

MEMÓRIA ABRACE VII

(VERSÃO DIGITAL)

ANAIS DO III CONGRESSO BRASILEIRO DE RO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

8 A 11 DE OUTUBRO DE 2003

**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM TEATRO
CENTRO DE ARTES
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA**

MEMÓRIA ABRACE VII

Equipe de Editoria

Coordenação

André Luiz Antunes Netto Carreira

1a. Revisão

Coordenadores dos Grupos de Trabalho

2a. Revisão

Adriano de Moraes

Beatriz Ângela Vieira Cabral

Gláucia Grígolo

Juliano de Borba

Maria de Fátima Moretti

Marisa Napolini

Projeto Gráfico, Editoração eCapa

Lev. D. Rebostein

Impressão

IOESC

Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (2003: Florianópolis)

Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003 _ Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. 2003 (Memória ABRACE VII)

ISBN 85-87776-04-05

ISSN 1517-7831

1. Artes Cênicas - Brasil - Congresso. 2. Pós-Graduação em Artes Cênicas - Brasil 1. Universidade do Estado de Santa Catarina. PAF II Título III Série (Memória ABRACE 7).

C DD 792.0981

Diretoria da ABRACE
Gestão 2002-2004

Presidente - André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)
Secretária - Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS)
Tesoureira - Beatriz Ângela Vieira Cabral (UDESC)

Conselho Editorial:

Ana Maria Bulhões de Carvalho Edelweiss (UNIRIO)
Armindo Jorge de Carvalho Bião (UFBA)
Luiz Fernando Ramos (USP)

Conselho Fiscal

Titulares

Luis Otávio Gonçalves (UFMG)
Regina Polo Müller (UNICAMP)
Ricardo Bigi de Aquino (UFPE)

Suplentes:

Antonia Pereira (UFBA)
Elvira Maria Aguiar d'Amorin (UFPB)
Vera Lourdes Rocha P. Ferreira (UFRN)

Presidência Fundador - Armindo Jorge de Carvalho Bião - 1998-2002 / 2002-2004

Comissão Organizadora do III Congresso

André Luiz Antunes Netto Carreira (Presidente ABRACE/ Coordenador do PPGT UDESC)
Beatriz Ângela Vieira Cabral (Tesoureira ABRACE / PGGT)
Maria Cristina D'Eça Neves Luz da Conceição (Secretária PPGT UDESC)
Adriano Moraes (Docente DAC/UDESC)
Gláucia Grígolo (Mestranda UDESC)
Juliano Borba (DocenteDAC/UDESC)
Maria de Fátima Moretti (DocenteDAC/UDESC)

Comissão Científica do III Congresso

Alberto Tibagi (UFSR)
Ana Bulhões de Carvalho Edelweiss (UNIRIO)
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)
Arão Santana (UFMA)
Armindo Bião (UFBA)
Beatriz Ângela Vieira Cabral (UDESC - UFSC)
Cássia Navas (USP)
Edélcio Mostaço (UDESC)
Fernando Pinheiro Villar (UnB)
Ingrid Dormien Koudela (USP)
Jacyan Castilho (UFBA)
João Gabriel L. C. Texeira (UnB)
João Roberto Faria (USP)
Luis Alberto Sanz (UFF)
Luis Fernando Ramos (USP)
Luis Otávio Gonçalves (UFMG)
Margarida Rauen (FAP)
Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS)
Milton Andrade (UDESC)
Neyde Veneziano (UNICAMP)
Renato Cohen (PUC/SP)
Tânia Brandão (UNIRIO)
Walter Lima Torres Neto (UFRJ)
Zéca Ligiéro (UNIRIO)

Coordenações dos GTs

Alberto Tibagi (UFSR)

Walter Lima Torres Neto (UFRJ)

História das Artes do espetáculo

Ingrid Dormien Koudela (USP)

Arão Santana (UFMA)

Pedagogia do Teatro & Teatro Educação

Cássia Navas (USP)

Arnaldo Alvarenga (UFMG)

Pesquisa de Dança no Brasil

Renato Cohen (PUC/SP)

Fernando Pinheiro Villar (UnB)

Territórios e Fronteiras

Zéca Ligiéro (UNIRIO)

João Gabriel L. C. Texeira (UnB)

Estudos da Performance

Tânia Brandão (UNIRIO)

João Roberto Faria (USP)

Teatro Brasileiro

Jacyan Castilho (UFBA)

Luis Alberto Sanz (UFF)

Processos de Criação e Expressão Cênica

Neyde Veneziano (UNICAMP)

Margarida Rauen (FAP)

Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade

EDITORIAL

Dedicamos esta publicação à memória do nosso colega Renato Cohen falecido pouco depois do III Congresso da ABRACE

Este volume virtual da coleção *Memória ABRACE* representa um ajuste na publicação impressa dos ANAIS do III Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

O objetivo da Coleção Memória ABRACE é construir um canal de circulação da produção acadêmica oriunda dos programas de pós-graduação das artes cênicas e desta forma contribuir para definir o perfil da nossa área de conhecimento.

Reunimos aqui o material apresentado no III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas realizado no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Esta publicação contou com o apoio decisivo da UDESC, CNPq e Funcitec.

Os materiais aqui publicados passaram por uma seleção no interior dos Grupos de Trabalhos (GT) que são as estruturas fundamentais da atividade de nossa associação. Cada GT definiu seus próprios critérios de participação no III Congresso e a partir disso estabeleceu procedimentos para a apresentação de comunicações, assim foi conformado o conjunto de trabalhos publicados neste volume.

A ABRACE fundada em 1998 reúne a totalidade dos programas de pós-graduação da área e é hoje um dos principais lugares de encontro dos pesquisadores acadêmicos das artes cênicas do Brasil. Nosso congresso já é uma das maiores reuniões da área na América Latina.

O tema deste congresso nos colocou frente ao desafio de discutir nosso papel de pesquisadores e o próprio lugar da Universidade no contexto cultural e político atual. A pesquisa na área do teatro aparece na universidade como algo recente e até mesmo considerado estranho que foi abrindo espaços no contexto acadêmico. Atualmente, nosso campo de trabalho já constituiu uma identidade que permite consolidar nossa perspectiva de aprofundar o processo de estruturação da pós-graduação na área.

A existência dos programas específicos da área com recomendação da CAPES (UFBA, UDESC, UNICAMP, UNIRIO, USP), além de diferentes cursos em áreas afins representa um crescimento sustentado da pesquisa e a consolidação da nossa área como uma referência da pesquisa em artes no país do qual a ABRACE é uma de suas mais importantes expressões e instrumento de organização.

É interessante dizer ainda que a tarefa dos pesquisadores teatrais no Brasil parece indicar nossa permanente busca de identidade: estamos sempre buscando saber quem somos e o que é o nosso teatro. Neste sentido responder à pergunta “por que pesquisamos?” implica que consideremos que é importante avançar não somente em direção às reflexões sobre nossa identidade, enquanto sistema teatral nacional, mas também sobre as possibilidades de nossa presença continental. As pesquisas que desenvolvemos ainda estão distantes de abarcar o universo do continente latino americano. Mas talvez reconhecer isto nos ajude a realizar ações que permitam ampliar nossos horizontes e estreitar vínculos com a América Latina, para buscar conexões com uma possível identidade continental.

Por último cabe dizer que todos os pesquisadores participantes do projeto da ABRACE não têm medido esforços para instalar nossa Associação no lugar de referência a partir de uma produção bibliográfica e técnica de excelência que colabore com ampliação e diversificação do campo de estudo das artes cênicas.

André Luiz Antunes Netto Carreira
Presidente ABRACE 2002- 2004

SUMÁRIO

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

MODERNIDADE E COTIDIANO NA DRAMATURGIA DE JOÃO DO RIO	
Aguinaldo Rodrigues Gomes.....	14
A MULATA DE LUNETAS: TEATRO E HIBRIDISMO CULTURAL	
Alberto Tibaji (Alberto Ferreira da Rocha Jr.).....	16
DO TEATRO AO CINEMA (DE NELSON RODRIGUES A ARNALDO JABOR): DISCUTINDO A FIGURA PATERNA EM <i>TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA</i> E <i>O CASAMENTO</i>	
Alcides Freire Ramos.....	17
FOTOGRAFIAS COMO DOCUMENTOS “TEXTUAIS”	
PONTUAÇÕES SOBRE AS ENCENAÇÕES DE “ROMÉU E JULIETA” E “UM MOLIÈRE IMAGINÁRIO” (GRUPO GALPÃO – 1992/1998)	
Ana Maria Pacheco Carneiro.....	20
TEATRO DE GRUPO: CONCEITOS E BUSCA DE IDENTIDADE	
André Luiz Antunes Netto Carneira.....	22
“TALVEZ VISSÉS MELHOR, MAS NÃO SENTISSES TANTO”	
TESTEMUNHOS SOBRE A ATUAÇÃO DE UMA <i>PRIMA DONNA</i> DO SÉCULO XIX NO RIO DE JANEIRO	
Andréa Carvalho.....	23
ANÁLISE DE UM MODO DE ATUAÇÃO: O GÊNERO EVA	
Angela Reis.....	26
O SENTIMENTO ENCALACRADO ENTRE O DOTE E O DIVÓRCIO:	
A ECONOMIA DAS TROCAS AMOROSAS NO TEATRO LIGEIRO	
Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti).....	28
UM OLHAR CRÍTICO SOBRE A CRÍTICA DE DANÇA: A RECEPÇÃO/ PRODUÇÃO DA COMPANHIA GRUPO CORPO.	
Daniela Reis.....	30
O PALHAÇO NEGRO BENJAMIM DE OLIVEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE MESTIÇA	
Daniel Marques da Silva.....	33
A PERSPECTIVA DE UM “TEATRO DE ATOR” NO SÉCULO XX	
Edvandro Luise Sombrio de Souza.....	34
LABORATÓRIO EXPERIMENTAL	
PORTAS FECHADAS E BOCAS CALADAS: TIPOLOGIAS “LIGEIRAS” DO FEMININO	
Elza de Andrade.....	36
AS MÚLTIPLAS LINGUAGENS DA TEATRALIDADE CIRCENSE	
Erminia Silva.....	38
ESTUDOS DO ESPETÁCULO: UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE PARA A HISTÓRIA DA CENA.	
Evelyn Furquim Werneck Lima.....	40
APRESENTAÇÃO DOS CADERNOS DE CENOGRAFIA DA UFOP: A CONTRIBUIÇÃO DA ABORDAGEM CENOGRÁFICA PARA A HISTÓRIA DO ESPETÁCULO TEATRAL	
Gilson Motta.....	42
REFLEXÕES SOBRE A IDÉIA DE <i>ATOR MARIONETIZADO</i>	
Gláucia Grigolo.....	44
A ESPETACULARIDADE DO MARACATU NA ESCOLA	
Jonas de Lima Sales.....	46
OS TRABALHADORES EM CENA: A EXPERIÊNCIA DO GRUPO FORJA NO ABC	
Kátia Rodrigues Paranhos.....	48
UM “TEATRO” JESUÍTICO? UMA QUESTÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	
Magda Maria Jaolino Torres.....	50
O LABORATÓRIO EXPERIMENTAL COMO INSTÂNCIA FUNDAMENTAL DE PESQUISA: A INVESTIGAÇÃO DO MODO MELODRAMÁTICO DE INTERPRETAR NOS CIRCOS-TEATROS BRASILEIROS	
Paulo Merisio.....	52
TEATRO, CULTURA E CIDADE: O ESPAÇO PÚBLICO URBANO COMO PALCO DA CENA CONTEMPORÂNEA - RIO DE JANEIRO - DE 1981 A 1992	
Ricardo Brügger.....	55
REFLEXÕES SOBRE A HISTORIOGRAFIA DO TEATRO BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 1950 E 1960 COMO FRAGMENTOS DA HISTÓRIA DA RECEPÇÃO	
Rosângela Patriota.....	57

GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

COMPLÔ DO CORPO	
Alai Garcia Diniz.....	59
ATOR E ALMA: O CORPO EM DEVANIEO	
Alexandre Silva Nunes.....	61
TEORIAS ADICIONAIS DO DISCURSO TEATRAL: A APROPRIAÇÃO COMO MÁQUINA EMERGENCIAL DA CENA CONTEMPORÂNEA	
Alex Beigui.....	62
FIGURINO INVÓLUCRO	
Amabilis de Jesus da Silva.....	64

ARTAUD NO MÉXICO E AS FRONTEIRAS DO TEATRO Cassiano Sydow Quilici.....	66
O CORPO PERFORMÁTICO NA CULTURA RAP Celso Rosa.....	68
A DESFRONTEIRIZAÇÃO DAS METÁFORAS ONTOLÓGICAS NO CORPO ARTISTA Christine Greiner.....	69
ESTRUTURAS MITOPOÉTICAS E PERFORMANCE NO ESPAÇO TELEMÁTICO Edson Fernandes.....	71
PERFORMANCE E RITUAL: PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA Eduardo Néspoli.....	73
EU SOU ELE ASSIM COMO VOCÊ É ELE ASSIM COMO VOCÊ SOU EU E NÓS SOMOS TODOS JUNTOS - ELEMENTOS PERFORMÁTICOS E SUBVERSIVOS EM LUTHER BLISSETT Fábio Salvatti.....	75
PALAVRAS EM MOVIMENTO, OU O DIA EM QUE A SCOTLAND YARD QUASE PRENDEU O LA FURA DELS BAUS Fernando Pinheiro Villar.....	77
GRUPO TOTEM: A CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO TOTÊMICO Frederico do Nascimento.....	79
A EXPRESSÃO DA FEMINILIDADE NAS PERFORMANCES CONTEMPORÂNEAS Gisele Fryberger.....	81
CORPOMÍDIA: INSTRUMENTO PARA CAMINHAR NA ZONA DE FRONTEIRA Helena Katz.....	84
BUSCA DE VISÃO: PERFORMANCE E XAMANISMO João André da Rocha.....	85
A MEMÓRIA NAPELE: NARRATIVAS E CORPORALIDADE NAS PERFORMANCES DO CONTADORES DE “CAUSOS” Lucian Hartman.....	87
GENEALOGIA DE UM CORPO REMOTO CONTROLADOR Maíra Spanghero.....	90
A SUBJETIVIDADE HUMANA ATRAVESSADA Naira Ciotti.....	92
RUÍDOS DO BRANCO Raquel Stolf.....	94
PERFORMANCE E MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS Regina Melim.....	97
<i>PÓS-TEATRO</i> : PERFORMANCE, TECNOLOGIA E NOVAS ARENAS DE REPRESENTAÇÃO Renato Cohen.....	99
O CORPO COTIDIANO E O CORPO-SUBJÉTIL: RELAÇÕES Renato Ferracini.....	101
ENSAIO SOBRE FOTOCÉLULA CÊNICA ENQUANTO MODELO DE AÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO ESPETACULAR Rodrigo Garcez.....	103
A QUESTÃO DA ESTABILIDADE E DA MUDANÇA NOS PROCESSOS CRIATIVOS Rosa Hercoles.....	105
CORPO, PROCESSOS E AÇÃO FÍSICA: O PROBLEMA DA INTENCIONALIDADE Sandra Meyer.....	107
O OLHAR VAZADO DE JOSEPH BEUYTS: LIMITE ENTRE DRAMA E ESPETÁCULO Sílvia Maria Kutchma.....	110
MÁQUINA IMERSIVA, MÁQUINA SOCIAL Yara Rondon Guasque Araújo.....	112
ESTRATÉGIAS DE PERFORMANCE NO ESPAÇO DA PUBLICIDADE Yiftah Peled.....	114

GT TEATRO BRASILEIRO

O TRÁGICO MODERNO EM EUGENE O'NEILL E NELSON RODRIGUES Adriano de Paula Rabelo.....	118
CORPO REVISTEIRO X CORPO CONVENCIONAL - CONSIDERAÇÕES A CERCA DA CORPORALIDADE NO TEATRO DO ANOS 20 Ana Bevilacqua.....	120
<i>O MOMENTO DE MARIANA MARTINS</i> , DE LEILAH ASSUNÇÃO: TRINTA ANOS DE UM TEATRO DA MULHER Ana Lúcia Vieira de Andrade.....	122
TRÊS ENCENAÇÕES DE <i>OS LUSÍADAS</i> Berenice Raulino.....	125
OS CÂNONES DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA E A IDEALIZAÇÃO ROMÂNTICA DA CENA NACIONAL Christine Junqueira Leite de Medeiros.....	127
OS OTELOS DE JOÃO CAETANO Daniela Ferreira.....	130

UMA DRAMATURGIA DO TEMPO - NOTAS SOBRE A TEMPORALIDADE NA DRAMATURGIA DE HILDA HILST - Inês Cardoso Martins Moreira.....	132
A PREPARAÇÃO CORPORAL DE MÃO NA LUVA, POR KLAUSS VIANNA (1928-1992). Joana Ribeiro.....	135
REPERCUSSÃO DE CRÍTICA E PÚBLICO DAS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES DE <i>O DOTE</i> , COMÉDIA DE ARTUR AZEVEDO. Larissa de Oliveira Neves.....	137
UM ESTUDO SOBRE O FIGURINO NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO ATRAVÉS DA ANÁLISE DOS TEXTOS DE ARMANDO GONZAGA E GASTÃO TOJEIRO Leila Bastos Sette.....	139
<i>SÁBATO MAGALDI</i> : UM FRANCÊS NOS TRÓPICOS Maria de Fatima da Silva Assunção.....	141
<i>UMA DRAMATURGIA DEVORADA</i> : TEXTOS DO TEATRO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 30 A 50 Maria Helena Werneck.....	143
<i>O HOMEM E O CAVALO</i> E A POÉTICA TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE. Nanci de Freitas.....	146
<i>O TEATRO & A QUIMERA</i> : O DRAMA DE RENATO VIANNA Paulo Marcos Cardoso Maciel.....	148
<i>O FILHO PRÓDIGO</i> EM PRETO E BRANCO Sérgio Luiz de Almeida Silva.....	150
ESPETÁCULOS POPULARES SETECENTISTAS EM NATAL, RN Sônia Maria de Oliveira Othon e Marta Maria de Araújo.....	152
<i>ARQUEOLOGIA DO TEATRO MODERNO</i> : HISTÓRIAS E CONCEITOS Tania Brandão.....	154

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS

O INCONSCIENTE E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O TEATRO NO SÉCULO XX Alessandro Antonio Silva.....	157
A PESQUISA ARTÍSTICA NO <i>GRUPA</i> Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga).....	158
ABDIAS NASCIMENTO E SOLANO <i>TRINDADE</i> : DOIS CONCEITOS PIONEIROS DO TEATRO NEGRO BRASILEIRO. Christine Douxami.....	160
A METODOLOGIA DE JACQUES LECOQ Cláudia Sachs.....	162
A TEATRALIDADE EM CENAS COTIDIANAS: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE SIGNOS CORPORAIS Danielle Lara Moreira de Souza.....	164
EXPERIÊNCIA METODOLÓGICA NA TÉCNICA DE DANÇA MODERNA Elid Bittencourt.....	165
<i>O OUTRO ENCENA</i> : EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA E EXPERIÊNCIA ANTROPOLÓGICA. Eloisa Brantes Mendes.....	167
CONDIÇÕES E CONDICIONANTES DO TREINAMENTO CINESTÉSICO EXPRESSIVO DO ATOR Gabriela Pérez Cubas.....	168
<i>O GRUPO ESTALLO DE TEATRO</i> : CRIAÇÃO E EXPERIÊNCIA CÊNICA NO RN Ilo Fernandes.....	171
<i>O ESPAÇO SAGRADO NO TEATRO</i> : REFLEXÕES SOBRE CONCEITO DE TEATRO NA OBRA DE ANTONIN ARTAUD E JERZY GROTOWSKI Ismael Scheffler.....	174
O ATOR EM MONTAGEM Jacyan Castilho.....	176
PRINCÍPIOS DA PREPARAÇÃO VOCAL ORGÂNICA DO ATOR Janaína Träsel Martins.....	178
A DOR INCOMENSURÁVEL DE MEDÉIA Jane Celeste Guberfain.....	179
O DIFÍCIL É SER SIMPLES: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO CLOWN Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado.....	181
<i>O PROCESSO DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICA</i> : A EXPERIÊNCIA DAS “QUARTAS DA IMPROVISAÇÃO” Maria Inês Galvão Souza e Patrícia Gomes Pereira.....	183
<i>KINESIS-NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS DA UERJ E A POÉTICA DO GESTO</i> Maria Lúcia Galvão Souza.....	185
<i>EXPLORAÇÃO DE PADRÕES PESSOAIS DE MOVIMENTO</i> : UMA PROPOSTA DE TREINAMENTO PSICOFÍSICO PARA O ATOR. Marisa Napolini.....	187
A GÊNESE DAS AÇÕES FÍSICAS NA ABORDAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO Marta Isaacsson Souza e Silva.....	190

MATRIZES ESTÉTICO-CONCEITUAIS DA ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM TEATRAL	
Martín Rosso.....	192
DE LA UNIDAD DE LUGAR A LA PALABRA COMO LUGAR EN LA POETICA DE ARISTÓTELES	
Máximo Gomez.....	194
A CONSTRUÇÃO DO ROSTO DOS	
PERSONAGENS NO ESPETÁCULO TEATRAL “PARTIDO”, DO GRUPO GALPÃO	
Mônica Ferreira Magalhães.....	196
PROCESSO CRIATIVO CORPÓREO/VOCAL PARA ATORES/BAILARINOS/MÚSICOS:	
DIAGRAMAS DE RESPIRAÇÃO SEGUNDO A CONJECTURA DE ANTONIN ARTAUD	
Nara Salles e Tércio Smith.....	198
EL ROL DE LOS OBJETOS EN LOS UNIPERSONALES	
Nerina Dip.....	201
O MAU TEMPO PRESENTE: UMA ANÁLISE POSSÍVEL	
Olívia Camboim Romano.....	202
CONVERSANDO, DANÇANDO E RECRIANDO HISTÓRIAS -	
DANÇA POPULAR E PROCESSO CRIATIVO: UMA EXPERIÊNCIA COM A TERCEIRA IDADE	
Renata Bittencourt Meira.....	204
MELODRAMA CIRCENSE:	
AFETOS EM DANÇA: A IMPORTÂNCIA DO TRABALHO DA DINÂMICA CORPORAL	
PARA A EXPERIÊNCIA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA OBRA COREOGRÁFICA.	
Vanessa Tozetto.....	206
MELODRAMA CIRCENSE:	
A CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM POR TRADIÇÃO.	
Vera Lourdes Pestana da Rocha (Vera Rocha).....	208
A DEGLUTIÇÃO DE STANISLAVSKI NO TEATRO OFICINA	
Vitor Lemos.....	210
O TEATRO POLÍTICO COMO DESMISTIFICAÇÃO DA REALIDADE	
Yaska Antunes.....	212

GT PESQUISA DE DANÇA NO BRASIL

DANÇA E MEMÓRIA: O PASSADO VIVO NA CONSTRUÇÃO DO PRESENTE	
Arnaldo Leite de Alvarenga.....	216
PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA NO ENSINO SUPERIOR EDUCAÇÃO SOMÁTICA	
E O DESENVOLVIMENTO DE NOVAS SENSIBILIDADES NOS TREINAMENTOS	
DO INTÉRPRETE-CRIADOR DA DANÇA	
Ana Terra.....	218
VERFREMUNG E TANZTHEATER	
Betti Grebler.....	221
EXERCÍCIOS DE TRADUÇÃO: VER DANÇA	
Cássia Navas.....	223
MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL NA DANÇA CONTEMPORÂNEA CARIOCA	
Denise da Costa Oliveira Siqueira e Euler David de Siqueira.....	225
DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS NA ESCOLA: UM CAMINHO PARA A SENSIBILIZAÇÃO ÉTNICA	
Jonas de Lima Sales.....	227
MENOS É MAIS: ECONOMIA DE ESFORÇO NO MOVIMENTO	
Karen Müller.....	229
CORPO, EXPRESSÃO SUBJETIVA DOS SENTIDOS	
Márcia Soares de Almeida.....	231
DANÇA, ÍNDIOS E CONTEMPORANEIDADE: UMA EXPERIÊNCIA DE “ANTHROPO-PERFORMANCE”	
Regina Polo Müller.....	233
PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA NO ENSINO SUPERIOR	
Sílvia Geraldi.....	235
DANÇA POPULAR BAIANA: UMA REFLEXÃO CONTEMPORÂNEA	
Suzana Martins.....	237
A EDUCAÇÃO SOMÁTICA COMO FONTE DE CONHECIMENTO PARA A DANÇA	
Suzane Weber.....	239

GT DRAMATURGIA,: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

DRAMATURGIA EM PROCESSO COLABORATIVO	
E SUA RELAÇÃO COM A CRIAÇÃO COLETIVA E O DRAMATURGISMO	
Adélia Nicolete.....	241
O TEMPO E O DRAMA NO SERMÃO DE QUARTA-FEIRA DE CINZA	
Anamaria Sobral Costa.....	243
DESLEITURAS. DRAMATURGIA RENASCENTISTA NA CENA CONTEMPORÂNEA	
Alessandra Vannucci.....	244
MELODRAMA: O TEATRO “TOTAL”	
Claudia Braga.....	248
COMO NÃO FALAR A SÉRIO	
A DANÇA DA LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DA COMICIDADE	
Cleise Furtado Mendes.....	250

A DRAMATURGIA NA CAIXA PRETA E NA ESPETACULARIDADE QUE INVADE A VIDA	
Clóvis Cunha.....	254
AS FORMAS DO TRÁGICO EM “ELECTRA” DE SÓFOCLES E “1941” DE IVO BENDER	
Clóvis Dias Massa.....	256
...E O CÉU UNIU DOIS CORAÇÕES	
Daniele Pimenta.....	258
A POÉTICA DO SER E NÃO SER: PROCEDIMENTOS DRAMÁTICOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO	
Felisberto Sabino da Costa.....	260
REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO DA PEÇA “TABU”	
Guiomar de Grammont.....	262
ANÁLISE DO PROCESSO DE RECRIAÇÃO DE <i>O INSPETOR GERAL</i> , DE NIKOLAI GOGOL, A PARTIR DAS MÁSCARAS DA COMMEDIA DELL’ARTE	
José Augusto Lima Marin.....	264
DRAMATURGIA MUSICAL NA GRÉCIA ANTIGA: PROBLEMAS E PERSPECTIVAS	
Marcus Mota.....	266
ENTRE ARQUÉTIPOS, OFÉLIAS E SOMBRAS DE SYCORAX	
Margarida Gandara Rauen.....	268
A DRAMATURGIA CIRCENSE – ENTRADAS E REPRISES	
Mário Fernando Bolognesi.....	270
A PERSONAGEM DRAMÁTICA EM PIRANDELLO: L’UMORISMO CUPO	
Martha de Mello Ribeiro.....	272
A ENCENAÇÃO DA FUNDAÇÃO DA VILA DE SÃO VICENTE: DRAMATURGIA POPULAR EM ESPAÇO NÃO CONVENCIONAL.	
Neyde Veneziano.....	274
O PRAZER DE CONHECER TERENCE RATTIGAN	
Ricardo Bigi de Aquino.....	276
O MELODRAMA E A SUA REVELAÇÃO	
Robson Corrêa de Camargo.....	278
ANÁLISE MATRICIAL: UMA METODOLOGIA PARA A INVESTIGAÇÃO DE PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS	
Rubens José Souza Brito.....	280
O TEATRO COMO MECANISMO DE EXPRESSÃO DE SUBJETIVIDADE: UMA LEITURA CRUZADA ENTRE ÉTICA DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD E A ESCRITURA DRAMATÚRGICA DE SAMUEL BECKETT	
Sócrates Fusinato.....	282

GT ESTUDOS DA PERFORMANCE

UM ESTUDO PARA A PERFORMANCE DO <i>CLOWN</i> EM AMBIENTE HOSPITALAR	
Ana Lucia Martins Soares.....	285
BALANÇA AS GUNGAS, DEIXA BALANÇAR...	
Cláudio Alberto dos Santos.....	287
PERFORMANCE, ESPAÇO URBANO PÚBLICO E POLÍTICA	
Dayana Zdebsky de Cordova.....	289
SAMBA DE GAFIEIRA: A GINGA DO FEMININO MULHER NÃO PENSA, OBEDECE	
Denise Zenicola.....	291
(NÃO) LUGAR DO ATOR NO TEATRO CONTEMPORÂNEO	
Erlon Cherque.....	293
INVESTIGANDO IDENTIDADES EM DISCURSOS DE PERFORMANCES DO PASSADO	
Fernando A. Stratico.....	296
ASPECTOS DA UTILIZAÇÃO DO ‘HÁ’ NA DANÇA DE GRACIELA FIGUEROA COM O GRUPO CORINGA DE RIO DE JANEIRO	
Giselle Ruiz.....	298
O POÉTICO E O INDÍGENA EM MOVIMENTO NA ESCOLA: A DANÇA – ORAÇÃO	
Ilo Fernandes.....	299
UM SISTEMA DE TREINAMENTO A PARTIR DE TÉCNICAS CORPORAIS DO GAÚCHO PARA DESENVOLVER A PERFORMANCE DO ATOR/DANÇARINO	
Inês Alcaraz Marocco.....	298
PERFORMANCE E SEXUALIDADE: O FALO E A CONA EM MULHERES BRASÍLICAS	
João Gabriel L. C. Teixeira e Marcus Vinicius de Carvalho Garcia.....	304
AS GRANDES CELEBRAÇÕES DE AMIR HADDAD E DO GRUPO TÁ NA RUA PERFORMANCES URBANAS COLETIVAS	
Licko Turle.....	308
RITUAIS DO CANDOMBLÉ: UMA INSPIRAÇÃO PARA O TRABALHO CRIATIVO DO ATOR	
Luciana Saul.....	309
DO RITUAL AO ESPETÁCULO: A HEGEMONIA DO OLHAR	
Luiz Guilherme Veiga de Almeida.....	312
ESPECTADOR: SUPORTE INTERFERENTE NA ARTE CÊNICA CONTEMPORÂNEA	
Rita Gusmão.....	315
O ESPAÇO TEMPO DA REPRESENTAÇÃO: GRUPO TEATRO DA VERTIGEM E O PARAÍSO PERDIDO	
Rogério Santos de Oliveira.....	317

COLAGEM E AUTORIA:

REFLEXÕES A PROPÓSITO DA AUTORIA NOS DOCUMENTÁRIOS-COLAGEM DE SYLVIO BACK Sylvia Heller.....	320
A PROPÓSITO DE CAFE MÜLLER , <i>de PINA BAUSCH</i> Solange Pimentel Caldeira.....	323
“DA PORTEIRA PARA DENTRO / DA PORTEIRA PARA FORA”: INTER(-)AÇÕES ENTRE TRADIÇÃO E ARTE AFRO-BRASILEIRA. Yaskara Manzini.....	325
A PERFORMANCE AFRO-AMERÍNDIA, UM ESTUDO Zeca Ligiéro.....	327

GT PEDAGOGIA DO TEATRO e TEATRO NA EDUCAÇÃO

BRECHT PARA CRIANÇAS O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DO PROTOCOLO Alcilene M ^a . Dorini Sciancalepre.....	330
CNTAR HISTÓRIAS COM O JOGO TEATRAL Alessandra Ancona de Faria.....	331
PROJETO “TEATRO INCONSCIENTE: UMA PESQUISA CRIATIVA” Alessandro Antonio da Silva.....	333
O CONHECIMENTO EM JOGO NO TEATRO PARA CRIANÇAS André Brilhante.....	334
ROMEU, JULIETA QUER CASA André Luiz Porfiro.....	337
NA ESCOLA DO ESPECTADOR, A PEDAGOGIA DA INTERVENÇÃO Antonia Pereira Bezerra.....	338
MARCAS E PERSPECTIVAS DO TEATRO-EDUCAÇÃO EM SÃO LUÍS/MA: UM OLHAR PRIVILEGIADO Arão Paranaguá de Santana e Jacqueline Silva Mendes.....	341
A PRÁTICA COMO PESQUISA NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE TEATRO Beatriz Angela Vieira Cabral.....	342
A CRIAÇÃO DAS PEQUENAS FORMAS NA SALA DE AULA Carmela Soares.....	347
ARTE-EDUCADOR Carmina Mendes André.....	349
POSSÍVEIS CONEXÕES ENTRE AUTORIA SEGUNDO MICHEL FOUCAULT E AUTORIA NO TRABALHO DO ATOR Celina Nunes de Alcântara.....	351
A ARTE NA ESCOLA: EXPERIÊNCIA EMANCIPADORA OU ATIVIDADE PARALELA? Ceres Vittori Silva.....	353
AS POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS DO JOGO DRAMÁTICO COMO RECURSO DIDÁTICO PARA RELEITURA DE OBRAS DE ARTES: UMA EXPERIÊNCIA COM A EDUCAÇÃO INFANTIL Emerson Melquiades Araújo Silva.....	355
A PEDAGOGIA DO ESPECTADOR: ALGUMAS ANOTAÇÕES Flávio Desgranges.....	358
O CONCEITO DE DIVERSÃO NAS PEÇAS DIDÁTICAS DE BERTOLT BRECHT Francimara Nogueira Teixeira.....	359
ESTRUTURAS MENTAIS DE IMPROVISACÃO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A PRÁTICA PEDAGÓGICA TEATRAL Gilberto Icle.....	361
COMPORTAMENTO PRESENCIAL E VIRTUAL NA COMUNIDADE VIRTUAL DE PRÁTICA EM JOGOS E BRINCADEIRAS TRADICIONAIS – JOGOEDUC Itamar Alves Leal dos Santos.....	363
TEXTO, CORPO E ESPAÇO: PROBLEMAS INTERDISCIPLINARES NO ENSINO DE TEATRO. José Sávio Oliveira de Araújo.....	366
POLÍTICAS PÚBLICAS – PERCURSOS POSSÍVEIS NA ÁREA DE ARTES CÊNICAS DA REDE PÚBLICA DE ENSINO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO Liliane Ferreira Mundim.....	368
O JOGO E O LÚDICO COMO PROCESSO CRIATIVO DE CRIANÇAS EM SOFRIMENTO EMOCIONAL Luciana Petroni Antiqueira.....	370
GODOT EM JOGO: ENCENAÇÃO E HIPERTEXTO NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR Marcos Bulhões Martins.....	371
ENSINO DA DANÇA NA ESCOLA DE TEATRO: ALGUMAS REFLEXÕES Maria Enamar Ramos Neherer Bento e Elid Silva Bittencourt.....	373
POÉTICA DA PEDAGOGIA DO TEATRO: EXPERIMENTOS, MEDIAÇÕES E RECEPÇÃO NO ENSINO DO TEATRO Mauro Roberto Rodrigues.....	375
O ATOR RAPSODO - PESQUISA DE PROCEDIMENTOS PARA UMA LINGUAGEM GESTUAL : RELATO DE EXPERIÊNCIA Nara Keiserman.....	377
A PEDAGOGIA TEATRAL DO GRUPO ÓINÓIS AQUI TRAVEIZ: DISCURSOS DE UMA PRÁTICA Narciso Telles.....	380

ESCOLA DE TEATRO OU ESCOLA SOBRE TEATRO? UMA POSSÍVEL RESPOSTA	
Paulo Lauro do Nascimento Dourado.....	381
PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO PARA OS NOVOS CURSOS DE TEATRO DA UFG	
Robson Corrêa de Camargo.....	383
O SUPORTE TEÓRICO NA FORMAÇÃO DE JOVENS ATORES EM OFICINAS DE TEATRO	
Sergio Coelho Borges Farias.....	385
FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE ARTES CÊNICAS NA REFORMA CURRICULAR	
Sheila Diab Maluf.....	388
CENA LIVRE - UM INTERCÂMBIO DE PAIXÕES	
Sônia Machado de Azevedo.....	390
A APREENSÃO DO IMAGINÁRIO DE ALUNOS DA ESCOLA FUNDAMENTAL	
ATRAVÉS DOS JOGOS SIMBÓLICOS NAS AULAS DE TEATRO-EDUCAÇÃO	
Sueli Barbosa Thomaz.....	392
DANÇANDO OS SIGNOS DO COTIDIANO SOB UM OLHAR IMPRESSIONISTA	
Tânia Cristina Costa Ribeiro, Beatriz de Jesus Sousa e Raimunda Fonseca Freitas.....	395
DA POESIA ORAL E CORPORAL DE JOVENS ATORES E DA PEÇA DIDÁTICA	
DE BERTOLT BRECHT À CRIAÇÃO DE TEXTOS TEATRAIS	
Urânia Auxiliadora Santos Maia.....	397
A CRIAÇÃO LITERÁRIA E O JOGO TEATRAL	
Vilma Campos dos Santos Leite.....	399

RESUMOS DOS MINI-CURSOS

OSMAN LINS E O GESTO ÉPICO REFUNCIONALIZADO: DO RETÁBULO AO <i>TABLEAU</i>	
Ana Luiza Andrade.....	402
AMBIENTE MULTIMÍDIA, GAMES E PERSONAGENS	
(CURSO A PARTIR DE RELATO DE PESQUISA)	
Antonio Vargas.....	403
<i>CENOGRAFIA: A ARQUITETURA DA EMOÇÃO</i> e	
AS CASAS DE ESPETÁCULOS NO BRASIL NOS SÉCULOS XVIII - XIX - XX	
José Dias.....	404
TEATRO PARA O DESENVOLVIMENTO E SUA CONTRIBUIÇÃO	
PARA O TEATRO EM COMUNIDADE	
Marcia Pompeo Nogueira.....	405
COMPOSIÇÃO DO MOVIMENTO NA PARTITURA DO ATOR-DANÇARINO	
Milton de Andrade.....	406

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

MODERNIDADE E COTIDIANO NA DRAMATURGIA DE JOÃO DO RIO

Aguinaldo Rodrigues Gomes

Universidade Federal de Uberlândia - UNESP/Franca

Nossa interpretação sobre a dramaturgia de João do Rio levará em conta tanto a estrutura estética quanto o valor histórico de seu teatro, buscando, assim, entender o elemento social e o lingüístico e outros ainda, como fatores que compõem a estrutura da obra. Sendo assim, neste estudo sobre as imagens do processo de modernização da capital da República na primeira década do século XX, não separamos obra, autor e contexto em que foi escrita, já que desejamos perceber a relação entre o plano ficcional e a realidade social que influenciou sua construção.

Em 1905 estava concluída a Avenida Central e extirpada a varíola, o Rio havia “civilizado-se”. A partir de então, este autor tornou-se um dos personagens mais importantes no desvelamento da nova face da cidade. Como um detetive atento iria buscar o exotismo que se ocultava nas sombras da Belle Époque tropical.

“Nos bastidores da cena republicana, longe da ribalta onde alguns privilegiados interpretam encenam o frívolo teatro da capital federal, amontoam-se os excluídos, a quem é destinado o trabalho pesado de sustentação e manobra dos urdimentos, sem os quais seria impossível dar-se a função.”¹

A maioria da população pobre e de classe média baixa que vivia na Cidade Velha deteriorada, ao enfrentar as obras de remodelamento e embelezamento, transferiu-se compulsoriamente para os morros contíguos ao centro ou para os subúrbios. No Rio de Janeiro a pobreza podia ser identificada pela cor da pele e, por isso, mais facilmente discriminada, classificada e disciplinada.

O Rio procurou importar não só o modelo arquitetônico parisiense, mas também os códigos culturais franceses. Isso se manifestou se sobretudo através do vestuário com o uso de casacos de lã, chapéus e sapatos que estavam em voga na Europa. Esta importação de costumes que nada tinha a ver com o clima tropical do país, tornou a sociedade carioca da Belle Époque ridícula. Como chamou atenção Lima Barreto: “*Esta sociedade é absolutamente idiota. Nunca vi tanta falta de gosto. Nunca vi tanta atonia, tanta falta de iniciativa e autonomia intelectual. É um rebanho de panurgo*”²

Esta constatação de uma cidade de mentalidade tacanha condizente com a ideologia de um país de aborígenes mascarados de lordes franceses é apontada também por Mônica Pimenta Velloso em seu trabalho “*As Tradições Populares na Belle Époque Carioca*”. Segundo ela:

“com a modernização, a cidade não só exilou os seus habitantes mas exilou a si própria. Começou a se disfarçar, a esconder os seus verdadeiros traços, da mesma forma que a mulata recorre a maquiagem e toiles para fazer se passar por branca.”³

O Rio negava não só seu modelo arquitetônico colonial com suas ruas estreitas e antigos casarões, como queria

apagar todo e qualquer traço que denunciava suas heranças indígenas e negras. Era preciso substituir a cultura popular com seus elementos mestiços e importar a cultura européia, sobretudo francesa, que era a mais condizente com aquela falsa identidade. Naquela época era freqüente a apresentação de companhias teatrais e musicais européias no Brasil. Imaginem os nossos nobres coronéis cariocas assistindo uma peça interpretada em francês!

João do Rio teve uma participação incansável no projeto de renovação das artes cênicas nacionais, ora como criador de peças que alcançaram sucesso de público e de crítica, como é o caso de *A bela madame Vargas* (1912) e *Eva* (1915), ora como crítico teatral sempre atento aos rumos e tendências da arte dramática brasileira. Sua carreira como dramaturgo inicia-se com uma “revista de ano” – *Chic Chic* (1906). O gênero que havia consagrado Arthur Azevedo e Moreira Sampaio como os autores mais populares do final do império e começo da Primeira República, já àquela época, apresentava sinais visíveis de decadência.

Suas peças, a exemplo de *A Bela Madame Vargas*, apresentam cenas de um teatro irônico que tematiza o Brasil do início do período republicano. Nos cafés e *boulevares* famosos, freqüentados pela intelectualidade brasileira, realizava-se, pelo menos na aparência, o projeto modernizador implantado no Brasil a partir da virada do século XIX para o XX.

O cenário desta ficção é muito conhecido por João do Rio: a cidade do Rio de Janeiro, onde se representam os principais acontecimentos políticos do final do Império e início da Primeira República. Nos últimos decênios do século XIX dá-se a remodelação urbana e técnica da cidade. Este período de turbulência social transformará de maneira substancial o cotidiano do homem carioca.

O Rio de Janeiro e seus habitantes, retratados na obra dramática de João do Rio, encenam um Brasil que se desejava moderno e cosmopolita. A população trocou sua velha indumentária provinciana por *chics* chapéus e obrigatórios *paletots* (como gostava de grafar o autor), para marcar, com uma nova máscara, uma fisionomia européia.

À luz deste panorama, as personagens da peça *A Bela Madame Vargas* simbolizam a mimetização da fisionomia européia.

Suas peças mais conhecidas são: *Um chá das cinco; Pena ser só ladrão; Encontro; A Serpente* e *Ministro Prates* (inacabada), apesar de indicações que arrolam um número bem maior de textos dramáticos de sua autoria, como informa Bezerra de Freitas, ao inventariar – entre as peças inéditas de João do Rio – a seguinte série: *As ventoinhas; Os contos podem ser verdades; O raio da vida; El oro contrarrestado por las fuerzas del destino; As serpentes; O remorso de uma falta; Tudo dança; A memória de olhos cor de jambo*.

Sempre atento ao nosso legado, João do Rio é quem dará continuidade ao clamor inaugurado por Arthur Azevedo por um palco digno de abrigar uma companhia permanente de teatro brasileiro. Tais autores viam com pesar a influência “negativa” das companhias estrangeiras no teatro nacional, que tiravam o lugar dos nossos intérpretes. Não só as companhias nacionais eram escassas como havia, ainda, uma ausência bastante significativa de espaços para a representação dos intérpretes brasileiros.

Este fato fora denunciado, à época, por Machado

de Assis:

“Esta parte (o teatro) pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhe receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? [...] Os autores cedo se enfatiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada. [...] E com estas poucas linhas fica liquidado este ponto.”⁷⁴

João do Rio, sob a máscara de um *dândi*, fiel ao seu propósito de nacionalização do teatro, transpôs para sua dramaturgia o cenário do Rio de Janeiro do início do século XX, no qual a remodelação urbana e a chegada do progresso técnico fez surgir entre nós a necessidade da construção de um Brasil atraente aos olhos do resto do mundo, um país totalmente adaptado ao advento da modernidade que transforma, de maneira definitiva, o cotidiano de sua capital federal. Seu teatro irônico e algumas peças, tais como *Um chá das cinco*, servem de base para que se possa contar um pouco dos acontecimentos de um período tão rico e até recentemente desconhecido pela nossa história cultural.

João do Rio evoca a imagem da dança em *Um chá das cinco* (1916), que surge como metáfora inequívoca da frivolidade e artificialismo daquela sociedade, que ocupam na peça o lugar da intriga, da peripécia e do conflito. Esses elementos, quase que imprescindíveis na maioria das peças teatrais, estão ausentes em tal peça.

Os procedimentos estilísticos que João do Rio lança mão, tomados por empréstimo de Oscar Wilde, dão à ação dramática um toque de estranhamento e ousadia não usuais à época. A presença marcante da música e da dança no lugar dos golpes teatrais, da sucessão de cenas, da progressão de causas e efeitos, características intrínsecas à escrita dramática, conferiram à peça *Um chá das cinco* um efeito sinestésico sofisticado. Somos pegos menos pela intriga do que pelos seus efeitos sensoriais. O emprego de elementos sonoros, tácteis, sensoriais é recorrente no teatro de Wilde, assim como acontece, também, não por acaso, no teatro de João do Rio.

A despeito da ausência dos elementos referidos, a peça é realizada como uma espécie de iconografia cênica. É quase um teatro para-teatral ou estático. Quadro vivo daquela paisagem humana a que nos referimos anteriormente.

O espaço do chá é onde a história se ambienta e recebe descrições várias de algumas das quinze personagens que habitam a cena:

-Pedro: — *O seu chá é a muralha da China do meu amor!*

-D. Maria: — *Muralha de fumaça perfumada. Olhe, divirta-se esperando. Tome chá.*

-Pedro: — *Não posso. Amor transforma. Desde que amo acho todos esses chás horríveis.*

-D. Maria: — *Você! Francamente! Pois ouça aqueles que o Chá conserva.*

-Pedro: — *As fúteis figuras do chá,,,*

-D. Maria: — *Que é a vida quando não há amor..*

Em meio às futilidades das conversas, naquele ambiente salonesco de *Um chá das cinco*, de frívola expectativa

de um *five-o-clock* a mais entre tantos outros, é que João do Rio propõe, por intermédio das personagens, uma reflexão sobre a fragilidade e superficialidade da sociedade brasileira daquele período. Aqui se visualiza claramente uma crítica à importação de costumes que cerceavam o desenvolvimento de uma cultura nacional. A penúltima cena é reveladora: uma das personagens convida as demais para dançar ao som de um tango. Do elenco de quinze “personagens máscaras”, que bem representam toda a nossa cultura, em tudo aquilo que há de insensibilidade, de nevrose com a cultura nacional, de puritanismo cristão, de todas as mazelas morais ocultas, somente duas concordam em dançar. Esse fato revela como se estabelecia um conflito entre os hábitos europeus e aqueles típicos de nossa tradição, uma vez que, neste momento, a sociedade carioca inicia um processo de rejeição ao estrangeirismo. Com esta cena, João do Rio demarcava a necessidade de valorização do nacional ou de nossas influências latino-americanas.

Um outro diálogo entre os personagens Antônio e Braz demonstra como João do Rio, inspirado em Oscar Wilde, constrói um cenário decadentista para a maioria de suas peças:

-Antônio: — *A idéia de tomar chá no terraço C’ est très bien.*

-Braz: — *Pois sim. Desde que te dêem ares e haja palavras estrangeiras, ficas satisfeito. Eu é que não. Estou aqui, estou a deixar isto. Olha que é trabalho. Chá no salão, chá nos quartos, chá no terraço, chá em toda parte, chá a toda hora.*

-Antônio: — *É a civilização, rapaz...*

-Braz: — *Mas de dinheiro, nem cheta. Preferia menos chá e mais massa. Tu olhar-me com estes modos superiores. Não sou eu só. Na copa todos se queixam.*

-Antônio: — *Mas ficam?*

-Braz: — *A ver se recebem...*

-Antônio: — *C’ est très bien. As casas assim ainda são as melhores. De repente vem o dinheiro. Olha eu, enquanto houver tapetes, música, chá, comedorias, -vou esperando. Ca me vá. Nasci para o luxo.*

-Braz: — *Palerma!*

Agripino Grieco exemplifica cabalmente esse movimento de negação do mundanismo de João do Rio, com afirmativas do homem dotado de princípios a favor de outra coisa bem diferente do mundo de superficialidade da elite: *“Apesar dos seus mundanismos, Paulo vulnerou a vaidade dos burgueses ao garantir que não pode haver bravura num cidadão afeito ao chá com torradas às cinco da tarde”⁷⁵.*

Assim, a dramaturgia de João do Rio e seus artigos em torno do teatro na Primeira República, além da cenografia da capital do Brasil sob o esquete da sensação civilizadora, encampam a disposição do autor em medir a teatralidade da própria escrita, desafiada a ensaiar novas poses e a exibir novos mascaramentos, diante dos apelos de encenação da Modernidade.

Nesse sentido, buscou-se, aqui, explorar um novo filão no âmbito das reflexões formuladas em torno da obra do autor. Buscaremos, assim, apreender a representação do cotidiano carioca com base em parte da literatura dramática produzida por João do Rio (1881-1921), bem como verificar a existência de uma teatralização da modernidade e do cosmopolita, no Rio do período da Primeira República.

Nota

⁵ Memórias de Agripino Grieco, vol. 2. Rio de Janeiro: Conquista, 1972, p. 44.

A MULATA DE LUNETA: TEATRO E HIBRIDISMO CULTURAL

Alberto Tibaji (Alberto Ferreira da Rocha Jr.)
Universidade Federal de São João Del-Rei

Esta comunicação é uma reflexão abreviada daquela que está contida em nossa tese de doutorado, defendida em abril de 2002, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do prof. Sábato Magaldi e com bolsa da CAPES¹.

O termo «híbrido» remete imediatamente o livro de Néstor García Canclini, intitulado *Culturas híbridas*. Esse conceito tenta compreender as culturas latino-americanas em seu esforço de modernização. O caráter de hibridiz de dessas culturas deve-se ao fato de que *na América Latina, [...] as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar*². Culturas onde há, portanto, um convívio entre o artesanal e o industrial, por exemplo. García Canclini justifica do seguinte modo sua opção pelo termo **hibridação**:

*serão mencionados ocasionalmente os termos sincretismo, mestiçagem e outros empregados para designar processos de hibridação. Prefiro este último porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo «mestiçagem» – e porque permite incluir formas modernas de hibridação melhor do que «sincretismo», fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais*³.

Reiteramos os motivos citados acima e frisamos a importância de abandonar termos que possam nos levar à idéia de uma homogeneidade cultural, seja através da fusão, da mestiçagem ou do sincretismo. Acreditamos ser atualmente de grande interesse preservar as diferenças que existem entre as culturas (inclusive em termos hierárquicos), pois parece-nos um pouco ingênuo acreditar em nossos dias numa cultura brasileira homogênea. Ou seja, optando pela expressão «caráter híbrido» e relacionando-a às revistas de ano, observamos nesse gênero teatral a presença de diferentes elementos culturais (tradicionais, massivos, eruditos, hegemônicos, subalternos etc.) convivendo numa única obra, sem que suas diferenças sejam necessariamente diluídas. Nossa preocupação é, portanto, ler a obra artística enquanto **espaço de conflitos** culturais e de valores. As revistas de ano de Artur Azevedo são bons objetos para esse exercício do olhar.

Artur Azevedo (1855-1908) escreveu dezenove revistas de ano, das quais cinco analisamos em nossa tese. Aqui vamos nos contentar em apresentar apenas dois exemplos: o primeiro presente na peça *Mercúrio* e o segundo em *O tribofe*.

Mercúrio foi representada pela primeira vez em 1887⁴. Destacamos no espetáculo a musa das revistas de ano, Frivolina, representada pela atriz-cantora Cinira Polônio, que na mesma revista desempenhou o papel de Cupido.

A atriz possuía uma espécie de marca registrada que aliava a malícia à elegância, ao refinamento. A musa inspiradora do gênero é, pois, uma figura híbrida, que levava aquilo que pertencia ao reino da obscenidade para o reino da elegância, transformando a pornografia em malícia. Angela Reis chega a afirmar que a atriz teria realizado *uma junção de características eruditas com populares*⁵. Podemos comparar esse procedimento ao que Artur Azevedo fez com as revistas de ano e, por que não incluí-las aqui, com a paródia e com a opereta: dar um estatuto artístico a um gênero desprezado, transformar em arte o que poderia ser considerado insulto, obscenidade, concessão ao gosto

de camadas «inferiores» da população.

É a partir dessa perspectiva que compreendemos algumas espirituosas observações sobre o desempenho da atriz na revista em questão: *Cinira Polônio que estava despida com grande luxo e elegância, e que cantou uma cançoneta francesa com muito mimo e malícia e deliciosa graça, recebendo uma longa e estrondosíssima ovação*⁶. Outros jornais também falam da «nudez» de Cinira: *apareceu vestida de Eva, minutos depois do pecado*⁷; *recebeu muitas flores, e bem merecidas e consta-nos que um metro mais de seda cor de rosa para aumentar a elegante tanga que nem tudo cobre, nem descobre*⁸; *Sra. Cinira Polônio (Frivolina), que se apresentou elegantemente despida, com largo festão de rosas a tiracolo*⁹; e também:

*somente faremos um reparo. Cupido apresentou-se muito d'après nature. Uma folha de parreira mais larga, umas asas mais que caídas, ou antes, mais algumas penas cobrindo formas que se advinham, fariam mais efeito até pelo lado do decoro às famílias que naturalmente quizerem apreciar a nova revista*¹⁰

A elegância, como traço construído pela atriz, era tão poderosa que independia dos trajes que ela usasse: mesmo «despida», Cinira era elegante, nunca imoral.

Essa «elegante Eva» trava um belíssimo duelo cultural com o personagem Capadócio, desempenhado por Xisto Bahia. Aquela canta uma cançoneta francesa e este canta uma modinha brasileira, acompanhando-se ao violão, sendo que, **no texto**, não há personagem vitorioso nem derrotado nesse duelo. Evidentemente que esses dois números musicais ganhavam destaque nos anúncios da peça.

O tribofe foi representada pela primeira vez em 1892¹¹.

O caráter híbrido, que, em *Mercúrio*, estava bem representado pelo desempenho de Cinira Polônio como Frivolina e Cupido, em *O tribofe*, evidencia-se na cena 4, quadro 5, ato II:

Eusébio leva-as [Quinota e Dona Fortunata] até o bastidor, e voltando, vê pelas costas Benvinda, que entra pelo primeiro plano muito bem trajada, mas com certa exageração ridícula: Olé! Que tentação! (Seguindo Benvinda.) Psiu! Ó dona!... Dona!... (Benvinda volta-se.) Benvinda!...

Benvinda: Oh!... (Assestando uma marquise.) Viva! Como tem passado?...

*Eusébio: A mulata de luneta, minha Nossa Senhora!... Este mundo tá perdido!...*¹².

Luneta aqui é, certamente, sinônimo de instrumento com pequena haste, usado para enxergar melhor¹³. A importância desse momento na peça pode ser confirmada pelo título do quadro: **a mulata de luneta**¹⁴. A combinação de elementos díspares, a mulata - sinônimo de mestiçagem, luxúria e cultura das camadas desfavorecidas - e a luneta - sinônimo de intelectualidade, clareza e erudição -, causa tamanho espanto no fazendeiro, que ele chega a exclamar com seu sotaque roceiro: *este mundo tá perdido!*. Perdido porque não se respeitam mais as fronteiras e limites, que antes eram tão demarcados: lunetas para senhoras de respeito e requebros para a mulata; música erudita para um lado e música popular para o outro; elaboração dramática para os gêneros superiores, incluindo-se aí a alta comédia, e recurso às soluções fáceis para os gêneros inferiores¹⁵. O espanto de Eusébio é também o espanto dos literatos diante das revistas de Artur Azevedo, verdadeiras mulatas de lunetas, reunindo numa única obra, a luxúria, o intelecto, o culto, o tradicional, o mestiço, a exatidão e a improvisação.

Como compreender que um autor do porte de Artur Azevedo, que seria, em 1897, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, pudesse não apenas insistir em escrever revistas, mas pudesse defender a **estética** desse ser híbrido, junção, por exemplo, de arte e comércio?

O esmero com que Artur Azevedo escreveu suas revistas de ano pode ser observado através da análise de algumas de suas obras. Sua habilidade em entretecer características da poética do gênero com procedimentos de fabricação de comicidade também é notável. A elaboração cuidadosa do ritmo da peça *O tribofe* aliada ao mecanismo da repetição, produtor de comicidade; o segundo ato de *O bilontra*, em que o teatro é visto de diversos ângulos; o diálogo paródico entre os personagens Ajúdia e Amoremedo em *A fantasia*; a cena de *Mercúrio*, em que o Doutor Várias e o Doutor Entrelinhas passam em revista os jornais cariocas, e que une o ritmo ligeiro e rápido da repetição a procedimentos de fabricação de comicidade e a caricaturas vivas; todos são exemplos da perícia com que o escritor maranhense escrevia suas revistas.

Entretanto, toda sua preocupação estética e literária não impedia a inserção em suas revistas de elementos que pudessem atrair um público mais amplo para os teatros: as caricaturas vivas, os cenários deslumbrantes, as alusões a fatos muito comentados pela opinião pública, a nudez elegante de Cinira Polônio, os jongos e tangos brasileiros, o espaço aberto ao anúncio de mercadorias e de casas comerciais etc.

Essa hibridez da revista azevediana também é observável em itens como a convivência da ordem com a desordem, a ambigüidade moral, a reunião de gêneros musicais de diversas faixas culturais e sociais etc. Além disso, nota-se uma clara preferência de Artur Azevedo por um equilíbrio entre as cenas episódicas, características da revista de ano, e o fio condutor, que algumas vezes se aproxima das tramas de comédias. A revista de ano de Artur Azevedo é, portanto, uma obra que deve atender a exigências bastante diversificadas e, muitas vezes, antagônicas.

A insistência no caráter híbrido da revista por parte de Artur Azevedo nos parece digna de nota. *O tribofe* conjuga de modo marcante as cenas episódicas com o fio narrativo da família de Sabará. A própria crítica reconhece tal fato: *a revista está muito bem feita, pois desenrola-se ao lado de uma comédia de costumes bastante espirituosa*¹⁶.

Esse dado torna-se ainda mais importante se considerarmos que as três revistas, que deram origem a outras peças (*Viagem ao Parnaso*, *O tribofe* e *Comeu!*), foram escritas apenas por Artur Azevedo, sem colaboradores, o que evidencia a **opção** do autor.

Ainda que em muitas de suas declarações deixe explícito que as revistas de ano são artisticamente inferiores a outros gêneros, como o drama e a alta comédia, em sua prática de autor teatral, Artur Azevedo deixa evidente que acredita no caráter artístico da revista de ano. Isso explica sua insistência no gênero, mesmo depois de ter dito que *A fantasia* seria sua última revista¹⁷.

É essa mesma crença que explica sua última revista *O ano que passa*, que não foi escrita para ser necessariamente colocada em cena. É também sua crença no valor artístico das revistas de ano que pode explicar a **publicação** de tantas peças de sua autoria, pertencentes ao gênero. Do total de dezenove revistas escritas, nove foram publicadas integralmente, em brochura, e outra teve seu texto completo publicado em periódico. Das cinco revistas escritas após *A fantasia*, apenas a última teve seu texto publicado num jornal; todas as outras tiveram apenas a parte cantada editada.

Isso tudo nos deixa entrever que o comediógrafo

maranhense criou com suas revistas de ano um espaço cultural híbrido, no qual letra e voz, arte e comércio, malícia, deslumbramento, tempo-ritmo, comicidade e elaboração técnica deviam necessariamente conviver.

Notas

1 ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei*. 2002. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

2 GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 17.

3 Ibidem. p. 19.

4 *Mercúrio* estreou no dia 16 de março de 1887, no Teatro Lucinda, encenada pela Companhia de Operetas dirigida por Adolfo A. de Faria. Sua quinquagésima récita ocorreu no dia 29 de junho, no Teatro Príncipe Imperial. Seguiram-se outras récitas que não julgamos importante registrar. A revista voltou ao cartaz no dia 15 de dezembro de 1887. Seguiram-se vários espetáculos.

5 REIS, Angela de Castro. *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, p.85.

6 *A semana*, Teatros, Lucinda, 19 mar. 1887. Grifo nosso.

7 *Jornal de Commercio*, Gazetilha, Teatro Lucinda, 18 mar. 1887.

8 *Gazeta da tarde*, Gazeta dos teatros, O Mercúrio, 17 mar. 1887. Grifo nosso.

9 *O país*, Diversões, Teatros, Mercúrio, 18 mar. 1887. Grifo nosso.

10 *O Rio de Janeiro* apud *Novidades*, Publicações a pedido, Mercúrio, 26 de março de 1887.

11 *O tribofe* estreou no dia 16 de junho de 1892, representada pela Sociedade Empresária Garrido & C., no Teatro Apolo. Músicas de Assis Pacheco. «*Mise-en-scène*» do ator Machado e cenários de Carrancini, Camões, Orestes Coliva e Frederico de Barros.

12 Cf. AZEVEDO, Artur. *O tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 94-5.

13 AZEVEDO, Artur. *O tribofe*, p. 199-200, nota 61.

14 Cf. anúncio na *Gazeta de Notícias*, 16 jun. 1892.

15 A importância do respeito às fronteiras, limites e hierarquias está presente também nas lutas travadas para civilizar o carnaval nessa mesma época. Cf. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 58 e 84.

16 *O combate*, Teatros, O tribofe, 18 jun. 1892. Também: *A família da roça constitui um grupo perfeitamente característico, e mais parece destinado a uma comédia de costumes do que a uma simples revista* (*Gazeta de Notícias*, Teatros e..., O tribofe, 18 jun. 1892). Ver ainda *Jornal do Brasil*, Teatros e concertos, 18 jun. 1892.

17 Artur Azevedo ainda escreveu *O jagunço*, *Gavroche*, *Comeu!*, *Guanabarina* e *O ano que passa*.

* * *

DO TEATRO AO CINEMA (DE NELSON RODRIGUES A ARNALDO JABOR): DISCUTINDO A FIGURA PATERNA EM TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA E O CASAMENTO

Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

Na passagem dos anos sessenta para os anos setenta, os parâmetros artísticos e culturais modificam-se. Com efeito, observa-se o processo de dissolução gradativa do Cinema Marginal, do Teatro de Arena, do Oficina, do Tropicalismo e até mesmo do Cinema Novo. Para os artistas atuantes no período, começam a ficar mais claras as novas tendências, enfeixadas em formas de produção da arte de tipo industrial e em consonância com comportamentos cotidianos diferenciados

daqueles que predominaram nas décadas anteriores. Muitos tentaram dar respostas consistentes, buscando outras modalidades de comunicação de modo a não perder o contato com o público.

Neste sentido, ao lado dos embates com a ditadura militar, representados pela censura e pela nova dinâmica do mercado brasileiro de bens simbólicos (Indústria Cultural), organizou-se, no cinema brasileiro, uma tendência relevante nos anos 1970 em torno de filmes que tematizaram dramas de família. Isto, obviamente, não foi algo exclusivo ao cinema, pois esta questão está presente tanto no Teatro, a exemplo da dramaturgia da Oduvaldo Vianna Filho, em peças como *Rasga Coração* (1972-74)¹, quanto na música, especialmente entre a chamada geração tropicalista².

Num quadro mais amplo, observa-se um evidente mergulho na análise do conflito de gerações, na caducidade de padrões morais, nos novos papéis sociais de homens e mulheres, sob os influxos da liberação sexual trazida pela década anterior. Isto foi feito, muitas vezes, em diálogo com as questões políticas e culturais mais importantes do período, levando diversos artistas a uma posição francamente contestadora. Nunca é demais lembrar que, durante o período marcado pela ditadura militar, os padrões morais e sexuais tendiam a receber, por parte dos governos, um reforço conservador da tradição³.

Dentre os filmes brasileiros que tematizaram questões relativas ao universo familiar, duas obras de Arnaldo Jabor, *Toda nudez será castigada*, de 1972, e *O casamento*, de 1975, provocaram forte impacto pela alegorização proposta, mobilizando e, ao mesmo tempo, transfigurando questões centrais do Cinema Novo. É de muita relevância, portanto, empreender um esforço no sentido de discutir os novos arranjos da figura paterna (em fins dos anos 1960/início dos anos 1970, em termos sociais) e, sobretudo, o modo como Jabor recria/reinterpreta este fenômeno, adaptando obras de Nelson Rodrigues.

Ismail Xavier, um dos mais importantes estudiosos do cinema brasileiro, ao comentar estes dois filmes de Arnaldo Jabor, salientou: “o nó da questão é a figura do pai incapaz de cumprir o papel que a tradição lhe reserva, ‘chefe da casa’ que encarna ele próprio a transgressão da norma ou a fraqueza que mina, do interior, a ordem familiar. Não por acaso, é aí que se concentra o lado patético dos desenlaces, quando, como pai corruptor ou marido fraco, a figura masculina fracassa”⁴. Fraturada internamente, a figura paterna nestas adaptações é, ao mesmo tempo, senhor e escravo do desejo, exprimindo sempre sua pusilanidade. Cambaleando sob as luzes de novos tempos e de seus embates com a tradição, a figura paterna, representada nestes filmes, mostra-se pouco adequada à tarefa de construir pontos de referência.

Em *Toda nudez será castigada*, jogando-se de forma arrojada na adaptação da obra de Nelson Rodrigues, Jabor produz um forte deslocamento de motivo e como que abala as bases nas quais estavam assentados os filmes do chamado Cinema Novo. Ainda que outras películas do período também tivessem tido sucesso de público, como *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, Jabor foi capaz de renovar as estratégias de comunicação com a grande massa de espectadores, transformando, de maneira significativa, a abordagem essencial dos cinemanovistas. De fato, a busca de um diagnóstico geral da nação por meio da análise do comportamento da classe média já tinha figurado como horizonte para diversos cineastas, mas o dado novo é o modo aberto com que as questões, sobretudo sexuais, são abordadas. O diálogo com questões psicanalíticas estão fortemente presentes. E, desse ponto de vista, o contato com a obra de Nelson contribui para revitalização, irrigando

com sangue novo o universo criativo e interpretativo dos cineastas brasileiros.

Na peça de Nelson, o conflito central se organiza a partir da clara separação de espaços: de um lado, Geni, no bordel de luxo, do outro, a família de Herculano, presa ao espaço da casa decadente e em permanente luto, em virtude da morte da esposa de Herculano. No primeiro ato, a figura paterna oscila entre o desejo sexual e a moral puritana. Levado pelo irmão, Patrício, ao bordel, Herculano tem seu encontro com Geni. Inicia-se, assim, uma relação em que a dicotomia desejo/interdição do desejo dá a tônica. O segundo ato incorpora Serginho, filho de Herculano. Assim como no primeiro ato, Patrício é a mola propulsora do conflito. Patrício espera que Serginho revolte-se com a traição do pai, pelo rompimento do luto. Herculano, obcecado com a idéia de casamento, retira Geni do bordel. Enfrenta toda sorte de oposições, mas não se afasta de seu propósito. O ápice do conflito deste ato ocorre quando Serginho é estuprado na cadeia. No terceiro ato a presença de Serginho é uma constante. É em torno dele que os conflitos irão se desenrolar. Mesmo em face da revolta de Herculano, o bandido boliviano, responsável pelo estupro, foi solto. Há como que uma tentativa de reconciliação, em meio a lances melodramáticos, entre Herculano, Serginho e Geni. O casamento realiza-se, mas ele carrega ainda outras componentes: a relação de Serginho com Geni. De qualquer forma, Geni é acolhida pela família. Quanto tudo parecia arrumado, Serginho protagoniza o desfecho surpreendente: foge com o bandido boliviano. Geni comete suicídio. E Herculano tem notícia de tudo por meio de uma fita gravada.

Já no filme de Jabor, observa-se uma espécie de condensação, visto que uma série de lances paralelos são retirados. O mais importante, porém, como nos mostra Ismail Xavier, é o tratamento diferenciado recebido pelo “episódio do aeroporto para sublinhar a reação de Geni diante da fuga de Serginho. É o lance chave da adaptação. (...) Este final, mais do que agilidade, efeito, ressalta uma significativa escolha de *Toda nudez* de Jabor: o que importa é o drama de Geni. O rosto de Herculano desaparece antes de ouvir as revelações humilhantes, ironia a diminuir sua figura de pai iludido. A imagem de impacto é da mulher”⁵. Neste sentido, o tom utilizado no tratamento das paixões, tão característico desse filme de Jabor, representa uma reviravolta na moral tradicional do melodrama burguês.

Com efeito, como gênero dramático (teatro), o melodrama surge no século XVIII e tem, segundo Patrice Pavis, uma “estrutura narrativa imutável: amor, infelicidade causada pelo traidor, triunfo da virtude, castigos e recompensas, perseguição como eixo da intriga. Seu surgimento está ligado ao predomínio ideológico da burguesia que, nos primeiros anos do século XIX, afirma sua nova força oriunda da revolução, substituindo as aspirações igualitárias de um povo apresentado como infantil, assexuado e excluído da história. As personagens, claramente separadas em boas e más, não têm nenhuma opção trágica possível. Elas estão carregadas de bons e maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradição. Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador identificação fácil e uma catarse barata. O melodrama veicula abstrações sociais, oculta os conflitos sociais de sua época, e chancela a ordem burguesa recentemente estabelecida, universalizando os conflitos e os valores e tentando produzir no espectador uma catarse que desestimula qualquer reflexão ou contestação”⁶. Na passagem para o cinema, de acordo com Philippe Paraire, o melodrama manteve algumas de suas características básicas: “o tema principal do melodrama continuou a ser a dissolução

do casamento. Apaixonados tragicamente separados pela vida, pelo acaso, pelo azar, pela incompatibilidade. Mas também é possível encontrar tratamento melodramático para o desentendimento entre as gerações numa mesma família. (...). Por outro lado, os padres são personagens muito melodramáticos, pois estão constantemente sujeitos a sucumbir à armadilha inevitável da paixão. (...) O álcool e a droga, da mesma forma, se prestam a tratamentos melodramáticos. O melodrama sempre abordou a diferença de classe como causa de separação de amantes que parece totalmente extrínseca ao amor (e portanto totalmente injusta)”⁷. Mas vale a pena afirmar: o gênero melodramático recebeu, no cinema, releituras dignas de nota. É o caso do cineasta Douglas Sirk. De acordo com Luiz Carlos Merten, “muitos críticos rejeitaram de cara os melodramas de Sirk, mas houve os que, desde a primeira obra, perceberam que o cineasta, como um verdadeiro autor, valia-se dos códigos do melodrama – *putting melos into drama* – para subverter um conceito de família que está na base do sonho americano. Ele próprio confessou. ‘Meu ideal é a tragédia grega, em que tudo se passa em família’, contou a *Cahiers du Cinéma*, que o reverenciavam como mestre, em 1967”⁸.

Radicalizando o tratamento dado por Douglas Sirk, Jabor desconstrói os cânones do gênero melodramático, em diálogo com a psicanálise e com fortes doses de crueldade. Segundo José Mário Ortiz Ramos, “temos com esta obra de Jabor uma posição bem diferenciada no interior dos domínios cinemanovistas, quando os cineastas ainda tentavam uma entrada no mercado com obras de tom sério, atadas a grandes discussões sobre a cultura brasileira. Jabor elegeu uma outra trilha”⁹. Por isso, em *Toda nudez*, a narrativa passa muito longe da reafirmação dos valores patriarcais. O cineasta mobiliza muita munição para colocar a nu o conservadorismo da sociedade brasileira, particularmente reforçado em tempos de ditadura militar.

Esta tendência se mostra ainda mais marcante em *O casamento*. Com efeito, a figura paterna esfacelada atinge aqui o seu ápice. O que ganha impulso é o desejo incestuoso, mas que não se consuma. De acordo com Ismail Xavier, a metáfora central neste filme é a “enchente”. “Os créditos se sobrepõem a imagens de inundação das ruas do Rio de Janeiro, imagens destes dias de calamidade pública em que tudo é desabrigo. (...) O filme é pontuado por uma cena-pesadelo recorrente que faz destas imagens do dilúvio urbano, além da metáfora totalizante referida a todos os processos, uma evocação do lugar social do protagonista (empresário da construção civil), ou seja, o universo de negociatas”¹⁰. A atividade empresarial é apresentada numa articulação do público com o privado em que o sentimento de culpa está sempre presente. A metáfora da “enchente” aludida por Ismail, em seu comentário do filme, faz eco à noção de “esvaziamento” proposta por Victor Hugo Adler Pereira, quando este analisa o romance de Nelson. Para Victor Hugo, Sabino é um personagem contido, discreto, assustado que, quando consegue se libertar, encontra no vômito o início de um trajeto em que suas fantasias poderão ser vividas até o limite. “Um texto como *O Casamento* propicia ao autor (Nelson Rodrigues) o exercício dos limites extremos. A descoberta da verdade, por Sabino, transforma-se no ato de vomitar”¹¹. Por outro lado, em Nelson Rodrigues, as personagens femininas, ainda segundo Victor Hugo, “transitam, freqüentemente, da devassidão para a abstinência sexual, e vice-versa, ou são descritas através de uma convivência paradoxal entre a ‘pureza’ e a ‘impureza’. Fica claro que existe um valor atribuído à ‘pureza’, que reconhece o conjunto de expectativas da ideologia patriarcal ao se referir constantemente à virgindade, à recusa da nudez pública ou à fidelidade da mulher como modos de

identificação das personagens”¹². Especialmente no que toca a Glorinha, de *O Casamento*, Adler afirma: esta personagem “transita entre a escarradeira e o lírio, o depósito da poluição social e física e a flor que é a própria pureza”¹³. Se em Nelson o processo analisado, sobretudo a desconstrução da ideologia patriarcal, remonta quase que exclusivamente ao âmbito individual/psicanalítico, em sentido freudiano, no filme de Jabor há a alegorização e, portanto, a proposta de diálogo entre crítica social e psicanálise.

Os filmes de Jabor funcionam, portanto, como uma espécie de releitura crítica do gênero melodramático e, por meio dessa estratégia discursiva, apresenta um contraponto igualmente crítico do imaginário patriarcal que, à luz da Ideologia da Segurança Nacional, foi ativado durante os governos militares. Desse ponto de vista, o encontro Jabor-Nelson tornou-se possível graças à possibilidade de subverter um conceito de família que está na base do projeto autoritário, no Brasil pós-1964.

Notas

1 Consultar: PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, particularmente o quarto capítulo.

2 Verificar especialmente VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

3 De acordo com Joseph Comblin, (*A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978), “os ideólogos da Segurança Nacional colocam sempre, entre os Objetivos Nacionais, os valores morais e espirituais: a regeneração moral da Nação, a herança das virtudes nacionais ou do caráter nacional, os valores do ‘Ocidente’, ou do cristianismo, ou da ‘civilização cristã e ocidental’, a liberdade, a democracia, a justiça social, etc” (p. 235). A ideologia da Segurança Nacional deixou fortes marcas na formação daqueles que foram responsáveis pela censura, durante a ditadura militar brasileira. Neste aspecto, segundo Inimá Simões (*Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do SENAC, 1999), “os primeiros sinais concretos da presença dessa ideologia se dá em 1965”. Os censores estavam particularmente preocupados, ainda segundo Simões, com o “desmantelamento das crenças religiosas” e com a “destruição das crenças básicas da sociedade democrática (conceito de família, de casamento, etc)” (p. 108-109). Como era de esperar, a obra de Jabor, *Toda nudez será castigada*, foi alvo da censura. Foi liberada, em 1973, com uma dúzia de cortes (Ibidem, p. 180-181).

4 XAVIER, Ismail. Pais humilhados, filhos perversos. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n°37, novembro de 1993, p. 80.

5 Ibidem, p. 63.

6 PAVIS, Patrice. Melodrama. In: *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 238-9.

7 PARAIRES, Phillippe. O melodrama. In: *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 47-8.

8 MERTEN, Luiz Carlos. Douglas Sirk – longe do paraíso. In: *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre/RS: Artes e Ofícios, 2003, p. 108.

9 RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 405.

10 XAVIER, Ismail. *Op. Cit.*, p. 71.

11 PEREIRA, Victor Hugo Adler Pereira. *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 146.

12 Ibidem, p. 144.

13 Ibidem, p. 145.

* * *

**FOTOGRAFIAS COMO DOCUMENTOS
“TEXTUAIS”
PONTUAÇÕES SOBRE AS ENCENAÇÕES
DE “ROMEU E JULIETA” E “UM MOLIÈRE
IMAGINÁRIO”
(GRUPO GALPÃO – 1992/1998)**

Ana Maria Pacheco Carneiro
Universidade Federal de Uberlândia

Introdução

Esta comunicação pontua reflexões que vêm norteando meu trabalho de pesquisa e que se relacionam com a utilização de fotografias na ampliação e aprofundamento da metodologia da pesquisa em Artes Cênicas, a partir de experiências realizadas no âmbito do Curso de Licenciatura em Teatro, na Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Tendo como ponto de partida um trabalho com fotos realizado quando da defesa de minha dissertação de mestrado¹, o interesse pela utilização das fotografias enquanto *documentos textuais* tem me levado a investir tanto na busca de novas informações na área de *antropologia visual*, como a aplicar os conhecimentos já adquiridos em algumas disciplinas.

As primeiras leituras de e sobre *antropologia visual* tornaram claro que, a partir da sistematização e análise rigorosa dos dados visuais observados, é possível estabelecer o que se pode denominar uma linguagem *foto-gramática* (Pinney, 1992 - cf Brisset, 1999:2) — linguagem infelizmente ainda não devidamente decifrada. No entanto, como afirma Guran,

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

Partindo desta compreensão da imagem enquanto *texto*, venho investigando a contribuição que esta pode oferecer na passagem de conhecimentos e elucidação de pontos específicos que se tornam essenciais à apreensão de alguns conceitos ou mesmo na construção de um *núcleo imagético* sobre o teatro, necessário diante de um alunado que muita vez desconhece totalmente o objeto das discussões propostas em aula.

As primeiras investidas partiram de algumas pontuações de Guran, quando nos fala da fotografia enquanto objeto capaz de nos possibilitar a realização de uma *descrição sistemática do universo de pesquisa*, sempre levando em consideração a advertência do próprio autor:

(...) a função da fotografia na descrição não é, necessariamente, a de produzir um registro exaustivo ou redundante face às informações escritas. Sua contribuição reside na capacidade de efetuar uma seleção de aspectos relevantes e de momentos significativos da realidade estudada, que possam pôr em evidência informações que não poderiam ser obtidas por outros meios. (Guran, 1998:89)

Com foco nessas orientações, utilizei algumas fotos no transcurso das disciplinas *Indumentárias e Adereços*, oferecida para alunos dos Cursos de Artes Cênicas e Artes

Plásticas, e *Teatro no Brasil*, para alunos dos Cursos de Artes Cênicas, Artes Plásticas e Educação Física, ao longo do 1º semestre de 2003, na UFU, procurando verificar o elemento visual que elas forneciam, ou seja, o foco a partir do qual se estabelecerá uma leitura das mesmas.

Da metodologia

Das diversas fotos utilizadas, algumas eram relacionadas a duas montagens do Grupo Galpão: *Romeu e Julieta* (1992) e *Um Molière imaginário* (1998) — núcleo ao qual foram acrescentadas imagens/desenhos de roupas do século XVII. A partir delas foram analisadas questões referentes ao trabalho do ator, à linguagem cômica, ao figurino sobre as quais farei breves pontuações.

O estudo comparativo entre as imagens de roupas de época e as fotografias do programa da peça *Um Molière imaginário* permitiram rica discussão sobre um dos focos de análise da disciplina *Indumentárias e adereços*: a “teatralização” dos figurinos, ou seja, de que modo uma roupa pode/deve ser trabalhada para perder seus aspectos cotidianos/realistas. Tínhamos em mãos imagens que em tudo se assemelhavam e que, no entanto, em tudo diferiam.

Idealizado como um jogo de baralho, o programa da peça apresenta, nas “cartas” que o compõem, um ator posando como o personagem que representou. Dando unidade a todas elas, um fundo composto por uma pintura de época, ao qual a imagem do personagem/ator parece, ao mesmo tempo, se somar e se destacar.

Se nas imagens/desenhos de indumentárias do século XVII observávamos o que era a moda nesse período — saias amplas, compridas, decotes e cinturas bem delineadas das roupas femininas; amplos jaquetões e capas, calças curtas, punhos e golas rendados e chapéus de copas altas ou emplumados dos homens, nos permitindo observar todo um contexto social —, as fotografias das “cartas” nos ofereciam uma releitura desse contexto, atualizada e elaborada de modo a evidenciar aspectos da linguagem cômica do espetáculo. Elas nos “falavam” de um trabalho minucioso, que abrangia a escolha das cores, dos tecidos, das formas e detalhes de cada um daqueles figurinos; do que permitia a individualização de cada personagem e, paralelamente, do que fornecia unidade ao conjunto.

A partir das cores, foi possível organizar grupos correspondentes aos espaços de origem de cada personagem. Tons de rosa, lilás e roxo agregando o núcleo da família de Argan, o doente imaginário; a forma como, na roupa de Belinha (segunda mulher de Argan), ao tom roxo se soma o vermelho, pontuando os aspectos de sedução/sexualidade dessa personagem — vermelho também utilizado para o Sr. Flores, o farmacêutico que aplica os clísteres em Argan; os tons neutros dos personagens periféricos desse núcleo (Cleanto, namorado de Angélica; Beraldo, irmão de Argan e Sr. Boa Fé, o tabelião), unidos por alguma peça/acessório em azul.

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

A utilização de meias coloridas — listras, bolinhas, xadrez —, de babados rendados arrematando botinas, toucas, calças, mangas e golas não só oferecem uniformidade como dão um toque carnavalizador a esses figurinos. Toque acentuado pela utilização de objetos “modernos”: o pijama listrado, a touca de lã e as pantufas felpudas de Argan; a vassoura de fios de

algodão de Nieta; a bolsinha de crochê de Belinha; os óculos de aro colorido do tabelião; os cabelos pintados (*blond*) e de corte moderno, de Cleanto; o embrulho do presente trazido por Tomás Disáforus, a gravatinha de xadrez e o boné usados pelo rapaz. A tudo isso, soma-se a maquiagem farsesca — rostos pintados de branco, lábios, narizes e faces coloridos de vermelho —, penteados, perucas, chapéus, guarda-chuvas, sombrinhas e bastões que fortalecem os aspectos do cômico presentes na encenação.

Essas mesmas cartas/fotos permitiram ainda a observação de expressões, movimentos, gestos que, juntamente com as análises proporcionadas por fotografias de cena, possibilitaram centrar o foco de estudo no trabalho do ator e na linguagem cômica, a partir de abordagem feita na disciplina *Teatro no Brasil*.

O segundo grupo, constituído por fotografias de cena dos dois espetáculos, permitiu leituras mais profundas sobre a própria encenação, tanto sobre o jogo atorial, como sobre questões relativas a cenário e uso de adereços/objetos cênicos. Puderam ser observadas as diferentes formas de construção do espaço cênico utilizadas nas montagens: o carro/palco de *Romeu e Julieta* e o palco dentro do palco de *Um Molière imaginário*; como a ambos ainda se agregam os espaços livres que os antecedem e permanecem como espaços privilegiados que unem o grupo às suas origens nas ruas.

É notável ainda, a presença do onírico, do poético na criação desses espaços, seja por suas transformações perante o olhar do público, seja pela magia das pequenas luzes ou ainda pelo espaço de sonho ocupado pela Rainha Mab, presente durante toda a encenação.

Elas possibilitavam ainda uma leitura nítida do tipo cômico trabalhado pelo ator; da forma como características físicas foram exploradas — a baixa estatura do ator Antonio Edson, ricamente acentuada nos dois personagens por ele vividos, diminuindo-o ainda mais na caracterização do Dr. Purgan (o que se acentua com a longa capa, o alto chapéu e a imensa bengala) e aumentando-o na personificação do tabelião Boa Fé, ao colocá-lo sobre pequena banquetta.

Permitiam ainda a observação de como gestos e movimentos fortaleciam aspectos de comicidade: o rosto e o frágil corpo de Argan, as pernas viradas para o lado, as mãos agitadas ao falar de suas doenças; os jogos de sedução estabelecidos na cena do tabelião, quando Belinha lança o corpo em direção ao marido e permanecem ambos em verdadeiro movimento de equilíbrio-desequilíbrio corporal, as bocas escancaradas diante dos “objetos de sedução” que lhes são oferecidos: a ele, os seios tentadores da jovem mulher; a ela, o celular exibido pelo Sr. Boa Fé; a ama de Julieta apertando os grandes e fartos seios postiços, a boca escancarada, os olhos arregalados; a percepção de dilatação dos corpos dos atores com suas pernas de pau floridas e a jocosidade estabelecida pela boneca de *papier-maché*, alegre dama que, pronta para atender ao convite, incrementa a cena do baile de *Romeu e Julieta*.

Conclusão

A observação das fotos permitiu que se efetuasse uma *seleção de aspectos relevantes e de momentos significativos* (Guran. 1998:89), possibilitando o estabelecimento de pontes entre as imagens observadas e conhecimentos sobre a cena e o jogo atorial que seriam impossíveis de se estabelecer de outra forma, confirmando o fato de que *(u)ma das potencialidades da fotografia é destacar um aspecto particular da realidade que se encontra diluído num vasto campo de visão, explicitando assim a singularidade e a transcendência de uma cena* (Guran,

2000:156-157), estabelecendo a percepção de olhares, expressões, gestos infinitamente valiosos na pesquisa e no estudo das questões teatrais.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: HUCITEC/Unicamp, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- BRISSET, Demétrio E.. Acerca de la fotografia etnográfica. *Gazeta de Antropologia*. Nº15, 1999. txt 15-11. http://www.ufr.es/%7Eepw/lac/G15_11DemétrioE_Brisset_Martin.html (20/07/01)
- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Fotografias como documentos textuais: um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do Grupo de Teatro Tá na Rua. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador, 8 a 12 de outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, Série Memória ABRACE V, 2000. pp: 297-303
- GRUPO GALPÃO. *Imagens de uma história*. Catálogo. Projeto gráfico: Lápis Raro. S/d
- GURAN, Milton. A “fotografia eficiente” e as Ciências Sociais. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). *Sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Prefeitura da Cidade de Porto Alegre; Unidade Editorial, 1998. pp:87-99
- Fotografar para descobrir, fotografar para contar. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem – N.1 – (1995) -. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 2000.1 (Publicação Semestral). pp 155-165
- LIMA, Mariângela Muraro Alves de (org.). *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- MARCONDES, Tânia; VARGAS, Maria Thereza (org.). *Foto em cena*: Fredi Kleemann. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- PROGRAMA da peça “Um Molière imaginário”, direção de Eduardo Moreira, dramaturgia e textos de Cacá Brandão. Programação Visual: Lápis Raro.
- RABETTI, Beti. Dimensões do cômico. A propósito da encenação de “O doente imaginário”, por Moacyr Góes. In: *REDE – Revista da Rede Municipal de Teatros*. Rio de Janeiro: RioArte, 1996. Ano 1. Número 2. pp10-15
- SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). *Sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Prefeitura da Cidade de Porto Alegre; Unidade Editorial, 1998. Pp: 109-114
- SCHERER, Joanna. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. v 3. pp: 69-83
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro — introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et alii. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 138). pp. 93-123

Notas

¹ - *Espaço cênico e comicidade*: a busca de uma definição da linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981). Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes - Curso de Mestrado em Teatro; junho, 1998. Sobre as primeiras incursões realizadas no sentido da utilização de fotos no trabalho de pesquisa, ver *Fotografias como documentos “textuais”*: um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do *Grupo de Teatro Tá na Rua*. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador, 8 a 12 de outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, 2002. Série Memória ABRACE V. Comunicação.

* * *

TEATRO DE GRUPO: CONCEITOS E BUSCA DE IDENTIDADE

André Luiz Antunes Netto Carreira

Universidade do Estado de Santa Catarina -CNPq

Este trabalho aborda a noção de teatro de grupo e seu desenvolvimento no contexto teatral brasileiro com o fim de propor uma reflexão sobre os modelos de organização teatral que predominam nos âmbitos que escapam ao sistema hegemônico da produção teatral brasileira. Este referente hegemônico diz respeito ao teatro *considerado* comercial, ao fenômeno teatral organizado ao redor do sistema da fama e dos procedimentos empresariais que predominam no eixo Rio-São Paulo.

O teatro de grupo é uma noção ampla que representa uma grande gama de modalidades organizativas, mas que especialmente nos remete, na atualidade, a um imaginário cada vez mais forte entre os jovens realizadores teatrais. Esse imaginário diz respeito a um modelo idealizado de organização grupal que funciona como um referente que mobiliza muitas ações criativas e de organização social no âmbito do teatro. Por isso é impossível hoje refletir sobre os procedimentos de treinamento do ator sem incluir questões relativas à noção de grupo ou de *grupalidade* como muitos preferem dizer. Está instalada no nosso cotidiano a idéia de que ser ator implica necessariamente constituir um grupo de trabalho que funcione como núcleo de treinamento que permita a formação de um “ator compositor”. Esta idéia ainda não completamente desenvolvida tem uma presença cada vez mais marcante no âmbito do teatro universitário, e é importante dizer que a própria noção de “ator compositor” já mereceria uma discussão específica que não cabe no presente trabalho, mas que não pode ser dissociada do estudo do teatro de grupo na atualidade.

Nesta etapa da pesquisa o foco é refletir sobre o que poderíamos considerar como o teatro de grupo no teatro brasileiro contemporâneo. Para fazer uma referência às experiências brasileiras temos que falar especialmente das formas de organização características do final da década de 60 e dos anos 70. Neste sentido é interessante considerar o que Silvana Garcia observa no seu livro **Teatro da Militância** (1990) que busca mapear o movimento de teatro de grupos em São Paulo nos anos 70 e identifica uma clara vertente engajada. Um engajamento que não diz respeito mais às conexões diretas com a luta política partidária ou classista, como foi o caso dos CPC da UNE, mas que se movia em uma esfera dos movimentos comunitários e especialmente de bairros periféricos. O plano da cultura ainda que estreitamente relacionado com as dimensões políticas pareceu ser o lugar preferencial para os projetos teatrais grupais, um espaço de contenção rico que poderia oferecer alternativas ao grupo uma vez que os espaços

para o teatro político revolucionário relacionado ao movimento estudantil enfrentava um declínio acentuado.

Essa característica não se restringiu aos grupos da cidade de São Paulo, podemos observar que ocorreram processos semelhantes em diversas cidades do país. Os casos mais representativos foram aqueles onde podemos identificar grupos teatrais com uma atividade de alguns anos cuja dinâmica implicou na conformação de certos movimentos de formação de outros grupos e de atores. O Grupo Oi Nós Aqui Traveiz de Porto Alegre, o Grupo Galpão de Belo Horizonte, o Grupo Lume de Campinas entre outros são exemplos representativos de pólos geradores de uma tendência claramente construtiva que significa um movimento novo na história do teatro brasileiro que definiu todo um campo da atividade teatral nacional a partir do final dos anos 70 e inícios dos anos 80.

Neste período a noção de teatro experimental parece se deslocar da figura do diretor para o modelo da organização grupal a partir da generalização da idéia de treinamento. Se bem é certo que neste mesmo período podemos observar a dinâmica renovadora de diretores como Antunes Filho e Gerald Thomas, entre outros, podemos notar a consolidação dos embriões grupais que no final do século XX se consolidariam como referências importantes sobretudo se consideramos a idéia de treinamento do ator.

Se aceitamos a idéia de que o treinamento do ator só pode se dar como parte de um processo de descobrimento ou reinvenção pessoal do ator durante sua prática coletiva parece lógico, e até indispensável, a condição de um grupo estável para o aprofundamento destas práticas. O grupo seria uma instância fértil onde o ator poderia com liberdade e segurança enfrentar os desafios da busca desta reinvenção.

O modelo de grupo dos anos 60 – Oficina a Arena por exemplo – pareciam apoiados em uma unidade ideológica consistente e em princípios de construção de espetáculos antes que na constituição de pólos de referência técnica. Estes grupos se ofereciam à sociedade como agentes portadores de propostas transformadoras, por isso, uma significativa parte de seus esforços organizativos se relacionava com o contato com seu público, com um contato afetivo e ideológico forte. Estes herdeiros dos primeiros grupos amadores das décadas de 50 e 60 demonstraram uma clara preocupação com um projeto que combinava o teatral com dimensões políticas. O discurso político destes grupos além de ser uma marca de época representava o elemento organizador do projeto grupal e um componente chave para a relação com a sua audiência

O modelo de teatro de grupo que parece se consolidar nos anos 80 demonstra uma maior independência com relação ao olhar do público. Neste novo conjunto de grupos há uma evidente concentração do esforço grupal na resolução de questões relacionadas com a epistemologia do ator, com uma busca de ordem quase filosófica que implica em procedimentos de natureza técnica e estética. Podemos perceber que há uma atitude que não toma como foco central dos grupos a busca de uma relação clara com o público ou melhor, não há no imaginário grupal um público a ser conquistado. Desta forma o trabalho de exploração é cada vez mais interior enquanto o circuito ator-audiência parece ser deixado em um segundo plano.

O teatro de grupo e a matriz do teatro comercial

A matriz de um teatro comercial no Brasil foi bastante frágil no século XX, nosso país não conta com um sistema claro de produção comercial de caráter industrial, nem tão pouco com elencos oficiais estáveis ou com teatros oficiais com produção próprias sistemáticas. As iniciativas de caráter empresarial se encontravam associadas a processos contextuais sem nunca

estabelecer um universo claramente delimitado como o campo do teatro empresarial. De tal forma que hoje em dia o teatro que podemos considerar empresarial existe como decorrência, fundamentalmente, do sistema profissional da televisão.

É interessante notar como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)¹ nasceu como uma iniciativa para oferecer aos grupos amadores paulistanos um espaço físico de trabalho e terminou por se constituir em uma companhia que “colheu” os artistas que provinham do amadorismo. Poderíamos dizer até que a iniciativa de Franco Zampari ajudou a “desorganizar” um potencial movimento de grupos, pois depois da experiência do TBC estes atores já profissionalizados se organizaram em várias companhias que ainda guardando algumas características dos grupos de onde provinham se encaminharam rapidamente em direção à conformação de um perfil bem mais empresarial. Pode-se constatar isso observando como estas companhias tiveram vidas curtas e muito instáveis, regidas principalmente pela dinâmica do sucesso ou fracasso de diferentes montagens. Apesar de que algumas destas agrupações até adotaram a nomenclatura de ‘grupo’ não conformaram estruturas que tivessem uma relação estreita com o modelo proveniente do tempo do amadorismo.

Teatro de grupo e resistência

Pode-se dizer que o Oficina e o Arena representaram, anos depois do TBC e das companhias que emergiram deste projeto, os exemplos que reafirmavam a idéia de Grupo, de um grupo sustentado mais pelo eixo do trabalho artístico e ideológico do que pelas circunstâncias da sobrevivência ou pela realização de um espetáculo específico.

A matriz de grupo, pelo menos a matriz dos amadores dos anos 40 e 50 parece sugerir o privilégio do ato de fazer teatro sobre a possibilidade de sobreviver a partir do fazer teatral. Certamente, isso implica pensar que a própria dinâmica da vida teatral constituiria uma zona de contradições entre a possibilidade da manutenção de um projeto teatral grupal e as necessidades de financiamento e sobrevivência.

De fato podemos afirmar que essa é a contradição que exerce a maior pressão sobre a existência dos projetos grupais em todas partes, mas especialmente, nos contextos culturais nos quais quase inexitem linhas de financiamento público para o fazer teatral. A carência de financiamento público às atividades dos grupos representa uma permanente ameaça de morte ao projeto coletivo cujo eixo seja a liberdade de criação.

Por isso cabe propor a questão: o teatro de grupo poderia ser considerado sempre um exercício de resistência? Refletindo a partir da contradição anteriormente comentada pode-se dizer que a estruturação de grupo porta o embrião da resistência. O ato de estruturação de um grupo nasce sempre de uma percepção de que a possibilidade desta unidade grupal de funcionamento implica criar instrumentos tanto no campo da criação como no campo da estrutura social do próprio coletivo. O grupo é sempre uma estrutura de autogestão e traz componentes identitários, afetivos e técnicos (de linguagem e de estrutura de produção) que permitem supor que a idéia de grupo implica em uma tomada de posição frente aos códigos e “leis” da criação e produção teatral. Neste sentido a percepção do grupo como um lugar de resistência frente às dinâmicas impostas pela hegemonia é legítima e funciona como mecanismo que impulsiona a criação de projetos que se pensam independentes.

Claro está que essa percepção de independência não é elemento suficiente para que se possa pensar que tal independência sempre se materializa quando dos projetos grupais. É imperativo questionar as relações que se estabelecem

entre os grupos e os circuitos teatrais – tanto no que diz respeito à exibição de espetáculos quanto ao que se refere à consolidação de modelos estéticos – para que se possa buscar identificar espaços de autonomia e resistência dentro do teatro de grupo.

A tarefa que os grupos brasileiros têm que enfrentar de forma imediata diz respeito a possibilidade de se estabelecer um marco de referências que permita aos grupos a estruturação de práticas autônomas fundamentadas na pesquisa teatral, mas que não dependam de modelos de teatro de grupo já estabelecidos. Isso não diz respeito à necessidade de buscar uma matriz grupal nacional, mas sim remete à possibilidade de experimentar tanto no campo da criação cênica como da estruturação de formas de organização social e de vinculação com o público.

Bibliografia

- ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre, Fumproarte: 1997
- BRANDÃO, Tânia. *Teatro Brasileiro do Século XX (As oscilações vertiginosas)* in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº 29. 2001.
- CARREIRA, André. **Sobrevivendo e Construindo Identidade**. Florianópolis. UDESC/Nptal. 1998.
- O Ator Periférico: a busca da identidade*, in O Teatro Transcende. Blumenau, Universidade Regional de Blumenau, ano 10, n. 10, 2001.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1990.
- FERNANDES, Silvia. *A criação coletiva do teatro*, in Urdimento, n. 2. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: 1998.

Notas

- ¹ É interessante observar o que afirma a historiadora Tânia Brandão sobre o surgimento do TBC: *É importante que se destaque aqui um fato novo para a dinâmica do sistema teatral brasileiro- a importância do amadorismo em São Paulo, não só como eco das bandeiras levantadas por Paschoal Carlos Magno mas por causa da tradição construída pela imigração italiana. (...) Após a inauguração do edifício (...) logo ficou evidente que a construção era ambiciosa demais para só abrigar o movimento amador, instável por natureza*. Brandão, Tânia. **Teatro Brasileiro do Século XX (As oscilações vertiginosas)** in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº 29; 2001.

* * *

“TALVEZ VISSSES MELHOR, MAS NÃO SENTISSES TANTO” TESTEMUNHOS SOBRE A ATUAÇÃO DE UMA *PRIMA DONNA* DO SÉCULO XIX NO RIO DE JANEIRO

Andréa Carvalho
Universidade do Rio de Janeiro

Apresentaremos neste texto alguns resultados parciais de nossa pesquisa sobre a história do teatro brasileiro no período do Segundo Reinado a partir da trajetória de atuação da atriz e cantora lírica italiana Augusta Candiani (Itália, 1820 - Brasil, 1890).

Antes disto, para que se possa entender a dimensão histórica deste nosso objeto pesquisado, vamos a uma brevíssima biografia. Em dezembro de 1843, a então jovem de 23 anos,

chega ao Rio de Janeiro como a prima donna da Companhia Italiana de Ópera. Augusta Candiani, já casada com o farmacêutico Gioacchino Candiani Figlio, estréia em 17 de janeiro de 1844, no principal palco da Corte, o Teatro São Pedro de Alcântara, a primeira montagem no Brasil da ópera “Norma” de Vincenzo Bellini (1801-1835). A partir de então, a ópera italiana assume novamente seu lugar de importância no cenário artístico da Corte. A ária “Casta-Diva” torna-se bastante conhecida através da interpretação de Candiani, influenciando a composição de modinhas, gênero de música popular que a soprano italiana teve a primazia de levar ao palco do teatro nos entreatos das óperas¹. Fato este que ocorreu pela primeira vez em 1845, quando Candiani cantou no Teatro São Pedro de Alcântara a modinha “A Sepultura de Carolina”, letra de Lemos de Magalhães com música de M. Rafael.

Em março de 1844, nasce sua primeira filha, Theresa Christina Maria Candiani Figlio, batizada com o nome de sua madrinha, a Imperatriz Theresa Christina, esposa de D. Pedro II, também padrinho da menina. Em 1846, já se encontra separada de seu marido legítimo e convive com o compositor de modinhas José de Almeida Cabral. A cantora se afasta do centro da Corte e passa a cantar em outros palcos, excursionando pelo interior fluminense, como também por São Paulo e Minas Gerais.

Empresariada pelo seu segundo marido, Candiani integra com ele a Companhia Dramática Cabral. Junta-se a esta Companhia a atriz Maria Augusta, sua filha com Cabral. Atuando como atriz dramática por várias cidades brasileiras, Candiani nunca deixou de cantar modinhas ou árias de seu repertório romântico. Estabelece residência no Rio Grande do Sul, onde é sempre citada quando se pesquisa a história do teatro do século XIX nas cidades de Rio Grande, Porto Alegre e Pelotas.

Voltando ao Rio de Janeiro em 1877, Augusta Candiani passou a atuar em pequenos papéis de comédias, trabalhando inclusive com o grande ator de comédia, Francisco Corrêa Vasques. Por ocasião deste seu retorno, Machado de Assis, em crônica na Ilustração Brasileira de 15 de julho de 1877, relembra:

A Candiani não cantava, punha o céu na boca e a boca no mundo. Quando ela suspirava a “Norma” era de pôr a gente fora de si.(...) E hoje volta a Candiani, depois de tão longo silêncio, a acordar os ecos daqueles dias. Os velhos como eu irão recordar um pouco da mocidade: a melhor coisa da vida, e talvez a única.²

Logo após um breve período atuando em pequenos papéis, Augusta Candiani retira-se do teatro e passa a viver em Santa Cruz, Rio de Janeiro, em casa doada pelo Imperador. Falece aos sessenta e nove anos, três meses após a proclamação da República.

O material aqui apresentado foi pesquisado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde pelas suas mesas seculares nos debruçamos dia-a-dia nos microfilmes referentes aos jornais da segunda metade do século XIX que registraram o cotidiano da atividade dos teatros da corte de D Pedro II. Escolhemos aqui alguns trechos de publicações no Jornal do Commercio do Rio de Janeiro do ano de 1844.

Os registros aos quais nos referimos têm uma dinâmica textual bem informal, quando assinados são por pseudônimos tais como “Mata Diapazão”, “Um admirador”, “Um brasileiro amigo de música” ou “Um amante do merecimento”. Eram ao certo pessoas de influência, escritores ou intelectuais, até o próprio Imperador D. Pedro II publicava no jornal sob pseudônimo. Nas colunas intituladas “Publicações a pedido”, “Comunicados”, “Correspondências”, encontramos registros

sobre a cantatrice italiana.

O primeiro registro sobre a recepção da apresentação da Companhia Lírica Italiana foi publicado no dia 22 de janeiro de 1844, página 2, em coluna intitulada “Comunicado- Theatro São Pedro de Alcântara - A Companhia Italiana”, assinado por “Um brasileiro amigo de música”. O seu autor refere-se a apresentação da ópera Norma:

Já ao nosso lado estamos ouvindo um senhor que vio melhor em Napoli, em Francia, em Londri. Sr; talvez visses melhor, mas não sentisses tanto, essas gentes vão todos os dias da sua vida ouvir os accentos de Rossini, de Donizeti, de Mosart e de Bellini, e sua alma, já impressionada pela frequencia, procura embeber-se mais na critica, e na novidade dos cantores, repara, observa, analisa, porque enfim sua attenção não está cativa pelo prazer de um melhoramento comparativo. Nós estávamos afadigados de tanta enredada de dramas e entremezes e respiramos, tomamos folego desse peso de imaginação quando bebemos o saboroso licor de Bellini. A companhia não é uma excellencia de arte, porem, é muito melhor do que a expectação de muitos.³

E neste mesmo texto encontramos a primeira referência a apresentação de Candiani, interessante apontar também a questão do salário:

O Sr. Inspector gosta de musica, nós bem vimos na assignatura applaudir fervorosamente a Sra. Candiani: por outro lado parece que o salario não será superior ao proveito que dahi pode vir ao theatro.

Os primeiros registros não ressaltam a atuação de Candiani, mas sim a da companhia como um todo. De fevereiro a junho não encontramos referencias a seu respeito, isto porque em março nasce sua filha e ela fica por este período afastada do palco, sendo substituída como prima donna por Clara Delmastro. Quando ela retorna, Clara passa a fazer o segundo papel feminino na ópera Norma, Adalgiza, enquanto Candiani reassume seu papel título. No mês de julho voltamos a encontrar referências específicas sobre sua atuação, desta vez reprovando seu método de canto e sua falta de técnica vocal, no dia 02 de julho - p 2 - em “Correspondências”, assinado pelo codinome “Diapazão”:

(...) O mais myope em conhecimentos de musica e regras de canto não pode admitir parallelo entre as cantoras Delmastro e Candiani: naquella vê-se methodo e perfeita execução em tudo que canta e o expectador que não é zero em musica se extasia com belas cadencias, e ouve distintamente uma por uma, todas as notas(...): nesta falta methodo e a execução é imperfeitissima. Quem já ouviu a Sra Candiani as bellas escalas semitonadas que tem a Casta Diva? Quem pode entender o tom que ella cante - ma punirlo il cor non sa - dessa cavatina (...) Diga o Sr Ribas o trabalho que tem para acompaña-la nos seus saltos e faltas de entradas à tempo... (...)

Virão a execução de Norma na noite de 27 do corrente? Santo nome de Deus! A Sra Candiani estropiou, estrangulou tudo, principalmente a Sublime Casta Diva; na replica do andante fez tace e deixou aos coristas e a orchestra o cuidado de acabar(...)
Dir-me-ão que ela estava incommodada, mas nesse caso quem a obrigou ir a scena? Além de que um incommodo pode motivar má execução mas nunca porém erros e esquecimentos(...)

Nenhuma animosidade me domina: reconheço e é

inmegavel que a Sra Candiani tem uma bella voz; que suas notas (...) são admiráveis, porem methodo e perfeita execução, não: ainda podia aperfeiçoar-se, porem os nossos poetas e retratistas, com a affronta do bom senso brasileiro, a tem endeosado. Mas eu diria a Sra Candiani: Não se illuda com essas palmas, versos e retratos, tome tudo isso como uma demonstração de generosidade dos Brasileiros a artistas que procurão seu apoio: a Sra sabe o que lhe falta para ser uma cantora, estude, que isso não lhe fica mal, e assim poderá tirar muito partido de sua bella e agradável voz; quem assim lhe falla, se a não adula ou lisongea, também não tem animo de a offender; diz o que entende. Rio, 28 de junho de 1844. O Diapazão

O mesmo autor escreve em 5 de julho, considerando as palmas que a cantora recebeu um “frenesi popular”:

Sr. Redactor - (...) Estou decidido a declarar-me protector da Sra. Candiani, minha correspondencia publicada no Jornal do Commercio de 2 do corrente, lhe deu, nessa mesma noite, uma corôa e estrondosas palmas: logo, devo continuar minhas justas e decentes censuras, porque, se ellas agora tem aquelle resultado, quando acabar esse (permita-se me a expressão) frenesi popular, e a Sra. Candiani julgar ser preciso aperfeiçoar-se para colher os verdadeiros louros, há de recorrer ás minhas correspondencias e nellas achará os defeitos de que lhe é muito facil corrigir-se. (...) Rio, 4 de julho de 1844. O Diapazão

Ao que prontamente é criticado em outra carta publicada no dia 10 de julho:

Sr Redactor - No Jornal do Commercio de 5 do corrente deparei com um artigo assignado - Mata-Diapazão - que no sentido genuíno quer dizer - Mata - numa regra de harmonia - ; mas como isso não se pode matar, devo entender que o individuo que se tem assignado - O Diapazão - está votado à morte pellos adversários da Sra Candiani, que vão distinguir-se pela “sempre-viva”, flor histórica e climatérica entre nós.(...)

Logo em seguida, em uma outra carta revelando os ataques que teve por criticar a cantora, o próprio Diapazão se defende:

E fatalidade! Todos os dias são censurados com liberdade os actos dos mais altos funcionarios do estado, e não se podem, sem ameaço de MORTE, apontar alguns deffeitos de uma cantora de teatro!!!! É muita intolerancia e injustiça(...). S.C. 9 de julho de 1844. O Diapazão.

Com ânimos tão inflamados, os *dilletanti*, assim chamados os amantes da ópera, já se dividiam em partidos teatrais a favor de Candiani, os *candianistas*, ou a favor de Clara Delmastro, os *delmastristas*. A torcida fervorosa dos partidos entre uma ou outra cantora muitas vezes precisava da intervenção policial para conter os ânimos.⁴

Em 13 de julho de 1844, os *candianistas* e *delmastristas* declararam “trégua”. Em carta deste dia, na coluna “Correspondência”, encontramos:

Sr Redactor- (...) Parece que os Dilletanti assignarão uma trégua; dizem que nenhum dos partidos arreios de todo a bandeira, mas que os Candianistas e os Delmastristas tomarão os seus quartéis de inverno (e fizeram bem que o tempo está para isto). O certo é que de alguns dias a esta parte não se ouviu mais o estrondo da sua artilharia. Deixemo-los pos em paz

engolpar-se nas delicias nunca assaz vista, ouvida, repetida e applaudida Norma, que apesar de dezesseis ou dezoito representações, longevidade theatral que pode passar por phenomeno no Rio de Janeiro, teve ainda bastante força até hoje para desafiar as intempéries da estação.(...)

Para finalizar, em 11 de julho encontramos este belo depoimento sobre a apresentação de Candiani, com um exemplo de uma poesia escrita para a cantora, uma dentre várias que encontramos publicadas em diversos jornais:

Sr. Redactor - A ultima representação da Norma, na noite de 5 do corrente, ficará gravada na minha imaginação em caracteres de ouro. E as honras pertencem à insigne Prima donna que cantou com tão perfeita execução, graça tão singular e tanta docilidade que mil plausivos bravos sahirão involuntariamente de todos os peitos.

Na Casta Diva, a Sra Candiani mostrou ainda uma vez o seu raro talento! Executou-a com tal arte e tal primor, que me julguei transportado ao empyreo! Que suavidade! Que rara melodia!! Sua voz encantadora, sua voz divina arrebatou por inumeras vezes a todos os espectadores! E nesse dueto do 2º acto com Adalgiza, quem pôde deixar de lhe tributar os bem merecidos e até involuntarios applausos?! Finalmente a Sra Candiani não só cantou como representou optimamente em toda a peça.

(...) E convido aquellas pessoas que por acaso ainda não virão a Sra Candiani a irem a qualquer peça em que entrar essa senhora (a quem exclusivamente se pôde applicar a phrase metrica de “Candido Lusitano”) para ouvi-la:

*Dobrar a voz com sabia consonancia
Encantar com harmonica doçura
A garganta soltar em grato canto
Que infunde nos ouvidos raro espanto
Exercitar com rara melodia
Os primores de uma arte encantadora
Que move corações, almas mamora
Ostentar da garganta o doce engenho
Ao brando som de musicos accentos
Das almas suspender os movimentos
Sou, Sr Redactor, etc.*

Um amante do merecimento

Espero ter trazido uma pequena contribuição sobre a história que estamos trabalhando em nossa dissertação. Espero também ter revelado um pouco da vida cultural do século XIX no Rio de Janeiro, tema tão rico para futuros estudos e pesquisas.

Notas

1 O crítico Ayres de Andrade, em seu livro *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865 - uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos* (Edições Tempo Brasileiro Limitada, Rio de Janeiro, 1967, volume II) assim explica esta influência das árias de Bellini na modinha de salão em 1845: “(...) Bellini, com a melancólica suavidade das suas melodias, tão condizentes com a sensibilidade do brasileiro, passou a influenciar os trovadores do país a tal ponto que no repertório da modinha brasileira não são raras aquelas que parecem provir diretamente das óperas de Bellini” (p 08)

2 *CF Obras Completas - Machado de Assis*. RJ: Ed Nova Aguilar, 1990.
3 Neste trecho e nos demais citados no texto, extraídos do Jornal do Commercio, optamos por manter a grafia original do português do Brasil no século XIX, conforme consta.

4 Vale a pena conferir sobre *candianistas versus delmastristas* o magnífico texto de *O moço loiro*, romance de 1845 de Joaquim Manuel de Macedo, cujo primeiro capítulo, “Teatro italiano”, mostra a disputa fervorosa entre estes dois partidos teatrais. * * *

ANÁLISE DE UM MODO DE ATUAÇÃO: O GÊNERO EVA

Angela Reis

Universidade do Rio de Janeiro

A bibliografia disponível sobre o teatro brasileiro do século XX tem enfatizado prioritariamente os grupos amadores, as companhias e os atores que no fim da década de 30 e durante a década de 40 empenharam-se em uma renovação da cena teatral, abandonando padrões que, remanescentes do século XIX, firmaram-se nas primeiras décadas do século XX.

A adoção da modernidade como parâmetro para qualificar a produção teatral brasileira mascarou o fato de que boa parte dela não se encaixou imediatamente neste cânone, em especial os espetáculos produzidos no Rio de Janeiro. Tania Brandão mostra como a cidade foi sempre um local de resistência do teatro antigo, oferecendo forte oposição à instalação de um modo moderno de fazer teatro. A autora utiliza a presença do ponto e da caixa que o abrigava durante os espetáculos como um dos elementos indicativos da permanência de um modo “não-moderno” de fazer teatro na cidade até pelo menos a década de 50: “é importante assinalar que o ponto não é um detalhe isolado, ele ilustra a resistência conservadora do teatro carioca, uma fortaleza que não foi liquidada nos anos quarenta”¹.

Fundada por Luiz Iglezias, marido e empresário de Eva Todor, no início da década de 40², a companhia *Eva e seus artistas* existiu por 23 anos consecutivos, 20 dos quais sediada em um mesmo teatro, o Serrador, no centro do Rio de Janeiro. Vivendo prioritariamente da renda da bilheteria, o conjunto ainda seguia uma estrutura de produção assemelhada à das companhias do século XIX, como, por exemplo, a adequação prévia dos atores a uma tipologia:

*Eu era dona da companhia; evidente que meu marido procurava as peças para mim. Logicamente que a primeira figura era eu; se eu não fosse, a bilheteria não funcionaria. Você encabeça uma companhia, você tem de fazer o primeiro papel, senão não funciona. Eu tive contratados e contratadas de primeiríssima categoria e eles faziam os segundos papéis, ou dentro da faixa etária delas. O primeiro papel era meu; havia também duas ingênuas, o galã principal, tinha outro galã, tinha o centro-cômico, o centro “central”, tinha a caricata, que fazia avó, bisavó, tataravó, etc. Então não tinha disputa de papel; quando vinha, já vinha como uma luva para nós.*³

Evidencia-se, desse modo, a preponderância de Eva Todor – explicitada no próprio nome da companhia – sobre os outros atores; além disso, até 1948, o conjunto tinha um ensaiador, Eduardo Vieira, como o grande responsável pela montagem dos espetáculos, e ainda na década de 50, contava com um ponto entre os seus contratados.

Chamariz e pilar de sustentação da companhia, Eva Todor menciona, em entrevistas diversas, seus procedimentos de construção de personagem, de abordagem do texto, de comportamento no palco, e principalmente de domínio sobre o público. Além de descrever uma estrutura que advém do século XIX, a dos papéis pré-convencionados (cabendo a Eva o papel de *ingênuo*), é necessário perceber de que modo a atriz tentou particularizar sua atuação dentro desta estrutura coletiva, criando o que denominou de *gênero Eva*.

Importantes para a análise do trabalho de Eva Todor são as conceituações criadas por Mauro Meiches e Silvia Fernandes, que distinguem diferentes matrizes teóricas no

trabalho de intérpretes brasileiros: a encarnação, o distanciamento e a interpretação de si mesmo. Os autores acentuam o fato de que, no Brasil, nossa tradição teatral cômica e o desenvolvimento do deboche como recurso estilístico dotaram o teatro brasileiro “de uma face própria: a confluência de perspectivas (a crítica social, a sátira) relativas ao conteúdo da encenação parecem convergir para relação distanciada entre ator e personagem”. Ao mesmo tempo, a figura do grande ator também está presente em toda a história deste teatro, provocando uma interessante fusão entre o distanciamento e a interpretação de si mesmo:

*O ator de verve, o comediante nato, o ator com um tipo marcado para determinados papéis rouba a cena pelo talento que o público reconhece e retorna para ver mais uma vez. A presença do ator especial parece uma característica fundamental da comédia de costumes, da chanchada, da revista, isto é, algo que se impôs e tornou-se marca registrada. Este ator exibe seus dotes, achados que só ele é capaz de fazer. Portanto, aquilo que chamamos de interpretação de si mesmo está presente neste segundo estilo [o distanciamento], talvez de uma maneira até mais evidente que na encenação realista.*⁴

Através das declarações de Eva Todor, pode-se constatar que estes dois modos de estar em cena realmente se fundem no seu trabalho, que se baseia em um intenso descolamento entre a atriz e os personagens por ela interpretados, bem como na afirmação de sua própria personalidade em cena. Sendo perguntada em uma entrevista se “um personagem complexo, para baixo, depressivo, angustiante, desgraçado, pode interferir na sua vida”, responde:

*Nada, nada, nada. (...) Sei que tudo aquilo é ficção e mesmo que o personagem seja calcado em fatos reais, eu sei que biológica e intelectualmente sou diferente de todos (...). Minhas personagens nem são deixadas no meu camarim, eu as encontro a alguns metros da minha entrada em cena. No palco, perto dele.*⁵

*Eu nunca coloco a minha vida dentro de um personagem. (...) A vida particular de uma atriz nada tem a ver com os papéis que ela faz no teatro (...) Já imaginou se eu fosse fazer o papel de uma assassina e tivesse de sair por aí matando uma porção de gente?*⁶

Em seguida, revela como a exibição de sua personalidade importa mais do que qualquer outro elemento em cena:

Simon Khoury - A marca do seu estilo inconfundível, o seu tempo teatral que deixa a platéia embasbacada, a sua simpatia e presença cênica, tudo isso, eu arrisco em dizer que você traz a personagem para você muito mais do que se entrega a ela.

*Eva Todor - Eu realmente trago a personagem para mim, porque da maneira como faço, e baseada na minha tarimba, sei que agrado muito mais do que – muitas vezes ou algumas vezes – as restrições do autor.*⁷

A *tarimba*, elemento fundamental em sua experiência nos palcos, é definida pela atriz como o exercício de domínio sobre o público:

É aquele fenômeno de eu entrar em cena e pensar: “Eu agora vou fazer vocês rirem”, e eles terão de rir de qualquer maneira! E instantaneamente eu penso: “Agora chega! Vocês já riram o suficiente, agora eu quero que vocês chorem”. E eles vão começar a chorar.(...) Quando uma peça nova me cai nas mãos, leio avidamente e já nessa leitura vou sentindo e

*anotando os momentos em que farei o público rir, ficar na expectativa, duvidar, se inquietar, ter pena de mim e chorar.*⁸

Verifica-se como a ligação com o público era o eixo da carreira da atriz, não apenas em cena como também determinando a escolha do repertório da companhia, constituído basicamente de comédias, gênero dentro do qual Eva Todor aprimorou suas técnicas de atuação:

*Eu sempre fui muito irreverente em cena, intempestuosa [sic] e não tinha nem nunca tive a menor preocupação quanto à reação tépida ou fria por parte do público. Eu sabia que tinha o poder de fazê-los se divertir. (...) Eu era muito irreverente, cada dia eu inventava um negócio diferente.*⁹

Indicando elementos presentes no modo de atuação desenvolvido por Eva Todor, *Os gregos eram assim*¹⁰, peça escrita por Luiz Iglezias em 1949, explícita ao máximo o uso, na ficção, de características pertencentes à atriz, sendo muito significativo o fato da personagem por ela desempenhada chamar-se também Eva. Iglezias foi o principal ideólogo da criação do papel vivido pela atriz em cena, o da ingênua¹¹, tendo elaborado a passagem de Eva Todor da revista - no qual começou a carreira ainda muito jovem¹² - para a comédia.

A peça se inicia na sala de uma família cujo patriarca foi um dia sido avisado por uma ocultista de que um grande destino estava reservado a seus descendentes, e que a Grécia ressuscitaria dentro das paredes de seu lar. Assim, ele compra um bangalô na estrada entre Correias e Petrópolis, casa-se e tem vários filhos, em quem coloca nomes helênicos: Sócrates, Menelau, Pitágoras, Praxíteles e Helena. A segunda geração de integrantes da família continua a tradição, chamando-se Cassandra e Diógenes – este, um jovem sábio misógino, depositário das esperanças dos tios de que realize grandes pesquisas científicas.

Estando todos na sala do bangalô discutindo o futuro glorioso de Diógenes, ouve-se um estampido; este anuncia a entrada da personagem Eva, que pede para dar um telefonema, pois tivera o pneu de seu carro furado. Por coincidência, ela e Cassandra haviam sido amigas de infância; quando a amiga lhe relata o desinteresse do primo por mulheres, Eva imediatamente resolve conquistá-lo. Fingindo-se também cientista, desenvolve uma conversa cheia de duplos sentido com Diógenes e usa de vários artifícios femininos (como levantar a saia e mostrar as pernas ou encher-se de perfume francês) para conquistá-lo, o que consegue ao final da peça.

A personagem Eva foi talhada para o potencial de Eva, a atriz: coquete, segura de si, muito gaiata e dona de uma série de armas femininas. Entre as últimas, destaca-se o uso das pernas, moldadas por Eva Todor em aulas de balé desde a infância e utilizadas fartamente na revista. A observação de uma foto do espetáculo¹³ demonstra como a atriz utilizava recursos corporais para explicitar na composição de sua atuação as características acima citadas. Eva e Diógenes estão em um dos aposentos do bangalô (aparentemente uma sala, adornada por um tapete estampado), observando um esqueleto humano. O rapaz, sentado em uma cadeira, segura um enorme osso, provavelmente um fêmur. Eva, sentada no braço da cadeira, empunha um crânio na mão esquerda; com a mão direita segura o queixo de Diógenes, direcionando seu olhar para o crânio em sua outra mão. Enquanto Diógenes traja terno, gravata e sapatos pretos, a jovem veste um conjunto de viagem: calça curta (cujo comprimento não ultrapassa os joelhos), blusa de mangas curtas (enfeitada por um broche) e sandálias trançadas. O contraste estabelecido pelas roupas (sobriedade e compostura de Diógenes X esportividade e descontração de Eva) é reforçado pela postura

de cada um: Eva não só comanda o olhar do rapaz como se atira para ele, aproximando-se de tal modo que sua perna direita apoia-se na perna esquerda de Diógenes.

Toda a cena tem um tom cômico: a profusão de ossos que cerca a dupla; a alusão a Hamlet, de Shakespeare; a clara submissão do jovem circunspecto à jovem arrojada. Dominando o quadro, Eva reforça a gaiata do personagem mostrando a ponta da língua entre os dentes os lábios levemente entreabertos.

As características que compunham o papel vivido por Eva Todor em cena – o gênero Eva – podem ser aferidas com facilidade a partir de inúmeros artigos, depoimentos e críticas à atuação da atriz, que, como figura principal de Eva e seus artistas, alcançou uma grande visibilidade em seu trabalho, acompanhado de perto pela imprensa escrita:

Eva Todor, um estilo próprio no teatro

*Eva interpretava a menina moça, gênero criado pelo falecido marido, que aprovou e fez grande sucesso. Era o gênero Eva, cômico, gaiato, agradável.*¹⁴

*Atriz capaz de todos os gêneros de declamação, tão depressa seduz no papel de uma ingênua bulhosa e irrequieta como empolga na interpretação de ingênuas dramáticas.*¹⁵

Mais do que verificar o trabalho de uma atriz específica, a análise da atuação de Eva Todor resgata técnicas de interpretação que prevaleceram durante décadas no teatro brasileiro, e que têm ressonâncias até hoje em atuações de intérpretes cômicos:

*Nossa chanchada, nossa comédia de costumes, nosso teatro de revistas (...) ainda funcionam não apenas como precursores mas como fonte de inspiração, cópia e citação (...). Afinal de contas o legado desta época é encontrado em cada dobra do tecido que veste nossas teorias contemporâneas (...).*¹⁶

Bibliografia

- BRANDÃO, Tania. **Peripécias modernas**: Companhia Maria Della Costa (1948-1974). Rio de Janeiro, 1998. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- Comoedia*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 2, julho de 1946.
- IGLEZIAS, Luiz. **Os gregos eram assim**. Exemplar datilografado, acervo CEDOC/FUNARTE.
- O teatro da minha vida*. Prefácio de Joracy Camargo. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945.
- KHOURY, Simon. **Bastidores: Paulo Autran, Eva Todor, Milton Moraes, Vanda Lacerda**. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2001. (Série Teatro Brasileiro) p. 165-293.
- MEICHES, Mauro, FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- O Povo*, Fortaleza (CE), 05 set. 1979.
- REIS, Angela. *A influência portuguesa no modo de atuação brasileiro: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Memória ABRACE V. Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 2002. p. 259-264.
- ROCHA FILHO, Rubem. **A personagem dramática**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986. (Ensaio)

Notas

- 1 Tania Brandão, *Peripécias modernas*, 1998, p. 110-111.
- 2 *Eva e seus artistas* estreou em 07/03/40, no Teatro Rival, com a comédia *Feia*, de Paulo de Magalhães.
- 3 Depoimento (gravado e transcrito por mim) na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), em 11 de novembro de 1998.

4Mauro MEICHES, Sílvia FERNANDES, *Sobre o trabalho do ator*, p.8.

5 Simon Koury, *Bastidores*, p. 260. Todas as declarações da atriz citadas nesta comunicação foram retiradas desta entrevista.

6 Idem, p. 175.

7 Idem, p. 231.

8 Idem, p. 195-196.

9 Idem, p.255-256.

10 A peça estreou em 05/08/49, ficando em cartaz até 14/09/49, no teatro Serrador.

11A *ingênuas: personagem sem maldade nem astúcia, aproximava-se, no máximo, da menina levada. Já no século XX, muitas vezes as ingênuas eram as primeiras atrizes das companhias (como Eva Todor, com Eva e seus Artistas)*. Rubem Rocha Filho, *A personagem dramática*, p. 71-72.

12 A atriz iniciou sua atividade profissional na década de 30, aos 14 anos, na revista *Há uma forte corrente*, de autoria de Luiz Iglezias e Freire Júnior.

13 Acervo CEDOC/FUNARTE.

14 *O Povo*, Fortaleza (CE), 05 set. 1979.

15 *Comoedia*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 2, julho de 1946.

16 Mauro Meiches e Sílvia Fernandes, *Sobre o trabalho do ator*, p. 40.

* * *

O SENTIMENTO ENCALACRADO ENTRE O DOTE E O DIVÓRCIO: A ECONOMIA DAS TROCAS AMOROSAS NO TEATRO LIGEIRO

Betí Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti)
Universidade do Rio de Janeiro -CNPq

I – Motivações

Este texto decorre da compreensão de que o lugar ocupado pelo tema das trocas amorosas nas peças de *comédia ligeira* é bastante significativo para o estudo das relações que esta imensa experiência dramaturgic e cênica estabeleceu como a *comédia de costumes* cuja tradição não interrompeu, mas reformulou: para subsistência do teatro carioca, que, desta forma, tomou parte do conjunto das práticas sociais, comerciais e de diversão da capital remodelada no início do século XX, ampliando sua dimensão pública, por meio da constituição de platéias tão numerosas quanto heterogêneas, formadas por segmentos da classe média urbana, aí incluídos, dentre outros, altos funcionários emergentes e decadentes, pequenos funcionários e comerciantes, além dos numerosos jovens de família, estudantes que ‘urbanizados’ começam a usufruir também das ofertas noturnas de lazer.

Pesquisa realizada nos acervos da cidade do Rio de Janeiro permitiu localizar 43 textos de Armando Gonzaga e 78 textos de Gastão Tojeiro, espelhando tal quantidade - ao lado de outras características significativas, que não serão discutidas nos limites deste texto - a vigência de procedimentos de escrita dramaturgic ligados a aspectos econômicos e sociais mais amplos que orientaram a produção da comediografia carioca daqueles anos.

A importância de tal vigência, ao nosso ver, interessa menos pelo caráter documental que tais peças artísticas possam apresentar mas, sobretudo, porque realimentam a ainda necessária discussão sobre a validade de exclusivos cânones estéticos e literários no estudo histórico do nosso teatro, especialmente o que busca investigar a *comédia ligeira*, como manifestação teatral popular. Este estudo, por sua vez, vem permitindo observar de que maneira tal *comédia* continuou a

expressar relações amorosas circunstanciadas no âmbito doméstico e auspiciadas por legados de herança familiar, ao mesmo tempo em que procurou atender aos apelos das novas formas de galanteio, cortejo e acasalamento possibilitadas pelas fraturas abertas pelo modelo de modernização da cidade e que ampliaram o leque e o ritmo de transações e dissoluções conjugais. Mantida ficou, em qualquer hipótese, a precariedade da expressão do sentimento amoroso feminino, fortemente ridicularizado e delineado por sua própria dependência econômica, “legalizada” pelos ditames sociais, morais e jurídicos do dote, do divórcio e do então recente desquite.¹ Uma espécie de termo de garantia, no entanto, permitiu que a *comédia ligeira* saboreasse, no espaço transitório de sua divertida narrativa ficcional, aproximações inusitadas. Se o enquadramento fundamental do sentimento amoroso na *comédia* de costumes fora até então essencialmente determinado pelo *interno de família patriarcal* (focado no ponto de encontro oferecido pela sala de visitas dos casarões), na *comédia ligeira* passou a ser crivado também pelo *interno de família nuclear romântica* com seus agregados, visto, variadamente, por meio das salas de visitas de chácaras ou modestas casas suburbanas, do salão de palacetes e de sobrados, quando não das grandes salas de entrada de “pensões familiares”, dentre as quais a “das Magnólias” de *O simpático Jeremias* é o modelo mais conhecido.²

II – *Entre a casa e a cidade*: formas de transição para ampliação do espaço amoroso na *comédia* de costumes

A referência fundamental para o tratamento desta questão encontra-se nas considerações de Sábato Magaldi (1962) sobre a *comédia* de José de Alencar, no que diz respeito, inicialmente, às principais características do amor romântico nela presentes: sentimento de jovens, anunciado no cortejo e no namoro caseiros, com predestinação à resolução em casamento.³ E, acrescente-se, circunstanciado na aprovação doméstica paterna consagrada pelo dote, de forma a garantir solidamente correlatos e interdependentes os patrimônios amoroso e financeiro, especialmente os alicerçados por laços de consangüinidade. Mas, atenção especial deve ser dada para as observações do Autor sobre *Rio de Janeiro (Verso e Reverso)*, de 1857, pois “foi sob a perspectiva amorosa que ele [José de Alencar] mostrou o reverso do Rio, fazendo de sua peça o primeiro cântico teatral de paixão pela cidade, e sem dúvida um dos mais belos e convincentes”. (p.101) Para o tema em discussão, vale destacar que nesta *comédia* de costumes, uma “espécie de revista ligeira” (p.100), o sentimento amoroso romântico já teria iniciado o afrouxamento dos estreitos laços amarrados à relação de parentesco, entre primos, para abraçar uma descritiva paixão pela paisagem do Rio de Janeiro. Desta forma, ao começar a superar a descontinuidade dos marcos políticos administrativos que se estabeleceriam entre *corte* e *província*, teria contribuído para simbolicamente sugerir uma visão feminina para *Princesa do Vale*, e logo *Cidade Maravilhosa*, que apaixonou o “estudante paulista”, protagonista da *comédia*, assim como o autor “provinciano cearense”. (p.101) Por sua vez, talvez fosse oportuno perceber, a partir da consideração da *comédia* de costumes do romancista com marco inicial de um longo processo de transformação no tratamento da temática amorosa, em que medida a fissura por ela provocada no círculo fechado do núcleo sentimental da trama – por ter iniciado a ampliação do circuito das relações amorosas, do parentesco doméstico para a pública cidade - abriu caminho definitivo para que a *comédia ligeira* passasse a incorporar ao drama amoroso central apaixonamentos que, de outra forma,

estariam condenados a continuar subsistindo desarticuladamente e quase sempre como caricato quadro de fundo; aquele “mundo da farsa” destinado a apenas subsidiar a concentrada e “exclusivista” trama amorosa central, segundo o modelo da NEA.⁴

III –A expansão das trocas amorosas na comédia ligeira

A comediografia carioca do início do século XX contribuiu decisivamente para paulatino declínio do olhar plangente sobre o “campo” de modo a direcioná-lo cada vez mais vivamente ao meio urbano, e o que é mais importante, não mais nos termos da antiga oposição. Vale a pena observar algumas de suas decorrências para a fatura das relações amorosas nas comédias ligeiras. Em termos gerais, é preciso considerar que o *olhar de referência* que a comédia ligeira continuou a manter sobre este “campo” (o antigo, o interior do Brasil; o subúrbio, a periferia da cidade) fez com que as mudanças dramaturgias, cênicas e atoriais por ela operadas não se dessem de forma abrupta ou excludente, que implicasse na interrupção da tradição teatral anterior e suas formas de divertimento popular (ao modo da urbanização higienista do “Bota Abaixo!” e de “O Rio civiliza-se!” frente às camadas pobres da população).

A dramaturgia e a cena cariocas da década de 1920, especialmente as peças ligeiras de Armando Gonzaga e de Gastão Tojeiro e o palco festeiro do Teatro Trianon, puderam se constituir como espaços promotores de lazer e como excelentes mediadores de recomposições sociais por meio de uma provocante *mistura*, simbólica ou ficcional, de situações, sentimentos e padrões éticos que se queriam opostos, distanciados, purificados: o centro e a periferia, a cidade e o subúrbio, o público e doméstico, formas antigas e novas de expressão do sentimento amoroso.

Portanto, para compreender a economia das trocas amorosas na comédia ligeira seria necessário levar em conta, por um lado, esta sua condição “encalacrada” entre a tradição da comédia de costumes e as formas teatrais de diversão da cidade moderna, especialmente o teatro musicado, e por outro, esta escolha por se constituir em ponto de fusão por meio do qual sua produção dramaturgica colada na cena experimentou recomposições e aproximações inesperadas; complementaridades e não oposições. Tais fatos contribuíram para que a comédia ligeira abrisse de fato um amplo leque de possibilidades para o tratamento da temática amorosa, que auxiliaram a esgarçada de seu tecido dramaturgico friccionando mais contundentemente a organicidade funcional da trama única e concentrada da comédia de costumes e contribuindo para que sua escrita, profusa e aqui e ali descritiva, salpicada de inúmeras pequenas ações, subdividida em tantas cenas quantas são as entradas e saídas de personagens envolvidos, anunciasse alguma parentela com a estrutura em quadros e episódios de revistas e de algumas burletas. Certamente o espaço doméstico por definição da intriga cômica amorosa não saiu ileso de tantas aberturas e decomposições, assim como suas formas de exprimir os sentimentos.

Exemplar para esta questão é peça em três atos, de 1919, de Gastão Tojeiro *Sonhos do Teodoro*⁵, onde o protagonista, “pobre diabo estilizado, mentalmente descontrolado por efeito dos filmes românticos e da publicidade radiofônica, bem vestido e irascível” (p. 6), experimenta a possibilidade de concretizar seus sonhos, numa sucessão de fugazes e casos amorosos com mulheres de diferentes situações conjugais, possivelmente porque, como diz o doutor Arquimedes, naqueles tempos passou a ficar cada vez mais “difícil encontrarmos na realidade a mulher com que sonhamos”. (p.15)

O arquiteto é responsável também pela construção do palacete no “alto da Tijuca”, abrigo do protagonista amoroso e campo mais propício onde atuar estapafúrdias estratégias para conquistas “ilícitas” e realizar momentâneos encontros, quase libertinos, com direito a traições em série e insinuações de troca de casais. O ritmo alucinante desta linha de produção de casos amorosos é especialmente ditado por *La donna è mobile* cantada por um pintor de paredes, artista fracassado. Canto que nesta comédia ligeira não é apenas pano de fundo ou música ambiente pois seu motivo fundamental pontua o ritmo e o andamento da trama, comentando seus atos. Como modesto contraponto, algumas melodiosas memórias “de longas conversas” e das “músicas bonitas tocadas pelo gramofone” feitas por tia Clarimunda, em cena ou ao telefone, atuam para ainda fazer vigorar, ao menos simbolicamente, a realidade anterior ao início da peça e delimitada pela habitação suburbana que ambientava os laços amorosos em concubinato, entre um pacato Teodoro e sua singela prima Sarinha. Ressalte-se, no entanto, que o motor (passivo) a garantir o desenvolvimento do frenético enredo, recheado de curtas e intensas relações amorosas vividas com uma trilha de mulheres de tempera forte e volúvel, foi determinado, ainda uma vez, pela herança familiar: a fortuna deixada ao “neo-milionário” Teodoro pelo padrinho “do norte, que levou a vida a fabricar rapaduras e a juntar dinheiro” (p.10) alimentará o desfile amoroso carnavalesco, que não dispensa quiproquós da velha comédia e composto especialmente por Teodoro e Lucília “tipo equívoco de moça moderninha, desenvolta, calculista e dada a aventuras experimentais” (p.31), Eleonora, esposa de Arquimedes, “mulher elegante, dissimulada, cínica, tipo de aventureira, que não teme a escândalos e resoluta para enfrentar as conseqüências de seus atos” (p.37), Judite, “quarentona de tipo sensual em pleno desgaste, que com seus modos provocantes e excesso de maquiagem tenta conservar-se em forma. Fala com pronúncia de acento estrangeiro, carregando nos erres”. (p.53)

Ao final da peça, é importante notar, a volta de Teodoro à “realidade” que, aparentemente, lhe deixaria em total desconsolo e de bolsos vazios, não exige do protagonista seja um crível arrependimento, seja a volta ao lar antigo, ao bom emprego público e à boa casa suburbana. Se tudo pareceria querer voltar a ser como era antes, ao domesticado sentimento amoroso de um concubinato caseiro moralmente convalidado pela presença materna, a possibilidade que o final da peça inesperadamente abre para a preservação do palacete situado no alto da Tijuca sinaliza para alternativas até então incomuns. Suspenso o saboroso sonho e perdidas algumas ilusões, temporariamente, gramofone, prima concubina e tia suburbana migrarão para a moderna moradia, palco de amorosas e divertidas ações, cujo esplendor será mantido. É que o amigo Nestório, frente a tantos gastos impensados do protagonista sonhador, desobedecera a uma de suas ordens e decidira “não comprar as ações da empresa “*Sonho de Família*”, preservando assim boa parte das finanças de Teodoro dos riscos que correrá. Fossem os ligados à crença num falso “sonho de família”, fossem os decorrentes de sentimentos amorosos vertiginosos e fugazes a ponto de parecerem todos de mentira. Assim como os que se viam nas ‘fitas’ dos cinemas, cujos efeitos sobre o público eram pelo teatro ligeiro ridicularizados em proveito do rendimento cômico das peças. Teatro que, afinal, por meio da temática amorosa, do cinema e do rádio parece ter se enamorado, a ponto de despuradoramente deles se aproximar o suficiente para incorporar à dramaturgia e ao palco muitos de seus recursos.⁶

Notas

1 “O termo divórcio foi substituído por desquite no Código Civil de 1916, designando a separação judicial de pessoas e bens, como na Lei anterior, sem dissolver, contudo, o vínculo

matrimonial”. É o que informa ARAÚJO, Rosa M. B. de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro : Rocco, 1993, p. 138. Para a discussão da história da constituição familiar foram bastante oportunas, além das considerações de ARAÚJO, as de SMARA, Eni Mesquita. *As mulheres, o poder e a família: São Paulo, século XIX*. São Paulo : Marco Zero; SECSP, 1989.

2 TOJEIRO, Gastão. *O simpático Jeremias*. Rio de Janeiro : Flores & Mano, 1935. A comédia em três atos foi representada pela primeira vez a 27 de fevereiro de 1918, no Teatro Trianon, com Leopoldo Fróes interpretando o mordomo e filósofo Jeremias Taludo. É possível calcular que cerca de 150.000 espectadores assistiram ao espetáculo nesta temporada de estréia que foi até 30 de abril.

3 MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo : Global, 1997, p. 97-114. (1ª ed. 1962).

4 Para a configuração dos dois subconjuntos (o da ação amorosa e o do desfile farsesco) em nossa comédia de costumes remeto aos estudos fundamentais de ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo : Martins Fontes, 1987 e de COSTA, Iná Camargo. “A comédia desclassificada de Martins Pena” (p. 125 – 155) e “A classe da comédia de França Júnior” (p. 157 – 175). In: *Sinta o drama*. Petrópolis : Vozes, 1998

5 TOJEIRO, Gastão. *Sonhos do Teodoro*. Rio de Janeiro : Talmagráfica, 1951.

6 O modelo cinematográfico foi extremamente utilizado pela comediografia ligeira no trabalho com a temática amorosa, especialmente por permitir associar as novas modalidades de relacionamento, tão mais abrangentes, quanto móveis e fugazes, ao universo das “fitas”, sugerindo esta transitoriedade a reiteração do caráter ficcional, ou “mentiroso”, convencional enfim, que permearia este conjunto de alternativas. Também em Gastão Tojeiro encontra-se uma peça exemplar para a questão, *As “fans” de Robert Taylor ou Um galã que não faz fitas*, título da peça cômica “refundida e atualizada, em 1940” e que estreou no Trianon, em 21 de janeiro de 1919, com o nome *Os rivais de George Walsh*.

* * *

UM OLHAR CRÍTICO SOBRE A CRÍTICA DE DANÇA: A RECEPÇÃO/ PRODUÇÃO DA COMPANHIA GRUPO CORPO.

Daniela Reis

Universidade Federal de Uberlândia

Pensar a crítica de dança ou da arte de forma geral não é tarefa fácil de modo que ela está implicada em questões muito sutis de construção de sentidos, *legitimidade, visibilidade e produção*. Em trabalhos sobre a dança acadêmica brasileira a publicação da crítica especializada em periódicos se torna um material de estudo bastante profícuo, já que os números de tiragem são intensos se comparadas com a de livros que, infelizmente, ainda deixam a desejar. O trabalho com essa documentação é também de grande valia ao possibilitar um estudo da *recepção* da obra por parte dos críticos e, ao mesmo tempo, da *produção* desta pelos mesmos. Assim, ao elegermos crítica como documento propomos pensa-la em sua especificidade, abrangendo-a não de forma neutra e isolada, mas na relação sujeito/objeto. Essa perspectiva permite-nos a refletir não apenas nosso objeto de estudo, no caso a companhia de dança Grupo Corpo, mas, também sermos críticos em relação

a nossa própria documentação: as publicações especializadas sobre dança. Tal proposta possibilita pensarmos sobre possíveis procedimentos teórico-metodológico em uma pesquisa sobre dança.

Reflexões sobre o documento e sua utilização

Os estudos históricos podem colaborar de modo bastante importante para o aprimoramento da pesquisa na área das artes cênicas, uma vez que tem em seu corpo uma discussão bastante sazoadada sobre o uso das fontes documentais.¹

Há questões bastante complexas que envolvem a idéia de “documento”, o nosso intuito não é abarcá-las de forma sistemática, mas chamar atenção para alguns procedimentos e questionamentos.

O documento seja ele texto, crítica jornalística ou mesmo fotografia, nunca é totalmente objetivo e inocente. O documento é sempre mais do que uma prova de um fato real ocorrido, ele é no mínimo resultado de uma intenção de quem o produziu. Da mesma forma que um monumento é erguido por determinado grupo para exaltar determinado acontecimento ou uma pessoa, o documento é resultado da ação de alguém ou de um grupo e traz em si as marcas dessa ação.²

A noção do que seja um documento vem ganhando novas discussões no interior do debate historiográfico, podendo ser bastante enriquecedor para todo pesquisador que pretende trabalhar com um corpus documental específico e não somente para o historiador de ofício. O documento passa a ser observado não como uma verdade evidente, mas como uma construção e representação sendo, portanto, imprescindível um olhar crítico sobre o mesmo.

A partir dessas noções Adalberto Marson discute três maneiras de se trabalhar com o documento, segundo ele:

A noção mais tradicional, acentuada pelos historiadores positivistas, atraídos pelo lado empírico e abstrato dos testemunhos, vê no documento a expressão irreduzível do “fato” como o espelho da realidade e a prova irrefutável de uma investigação equivalente a um dossiê de processo-crime; daí provém uma atitude de respeito quase místico da peça documental e a redução do historiador a mero copista, sacerdote do passado e funcionário especializado na coleta e organização de fontes (de preferência, as “ineditas”). A segunda noção cai no extremo oposto e valoriza o documento apenas em caráter de exemplo ou mostragem, perdendo um significado global, dado o interesse em estabelecer interpretações, sínteses, impressões e abstrações sobre fatos e acontecimentos, em que o documento é apenas relato confirmado um conhecimento que se faz fora dele, e destacando-se a figura do historiador que escolhe e julga sobre os temas que devem interessar no passado.

*Parece claro que ambos os procedimentos acabam consagrando uma visão de passado conforme a posição dos vencedores, embora se arroguem uma objetividade crítica e científica.*³

As duas noções sobre análise de documento apontadas por Adalberto Marson são distintas, mas, ainda sim, simplistas ao se fundarem na separação sujeito/objeto. Porém, Marson destaca a forma mais profícuo de se trabalhar com o documento, pensando-a na relação sujeito/ objeto, hoje forma mais utilizada pelos historiadores. Assim ele destaca:

Entretanto, para o avanço de nossa preposição, é preciso seguir com a segunda e a terceira indagação, quando o texto é encarado

enquanto objeto e sujeito de sua própria versão interpretativa. (...) Preliminarmente, o enfoque do documento como algo produzido exige a retomada de sua própria materialidade - (...) - de sua condição de objeto, isto é, um resultado de produção e apropriação por homens determinados historicamente. O que consideramos "documento" é produto de uma necessidade, não havendo diferença entre ele e as demais coisas necessárias ao homem, produzidas e consumidas. (...) Nessa medida é que um documento -(...) - contém múltiplas formas de utilidade, um autêntico registro de múltiplas significações e possibilidades de investigação⁴.

Estas idéias permitem compreender o documento como resultado de um determinado momento, sendo elaborados por um grupo específico, com interesses próprios, dessa forma, o documento não é neutro, não possui autonomia, muito pelo contrário, a sua interpretação requer o diálogo com outras referências do seu período. Assim, deve-se buscar cruzar diferentes fontes com o intuito de evidenciar as distintas representações, produções e discursos sobre o mesmo objeto.

Assim, qualquer pesquisador seja ele historiador ou não deve tomar seus documentos de forma crítica estando atentos que por meio deles que o objetivo não é apenas construir "Histórias de...", pois o documento não tem caráter de exemplo muito menos de verdade absoluta. Ao pensá-lo desta maneira corre-se o risco de estar efetuando uma pesquisa superficial, perdendo um significado global da obra e repetindo interpretações já cristalizadas.

Apoiados neste campo teórico-metodológico que a disciplina histórica oferece e nas perspectivas anteriormente levantadas pretendemos analisar por meio das críticas uma das companhias de dança mais consolidadas do país: Grupo Corpo Companhia de Dança.

Grupo Corpo sob o olhar e a construção dos críticos.

O Grupo Corpo é hoje uma das companhias mais consolidadas do país, foi criada em 1975, em Belo Horizonte, pelos irmãos Pederneiras e um grupo de amigos o qual mantém um trabalho ininterrupto há mais de 27 anos. Possuem um considerável patrocínio assinado com a Petrobrás, uma carreira consolidada e um prestígio firmado entre os críticos.

Pretendemos, nesta exposição, não trabalhar com uma obra específica, mas, por meio da crítica jornalística e da bibliografia referente à dança brasileira, desvendar o olhar, a posição e representação construída por profissionais da área sobre a trajetória da companhia. Primeiramente constatamos que ao analisarem a história da companhia os especialistas tendem a periodizar sua trajetória estética, trabalhando com uma idéia de "fases".

Em um primeiro momento situam os espetáculos *Maria Maria* (1976), *Cantares* (1978), *Ultimo Trem* (1980), *Triptico e Interanea* (1981), *Noturno e Reflexos* (1982) e *Sonata* (1984). Dentro desta denominada "fase" os críticos privilegiam alguns espetáculos como *Maria Maria* e *Ultimo Trem* do coreógrafo argentino Oscar Araiz e *Cantares* a primeira obra de autoria de Rodrigo Pederneiras. As outras obras são percebidas como "aprendizado coreográfico de Rodrigo".

A 'segunda fase' apontada pela crítica inicia-se com *Prelúdios* de 1985, segundo Helena Katz: *Prelúdios (1985) muda tudo. Rodrigo começa a ser considerado um coreógrafo profissional de primeira linha e o país inteiro passa a celebrá-lo como um artista em quem apostar*.⁵ Cabe mencionar que ao eleger *Prelúdios* como sendo a obra que impulsiona a carreira coreográfica de Rodrigo Pederneiras a autora se posiciona a partir da recepção positiva deste espetáculo no primeiro FID

(Festival Internacional de Dança) realizado no Rio de Janeiro, ou seja, o reconhecimento e legitimação passa primeiro pelo campo institucionalizado e por um grupo específico de pessoas: os Júris e curadores dos festivais. E depois par aa construção de um marco de quem escreve a história do grupo.

A 'terceira fase' da companhia vem dar início ao que os críticos de dança chamam de "fase brasileira", constatamos que a grande consagração do grupo, apontada quase que em unanimidade pela crítica, está diretamente ligada com a questão da "brasilidade". A companhia é reconhecida por ter criado um estilo próprio e "brasileiro" de dançar. Nesta fase situam trabalhos como *21* (1992), *Nazareth* (1993), *Parabelo* (1997), *Benguele* (1998) e *Santagustim* (2002).

Observamos a partir daí que a bibliografia referente a história do Grupo Corpo e da dança brasileira de forma geral tende, juntamente com a crítica especializada, a dividir, periodizar e atribuir marcos estéticos, deixando de considerar as obras em seu conjunto e processos. Chegando as vezes a tomar o trabalho do coreógrafo como um caminhar evolutivo, deixando de resgatar as obras como frutos de seus próprio tempo.

Assim, não se pode perder de vista que a crítica desempenha um papel importante para a construção e legitimação de significados para as obras. Neste sentido, a historiadora Rosângela Patriota chama atenção de forma oportuna para a intencionalidade da crítica:

"... observa-se que o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como 'vozes de autoridade' para justificar e, posteriormente, CRISTALIZAR determinadas interpretações.

*Neste sentido, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os "temas" e os "lugares" em que a História do Teatro deve ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para posteridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documento de pesquisa, sem que com isso, ele aniquile o trabalho do crítico."*⁶

Na considerada "fase brasileira" o espetáculo *21* é considerado como marco inicial, segundo Ida Vicenzia: *"é o bale que "por consenso, inaugura uma nova fase brasileira do grupo", ou que segundo Inês Bogéa aquele que pode ser considerado como o "divisor de águas, não só para a carreira do grupo no Brasil, mas também para a definição internacional de certo estilo "brasileiro" de conceber a dança"*.

Mas qual seria neste momento a representação de uma dança nacional? De que forma e identificado a "brasilidade" nos trabalhos do Grupo Corpo?

Sobre a estética da Companhia na década de 90, alguns críticos destacam:

*Em vez de devaneios gestuais apegados à técnica clássica do balé, agora o Corpo se volta para movimentos mais instintivos, de caráter regional até. A brasilidade ressaltada, no entanto, é explorada com sutileza e transcendência, sem rançosidade.*³

*Ao propor a busca de um corpo que incorporasse uma "brasilidade" em "Nazareth" (o embrião presente em "criação" era a incorporação de uma lógica brasileira, antropofágica, debochada, distante do excessivo levar-se a sério da influência européia), Pederneiras foi obrigado, pelo próprio ineditismo do conceito, a deixar os corpos dos bailarinos mais ou menos livres - em estado de menor organização, portanto - no tempo e no espaço.*⁴

O que se observa nas críticas é que o trabalho do Grupo

Corpo, por meio das coreografias de Rodrigo Pederneiras, abre caminho para uma dança brasileira quando o coreógrafo “quebra” com a rigidez da técnica clássica e insere movimentos do baixo corporal, movimentos mais “redondos”, membros soltos passando a utilizar também no espaço o plano baixo. Esse “gingado” e “molejo” corporal é visto como “jeito brasileiro” de dançar que está até um pouco associado com o samba, a capoeira e outras manifestações populares. Porém, quando analisamos mais minuciosamente as seqüências dos trabalhos coreográficos de Rodrigo Pederneiras, constatamos continuidades de determinados movimentos corporais. Essa ‘soltura’ na movimentação, a quebra da rigidez da técnica clássica já é uma proposta anterior à década de 90. Desta forma, não se pode atribuir o espetáculo “21” como um marco, pois isto seria considerá-lo como ruptura, e ao mesmo tempo desconsiderar essas permanências estéticas que perpassam o trabalho coreográfico de Rodrigo Pederneira.

O que fica para nós é que em “21” os elementos cênicos como cenário, figurino, iluminação e até mesmo a trilha sonora são trabalhados de forma a dar um número maior de signos brasileiros.

Acreditamos que o espetáculo deve ser recuperado em sua historicidade, ou seja, a produção artística não deve ser vista somente do ponto de vista estético. A consagração do espetáculo “21”, não pode ser pensada de maneira fechada, a questão do patrocínio, a projeção da companhia no exterior, o olhar da crítica estrangeira e a própria inserção do grupo na indústria cultural são questões que devem ser levadas em conta.

Mais uma vez, apresentamos o pressuposto apresentado por Adalberto Marson de que o documento é objeto mas também sujeito da pesquisa. Vale ressaltar a pertinente observação da historiadora Rosângela Patriota referente à construção da história do teatro brasileiro:

“... o que se pode observar, por meio da literatura especializada, é que a História do Teatro Brasileiro foi e está sendo construída a partir das reflexões dos críticos teatrais. Nesse sentido, algumas discussões devem estar no horizonte da organização desta massa documental, porque não se pode ignorar que estes críticos estiveram imbuídos de idéias, projetos, concepções estéticas e políticas, em suas atuações profissionais.”⁷

Da mesma maneira, não podemos ignorar que a história da dança acadêmica brasileira e mais especificamente do Grupo Corpo foi pensada a partir da posição e eleição dos críticos e curadores da área.

Não pretendemos menosprezar os trabalhos escritos sobre a história da dança acadêmica brasileira, certamente são muito importantes para o pouco registros que ainda temos da mesma, porém, percebemos que a grande maioria tendem a mitificar artistas, hierarquizar obras e propor marcos, deixando, portanto, de circunstanciá-la. Defendemos que tal construção deve-se primeiramente pela maneira como temos aprendido, pensado e ensinado história, ou seja, em uma perspectiva tradicional e positivista, com tendência de oficializar fatos e nomes.

Assim, no papel de historiadores, devemos refletir de que forma a história da dança vem sendo construída, representada. Essa reflexão nos remete a pensarmos no *lugar social* de quem vem escrevendo sobre a ‘História da Dança’ (que na maioria das vezes não são historiadores de ofício, mas sim bailarinos, coreógrafos, críticos) e em suas *práticas* de pesquisa.

Não podemos perder de vista, como assinala Certau, que:

*Toda pesquisa se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois submetida a imposições ligadas a privilégios, enraizada em uma particularidade.*⁸

Dessa forma deve-se levar em conta: Quem são esses críticos? De que instituições falam? Para que público estão se dirigindo? Que interesses norteiam suas escritas?

Tal procedimento alerta para a necessidade de uma reflexão crítica não apenas relativa ao objeto de pesquisa, mas também da própria documentação e metodologia de trabalho.

Acreditamos que seja urgente compreender o documento em sua especificidade, como construções de grupos específicos e interesses específicos. Nesta perspectiva, ele não tem autonomia explicativa e não pode ser considerado neutro. Só assim será possível romper com uma história da arte imediata e hierárquica, colocando esta no lugar de reflexão que realmente lhe cabe, ou seja, na relação com a sociedade a qual faz parte.

Notas

¹ Um grande número de pesquisas interdisciplinares são desenvolvidas no campo da História Cultural. Sobre o binômio História/Arte pode-se encontrar trabalhos nas áreas de música, cinema, teatro, literatura, artes plásticas. Para os interessados e válido mencionar o NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura) do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, coordenado pelos professores doutores Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, onde há uma quantidade bastante significativa de historiadores brasileiros que vem trabalhando com temas interdisciplinares relativo as artes. (www.ufu.br/nehac)

² Sobre a relação entre documento e monumento, consultar o texto de Lê Goff. In: LEGOFF, Jaques. *História e Memória*. 4º ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

³ MARSON, Adalberto. “Reflexões Sobre o Procedimento Histórico”. IN: SILVA, Marco. *Repensando a História*. 2ed. São Paulo: ANPUH, MARCO ZERO, 1984, ps, 51,52.

⁴ Idem, os, 53,54.

⁵ KATZ, Helena. “Os primeiros 25 anos deste Corpo.” IN: Estudos Avançados. Nº 40, 2000.

⁶ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999.p89.

⁷ PONZIO, Ana Francisca. In: Poder ilimitado de Renovação. O Estado de São Paulo. Caderno2, 20 de Junho de 1992.

⁸ AVELAR, Marcelo Castilho. In: Mais brasileiros que nunca. Estado de Minas. 31 de Outubro 1998.

⁹ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999.p. 56.

¹⁰ CERTAU, Michel. “A operação historiográfica”. IN: *A Escrita da História*. RJ: Forense Universitária, 1982, p.66.

* * *

O PALHAÇO NEGRO BENJAMIN DE OLIVEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE MESTIÇA

Daniel Marques da Silva
Universidade do Rio de Janeiro

A construção da identidade pela mobilidade

Ao evocar-se a representação de um espetáculo que não foi visto, deve-se tentar estabelecer relações entre pistas díspares, reunir fragmentos, estabelecer conexões. Ler através das fotos o texto, e, pelo texto visualizar a encenação. Tentar captar o desempenho dos intérpretes pelo que dele falaram as reportagens, as críticas.

O que resta ao pesquisador de teatro é tentar descrever as sombras e resgatar – mesmo parcialmente – de velhos papéis amarelados e, algumas vezes, de testemunhas de memória falha, as sensações dos presentes nas representações. O que foi alegre burburinho e ressoar de palmas não é mais do que silêncio. O que foi vistoso movimento é apenas uma foto – tentativa de fixação de um eterno presente.

O problema se agrava se lidamos com representações ocorridas dentro de uma função circense – que têm no movimento, no desmontar/remontar a lona e picadeiro seu cotidiano. O circo, nômade por natureza, traz, mais do que em livros ou na mente, sua memória gravada no próprio corpo do circense. Registro, portanto, de difícil leitura.

Entretanto o que se afigura como mobilidade e fugacidade é, de fato, identidade. O que transparece como fuga é uma forma de permanência. O circo, ao transferir-se de um local para o outro, é identificado mais com os espaços percorridos do que com as áreas em que se instala, e, assim, constitui uma identidade própria estabelecida pela “mestiçagem” propiciada por estes mesmos deslocamentos.

Deste modo, o circo pode ser visto como um privilegiado campo para os estudos da Cultura, já que o cenário cultural contemporâneo não é mais formado por compartimentos estanques que separam (por exemplo, cultura popular X cultura erudita, cultura artesanal X cultura industrial). Assim a hibridização ocorre na recombinação de modos culturais distintos que, separados de seus contextos de origem, configuram-se em novas formas e identidades. As trocas que ocorrem, ao revelar novos traços, recombina formas e identidades, deslocando conceitos e fazeres culturais de seus locais de origem, não apenas desterritorializando-os como criando também novos “territórios”. “Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são maneiras de transpor os limites por onde é possível.” (CANCLINI, 1998: 349)

Os caminhos tornam-se tão importantes quanto a partida ou a chegada; a travessia tão segura quanto o porto; a fronteira tão presente quanto o território. Percebem-se novos territórios exatamente onde antes somente se via espaços vazios.

A Capital Federal: A “Paris tropical” e a “Pequena África”

Durante a metade do século XIX e princípios do Século XX o Rio de Janeiro, primeiramente como Corte, e depois como Capital Federal passa por um período de constantes transformações e mudanças, tanto físicas como sociais. Aos poucos a cidade de feições coloniais assume ares de metrópole moderna. Estas diversas transformações se darão de maneira mais incisiva após a instauração do regime republicano, que pretendeu redefinir os aspectos considerados atrasados da nova Capital Federal, ambicionando tornar o Rio de Janeiro uma espécie de “Paris tropical”.

O *bota-abaixo* do prefeito Pereira Passos faz demolir

cortiços, sobrados coloniais e vielas para dar lugar a extensas avenidas, ao feitiço dos *boulevards* de Paris. A população pobre das áreas “nobres” da cidade é despejada e deslocada para os subúrbios e as favelas. “A intenção era a de tornar o Rio uma ‘Europa possível’, e para isso era necessário esconder ou mesmo destruir o que significava atraso ou motivo de vergonha aos olhos das nossas elites.” (VELLOSO, 1988: 11)

Fora das áreas nas quais é impetrada a reforma urbanística irão se constituir espaços de novas formas de integração. Nas favelas, nos subúrbios e na boemia, aos poucos se integram os excluídos deste processo radical de construção da sociedade. Negros recém libertos, artistas do teatro ligeiro, intelectuais desiludidos com os rumos da República, criam novos canais de integração e construção da cidadania. Na “Pequena África”, região formada pelos bairros da zona portuária, a Cidade Nova, a Praça Onze e o Catumbi, juntamente à população negra, encontram-se ciganos, migrantes rurais, imigrantes europeus que vão estabelecer complexas relações econômicas, sociais e culturais. Esta integração se opera de modo transversal, oblíquo, nos espaços e lacunas deixados, no movimento e não em padrões imóveis.

Nos meios artísticos da cidade o elemento negro será absorvido mais democraticamente. Seu conhecimento dos ritmos musicais, das formas de dançar e representar aprendidos informalmente em suas cerimônias religiosas, em suas festividades e dramatizações em procissão - ranchos e cordões - terá largo emprego nos espetáculos de teatro musicado, nos quais já eram explorados desde o século XIX.

Criando novas formas de integração social, os grupos excluídos do processo civilizatório da República procuram se afirmar. Porque “ocorre que grande parte da população carioca (...) não tem reconhecida a sua cidadania.” Assim, sendo “é através das redes informais de comunicação que os vários grupos sociais vão dar vazão aos seus anseios participativos.” (VELLOSO, 2000: 232)

A cidade do Rio de Janeiro, com seu processo de urbanização acelerado, pode ser vista como um propício campo de estudos para as relações de hibridismo e mestiçagem cultural. É projetada por sua elite como a viabilização do sonho de uma “Paris” nos trópicos; com um projeto urbanístico que busca o embelezamento, o saneamento e a modernização da vida de sua população – na verdade de parte desta população. Mas passa a ser ocupada em seus espaços intersticiais por uma população que pouco a pouco se deixa entrever nas áreas nobres da cidade, com seus ritmos, suas festas, seus credos.

E será nos teatros, nos cabarés, nos circos, e, posteriormente nos discos e no rádio – portanto nas áreas de entretenimento – que esta cultura ambígua, paradoxal e híbrida surgirá com mais força. Uma “nova” cultura, urbana e moderna, ligada a uma incipiente indústria cultural, se forja nesta cidade: nem a cultura francesa da elite, nem a cultura popular tradicional das massas.

Assim, nesta nova identidade que se forma – distinta do padrão europeu e burguês da “Paris Tropical” -, o elemento negro – o artista negro – age em espaços indefinidos, “não-oficiais”, não planejados pelos reformadores da República – os subúrbios, as favelas, e também, os gêneros ligados ao entretenimento, as festas populares, os terreiros de candomblé, as reuniões nas casas das tias baianas – “transformando o que havia sido desenhado, redefinindo a paisagem tanto geográfica quanto mental, conferindo à cidade uma identidade contraditória.” (MOURA, 2000: 123) Pode-se aqui especular que as contradições e a complexidade deste processo sejam recíprocas. Ao inserir-se tangencialmente nesta cidade o elemento negro muda-lhe a face, torna-a mestiça, sincrética e híbrida, mas também sofre a ação deste movimento. “A

identificação” afirma Bhabha “é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem.” (BHABHA, 2001: 76) Assim, em um processo dialético de recomposição da imagem construída de uma cidade, tanto a elite que sonha com a Europa quanto as camadas populares que buscam seus espaços, transformam-se, mudam suas feições.

Uma identidade mestiça

Ao buscar sua permanência na vacância, sua durabilidade nos gêneros ligeiros, a vantagem na adversidade, sua sobrevivência no informal – pode-se afirmar que por uma absoluta falta de oportunidades em um campo oficial – o artista negro cria para esta cidade uma marca que traz em si estas características: uma música urbana calcada em batuques imemoriais, uma nova forma de dança ligadas às suas origens rituais, novas formas de lazer, de espetáculo e de associação.

Artista múltiplo - palhaço, ator, autor teatral, cantor e diretor de companhia -, Benjamin de Oliveira desenvolveu uma fecunda carreira de mais de cinco décadas de duração. Inserida dentro dos processos desta transformação urbana, política, social e cultural por que passa a cidade do Rio de Janeiro, sua trajetória artística também se configura como um notável exemplo de desterritorialização e hibridação cultural.

Benjamin tem de valer-se de uma casual admiração de Floriano Peixoto, então Presidente da República, para obter melhores condições de trabalho e uma melhor praça para o circo no qual trabalhava. Ainda deve-se destacar na trajetória profissional deste artista negro um tipo de espetáculo com o qual seu nome é constantemente associado: o circo-teatro, uma forma também híbrida e mestiça de representação.

Bibliografia

- ABREU, Brício. **Estes populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1956.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços. O Percevejo*. Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do teatro, Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO. Ano 8, no. 8, 2000. pp. 65-72.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil - 1900**. Rio de Janeiro: MEC, Serviço de Documentação, 1956.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. **A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto**. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1997.
- HORTA, Regina Duarte. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MERIZ, Paulo Ricardo. **O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea**. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1999.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de**

Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

RABETTI, Beti. *Dimensões do cômico: a propósito da encenação de “O Doente Imaginário” de Moacyr Góes*. In: Rede. Revista da rede municipal de teatro. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 10-15, 1996.

(coord.) *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas. Caderno de pesquisa em teatro: ensaios*. Rio de Janeiro, Uni-Rio; Centro de Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação e Pesquisa; Mestrado em Teatro, n. 3, 1997.

REIS, Angela de Castro. **Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

As condições de representação teatral na virada do século. In.: *Folhetim*. Rio de Janeiro, n.5, pp.59-73. out. 1999.

SILVA, Daniel Marques. **“Precisa arte e engenho até...”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto**. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Uni-Rio, 1998.

O palhaço negro que dançou a “chula” para o marechal de ferro: as formas de integração social da população negra no Rio de Janeiro do início do século XX. Memória ABRACE V. Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 2002. pp. 325-331.

VELLOSO, Monica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

As tias baianas tomam conta do pedaço. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

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

O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções. São Paulo: Pontes; Campinas: UNICAMP, 1991.

* * *

A PERSPECTIVA DE UM “TEATRO DE ATOR” NO SÉCULO XX

Edvandro Luise Sinbri de Souza
Universidade Estadual de Londrina

Meados do século XIX, o Ocidente viveu um momento de *ruptura* geral de padrões. Tempo, nomeado por muitos como *modernidade cultural*, *uma época que se reconhece a si mesma num gesto auto-reflexivo em relação à época passada* (Rohl, 1997: 6). O homem moderno, ao observar o contexto em transformação, “rompendo-se”, tendo de repensar a si mesmo e todos os processos em seu entorno.

No contexto das artes, as vanguardas *modernistas* caracterizavam movimentos ocupados com a construção de novas maneiras de fazer arte que visavam criticar o produto artístico legado pelo passado, romper com os postulados da estética de então. Buscavam uma *quebra da ilusão realista* (*ibid*: 8). Suas obras obedeciam a princípios estruturais autênticos, que não se referiam em eco à realidade externa, ao contrário, portavam uma auto-referência; não necessitavam reproduzir, mas produzir (*ibid*).

No campo do teatro, a produção da *ruptura* pode ser observada pela perda do *status* do texto dentro da encenação. Fenômeno ligado ao surgimento do encenador,

à introdução de novos instrumentos técnicos (iluminação elétrica e som mecânico) na encenação e ao fato de, como em nenhum outro momento da história do teatro, diversos terem sido os criadores que repensaram a arte do teatro e sobre a questão do ator e da sua formação diante das rupturas estéticas, poéticas, políticas e sociais. (Roubine, 1982).

Nesse contexto de rupturas começaram a se formar os primeiros grupos que desenvolveram o que Marinis (1998) denomina por “teatro de ator”: feito por grupos em que o ator e sua formação aparecem como foco central e sua responsabilidade na construção da cena é mais criadora que executora, veiculando, assim, uma nova postura não só do próprio ator, mas também de todos aqueles que o acompanham.

Na passagem dos séculos XIX-XX surgiram os primeiros encenadores, a grande maioria questionando o papel e os procedimentos de trabalho do ator da época. No entanto, não há trabalho mais significativo para o desenvolvimento dessas discussões que os de Constantin Stanislavski.

O que há de novo em seus investimentos é o esforço por entender o que é o ator, seus instrumentos de trabalho e a preocupação em encontrar formas eficazes que possibilitassem-no ser consciente e preciso em seu trabalho. Uma busca que se dirige a um despojamento da submissão do ator à inspiração pessoal. Era, sobretudo, seu maior desejo, construir um trabalho esquemático de formação. Uma das grandes queixas de Stanislavski era a falta de um método prático de formação do ator, que tivesse passos bem definidos e abordassem esquematicamente a questão do “como fazer”.

A partir daí, surgiram diversos estudos e encenações centradas no trabalho do ator, considerando os variados contextos em que atuava e os diferentes modos e estilos de trabalhar que foram propostos para a sua formação.

Vsévolod Meyerhold, também russo, inicialmente partilhou dos estudos de Stanislavski, mas se desligou dele por não aceitar os preceitos pregados pelo *Realismo-Naturalismo* do Teatro de Arte e optou por reunir-se ao teatro de vanguarda, tornando-se, talvez, o encenador simbolista mais significativo do país (Cavaliere, 1996).

Lutava contra a palavra e o ilusionismo cênico, buscava uma significação mais completa do drama. O mais importante nas suas encenações era a atenção do espectador ligada ao movimento, plasticidade e gesto dos atores. Para ele, a essência do teatro era o ator, queria libertá-lo dos “elementos supérfluos da cena” e simplificar a técnica de atuação. Buscava um espetáculo abolido dos cenários, figurinos etc. Em primeiro lugar deveria estar a iniciativa criadora do ator (*ibid*).

O ator meyerholdiano deveria realizar um trabalho consciente, treinar seu instrumento de modo a estar apto para realizar qualquer encaminhamento proveniente do exterior (do encenador, espectador ou de outro ator). Para Meyerhold, o trabalho do ator consistia na execução de instruções determinadas. Portanto, cabia ao atuante desenvolver seu trabalho utilizando a maior economia possível, garantindo precisão nos movimentos e ações, executando os instrumentos nos prazos mais curtos (Meyerhold *apud* Borie: 395-407).

Neste mesmo contexto, outro encenador e pensador do teatro, que contribuiu com o “teatro de ator”, foi Antonin Artaud, francês, que também se ocupou em discutir o papel do ator e do texto dramático. Estava em busca da essência

do teatro. Conforme afirma Derrida (1971: 154), empreendeu uma luta contra a palavra e a tirania do autor-criador, que não fosse mais o texto dramático o foco principal da encenação. Para Artaud, o que deve ser ressaltada é a “realidade física” do teatro, no movimento, som e gestos dos atores. Deveria ocorrer uma *materialização visual e plástica da palavra* (*ibid*: 162).

O teatro artaudiano compreende uma arte do visual, do material, do humano, do ator. São responsabilidades do ator devolver a vida ao teatro, transformar a palavra nesta dimensão de realidade material. O ator deveria promover o retorno ao teatro de sua conotação de festa pública, ato político, da comunhão ator-espectador, quebrar a noção de um conglomerado de pessoas que representa para uma platéia. Para ele, o público deveria participar do espetáculo, cabendo ao ator transportar a audiência para dentro da encenação (*ibid*: 149-176).

No teatro moderno diversos foram os artistas que buscaram procedimentos técnicos mais eficazes, tanto para a construção e manutenção do trabalho de atuação, como para levar o ator a reagir mais prontamente às transformações emergentes em cada país. Junto deles emergia o nome de Bertolt Brecht, preconizador do *teatro épico*.

O alemão pregava o fim do transe do ator e, principalmente, da platéia. A cena deveria levar a platéia a meditar sobre o que está assistindo. O ator estaria ligado a uma consciência estético-política, sendo responsável por suscitar a reflexão no espectador, deveria fazendo-o engajar-se no processo de revolução que estava se vivendo (Brecht *apud* Borie: 465-491). Por isso, o ator não poderia mais atuar como até então tinha feito.

O ator brechtiano sugere ao público o ato de refletir porque também ele reflete e, no momento de sua atuação exterioriza isso. Conforme afirma Aslan (1979), o ator brechtiano deve possuir perfeição técnica, além de consciência e responsabilidade por suas posições políticas e ideológicas antes mesmo de passar a conceber o seu papel.

O ator não identifica-se completamente com a personagem bem como não permite que a platéia entre em *catarse* com as suas situações. O ator brechtiano deve, inicialmente, identificar-se, para refletir e tirar suas impressões para, em seguida, distanciar-se. Só assim ele poderá resgatar a “teatralidade da vida”, aquilo que a vida tem a oferecer para discussão e reflexão no e pelo teatro. Não o *Realismo*, mas a realidade em sua essência, estilizada, teatralizada, trabalhada como instrumento político (*ibid*).

O ator brechtiano deve, também, observar a si mesmo como um estranho, assim como a si frente ao personagem. Só assim assumirá uma posição frente à vida, ao seu papel social de ator e a tudo aquilo que a encenação e seu personagem exigirem. Não nega as emoções humanas, porém, não deve se deixar tomar por elas. Ele fala de si e da personagem como se falasse de outra pessoa, enquanto atua comenta sobre o que está fazendo, sobre a sociedade em que vive, emite dúvidas, opiniões etc.

Em meio a essa discussão sobre a função do teatro numa sociedade em mutação, cabe ao ator assumir uma postura concreta mediante o contexto em que vive. Ao mesmo tempo em que atuar pressupõe o ato de desenvolver seu instrumento de trabalho, treinando-o, tornando-o apto para agir e reagir, dentro e fora de cena, ao ator cabe um papel central perante as transformações que se dão a sua volta e em si próprio.

Além das citadas acima, foram apresentadas

diversas propostas para o trabalho do ator nas primeiras décadas de século XX. Com as Grandes Guerras, a destruição da Europa, a perseguição, exílio e execução de alguns artistas, dentre muitos outros acontecimentos penosos para os homens de teatro nas décadas de 1930-40, a efervescência de idéias ocorrida por algum tempo foi amenizada. Mas esses trabalhos influenciariam profundamente o que foi feito no pós-Guerra.

A partir das décadas de 1950-60, muitas das reflexões tomadas por alguns sobre o teatro e o trabalho do ator seriam revisadas. Dentre os revisores estava Jerzy Grotowski, na Polônia. O segundo, após Stanislavski, a preocupar-se, eminentemente, com a metodologia da atuação teatral, tornando-se aquele que mais profundamente investigou a natureza da representação teatral após o encenador russo.

Grotowski propôs o abandono de quaisquer elementos técnicos na encenação que, para ele, eram excessivos. A encenação deveria apoiar-se no binômio *ator-platéia*, a única relação imprescindível para a realização do fenômeno teatral. E, para tal, o ator grotowskiano deveria tornar-se um *ator santo*: sempre em busca de si mesmo, de uma formação contínua e infundável tanto como ator, quanto como ser humano, espiritual e social, em sua relação com a platéia, com outros atores, com o encenador.

O polonês reavivou antigas reflexões propostas no início do século XX acerca do trabalho do ator que se tornaram prática e processo, ganhando novas interpretações. Com o desenvolvimento de mais de quatro décadas de pesquisas em seu Teatro Laboratório, junto com outros contemporâneos seus que tinham preocupações semelhantes, incitou as diversas correntes ligadas ao “teatro de ator”, propondo, também, novos pensamentos e práticas relacionadas com o trabalho de atuação teatral e, conseqüentemente, construiu uma via para o teatro calcado no processo de pesquisa feito a partir da década de 1960.

Um outro fator importante apontado por Dort (1986) para a modificação dada à realidade do ator no início do século XX é o contexto sócio-profissional de então. Ampliavam-se os repertórios, diminuía o número de companhias fixas e escasseavam as das províncias, que, por dificuldade financeira no interior, migravam para as capitais, inchando o mercado. Acima de tudo, os atores de então careciam de instrumentos técnicos para oferecer o que os primeiros encenadores esperavam deles. Ou seja, a *ruptura* na encenação e na atuação era geral. O ator deveria estar apto a se transformar, a romper-se, também ele (*ibid*: 147-151).

No decorrer do século XX apontaram, ainda, diversas mudanças de contexto, como o advento do cinema e da televisão, por exemplo. O ator torna-se, assim, um ser múltiplo, deve desdobrar-se e aprender as mais diferenciadas maneiras de atuar, adaptando-se e enfrentando as dificuldades que um “teatro de ator” tem para se desenvolver, tal é o contexto pós-industrial onde o produto deve apresentar lucro. No entanto, é nessa sociedade em que tudo parece transformar-se descontroladamente, criando uma banalização do cotidiano e das relações humanas, que se abre caminho para pensar num “teatro de ator”, indo na contramão de uma abordagem mercadológica do teatro e, conseqüentemente, da vida.

É o ator que porta a revolução, ao mesmo tempo em que é tocado por ela, enquanto está, também ele, em constante mutação. E, assim, aquele que se abre para rever suas posições pode chegar a encontrar um pouco do que

seria uma essência sua ou de seu ofício, descobrir o que é realmente um trabalho criador. O processo de treinamento e formação do ator converte-se, assim, não num procedimento mecânico de fixação de formas, mas num infundável processo de desconstrução de si para revisar um mundo em mutação, criticamente, e tentar torná-lo mais confortável ou compreensível, revelando-o ao público e vendo revelar outras formas no contato direto com a platéia. Não se trata de deixar o ator sem referências externas ou exercendo tirania sobre a encenação. O que um estudo das tradições ligadas ao “teatro de ator” fortalece é o processo contínuo de formação do ator como profissional e indivíduo. É no trabalho de conhecer o ser humano que o profissional cênico se afirma para melhor associar-se com o *outro*, o espectador, com quem troca e torna relevante seu trabalho, trazendo novos sentidos não só a sua obra, mas a si mesmo e, possivelmente, para um contexto maior: social, histórico, ideológico, político, que o teatro pode ocupar.

Bibliografia

- ASLAN, Odete. **El actor en el siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- BORIE, Monique *et alli*. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1996.
- CAVALIERE, Arlete. **Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo**. O percevejo. RJ: Uni-Rio, 1996. Ano 4, nº4.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. SP: Perspectiva, 1971.
- DORT, Bernard. **Théâtres: essais**. Paris: Éd. du Seuil, 1986.
- MARINIS, Marco de. **Dramaturgia do ator**. BH/MG: Enc. Mundial de Artes Cênicas, (*workshop*) 06/1998.
- ROHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. SP: Perspectiva, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. RJ: Zahar, 1982.

* * *

LABORATÓRIO EXPERIMENTAL PORTAS FECHADAS E BOCAS CALADAS: TIPOLOGIAS “LIGEIRAS” DO FEMININO

Elza de Andrade
Universidade do Rio de Janeiro

Este laboratório experimental, realizado na UNIRIO, no primeiro semestre de 2003, faz parte do meu Projeto de Pesquisa de Doutorado: *Procedimentos para construção e interpretação do personagem na comédia brasileira* - orientado pela professora doutora Beti Rabetti.

A maior parte dos escritos sobre construção do personagem não faz claras distinções entre o personagem sério e o personagem cômico, com referência ao trabalho atorial. Porém, quem vive a prática da cena (e do magistério) sabe que existem algumas diferenças entre seus processos de construção. E que, na maioria das vezes, o desconhecimento deste processo em relação aos personagens de comédia, faz com que atribuamos a sua representação a um talento particular; ou então, tentemos encontrar algumas justificativas equivocadas (decorrentes, na melhor hipótese, de juízos de valores negativos de longa duração na história do teatro ocidental, quando não fragilmente preconceituosas) que acreditam que a comédia não possa ser

ensinada, negando qualquer possibilidade ao ator que não possui o “dom”, de adquiri-lo através de estudo e prática.

O laboratório experimental é uma prática que vem sendo desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, constituindo-se numa importante metodologia de pesquisa em teatro, ligada diretamente à relação entre teoria e prática. Diversas experiências vêm acontecendo no PPGT, desde 1994, que têm contribuído para a consolidação desta metodologia como “espaço e momento de pesquisa de nível de pós-graduação em teatro, cujo resultado final não é uma obra artística”¹.

Dentre os objetivos do Projeto Integrado, desde as suas primeiras versões, está a questão das metodologias e técnicas adequadas para a investigação teatral, e dentre elas, os laboratórios experimentais. A professora Beti Rabetti, coordenadora do Projeto Integrado, acrescenta ainda que “para a finalidade de pesquisa teatral, não compreendo a relação entre teoria e prática como a que de costume tende a se estruturar, em etapas, progressivas, norteadas por um encaminhamento que, geralmente parte de um aparato teórico predestinado a apenas culminar em montagem teatral (vista como resultado final). Acredito que esta ordenação sucessiva tende a restringir a teoria em limites demasiadamente restritos, e insuficientes para um processo de investigação, na medida em que, tendencialmente, acaba por considerar “resultado” apenas o espetáculo apresentado ao público”.²

Outro dado importante é que estes Laboratórios Experimentais possibilitam a participação de alunos da graduação dos vários Departamentos da Escola, que recebem créditos e “se aproximam de procedimentos de pesquisa através do contato com mestrands e doutorandos”³. Trabalhamos, no total, com quinze graduandos, inscritos em disciplinas convalidadas com o Laboratório experimental: três alunos do Departamento de Teoria do Teatro, nove do Departamento de Interpretação, e três do Departamento de Cenografia.

No desenvolvimento da pesquisa, alguns mecanismos de comicidade propostos teoricamente por Propp, Bergson e Fry foram estudados através de exercícios práticos, criados especialmente para o laboratório. Em seguida, os procedimentos cênicos trabalhados nos exercícios foram experimentados em cenas escolhidas das comédias de costumes *Cala boca, Etelevina!* de Armando Gonzaga e *Sai da porta, Deolinda!* de Gastão Tojeiro.

Propp⁴ indica em sua obra *Comicidade e riso* uma série de mecanismos do cômico e do riso de onde destaque, como exemplo: o exagero cômico (p.88-92); o fazer alguém de bobo (p. 99-106); um no papel do outro (p. 144-148). Em *O riso*⁵ de Bergson encontramos “o mecânico sobreposto ao vivo” (p.42-43), a repetição (p.42), a inversão (p.69). Em *Anatomia da crítica* de Frye⁶, algumas afirmações podem ser trabalhadas como mecanismos de comicidade como, por exemplo: “a comédia encerra algo de subversivo” (p.164); “o vício é muito útil ao comediógrafo” (p.173); “a ação da comédia move-se da lei para a liberdade” (p.181).

A escolha das peças está diretamente relacionada com o conjunto de atividades de pesquisa desenvolvidas no âmbito do Projeto Integrado “*Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas – Parte II - A produção do teatro ligeiro na cidade do Rio de Janeiro através da escrita cênica de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro*”, coordenado pela prof^a. Beti Rabetti e, do qual faço parte.

Alguns dos resultados parciais deste Laboratório experimental foram apresentados no II Seminário Interinstitucional de Projetos de Pesquisa em Teatro (UDESC-UNIRIO-UFU), realizado em 5 e 6 de julho de 2003, em

Blumenau, através de uma aula-espetáculo, apresentada também na Sala Roberto de Cleto, no CLA-UNIRIO, em 11 e 12 de julho de 2003.

O exagero cômico: alguns exercícios

O material teórico estudado, a partir das obras já mencionadas de Propp, Bergson e Frye está relacionada à análise do texto literário e dramático. Não há referências à comicidade gerada pelo trabalho atorial. Como o objetivo de minha pesquisa é a elaboração de alguns procedimentos para a construção e interpretação do personagem de comédia, foi necessário criar exercícios que mostrassem na prática da cena e do trabalho do ator, estes mecanismos, dentre eles: exagero, repetição, inesperado, inversão, mentira, quebra de padrão, triangulação (aparte).

O estudo do mecanismo do exagero foi feito a partir de uma seqüência de exercícios:

1) Esquentamento físico-sonoro:

- Atores em fila. O primeiro da fila propõe um som baixo e um gesto pequeno, que será repetido e aumentado pelo segundo da fila, e assim sucessivamente até o último. Este é um exercício que prepara o ator corporal e vocalmente, e introduz o tema do exagero. Ao chegar ao último da fila, o som e o gesto, inicialmente baixo e pequeno, estão bastante aumentados e exagerados.
- Atores em fila. Acrescentamos ao gesto e som, uma qualidade, um estado, por exemplo, raiva, aflição, angústia etc. Isto quer dizer que o ator deverá escolher o gesto e o som de maneira a ilustrar a qualidade/estado proposto. Da mesma forma, o gesto/som/estado passa por cada um dos atores, sendo repetido e aumentado a cada uma das passagens. Foi possível observar que ao aumentarmos determinados estados encontramos outros. Verificamos que o exagero nos permitiu observar os diferentes momentos de um estado. Por exemplo, ao trabalharmos o “ímpeto” encontramos o “medo” como um elemento constitutivo do “ímpeto”. Este procedimento torna este exercício eficaz também no estudo das motivações de um personagem, na medida em que é capaz de revelar diferentes estados presentes na ação interna.

2) O trabalho com o texto:

Ao trabalharmos com o texto observamos que é preciso escolher o que exagerar. O excesso é cansativo e faz com que a comicidade não aconteça. Então foi criado o seguinte exercício, com o objetivo de perceber qual o momento mais adequado para a utilização do exagero:

- Alguns atores lêem o texto, enquanto um número igual de outros atores encena o que está sendo lido. Os que estão lendo devem fazê-lo através de leitura branca. A cada frase do diálogo, os atores que estão fazendo a cena devem escolher uma palavra, ou uma expressão que melhor sintetize o objetivo do personagem naquela frase, e exagerá-la gestual e sonoramente. Nem todas as frases do diálogo servem a este procedimento. Mas, foi possível observar que grande parte das falas possui uma palavra-expressão síntese do objetivo do personagem, que quando aumentada revela um momento de comicidade do texto.

O aparte: a triangulação como mecanismo de comicidade

Os textos das comédias do Trianon são cheios de apartes, uma espécie de triangulação na dramaturgia, onde o ator propõe ao público uma cumplicidade, a partir de um comentário dirigido diretamente ao espectador.

Pela convenção o personagem não ouve e não vê (apesar da ação acontecer na sua frente), o comentário feito diretamente ao público pelo seu companheiro de cena. A técnica da triangulação insere o público expressivamente na cena, no papel de confidente. Esta cumplicidade provoca, na maior parte das vezes, um momento cômico.

O primeiro exercício criado para o desenvolvimento deste mecanismo, propunha que os atores andassem pelo espaço traduzindo em gestual físico e sonoro um estado escolhido. Em seguida, dois atores se encontravam (cada um deles dentro de seu estado) se olhavam fixamente, e comentavam usando apenas sons e movimentos (nenhuma palavra articulada). E para finalizar, acrescentávamos depois do comentário, a volta ao estado inicial. Aparentemente simples, trata-se de um trabalho que exige grande concentração e precisão gestual.

Ana Lúcia Martins Soares, na sua pesquisa sobre o uso da máscara na trabalho do ator contemporâneo⁷, escolhe o termo “parada” para designar o momento de “paralisação de ação, onde o ator, com a máscara, deve dirigir-se diretamente à platéia, para comunicar uma mudança no estado emocional do personagem ou o estabelecimento de novas relações em cena (...)”

Após este primeiro momento de esquematização da triangulação, foi criado um pequeno texto, sem pontuação, a ser trabalhado em duplas. Foi pedido aos atores que inventassem uma situação onde este texto pudesse ser dito (e apenas ele). Os duplas de atores mostraram as situações criadas e em seguida, repetimos inserindo a triangulação nas falas:

1. Oi
2. Oi

1. Que tal
2. Muito bom

1. Estou sentindo uma coisa esquisita
2. Não foi fácil

1. Você quer mais
2. Não posso

1. Estou com muita pressa
2. Até

Foi possível verificar a significativa diferença de comicidade entre as situações mostradas sem a triangulação e com triangulação, quando se comentava e revelava ao público o subtexto do personagem. Também observamos que a comicidade surgida no desenvolvimento dos exercícios e nas apresentações públicas realizadas, foi consequência dos mecanismos aplicados, mais do que do talento pessoal do ator. E com isso não queremos negar a sua existência, porém destacar que mesmo aqueles que não se consideravam particularmente engraçados, conseguiram arrancar risadas do público, ao utilizarem os procedimentos estudados no Laboratório Experimental.

Este é um resultado bastante significativo para minha pesquisa, que busca desenvolver procedimentos para a construção e interpretação do personagem de comédia brasileira, na medida em que reforça a proposta de que é possível alcançar uma maneira cômica de interpretar.

Notas

¹ RABETTI, Beti. *Perspectivas metodológicas em projetos integrados de pesquisa em teatro: laboratórios experimentais*. IN, Memória ABRACE V: Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 2002. p.41.

² idem p.43.

³ idem p.42.

⁴ PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

⁵ BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁶ FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

⁷ SOARES, Ana Lúcia Martins. *O papel do “jogo” da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo*. Memorial de trabalho prático. PPGT, UNIRIO, 1999. p.106.

* * *

AS MÚLTIPLAS LINGUAGENS DA TEATRALIDADE CIRCENSE

Erminia Silva

Este trabalho trata do processo de produção e organização do espetáculo circense e, especificamente, de uma teatralidade própria, que se expressou na organização do circo-teatro. Segue o fio condutor da trajetória da vida artística do ginasta, palhaço-cantor, ator e autor Benjamim de Oliveira, no período compreendido entre 1870 e 1910, no Brasil.

Pensar as produções circenses, através das ações dos seus vários sujeitos, pode revelar as distintas formas de fazer circo e as mais diferentes maneiras de ser artista circense, além de dar pistas sobre os diálogos que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. É possível, então, investigar como homens e mulheres circenses no Brasil, mantiveram uma especificidade, mas renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências vividas no período, enfrentando continuidades e mudanças encontradas na sociedade, nas produções culturais e em si mesmos.

Produzir um espetáculo é uma maneira de compor o conjunto de expressões da teatralidade circense. A sua conformação é datada, colada a um contexto, demarcando o circo como um espaço polissêmico e polifônico. Entendo como teatralidade circense o que engloba as mais distintas formas de expressão artística constituintes do espetáculo circense. No período em torno de 1870 a 1910, as apresentações eram exibidas nos mais variados espaços: nas ruas, nas feiras, nos tablados e nos palcos teatrais. Quaisquer lugares que eram ocupados pelos circenses para comporem sua teatralidade tornavam-se palco/picadeiro, fossem eles palco teatral, uma rua, etc., já que neles se realizavam as múltiplas linguagens artísticas circenses.

Alguns dos agentes produtores do circo, como artistas, empresários e público, podem constituir uma janela para o resgate dessa história, um caminho para seguir o desenvolvimento do espetáculo circense, enriquecido pelo percurso específico realizado por alguns circenses, representativos desta complexidade. Nesta direção, optei por acompanhar a vida de um dos artistas de circo deste período, Benjamim de Oliveira, cuja multiplicidade de interlocuções permite recuperar como os circenses enfrentaram os desafios e obstáculos para se constituírem enquanto tais. Além ter sido um dos demarcadores da característica mais significativa da teatralidade circense naquele período: o circo-teatro, no Brasil.

Benjamim de Oliveira possibilita observar o diálogo criativo e permanente entre circenses e as outras produções culturais na passagem do século XIX para o XX. Através de sua trajetória, é possível compreender o circo como espaço que permitia a seus integrantes tornarem-se produtores culturais e considerar as complexas relações estabelecidas entre os distintos agentes envolvidos na construção do espetáculo: os circenses, os artistas não-circenses que se apresentavam nos picadeiros, o público e empresários dos veículos de comunicação e dos distintos espaços da produção cultural. Por isso, sua história

revela outras histórias de outros artistas (circenses ou não), que também produziram e consolidaram o circo-teatro, bem como as relações de intercâmbio entre os vários tipos de manifestações culturais urbanas, em particular o teatro e a música.

A trajetória artística de Benjamim mostra, que não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil, sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão destes empreendimentos culturais. No seu modo de organizar e produzir o espetáculo, os circenses trabalhavam os seus espaços como um campo ousado de originalidade e experimentação. O palco/picadeiro foi e continua a ser um lugar onde vários deles se tornaram agentes de comunicação dos diversos gêneros, divulgando e mesclando os vários ritmos musicais e textos teatrais, das capitais para o interior do Brasil e vice-versa. Os circenses sempre buscaram sua afirmação, realizando espetáculos que traziam em si um formato de massificação, próprio a cada época, ao saírem em busca de um público heterogêneo, nos mais diferentes lugares. O espetáculo era assistido, dependendo da localidade, por uma razoável quantidade de pessoas, que entravam em contato com diferentes linguagens culturais.

Ao contrário, com Benjamim de Oliveira, observa-se que os circenses brasileiros do período disputavam a construção de novas linguagens culturais urbanas e o público dos diferentes setores sociais das cidades. Na sua forma de organização, apreendiam, recriavam, produziam e incorporavam referências culturais múltiplas e eram assistidos pelos mais abastados, intelectuais, artistas, trabalhadores ou não. Desta forma, não analiso o circo a partir de conceitos como popular/erudito, pois os mesmos não dão conta da multiplicidade e do intercâmbio de relações culturais, sociais e artísticas que envolvia.

Nascido em 11 de junho de 1870 na fazenda dos Guardas, que pertencia à cidade Pará de Minas, antiga Patafufo, foi o quarto filho de Malaquias e Leandra. A mãe, por ter sido uma “escrava de estimação”, segundo seu relato, teve todos os seus filhos alforriados ao nascer. Em 1882, aproveitando a ausência do pai, uma espécie de capataz, freqüentemente incumbido de capturar os negros fugidos, coincidindo também com o dia que o Circo Sotero, armado naquela cidade, estava partindo, saiu de casa com o tabuleiro e fugiu com a companhia. Registrando-se, futuramente, com o sobrenome Oliveira em substituição a Chaves, o de seus pais, os relatos de Benjamim possuem todas as riquezas e problemas de fontes registradas oralmente, destinadas a serem publicadas em veículos dos meios de comunicação de massa: jornais, revistas e depois o rádio.

A proposta deste texto não comporta uma descrição completa da vida de Benjamim de Oliveira, o que faz é mostrar através do seu aprendizado artístico, as múltiplas experiências e linguagens artísticas que homens e mulheres incorporavam na construção da teatralidade circense. O aprendizado de Benjamin nos circos por onde passou, permitiu que aperfeiçoasse as técnicas circenses, garantindo-lhe ser contratado por outras companhias, que tinham em sua programação um amplo cardápio de gêneros artísticos do período: eqüestres, ginásticos, acrobáticos, bailarinos, coreográficos, zoológicos, musicais e principalmente a representação teatral, inicialmente como pantomimas e depois com a mistura de música, dança e texto falado.

O final do século XIX e início do XX, no Brasil, foi um período de intensa movimentação cultural, sobretudo nas grandes cidades, com ampliação e construções de novos espaços de apresentação como teatros, circos, cafés-concertos, *music halls*, pavilhões, politeamas, variedades, feiras e exposições, choperias, tablados, salões e clubes carnavalescos. Nos

repertórios das companhias teatrais, além das apresentações consideradas “sérias” ou “clássicas”, na sua maioria eram apresentados gêneros denominados de ligeiros, que no seu conjunto seria composto por comédias musicais, operetas, revistas, vaudevilles, *music halls* e mágicas. Durante o período identificado como a *Belle Époque*, a maior parte dos gêneros citados, estavam presentes e eram representados nos espetáculos circenses, assim como, as influências das exibições de feiras e ruas dos saltimbancos e destes espetáculos estavam presentes, também, como elementos constitutivos do teatro.

A rapidez e a capacidade de adaptação dos artistas circenses era demonstrada pela incorporação ao repertório de temas que o público preferia e pela fluída circulação por diferentes estilos de atuação e diversas variantes dos espetáculos. Além da adaptação, incorporação e absorção, os circenses também produziam, criavam, resignificavam e divulgavam diversas formas e expressões presentes nos espetáculos contemporâneos, inclusive as teatrais.

O espetáculo circense se constituía como uma produção que encarnava a própria idéia dos espetáculos de variedades. As pantomimas permaneciam como elemento principal, usadas para finalizarem os espetáculos com “emoções apoteóticas”, explicitando cada vez mais a presença da mágica e do melodrama em suas montagens. A teatralidade circense explorou abundantemente esta variedade (não só nas pantomimas, como em outras representações teatrais).

As pantomimas de cunho melodramático e as representações adaptadas de obras que se intitulavam óperas e que pressupunham a combinação de texto e música eram um dos momentos do espetáculo em que a teatralidade e a musicalidade estavam presentes. A música nos espetáculos circenses, tocada por suas próprias bandas ou das cidades onde se apresentavam, até a década de 1950, em particular no Brasil, não deve ser vista apenas como acompanhamento para os números em geral. Se o melodrama abriu as portas do teatro para as grandes massas, os circenses – que em sua própria formação, na Europa, já tinham em seu repertório a encenação de pantomimas dialogadas e *grand spectacle* – junto com os artistas dos teatros de feiras, também levaram este gênero ao público em geral.

As produções musicais nos picadeiros acompanharam a multiplicidade de variações de ritmos e formas, que aconteciam nas ruas, nos bares, nos cafés-concertos, cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e dança dos grupos de pagodeiros, seresteiros, sambistas, de lundu, do maxixe, no teatro musicado com suas operetas e sua forma mais amplamente usada e consumida, que foi o teatro de revista. Enfim, as manifestações artísticas musicais que eram inteligíveis para a população tiveram sua representatividade e expressividade nos picadeiros.

Houve uma rápida incorporação e intercâmbio entre as bandas circenses e as locais, quanto aos seus profissionais e ritmos. Neste processo de inserção no universo social e cultural nas cidades, ambos – circos e bandas - transitavam por territórios diversos. Além dos vários ritmos musicais do repertório das bandas, os próprios músicos e maestros circenses adaptavam todas as músicas que acompanhavam as pantomimas, peças teatrais, cenas cômicas e sainetes. Como a maioria das cidades visitadas não tinha banda, as dos circos acabavam desempenhando o papel de divulgar a multiplicidade de sons, a combinação de várias melodias, de instrumentos e vozes, resultante das incorporações e trocas que realizavam ao longo de seus trajetos. Juntava-se a esta polifonia das bandas os circenses que também trabalhavam nas pantomimas e, em destaque, os que representavam o papel de palhaço, que, de um

modo geral, além de ginastas, acrobatas, saltadores, tocavam um instrumento musical e cantavam.

Apesar de realizarem múltiplas funções, alguns palhaços se destacavam por serem de fato atores. Dos artistas circenses que se sobressaíam como os cômicos da companhia era exigida uma “boa dose de talento dramático”. O sucesso de uma cena cômica, uma entrada, uma reprise, uma mímica, e tudo aquilo que envolvia representação, baseava-se, sobretudo, na qualidade dos intérpretes.

A combinação da tradição do palhaço instrumentista europeu – continuada no Brasil com os palhaços tocadores de violão – com as bandas e a presença cada vez maior de brasileiros entre os circenses resultou numa transformação do palhaço-instrumentista-cantor-ator. Os gêneros como o vaudeville e o melodrama, através de diferentes modelos de pantomimas, misturados aos ritmos e musicalidades locais, tiveram a comicidade como a tônica daquelas produções. Os sainetes, peças curtas de um ato, com características burlescas e jocosas, que alinhavavam danças e músicas, assim como as cenas cômicas, eram representadas quase na sua totalidade pelos palhaços que já dominavam a língua, portanto eram faladas e cantadas em português. Isto possibilitou que em todos os gêneros – pantomimas, cenas cômicas, sainetes, arlequinadas, entremezes e entradas – se incorporassem, de maneira parodiada, a música e os assuntos corriqueiros do dia-a-dia das culturas locais.

A montagem do espetáculo refletia bem a contemporaneidade com as formas e gêneros das manifestações culturais, misturando lundu, banda da companhia e militar, e representação teatral. Era a própria expressão do teatro musicado da época, que os artistas circenses e seus palhaços produziam e divulgavam. Neste trabalho inclui-se pantomima como um gênero do teatro musicado, fato não encontrado em nenhuma bibliografia que trata da “história do teatro”. Geralmente, os gêneros mencionados que compunham o teatro musicado são as operetas, revistas, burletas, *vaudevilles*, etc. Vale lembrar que nas pantomimas circenses, além do gestual, a música tocada, cantada e dançada era definidora de seus enredos.

Benjamim de Oliveira, em uma de suas entrevistas, afirmou ter sido ele quem teria lançado a “forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de pavilhão”. O que se pôde observar, durante toda a pesquisa, foi que desde o modo de construir e até a própria combinação do que se chamou pavilhão já estavam presentes nos vários circos com que Benjamim teve contato, fornecendo a ele todo um conjunto de conhecimentos sobre a produção da teatralidade circense. Se não se pode dizer que ele tenha “inventado” o pavilhão, entretanto, de fato, naquele período, além das apresentações de palhaço cantor, instrumentista e ator, ele já havia iniciado sua produção como autor das cenas ou entradas cômicas e ensaiador das montagens teatrais representadas no circo que iriam contribuir para a construção de novas formas da produção do espetáculo.

Não eram somente os artistas circenses que se movimentavam para ocupar os palcos dos teatros, cafés ou cabarês; vários artistas locais, nacionais ou estrangeiros, cantores, ginastas, instrumentistas e atores, que lá se apresentavam, também se dirigiam ao circo como um lugar de emprego e de atuação. A forma de organização e produção do espetáculo, que tinha como uma das suas características o nomadismo, permitia uma maior visibilidade e capilaridade às suas produções e apresentações, mais do que alguns grupos teatrais que viajavam por algumas cidades brasileiras, principalmente as capitais.

Benjamim de Oliveira estava na capital federal nos

últimos anos do século XIX, o que torna quase certo que tenha vivenciado os teatros, tablados, cabarês, os *chopps* berrantes, os cafés-cantantes e concertos. Os vários seresteiros, os grupos de artistas musicais denominados de chorões, os músicos das bandas militares que também tocavam nos batuques das casas da periferia e nos clubes carnavalescos, que freqüentavam os cafés como o da Guarda Velha e o tablado do Passeio Público, eram vistos nos circos que se instalavam nos subúrbios cariocas, onde também se apresentava o circo do Caçamba, onde trabalhava Benjamim.

A relação de trabalho e de parcerias entre grupos de músicos, grupos de autores e atores teatrais e os circenses, principalmente com Benjamim de Oliveira, ocorreram na década seguinte, muitos dos quais irão trabalhar com ele no Rio de Janeiro, não só no circo Spinelli, como em parcerias de gravações de discos, autorias de músicas e peças teatrais representadas nos circos brasileiros até pelo menos a década de 1950.

* * *

ESTUDOS DO ESPETÁCULO: UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE PARA A HISTÓRIA DA CENA.

Evelyn Furquim Werneck Lima
Universidade do Rio de Janeiro

Partindo de uma análise icono-semiológica, construiu-se uma metodologia de investigação da cena teatral tendo fotografias como fontes primárias. Aplicou-se o método da experimentação, com conceitos de Erwin Panofsky e Tadeusz Kozwan, investigando-se peças de Plínio Marcos, Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri, cujas montagens entre 1958 e 1976, tiveram suas cenas fotografadas. A pesquisa comprovou a hipótese de que a história da cena - geralmente realizada a partir de uma análise dramaturgica - pode ficar mais rica e permitir novas interpretações sobre a atuação dos atores. O historiador deixa de ter apenas uma visão de terceiros, passando a formular a sua própria interpretação a respeito do espetáculo. Em estudos anteriores, percebeu-se que a iconologia dava conta de interpretar apenas parte dos fenômenos do espetáculo teatral, devido, principalmente às questões mais amplas que diferenciam as artes cênicas das artes visuais.¹ A iconologia facilitou as análises da cena teatral nos anos 1940, mas era insuficiente para julgar as décadas posteriores, quando se acentuam os estudos sociológicos sobre as classes menos favorecidas, sintetizam-se os cenários e aumenta o realismo no palco, com grande liberdade em relação ao texto original, fatos que induziram a estabelecer paralelamente à análise iconológica, também uma análise semiológica da cena congelada.

A biografia do dramaturgo, a produção e o estilo de cada um precedeu a interpretação das 9 peças selecionadas. De posse dos resumos, estudou-se a ficha técnica dos espetáculos, pois muitos dos textos tiveram diferentes montagens. Foram utilizadas 17 fotos da “*Navalha na Carne*”; 1967, 2 fotos de “*Dois Perdidos Numa noite Suja*” e 3 fotos de “*Quando as Máquinas Param*”, de Plínio Marcos, 4 fotos de *Eles não usam Black Tié*, 1958, 5 fotos de *Arena contra Zumbi*, 1965, e 4 fotos de *Um grito parado no ar*, 1974, Dias Gomes, 10 fotos de *O Pagador de Promessas*, 1962, 4 fotos de “*A Invasão*”, 1962, e 5 fotos de “*O Santo Inquerito*”, 1976.

Panofsky propõe uma metodologia para investigar obras de arte tais como pintura, escultura e arquitetura, a partir do

emprego de três níveis de análise do objeto: (I) a análise pré-íconográfica, que, através da experiência prática, permite realizar uma análise formal da obra; (II) a íconográfica, que estuda o mundo das imagens, histórias e alegorias; e (III) a iconológica, cuja importância no campo artístico trouxe muitas contribuições na interpretação estética de objetos nas artes visuais. Foram testadas as teorias deste estudioso sobre as fotografias das montagens, no sentido de perceber detalhes da encenação que não aparecem nas críticas teatrais. Aplicando estes conceitos na análise das séries de fotografias que retratam o desenrolar de uma cena teatral apreendem-se as imagens, pela descrição dos elementos da cena, interpretando em seguida como esses elementos se comportam em relação ao contexto histórico daquele grupo de atores. A iconologia tem servido de método para a análise da cena desde o teatro grego, através de cerâmicas pintadas. Na primeira metade do século XX, a fotografia passou a permitir um estudo iconográfico mais aprofundado da cena. Walter Benjamim diz^{2,3} que a fotografia pertence à ordem das interrupções, bastando apertar um dedo para fixar um fato por um período ilimitado de tempo, percebe-se que o historiador, como o fotógrafo, pode imobilizar os acontecimentos, proporcionando uma espécie de leitura épica do fato acontecido. A fotografia - usada como uma representação do fato histórico e analisada através de uma leitura crítica-, pode contribuir para a elaboração mais consistente da história da cena.² Trabalhar o espaço teatral como um sistema de relações - um processo dentro da história do teatro - implica em que a análise da peça encenada não se limite ao desenrolar efêmero de uma ação, porém possa estender-se à análise da temática, à iconografia e ao "estilo" do autor e do encenador. Giulio Carlo Argan diz que um historiador da arte deve reconstruir toda uma "cadeia de juízos que foram pronunciados sobre as obras das quais se ocupa",³ julgando este procedimento metódico indispensável, e, talvez, o mais construtivo da história da arte. Analisaram-se os juízos de valores já emitidos anteriormente acerca das peças e dos autores escolhidos. O estudo da história da cena se organiza e se desenvolve através da experiência da percepção e dos processos vinculados à imaginação, motivo pelo qual, quando possível, pesquisou-se o impacto que as peças selecionadas produziram nos espectadores. Definiu-se a cena como a "relação em um espaço e em um tempo dado de materiais diversos (sistemas significantes) em função de um público", de acordo com Patrice Pavis.⁴ Este autor critica os métodos adotados por aqueles que realizam estudos do espetáculo e relaciona diversos tipos de técnicas para investigar a cena. Ele considera que a encenação não é a transferência de um texto a uma representação, mas sim a produção cênica onde um encenador dispõe de autoridade e autorização para dar forma e sentido ao espetáculo como um todo.⁵ É evidente que a dramaturgia foi fundamental na análise da iconografia, tanto no nível da iconologia quanto da semiologia. Para Cesare Molinari, a pesquisa teatral é sempre documental, pois a obra de arte, no caso a encenação, não pode transformar-se no monumento, nome dado pelos historiadores italianos da arte à própria obra de arte visual.⁶ Entretanto, o teatro analisado através da cena congelada permite aplicar os conceitos de Kozwan, para quem:

a arte do espetáculo é onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem em primeiro lugar sua significação linguística, ou seja, é o signo dos objetos, das pessoas, dos sentimentos, das idéias ou de suas inter-relações que o autor do texto quis evocar. Mas a entonação de voz do ator, a maneira de pronunciar essa palavra, pode modificar o seu valor. (...) A mímica do

rosto e o gesto da mão podem acentuar o significado das palavras, desmenti-lo ou dar-lhe um matiz particular(...). Muito depende da postura corporal do ator e de sua posição em relação a seus companheiros. As palavras "eu te amo" têm um valor emotivo e significativo diferente segundo sejam pronunciadas por uma pessoa negligentemente sentada numa cadeira, com um cigarro na boca (papel significativo suplementar do acessório), por um homem que tenha uma mulher nos braços, ou por alguém de costas para a pessoa a quem se dirigem as palavras."⁷

Esta afirmativa de Kozwan induziu à utilização da iconografia de peças teatrais encenadas e registradas com a finalidade analisar a cena, as expressões corporais dos atores, os gestos, a maquiagem, o penteado, a indumentária, o acessório, o cenário e a iluminação. Os textos elucidaram através das rubricas ou das próprias palavras sobre o tom, a música e o som. É óbvio que esta reconstituição não reconstrói a totalidade do espetáculo, da mesma forma que a História nunca pode ser reconstituída "tal qual como se passou" como queria Ranke. A experiência estética pela qual passa o espectador ou a materialidade vívida do espetáculo jamais será reproduzida, porém, como afirma Pavis, pode-se ter "une relation médiatisée et abstraite à l'objet et à l'expérience esthétiques, ce qui ne permet plus de juger les données esthétiques objectives, mais, au mieux, des intentions des créateurs ou des effets produits sur le public."⁸

Para Pavis as fotografias interessam, visto serem os únicos traços tangíveis do que foi a cena. A iconografia pode possibilitar a identificação dos espaços, dos objetos, das atitudes e de tudo aquilo que pode ser captado pela câmera; a precisão de um detalhe furtivo perceptível apenas com mais tempo; a relações entre o espaço e o gesto, o objeto e o espaço, a iluminação e a maquiagem; a reportagem sobre toda a atividade teatral. Se o culto do retrato não perde a aura, também o registro fotográfico da cena que se dissipou pode permitir um retorno ao espetáculo, constituindo nova categoria de análise. Com base neste conceito e naqueles de Panofsky, estudaram-se fotografias que congelaram atores em movimento que permitem uma interpretação da cena, em que pesem às dúvidas apresentadas por Christopher Balme.⁹ Foram obtidas informações significativas sobre a montagem da obra teatral, confrontando-se os dados investigados com a leitura da peça. Em síntese, o método icono-semiológico implica em 4 estágios: 1- Análise do texto original e rubricas, síntese dos textos, estudos das personagens, ficha técnica da montagem, análise das críticas teatrais e artigos em periódicos de época, confronto entre o que disseram os críticos e o que demonstram as fotos; 2- Descrição pré-íconográfica, análise íconográfica e interpretação iconológica de cada foto; 3- Análises semiológicas de cada foto quanto ao tom, mímica facial, gesto, iluminação, expressão corporal, indumentária, maquiagem, penteado, caracterização, movimento cênico do ator, além da música, ruído e som (os três últimos podem ser melhor avaliados quando associados ao textos e suas rubricas ou às críticas da montagem); 4- Confronto entre o que afirmam os historiadores e o que demonstram as fotos da montagem investigada.

O maior avanço desta pesquisa foi a adaptação dos métodos de Panofsky – elaborados para o estudo das artes plásticas – para a análise das artes cênicas. Através de estudos sobre os textos teóricos, debates e aplicação da metodologia chegou-se a um consenso sobre a melhor forma de utilizar seus conceitos. Outro avanço foi o estudo semiológico da cena através de Pavis, Kozwan e Keir Elam, permitindo montar um quadro de análise reunindo propostas dos três teóricos para

interpretar os signos da cena. O entrecruzamento das informações contidas nas críticas pesquisadas e na análise icono-semiológica das fotografias das montagens aborda as várias artes que se reúnem na cena teatral e a atmosfera instaurada durante a apresentação do espetáculo. A junção da imagem e dos relatos - quer seja através das críticas ou de entrevistas colhidas posteriormente - revela-se mais eficaz do que o simples relato histórico e descritivo sobre a dramaturgia e/ou sobre os elementos cenográficos isoladamente.

A pesquisa demonstrou a profunda mudança ocorrida na cena entre 1958 e 1976. Algumas descrevendo a exclusão social já muito nítida na sociedade brasileira, como ocorre no *Pagador de Promessas* e *Eles não usam Black Tie*, outras relatando os anos difíceis da ditadura que se seguiu ao golpe de 1964. As análises estéticas das cenas em cada obra selecionada geraram observações até hoje não discutidas e possibilitaram rever conceitos cristalizados na historiografia do Teatro Brasileiro. O cotejamento de todos estes dados fornecidos pelas fotografias das montagens com o texto original e as críticas de época complementa e auxilia a reconstituir parte da história do espetáculo teatral. Guarnieri, Marcos e Gomes, pareceram mais vívidos e presentes após a análise das montagens estudadas. A metodologia proposta permitiu perceber nos fragmentos de cena, um suporte paralelo às críticas de época e aos textos dos historiadores do Teatro, originando uma história com mais detalhes sobre o próprio espetáculo.

Notas

1 LIMA, E. F.W. A cena teatral nos anos 40: rupturas e tradições. *O Percebejo* 10/11, R.J. UNIRIO, 2002, pp5-22.

2 BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e Pequena história da fotografia. In *Walter Benjamin. Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, 1986. 165-196.

3 Cf CARNEIRO, A. M. *Fotografias como documentos "textuais": Um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do Grupo de Teatro Tá na Rua*. Comunicação apresentada no II CONGRESSO DA ABRACE, 2001.(inédito),cf. SCHERER, J. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. v 3. pp: 69

4 ARGAN, G.C. *Historia de l' arte como historia de la ciudad*. trad. Beatriz Podestá. Barcelona, ed. Laia. 1984, p. 16.

5 PAVIS, Patrice. Du texte à la scène: un enfantement difficile. In *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris: José Corti, 1990, p.27.

6 PAVIS, P. *L'Analyse des Spectacles*. Théâtre, mimi, danse, danse-théâtre, cinéma. Paris: éditions Nathan, 1996.

7 PAVIS, P. *Op.cit.*, 1996.

8 Cesare MOLINARI, apud BALME, Christopher. Interpreting the Pictorial Record: Theater Iconography and the referential dilemma. *Theatre Research International*, Oxford, v. 22 n.3, p. 190-201, autumn 1997

9 KOZWAN, Tadeusz. *O signo no teatro*. In: *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática* (org. Luiz Arthur Nunes e allii). Porto Alegre: Globo, 1977, p. 61.

PAVIS, P. *Op. Cit.*, 1996, p. 12.

11 BALME, C. *Op. Cit.*, 1997.

* * *

APRESENTAÇÃO DOS CADERNOS DE CENOGRAFIA DA UFOP: A CONTRIBUIÇÃO DA ABORDAGEM CENOGRÁFICA PARA A HISTÓRIA DO ESPETÁCULO TEATRAL

Gilson Motta

Universidade Federal de Ouro Preto

Apresentação

O texto constitui uma apresentação do projeto Cadernos de Cenografia, desenvolvido no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto pelos cenógrafos Gilson Motta e Juca Villaschi. O objetivo do projeto é gerar uma publicação seriada que reúna textos sobre teoria, estética e técnica da cenografia, abarcando também os demais elementos visuais do espetáculo.

Introdução

Problemas gerais acerca do estudo da Cenografia.

A maior parte da produção científica acerca das artes cênicas tem como foco os aspectos referentes à dramaturgia do espetáculo. Este quadro vem se alterando no decorrer dos anos, em função mesmo de um enfoque lançado para outros aspectos do espetáculo teatral. Dentre estes aspectos, a cenografia apresenta-se como um tema privilegiado para o estudo. Contudo, o que se nota é que pouco se escreve sobre cenografia, menos ainda sobre os demais elementos visuais do espetáculo.

A cenografia é uma área privilegiada por exercer uma função capital no interior do espetáculo. No decorrer da história do teatro brasileiro - dos anos 40 à atualidade - a cenografia exerceu papel decisivo, tanto para o desenvolvimento da idéia de uma poética teatral propriamente moderna, quanto para a afirmação de uma linguagem teatral pós-moderna, tornando-se uma expressão artística de valor reconhecido internacionalmente. Apesar desta importância, a produção de textos sobre o assunto é insignificante. Atualmente, este quadro vem se modificando, basta lembrarmos do trabalho de J. C. Serroni, da revista "Luz e Cena" e ainda dos trabalhos acadêmicos voltados para o tema.

Esta dificuldade de se escrever sobre a cenografia revela-se mais claramente na própria crítica teatral. O cenógrafo norte-americano Karl Eigsti¹, por exemplo, comenta que os críticos de arte podem discorrer bastante sobre uma simples imagem, enquanto que os críticos de teatro são capazes apenas de escrever uma simples sentença sobre os cenários. O comentário de Eigsti contém algo mais profundo do que um desprezo pela limitação dos críticos teatrais quanto à cenografia. O que está em questão aqui é a própria complexidade da *experiência visual* no teatro. Esta experiência é complexa, seja devido ao caráter de sua composição visual (com todos os elementos de sua linguagem - cor, luz, textura, linha, etc - ordenados segundo uma intencionalidade expressiva), seja devido ao seu dinamismo e mutação, os quais são dados pelo movimento dos atores, pela iluminação, pelos valores diferenciados do espaço, pelos objetos, pelos materiais, etc. Assim, esta constante proliferação de signos em mutação tende a desarticular o discurso. Em suma, o discurso sobre a cenografia envolve uma série de dificuldades e paradoxos: a necessidade de a imagem ser registrada e a consciência de que este registro - seja dado pelo projeto gráfico, seja dado pela fotografia do espetáculo - é necessariamente uma imagem vaga do espetáculo, imagem esta que potencializa a chamada "memória fictícia"² do espetáculo.

O problema central é que a referida desarticulação, aliada ao analfabetismo visual de alguns críticos é geradora de uma constante ausência de textos sobre a cenografia, o que acarreta um problema para o historiador e/ou estudioso do espetáculo teatral que se depara sempre com as “simples sentenças” dos críticos. O que se revela assim é que raramente o espaço é considerado como o ponto de partida para a abordagem do espetáculo. Este fato é problemático, sobretudo se considerarmos que as relações espaciais são fundamentais para o estabelecimento de uma semiologia do espetáculo, conforme demonstra Anne Ubersfeld³.

Ora, aquilo que difere a abordagem do cenógrafo é justamente esta radicalização do aspecto espacial do espetáculo, tanto em termos das formas no espaço, quanto no sentido de uma organização do espaço de acordo com exigências diversas (dramaturgia, linguagem da encenação, relação sala-cena, condições técnicas, etc). É neste sentido que devemos considerar a sugestão de Gianni Ratto: “Seria interessante escrever uma história do teatro brasileiro analisada sob a ótica de seus cenógrafos. Interessante seria tentar identificar até que ponto a dramaturgia conseguiu influenciar os processos criativos de nossa cenografia, determinando um panorama de intenções gerador de um movimento em constante evolução ou vice-versa”⁴. Esta história só é digna de interesse pelo fato de a profissão do cenógrafo implicar uma visão global do processo de construção da obra teatral. Neste sentido, o testemunho ou depoimento do cenógrafo é de grande importância para a compreensão deste processo.

A origem do projeto *Cadernos de Cenografia*

O projeto *Cadernos de Cenografia* se constituiu a partir de três necessidades: 1) preencher uma lacuna bibliográfica; 2) abrir espaço para que os profissionais das artes visuais do espetáculo exponham suas teorias, processos criativos, projetos; 3) fornecer maior quantidade e melhor qualidade de informações nas áreas de elementos visuais do espetáculo aos alunos dos cursos de graduação em Artes Cênicas da UFOP. Consideremos, em especial, o terceiro aspecto.

No que se refere ao aspecto quantitativo, existe na UFOP uma grande carência de textos sobre o tema, o que dificulta a formação dos alunos, os quais, em sua maioria possui uma cultura teatral bastante precária. No que diz respeito ao aspecto qualitativo, nota-se que a compreensão do aluno sobre cenografia é defasada em relação ao conhecimento atual sobre o assunto. A falta de conhecimento teórico se soma à carência de experiência estética, isto é, da vivência teatral enquanto espectadores. Com isso, a maioria dos alunos tem um conhecimento muito limitado sobre a cenografia, pois sua experiência se restringe a montagens de grupos semi-profissionais. Como o movimento teatral em Ouro Preto é incipiente, instaura-se um quadro problemático.

A fim de superar tais problemas, consideramos necessário elaborar um material didático que contivesse as informações e os conteúdos das disciplinas relacionadas aos elementos visuais do espetáculo, daí surgiu o projeto *Cadernos de Cenografia*, o qual é constituído de uma publicação seriada que contará com ensaios, estudos, traduções, entrevistas e depoimentos. Estes textos abordarão os elementos visuais do espetáculo, considerando-os em termos históricos, teóricos, estéticos e técnicos. Assim, se por um lado, o projeto é estritamente didático, por outro, ao inserir profissionais (artistas e técnicos) atuantes em Minas Gerais e nos demais estados brasileiros, ele transcende os limites da academia, pois abre espaço para debates sobre o próprio desenvolvimento das artes cênicas.

Os propósitos dos *Cadernos* são:

- Fornecer dados sobre a evolução da cenografia no Brasil, considerando sua diversidade regional, a partir de textos, imagens e depoimentos.
- Identificar os criadores atuantes, sobretudo, em Minas Gerais, a fim possibilitar pesquisas futuras sobre a história do teatro mineiro.
- Descrição dos processos de criação de modo a esclarecer a relação entre o conceito da encenação e a resposta formal dada pelo artista (cenógrafo, figurinista, maquiador, iluminador).
- Discutir problemas técnicos e estéticos de cenografia, a partir de considerações sobre espaços cênicos, edifícios teatrais, cenotécnica, materiais, novas tecnologias, entre outros.

Compreende-se assim que, os *Cadernos* não se limitarão a publicar apenas os textos produzidos pelos professores do Departamento de Artes da UFOP. Pelo contrário, nossa intenção é contar com colaboradores diversos: estudiosos e/ou criadores dos elementos visuais do espetáculo atuantes no mercado de trabalho ou nas Universidades.

Ao abrir um tal espaço de reflexão, os *Cadernos* possibilitam também a afirmação de uma ótica diferenciada sobre a própria história do espetáculo, já que o contato com os criadores por intermédio proporciona uma visão direta sobre a própria atividade teatral contemporânea, em toda sua diversidade estética e técnica, isto é, os processos de trabalho, as pesquisas, as teorias, etc. Esta abordagem é diferenciada por considerar a própria diversidade e pluralidade do processo de construção do espetáculo teatral.

A contribuição do cenógrafo para a compreensão da história do espetáculo.

Os *Cadernos de Cenografia* buscam valorizar esta ótica do cenógrafo – e dos criadores visuais do espetáculo, em geral – enquanto modo diferenciado de compreensão do fenômeno teatral. Partindo do princípio de que o espaço e a forma constituem o ponto de partida para a análise, esta ótica privilegia elementos como:

- A organização do espaço cênico (relação cena-sala) de acordo com a proposta de encenação, assim como as condições físicas deste espaço;
- A resposta formal ao conceito da encenação;
- Diálogo com outras artes (pintura, escultura, cinema, etc).
- Os objetos ou formas no espaço;
- As condições técnicas e materiais para a execução do projeto.
- A materialidade adotada (pesquisa com materiais);
- A dinâmica da encenação: a relação da cenografia com os demais elementos do espetáculo (luz, figurino, atores).

A atividade do cenógrafo envolve diferentes níveis de comportamento criativo, não somente por ela comportar uma dimensão puramente “interpretativa” e outra de ordem estritamente técnica, mas sobretudo pelo fato de o cenógrafo lidar com profissionais diversos no decorrer de seu processo de criação, num relacionamento onde ele deve atender a solicitações e necessidades específicas. Isto é, cada uma das ações criativas do cenógrafo dirige-se a interlocutores específicos e possuem qualidades diversas, nunca sendo atividades isoladas. Assim, entre os diálogos com o diretor, os diálogos com os produtores e gerentes de produção e o diálogo com os cenotécnicos e aderecistas, há níveis diferentes de comportamento e de relacionamento afetivo, intelectual e emocional. Podemos pensar mesmo que, tanto esta capacidade de estabelecer diferentes formas de diálogo, quanto esta versatilidade nas formas de expressão da criatividade mostram-se como características fundamentais da própria profissão do cenógrafo. Em suma, o

trabalho do cenógrafo é sempre articulador.

Trata-se, portanto, de uma ótica que considera o teatro em sua própria feitura, em seu processo de construção. Trata-se, pois, de uma perspectiva que, tanto acompanha, quanto conduz o processo que leva à transformação da idéia em corpo, em matéria. Se esta visão do cenógrafo assemelha-se a de um artista plástico em relação a sua obra, ela, ao mesmo tempo, se diferencia radicalmente dela, na medida em que, os elementos que co-determinam a obra são essencialmente diversificados e independem de fatores subjetivos. Assim, a ótica do cenógrafo aprofunda a visão acerca da fatura da arte teatral considerando a obra em seu vir a ser, o qual se revela como a história radical da obra. Como tal, esta abordagem diferencia-se essencialmente da do crítico ou do historiador, o qual se coloca numa posição exterior à obra.

É devido a esta perspectiva que nos *Cadernos de Cenografia* valorizaremos os depoimentos e entrevistas dos criadores. Interessa-nos aqui registrar, comentar e discutir o processo de criação da obra, pois julgamos que isto nos possibilita conhecer as características da personalidade artística do cenógrafo, isto é, os elementos que o diferenciam enquanto artista cênico. Trata-se de uma tarefa complexa, seja pelo fato de o trabalho do cenógrafo submeter-se às diferentes correntes estéticas da encenação, seja devido à carência de recursos materiais que caracteriza a produção teatral brasileira. O que se nota *a priori* é que a originalidade e a qualidade da cenografia brasileira são decorrentes desta falta de recursos. Assim sendo, ao focarmos o processo criativo, podemos revelar também as origens e as características de uma determinada solução cenográfica, seja em termos de sua materialidade, seja em termos de sua técnica, seja ainda em termos da própria organização espacial.

Julgamos assim que a produção dos *Cadernos de Cenografia* pode vir a ser de grande valia para o desenvolvimento das artes cênicas, seja por lançar uma nova luz sobre a compreensão da técnica e da estética do espetáculo teatral, seja por abrir espaço para os criadores discutirem seus processos criativos. Em suma, trata-se aqui de se criar um espaço para se falar-escrever sobre cenografia e sobre as demais artes visuais do espetáculo.

Bibliografia

- ARONSON Arnold. *American Set Design*. Theatre Communications Group Inc. New York, 1985.
 RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia*. São Paulo: SENAC, 1999. p. 60.
 “Flávio Império, um homem de teatro” IN Flávio Império em cena. Catálogo da exposição. São Paulo, 1996.
 UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre, II: L'école du spectateur*. Éditions Blin, Paris, 1996.

Notas

- 1 Cf. ARONSON Arnold. *American Set Design*. Theatre Communications Group Inc. New York, 1985.
 2 Cf. RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia*. São Paulo: SENAC, 1999. p. 60.
 3 Cf. UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre, II: L'école du spectateur*. Éditions Blin, Paris, 1996.
 4 RATTO, Gianni. “Flávio Império, um homem de teatro” IN Flávio Império em cena. Catálogo da exposição. São Paulo, 1996.

* * *

REFLEXÕES SOBRE A IDÉIA DE ATOR MARIONETIZADO

Gláucia Grigolo

Universidade do Estado de Santa Catarina

Neste estudo apresento noções de *ator marionetizado*, relacionadas ao tema de minha dissertação intitulada *a priori* de *O ator em função espetacular: desdobramentos de sua autonomia*.

No contexto da pesquisa, este tema pretende mapear a utilização deste conceito no trabalho de alguns encenadores e dramaturgos, e perceber suas reverberações na cena contemporânea.

No início do século XX, vários pensadores do teatro manifestaram de formas diversas o interesse pelo teatro de marionetes. Este interesse acabou por refletir em diferentes concepções estéticas e diferentes princípios relativos ao trabalho do ator. É possível detectar a presença de alguns aspectos comuns em várias épocas, como nos trabalhos de Kleist, Maeterlinck, Alfred Jarry, Gordon Craig, Meyerhold e no Movimento Futurista. De maneira particular, todos apropriaram-se destas idéias em suas encenações, textos, manifestos e propostas, oferecendo algumas opções para o entendimento deste discurso:

Opção 1: O ator perfeito

Em 1810, Henrich Von Kleist definiu a noção que entendemos hoje por *marionetização*, através de algumas características que considerava essenciais ao trabalho do bailarino ou do ator, por meio de um manifesto “Sobre o Teatro das Marionetes”. Neste texto, Kleist refere-se à idealização do ator e se apóia na imagem da marionete de fios. Este tratado recebeu maior importância no início do século XX, quando as intenções estéticas da modernidade fizeram o olhar aos escritos e as idéias foram assumidas por outros diretores e atores.

O *ator marionetizado*, para Kleist, é o ator mecânico, idealizado a partir do conceito da marionete como forma de perfeição teatral, portanto neste contexto, a palavra *mecânico*, ou *autômato*, refere-se à perfeição, beleza e rigor, não associada ao automático de modo pejorativo. O *ator marionetizado* realiza movimentos tão orgânicos que se tornam quase mecânicos. As ações são efetivas, sem gestos poluidores ou ilustrativos. Ele não apenas executa as ações, mas contribui de maneira muito particular para a criação da cena, deixando absorver-se por ela. O *ator perfeito* precisa estar provido de simetria, mobilidade e leveza, de modo que a atuação se apresente sem rigidez e afetação.

Opção 2: O ator estátua

A estética simbolista traz consigo uma ruptura com a estrutura do texto dramático, com o realismo vigente, a exemplo dos textos de Maeterlinck, que são apresentados como “peças para marionetes”. Isso não quer dizer que seu interesse passava pela idéia do teatro de marionetes propriamente dito, mas o que tinha em vista era um “teatro de andróides”. Afirmava que: “a cena é um lugar onde morrem as obras primas, porque a representação de uma obra prima com a ajuda de elementos acidentais e humanos é antinômico¹. E ainda: “o ser humano poderá ser substituído por uma sombra, reflexo, projeções numa tela, de formas simbólicas ou ser com aparência de vida sem ter vida. Eu não sei, mas a ausência do homem me parece ser indispensável.”²

Em seus textos, Maeterlinck propõe uma visão de mundo tediosa, triste, pessimista. Exige que o ator busque uma nova gestualidade, compondo personagens arquetípicos, numa

esfera sombria e melancólica. O ator simbolista é uma estátua falante, quase imóvel, com sua face congelada. Utiliza-se de pausas, silêncios, para valorizar a densidade conseguida através da luz e de outros elementos simbólicos. Esta densidade é sugerida ao público através das vibrações internas dos atores, explicitando que os personagens são destituídos de vontade própria por estarem impotentes frente ao mundo, frente à impossibilidade de superação da morte.

Opção 3: O ator despersonalizado

Para Alfred Jarry, a marionete, antes de ser um meio de diversão ou provocação, é um instrumento que permite realizar um teatro abstrato e alusivo. Ela não está em cena para “encarnar” um personagem, mas para possibilitar que o manipulador se “libere de seu corpo” e a utilize para expressar parte de si mesmo. Assim, Jarry propõe a idéia de ator despersonalizado, aquele que se transforma fisicamente para encontrar uma movimentação parecida à das marionetes (voluntariamente limitada)³, buscando uma voz especial para compor com o uso da máscara do personagem. Esta representação é figurativa, não encarnada. O personagem não é estruturado psicologicamente, mas é uma síntese de atitudes e opiniões que se modificam rapidamente nas relações. As situações geralmente estão próximas à vulgaridade, à idiotice, à infâmia e ao grotesco, fugindo ao bom senso. Não é caricato, mas oscila entre o universo do real e do exagero, geralmente provocando o riso.

Opção 4: O ator marionete

Edward Gordon Craig polemiza o meio teatral quando afirma que “o ator deve apagar-se em benefício das idéias”⁴. Esta dura crítica ao trabalho dos atores se baseia no desejo de Craig de que o diretor seja o absoluto comandante da cena. Como cenógrafo, iluminador e figurinista, o diretor inglês afirmava que havia muita “humanidade” em cena, e isto era prejudicial ao trabalho dos atores.

A prática teatral para os atores de Craig se aproximava ao sacerdócio, com dedicação extrema e rigorosa. A idéia de ator marionetizado em Gordon Craig, é a supermarionete. Está relacionada com a máscara que cobre inteiramente o corpo do ator, onde os traços da “persona” não são revelados, onde não há espaço para sensações pessoais, não é possível mesclar emoções da personalidade na representação. Tanto quanto uma técnica, Craig sugere a criação de uma ética, o desaparecimento simbólico do ator e sua substituição pela marionete, já que não via nos atores de sua época as potencialidades necessárias para o êxito em cena. Neste jogo, o ator estaria subordinado à perfeição cinética da marionete, e a real consequência seria a despersonalização do teatro, ou seja, a naturalização da marionete e a marionetização do teatro.⁵

Opção 5: O ator uniforme

Para pensar na marionetização do ator segundo Meyerhold, é importante perceber o contexto histórico, a Rússia do início do século XX. Época em que os operários das fábricas foram modelos de participação do povo em todos os segmentos da sociedade. Neste sentido o ator é operário de seu próprio trabalho. O povo reconhece o operário no palco, expondo seus métodos operacionais. Desde a roupa do ator até o cenário fazem referência ao dia-a-dia das fábricas. Macacões de uma só cor, cenários que se revelam enquanto máquinas, criados por uma estética construtivista e por fim a interpretação, pautada na economia dos gestos, sem exageros, justa, plena, uniforme.

Meyerhold varre do palco os acessórios de papel-machê, os telões pintados, e abre espaço para o cenário construtivista, geométrico, funcional, “um trampolim para os virtuosismos acrobáticos do ator”⁶.

Este “desnudamento” é refletido também na representação. Meyerhold “anseia transformar o jogo interpretativo em apresentação atlética, em torneio muscular, em ‘fuga’ de saltos, golpes simulados de esgrima, rasteiras, cinturas, flexões. O ator deverá se acostumar a dominar o próprio ‘aparato biomecânico’, coordenando seus movimentos com uma meticulosidade algébrica que, ainda assim, não exclua o encanto da agilidade.”⁷ Através da Biomecânica, o papel é articulado em um gráfico reflexológico, uma espécie de partitura de golpes, contra-golpes plasticamente desenhados no espaço.

O repertório qualificava o ator para o trabalho, e mais que um método foi uma pedagogia capaz de interferir na obtenção do tipo de interpretação idealizada. A biomecânica surge neste contexto e com este intuito, de servir ao trabalho de composição do ator.

Opção 6: O ator gás

O Futurismo Italiano trouxe consigo um momento de grande ruptura nas artes plásticas, na poesia, na música, no cinema e também no teatro. Através dos Manifestos Futuristas, foram dadas regras de conduta, desprezo, valorização, fragmentação e negação de diversos segmentos artísticos, sociais e políticos. As idéias futuristas para o trabalho do ator se assemelham a marionetização sugerida por Jarry, porém, radicalizadas, na medida em que a proposta é substituir a presença física do homem por objetos, onde tudo passa a ser máquina. As personagens e os atores são despersonalizados, transformados em raios de luz, cubos, cones, numa espécie de mutação tecnológica, fazendo parte da poesia futurista.

Para os Futuristas, a presença do homem em cena rompe o mistério que rege o teatro, um templo de abstração espiritual, metafísico. O ator é um elemento inútil para a ação teatral, como exalta Prampolini:

“(…) os atores humanos não poderão mais ser suportados, como títeres ou como supermarionetes de hoje que os reformadores recentes preconizam; nem estas nem aqueles podem exprimir suficientemente os aspectos múltiplos concebidos pelo autor teatral. Vibrações, formas luminosas(...) agitar-se-ão, retorcer-se-ão dinamicamente, e esses verdadeiros atores-gás de um teatro desconhecido deverão substituir os atores vivos.”⁸

A partir destas idéias expostas, penso que estes encenadores e autores citados têm, dentre outros, um ponto em comum: a marionete - seja como linguagem, como imagem, idéia ou forma. Isso reflete na insistente negação ao realismo, na construção da representação sem aprofundamento psicológico, na presença do diretor como o grande responsável pela criação da cena e na interface com as artes visuais.

Assim, a marionetização do ator pode ser considerada um princípio estético. Não trabalha com a presença cotidiana do homem, mas utiliza-se da condição humana metafórica e simbolicamente.

Desta forma, a continuidade da pesquisa se dará levando em conta as noções de marionetização esboçadas neste texto, bem como aquelas apresentadas por outros pensadores do teatro. Neste momento, minha reflexão está apontada para a repercussão destas idéias na atualidade, sob a forma de três questões:

1. Tadeusz Kantor e Leszek Madzik de alguma forma são a reverberação destas idéias?
2. Existem diretores brasileiros que trabalham com os princípios da marionetização do ator?
3. Como estes princípios aparecem em cena?

Recentemente pude presenciar como acontece a criação e a condução de uma cena espetacular proposta pelo diretor

polonês Leszek Madzik, na ocasião da oficina ROUTE, em São José do Rio Preto, SP.

Nesta oportunidade, Leszek comentou sobre a função do ator em seus espetáculos e a importância do papel (craft) e da luz como elementos fundamentais para a criação da cena. Os outros elementos devem se agregar aos poucos, para compor uma dramaturgia essencialmente visual e sonora.

O teatro de Madzik procura relacionar-se com o espectador através das imagens e com ele dividir as indagações e sentimentos pessoais do próprio diretor e de seus atores, sem palavras. O ator é uma parte do “quadro”, da dramaturgia visual, e é animado por Leszek, mas não deixa de dar a vida, a forma do personagem na cena. As proposições de Leszek devem ser sentidas pelo ator e não propriamente entendidas. A execução da cena se dá mais no nível da sensação pessoal, da intuição, do que do raciocínio lógico. O ator precisa estar aberto às vibrações, aos sentidos, aos sons e às imagens. Através desta polifonia, destas vozes que se encontram e se combinam, se dá o teatro visual, imagético e sobretudo sensorial de Leszek Madzik.

Em “Vala”, espetáculo apresentado com resultante da oficina, Leszek avisou que poderia entrar em cena. Assim o fez, e a performance proporcionada por sua presença foi intensa e reveladora. Numa ação que faria lembrar Tadeusz Kantor, Madzik conduziu os atores no momento da representação, de forma a modificar o que fora anteriormente combinado. Para que tudo permanecesse em sintonia, era necessário estarmos inteiramente abertos e confiantes em suas indicações, atentos ao que ele propunha a cada momento. Esta experiência revelou uma verdadeira percepção da marionetização: única, ao vivo, em carne e osso e sem palavras.

Bibliografia

- ERULI, Brunella. **Ubu y el hombre de la Cabeza de Madera**. IN: PUCK n.1. Charleville- Mézières: Institut International de la Marionette, 1991.
- CRAIG, Edward Gordon. **Del arte del Teatro**. México: Gaceta, 1995.
- KRYSINSKI, Wladimir. **Um desorden sofisticado**. IN Puck. El Títore y las Otras Artes – Cuerpos e el Espacio. Número 4. Bilbao: Éditions Institut International de la Marionette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1992.
- MAETERLINCK, Maurice. **Menus Propus. Le Théâtre. IN Plassard, Didier. Le Mains de Lumière. Textes réunis et présentés**. Charleville –Mézières: Éditions Institut International de la Marionette, 1996. Tradução: Valmor Nini Beltrame.
- MEYERHOLD, Vsevolod. **Teatro de Feira**, 1912.
- PRAMPOLINI, Enrico. **Cenografia Futurista**. In: BERNARDINI, Aurora Fornari. O Futurismo Italiano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Notas

- 1 Maeterlinck, 1890.
- 2 Idem.
- 3 ERULI, 1991.
- 4 CRAIG, 1995.
- 5 KRYSINSKI, 1992. p.14
- 6 RIPELLINO, 1996. p.260
- 7 Idem.
- 8 PRAMPOLINI, IN Bernardini, 1980. p.194.

A ESPETACULARIDADE DO MARACATU NA ESCOLA

Jonas de Lima Sales

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Abordaremos neste trabalho uma análise dos elementos que constituem a espetacularidade do maracatu, buscando vivenciar a partir das aulas de artes levando em consideração as idéias vigentes na contemporaneidade, e para isso pensamos que se faz necessário repensar a respeito deste ensino na perspectiva de construirmos diante das novas tendências de ensino aprendizagem e de percepção estética, caminhos que direcionem e inspirem esta prática. Sabendo que podemos encontrar a produção artística não só nos museus destinados a esses objetos de apreciação, mas em outros espaços, fazendo com que as maneiras de perceber a obra artística e os padrões estéticos vigentes nestas obras, na contemporaneidade, sejam discutidos de maneira constante apontando para as novas diretrizes de conhecimento nesta área. Pensamos que este trabalho pode contribuir para preenchimentos de lacunas no que diz respeito ao processo de alfabetização estético/artístico em nossos estabelecimentos de ensino formal.

A busca pela compreensão da obra de arte através da leitura e da sua reelaboração através da releitura acontece em nossas escolas, infelizmente, com uma intensa carga de equívocos de o que vem a ser ler uma obra artística e principalmente do que vem a ser a releitura desta obra, deixando muito a desejar. Pillar (1999) Explicita alguns equívocos a respeito da leitura e releitura da obra de arte em nossas instituições de ensino.

“No ensino de arte, leitura e releitura tem sido uma prática amplamente difundida, sem que muitas vezes se compreenda o que esta implicado nessas dimensões do conhecimento da arte. Assim, problematizar a leitura no ensino de arte poderá auxiliar a entender suas similaridades e diferenças no contexto da sala de aula.”(p.11)

Ler as manifestações e os objetos artísticos requer uma decodificação deste objeto ou evento, ou seja, os conhecimentos desses códigos para se fazer uma leitura com integral apreensão dos seus códigos tem que ser levado em consideração alguns critérios que o observador irá trazer consigo como é o caso do contexto social, cultural, lembranças já vivenciadas por este indivíduo, que se unirá a um contexto que traz a obra/ manifestação em sua organização estética

Sendo assim, caminhar no intuito de criar, como também estar a recriar, fazendo deste ato um conhecer a arte por meio de suas manifestações, esta respaldada por leis específicas, sendo um ganho conquistado e que o ensino atual de artes não pode permitir uma desestruturação desta aquisição.

Nosso trabalho acontece neste intuito, de propiciar a um grupo de adolescentes de ensino médio da rede estadual de ensino em Natal/RN, uma leitura crítica da manifestação do maracatu, visto que esta manifestação é dotada de uma caracterização de valorosa riqueza estética em seus elementos constitutivos e que se mostra de precioso valor enquanto ato espetacular a ser observado e explorado para processos de conhecimento a respeito de nossa construção cultural.

Estudar o maracatu, possibilita uma relação de aprendizagem sobre códigos de uma manifestação que contém histórias que construíram a nossa história, onde o conhecer os símbolos contidos no maracatu propicia uma apreciação desta

manifestação de maneira mais consciente e ao se querer vivenciar esta manifestação, não se dará no fazer por fazer, no reconstituir uma manifestação de maneira descontextualizada, e sim, por acreditar neste espetáculo enquanto fonte de aprendizagem e de importante valor estético e artístico.

É importante que os nossos jovens que são constantemente influenciados pela indústria cultural, que impõe os estilos e os elementos de arte que acham vendáveis, a qual faz com que estes jovens consumam suas danças e músicas como também seus gostos estéticos visuais, possam perceber que existem seguimentos importantes da cultura negra que remanescem ainda hoje, e que trazem uma grande contribuição na estética das obras artísticas veiculadas pelas emissoras televisivas e radiofônicas de massa na atualidade.

Sendo o maracatu uma manifestação espetacular que se organiza através do povo utilizaremos a relação desta manifestação com o campo de conhecimento da etnocologia¹.

Neste sentido, seguindo as proposições estabelecidas por este campo de estudo, consideremos o maracatu como incluído nessas características da espetacularidade, visto que esta manifestação foi reconhecida e adotada pela sociedade, que se integra ao patrimônio vivo de uma determinada cultura regional de um povo e que é mostrada para um público que a aprecia.

A etnocologia propõe o confronto, a fim de enriquecer de formas múltiplas as diferentes vertentes abordadas pela cultura, das diversas correntes de pensamentos, vindo a contribuir com o conhecimento humano.

Pradier (1995) nos diz que a espetacularidade esta para humanidade como uma marca, que sugere, que identifica e significa os vestígios de descendências milenares, e é exatamente o que vem a ser o maracatu, com seus signos e elementos que caracterizam a descendência de um grupo étnico e que se perpetua em nossos dias com seus vestígios estéticos que caracterizam o comportamento de um determinado grupo social.

Neste campo de estudo se faz necessário a compreensão do que vem a ser espetacular, que referência do que vem a ser espetacular estes pesquisadores têm no qual iremos adotar em nosso trabalho. Neste sentido, Pradier irá colaborar conceituado com o seguinte caráter;

“Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano.” (p.24)

Pradier (1998) coloca-nos a versão da palavra espetáculo em contraposto com a palavra espetacular a partir do dicionário francês, onde o espetáculo ganha uma definição estreita; “Na língua francesa, a noção de espetáculo cobre um campo semântico estreito definido pelas normas culturais que particularizam objetos distribuídos em categorias que se apresentam universais apesar de serena, largamente, arbitrárias ou locais”.

O espetacular nesse universo do desvendar, do querer explicar, da epistemologia ganha uma proporção mais ampla, onde não é possível analisá-la a partir de referenciais puramente antropológicas, teatrais, físicas, biológicas. A compreensão do ato espetacular de um determinado grupo “étnico”² deve-se acontecer levando-se em consideração o conjunto dos diversos elementos que compõe este ato espetacular. Pradier (1998) nos diz que a etnocologia pensa muito mais em compreender os vínculos que unem de maneira com tanta densidade as diversas formas dessas manifestações que se espalham em torno do mundo, e não necessariamente catalogá-las.

Ao queremos compreender a manifestação *espetacular*,

não devemos esquecer que o indivíduo envolvido neste ato usufrui um corpo, e este corpo é um dos elementos de que deve ser fortemente observado ao buscarmos a compreensão da espetacularidade pela etnocologia, pois cada manifestação exige de seu atuante um corpo pensante que se difere em sua estética. Esta unidade do corpo pensante no ato espetacular é comentada por Pradier (1998); “a hipótese da etnocologia é que a atividade espetacular humana é um traço fundamental da espécie, sustentado pela unidade do corpo/pensamento.”

O ato espetacular não é especificamente uma ação cotidiana, faz-se necessário uma organização onde seja observados os signos, os símbolos que possibilitam o indivíduo estabelecer uma relação com as respectivas características do grupo que está envolvido no evento. Devemos perceber ao ver a manifestação espetacular enquanto objeto de estudo, o que é produzido quando o evento espetacular acontece. O que é possível apreender de aprendizado em nível de arte, de cultura que este ato tem a oferecer que é o nosso interesse neste trabalho.

Percebamos então que esses estudos tomam o corpo/espírito como um elemento a ser observado nestas manifestações, onde também uma idéia dominadora de estética, de uma forma específica não deve ser levada em consideração, pois a diversidade que as culturas propõem é um fator fundamental a compreensão dos atos espetaculares da humanidade.

Nesse sentido, Rocha (2000) cita Berleant quando este aponta um dos tópicos para se pensar estética hoje, onde aponta “A necessidade de uma nova estética”, na perspectiva de que as teorias da estética tradicional não correspondem as novas concepções da estética contemporânea, onde o autor propõe uma estética que permita flexibilidades e aberturas diante da diversidade de formas estéticas que encontramos hoje.

Com essa necessidade de perceber o ato espetacular em caráter que possamos analisá-las a partir de suas especificidades e que seu atuante possui um corpo integrante nesse processo, onde a manifestação pode vir a colaborar para o processo de conhecimento artístico que buscamos, tenhamos as referências de Hühne (1994), ao apontar o papel da estética enquanto filosofia, que diz ser “a estética um saber que analisa o fenômeno e a experiência estética”.

Nesse sentido, o fenômeno, a experiência e o saber percorrem em nossas discussões como elementos fundamentais na compreensão Estética da manifestação espetacular do maracatu para a construção do conhecimento.

Estivemos traçando uma análise do maracatu, buscando um pensamento amplo deste acontecimento espetacular, mas não desconsiderando suas particularidades, seus elementos constitutivos que contribuem para uma apreciação global deste espetáculo. Consideremos aqui o brincante, o atuante nesse processo e levemos em consideração a referência de Pavis ao citar Pradier (1995) ao falar de Etnocologia quando diz que;

“Ela favorece uma perspectiva integrativa e interacional, já que se interessa pelo ‘aspecto global das manifestações expressivas humanas, incluindo as dimensões somáticas, físicas, cognitivas, emocionais e espirituais.’(p.147)

Diante desta abertura e possibilidade ampla de apreendermos o maracatu, também estamos com esse estudo a contribuir de forma que o nosso olhar para este espetáculo, esteja redimensionando a maneira com que percebamos e analisemos esta manifestação, seguindo mais uma vez o pensamento de Pavis (1995) ao comentar que;

“A análise das práticas espetaculares não ocidentais ou interculturais força-nos a repensar o

conjunto dos métodos de análise, a adaptar o olhar semiológico ocidental, que não pode permanecer puramente funcionalista, mas deve tentar compreender o âmago da outra cultura, o que convida o etnólogo a fazer algumas incursões no terreno da prática”.(p.148)

A partir de nossas incursões no universo do maracatu buscando vivenciar esta manifestação junto com o grupo de alunos colaboradores neste processo. Discutimos esse espetáculo analisando-o a partir dos seus elementos constitutivos que o faz um ato de espetacularidade.

Diante das proposições que podemos perceber no percurso de nosso trabalho a partir da leitura feita pelos sujeitos de pesquisa, podemos perceber que a apatia do grupo era algo presencial, embora podemos comentar que sua empatia também foi imediata. Com isso, o processo de releitura que buscamos traçar se constrói de maneira espontânea, fazendo com que acreditemos que estamos traçando um caminho de possibilidades para uma análise ampla de uma manifestação espetacular como o maracatu, despertando para uma leitura e releitura deste ato de forma crítica e consciente, construindo assim, uma perspectiva para pensar-se em como vemos esses espetáculos no contexto da escola e de que maneira podemos interferir nos processos de aprendizagem de grupos em processo de conhecimento visando uma construção de sistemas, onde poderíamos estar apontando para uma vivência de nossas matrizes culturais.

Bibliografia

- BARBOSA, Ana Mãe. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte. C/Arte, 1998
- BIÃO, Armindo(org.)- **Etnocologia - textos selecionados**. São Paulo . Annablume.1999.
- HÜHNE, Leda Miranda. (org.) . **Fazer Filosofia**. Rio de Janeiro. UAPE, 1994.
- KHAZNADAR, Chérif. In BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. (Org.). **Contribuição para uma definição do conceito de etnocologia**.(1997). Annablume. São Paulo . 1999.
- PAVIS, Patrice. In BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. (Org.). **Contribuição para uma definição do conceito de etnocologia**.(1997). Annablume. São Paulo . 1999.
- PCNs (Artes)- **Parâmetros Curriculares Nacionais -Artes-MEC-** 1996
- PILLAR, Analice Dutra. (org.) . **A Educação do Olhar no Ensino das Artes**. Porto Alegre. Mediação, 1999.
- PRADIER, Jean-Marie In BIÃO, Armindo & GREINER, Christine.(Org.). **Etnocologia**. São Paulo. Annablume. 1999.
- Etnocologia: A carne do Espírito**. Revista Repertório: Teatro e Dança. Salvador. Ano1.nº1, p.9-21, 1998.2
- ROCHA, Vera Lourdes Pestana da. **Construindo Caminhos - Linguagens artísticas na Formação de professores**. Natal.UFRN, 2000. (Tese de doutorado)

Notas

1 Para mais referências a respeito deste campo de conhecimento , ver GREINER, Christine & Bião, Armindo. Etnocologia- textos selecionados.1999.

2 Não apenas considerando o etno como definição de raça, mas sim como conjunto de características similares de um determinado grupo de homens.

* * *

OS TRABALHADORES EM CENA: A EXPERIÊNCIA DO GRUPO FORJA NO ABC

Kátia Rodrigues Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia

Este texto discorre sobre a atuação do Grupo de Teatro Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Durante os anos 70 e 80 as lideranças sindicais estavam empenhadas em mobilizar os metalúrgicos por meio de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação. Ao procurarem organizar a categoria, instituem o campo cultural como uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Destaca-se, então, o significado político do Grupo de Teatro Forja, constituído pelos dirigentes sindicais, trabalhadores da base e por um ator e diretor de teatro.

Tal grupo se distinguia especialmente pela criação coletiva de textos, por atuar nas campanhas salariais (nas portas de fábricas, nas assembléias e nos bairros) e na assessoria a movimentos sociais locais, não deixando de lado a montagem de peças identificadas com seu projeto estético-político. Buscarei, assim, evidenciar que, para o Forja, era fundamental associar a escritura de textos, como uma forma de intervenção social e ficcional, ao chamado “trabalho cultural de libertação” dos trabalhadores.

O Forja acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, idéias, noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças sindicais como pelos trabalhadores da base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos em São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro. Como lembra O. Ianni, “a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural”. O que o movimento dos trabalhadores do ABC, juntamente com os intelectuais de uma tradição de esquerda, fez em relação ao sindicato e à cultura é algo digno de registro. Por isso, ao focalizar esses homens, sujeitos sociais com práticas e experiências de vida e consciências distintas, o fator que prepondera é a disponibilidade para o exercício do pensamento. Os operários não são vistos como uma “coisa”. Seguindo os ensinamentos de R. Hoggart, R. Williams e E. P. Thompson, os trabalhadores não são apresentados como um grupo passivamente explorado, mas como um conjunto de pessoas que criam sua própria tradição, apesar da modernização da mídia de massa e da incorporação à cultura massificada.

É importante esclarecer que as atividades culturais organizadas pelas lideranças sindicais de São Bernardo¹ abrangem: a coluna cultural no jornal Tribuna Metalúrgica, o apoio ao futebol, com a fundação do Grêmio, os bailes, as festas, os piqueniques (lembremo-nos de que os anarquistas também promoviam esses eventos), dicas no jornal sobre livros, discos e programas de televisão, a constituição de um departamento cultural responsável pelas mais diferentes iniciativas, os festivais de música e de pipa e o grupo de teatro.

Assim sendo, desde 1971 os dirigentes sindicais reservaram um lugar no jornal para noticiar as atividades culturais. O nome da primeira coluna cultural era Recreação e esporte. Em março de 1972, teremos a estréia do Bilhete do João Ferrador e a coluna Recreação, cultura e esporte.² Além de futebol e dos passeios, a nova coluna procurava explicar os fatos históricos para os trabalhadores metalúrgicos.

Em 1975, o jornal TM veiculava o artigo “O teatro está

perto de você” sobre o Grupo Ferramenta de Teatro, ligado a Escola de Madureza do sindicato, o Centro Educacional Tiradentes - CET.

Assim no dia 20 de abril na sede do sindicato, o Grupo Ferramenta encenou duas comédias escritas em 1845 de Martins Pena: O caixeiro da taverna e Quem casa que casa.³

Em 1977, o sindicato promove um debate operário sobre horas extras. Mas não ficou só nisso. Enquanto o sindicato desenvolvia a campanha salarial com os conhecidos recursos tradicionais, outra atividade cultural agitava os trabalhadores. A peça teatral Eles crescem e eu não vejo escrita por Expedito Soares Batista, título, aliás, inspirado na campanha contra a hora-extra, procurava construir um canal efetivo de acesso aos metalúrgicos.⁴

Maio de 1979, um grupo de operários e filhas de operários metalúrgicos reunia-se na sede do sindicato, (...). O grupo pretendia realizar um trabalho cultural (...) que além de ser uma opção de lazer, pudesse também contribuir no crescimento e avanço da consciência da classe operária. Formou-se assim o Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Mas não era a primeira vez que esses operários se reuniram para falar de teatro. Alguns já haviam participado do extinto Grupo Ferramenta também do sindicato.⁵

Já em fins de 1978, na preparação da campanha salarial para 1979, esse grupo de trabalhadores metalúrgicos havia se organizado para montar uma peça que pudesse ajudá-los no esclarecimento e na mobilização da categoria em torno do Contrato Coletivo de Trabalho, que era o eixo principal da campanha. Baseado em entrevistas, Tin Urbinatti, vindo do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP, coordenador-geral, escreveu O contrato.

Depois da greve e da intervenção, o Grupo Forja estava criado e tinha definido alguns de seus objetivos: atuar no sindicato, nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples (esquetes) para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo sindicato.⁶

No dia 7 de março de 1980, o Suplemento veiculava as notícias do teatro: Pensão Liberdade é o nome da peça que o Grupo Forja, formado por trabalhadores, irá apresentar domingo dia 9 às 20 horas, no auditório do sindicato.⁷

Aliás, é importante registrar que a peça “Pensão Liberdade” (escrita pelos atores-operários) mostra como o operário vê os seus problemas, as lutas, o seu trabalho. Narra o que é a vida do operário através do dia-a-dia em uma pensão. Os temas dispostos mostram a luta na fábrica, o desemprego, o escritório, a escola, o sindicato, a assembleia, a greve e o piquete. Corria o ano de 1981. O Grupo de Teatro Forja estava apresentando dois trabalhos: “Operário em construção”, baseado em poesias de Vladimir Maiakovsky, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo e uma peça de teatro de rua – “A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional”. Essas peças eram apresentadas nas ruas, nas praças, na Vila Euclides (Estádio 1º de Maio), ou seja, nos locais onde a diretoria cassada em 1980 realizava as assembleias da campanha salarial de 1981, pois o sindicato estava sob intervenção federal.

Sem a sua casa, sua oficina de trabalho que era o sindicato, o Forja utilizava o espaço do Fundo de Greve. Com estas peças, o Forja cumpria seus objetivos: 1. fazer um teatro que fosse uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores e 2. cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade.⁸

No ano de 1982 O robô que virou peão foi a peça de teatro de rua com que o Grupo Forja auxiliou a diretoria do

sindicato nas assembleias da campanha. Um teatro sem-texto. Sem nenhuma palavra. Apenas mímica e gestos.

Encontramos, também no mesmo ano, um outro texto, a peça Pesadelo escrita e dirigida pelos trabalhadores, situando o problema do desemprego.

A peça Pesadelo fica em cartaz no sindicato até o mês de dezembro. Depois é retomada em janeiro de 1983, encerrando esse ciclo no mês de fevereiro. Assim, entre os anos de 1983-84, os líderes sindicais de São Bernardo continuaram apostando todas as suas fichas nas atividades culturais, especialmente no grupo de teatro

Em 1984, o Grupo Forja exibiu duas peças: “O operário em construção” e “Pesadelo”. No decorrer de 1985, além das múltiplas atividades culturais propostas pelo sindicato – festas, bailes, shows, ciclo de cinema e ciclo de debates – o Forja continuou apresentando o “O operário em construção” e a peça “Boi constituente”.

Entre 1986 e 1987 o Forja continua atuando no sindicato e em outros espaços. Nos dias 04 e 05 de abril de 1987, marcando os 8 anos de atividades do Grupo, é encenada a peça “A Revolução dos Beatos” de Dias Gomes.

A partir do ano de 1988 vamos conhecer uma intensa programação de peças teatrais de outros grupos da região. Ao mesmo tempo em que o departamento cultural incentivava a formação de um novo grupo de teatro do sindicato – com a dissolução do Forja – abre-se espaço para grupos como “Um Certo Quadro Negro”, “Renascença”, entre outros.⁹

Vale recordar, que para as lideranças sindicais de São Bernardo, o “trabalhador, no seu cotidiano, escreve poesias, faz música, pinta, faz escultura, enfim, produz arte. (...) É preciso priorizar a questão cultural como formadora de consciência política e que possibilite ao trabalhador entender o seu papel no processo de transformação.¹⁰

Cabe salientar que o departamento cultural investe na capacidade dos trabalhadores produzirem e terem acesso as produções culturais existentes, bem como ter um espaço para produção e manifestação.

O Grupo de Teatro Forja retorna – ensaiando uma volta que se tornou episódica – em 1991, com a peça “Águia do Futuro”.¹¹ Mais uma vez, arte e diversão no sindicato, na fábrica e noutros espaços.

Fernando Peixoto, no texto “Quando o povo assiste e faz teatro” – a propósito da peça encenada pelo Forja “Pensão Liberdade” – salienta a importância do teatro popular como uma questão política. Desse modo, a questão da estética é também uma questão política. Uma “estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação. Existe uma arte revolucionária, que não deixa de ser arte por assumir a tarefa prioritária de transformar a sociedade. Que, enquanto arte, sabe que sua eficácia política está na razão direta de sua riqueza artística. (...) Teatro popular é uma questão política: não pode ser compreendido fora da batalha pela democracia e pelo socialismo”.¹²

Para as lideranças sindicais de São Bernardo o empenho em desenvolver atividades culturais – entre as quais o teatro é de fundamental importância – requer objetivos pontuais, tais como: “desenvolver o ser humano no seu todo”, “proporcionar momentos de lazer”, “desenvolver o intelecto”, “fortalecer a luta”¹³ etc. Durante os anos 70 e 80 temos um universo de linguagens, representações, imagens, noções propostas pelas lideranças sindicais que constitui, no dizer de O. Ianni, um “acervo fundamental” que ecoa até os nossos dias. Toda essa história é uma parte importante da história social e cultural dos atores-operários do ABC.

Em abril de 2000, uma matéria na Folha de São Paulo

destaca: “MST apresenta peça em assentamento”. O grupo Teatral Vida em Arte surgiu em 1998, no assentamento de Rondinha. De acordo com os coordenadores do espetáculo, “o objetivo é utilizar o teatro como instrumento de reflexão e conscientização da sociedade”.¹⁴ A peça “Retorno à terra” foi encenada pelo grupo integrado por 16 agricultores que trocaram a lavoura pelo palco. Afinal, não foi nos anos 70 que os metalúrgicos trocaram a fábrica pelo palco ...

Notas

1. No terreno da comunicação as iniciativas incluem: o jornal *Tribuna Metalúrgica*, o *Suplemento* e os jornais de trabalhadores das empresas, a TVT – TV dos Trabalhadores, a revista *Ligação*, a Rede de Comunicação dos Trabalhadores – RCT e a Rádio dos Trabalhadores. Com relação à educação e/ou formação temos: conferências, palestras, congressos da categoria e debates com os operários. Assim como o Centro Educacional Tiradentes – CET e o curso de formação sindical.
2. O personagem *João Ferrador* representa um trabalhador de boné, escrevendo um bilhete. Ver *TM*, nº 8, 1972.
3. *TM*, nº 28, 1975.
4. Uma seleção dos trechos mais importantes da peça teatral *Eles crescem e eu não vejo* pode ser encontrada no livro de FREDERICO, Celso. *A Vanguarda Operária*, São Paulo: Símbolo, 1979, pp. 39-48. O autor da peça Expedito S. Batista, na época, era aluno do CET e trabalhava como controlador de qualidade junto à linha de montagem, em uma indústria automobilística.
5. URBINATTI, Tin. “Pensão Liberdade: uma criação coletiva”. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981. p. 9.
6. URBINATTI, Tin. Op. cit., 1981, p. 10.
7. Suplemento Informativo da *Tribuna Metalúrgica*, 7 mar. 1980.
8. URBINATTI, Tin. “Pesadelo: um processo de dramaturgia”. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec. 1982. pp. 15-16.
9. Cf. *TM* entre os anos de 1988 e 1991.
10. Cf. “Resoluções do 6º Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema”, São Bernardo do Campo, 1991, p. 22.
11. *TM*, nº 1863, 05-03-1991.
12. PEIXOTO, Fernando. “Quando o povo assiste e faz teatro”. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Op. cit., 1981, pp. 32-33.
13. “1º Congresso dos Metalúrgicos do ABC” Resoluções, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, 1993
14. Folha de São Paulo, sexta-feira, 28 de abril de 2000.

* * *

UM “TEATRO” JESUÍTICO? UMA QUESTÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Magda Maria Jaolino Torres
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nada mais complicado, hoje, no campo das chamadas ciências humanas, do que precisar um tema ou uma problemática nos limites estreitos de pertencimento a uma disciplina, *definida como um campo de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas como verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos*¹. O objeto desse estudo, o teatro jesuítico do séc. XVI, no Brasil, bem o demonstra. Inserido em uma vastidão de *vontades de saber e vontades de verdade*, delimitá-lo à disciplina da História já é, por isso mesmo, uma forma de violência.

Entretanto, porque se admite a existência de uma *ordem do discurso*, ele será aqui tratado no âmbito de um campo do saber e de uma linha de pesquisa que certamente indicará, a cada passo, a sua extrema riqueza, mas também os seus limites: *História – Discurso, Imaginário, Cotidiano*. É nessa linha de pesquisa que estão contidos os instrumentos conceituais, a meu ver, mais adequados para que se possa construir novos enunciados sobre o tema. Essa escolha, como qualquer outra, comporta alguns riscos – sobretudo no que tange à teorização² –, mas abre o espaço para novas perspectivas.

Tratar o teatro jesuítico numa perspectiva teórica da construção social do imaginário e numa metodologia que o entende também como fato discursivo foram escolhas que me pareceram em maior consonância com o objeto em questão, considerando o próprio teatro como uma prática socialmente produzida e que se reconhece, explicitamente, como *locus* de produção e reprodução de representações sociais. No caso específico do teatro jesuítico, assumindo também, sem reservas, o seu papel terapêutico aristotélico, cristianizado (de cura das almas) e pedagógico (propedêutico à ação apostólica), constitutivos desta prática.

Faz-se necessário um esclarecimento preliminar, entretanto, que advém da própria polissemia que, no tempo, no espaço e no contexto, envolveu a palavra *teatro*. Tomo aqui a *palavra* e a *coisa* no sentido sério e irônico, confessado por Foucault³.

De fato, definir *teatro* é um problema sério, mas não pode deixar de ser irônico, por exemplo, o fato de não se encontrar o verbete *teatro*, enquanto substantivo, num trabalho centrado no tema, o *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis⁴, de 1996, traduzido em várias línguas e internacionalmente reconhecido. Aí, com efeito, *teatro* aparece somente adjetivado. Parece revelar-se, dessa forma, toda a historicidade do significante *teatro*, a impossibilidade de a ele se referir a não ser de modo plural, como *práticas* que formam *sistematicamente os objetos de que falam*, retomando as palavras de Foucault.

Com essas observações, não se pretende negar aqui a existência de uma precisa relação social, uma interação simbólica e uma estética específicas do teatro.⁵ Muito menos, tem-se a intenção de abrir uma discussão teórica sobre as condições epistemológicas dos estudos teatrais, nos objetivos que se impõe a este trabalho. Mais simplesmente, pretendo delimitar um campo, fundamentar uma escolha: escrever *uma* história da emergência de uma *prática discursiva*, o teatro jesuítico do séc. XVI, no espaço colonial da América portuguesa, buscando as suas condições de possibilidade e as suas possíveis especificidades; tentando evidenciar uma *dêixis discursiva*, no sentido que lhe empresta Maingueneau⁶.

Se a *dêixis* define as coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação, um conjunto de referências articuladas; para esse estudioso, a sua função é a mesma, porém, manifesta-se em um nível diferente, a saber, “o do universo de sentido que uma formação discursiva constrói, através de sua enunciação”⁷, como manifestação de um preciso universo de sentido, em que se distingue o locutor e o destinatário discursivos, a cronografia e a topografia.

A Companhia de Jesus é instituída por um discurso controlado por toda uma série de restrições que age diretamente sobre os sujeitos falantes. Assim, tomamos aqui, de pleno direito, a prática do teatro, por ela desenvolvida, como uma prática discursiva triplamente *assujeitada*.

De um lado, pelo pertencimento dos inacianos, enquanto uma Ordem religiosa de tipo particular, com uma sua historicidade, instaurada no chamado *tempo das reformas*, nas palavras de Chaunu⁸, como o que Foucault definiu como uma “*sociedade de discurso*”, que implica uma socialização singular, regras precisas, em que “o aprendizado fazia entrar em um grupo e em um segredo que a recitação manifestava, mas não divulgava”, em que, “entre a palavra e o ouvir, os papéis não eram permutáveis”⁹.

Por outro lado, a sua condição católica apostólica romana perfila-os no interior da Igreja militante, fazendo com que se reconheçam os inacianos como portadores da “doutrina”, também esta entendida como um sistema de controle do discurso, em sentido foucaultiano, mas que, ao contrário da “sociedade de discurso”, tende a difundir-se, ligando “os indivíduos a certos tipos de enunciação, para ligá-los entre si, e diferenciar-lhes de todos os outros”. Desse modo, a doutrina efetua “um *dúplice assujeitamento*: dos sujeitos falantes aos discursos e dos discursos ao grupo, pelo menos virtual, dos indivíduos falantes.”¹⁰

Nesse contexto institucional, apresentar-se-á o teatro como a **prática**, a **interface**, entre os dois dispositivos “opostos”, segundo Foucault, de controle da produção do discurso, pelos dispositivos da “sociedade de discurso”, que a Companhia de Jesus também é, e a “disseminação da doutrina”, forma controlada, também de exclusão mas que amplia o número de sujeitos falantes (sob o controle da Palavra, a doutrina), através da instituição do catecúmeno -ator-orador-cristão e daquela forma singular de teatro.

Tal análise, como se vê, compete à História¹¹, na condição de vinculá-la ao discurso, ao imaginário e ao cotidiano. É, antes um estudo, um esforço para encontrar o lugar de onde emergiram, a partir do que foram possíveis conhecimentos e teorias; definir em que regime de saber constituiu-se um espaço de ordem; na base de qual a priori histórico e em que campo de objetivação puderam aparecer idéias, construir-se textos, refletir-se experiências do cotidiano, formar-se catecúmenos-atores-oradores-cristãos.

Não se tratará, portanto, de conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade, na qual o teatro atual pudesse, enfim, se reconhecer: o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *epistémê* (regime de verdade), onde esse teatro jesuítico enraíza a sua objetivação e adjetivação (a sua materialidade), e manifesta-se assim uma história que não é a sua perfeição crescente, mas, antes, a das suas condições de possibilidade. Neste relato, o que deve aparecer são as configurações que deram lugar a essa forma de prática.

Mas, como dizia, o que se designará por *teatro*, no século XVI, poderia ser considerado um desses objetos *heteróclitos*, no sentido usado por Foucault, que, por isso mesmo, parece ameaçar e desestabilizar a ordem vigente. Nos textos e práticas contemporâneos¹² revela-se uma necessidade de controlá-lo, impor-lhe espaços e limites precisos; senão, dele

apropriar-se, seja nas cidades, pela demarcação de espaços definidos em que a sua prática poderia ser exercida; seja nas cortes, por uma nobreza ávida por diversões; seja pela Igreja, que dele se aproxima ou afasta-se, parecendo reconhecer o potencial *terapêutico* da sua prática e a sua validade, se moderada, como queria Aristóteles¹³ e, mais tarde, São Tomás de Aquino¹⁴, e no mesmo movimento, repudiá-lo ou *demonizá-lo*, querendo expulsá-lo da República ou da Cidade de Deus, como o sugeria Platão¹⁵ e, depois dele, Santo Agostinho¹⁶.

A emergência de uma certa prática reconhecida como teatral na Companhia de Jesus, a sua emergência no espaço colonial, portanto, está a pedir, no mínimo um esclarecimento. Além disso, ilumina-se outro aspecto envolvido, que se poderia reconhecer como corolário das questões até aqui levantadas. Repito e compartilho a afirmação de Swain: *Qualquer texto, seja ele discursivo ou imagético, é produtor de representações, veiculador de sentidos/valores e seu corolário normativo/institucional*.¹⁷

É disso que se trata: o caráter instituinte de qualquer texto. O teatro jesuítico institui a si mesmo, atualizando um certo interdiscurso e as suas condições de produção – representacionais, imagéticas, epistemológicas – e, ao mesmo tempo, cria ou transforma práticas no campo discursivo no qual abre espaço. Em outras palavras, essa prática cria o solo em que se apóia. Na qualidade de enunciadora e enunciada, a Companhia de Jesus, institui uma ordem e institui-se numa ordem – naquilo que Foucault reconhece como uma *formação discursiva*¹⁸.

Resta sublinhar uma noção de discursividade não circunscrita em “pequenas ilhas de coerência”¹⁹, mas como um “dispositivo que abre seus caminhos, que negocia continuamente através de um espaço saturado de palavras, palavras outras”²⁰. A questão da identidade, portanto, estaria inserida nessas negociações, ou mais precisamente, naquilo que Maingueneau reconheceu como “interdiscurso”:

O interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada [...] a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando a sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos.²¹

Assim, para Maingueneau, a formação discursiva define-se a partir de seu interdiscurso e não ao contrário. Portanto aquela aparece como o lugar do trabalho deste e não como representações espontâneas dos sujeitos. Portanto, “ela é um domínio ‘inconsistente’, aberto e instável e não a projeção, a expressão estabilizada da ‘visão do mundo’ de um grupo social”.²²

Sobre o teatro jesuítico, no Brasil, na segunda metade do séc. XVI – pensamos ser possível e necessário liberá-lo da comum identificação de “*teatro de Anchieta*” e, ao mesmo tempo, substantivá-lo como uma forma de teatro, sem metáforas, frente a tantos estudos históricos sobre o teatro que o omitem ou desconsideram-no, por reputá-lo como *não-teatro*, como se a adjetivação “de colégio” ou “catequético” fizessem dele uma outra coisa que não fosse um absoluto “O teatro”. Torna-se, portanto, essencial destacar a historicidade do significante *teatro*, a impossibilidade de a ele se referir a não ser de modo plural, como *práticas* que formam *sistematicamente os objetos de que falam*, retomando as palavras de Foucault que,

exatamente por isso, tornou-se um de meus referenciais para situar esta análise.

Talvez, a raiz dessa ambigüidade do teatro jesuítico ser ou não ser *teatro* possa situar-se melhor se for lido a partir daquilo que Maingueneau definiu como “rede interdiscursiva” que, de uma maneira geral, é ignorada pelos que se ocuparam do tema. Esta corresponde às diferentes formulações possíveis dos enunciados no interdiscurso.

Ora, o teatro jesuítico afirma-se num confronto com outras formas de *fazer teatro*, que emergiam contemporaneamente, condenadas pela Igreja. A sua formulação, como, aliás, qualquer formulação, segundo Maingueneau, estaria colocada na intersecção de dois eixos. Por um lado, no “vertical” do pré-construído, do “domínio da memória” (enquanto inscrito na História), representado pelo interdiscurso como *instância de construção de um discurso transverso* (formulações que repetem, recusam e transformam outras formulações) – no caso, aqui analisado, tomam a idéia de “teatro”, recusam-na e transformam-na. Mais do que de um processo de “ancoragem”²³, reconhece-se um mecanismo, capaz de fagocitá-lo. Por outro lado, no “horizontal”, da linearidade do discurso que oculta o primeiro eixo, pois, o sujeito enunciativo é produzido como se interiorizasse o pré-construído que a sua formação discursiva impõe – no caso, fala-se e pratica-se o “teatro”, segundo as regras da sua existência instituídas no âmbito da Companhia, deslegitimando, ou mesmo ignorando, qualquer outra sua forma possível de existir²⁴.

Assim, para que aquela prática teatral se pudesse afirmar, utilizando um sintagma nominal como “teatro”, que pertence ao domínio de memória, com as predicções que autoriza, a Companhia de Jesus, apesar das dissensões internas, pôde e fê-lo de forma polêmica, em *oposição a*, oposição exatamente ao tipo de teatro considerado, a partir de pressupostos diversos dos que adoto, por muitos analistas como aquele que se situaria na *origem* do teatro moderno. Assim, muito embora possa ser considerado de pleno direito como *um* teatro, assim designado pela própria Companhia, sem deixar de sê-lo, o teatro jesuítico se construiu como o *não-teatro* dos cômicos. Talvez, estivesse aí a chave para dirimir discussões que ainda persistem.²⁵

Notas

1 M.Foucault. *L'ordre du discours* (1971). Utilizei a 2a ed. italiana, Torino, Einaudi, 1973. p. 24-25.

2 Veja-se, entre outros, uma síntese desta discussão em B. BACZKO, *Les imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs*. Paris Pyot, 1984.

3 M.Foucault, *A arqueologia do saber*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1986.p. 56

4 Paris: Dumond, 1996. O autor é professor, na área de teatro, da Universidade de Paris, VIII. Utilizamos a tradução para o português, feita sob a direção de reconhecidos especialistas no tema: J. Guinsburg e M. L. Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1999.

5 *Especificidade teatral*. in Patrice Pavis, op. cit. p.138-140. Aí se pode encontrar uma boa síntese da problemática

6 Dominique Maingueneau. *Novas tendências em análise do discurso*, tradução de Freda Indursky, Campinas: Pontes/UNICAMP, 1989. p. 41-71d. *ibid.* (sublinhados meus)

8P. Chaunu, *O tempo das reformas: 1250 – 1550* Lisboa: Edições 70, 1993, 2 v. Como se pode observar, o autor entende-o de maneira ampla, desde a segunda metade do séc. XIII até a segunda metade do séc. XVI, não aceitando os limites do binômio Reforma/Contra-reforma, ao seu ver, um falso problema.

9M.Foucault. *L'ordre du discours*, op. cit., p. 32. (sublinhados meus)

10 Id. *ibid.*

11 permito-me um contraponto a Foucault.

12F. Taviani, Ferdinando, *La commedia dell' arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Ristampa anastatica, Roma, Bulzoni, 1991. Refêre os documentos referentes às disputas em torno da licitude do teatro, inclusive

os produzidos pelos jesuítas, os mais combativos do lado católico.

13 *Poetica*.

14 *Summa theologica* CLXVIII, 1 e 2

15 *La Repubblica*, L. X, 4, 5, 6, 7 e, sobretudo, 8. p.382.

16 Cf. *A cidade de Deus*, L.I, XXXII; a oposição ao teatro também nas *Confissões*

17 op. cit.

18 “No caso em que se puder escrever, entre um certo número de enunciados, [um] sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e conseqüências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como “ciência”, ou “ideologia”, ou “teoria”, ou “domínio de objetividade”. M.Foucault, *Arqueologia do saber*. 2. ed, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986. p. 43. cursivo meu.

19 Foucault, *Arqueologia do saber*. op. cit., p.43

20 cf. Maingueneau, op. cit., p. 95.

21 Id. p. 24, grifos meus.

22 Id., p. 113.

23 Cf. D. Jodelet, Jodelet, Denise (org.). *Le rappresentazioni sociali*. Napoli: Liguori, 1992.

24 D.Maingueneau, op. cit., p.114-116

25 Confronte-se por exemplo os trabalhos de B.Filippi, *La scène jésuite: théâtre scolaire au Colège Romain au XVII siècle*. Thèse de Doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984 (datilogr.) com os de R. Olaizola. “Les jésuites et l’utopie du ‘Comedien honnête’ aux XVI e XVII siècles”. *Revue de Synthèse*, 4.a s., 2-3, avr-sept, 1999. p. 381-407 e F.Taviani. “Il teatro per i gesuiti: una questione di metodo”. In: *Alle origini dell’Università dell’Aquila: cultura, università, collegi gesuitici all’inizio dell’età moderna in Italia meridionale*. Roma, Institutum Historicum SI, 2000. p. 225-250

* * *

O LABORATÓRIO EXPERIMENTAL COMO INSTÂNCIA FUNDAMENTAL DE PESQUISA: A INVESTIGAÇÃO DO MODO MELODRAMÁTICO DE INTERPRETAR NOS CIRCOS-TEATROS BRASILEIROS

Paulo Merisio

Universidade Federal de Uberlândia

Universidade do Rio de Janeiro/Capes/FAPEMIG

Amparado no conceito de *modo de produção artística* (questão que vem ocupando amplo espaço de discussão no âmbito das pesquisas do Projeto Integrado *Um estudo sobre o cômico*: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas, coordenado pela Profª Beti Rabetti, que se liga evidentemente a uma visão de que o fazer teatral está sempre ligado às condições econômicas, políticas e sociais de produção, foram elaborados laboratórios experimentais com o objetivo de investigar o *modo* melodramático de interpretar dos circos teatros brasileiros. Esta proposta de laboratórios insere-se no meu projeto de tese em andamento no Curso de Doutorado em Teatro da UNIRIO “*O circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980: um estudo do modo melodramático de interpretar*”. Trata-se, de procurar subsídios, não em estilos ou gêneros, mas em determinantes concretas do trabalho atorial, por meio da realização de tais laboratórios, elaborados com base em fontes documentais – tais como textos dramaturgicos, gravações em áudio, fotografias e bibliografia de apoio.

O circo, ao longo do século XX, manteve-se como espaço privilegiado para a manutenção de uma tradição associada a um rigoroso processo de transferência de técnicas e uma singular capacidade de atualização de sua estrutura

espetacular. O domínio de técnicas específicas não impede que seus artistas mantenham-se abertos a novas influências em função da demanda de seu público, operando com frequência mudanças em seus números e na própria composição do espetáculo para garantir a fidelidade de seu público. É em um desses processos de revisão que o teatro é incorporado à estrutura dos espetáculos de circo.

O repertório de tais palcos é constituído basicamente por melodramas, comédias e dramas sacros. Levando-se em conta que na estrutura do melodrama há a presença de personagens de nítidos contornos cômicos e que a forma de atuação dos dramas sacros é a melodramática, apresenta-se o melodrama como o gênero mais emblemático do teatro apresentado nos palcos circenses-teatrais.

A dramaturgia do circo-teatro, assemelhando-se em grande parte ao chamado teatro *ligeiro*, pauta-se em uma escrita destinada a ser complementada na cena, por meio da performance de seus atores. A inserção do teatro no circo toma vulto em meio a um momento teatral carioca – início do século XX – em que o teatro cômico popular, de diversão, ocupa lugar de destaque. Fato é que o circo não somente empreende diálogos com o chamado teatro ligeiro, como apresenta em seus espetáculos melodramáticos elementos componentes da estrutura espetacular ligeira. A divisão das peças em numerosos quadros, o recurso dos telões como solução cenográfica, os efeitos reservados para a apoteose, são alguns dos elementos comuns a tais experiências.

Há mecanismos concretos que são empreendidos no teatro ligeiro para que os empresários garantam a permanência de seu público e, conseqüentemente, sua sobrevivência. Empreendimentos artísticos que não se envergonham de investir no gosto popular, garantia de retorno financeiro. Neste quadro insere-se também o circo-teatro que mantém em seu repertório, além da vertente cômica, outro modelo dramaturgicamente popular: o melodrama. Rechaçado pelos críticos como uma forma simplificada de teatro, o melodrama encontra abrigo no circo-teatro, espaço também visto com desconfiança pelos críticos.

Os melodramas que ocupam nossos palcos e que passam a freqüentar os circos ao longo do século XX, são de inspiração francesa, em especial do período denominado melodrama romântico. É possível, no entanto identificar características de diversos períodos nos textos produzidos para os palcos sob a lona. Um dos temas preferidos do público de circo-teatro é o amor impossível. Dois personagens apaixonados são impedidos pelo vilão de viverem juntos. É comum no desfecho de tais melodramas que o casal só consiga se unir após a morte. Dois dos textos selecionados para serem trabalhados nos laboratórios utilizam-se deste recurso: *Três almas para Deus* (1979)¹, de Aldeny Faia e *O céu uniu dois corações* (1982), de Antenor Pimenta.

A estrutura do melodrama francês é predominantemente composta por cinco atos, divididos em diversos quadros. Tal estrutura é mantida com freqüência nos palcos de nossos circos e a divisão em atos é reforçada pela troca de cenários nas transições, que acontece longe das vistas do público, com as cortinas fechadas.

As peças teatrais nos circos estão calcadas em um modo peculiar de produção que define alguns elementos que compõem tal cena teatral. O repertório varia diariamente e os atores têm pouco tempo para ensaiar. Há, em função desta estrutura, a figura do ponto, que auxilia no exercício de lembrança das falas no momento mesmo da representação. O modo de representar está apoiado em um domínio de uma série de conhecimentos prévios adquiridos em âmbito familiar e, de forma empírica, pelo próprio cotidiano artístico em que tais

artistas crescem. Nesta medida, o ator que exerce a função de cômico no espetáculo melodramático pode acionar todo um arsenal de cenas improvisadas no interior da estrutura dramaturgicamente

Os laboratórios foram elaborados tendo como eixo de referência os diversos aspectos já citados e com base em uma questão que permeia este trabalho: permite o melodrama circense-teatral, com sua estrutura maniqueísta e seu modo de interpretar exagerado, onde o lírico atinge o patético, a implementação de traços atualizadores que estabeleçam uma comunicação com o público de hoje, ou esta relação de interesse só se estabelece por meio da paródia, por meio de uma automática superposição de contornos cômicos? O objetivo principal de nosso trabalho é, portanto, por meio de tais laboratórios, confrontar estas duas formas de abordagem do melodrama, partindo-se da hipótese de que, baseado num modo de interpretar que traz em si elementos de uma tradição, é possível instaurar momentos tanto de dramaticidade quanto de comicidade.

Os laboratórios foram então elaborados para serem executados em duas etapas. Na primeira o objetivo é investigar a parte séria dos melodramas, tendo-se como fonte uma cena selecionada do melodrama *Três almas para Deus* (1979). Na segunda etapa, pretende-se que a investigação permita a abordagem de duas características das peças circenses-teatrais: uma relacionada a divisão por funções definidas, onde os atores irão experimentar os mesmos papéis nos diferentes textos em estudo, e outra, referente ao exercício de navegação entre gêneros comum ao melodrama, quando pretende-se explorar a figura do *niais*² – ou, tolo, bobo, personagem cômico, geralmente aliado ao protagonista³. Na estrutura dramaturgicamente do melodrama a função que cada personagem exerce é exposta claramente, sem margens a dúvidas. Os dramaturgos dos circos-teatros tendem a seguir esta norma. Nas peças de circo selecionadas para esta pesquisa podemos identificar essas categorias de papéis que cada personagem ocupa⁴. As cenas escolhidas para serem trabalhadas pelos alunos/atores apresentam esses papéis atuando de forma significativa. Desta forma, teve-se como um dos critérios principais para a seleção de tais cenas, o lugar que os seguintes papéis ocupam: o vilão, os apaixonados (galã e ingênua), o pai nobre, a dama-galã e os personagens cômicos.

Nesta primeira etapa foi selecionada uma cena do melodrama *Três almas para Deus* (1979)⁵, onde os personagens expõem claramente a função de seu papel na trama: o vilão (Camargo) descobre o enamoramento do galã (seu filho Carlos) e da ingênua (Mirna) e obriga, em função da diferença de classes entre os dois, que seu filho vá estudar, por seis anos, nos Estados Unidos. Nesta cena, que foi trabalhada em três etapas, encontram-se: o vilão Camargo, a mãe Julieta, os apaixonados Carlos e Mirna e o servo fiel Rufino. Esta etapa dos laboratórios foi dividida em três fases:

Na primeira, buscou-se uma espécie de abordagem branca do texto para podermos identificar características melodramáticas presentes na própria dramaturgia. Os atores tiveram muita dificuldade de concentração e o enfrentamento do texto causou freqüentemente o riso.

Na segunda, pediu-se que os atores trouxessem para a cena a visão que tinham de uma construção melodramática de seus papéis. Apesar de uma surpreendente timidez em relação à linguagem melodramática, tal exercício conquistou uma nova qualidade de concentração, que, segundo os atores, está relacionada, principalmente, ao início da construção de seus personagens.

Na terceira fase, ouviu-se a versão em áudio⁶ da cena

que estava sendo trabalhada, procurando-se incorporar tintas da interpretação melodramática identificáveis na gravação. Na medida em que a gravação ao vivo capta uma série de ruídos do próprio circo, que ao longo do processo foram realizadas leituras relacionadas a esse universo, e que tínhamos acessado uma série de imagens dos circos, foi possível empreender um exercício de visualização, além da cena, de todo o ambiente circense. Nesta etapa os atores deram um grande salto, passando a acreditar na potencialidade de seus papéis e da cena que estava sendo investigada. Veja-se em trecho de relatório deste encontro:

Todos os atores andando pelo palco e tentando resgatar todo o percurso que foi feito pelo seu personagem: pensar no papel que cada um exerce; escolher um adjetivo que o defina; pensar em todas as discussões sobre o modo melodramático de interpretar e sobre aspectos deste modo que estamos incorporando em nossa investigação. Depois de um certo tempo foi pedido que os atores deitassem e se concentrassem no que iriam ouvir. Foi acionado o áudio da cena que estamos trabalhando, gravada na década de 1970, no Circo Carlito. Depois de se escutar a cena gravada, pediu-se que os atores andassem pelo palco e iniciassem a cena que está sendo trabalhada, buscando incorporar à sua composição aspectos do modo de interpretar relativos ao seu papel identificáveis no áudio. Nesta passada, manteve-se uma música de fundo o tempo todo, nos moldes dos espetáculos no circo, pontuando a tensão da cena. Percebeu-se que o áudio foi um grande estímulo para as composições: todos os personagens cresceram e foram conquistados aspectos que o texto e a visão de cada ator sobre melodrama não foram suficientes para fornecer:

- Marcelo Britto⁷ – Rufino, o servo/confidente: voz mais grave; o áudio acarretou também em outra postura corporal.
- Ana Carla Machado – Mirna – a ingênua – voz mais aguda e desesperada
- Fernando Prado – Carlos – o mocinho – pouca diferença – o galã no áudio não tem uma voz tão marcante e impostada como os outros papéis.
- Rodrigo Rosado – Camargo – o vilão – voz mais grave: tom monocórdio do áudio.
- Maria De Maria – Julieta – a mãe – assim como a ingênua, emprestou um tom mais agudo e desesperado.

(Relatório do encontro realizado em 08/06/03)

Tal possibilidade de contato com uma fonte que registra o momento mesmo da cena teatral empreendeu um novo vigor aos papéis e à cena. Pôde-se constatar que, depois de vencidos alguns preconceitos pelos atores, foi possível vislumbrar uma surpreendente qualidade na cena melodramática. Qualidade alcançada a partir de uma série de estímulos realizados com base no exercício da cena. O processo foi documentado e essa experiência gerou uma nova série de fontes que serão preciosas para a pesquisa em andamento. Tais resultados, ainda que parciais, denunciam a importância de tais laboratórios como instância fundamental de investigação no campo da pesquisa teatral.

Bibliografia

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura**

popular e lazer na cidade. SP: Brasiliense, 1984.

MERISIO, Paulo Ricardo. **O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea**. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Unirio, 1999.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). **Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno**. In: Revista do Lume. Campinas : COCEN – UNICAMP, agosto de 1999, p. 31-55. (n. 2)

SILVA, Daniel Marques da. **“Precisa arte e engenho até...”:** um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Unirio, 1998.

SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX**. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 1996.

Notas

1 Até o presente momento não foram localizadas as datas em que estes textos foram escritos. Havia nos circos-teatros a prática de se repassar os textos oralmente, prática que era reforçada pela grande mobilidade dos artistas entre os circos-teatros. Estamos adotando para as peças que serão utilizadas como fonte, o ano de transcrição do manuscrito pertencente à coleção de Humberto Tangará.

2 Regina Horta (1995:210) destaca quatro personagens/tipos no melodrama: o vilão, a mocinha, o herói e o *niais* ou tolo: *invasor do palco nos momentos de maior dramaticidade e lacrimejar da platéia, atuando de forma a lavá-la a explodir em risos em meio às lágrimas*.

3 Ainda sobre esta figura vale destacar aspecto abordado por Ivete Huppés (2000:88): *O bobo desempenha dois papéis que em geral se confundem. Ambos estão ligados à engenhosa reunião de estratégias para manter o envolvimento do público. Um deles consiste em produzir situações cômicas com o fito de atenuar a tensão exagerada, de aliviar o tom grave da história. O outro, mais sutil, soma-se aos artifícios capazes de aprofundar, por um lado, e de suspender, por outro, a ilusão dramática. O bobo dá um toque de realismo que aumenta a verossimilhança da história, ao mostrar que o mundo não é feito apenas de suspiros, de vênias e de gestos sublimes ou criminosos.* (grifo nosso.)

4 Novamente aqui identificamos um ponto de contato com o teatro ligeiro. Esta divisão dos personagens por papéis é uma das características dos palcos do início do século XIX. Para uma discussão mais aprofundada sobre tais papéis ver: RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). **Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno**. In: Revista do Lume. Campinas : COCEN – UNICAMP, agosto de 1999, p. 31-55. (n. 2); REIS, Ângela. **Cinira polônio: a divette carioca**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999 e SUSSEKIND, Flora. **Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século**. In: Papéis colados. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1993. p. 53 – 90.

5 Até o presente momento não foi localizada a data em que este textos foi escrito. Havia nos circos-teatros a prática de se repassar os textos oralmente, prática que era reforçada pela grande mobilidade dos artistas entre os circos-teatros. Estamos adotando para as peças que serão utilizadas como fonte, o ano de transcrição do manuscrito pertencente à coleção de Humberto Tangará.

6 Gravação ao vivo do espetáculo no Circo Carlito, em 1976. Pesquisa Criação do espetáculo teatral em São Paulo: centro e periferia, coordenada por Maria Thereza Vargas (1976). Produzido pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) – Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/SP. (Acervo: Arquivo Multimeios – CCSP/SP).

7 Os atores são alunos do Curso de Educação Artística, Habilitação Artes Cênicas, matriculados na disciplina Interpretação 3. Além dos citados, nessa primeira etapa tivemos a participação de Lílían de Paiva, como ponto e Brunno Ribeiro, que registrou todos os encontros

* * *

TEATRO, CULTURA E CIDADE: O ESPAÇO PÚBLICO URBANO COMO PALCO DA CENA CONTEMPORÂNEA - RIO DE JANEIRO - DE 1981 A 1992

Ricardo Brügger

Universidade do Rio de Janeiro

Este texto introdutório faz parte do trabalho que venho desenvolvendo para o Doutorado em Teatro no PPGT/CLA/UNIRIO, junto ao Grupo de Pesquisa Institucional: Estudos do Espaço Teatral, coordenado pela Prof. Dr^a Evelyn Furquim Werneck Lima. O tema central desta investigação está inserido na linha de pesquisa história e a historiografia do teatro, e trata das inter-relações entre o espaço cênico e o espaço urbano, interligando assim três campos distintos do conhecimento: teatro, cultura e cidade. Nosso objeto de estudo está circunscrito no contexto urbano, artístico e cultural carioca, e delimitado entre os anos de 1981 e 1992.

Na dissertação para o mestrado em urbanismo, defendida no PROURB/FAU/UFRJ (2001), uma das metas principais foi levar algumas idéias e teorias relacionadas ao estudo do espaço cênico para serem discutidas no campo do urbanismo e da cidade. No trabalho de tese, procura-se fazer exatamente o inverso, isto é, o objetivo agora é trazer algumas visões e proposições concernentes ao estudo do espaço urbano para serem questionadas, discutidas e avaliadas no campo das artes cênicas e, em particular, do teatro.

Compreendemos a cidade aqui não só como lugar dos conflitos humanos e dramas cotidianos, mas também como palco das inúmeras manifestações artísticas e culturais, vividas pela sociedade. Sob este prisma, estabelecemos como objeto de análise três experiências cênicas realizadas por três renomados diretores teatrais, e representadas em três espaços livres públicos diferenciados da cidade: *Amir Haddad* com seu grupo teatral “*Tá na Rua*” em uma representação no Morro do Vidigal (1981); *Augusto Boal* com atores e curingas do “*Centro de Teatro do Oprimido*” numa performance no Parque do Flamengo (1987); e *Aderbal Freire Filho* com atores do “*Centro de Demolição e Construção do Espetáculo*” numa encenação itinerante que percorreu vários pontos do Centro Histórico (1992). Trata-se, portanto, de um estudo interdisciplinar que entrelaça três questões básicas distintas: o pioneirismo dessas experiências em relação às recentes configurações da performance e da cena teatral contemporânea; a noção de cultura urbana dentro da abrangência do termo cultura; e o surgimento de novas formas de fruição e de sociabilidade, experimentadas no espaço livre público urbano.

Detectamos uma gama muito variada de sítios urbanos utilizados para a realização de espetáculos cênicos ao ar livre, a princípio, como uma tendência observada ainda ao final dos anos de 1970. Alguns teóricos e especialistas, como Arantes (1998), apontam inclusive para o papel dessas práticas e atividades artístico-culturais como instrumentos propulsores nos famosos – e muitas vezes criticados – processos urbanos de revitalização, reanimação e requalificação de algumas áreas públicas da cidade. Sob essa visão metafórica da cidade como um grande teatro – palco da representação pública, do drama cotidiano e da expressão artística – optamos por um estudo mais específico sobre o lugar da cena teatral contemporânea, quando representado no ambiente livre e aberto da cidade.

É preciso deixar claro, antes de tudo, que não se trata de um estudo sobre a aceção mais ampla dos três termos

adotados, mas de uma investigação delimitada dos campos. No campo do teatro, interessa-nos o aprofundamento de alguns conceitos como: *theatrum-mundi*, teatralidade, lugar teatral, espaço cênico, teatro de rua, teatro na rua e teatro político. Já no espectro mais abrangente e conceitual de cultura, devemos nos ater principalmente sobre a sua definição de produto ou fruto da convivência humana no ambiente urbano, estabelecendo, sempre que possível, suas inter-relações com o teatro e a cidade. Em estudos mais recentes sobre a cidade e a questão urbana, destacamos os conceitos de espaço urbano, espaço livre público e *genius loci*, na tentativa de identificar e analisar alguns sítios ou áreas livres como palcos, em escala urbana.

Analisando, grosso modo, essa metáfora surgida na Antigüidade e generalizada durante a Idade Média, a idéia de *theatrum mundi* (teatro do mundo) concebia o mundo como um espetáculo dirigido por Deus e representado pelos seres humanos. Segundo Sennett (1993), uma das mais antigas concepções da sociedade ocidental foi o de vê-la como se fosse um teatro. Embora essa imagem da sociedade como um teatro tenha passado por várias modificações ao longo da história, esse autor acredita que ela vem servindo a três propósitos morais constantes: o primeiro foi o de introduzir a ilusão e a desilusão como questões fundamentais da vida social; o segundo foi o de separar a natureza humana da ação social; o terceiro, e mais importante para o autor, foi o de entender *theatrum mundi* como retratos da arte que as pessoas praticam na vida cotidiana.

Em trabalho crítico sobre a antiga relação entre o teatro e a cidade, Boyer (1994) também afirma que desde a antigüidade o termo *theatrum mundi* tem sido usado para recordar a vaidade das realizações humanas, em um mundo onde Deus era o último gerente da cena. Ao final do período medieval, quando o teatro começou a refletir a mentalidade de uma sociedade que passava por uma grande ascensão comercial, a natureza da teatralidade adquiriu uma nova importância.

O ideal clássico do *theatrum mundi* estabeleceu um forte vínculo entre arte e sociedade, entre estética e realidade, concebendo a sociedade como um teatro em que todos os homens poderiam se transformar em atores. O cenário lógico para se estudar essa relação palco-rua é, como bem observa Sennett (1993), a grande cidade: é nesse meio que a vida humana fica em evidência, onde as relações de troca entre as pessoas adquirem uma importância especial.

Retornando então ao caso específico da cidade do Rio de Janeiro, Lima (2000) atenta para um fenômeno ocorrido entre a última metade do século XIX e a primeira do século XX, com a ampliação do uso do espaço público da cidade, quando um conjunto de edificações teatrais e de seu entorno constituía-se como elemento formador de alguns espaços urbanos e também como espelho da vida social da própria cidade. Papel desempenhado hoje, segundo Huysen (2000), pelos grandes museus ou por sofisticados centros culturais. Edificações inseridas, atualmente, em uma espécie de disputa extremamente acirrada entre as grandes cidades do mundo ocidental. Interessamos investigar, sob esse aspecto, a trajetória das experiências cênica e teatral empreendidas entre os anos de 1981 e 1992, no contexto urbano carioca, bem como suas novas funções, configurações e especificidades.

Quais foram, nesse período, os principais vínculos entre o teatro e a cidade? Como se configurava o lugar da cena teatral em relação aos processos de mutação, preservação e fragmentação do espaço urbano carioca? Cientes de que os novos arranjos cênicos também não conseguem mais escapar, segundo Jameson (1997), ao domínio cada vez mais amplo e globalizado de massificação e banalização da cultura, o que nos interessa

averiguar – nesse período histórico do teatro, da cultura e da cidade – é justamente o conjunto de ações e iniciativas que determinaram novas políticas públicas urbanas e culturais.

A condição da cidade do Rio de Janeiro, bem como de muitas cidades brasileiras, vem se manifestando por meio de várias formas de poluição, de insegurança, de violência, do descontrole das ocupações informais e, sobretudo, da baixa qualidade de uso de seus espaços públicos. Se o crescimento incessante e descontrolado de nossas metrópoles, provenientes de antigos problemas econômicos e políticos, não têm sido devidamente acompanhado de políticas públicas capazes de atender às necessidades básicas da população em geral, o que se pensar então sobre as necessidades do cidadão poder usufruir e se manifestar artística e culturalmente no ambiente urbano?

Mas nos últimos anos, a cidade vem desempenhando de certa forma um papel privilegiado em relação ao desenvolvimento social, econômico e cultural no ocidente, na medida em que se transformou no principal *locus* das relações humanas. Um palco de muitos conflitos humanos, certamente, mas também com características eminentemente democráticas. Essa posição de protagonista da cidade, como espaço de convivência democrática, está intimamente relacionada com a possibilidade da extensão de acesso às oportunidades, em todos os níveis e para todos os seus cidadãos. Inclusive de arte e cultura. Portanto, esse período não representa apenas o início de profundas mudanças políticas, econômicas e sociais – de intensas manifestações públicas e civis que desembocaram no processo de redemocratização do país – mas também de muitas manifestações artísticas, culturais e urbanas, ocorridas principalmente nos grandes centros urbanos. Torna-se necessário enfatizar, nesse sentido, a importância das atividades artísticas e o papel da cultura no cotidiano da própria cidade.

A questão central que impulsionou o estudo e que vem conduzindo o trabalho investigativo, dentro do eixo metodológico adotado, manifestou-se como uma inquietação sobre um tipo específico de configuração cênica, a qual denominamos, *a priori*, de “cena *teatral-urbana*”. Configuração esta que se coaduna exatamente com o momento em que a cena teatral passa a ser realizada, de forma mais efetiva, nas áreas livres públicas da cidade do Rio de Janeiro.

Trata-se de uma investigação histórico-conceitual, que envolve três modos específicos de utilização do espaço urbano como lugar da performance, como palco da cena teatral. Analisando, portanto, não só a configuração dos lugares utilizados, mas também os aspectos de cada montagem, com seus estilos próprios e suas características dramáticas de representação ao ar livre.

Um dos objetivos desse trabalho é procurar identificar as principais contribuições dessas atividades artísticas e culturais, através do uso adequado e apropriado do espaço público urbano para a exibição cênica ao ar livre. Para tanto, formulamos a hipótese de que uma dessas contribuições pode estar direta ou indiretamente relacionada a dois tipos de fenômenos urbanos aparentemente interligados e, por sinal, cada vez mais presentes nas discussões sobre a qualidade de vida, de energia e de estesia nas grandes metrópoles: as novas formas de expressão artística e cultural do homem contemporâneo em correspondência as recentes mutações da paisagem urbana.

Investigar três experiências cênicas que tem como palco a própria cidade, é, no mínimo, o registro de um importante momento da história teatral, cultural e urbana da cidade do Rio de Janeiro. Refletindo um pouco sobre esse tipo de fenômeno que chamamos de *teatral-urbano*, destacamos ainda que hoje o homem da grande e média cidade não tem apenas as condições necessárias, mas também o direito de poder desfrutar de uma

extensa variedade de espetáculos cênicos realizados a céu aberto. Afinal, a determinação do que possa vir a ser uma teatralidade do próprio espaço urbano, como bem menciona Kosovski (2001), na adequação de um lugar como alocação de uma cena *teatral-urbana*, se apresenta como um processo de descoberta da vocação de certos lugares, de modo que, ao se relacionar com seus *cidadãos-usuários*, potencialize e amplie a sua condição existencial. Compreendendo a experiência humana, nesse caso, como descoberta das invisibilidades, como potencialização radical da atividade simbólica. Ao examinarmos o espaço urbano sob o prisma da surpresa e do encanto que ainda consiga suscitar, talvez isso possa representar um fator positivo de teatralidade.

Bibliografia

- ARANTES, Otília. **Urbanismo em Fim de Linha**. SP: EDUSP, 1998.
- BOYER, M. Christine. **The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainment**. Cambridge: MITPress, 1998.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. BH: Editora UFMG, 2002.
- CARDOSO, Ricardo José Brügger. **Espaço cênico-espaço urbano - a relação entre os espaços das artes cênicas e os espaços públicos da cidade**. Dissertação de Mestrado em Urbanismo PROURB/FAU/UFRJ. RJ, 2000.
- CASTELLS, Manuel. **A Questão Urbana**. S P: Paz e Terra, 2000.
- CERTEAU, Michel de (1980). **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. RJ: Aeroplano, 2000.
- KOSOVSKI, Lidia. **Comunicação e Espaço Cênico: do cubo teatral à cidade escavada**. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura ECO/UFRJ. RJ, 2001.
- KONIGSON, Elie. (Org.) **Le Théâtre dans la Ville**. Paris: Éditions du CNRS, 1987.
- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. SP: Ática, 1997.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do Espetáculo. Teatros e Cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia**. RJ: Editora UFRJ, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. SP: Ed. Perspectiva, 1999.
- SENNETT, Richard. **O declínio do Homem Público, as tiranias da intimidade**. SP: Cia das Letras, 1

* * *

REFLEXÕES SOBRE A HISTORIOGRAFIA DO TEATRO BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 1950 E 1960 COMO FRAGMENTOS DA HISTÓRIA DA RECEPÇÃO

Rosângela Patriota

Universidade Federal de Uberlândia

A História do Teatro Brasileiro, especialmente a do Teatro de São Paulo, relativa às décadas de 1950 e 1960 foi escrita e/ou conduzida pelas reflexões de atuantes críticos do período, tais como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld.

Tal perspectiva de escrita da História do Teatro tornou o material produzido pela crítica teatral, ao lado de depoimentos de profissionais da área, documentos privilegiados para a pesquisa desse campo de conhecimento. Nesse sentido, a despeito do tratamento dispensado, no nível metodológico, outras questões podem ser trazidas ao debate, a partir do material crítico que deu sustentação empírica a importantes análises, como as de Alberto Guzik (*TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986), Cláudia A. Campos (*Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988) e Armando S. da Silva (*Oficina: do Teatro ao Te-Atto*. São Paulo: Perspectiva, 1981), entre outras.

Embora os objetos de pesquisa sejam distintos e mesmo não havendo nenhuma reflexão sobre os procedimentos, as estruturas narrativa e interpretativa que organizam esses textos aproximam-se, na medida em os trabalhos mencionados mesclam o relato cronológico a considerações analíticas, amparados pela evidência, simbolizada pela materialidade da crítica.

Em verdade, observando-se que o “fenômeno teatral” possa ser compreendido como um acontecimento histórico, que se extingue no momento em que sua ação é finalizada, a sua recomposição só poderá ocorrer por meio de seus fragmentos. Nesse aspecto, a crítica teatral tenha se tornado, talvez, o fragmento mais recorrente para a confecção da História do Teatro no Brasil.

No entanto, a utilização do material crítico foi feita sem que se considerasse a dimensão histórica do mesmo, isto é, os textos foram retirados das circunstâncias que lhes deram origem e reapropriados como instâncias autônomas. Com vistas a recuperar a historicidade desta atividade, torna-se oportuno transcrever a avaliação que o crítico Sábato Magaldi fez sobre o seu próprio ofício: “é muito difícil separarmos aquilo que é um valor circunstancial daquilo que é um valor permanente, que nem existe muito. Nós temos que convir, quando examinamos o teatro grego, que o câmbio dos trágicos gregos variou muito com a época. (...) Essa mudança de valores é inerente às necessidades de cada geração, e nós temos que entender que, assim como os valores são passíveis de discussão a cada geração, os valores críticos se modificam. Uma obra não existe isolada. Uma peça de Shakespeare é ela mesma e mais tudo o que se escreveu sobre ela. (...) Uma obra de arte acaba incorporando todos os reflexos que ela produziu através do tempo, e é esta uma das razões que justificam a crítica. Quando a crítica é aguda, atilada, honesta e sincera, ela está refletindo não apenas os valores do crítico mas, na medida do possível, todos os componentes de uma sociedade pensante”¹.

Tais idéias traduzem, inicialmente, o impacto das circunstâncias de época no exercício da crítica, bem como revelam que as interpretações que perduram, sobre um dado

acontecimento, não estão desvinculadas de suas componentes históricas. Um exemplo elucidativo deste procedimento na historiografia selecionada refere-se à peça *Eles não usam black-tie* e o lugar por ela ocupado na trajetória do Teatro de Arena de São Paulo, porque, de acordo com o crítico e historiador S. Magaldi, este tornou-se “o baluarte do movimento nacionalista, depois da encenação da peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri”².

Esta interpretação tornou-se a chancela à trajetória deste grupo paulista, criado em 1953 por José Renato, e que manteve suas atividades ininterruptas até 1971, quando o Arena dissolveu-se como grupo, porém o espaço sobreviveu como casa de espetáculos. Ao longo destas duas décadas, foram encenados textos de autores brasileiros e estrangeiros³, por um elenco que não se manteve imutável, pelo contrário, a identidade construída em torno do Arena elidiu o fato de que sobre o seu tablado passaram atores, diretores, dramaturgos, técnicos, músicos que, posteriormente trilham caminhos particulares.

Embora fosse diversificado em temas, a sua presença na historiografia do teatro brasileiro tem sido exaustivamente marcada pelo que se convencionou denominar dramaturgia “nacional crítica” em nossos palcos⁴. Esta interpretação orientou o artigo de A. Boal, “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo”,⁵ considerado a matriz teórica de muitas pesquisas, na medida em que ordena e localiza temática e cronologicamente a trajetória do grupo. Para tanto, Boal aceitou a análise do crítico, em qualificar *Black-Tie*, como o marco que definiu a existência de uma “dramaturgia nacional”, bem como reorganizou a narrativa, com vistas a adequar o processo criativo do grupo a uma motivação prévia, isto é, a repercussão do trabalho tornou-se, em sua análise, a mola propulsora do mesmo.

Em contrapartida, os depoimentos de José Renato e Guarnieri⁶ revelam que a montagem de *Eles não usam Black-Tie* tinha a intenção de ser o “canto de cisne” de uma proposta de trabalho que objetivava inovar a cena paulista, porque a falta de subsídios financeiros impedia a continuação das atividades do grupo. Porém, a receptividade do público para com o espetáculo surpreendeu o elenco e redirecionou a trajetória do Arena. Assim, o início da Segunda Etapa não foi resultado de motivações internas do grupo. Pelo contrário, o sucesso de público e bilheteria foram os estímulos desta renovação artística.

No entanto, se por um lado, autor e diretor aceitaram a adjetivação dada pelo crítico, de outro lado, a historiografia incorporou a temporalidade organizada pela interpretação de Boal. Desta feita, o Arena foi incorporado à história de nosso teatro como renovador da dramaturgia, sendo que *Black-tie* tornou-se um “modelo” a ser seguido e um texto amplamente analisado por especialistas como Décio de A. Prado, Sábato Magaldi, Mariângela A. de Lima e Edécio Mostaço.

Para o primeiro, a peça tornou-se um marco, na medida em que a motivação ideológica permitiu a introdução do “povo” na cena teatral, bem como o seu sucesso de bilheteria permitiu verificar quais as expectativas do público paulistano, naquele momento⁷. Aliás, argumentos semelhantes encontram-se nas observações de Magaldi, especialmente no que se refere à presença de personagens operários como protagonistas da trama⁸. Já para Mariângela Lima, o texto, ao navegar nas condições de vida e na linguagem do proletário, expõe contradições do cotidiano de uma classe social. Tais procedimentos operaram sobre o espectador um impacto histórico⁹. Por sua vez, Mostaço não só corroborou a perspectiva engajada do texto, como atribuiu ao “muito suor derramado naquela arena, árduas discussões ali travadas madrugada a dentro e do estudo sistemático desenvolvido em torno da obra de Stanislavski, contexto este que não esgota nem explica a

obra, mas lhe dá o cenário de nascedouro”¹⁰.

Do ponto de vista historiográfico, a peça assumiu proporções muito mais amplas que a sua proposta de discussão. Por meio de uma série de associações genéricas localizou-se no texto o ideário do ISEB, enquanto que para Guarnieri “Black-tie que foi a primeira, eu me atirei, me joguei, falando de um tipo de personagem que eu conhecia e sem a mínima preocupação de que isso fosse uma obra, apenas colocar uma experiência que eu tinha com essas pessoas. (...) E eu acho que aí eu consegui colocar o proletariado em cena, como protagonista. Bem, depois de escrever Black-tie eu virei ‘autor’, eu não era aquele moleque mais. Então eu passei a ter preocupações formais, veio tudo na cabeça”¹¹.

Estas evidências revelam que as mediações políticas e estéticas constituíram-se primordialmente no processo encenação/recepção. Assim, se recuperar fragmentos do processo criativo do autor auxilia no exercício interpretativo da produção do texto, analisar o impacto da peça no circuito teatral e cultural da cidade de São Paulo, bem como o seu papel no redimensionamento da dramaturgia encenada pelo Arena, suscita uma reflexão sobre a recepção do texto e do espetáculo, em fins da década de 1950, são fundamentais para compreender a historicidade da própria interpretação.

Para melhor explicitar este argumento, basta recordar que, em 2000, Marcus V. Faustini encenou *Black-tie*. Para além das efemérides e da importância histórica do texto, o crítico teatral Macksen Luiz fez as seguintes considerações sobre o texto e o espetáculo: “numa revisão, 42 anos depois de sua estréia, *Eles não usam black-tie* confirma o seu caráter histórico na dramaturgia brasileira contemporânea e revela-se peça resistente ao tempo e com qualidades que sobrevivem às circunstâncias de um período e práticas sociais a que está tão ligada. O texto de Gianfrancesco Guarnieri fica mais encorpado sob os olhos descansados pelo tempo, revelando pela decantação de simplificações (a peça foi identificada como texto de mobilização ideológica) segura construção dramática. O universo de deserdados sociais tem em *Eles não usa black-tie* retrato esboçado com traços fortes e contornos realistas”¹².

Já a atriz Lélia Abramo (intérprete da personagem Romana, na montagem de 1958) em um evento ocorrido em São Paulo, no Teatro Arena Eugênio Kusnet, afirmou o seguinte: “na época, acreditávamos que as denúncias serviriam para alguma coisa, mas infelizmente não avançamos nenhum passo”¹³.

Estas duas avaliações revelam de maneira clara como a recepção de uma obra está mediada pelo repertório e pelos significados construídos por ela. Isso, em absoluto, significa dizer que o texto não possua coerência e estrutura internas, bem como não desenvolva temáticas e questões próprias. Porém, no que se refere a *Black-tie*, é importante dizer que, com o passar dos anos, a peça foi adquirindo significados que lhes foram atribuídos por aqueles que buscaram interpretá-la¹⁴.

Nesse sentido, a peça não é como quer Macksen Luiz algo que sobrevive às circunstâncias do período e a práticas sociais, pelo contrário, ela é, antes de tudo, um documento precioso de um tempo específico de nossa história, que continua revelando pertinência em sua discussão e representação da realidade, na medida em que seus temas suscitam debates e reflexões. Embora permaneça atual, a sua recepção, em relação às duas montagens, é distinta porque entre o autor, o espetáculo e o público existe o processo histórico. Como bem observou Lélia Abramo, se na décadas de 1950 e 1960 acreditou-se no poder da denúncia, na capacidade de transformação e projetos como a construção de uma “dramaturgia nacional” eram vistos

como legítimos instrumentos de luta, as motivações e/ou as desmotivações contemporâneas trouxeram e trazem elementos que possam propiciar novos olhares e novas indagações à arte contemporânea, no sentido de com ela construir um diálogo histórico, político e social.

Notas

1 MAGALDI, S. et alii. *Os princípios da crítica*. SP, 22/09/87, p. 83/84 (mimeo).

2MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3a. ed. São Paulo: Global, 1997, 214.

3 Entre os autores estrangeiros devem ser lembrados: *Esta noite é nossa* (S. Dickens); *O Demorado Adeus* (T. Williams); *Uma mulher e três palhaços* (M. Achard); *O prazer da honestidade* (L. Pirandello); *À margem da vida* (T. Williams); *Escola de Maridos* (Molière); *Ratos e homens* (J. Steinbeck); *Juno e o pavão* (Sean O’Casey); *A falecida senhora sua mãe* (G. Feydeau); *Os fuzis da Senhora Carrar* (B. Brecht); *O melhor juiz, o Rei* (Lope de Vega); *A mandrágora* (Maquiavel); *O inspetor geral* (Gogol); *O círculo de giz caucasiano* (B. Brecht); *La Moschetta* (A. Beolco); *O bravo soldado Schweik* (J. Hasek); *A resistível ascensão de Arturo Ui* (B. Brecht). No que se refere aos autores brasileiros, destacam-se: *Judas em sábado de aleluia* (Martins Pena); *Escrever sobre mulheres* (José Renato); *Marido magro, mulher chata* (Augusto Boal); *Só o faraó tem alma* (Silveira Sampaio); *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri); *Chapetuba Futebol Clube* (Oduvaldo Vianna Filho); *Quarto de Empregada* (Roberto Freire); *Bilbao, Via Copacabana* (Oduvaldo Vianna Filho); *Gente como a gente* (Roberto Freire); *A farsa da esposa perfeita* (Edy Lima); *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal); *Pintado de Alegre* (Flávio Migliaccio); *O noviço* (Martins Pena); *Opinião* (Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Augusto Boal); *Arena conta Zumbi* (Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal); *Arena conta Tiradentes* (Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal); *O líder* (Lauro Cesar Muniz); *O Sr. Doutor* (Braulio Pedrosa); *Animalia* (Gianfrancesco Guarnieri); *A receita* (Jorge Andrade); *Verde que te quero verde* (Plínio Marcos); *A lua muito pequena e A caminhada perigosa* (Augusto Boal).

4 “Precariamente pode-se denominar o trabalho de Arena, a partir de *Black-tie*, como uma linha de nacionalismo crítico. Isso porque o nacionalismo, nesse caso, não tem conotação estreita de um ufanismo da coisa própria”. (LIMA, M.A. “História das Idéias”. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT. outubro, 1982, p. 45). No entanto, esta afirmação deve ser circunstanciada, na medida em que dramaturgos como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Abílio Pereira de Almeida, entre outros eram encenados com frequência. Nesse sentido, verifica-se que as referências feitas ao dramaturgo e à dramaturgia brasileira remete-nos a textos que privilegiaram temas e personagens oriundos das camadas subalternas da população tanto urbana quanto rural.

5 BOAL, A. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2ª. Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

6 Entre os vários depoimentos dados pelos integrantes do Teatro de Arena de São Paulo, no que se refere a José Renato e Gianfrancesco Guarnieri, vale lembrar as seguintes publicações:

Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro (José Renato). Rio de Janeiro: INACEN, 1987, v.4.

“Gianfrancesco Guarnieri”. In: KHOURY, S. (org.). *Atrás da Máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

7 PRADO, D. de A. *Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

8 MAGALDI, S. *Op. Cit.*

9 LIMA, M. A. de. *Op. Cit.*

10 MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena – Oficina – Opinião* (umainterpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 36.

11 SOARES, L.M.M.D. “O Teatro Político do Arena e de Guarnieri”. In: *Monografias 1980*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEN, 1980, p. 90/91.

12 LUIZ, M. “Peça de Guarnieri não envelheceu”. In: <http://www.jb.com.br/09940450.html>. 14/04/2000.

13 SANTOS, W. “Peça tem efeméride extemporânea aos 42”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19/05/2000 – Ilustrada.

14 No que se refere à recepção de *Eles não usam black-tie*, esta foi por mim analisada no seguinte artigo:

PATRIOTA, R. “*Eles não usam black-tie*: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri”. In: *Estudos de História*. Franca (SP), v.6, n. 1, 1999, pp. 99-121.

GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

COMPLÔ DO CORPO

Alai Garcia Diniz

Universidade Federal de Santa Catarina

A literatura em geral fala de coisas mais sérias sem pedir, como a ciência, que seja levada a sério. (Bourdier, 1996, p. 49)

O que se elabora nessa exposição de voz e corpo? Cria-se a ilusão de que se pode adentrar no campo literário sem submeter-se a regras de mercado, sem passar pela chancela de editores e sem se adequar a uma cultura hegemônica no campo da literatura. Isto cria em um público específico deste campo, no mínimo, um estranhamento e em certos casos um descaso por se tratar de matéria ultrapassada (segundo muitos acadêmicos da área da literatura) ou de vinculação a formas “populares” e portanto, de pouco “valor”.

Muitas instituições universitárias por sua vez preferem tornar invisíveis estas práticas marginais para tentar dar conta das exigências de um determinado público hegemônico globalizado que estaria disposto a comprar-lhe produtos. A invisibilidade da performance no âmbito da literatura só se rompe com a ousadia de alguns em transpor limiares disciplinares para discutir a performance que já constitui um novo suporte no campo artístico e que transborda a própria visão circunscrita de áreas rigidamente determinadas. Com a performance há a sensação de que é possível romper o esquema de poder no campo cultural em inúmeros casos. Interessa aqui recordar a noção de performance advinda das artes plásticas que tem como epíteto a de uma arte não-objetual que mostra a necessidade de inserção de quem não pertence ao mapeamento das galerias de arte e eventos oficiais, ou daqueles que repudiam este circuito de mercantilismo da arte.

A performance, como arte temporal, pode dar ao performista a ilusão de que possui receptores e que não são necessários intermediários ou selos de qualidade. Por uns minutos a única necessidade é a de que haja corpos que falem e outros que ouçam e então o performista pode-se sentir escritor, ou no mínimo um “oralitor”, neologismo de Elicura Chihuailaf, poeta mapuche.

A sensação de impotência diante de regras estabelecidas e consolidadas pelo campo literário pode ser rompida no espaço da performance. Entretanto seria esse poder ilusório? Esses que ouvem um sujeito anônimo exercem um papel, o de conceder a quem fala o direito de ter uma audiência. Ilusório o efeito porque o público que o assiste foi acometido pela performance. Não houve escolha na vitrine, nem leitura prévia do texto performático, talvez apenas um aval institucional. Entretanto a performance como arte do efêmero não conduziria a uma legitimação em larga escala. Persiste, por isso, a sensação de que se exerce algum fascínio momentâneo e volátil e que pela voz do performer se estabelece uma conexão entre sujeitos que desejam. Deste modo a performance autobiográfica associa-se indiretamente a uma cultura onde num determinado circuito tudo é possível, nascida no fim do século XIX a cultura boemia revelou-se como um espaço artístico onde as transgressões eram não só admitidas mas buscadas sofregamente na Europa. Da

cultura boemia, passa-se ao universo da vanguarda, célebre por seus cafés em que se roçavam diversas artes. Será que os circuitos onde a performance conquista seus espectadores e sobrevive com os artigos que legitimam esta prática e seus achados inventando uma nova espécie de cultura boemia ou underground, uma atualização do que pontua Pierre Bourdieu ao tratar da cultura boemia? Um exército de reserva intelectual que se auto-justifica ao criar uma teoria adequada a si mesmos e suficientemente ambivalentes no que tange a relação com os que detém o poder no campo da arte?

A partir da prática contracultural dos anos 60, há uma contribuição específica na performance que dispõe do corpo como uma política de posicionamento que advém da relação entre gênero, sexualidade e etnia. A performance pode ser compreendida como um espaço social em que uma identidade particular é explorada.

Não é novo pensar que o corpo como eixo de transversalidades na performance passa a ser o instrumento e o recurso de um texto que cria uma auto-representação em presença no sentido de exposição que multiplica o sujeito em muitos cacos de identidade criativa. A noção de pluralidade que caminha hoje com a fluidez da vida em sociedade e a condição nômade dos corpos no espaço: a desterritorialidade, invoca uma união de circunstâncias histórico-sociais que podem ser vistas como locais e específicas e, portanto capazes de reterritorializar minimamente o sujeito a partir de sua atuação ante um público.

Nessa tecnologia do eu exposta aqui e agora, qual é a experimentação e a reconceptualização transversal entre etnia, gênero, faixa etária, sexualidade que surge nesse instante performático? Como se constrói esse “eu” feminino, na alteridade da velhice, no limite de uma representação social quando o papel de reprodutora e a exposição social já não é comandada pela estética. Quando a beleza já não pisa mais no palco? Quando a representação se dá pelo diálogo entre presente e passado, pela memória e não pelo aqui e agora. Chacoalhar a estabilidade de uma velhice pela exposição do desejo, aprofundar a memória coletiva por um instante de confissão que sirva para reunir o que permaneceu detrás da porta; o que foi varrido pra baixo do tapete ou o que se engavetou nos divãs terapêuticos? Dar visibilidade à memória para que ao gerar possíveis conflitos, fale-se do que foi enterrado. Se a autobiografia partia historicamente de um sujeito público que contava sua vida, dar voz a uma autobiografia de um sujeito anônimo, aparentemente a partir de uma alteridade como a feminina, e daquela que não se dispõe como bela e que mergulha num pântano próprio, denominado passado que também é coletivo auxilia a pensar para que serve hoje a autobiografia, quais são os recursos da autobiografia oral, e que tendência é esta dentro da performance contemporânea.

Vale a pena, para tanto, refletir sobre que conceitos de corpo e de performance se manipula aqui e como essa tendência autobiográfica figura dentro dos marcos de estudos de performance. O corpo - este artefato simbólico que se constrói, nada mais que como fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade se regula, como diz Judith Butler, tendo sido representado diferentemente no tempo e no espaço. Que corpo se vê nessa fantasmagoria do espetáculo que abre o século

XXI com a queda das torres? Um corpo que permite inserir-se no virtual e que fabricando-se, engloba tecnologias e performatiza o ritual. Um corpo que se reelabora no espaço discursivo de um presente sem antes nem depois: um corpo de homem-bomba que se oferece ao sacrifício na cultura da morte que desterritorializa o sujeito. Um corpo que intima o sexo, pluraliza o gênero, que se regenera ou degenera entre o prazer e a dor?

Um corpo em performance circula na imagem de uma pluralidade de abordagens. O espetáculo composto para contemplação impede o diálogo. Só há monólogo (diz Cohen). O corpo em performance fabrica uma prática discursiva que libera a vocalidade e transborda a língua e desregula o gesto, abjeto o corpo como objeto de consumo vira fetiche, ou um *kitsch* após a juventude ou depois de Auschwitz.

Performance essa textualidade cujo suporte corporal ou sintético eletrifica as fronteiras da presença, cria ou derruba muros transforma o hábito solitário da leitura para combinar os registros ocultos da cultura letrada com a vocalidade que reverbera no eco. Zumthor lembra que “voz sem linguagem é grito e a voz com linguagem pode chegar ao clímax: o canto”. No ato mágico da poesia dita, (mal) dita, (bem) dita fica o nó do silêncio, do corpo de papel ao papel do corpo - um resíduo cuja prática da literatura torna híbrida a gramática e prolifera em pequenos nacos de carne, ossos, passagens, lapsos ou timbres.

No fim do século XIX Mallarmé promove uma revolução ao chamar atenção para o espaço branco do papel, no mais radical abandono da lírica confessional, em busca de uma neutralidade suprapessoal que ocultasse tanto o poeta quanto o leitor, agora a performance invoca o efêmero, pluraliza a emissão invocando a recepção e traz o limiar entre artes plásticas, música, dança, teatro, literatura, vídeo e agrada pelo inesperado, o não - repetitivo a busca do improvisado e da procura do público. Como herança de Mallarmé chegam ao corpo em performance: *a descontinuidade, a dissonância, a fragmentação e a sugestão*.

Com a virtualidade desde atos mais banais de comunicação aos mais profundos admite a ausência do corpo, trazendo a desterritorialidade ao âmago do cotidiano. A tecnologia foi mutilando sorratamente os corpos levando uma voz sem corpo, à distâncias incomensuráveis. A leitura do poema visual e muda, durante séculos de hegemonia, hoje pode revelar-se como presença viva, em prosa e em verso, gutural ou em eco, transfigurada pela rotação nas gravações. A performance toma a poesia como presença encarnada (ou virtual).

No caso do corpo feminino, por exemplo, Sidonie Smith afirma que o corpo é um operador privilegiado na transcodificação de muitas outras áreas, por isso na performance ele mostra o terreno dos eixos heterogêneos de significação suportando as marcas de práticas micropolíticas. A universalização do corpo como de um sujeito branco e masculino mobilizou a reificação do feminino. Isto explica por que as escritoras, no século XIX, buscavam pseudônimos masculinos, como George Sand. Como o corpo tem em si uma fronteira entre o sujeito e o mundo, aparece nas performances, em geral, como elemento emancipatório.

Em primeiro lugar, esse debate aglutina a perspectiva da história, não mais atrelada a uma comunidade imaginada, denominada “nação”, mas a uma construção de subjetividade que serve também para refletir sobre os engodos do que vem a ser a “identidade”.

O conceito de estabilidade da “tradição” da autobiografia aparece questionado pela exposição corporal que pode desestabilizar com atitudes a convenção de ficcionalidade que reúne na literatura a beberagem mais comum. Após estudos

sobre Santo Agostinho, Rousseau, Henry Adams como modelos de autobiografia cria-se uma exposição de alteridade em que elementos de diferença surgem como um campo de poder social.

A autobiografia como um gênero em performance mapeia à viva voz a fronteira entre subjetividade e identidade; ficção e memória; antropologia e história. A gramática da vocalidade, no tempo do silêncio do emissor que diz Eu e Eu há uma função da linguagem e no constrangimento do receptor desnuda-se uma solidariedade crítica. Além disso, num eu que flui se desestabiliza a noção da velocidade do presente que se recompõe a partir de uma memória que se saliência no imaginário coletivo.

E mais, a marca autobiográfica que, em geral, deslegitima um romance, no sentido de que a ficção parte de uma realidade subjetiva, pode também legitimar a performance porque torna-a coerente com o caráter de efemeridade assumida e de uma arte que não se vê com a aura da imortalidade. Como efeito discursivo, gestual e cênico a performance autobiográfica une e separa diversos códigos de linguagem tornando instáveis suas linhas divisórias. A variedade de códigos performáticos auto-representativos surge para rever o projeto pós-ilustração. Quem se representa a si mesmo elabora uma mise en scène sobre a gênese de um mito, composto para difundir um tipo de representação do eu a um mercado ávido de gêneros literários. Parece haver a necessidade de contar uma história que capta a atenção de outros eus menos conscientes de sua função de agentes que se contentam, pelo menos, por poucos minutos a mergulhar no papel de receptor. E quem no papel de atuar para enfrentar a amnésia coletiva se confunde com o sobrevivente de um passado que exerce algum fascínio no imaginário coletivo se vê na perspectiva de comandar a ilusão, mesmo que para isso seja necessário revolver cinzas ou o fogo, fritando alho como quem espanta os espíritos e com cominho caminha feito um trapezista no estreito fio do privado com o público para vivenciar uma narrativa, com a dubiedade de quem quer provocar reações as mais diversas - de ceticismo, comiseração, choro, ou riso diante da (im) permeabilidade do corpo em complô.

Bibliografia

- FOUCAULT, M. **Michel Foucault, discurso, poder e subjetividade**. Org. TERÁN, O. – Buenos Aires: El cielo por assalto, 1995.
- PAZ, O. **La otra voz – poesía y fin de siglo**- Barcelona: Seix Barral, 1990.
- FRIEDRICH, H. **Estruturas da Lírica Moderna** – trad. Marise M. Corioni e Dora F. da Silva. SP: Duas Cidades, 1991.
- CAMPELO, Cleide Riva **CAL(e) IdosCorpos e seus códigos**-SP: Annablume, 1997.
- DELEUZE G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs**, vol. 1 – RJ: 34, 1995.
- BAUMANN, G. – *Ritual implicates “Others”: rereading Durkheim in a plural society* in COPPET, D. – Understanding rituals: London: Routledge:1990.
- HUXLEY, M. e WITTS, N. – **The twentieth-century performance reader**, . London: Routledge,1996.

* * *

ATOR E ALMA: O CORPO EM DEVANIEO

Alexandre Silva Nunes
Universidade Estadual de Campinas

A abordagem das relações entre o universo da psique e o território corporal do ator poderá sempre seguir duas vertentes: a via de análise científica ou a via poética. A primeira dá preferência à lógica, à razão e às comprovações com base em experimentos bem medidos e pesados. Sua linguagem aponta para uma objetividade forte, procurando excluir ambigüidades. A segunda tem preferência pela subjetivação da linguagem e, embora privilegie a diversidade e as ambigüidades, pode usufruir símbolos universais.

Gaston Bachelard, profundo conhecedor desta dialética imanente do humano, desde que filósofo da ciência e da poética, faz referência aos conceitos junguianos de *anima* e *animus* (Bachelard, 1988. pp. 53-91), respectivamente o lado feminino e masculino da psique, para ajudar-nos a compreender, através da oposição de gêneros, essa dialética. Segundo ele, a função poética estaria associada ao lado feminino da mente, circunscrevendo nossas faculdades de devaneio metafórico. Já a metodologia científica, compreenderia uma função masculina, ou seja, nossas faculdades racionais e lógicas de pensamento, que tendem ao linear e seqüencial. *Anima* e *animus* seriam portanto conceitos apropriados para a distinção entre procedimentos que buscam precisão (ciência) e aqueles que desfrutam da imprecisão (poesia, mito).

Estas definições, todavia, servem-nos apenas de parâmetro, desde que seria provavelmente impossível separar tão precisamente os dois lados da moeda: nossos devaneios possuem faculdades racionais, nossa razão também cede a demandas poéticas. Essa mistura entre *cogito* e *poiesis* nunca foi tão clara desde o surgimento do chamado *novo espírito científico*, bem como após a deflagração da modernidade, no campo da estética. A precisão científica teve de ceder território à imprecisão, depois que Werner Heisenberg introduziu, no estudo da mecânica quântica, o princípio da incerteza. E, no campo das artes, o surgimento do construtivismo, o advento do encenador teatral, do conceito de *distanciamento* brechtiano, bem como a própria institucionalização de técnicas e métodos de preparação do ator, denunciaram a presença imanente de um logos, também nos procedimentos poéticos; o caos e a ordem.

Embora nunca tenha sido privilégio da modernidade, nem da contemporaneidade, essa fusão entre poética e razão (basta citar os alquimistas, que situam o nascimento da ciência química, ou a arte clássica, com sua exatidão de cálculo), foi nela que o véu cartesiano veio abaixo, desvelando a natureza intercambiável da realidade e do sonho.

A psicologia, uma das mais jovens ciências (e que em algumas vertentes já abandona o rótulo de ciência¹), conhece bem essa dialética, pois já nasceu sob ela. Todas as suas *comprovações* navegam num território de incertezas. E não à toa ela já quase nasce cindida, entre a linha freudiana, da psicanálise, e a vertente junguiana, a psicologia analítica. E se em sua gênese ela se apresenta bipartida, hoje apresenta-se num amplo espectro de variedades. Mas, voltando a sua bipartição original, vale indicar que a linha freudiana estruturou-se como linguagem, a partir de Lacan, para após esse estruturalismo, considerar cada modelo “a título de produção de subjetividade entre outros, inseparáveis dos dispositivos técnicos e institucionais que os promovem” (GUATTARI, 1992, p. 21). Usando um jargão psicanalítico, parece-me ser *sintomática* essa pluralidade: como seria possível alcançar exatidão, nos estudos da alma (não da matéria cerebral), se sua natureza se opõe a

qualquer tentativa precisa de medição e pesagem, tão caras aos procedimentos científicos, principalmente à mecânica clássica?

Compreendendo bem a natureza metafórica da psique, James Hillman, que representaria um prolongamento da vertente junguiana, vai fundar a chamada psicologia arquetípica: “deliberadamente ligada às artes, à cultura, e à história das idéias, na forma como elas florescem da imaginação” (Hillman, 1995. p. 21). Numa atitude semelhante à de Bachelard, quando usa o método fenomenológico para analisar o momento criativo dos poetas (Bachelard, 1988), Hillman diz que “a psicologia arquetípica, diferentemente da junguiana, considera o arquetípico sempre como fenomenológico, evitando assim o idealismo kantiano implícito em Jung” (op. cit. p. 23). Deste modo, ele intensifica a idéia junguiana de que “imagem é psique”, elegendo o conceito de alma como base de seus estudos. Alma como imagem, “*tertium* entre as perspectivas do corpo (matéria, natureza, empirismo) e da mente (espírito, lógica, idéia)” (op. cit. p. 25).

O conceito de alma torna-se oportuno então para um estudo que procure relacionar matéria e imagem, mente e corpo, já que ele pode funcionar como intermediário destes dois universos. Mas, desde que a arte do ator também tem seus procedimentos técnicos, uma perspectiva cartesiana nunca estará de todo eliminada de seus procedimentos. Esse *cogito* teatral necessitará, todavia, relacionar-se à sua poética, o que leva-me a considerar o processo de atuação cênica, partindo da sugestão alquímica de Antonin Artaud, como *mecanismo de integração de opostos*. Opostos que, dependendo do prisma, podem ser tomados como iguais, ou equivalentes, tal qual o complexo arquetípico *senex-puer*², categorizado por Hillman como um caminho de *união dos iguais* (Hillman, 1998, pp. 11-64).

Essa metáfora alquímica tem-me parecido como adequada para o estudo dos procedimentos do ator por diversas razões, que aliam muitos dos conceitos que estou tentando unificar. O trabalho dos alquimistas é por demais similar ao trabalho dos físicos que pesquisam a mecânica quântica. Os físicos contemporâneos descobriram uma intervenção inevitável da consciência sobre seus experimentos com a matéria, quando em experiência de observação. Os alquimistas, segundo Jung, projetavam seu próprio inconsciente sobre a matéria trabalhada. Utilizando as idéias de Bachelard, acerca da antítese *anima-animus* de nossa psique, podemos conceber que a principal diferença entre os físicos e os alquimistas se situará, pois, no modo de operar particular de cada um: os alquimistas, através de devaneios de alma, realizavam uma espécie de poética da matéria; os físicos, num uso exacerbado de sua razão de animus, procedem o cogito da matéria.

É Hillman quem vai nos lembrar que “*anima* e *animus* são as palavras latinas para ‘alma’ e ‘espírito’” (Hillman, 1997. p. 155). A psicologia arquetípica vai indicar que essa relação antitética entre alma e espírito ocorre num sentido vertical, onde a primeira segue um sentido descendente, para baixo, para o corpo, a carne, a matéria, enquanto o segundo aponta para cima, para os céus, para as religiões monoteístas, para a procura científica pela verdade. A chamada “psicologia das profundezas” procura portanto aproximar-se da alma, daí sua relação com a depressão e a angústia, sintomas de uma descida vertical na individualidade.

Segundo Hillman, “os termos ‘psique’ e ‘alma’ podem ser utilizados alternadamente, embora a tendência seja escapar à ambigüidade do termo ‘alma’, recorrendo-se a ‘psique’ por ser mais moderno e biológico” e por ser “empregado como um fato natural concomitante à vida física, sendo talvez a ela redutível” (Hillman, 1984, p.41). Mais uma vez nos defrontamos com a dialética *animus x anima*, da exatidão e da inexactidão,

dos caminhos científicos e poéticos. É por razões como esta que tenho optado pelo uso do termo alma, em detrimento do termo psique, para evitar a redução da abordagem à dimensão física, abrindo margem para dimensões poéticas, míticas e mesmo metafísicas. Desde que não tenho por meta a estruturação de um tratado científico, mas de uma abordagem artística, acredito fazer justiça à arte ao lançar mão da ambigüidade, que tão cara lhe custa.

Para o ator dos tempos atuais, todavia, a situação pode se problematizar. Dado que o mundo contemporâneo racional banuiu a irracionalidade (claro, grandes filósofos têm atentado para isso, mas a sociedade de modo geral ainda não assimilou tais idéias) e passou mesmo a temê-la, como sintoma de loucura e neurose, qualquer contato com a alma torna-se assustador. Daí talvez a preferência por recursos técnicos que afastam o contato com tais instâncias ou mesmo tentam mitigá-lo, em detrimento de procedimentos que permitam reaver as origens rituais, como os que podem ser observados na performance, no happening ou também nos cultos de umbanda, candomblé e algumas manifestações folclóricas, onde a consciência entra em suspensão, para que conteúdos, que estão imersos nas “profundezas”, emirjam.

Penso que, no teatro, os atores também necessitam operar semelhante processo. Voltando a Bachelard, pode-se identificar tal suspensão da consciência com o seu conceito de devaneio. Tanto o estado de devaneio quanto o transe ritual, ao contrário do que se pensa, não perdem o contato com a consciência. Bachelard opõe o sonho ao devaneio, demonstrando que é no primeiro, e apenas nele, que o inconsciente é soberano. Do mesmo modo, quando assistimos a rituais contemporâneos que guardam resquícios de tradições arcaicas, temos a oportunidade de observar que o seu condutor, ou seus condutores, atuam dentro de limites rigidamente demarcados e nunca permitem que o ritual acabe num desvario que ponha em risco a própria estrutura da cerimônia. Eles também mantêm ainda o controle da situação. E vale mesmo lembrar que as origens do ator, do *hipócrito* da Grécia antiga, remontam ao transe e ao êxtase dionisíacos. Atuar requer fazer a consciência entrar em suspensão, não eliminá-la ou desestruturá-la (o que significa enlouquecer), mas “afrouxar” seu controle. Abrir as portas da realidade para a penetração da fantasia. Penetrar o universo imaginário, visitar o território onírico de onde brotam todas as imagens e trazê-las para nossa realidade concreta, lidar com instintos “incontroláveis” controlando-os com uma consciência em suspensão. Eis o mister do ator.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. **O Novo Espírito Científico**. Os Pensadores. Rio de Janeiro, Abril, 1974.
- A Poética do Devaneio**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a Imaginação das Forças**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- CONGER, John P. **Jung e Reich: o Corpo como Sombra**. São Paulo, Summus, 1993.
- DURAN, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem**. Rio de Janeiro, DIFEL, 1998.
- FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro, Imago, 2000.
- Leonardo Da Vinci e uma Lembrança de sua Infância e o**

- Moisés de Michelangelo**. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. SP, Perspectiva, 1987.
- GOSWAMI, Amit e outros. **O Universo Autoconsciente**. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um Novo Paradigma Estético**. São Paulo, 34, 1992.
- HILLMAN, James. **Uma Busca Interior em Psicologia e Religião**. São Paulo, Paulus, 1984.
- Psicologia Arquetípica: um Breve Relato**. SP, Cultrix, 1995.
- O Código do Ser: uma Busca do Caráter e da Vocação Pessoal**. Rio de Janeiro, Objetiva, 1997.
- O Livro do Puer: Ensaio sobre o Arquétipo do Puer Aeternus**. São Paulo, Paulus, 1998.
- JUNG, Carl G. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, Vozes, 1991.
- O Espírito na Arte e na Ciência**. Petrópolis, Vozes, 1996.
- O Homem e seus Símbolos**. R J, Nova Fronteira, 1998.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. SP, Perspectiva, 1978.

Notas

1 - Essa idéia de uma psicologia que já não é mais ciência, já está presente desde Jung. É Hillman quem o vai citar na formulação da psicologia arquetípica: “Contudo isto é ainda ‘psicologia’, embora não mais ciência; é psicologia no mais amplo sentido da palavra, uma atividade psicológica de natureza criativa, na qual é dado à fantasia criativa o lugar principal” (Hillman, 1995. pp. 28-29). De modo similar, Félix Guattari, partindo de um pressuposto heterogêneo da gênese subjetiva, busca fazer uma transição “de paradigmas científicistas para paradigmas ético-estéticos”. (GUATTARI, 1992, p. 21)

2 - *Senex* refere-se a Saturno e ao velho, ao passo que *Puer* refere-se ao novo, à inspiração e à gênese da alma.

* * *

TEORIAS ADICIONAIS DO DISCURSO TEATRAL: A APROPRIAÇÃO COMO MÁQUINA EMERGENCIAL DA CENA CONTEMPORÂNEA

Alex Beigui

Universidade de São Paulo

O campo teórico que envolve o discurso teatral não conhece fronteiras. A frase tomada pelo acréscimo do ímpeto positivo com o qual a pesquisa e mesmo produção teatrais respondem a um leque de intervenções conceituais e combinatórias pode, num primeiro momento, reforçar o caráter, tão em voga, benevolente, com que se pensa a história e mesmo a máquina institucional que tudo devora e pouco faz pensar sobre si mesma.

O estruturalismo de roupagem dramática, bem como sua teia extensiva, a Semiótica, leva-nos pouco a pouco a verificarmos que o teatro brasileiro e suas diversas formas de reflexão (crítica, prática, acadêmica etc.) se forma a partir de uma necessidade ao mesmo tempo histórica e libertária. O esforço em adaptar teorias adicionais, as quais pensamos ser o alicerce do teatro, ou seja, por um lado a Teoria do Drama e por outro, a Teoria da Encenação, deflagra um abismo não apenas na comunicação como no próprio ato criativo, uma vez que o teatro brasileiro encontra-se intimamente relacionado à história e produção literária, fato que não pode ser negligenciado sob pena de se cair em um sincronismo inócuo.

A adaptação de teorias e o esforço, raras vezes

produtivo, com que se tenta inserir o teatro em teorias que estão muitas vezes em oposição ao próprio efeito cênico introduz de antemão dois associados problemas: a) o teatro como objeto de estudo precisa ser abordado sob a luz das teorias adicionais do discurso, pois delas dependem a sua continuidade reflexiva; b) o teatro enquanto fenômeno dinâmico e dialético (texto/cena), provoca uma incessante mutabilidade de perspectivas. Daí, antes de se verificar analiticamente uma tendência, separa-se dela em função de outra mais oportuna e menos histórica. A fuga dos estudos históricos revela, no caso do teatro, uma profunda incapacidade metodológica, uma vez que o enfrentamento circunstanciado exige uma metodologia de pequeno, médio e longo alcance.

Nas duas proposições acima assinaladas, o teatro contemporâneo é lido através de cortes cada vez mais aleatórios e discursivos. A teoria aplicada é simultaneamente uma poderosa e perigosa arma de elaboração teórica. O contraponto, entenda-se “contraponto” como indução do sentido, nesses casos, está absolutamente comprometido com o resultado, o que contradiz inclusive um dos principais princípios da produção e crítica contemporâneas: *The work in progress*. É importante aqui observar que o movimento “progress” na evolução do pensamento e produção teatral no Brasil só se estabelece como princípio fundador de uma teoria na sua correlação direta com o “work in regress” para usar uma expressão de Samuel Beckett.

As abordagens construtivas que visa a ressignificação de temas e formas parte sobretudo de um elo com a contextualização desses códigos em contextos díspares, dito de outra forma, o contexto torna-se um pressuposto de análise; os lugares enunciativos do sujeito, estando este marcado pelo trânsito geográfico e cultural. A dramaturgia brasileira e os seus possíveis desdobramentos cênicos resulta bricolada e mestiçada principalmente quando lançamos nosso olhar sobre os países de língua portuguesa (Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo-Verde, Angola e Timor). Esse desenvolvimento não pode ser traçado fora do eixo histórico e do inevitável ponto de transição Colonização/Pós-colonização que marca a mudança de perspectiva desses países e conseqüentemente o seu (re)posicionamento frente aos modelos canônicos de se pensar a arte. O espaço do “entre tempo” no dizer de Silviano Santiago e Homi Bhabha não deve excluir seu estatuto diacrônico.

O projeto de descolonização, recentemente posto em prática na África (1950, 1960, 1970), instaura o que Edward Said cunhou de “leitura em contraponto” ao discurso dominante e cosmopolita da tradição européia; a perda da “aura” anunciada por Benjamin, no sentido de dessacralização, da visão essencialista da identidade, seja ela individual ou coletiva. O pós-colonialismo, lido paralelo às teorias pós-modernistas, significa não somente o início de desagregação e dissipação de valores, mas de inserção no contexto internacional desses países, inserção vale ressaltar marcada pelo mercado de bens culturais.

A criação do sujeito liminar no sentido de Victor Turner e Richard Schekner, reinscreve a diferença que vem não somente demarcar o lugar histórico, como deslocar o lugar de onde se fala. Uma desterritorialização do Eu, não visa penas como fragmentação do sujeito (Deleuze e Guattari), mas um rito de passagem que inaugura uma visão de mundo fora e dentro do mapa, uma cartografia em mosaico. A identidade performática exige uma mudança de foco cujos elos históricos fundam o seu movimento. A apropriação como atividade reflexiva propicia, assim, a reinscritura do Eu a partir da memória material das coisas e dos fatos.

A apropriação marca nos estudos teatrais e culturais aquilo que Wole Soyinka caracterizou como a transição do drama antropológico para o drama transicional, a passagem da produção

exótico-descritiva para a analítica dissimulativa (a transformação que advém do encontro revisitado de estados de consciência). Em outras palavras o pessoal é colocado em função de uma experiência, na qual o que está em jogo não é mais a dialética do *insider ou outsider*, mas *in-between*.

O conceito de fronteira operacionalizado nas teorias do teatro e do drama marca uma (des)hierarquização entre o Eu-dependente e o Eu-universal, aquilo que Octavio Paz intitulou como sendo o “fim do nacionalismo”, isto é, a superação do abismo absoluto: nem completamente o mesmo, nem completamente o outro. A crise da representação no ocidente acompanha inevitavelmente a crise da identidade que irrompeu do processo de descolonização, a diáspora em oposição ao *völkgeist* romântico. O espaço cultural tenso do simultaneísmo vigente traz por trás as marcas de uma transição datada historicamente no entrelaçamento do teatro pedagógico nacional de temáticas horizontais para a ambivalência do conceito de teatro como estratégia discursiva.

Os estudos comparados que envolvem macroestruturas como a relação teatro oriental/ocidental tem uma dupla função. A primeira de estabelecer o diálogo não entre as relações (assimilação/analogia), mas sobretudo das contradições (apropriação/dislexia) dos conteúdos e formas lidos a partir de fragmentos culturais, da ilação de formas anômicas e do diletantismo que marca, nas palavras de Raymond Williams, as alegorias nacionais do terceiro mundo, naquilo que elas apresentam de dependência, resistência e autonomia. Exemplos dessa relação mediada entre teorias e culturas são os trabalhos recentemente apresentados em São Paulo do dançarino Koffi Kôkô e da Companhia de dança caboverdiana Raiz de Polon., fundada em 1991.

Koffi KôKô desenvolve seu trabalho na fronteira Benin (África) e Paris (França), atuando como artista fronteiriço. No seu trabalho, encontramos as marcas da apropriação e do amálgama de matrizes étno-estéticas, buscadas na dissolução entre tradição e ruptura da identidade como pedra de toque do questionamento do conceito de “ator” e de “representação”. O trabalho funde elementos da tradição iourubá, alicerçada nos signos de “Fa”, oráculo africano responsável pelas profecias.

O mito é reconfigurado no corpo do dançarino, marcando o elo de contato e distanciamento das referências. Nessa mesma direção está a proposta cênica do grupo Raiz di Polon. O espetáculo *Duas sem três*. Nele, o universo feminino caboverdiano é revisitado pelo texto de Mario Lúcio Costa, a junção corpo/musicalidade, matriz fortemente presente no teatro brasileiro, valida-se como apropriação étno-estética e antropológica, lembrando o movimento modernista de Oswald e Mario de Andrade, e como fio condutor indispensável no entedimento das inferências realizadas pelo Grupo. A poética emergente dos corpos híbridos traz à tona a maturidade de um processo cênico-histórico em conformidade com a perspectiva do fator cultural como fonte e releitura da tradição. A referência aqui é diluída em estágios de compreensão e aprofundamento do espaço fronteiriço ocupado por esses continentes. Estágios não apenas figurativos, mas instaurativos de conflito. Procuraremos, aqui, levantar o maior número possível de pontos e contrapontos presentes nessas reescrituras, atentando para as influências das matrizes étno-estéticas do teatro africano no texto e na cena do teatro brasileiro. Uma leitura por meio de gestos e símbolos, arquétipos em mutação e pelo testemunho de vozes ora consoantes, ora dissidentes.

Bibliografia

BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London/New York:

Routledge, 1990.
 COUTINHO, Eduardo. **Fronteiras Imaginadas: Cultura Nacional/Teoria Internacional**. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2001.
 JUNIOR, Benjamin Abdala. **De Vãos e Ilhas: Leitura e Comunitarismo**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.
 REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-Colonialismo, Identidade e Mestiçagem cultural: A Literatura de Wole Soyinka**. Rio de Janeiro, Relume/Dumará, 1999.
 SANTILLI, Maria Aparecida. **Paralelas e Tangentes: Entre Literaturas de Língua Portuguesa**. São Paulo, Arte e Ciência, 2003.
 SCHWARZ, Roberto. **Que Horas São?**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
 SANTIAGO, Silviano. **Vale Quanto Pesa**. Paz e terra, Rio de Janeiro, 1982.
 EAGLETON, Terry. **A Função da Crítica**. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
 WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. New York: Oxford, 1977.

* * *

FIGURINO INVÓLUCRO

Amabilis de Jesus da Silva
Faculdade de Arte do Paraná
Universidade do Estado de Santa Catarina

Esfinge. Centauro, Minotauro, Pã. Ganesh, Kali, Hevajra. Anjos. Totem. Lobisomem, Boitatá, Yara mãe d'água. Bruegel, Leonardo da Vinci, Gustave Moreau, Salvador Dalí, Frida Kahlo, René Magritte. Edgar Allan Poe, Kafka, Hoffmann. Bob Wilson, Judi Taymor, XPTO. Armaduras dos soldados medievais. Robocop, Cyborg, Star Wars. Piercing, tatuagens tridimensionais. Próteses, botox, silicones.

Corpos híbridos, corpos expandidos, corpos metamorfoseados, corpos invadidos, corpos fragmentados. Body Modification. Olho para estes corpos e revisito os estudos de Oskar Schlemmer, observando sua camuflagem através da roupa.

Dos corpos fragmentados. Schlemmer nos fala sobre a abstração que “por uma parte, provoca la separación de las partes de una totalidad ya existente para conducir las al absurdo o también para empujarlas hasta sus aspectos extremos y que, por otra, se manifiesta por medio de generalizaciones y síntesis cuyos objetivos son esbozar una nueva totalidad” (SCHLEMMER, apud Ceballos, p. 237). Schlemmer também nos fala do conceito de taylorismo, criticando e, ao mesmo tempo, assimilando, nas suas pesquisas sobre a movimentação do corpo do ator. A fragmentação do corpo em Schlemmer é cuidada como mecanização. Mecanização como artifício para se conhecer o que não pode ser mecanizado - questão esta suscitada de forma surpreendente por Eliane Robert Moraes, em seu livro *O corpo impossível*, quando comenta o romance *O homem da areia*, de Hoffmann, ressaltando o igualamento do autômato ao ser humano, confundindo os observadores, onde a dúvida apresentada não é sobre a humanidade do objeto, mas a do ser humano. Trata-se de pensar o corpo como expressão da subjetividade, entendendo, então, corpo e mente como uma coisa só. Schlemmer prevê a transformação do corpo em autômato, através do figurino levando em consideração: 1) transposição da forma prismática sobre a forma humana somática: cabeça, corpo, braços e pernas transmutados em imagens espaciais prismáticas; 2) formas de rotação, direção e intersecção do

espaço: cone, caracol, espiral e disco, interferindo na lei do movimento do corpo no espaço (SCHLEMMER, apud Ceballos, p.242).

Dos corpos invadidos. Os traços esboçados por Schlemmer querem “suprimir el condicionamiento de la conformación física humana”, interferindo em sua movimentação natural, exigindo do ator novas maneiras de se locomover, de se sentar, de gesticular, por fim, de se expressar. Estes figurinos intrometidos confrontam o orgânico, modificando-o e potencializando sua existência e suas leis. O corpo se torna uma escultura/máquina, e não reconhecemos seu interior. A roupa passa a ser a pele de um “corpo sem órgãos”. Não no sentido que nos propunha Artaud. Mas no sentido de elaboração de um novo corpo que sofre alterações em suas “paredes”, por estrangulamento, alargamento, achatamento.

Dos corpos expandidos. A pele deixa de ser o limite máximo da extensão do corpo. Recorro a Gabriela Mentges, em seu texto *Cold, Coldness, Collness: observações sobre a relação entre Traje, Corpo e Tecnologia*, para melhor entender a função do traje: “os têxteis eram vistos não apenas como algo externo, mas como elemento adicionado que garantia mediação física e psicológica entre o corpo e seu meio ambiente” (MENTGES, p.35). A mediação feita pela roupa extrapola fronteiras e adquire qualidades impróprias ao corpo humano. Inicialmente podemos pensar em próteses, que segundo Umberto Eco, podem ser: substitutivas (bengalas, óculos, marcapasso, e outras) que fazem o que o corpo não consegue mais fazer; extensivas (megafones, pernas de pau, lentes de aumento, pinças, sapatos, roupas, colheres, e outras) que prolongam a ação natural do corpo (ECO, p.303). As próteses estão no território do “entre”: estão no meio de, no intervalo de, mas também estão dentro de. Trabalham com desterritorialização e reterritorialização. E deste modo, o corpo se desdobra para fora de seus limites. Em *Dança das Varetas*, Schlemmer coloca doze varas de madeira nas articulações do corpo do bailarino para prolongá-las e projetá-las no espaço, ao que chama de “sublime canção das articulações”. Temos, assim, um metacorpo. Um novo corpo se forma, feito de próteses, acentuando as impossibilidades do corpo humano, ao mesmo tempo, transpondo-o para outros códigos. Novamente, o paradoxo que nega e potencializa. Estou considerando as próteses como vestimenta, visando alcançar o sentido da ação: vestir significa cobrir, calçar, forrar, revestir, disfarçar, envolver-se em, adornar, embelezar, encobrir, impregnar-se, mascarar-se, fantasiar, alcatifar, imbuir. Imbuir é, também, impregnar, insinuar, incutir, fazer penetrar, entranhar, embutir. Embutir por sua vez, é sinônimo de marchetar, inserir, encravar, pregar, taxiar (FERREIRA, p. 736, 1078, 2066). Ouso encompridar o limite da ação e, promovendo um encontro com o futurista Marinetti, penso no automóvel e no avião como vestimenta, ainda no sentido de prótese, uma vez que expandindo as capacidades do corpo modifica sua relação com o tempo, ganhando a dimensão da velocidade, intervindo tanto na construção do imaginário, quanto do próprio intelecto, pois o coloca (o corpo/mente) em nova situação, e novo habitat. Mentges transcreve uma conversa fictícia entre um médico progressista e um velho proprietário rural, retirada do guia do automobilista, da década de vinte, onde o médico esclarece: “dirigir um carro [provoca] uma consciência de força, poder e uma confiança em seu próprio valor e superioridade”, e de um outro guia: “através de uma estranha conexão psicológica de idéias, ele (o motorista) incorpora a força do motor em seu próprio sangue e carne, sendo capaz de manipular a máquina por um simples movimento, naturalmente imagina ser ele próprio esta força” (SAUNIER,

apud Mentges, p. 36). Me apropriando do conceito de roupa como habitação do corpo – conceito este utilizado por vários artistas, entre eles Lygia Clark e Hundertwasser, mas retendo-me em Mentges quando fala que a roupa não tem apenas a função de proteger “o corpo físico, mas também seu sistema nervoso e sensorial, ou tudo aquilo em contato com a superfície corporal” (MENTGES, p. 35) - reflito que tal como sucede com a roupa, ao vestir o carro (ou o avião) este passa a ser seu habitat. E para o futurista Marinetti o motorista é “a velocidade que maneja” (MARINETTI, p. 214)

Dos corpos híbridos. O sonho de Ícaro e a capa do super-man. Das sereias de Virgílio às nadadeiras, óculos, roupa de neoprene, máscaras, snorkel e colete equilibrador dos mergulhadores. Um elo que não se perdeu. O imaginário dos gregos, segundo nos afirmam Nízia Villaça e Fred Góes, é permeado por deuses híbridos, portanto imortais, que geram confronto com a condição humana, enquanto que no contemporâneo, ou no pós-humanismo, há “indeterminação de limites entre natureza e cultura, real e irreal, com figurações inverossímeis e grotescas” (VILLAÇA; GÓES, p. 93). Contudo, estou considerando o desejo de imortalidade e de supra-humano escondidos ou revelados pelos apêndices criados. Moraes transpõe do Cantos de Maldoror, de Lautréamont, as indagações sobre a complexidade do ser humano que pode viver “na água como o hipopótamo; nas camadas superiores do ar como a águia marinha; e debaixo da terra como a toupeira, o bicho da conta e o sublime vermezinho” (LAUTRÉAMOUNT, apud Moraes, p.107). São, pois, estes apêndices que lhe garante relacionar-se com outros ambientes, e outros estados. A hibridez dos corpos assinala a mistura do humano/máquina/animal. Sobre o híbrido e grotesco vale lembrar que Schlemmer põe na cena da *Dança dos Gestos* figuras com máscaras, bigodes, óculos, fraques e malhas com enchimentos que não nos permite reconhecer o sexo, idade, status e etnia, evidenciando o que podemos entender por ser humano.

Dos corpos metamorfoseados. Das mãos de Wolverine e Lady Lethal, mutantes X-MEN, saem garras de diamantino. Ciclope possui a habilidade de disparar raios de seus olhos, com alto poder de destruição, e para controla-los precisa usar visores ou óculos com lentes de quatzo-ruby que bloqueiam energia. Colossus pode transformar seu corpo em aço orgânico. Magneto que modifica campos magnéticos naturais ou artificiais necessita de um capacete protetor contra ataques psiônicos. Professor Xavier, telepata, entra na máquina-cérebro para melhor um desenvolvimento de suas habilidades. Ficção.

Membros da tribo aborígine da Nova Guiné preparam-se para seus rituais. Na cabeça uma máscara monstruosa, nas unhas vegetais pontiagudos substituindo as garras dos animais. Os samurais serviam-se de lâminas cortantes como armas. No dia-a-dia utilizamos facas para cortar alimentos e outros. Ciclopes, da mitologia grega, filhos de Urano e Gaia, tinham um único olho no meio da testa, e podiam conhecer o futuro. Usamos óculos para aumentar nosso poder de visão, ou para nos proteger dos raios solares. Os anjos têm auréolas que protegem o campo magnético. O índio e o caboclo da umbanda, cocar. Os bispo, arcebispos e cardeais usam a mitra. Os judeus, o kipa. O chapéu protege do frio e do calor. Os pilotos de motocicletas e corrida automobilística usam capacetes. Mitologia, religião e realidade.

No Renascimento os homens usavam perucas para esconder a calvície, contornavam os olhos com lápis preto, rouge nas faces e bocas, prótese de cortiça nas bochechas, e enchimentos nos ombros, evitando a velhice. As mulheres americanas colocam silicones nos seios para aumenta-los, e botox nas faces para eliminar as rugas. Moda.

Corpos cobertos, forrados, disfarçados, imbuídos, impregnados, embutidos, marchetados, entranhados e tauxiados. Figurinos invólucros. Corpos embrulhados em nossos imaginários, envoltos naquilo que somos, que desejamos ser. Ventriloquist de Gerald Thomas. Espantalhos dos nossos medos. O corpo de Cristo pregado na cruz. A cruz é o corpo de Cristo. Os manequins de Artaud, o grotesco de Brecht, as próteses de Craig, o ator agigantado do teatro grego. O terceiro braço de Stelarc, as muitas faces de Orlan.

Revisitar Schlemmer significa buscar o ser humano atrás das máscaras, e por isto mesmo re-inventá-lo para conhecer seus limites. Seus figurinos apontam muitas possibilidades de interferências no corpo do ator, buscando novas formas de dramaturgia que não a verbal.

Bibliografia

- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- BERNARDINI, Aurora F. (Org. e trad.) **O Futurismo italiano**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- BOWKER, John. **Para entender as religiões**. São Paulo: ED. Ática, 1997.
- ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Noo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MENTGES, Gabriela. “Cold, Coldness, Coolness: Observações sobre a relação entre traje, corpo e tecnologia”. In: *Fashion Teory: A revista da moda*, edição brasileira, n. 1, 2002.
- MESQUITA, Cristiane. “Roupa, território da existência”. In: *Teory Fashion: A revista da moda, edição Brasileira, n. 2, 2002*.
- MONCRIEFF, A R. Hope. **Mitologia clássica, guia ilustrado**. Lisboa: Ed. Estampa, 1992.
- MORAES, Eliane R. **O corpo impossível**. São Paulo: ed. Iluminuras, 2002
- SADOVSKI, Roberto. “Revolução Mutante”. In: Revista *SET*. São Paulo: Editora Peixes, ed. 190, abril, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. “O homem e as máquinas”. In: Diana Domingues (org.). **A arte no século XXI: a Humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- SCHLEMMER, Oskar. “Hombre y figura artística”. In: Edgar Ceballos. **Principios de Dirección Escenica**. Col. Escenologia. México: EC, 1999.
- VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. “A emancipação cultural do corpo”. In: *Nas fronteiras do contemporâneo: Território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro: Mauad: FUJB, 2001.
- SKILLMAN, Deirdre. **Tribes: by art wolfe**. New York: Clarkson Potter Publishers, 1997.

* * *

ARTAUD NO MÉXICO E AS FRONTEIRAS DO TEATRO

Cassiano Sydow Quilici
Pontifícia Universidade Católica-SP

A viagem de Antonin Artaud ao México, em 1936, não marca apenas a sua despedida dos palcos tradicionais, após a encenação de *Os Cenci* (1935). Trata-se de uma das transições fundamentais da sua trajetória artística e existencial, um “rito de passagem”, que ressoa, ao nosso ver, com questões fundamentais das artes cênicas contemporâneas. A experiência marcará uma ruptura nítida com uma série de fronteiras e categorias vigentes no teatro e na cultura de então: divisão entre cultura do primeiro mundo e do terceiro mundo; entre primitivos e civilizados; entre teatro e ritual; entre investigação estética e existencial; entre arte, política e espiritualidade. Minha proposta aqui é a de mostrar a atualidade destas questões e a sua importância para o debate teatral.

Em *Os Cenci*, Artaud adotou, como referência central para a construção do seu “teatro da crueldade”, a “tragédia antiga”, gênese do teatro ocidental. Por um lado, é a tragédia o próprio ponto de partida de tudo aquilo que depois veio a ser chamado da tradição ocidental do teatro. Mas por outro, e é essa perspectiva que interessará a Artaud, ela também significa uma primeira afastamento em relação aos ritos arcaicos e suas finalidades.. O homem trágico encarnaria e tematizaria justamente esta fratura, esta cisão entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses¹, que os ritos arcaicos procuravam sempre suturar. Para Artaud, recorrer à tragédia seria um meio de confrontar-se com o momento originário em que se deu essa divisão, posteriormente recalcado pelo drama como hoje o conhecemos:

“*Os Cenci*, a tragédia, é um Mito, que diz claramente algumas verdades.

E por que *Os Cenci* é um Mito que seu assunto, transportado ao teatro, torna-se uma tragédia.

Eu disse bem uma tragédia e não um drama. Pois aqui os homens são mais do que homens, mesmo que não sejam ainda deuses.

Nem inocentes nem culpados, eles são submissos à mesma amorabilidade essencial desses deuses dos Mistérios Antigos, de onde saiu toda a tragédia.”²

Mas a questão que se colocava também era a de como sensibilizar o público moderna para tais temáticas, expô-lo a essas confrontações, revelando assim a atualidade dos mitos. Na encenação de *Os Cenci* houve toda uma preocupação com a eficácia comunicativa, que se revelava na própria escolha do assunto: uma história envolvendo uma família de nobres italianos do século XVI, já conhecida nos círculos culturais europeus, principalmente pelas textos de Stendhal e Shelley. Portanto, um tema bem mais próximo do público do que aqueles tratados nas tragédias gregas. As poucas fotos que restam da montagem sugerem posturas exaltadas, que nos lembram gestos típicos do cinema expressionista da época. O caderno de anotações sobre os ensaios, pertencente ao ator Roger Blin, e os textos do próprio Artaud, mostram a preocupação em se fazer uma leitura mítica de uma história que muitas vezes resvalava no melodramático. As marcações geométricas das cenas, a utilização dos manequins, a rígida cronometragem dos tempos, tudo isso deveria sugerir um universo regido pelas leis implacáveis do destino e da fatalidade, que marcariam justamente este momento de cisão entre os homens e os deuses da qual trata a tragédia. A pouca receptividade da crítica e do

público, a temporada de apenas 16 apresentações, são indícios das dificuldades que Artaud enfrentara para levar a cabo o seu projeto de comunicação com uma sociedade na qual se sentia profundamente marginalizado. Soma-se a isso as enormes dificuldades de sua vida pessoal nesse momento, inclusive seu problema de dependência química de drogas, o que tornava particularmente difícil a tarefa de direção de uma companhia.

A possibilidade de uma viagem ao México aparece então como uma saída possível de um ambiente cultural para ele asfixiante. Viagem que inverteria a direção do caminho do colonizador: não mais o explorador europeu em missão civilizadora nos trópicos, mas o auto-exilado em seu próprio continente, que parte em busca dos indícios de uma memória viva e ancestral, em lugares ainda protegidos da expansão ocidental. Impulso “romântico” sem dúvida. Reedição da nostalgia do primitivo, anseio de fusão com as forças telúricas da natureza, idealização do “outro”. Um projeto que expressa exemplarmente o próprio fascínio que o México pré-colombiano exerceu sobre o imaginário surrealista. O México das religiões cujos ritos “nos lembram os escritos do Marques de Sade”, no dizer de George Bataille. O México das representações grotescas das divindades, nas quais se misturam sentimentos de horror e de humor negro. Enfim, o fascínio por uma cultura que acenava com outra perspectiva de se viver o sagrado, preocupação dominante na geração surrealista. Nas palavras de Artaud:

“O atual Tibet e o México são os núcleos da cultura mundial. Mas a cultura do Tibet é toda feita para os mortos. E lá pode-se portanto aprender os modos de bem morrer, se quisermos libertarmo-nos da vida.

A cultura eterna do México porém foi feita para os vivos. Nos hieróglifos maias, nos vestígios da cultura tolteca, pode-se ainda descobrir a maneira de bem-viver, de afugentar dos órgãos o sono, de manter os nervos num estado de perpétua exaltação, ou seja, completamente abertos à luz imediata, à água, à terra, ao vento.

Sim, creio numa força adormecida na Terra do México (...) Creio também que os índios são as manifestações diretas dessas forças.”³

Aparte as observações algo superficiais sobre a cultura tibetana, podemos reconhecer neste trecho os propósitos mais específicos que balizarão a viagem de Artaud, propósitos que ultrapassam o imaginário romântico. É uma certa idéia de “cura” que perpassa os textos produzidos nesse período. Cura que implicaria na reconstrução radical do organismo humano. Organismo, que nas últimas formulações de Artaud deverá se tornar um “corpo-sem-órgãos”, corpo que não é mais vivido e interpretado somente a partir dos saberes instituídos. Corpo aberto a circulação de intensidades ainda não codificadas e canalizadas. Corpo liberto das máquinas dominantes de produção da subjetividade⁴. Esta produção de um outro corpo para o homem, significaria, ao mesmo tempo, deixar-se transpassar pelas forças da Terra (vento, água, luz), tornar-se permeável ao espaço, abolindo mesmo os limites rígidos que separam o “corpo individual”, do ambiente vivo circundante. Operação de dissolução do corpo como mônada, reabertura das conexões com o corpo da Terra. E o saber que poderá nos facultar tais experiências Artaud chamará simplesmente de “cultura”. Uma “cultura” cujo o “segredo” o Europeu teria perdido, e que Artaud esperava encontrar junto às populações indígenas.

Podemos encontrar o desenvolvimento dessas formulações nas conferências que Artaud realizou nas universidades mexicanas e nos artigos que escreveu para os jornais locais, depois reunidos no livro “Mensagens Revolucionárias”. Nesses textos, nos depararemos com uma

avaliação de sua trajetória no teatro e nos movimentos culturais europeus, além de considerações sobre as culturas arcaicas, feitas a partir de seus estudos de diferentes tradições. Na rememoração de seu percurso e na crítica que faz à cultura européia, Artaud ataca especialmente o isolamento da atividade artística e o esvaziamento de seu poder. “Ninguém duvida que, do ponto de vista social, os artistas são *escravos*.” (grifo do autor)⁵ O artista na “torre de marfim”, figura cara ao simbolismo, é violentamente negada, assim como é retomada a crítica da arte como mimesis, ou “representação da realidade”. Artaud insiste na idéia da arte como um modo de “ação”, estando aí implicados tanto um posicionamento diante da época como o esforço no sentido de transformá-la. Porém, esta idéia de engajamento do artista não se confundiria com o sentido corrente da “militância política” através da arte. “Agir” aqui remete ao sentido da “cura” por nós referido anteriormente. O artista como terapeuta das funções superiores da vida humana, numa cultura que fragmentou corpo e espírito. “Atuar” significaria, portanto, recuperar o conhecimento e o poder de afetar múltiplos níveis da experiência humana, indo do concreto ao abstrato, do orgânico ao intelectual.

Numa formulação sintética, encontrada num texto tardio, Artaud refere-se à sua concepção de “revolução”: “E não haverá revolução política ou moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas.”⁶ Uma concepção que, conforme ele mesmo explicitou, difere das proposições marxistas e mesmo surrealistas que marcaram a sua geração. Concepção que adquire uma estranha contemporaneidade, se concordarmos com autores como Michel Hardt e Antonio Negri, que hoje, o poder “é expresso como um controle que se estende pelas profundezas da consciência e dos corpos da população – e ao mesmo tempo através da totalidade das relações sociais.”⁷ Mesmo vivendo uma ordem social ainda fortemente amparada nas instituições disciplinares (família, escola, fábrica, prisão, manicômio), Artaud apreendeu a emergência de novos e mais eficazes dispositivos de controle social dos corpos e da subjetividades, como demonstram, por exemplo, suas agudas observações sobre as biotecnologias no texto “Para por fim ao Juízo de Deus”.

Já a elaboração de uma dimensão utópica no seu pensamento é inseparável da releitura que ele faz das culturas arcaicas e das tradições espirituais não-ocidentais. Nos textos específicos sobre a antiga cultura mexicana, Artaud transita com grande liberdade por uma pluralidade de referências tradicionais, que abrangem diferentes épocas e regiões do mundo. Ele ancora-se na convicção de que existiria uma unidade profunda, subjacente a elas, pelo menos no que diz respeito aos seus princípios essenciais:

“Quem hoje pretenda que exista no México várias culturas – a cultura dos Mayas, a dos Toltecas, a dos Astecas, a dos Chichimecas, dos Zapotecas, Totanacas, Tarascas, Otomis, etc – ignora o que é a cultura, confunde a multiplicidade de formas com a síntese de uma idéia.

Existe o esoterismo muçulmano e existe o esoterismo bramânico, existe a Gênese oculta, o esoterismo judeu da Zohar e do Sepht-Ietzirah, existe aqui no México o Chilam Balam e o Popol Vuh.

Quem não vê que todos esses esoterismos são um só, e querem em espírito dizer a mesma coisa?⁸

Uma posição que apresenta o perigo de se deixar na sombra as diferenças significativas que existem entre estes pontos de vista, amalgamando-os todos num rótulo. Mas não é uma leitura científica e sim “poética” que Artaud realiza,

baseada na sua sensibilidade às analogias que atravessam essa concepções, defendendo, ao mesmo tempo, a legitimidade de sua leitura como uma “forma de conhecimento” da realidade. Isso o permite construir um texto permeado de intuições iinspiradas, em torno da noção de uma “cultura sintética”, que estaria presente tanto entre os antigos mexicanos quanto em outros povos arcaicos.. Uma cultura que operaria não apenas com formas de “ver” e de “ler” a realidade (como na idéia do saber como “arquivo” de Michel Foucault), mas a partir de modos peculiares de manejo das “forças” que estão na natureza e no homem simultaneamente. É a própria etimologia da palavra “cultura” que ver-se-ia assim resgatada:

“Falamos do homem cultivado, falamos também da terra cultivada, e com isso estaremos exprimindo uma ação, uma transformação quase material tanto do homem como da terra. Pode-se ser instruído sem se ser cultivado. A instrução é uma indumentária. A palavra instrução significa que uma pessoa se revestiu de conhecimentos. É um verniz cuja presença não implica forçosamente que se tenha assimilado esses conhecimentos. A palavra cultura, por sua vez, significa que a terra, o *humus* profundo do homem foi arroteado. Instrução e cultura confundem-se na Europa onde as palavras já não querem dizer nada.”⁹

São diversos os textos desse período em que Artaud se pronunciará sobre os princípios que governariam as “culturas sintéticas”, tendo ele se dedicado inclusive a escrever um livro sobre suas experiências com os índio Tarahumaras. Não temos espaço aqui para desenvolvermos maiores considerações a esse respeito. Mencionaremos, de passagem, apenas a conferência “O Teatro e os Deuses”, em que se encontram, ao nosso ver, algumas formulações essenciais. A cultura solar e sintética dos antigos mexicanos ajudaria o homem a “manter-se reto dentro do incessante movimento das formas, que vão sendo sucessivamente destruídas”. A “cura” passaria pela remoção das ansiedades em relação à morte e ao desaparecimento das formas. A cultura que cultiva a vida não é portanto aquela que torna a vida como valor absoluto, vendo a morte como ameaça a ser sempre esconjurada. A morte aqui é inclusa, não só como momento de dissolução do corpo, mas como experiência da transição entre estados e formas, ponto zero que contém em si todas as virtualidades, o “entre” que possibilita todos os movimentos. E os antigos ritos mexicanos sabiam situar e preparar o homem para enfrentar esse movimento incessante que vai do vazio às formas, e das formas ao vazio. Um teatro esquecido, que caberia a nós saber reinventar, mesmo que nossa ação não se confine aos palcos tradicionais.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres Complètes**, v.V e VIII, Paris, Gallimard, 1976.

GIL, José **O Espaço Interior**, Lisboa, Presença, 1994.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio – **Império**, Rio de Janeiro, Record, 2001.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**, São Paulo, Perspectiva, 1978.

Notas

1 Hölderlin definia o essencial do “trágico” como o resultado da cisão entre os homens e os deuses, o retraimento dos deuses. A este respeito ver José Gil, *O Espaço Interior*, Lisboa, Presença, 1994, p. 16-18.

2 Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes vol. V*, Paris, Gallimard, 1976, p. 40.

3 Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes vol. VIII*, Paris, Gallimard, 1976, p. 187.

4 Os conceitos aqui utilizados de “intensidade”, “máquinas” e “produção de subjetividades” não pertencem ao vocabulário artaudiano. São elaborações feitas por Gilles Deleuze e Félix Guattari fortemente inspiradas em Artaud.

5 Antonin Artaud, op. cit., Paris, Gallimard, 1976, p. 209

6 Ver Alain Virmaux, *Artaud e o Teatro*, São Paulo, Perspectiva, p. 322.

7 Antonio Negri e Michael Hardt, *Império*, Rio de Janeiro, Record, 2001, p.43,44.

8 Antonin Artaud, op. cit., p.159.

9 Antonin Artaud, op. cit., p. 189.

* * *

O CORPO PERFORMÁTICO NA CULTURA RAP

Celso Rosa

Pontifícia Universidade Católica - SP

O que vem a ser o corpo senão o suporte de grandes manifestações de expressão do ser humano. O corpo, além de sua estrutura física, é uma poderoso e complexo suporte aglutinador de elementos político e cultural. É a base primordial da vida e o canal essencial de materialização do pensamento, onde o ser humano se conecta com o mundo que habita. Na Cultura Rap, que faz parte das expressões artística-culturais contemporâneas, o corpo é totalmente performático em toda a sua acepção.

No entanto, não há como iniciar uma leitura sobre uma determinada manifestação cultural se não for através da observação do espaço físico (localidade) e do espaço social (a sociedade que produz tal manifestação). Ou seja, para quaisquer estudos realizados sobre uma cultura é necessário reconhecer e percorrer as linhas desses dois espaços que compõem o território de ação, um mapa de movimentação.

A Cultura Rap se solidificou nas bordas das grandes cidades e os seus habitantes sempre reivindicaram uma visibilidade social. Bordas, fronteiras, espaços periféricos e áreas de exclusão são as palavras usadas para apontar os locais onde se encontram as favelas. No que diz respeito às favelas brasileiras e mais especificamente as das grandes metrópoles; elas, enquanto local estão em constante mutação e por si só revelam-se performáticas. São áreas que surgem da diversidade sócio-econômica-cultural e mostram a movimentação de grupos sociais distintos que no processo de imigração aos grandes centros industrializados, trouxeram nas suas bagagens expressões e linguagens particularizadas.

A Cultura Rap brasileira se faz dessa movimentação característica dos tempos de “aldeia global”. São desses eventos produzidos na cidade, no caso aqui a evidência se faz das grandes metrópoles, que os jovens inseridos nessas culturas realizam uma movimentação performática onde o corpo é o suporte de todas as linguagens. Isto, se realiza no interior de suas comunidades para depois ganhar os espaços mais centralizados da cidade.

A experiência do corpo com uma linguagem e códigos específicos retirados da periferia revela princípios próprios na compreensão da juventude em questão, que produz uma nova forma de comunicação e dá a expressão cultural denominada “vozes dos excluídos”. Ou seja, na Cultura Rap – aqui, representada não só pela significação dada por essa sigla norte-americana *Rhythm and Poetry*, que revelaria apenas um gênero musical, mas a sua conexão em rede contribuída por outras linguagens artísticas, arrematando assim a uma cultura mais

amplificada, onde a palavra Ritmo encaixa-se enquanto movimento, *suíngue*, gesto, toque e aquilo que indica ao hip (quadril) e hop (saltar, pular) e Poesia, enquanto o discurso: letra, voz, mensagem, informação –, a idéia da própria movimentação dada pelo corpo, surge como um novo discurso atribuído a uma maioria de jovens pobres, das grandes metrópoles, que não têm a visibilidade de seus problemas sociais observado por setores políticos.

Dispondo do aspecto humano (o corpóreo), linguagem que determina as posturas da vivência do dia-a-dia, esse novo grupo surgido nos espaços periféricos irão trabalhar uma desterritorialização do corpo enquanto produtor de informações, um complexo campo das representações no espaço. Do modo de se vestir –, que funciona como indicação visual das diferenças sociais; pois, a linguagem da roupa distingue as multidões que circulam nas grandes cidades – a até o jeito de se comportar, passando pelos gestos e movimentos característicos –, tudo é decodificado pelos componentes desses grupo, constituído, na sua grande maioria, por homens. No Brasil, essa manifestação aparece no início da década de 1980 e por uma década e meia, a participação feminina era reduzida à platéia, à observação. A essa questão é atribuído um certo caráter machista, principalmente, presente nas composições musicais.

O Rap propõe uma maneira particular de abordar o corpo. A gestualidade que esse discurso produz é uma dança que representa um corpo supostamente matizado pela violência, fragmentado e simulado. Esse corpo vem modificado nos gestos do *break* – que é a denominação de uma dança que acompanha as batidas do rap e é representada pelos *b-boys* (*breaker boy*) – e revela uma disputa entre os dançarinos (*gangues*) por meio de malabarismos e movimentos quebrados e ritmados. Os “*b-boys*” constroem gestos robóticos. São movimentos que privilegiam o solo em rodopios de cabeça (*head spin*), os deslizamentos do corpo para frente e para trás (*body-popping*) e também em formas de um corpo se arrastando no chão (*the baby* – queda de rins) com forte influência do trabalho de capoeira. Em toda apresentação dos *b-boys* observa-se a formação de uma roda ou a construção de dois grupos dispostos em linhas paralelas, onde entre essas linhas se dará o confronto da dança e todo um rito é inserido nesse jogo. Dos cumprimentos à disputa pelos melhores e mais expressivos gestos, percebe-se que é uma manifestação que incorpora uma herança dos rituais africanos. Dos Reisados, dança popular de caráter religioso em que se festeja a data do dia de Reis, em que pode se manifestar através de Ranchos ou Congadas que são danças africanas trazidas de Moçambique ao Maracatu e o Catimbó que é um canto de feitiçaria africana, passando pelo Repente e o Samba-de-roda, a música é movimento e é dança. O rap adiciona todas essa movimentação, incorporando uma nova experiência.

A Cultura Rap compreende esses territórios e os corpos neles presentes através da descrição do espaço pela música e a partir dela o surgimento de outras expressões que se associam ao seu discurso. A rede de significados que se produz e reproduz na dimensão territorial, como construção cultural desses grupos, os expõe como mediadores e expoentes de uma expressão que será copiada no seu espaço de convivência ao criar linguagens que possam ser discutidas pela comunidade.

Com frases de protestos ou mesmo a inscrição dos nomes das gangues, a pichação sob uma forma artística expressa revolta, na maioria da vezes contra o racismo e a pobreza. Protestos que sempre buscam a cor, e dela, a palavra. Uma arte repleta de signos espalhados em locais de visibilidade e numa minuciosa engrenagem, apresenta códigos da cultura de massa

em diálogo ou disputa do olhar da sociedade.

As impressões das formas e dos gestos velozes, vorazes e violentos – sejam elas provocadoras, irônicas ou mesmo caóticas – mostram a transbordante força criativa de mais uma linguagem de rua. A lógica proposta por grupos de pichadores é esparramar suas inscrições nos espaços de circulação da cidade. A pichação privilegia o anônimo, o marginal e numa cultura alternativa expressa a arte quase como um idioma; por estar relacionada com os tempos mais remotos, quando o homem se comunicava através da escrita nas paredes. Como entendimento, a inscrição das pichações forjam uma literatura para si, pois é uma alusão de conquista de um novo espaço, é uma relação entre os incluídos e os excluídos, sob forma de manifestação artística-cultural.

Nesse sentido, as performances realizadas pelos grafiteiros evidenciam um estágio marginal de perigo; pois, ao imprimirem suas idéias, em suportes que podem ser um simples muro de casas ou mesmo o topo de prédios em construção, seus corpos experimentam o gesto característico dos contorcionistas, dos equilibristas, dos trapezistas. Aqui, uma simples identificação a arte que expressa o perigo para um público, onde no circo impera a mise-en-scène, na rua, ao ar livre, os rap dão a idéia de um corpo desprotegido, no limite do seguro e na fronteira da “desobediência” social. Não há um público presente na hora da ação (há apenas a cumplicidade do grupo em relação a essa transgressão), o que fica enquanto registro na memória dos passantes, além da inscrição de palavras e frases, é a noção do risco, do perigo em que passa aquele corpo que se expôs para deixar a sua marca.

As linguagens que são utilizadas por jovens que estão inseridos nos espaços mais distantes dos centros das grandes cidades revelam uma discussão pública em larga escala; pois, hoje, elevados a categoria de arte e absorvidos pelos meios de comunicação, desde o seu aparecimento onde causava estranhamento e repulsa por parte da sociedade, sempre apresentou o corpo como plataforma de discussão. Um corpo estendido, projetado, proporcionado por um outro espaço, tempo e movimento e que cria formas de sobrevivência no mundo contemporâneo, fundamentando a sua experiência humana. É a discussão do corpo sob vários aspectos. A questão da narrativa, dos símbolos retirados da cultura de massa, da sua extensão na aplicação de uma informação inscrita em gestos, vem mergulhada de um caráter emocional, político, pessoal e autobiográfico, evidenciando conflitos. Nessas considerações é visível que as novas expressões do corpo dos componentes da Cultura Rap toma a frente de suas contestações sociais.

“O corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis; a sua unidade é a de um fenômeno múltiplo”, essa frase proferida por Deleuze revela que o corpo pode constituir-se por uma série de “ambientes”. Isso significa a construção de um corpo formado por conexões entre linguagens, multiplicidade de linguagens, signos e repertórios que são explicitados por performances. Os corpos produzidos na Cultura Rap são emblemáticos nessa nova era – são corpos extremamente visuais, e na sua extensão são vistos como elementos sócio-políticos.

Bibliografia

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia. A juventude em questão**. São Paulo, Senac, 2001.
 DELEUZE, **Anti-Édipo**. São Paulo, Imago, 1991.
 DIÓGENES. **Glória. Cartografias da Cultura e da Violência**.

Gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo, Annablume, 1998.

MITCHELL, Tony. **Performance and the Postmodern in Pop Music**. Ensaio publicado no *The Theatre Journal*, New York, 1990.

SPOSATI, Aldaíza. **Cidade em Pedacos**. São Paulo, Brasiliense, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção**, Leitura. Trad. port. de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo Educ, 2000.

* * *

A DESFRONTEIRIZAÇÃO DAS METÁFORAS ONTOLÓGICAS NO CORPO ARTISTA

Christine Greiner

Pontifícia Universidade Católica - SP

Há cerca de vinte anos, os pesquisadores George Lakoff e Mark Johnson (1980 e 1999) começaram a estudar o que chamaram de metáforas de orientação (espaço-temporal). Segundo estes filósofos-linguistas, é a partir delas que o mundo se organiza e se internaliza nos corpos. Esta comunicação parte da proposta de que o corpo artista tem aptidão para perverter esse percurso cognitivo, arriscando muitas vezes a sua estabilidade como organismo. Para estudar esse processo que desfrontereia acionamentos e conexões, são propostas três possibilidades de mapas filosófico-anatômicos que seriam, de fato, projetos cada qual com seu design de movimento: o corpo visceral (corpo de dentro), o corpo casca (corpo de fora) e o corpo juntas (corpo de conexões).

A idéia partiu de algumas experiências específicas como as de Antonin Artaud, Vaslav Nijinsky e Tatsumi Hijikata para de algum modo abstraí-las, num segundo momento, buscando novas conexões no mundo contemporâneo. Evidentemente, este texto é apenas um fragmento de uma pesquisa mais longa, cujo objetivo é reconhecer algumas representações de corpos em estado de crise, especificamente aquelas que investigam as metáforas da morte. Muitas delas parecem da mesma família, mas nem sempre partilham uma relação de “influência”. As fontes são dificilmente detectadas com exatidão e as relações são bem mais complexas do que ações diretas de causa e efeito. No discurso de muitos artistas, nem toda citação é clara. Trata-se de uma negligência própria ao processo de criação, quando espasmos devoram informações de fora e de dentro do corpo, de modo não sequencial. Nestes momentos, o que interessa é o ato, a poesia, no sentido definido pelo surrealista Takiguchi Shûzô: “A poesia não é uma crença. Nem uma lógica. A poesia é ato. O ato que dispensa todos os outros atos. O instante onde a sombra do sonho parece a sombra do poema.”

Mas isso não significa que tudo seja aleatório, sem construção, aproximando-se da antiga crença de que o artista apenas sente e não racionaliza. É preciso tomar cuidado com as armadilhas das oposições simplórias. As dificuldades, evidentemente, são muitas e já nascem de imediato. Quando um corpo se encontra em estado de crise, paradoxalmente, cria um universo simbólico mas, ao mesmo tempo, rompe a membrana imaginária que, de algum modo, separava os sistemas arte e vida. Embora alguns artistas já anunciassem mudanças importantes, tais fronteiras ainda pareciam um alívio necessário para historiadores da arte, críticos e para o público em geral.

Mas a crise que não é apenas temática, fere e perverte a materialidade do sistema onde se encontra, exigindo uma configuração lógica distinta para ser observada. Os limites são de uma plasticidade intolerável. Não há, por exemplo, dualidades onde cada instância permaneça em seu devido lugar, preservada, como é típico das classificações sujeito e objeto, universo real e universo simbólico, corpo e corporalidade.

Como tantas vezes já me perguntaram, devo esclarecer que, de algum modo, esta crise não está apartada de outras (de caráter social, político, filosófico, epistemológico e, muitas vezes, psicológico), mas se mantém absolutamente singular porque o seu estado de existência se organiza como representação da metáfora da morte. Ao invés de se constituir como um alívio, a metáfora neste caso pode ser (e quase sempre é) de uma crueldade extrema. A sua essência é sempre entender e experienciar um tipo de coisa em termos de outra, como explicaram Lakoff e Johnson (1980, 1999). A obra destes filósofos-linguistas é fundamental porque explica a metáfora como operação cognitiva e não apenas como figura de linguagem como estudamos no colégio. Mas para analisar este caso do corpo em crise e suas metáforas, a questão que move a discussão está em como se realiza a operação. A morte, para estes artistas, pode ser entendida de modos diferentes, a partir de ações distintas, mas amparada irremediavelmente pela sombra da decomposição de tudo que se insinua estável, pronto, digerível.

Buscando uma aproximação maior com alguns desses procedimentos, observo que as metáforas da morte das quais emerge o corpo em estado de crise, parecem se organizar com bastante reincidência a partir de três ações que por isso mesmo (e apenas neste contexto específico), podem ser consideradas ações primárias: esvaziar (o corpo de dentro), inverter (o corpo casca) e cortar (o corpo de conexões). Estas se desdobram em muitas outras que podem ser identificadas como possíveis versões e gradações das primeiras como dissecar, exceder, transbordar, inanimar, desestabilizar, desconstruir, desconectar, desarticular e romper. Daí as referências a Artaud e a sua proposta de esvaziar o corpo dos automatismos dos órgãos, a Nijinsky e a inversão dos limites, o reconhecimento da pele de dentro, do limiar entre sanidade e loucura; e a Hijikata quando propõe romper as conexões, tanto no sentido das articulações do corpo, como naquele das articulações do pensamento.

Junto às ações, emergem imagens, ora mais, ora menos estáveis. Estas não são visíveis como pinturas e fotografias. São imagens mentais corporificadas. Se vão ou não ser implementadas em produtos diversos (quadros, danças, poemas etc) e como isso vai acontecer, já é uma segunda parte da história que se refere a cadeias evolutivas de processos anteriores já dissipados pelo tempo.

A proposta principal desta pesquisa é reconhecer portanto alguns desses processos de representação e estudá-los com a convicção de que não se trata de produtos, conceitos ou modelos reproduzíveis, mas sim de uma espécie de “operadores” aptos a desestabilizar os diversos sistemas onde podem, precariamente, ser identificados. É preciso tomar cuidado porque, apesar da tentação, não se pode considerar esses operadores como matrizes. A idéia tradicional de matriz (algo dado a priori) é inapropriada para este estudo. O que parece possível, neste momento, é observar que tais operadores são perecíveis e fadados à própria corrosão, tornando-se visíveis apenas quando emergem os “estados de crise”. Eles nascem da conexão dentro-fora, de um supostamente antes e depois de tudo como instâncias espaço-temporais que convivem de modo não antagonico nem determinista, a partir de eixos de ocorrência. A chave está na transgressão do que Lakoff e Johnson (1980)

chamaram de metáforas ontológicas. Estas são quase sempre de natureza espaço-temporal, sugerindo noções de borda, começo, fim, dentro, fora, continuidade e assim por diante. Agindo incisivamente neste campo, a partir de ações primárias, alguns artistas construíram ambientes de experimentação e, muitas vezes, se deixaram consumir antes de ter uma forma reconhecível, habitualmente identificada como uma distinção evidente entre sujeito e objeto, artista e obra. Outros criadores padeceram depois, quando tudo parecia já ter acabado, à sombra da ilusão de algo pronto. Esta condição precária de existência é própria à natureza do corpo e de suas habilidades sensório-motoras em todas as situações da vida cotidiana e não apenas durante os processos de criação artística. No entanto, quando se configura como um estado de pós-morte, como sugere o artista Jan Fabre, rompe padrões internalizados anteriormente. Lembra, muitas vezes, um estado entre o sono e a vigília, quando um corpo eternamente febril torna-se uma espécie de consciência amortecida da realidade. É quando se propõe uma nova anatomia e funcionalidade para o corpo que apenas ganha forma visível a partir dos movimentos que engendra. Está mais voltada à investigação das condições de percepção do que a essências formais ou à existência de categorias. É, portanto, um mapeamento anatômico mas que só pode ser identificado a partir de suas ações e imagens.

Não há qualquer esperança de completude ou determinação. Teorias de fundamentação semiótica e científico-filosófica que também estudam os processos de representação e de interiorização da informação em um corpo, ajudam a esclarecer esse processo de deterioração, já testado por tantos artistas geniais. O corpo em crise, evidentemente, não nasceu com o butô e os experimentos de Hijikata, nem com as frases-poemas-imagens que absorveu de Artaud e de outros (escritores, pintores, músicos, filósofos, fotógrafos, coreógrafos) com quem construiu um dos pensamentos mais desconcertantes do século XX. Surgiu muitos séculos antes e pereceu tantas vezes quantas se fez lembrar, podendo ser observado a partir de diferentes níveis de descrição nos quais me baseio para realizar a pesquisa. Uma estranha temporalidade ronda os processos de aparente “recuperação” de antigos movimentos artísticos. O que se chama de radical, a partir do sentido de radix, explica Hal Foster (2001:2), tem a ver com “em direção à raiz”. Radicalizar, neste sentido, seria estabelecer conexões latentes discerníveis a partir do deslocamento do objeto. É como se houvessem dois movimentos inseparáveis: o temporal que reconhece o passado no presente e o espacial que instaura um novo ambiente (rede de informação) para trabalhar, mas também age temporalmente, lançando presente e passado no futuro. Segundo Foster (op.cit:13), é sempre uma relação complexa entre antecipação e reconstrução. Fazendo uma analogia com os estudos de Sigmund Freud, o crítico lembra que um evento só é registrado através de outro que o recodifica e é assim que chegamos a ser quem somos, a partir de ações retroativas (Nachtraglichkeit). Não há repetição, apenas reconstrução. A chave está nos modos de percepção e cognição e em como as ações se transformam a partir dos seus processos de comunicação. De algum modo, em sua obra Rastros e Passos (2003), a crítica literária e teatral Berta Waldman discute de modo semelhante um exemplo, referente à interferência judaica no Brasil a partir da literatura, e propõe que há distinções importantes entre história e memória, sobretudo no que se refere ao passado. De acordo com a autora, a partir de estratégias muito particulares, a história jamais recupera o passado, mas rompe com ele o tempo todo, uma vez que o reconstitui usando os seus vestígios. Embora esta operação aconteça no presente, ela tem como partitura sempre uma ação

que já ocorreu. No caso da memória, ela também traz de algum modo rastros de um tempo e de eventos que já passaram, mas o que parece tentar reconstituir é o próprio presente em processos incessantes de reatualização. Neste caso, não é o passado que se apresenta, mas as atualizações de seus percursos cognitivos. Isto quer dizer que o passado se atualiza nos estados presentes do corpo.

Esta seria outra chave importante que ajuda, desta vez, a identificar não apenas as ações que comunicam e os padrões que sobrevivem, mas as instabilidades, os processos de mudança e o colapso das certezas.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin **Héliogabale ou L' Anarchiste Couronné**. Paris: L' Imaginaire, Gallimard, 1979.
- FOSTER, Hal **The return of the real**. New York: October Book, 1996.
- GENET, Jean **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1951.
- HIJIKATA Tatsumi. **Butô-fu**. Tóquio: Arquivo da Universidade Keio, 1970-1986.
- LAKOFF, G. e Mark Johnson. **Metaphors we live by**. New York, Basic Books, 1980.
- Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York, Basic Books, 1999.
- ASLAN Odette. **Butô** (s). Paris: CNRS, 2002.
- WALDMAN, Berta **Passos e Rastros**. SP: Perspectiva, 2003.
- NIJINSKY, Vaslav **The Diary of Vaslav Nijinsky**, ed Romola Nijinsky. University of California Press, 1968.

* * *

ESTRUTURAS MITOPOÉTICAS E PERFORMANCE NO ESPAÇO TELEMÁTICO

Edson Fernandes

Pontifícia Universidade Católica -SP

A pesquisa tem como proposta discutir as estruturas mitopoéticas, arquetipais e ritualísticas enquanto performance estética, artística e da comunicação no território da telemática. Levantaremos nesta pesquisa trabalhos realizados na rede por artistas, pesquisadores e grupos.

A multiculturalidade construída no universo do signo, para uma representação pós-contemporânea em diferentes expressões da produção artística e mítica do corpo, do teatro, do gesto, da imagem e da palavra conecta-se na rede em um novo espaço de socialização, de comunicação, de organização e de troca de informações sobre o fenômeno da era digital no ciberespaço.¹

O espaço telemático é um devir do território, o qual apresenta uma cartografia mapeada, pois as múltiplas entradas e saídas, os deslocamentos, as conexões heterogêneas, as desterritorializações e as rupturas configuram-se em cartografias, conectando-se com outros territórios, estabelecendo circulações de intensidades em um espaço não-linear. É um absoluto que se manifesta localmente, um local não limitado na interface e na infinita sucessão de operações locais. O território nômade da telemática é o espaço da comunicação na rede, um aparelho de poder da informação, estabelecendo forças rizomáticas em que veios comunicantes remetendo-se uns aos outros, democratizam o poder do conhecimento e estabelecem os devires dos territórios.²

O devir codificado circulando em territórios livres com múltiplas entradas, apresentam “um mapa como uma questão de performance”.³ O Pós-Contemporâneo em suas textualidades emancipam-se polifonicamente, de forma híbrida em intertextualidades com ícones, palavras e sonorizações poéticas,⁴ mapeando as performances estéticas e míticas, numa manifestação subjetiva, movidas por acontecimentos do inconsciente.

A produção artística no site INS(H)NAK(R)ES, <http://www.artecno.ucs.br/insnakes>, do Grupo de Pesquisa Artecno da Universidade Caxias do Sul, apresenta um sistema interativo que utiliza robótica. A performance da web art converge com uma experiência arquetipal mítica, onde o corpo de uma cobra/robô, colocada em um serpentário é acoplada a uma web câmera. Os participantes podem alimentá-la, movimentá-la e criar ambientes diferentes. A tecnologia permite criar uma nova forma de vida com a emissão de sinais biológicos e artificiais. Na mitologia a serpente está presente em inúmeras culturas ocidentais e orientais desde a serpente no Jardim do Éden à Kundalini até a serpente cósmica chamada Uróboro. Os egípcios e os alquimistas medievais, inclusive a própria medicina utilizavam a cobra como uma forma de sabedoria. A serpente encarna também a psique inferior, sendo um complexo de arquétipos. Sua ligação com a fonte de vida e imaginação torna-se fundamental na criação da mitogênese.

Este site interativo convoca o participante a partilhar as experiências do imaginário da serpente, como rituais de criação e preservação no estado onírico. Pois, o robô trás o mesmo sentido mágico multicultural, sendo que a telepresença da cobra cria interfaces tanto em termos de imersão dos sentidos como de uma realidade ampliada no ambiente físico natural, através de sensores, câmeras e comandos do teclado em um ambiente inteligente.⁵

A rede pensa de maneira múltipla com entrelaçamentos heterogêneos do infinito fractal de nós. A rede cosmopolita mantém uma consciência individual na interface coletiva. O pensamento realiza-se coletivamente e é produzido nos suportes de CD-ROM, fitas magnéticas compactas, etc., uma arquitetura de novos agenciamentos dos sentidos.⁶

A operação de portais na web significam muito mais do que o transporte de um link a outro ou a visita de sites interativos, antes os portais são passagens para dois mundos entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza. A porta abre-se para o mistério com um valor dinâmico e psicológico, convidando-nos a atravessá-la, uma viagem rumo ao além. Nesse paralelo a viagem por esses territórios e desterritorializações no domínio do profano ao sagrado digitaliza a performance. Sendo então a viagem para esses mundos, a chave para os portais com a técnica em todo o curso da obra, criando uma comunicação do instrumento oculto, revelado na concepção do artista e do místico. Portanto, os templos são invadidos na rede, profanados em interfaces e multifaces ao mesmo tempo em que se consagram as intertextualidades nas desconstruções da Web Art e da Web Mythos.

O pesquisador Roy Ascott diretor do CaiiA-STAR na University Of Wales College Newport. Desenvolveu uma comunidade de pesquisa transdisciplinar, integrando arte, ciência e tecnologia no campo das pesquisas sobre a consciência, com experiências de telemática, teleimersão, realidade misturada, ambientes inteligentes – <http://caii-star.newport.plymouth.ac.uk> -. R. Ascott é um líder nas pesquisas sobre arte e tecnologia da consciência. Seu projeto sobre Xmantic Web, é o encontro entre o shamanismo e a multiculturalidade na web. Denominado tecnóetica as pesquisas

pós-biológicas e os estados psíquicos na telemática resultam da interatividade da ciência com rituais, mitologias e vivências psíquicas e espirituais de culturas primitivas.

Na UnB há um grupo de pesquisa coordenado pela pesquisadora Tânia Fraga sobre a XWEB de Roy Ascott na www.unb.br/vis/evpa/xmantic/group.htm. O grupo desenvolveu um site com navegações de myths, psique, mente, sonhos, cibercepção, consciência e poesia. Além disso, há um outro site chamado “The Xamantic Journey”, concebido por Tânia Fraga em colaboração com o CiiA-STAR – www.unb.br/vis/lvpa/xamantic_journey/index.html -, apresentando uma experiência interativa xamânica e a semântica telemática, como uma saga heróica elaborada na viagem não linear pelo espaço da mitopoética, realizada pelo participante com 33 passos simbólicos. São situações, provações, experimentos poéticos e ritualísticos, podendo ocorrer de diferentes maneiras no espaço digital. O navegante começa a jornada encontrando links dentro de um tubo, em seguida a navegação no interior desse tubo acontece com experiências com água e encontram um outro link, que o levará à União Cósmica – simbolizado pela união mística de duas serpentes -, após achar um outro link passa para o domínio hiperdimensional, formado por 8 hipercubos (metáfora do espaço topológico multidimensional), podendo criar uma nova ordem a partir da interação com os hipercubos, então um mantra surge e um link para o próximo passo. Existem vários domínios até chegar ao portal do domínio das brumas. Este domínio final é uma interface multiusuária, onde o iniciado recebe uma caixa encontrando formas, animações, textos, luzes, letras, números, links e sons. Então, ao clicar na caixa os conteúdos são revelados como obras em permanente devir, a obra desaparecerá ao sair da rede.

O mito segundo Malinowski citado por Mircea Eliade está longe de ser uma fábula, antes é uma realidade viva, fundamental à civilização humana.⁷ O herói mítico ao sair da sua cabana é levado ao limiar da aventura, encontrando uma presença sombria para iniciar a viagem, passando por provações e obtendo recompensas intrínsecas. Há uma expansão da consciência na experiência do desconhecido. Então, no limiar do retorno, as forças de transcendência ficam para trás e o herói reemerge do reino do terror com a benção do mundo, trazendo o poder mágico do elixir. No caso do XJourney há uma caixa com elementos visuais e auditivos, que substituirá o elixir.

Portanto, a saga no site “The Xamantic Journey” é uma jornada heróica mítica, simbólica, poética e ritualística com a performance interativa do herói na web, exercendo um papel cênico, existente em inúmeras culturas, por exemplo: a saga de Parceval em busca do Santo Graal ou o poema épico Indu Mahabharata. Quando Roy Ascott discute que a cibercepção tornar-nos conscientes ao atravessarmos múltiplos universos.⁸ Trata-se de experiências xamânicas, realizadas em portais misteriosos e em tempo-espaço que se cruzam em nossa cibercepção. Pois, o mito retira o homem de seu tempo e o projeta a um Grande Tempo, implicando em rupturas do tempo e do mundo ao seu redor. As narrativas experienciadas no ciberespaço com sagas míticas e elementos do psiquismo arquetípico representam um locus diferenciado, em que o virtual caracteriza-se pela força criativa e de atualização da potencialidade da narração.

As performances de Stelarc, artista australiano, apresentam-se como narrativas do corpo-tecnologia – www.stelarc.va.com.au/ -, em que o conceito do corpo com a tecnologia, as relações human-machine, incorporam a imagem latente médica, o prosthetics, o robotics, os sistemas VR e a Internet. A hibridização homem-máquina é a liberdade para modificar o corpo, onde os indivíduos poderão determinar seu

próprio destino DNA. Nesse sentido o corpo poderia então, existir em outras condições ambientais.⁹ Para Stelarc os corpos são zombies e cyborgs e nós sempre fomos acoplados com algum tipo de tecnologia, então o que tememos é o que fomos e no que estamos nos transformando. Em seu experimento “third hand” uma mão mecânica acoplada ao braço direito é capaz de realizar movimentos independentes, sendo ativada por sinais EMG dos músculos abdominal e do pé e o pulso realiza rotações de até 290 graus em ambos os sentidos. No projeto “Suspension” o corpo do artista foi içado por cabos de aço, ganchos na pele, estrutura de madeira de modo a desafiar a gravidade e a proporcionar um outro olhar físico sobre o mundo.

Stelarc desenvolveu outras performances pela transmutação corporal hibridizando com a tecnologia. A performance poética do artista tem na literatura fantástica, como Frankstein, por exemplo, em que figuras teriomórficas, como um bestiário literário são expressas em mutações genéticas, físicas, biológicas e mentais. Estão no arquétipo imaginário da hibridização, o homem adquire outra forma de vida e cria uma condição diferente para sua existência. A terceira mão é um corpo que se estende em outro território narrado por uma via iniciática, inaugurando um corpo, que ultrapassa o anterior tornado obsoleto.

No site www.ekac.org/kac.2html encontramos algumas performances do artista Eduardo Kac, ao trabalhar com arte digital e transgênica. Entre elas, a obra: “A-Positivo” foi apresentada no Simpósio Internacional de Arte Eletrônica em Chicago, a obra é dialógica e biobótica. O artista doa sangue a um biorrobô em tempo real e recebe deste nutrientes de forma intravenosa. A proposta da relação entre homem-máquina e a utilização por meio de robôs do uso de elementos mecânicos vivos criam a transferência biológica em uma holopoesia.

O teatro digital do grupo La Fura dels Baus – <http://lafura.upc.es/wip/Principal.htm> - no projeto itinerante e experimental chamado “Work in Progress”, propõe a realização de performance na rede digital e em vídeo conferência em tempo real durante apresentações em 4 cidades européias. Na ecologia cognitiva de Pierre Lévy: “os efeitos da subjetividade emergem de processos locais e transitórios.”¹⁰ As idéias de diferentes artistas, de outras culturas e multidisciplinaridade convergem para uma comunidade virtual, em que o work in progress ao ser alimentado pelas idéias do público na web em tempo real transformam o espetáculo em obra inacabada.¹¹

No que tange à estética do labirinto¹² o projeto “Mitologies” no site www.evl.uic.edu/mariar/DOCS/VW98/vw.98.html, criado por Maria Roussos e Hisham Bizri, do Electronic Visualization Laboratory (EVL) da Universidade de Illinois, apresenta uma proposta mítica e poética enquanto metáfora labiríntica, interconectado aos diversos textos, ícones e a narrativa da saga mitológica virtual. A experiência da aventura passa por níveis, realizada em um barco simbólico, vários caminhos cruzam o destino do participante desde o texto bíblico do Apocalipse ao percurso dos livros, remetendo-nos ao caminho do conhecimento, passando por níveis com obras de arte e textos alquímicos. A jornada termina na sala do Minotauro e o viajante retorna ao início de seu percurso no barco, completando um ciclo de mudança, de morte e de vida.

Assim, as performances realizadas no espaço telemático com experiências da Pós-Contemporaneidade, em territórios da mitopoética, compreendidos na criação de artistas e pesquisadores desenvolvem portais, criaturas, hibridizações, multicenas, avatares. A conexão dos mundos na interface da rede arremessa-nos ao eterno desconhecido da cultura e do si mesmo na Web Art e Web Mytho.

Bibliografia

- ASCOTT, R. *A arquitetura da cibercepção* in Interlab. SP, Iluminuras, 2002
- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. SP, Perspectiva, 1998
- Cartografia da cena contemporânea* in Revista de Artes Cênicas. Sala Preta. USP, Jun/2001
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs* vol. 1. SP, Ed.34, 1995
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. SP, Perspectiva, 1986
- LEÃO, L. I. C. *A estética do labirinto*. Tese de Doutorado. PUC – SP, 2001
- LÉVY, P. *Cibercultura*. SP, Ed.34, 1999
- As tecnologias da Inteligência*. SP, Ed.34, 1993

Notas

1 Pierre Lévy. Cibercultura, passim. O autor discute exaustivamente nesta obra a cibercultura, os movimentos sociais, as comunidades virtuais e culturais sobre uma nova leitura epistemológica, metodológica e técnica do fenômeno digital na construção de uma outra sociedade em um novo saber.

2 Gilles Deleuze e Félix Guattari. Mil platôs Vols 1, passim.

3 Ibid., p. 22

4 Renato Cohen. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade, pg. 108.

5 Pierre Lévy. Cibercultura, pg.38

6 Pierre Lévy. As tecnologias da Inteligência, passim.

7 M. Eliade. Mito e realidade., pg. 23.

8 Roy Ascott. A arquitetura da Cibercepção in Interlab., p.33.

9 www.revista.ufjf.br/valerifaria/identidades/stelarc.html.

10 Pierre Lévy. As tecnologias da inteligência., pg.168.

11 Ver Renato Cohen. Work in progress na cena contemporânea.

12 Lucia I. C. Leão. A estética do labirinto. Tese de Doutorado. PUC-SP

* * *

PERFORMANCE E RITUAL: PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Eduardo Néspoli
Unicamp

Ritual, corpo e espaço

É notório na arte cênica contemporânea a aproximação com a noção de ritual. A aproximação da performance artística com o ritual ocorre principalmente em relação à criação processual, que se desdobra na aparição de uma cena de intensidades corporais e fluxos subjetivos. Valoriza-se assim a criação coletiva, as corporeidades, e os elementos relacionais que irão compor espaços subjetivos de ação.

O ritual relaciona-se com processos em que as experiências pessoais e coletivas são decompostas, misturadas e resignificadas. No decorrer do ritual, fragmentos de memória, sentimentos, simbolismos e códigos de diversos tipos são gerados num processo que rearticula a subjetividade do grupo. É um espaço-tempo de liminaridade onde novas possibilidades são geradas. É deste modo que o ritual está associado a passagens, a transportações espaciais, e também à geração de linguagens e mitos (Turner:1990).

A transmutação física e a transportação corporal para espaços concomitantes são elementos comuns nos rituais religiosos de sociedades arcaicas (Langdon:1996). O xamã utiliza estas vias para alcançar o mundo transcendente das

entidades sobrenaturais, muitas vezes para reivindicar a presença destes seres junto ao espaço ritual, onde serão travadas trocas com os membros do grupo. Na cena ritual, esta transição ocorre através do uso de elementos sensíveis e estéticos, que dotados de valor simbólico, produzem sinestesia.

Do mesmo modo, alguns rituais têm uma função ecológica, pois, além de demarcar os territórios tribais, servem para estabelecer e regular a relação entre as diferentes tribos de uma região (Schechner:1988). Em muitas ocasiões, estes rituais promovem uma troca intersubjetiva: eles implicam na decomposição das subjetividades num espaço comum, onde componentes heterogêneos são intercambiados. Deste modo, o ritual trabalha as subjetividades grupais, diluindo-as, desterritorializando seus componentes, e estabelecendo um jogo entre as alteridades.

Na performance artística contemporânea estas transportações também são processadas. Através de certos procedimentos é possível que os *performers* transitem corporalmente para o território da performance. No decorrer do processo de criação, são estabelecidas relações com diversos elementos – movimentos, objetos, sons, odores, gestos, mitologias – capazes de disparar espaços subjetivos de ação.

O corpo, ao aglomerar os compostos de subjetividade modula os modos de percepção e de relação com o espaço. É assim que, por intermédio de algum agente disparador, podemos ser levados a passar rapidamente da alegria para a tristeza, ou para qualquer outro estado emocional que nos conduzirá também para um outro estado de percepção. Nesta situação, o corpo é levado a habitar espaços diferentes, com constituintes próprios: espaços de memória e imaginação que se encontram sobrepostos à percepção do mundo externo (Guattari:1992).

O corpo e o espaço são, portanto, inseparáveis. No ritual performativo os códigos sensíveis – visuais, sonoros, táteis, olfativos; conduzem os *performers* em torno de constelações simbólicas e universos de sensações que conseguem abrir espacialidades concomitantes que estão em correlação com algum modo de subjetivação. O corpo estabelece relação com os elementos sensíveis da performance, produzindo modos de subjetivação que são disparados por eles. Portanto, estes *elementos relacionais* do ritual instauram-se como força vibratória, como vórtices ou núcleos que estimulam devires que, muitas vezes, são coletivos.

Na performance contemporânea, este fluxo de espacialidades que se abrem e se fecham fornece ao grupo a sustentação para que a improvisação aconteça. Durante as oficinas de criação, os elementos relacionais são trabalhados e incorporados pelos atuantes, que estabelecem relação entre um elemento e outro, produzindo assim constelações simbólicas e modos de ação possíveis de serem ativados: são espaços subjetivos que podem ser habitados durante a improvisação cênica. É neste sentido que tais elementos relacionais funcionam como disparadores de cenas, já que, quando manifestados, arregimentam ao seu redor o conjunto das ações físicas e simbólicas, conduzindo o fluxo coletivo para um outro espaço de ação.

Nesta perspectiva, torna-se possível para os *performers* a incorporação destas *memórias espaciais*¹, que podem ser acessadas durante o evento performativo. Em outros termos, os diversos espaços memorizados durante o processo de criação, podem ser reorganizados de acordo com os estímulos momentâneos que articulam a ação performática.

Entidades coletivas e metamorfoses

Pode-se afirmar que nos encontros rituais a

subjetividade individual é externalizada, do mesmo modo que o campo subjetivo produzido pelo conjunto dos participantes e pelos elementos relacionais é internalizado. Não há limitações entre os elementos internos e os elementos externos ao corpo. As ritualizações fornecem aos participantes certas motivações, habilidades, posturas, que são coletivizadas num processo de contaminação. Neste contexto, surgem entidades que não se relacionam necessariamente com apenas um indivíduo. Estas entidades se formam a partir dos componentes de subjetividade que estão permeando o universo da performance. São aglutinações de sensações, imagens mentais e intensidades pré-verbais que tomam consistência corporal, quando estimuladas.

Nos rituais de sociedades arcaicas, estes processos liminares são bem visíveis, já que, sendo inseparáveis das demais esferas do conjunto social, são responsáveis pela condução das pessoas por diferentes territórios existenciais; conforme descreve Guattari:

Nas sociedades arcaicas, a dança, a música, a elaboração de formas plásticas e de significados no corpo, nos objetos, no chão, estavam intimamente mescladas às atividades rituais e às representações religiosas. Da mesma forma, as relações sociais, as trocas econômicas e matrimoniais, não eram muito discerníveis do conjunto da vida daquilo que propus chamar de agenciamentos territorializados de enunciação. Através de diversos modos de semiotização, de sistemas de representação e de práticas multireferenciadas, tais agenciamentos conseguiram fazer cristalizar seguimentos complementares de subjetividade, extrair uma alteridade social pela conjugação da filiação e da aliança, induzir uma ontogênese pessoal pelo jogo das faixas etárias e das iniciações, de modo que cada indivíduo se encontrasse envolto por várias identidades transversais coletivas ou, se preferirem, no cruzamento de inúmeros vetores de subjetivação parcial. Nestas condições, o psiquismo de um indivíduo não estava organizado em faculdades interiorizadas, mas dirigido para uma gama de registros expressivos e práticos, diretamente conectados à vida social e ao mundo externo. (Guattari:1992:127)

Nas sociedades ditas primitivas, os rituais muitas vezes estabelecem para os indivíduos transições definitivas, enquanto que na performance contemporânea as transições são, na maioria das vezes, temporárias. Evidentemente, mesmo que as transportações rituais sejam temporárias, alguns elementos são gradativamente incorporados pelos participantes, fornecendo as eles novas ferramentas de interpretação da realidade cotidiana.

Na performance artística estes vetores de subjetivação parcial podem se revelar como entidades que surgem no processo de criação, e que se tornam presentes nos eventos cênicos. No evento ritual não há exatamente personagens. Seria mais adequado falar em espaços habitados por entidades, alteridades, seres trans-pessoais que se entrecruzam, e que podem transitar de um performer ao outro. Neste universo transformacional os participantes são permeados por identidades psicofísicas diversas.

É neste sentido que os corpos sofrem remodelação, aglutinando núcleos de subjetividade. São transportações psicofísicas, metamorfoses que fazem aflorar no indivíduo entidades transversais não cotidianas. O corpo do performer, ao ser transportado para o universo da performance, funciona

como suporte dos fluxos subjetivos que decorrem do processo de criação.

Na performance contemporânea pode-se admitir a formação de uma subjetividade coletiva composta pelo conjunto dos elementos relacionais, e também pelas intensidades corporais que permeiam o universo da performance. No processo de criação, quando um performer interage com outro, a relação estabelecida entre eles pressupõe o surgimento de um campo que faz constelar os componentes corporais de ambos em torno de um único núcleo. Em outros termos, a subjetividade A (que é inerente ao performer A) ao interagir com a subjetividade B (que é inerente ao performer B) forma um terceiro núcleo de subjetivação C (inerente ao coletivo), e assim por diante. No entanto, a subjetividade C não é a somatória das demais subjetividades; ela se faz por rebatimento. Ela é o resultado de uma transformação qualitativa atingida pela interação dos performers, e corresponde, portanto, a um devir coletivo, um estado de aliança que surge da ressonância corporal e da multiplicação dos componentes de expressão. Isto quer dizer que a subjetividade coletiva não se engendra somente a partir dos performers. Os corpos estabelecem relação com os diversos elementos extra-individuais da performance: elementos relacionais capazes de engendrar espaços subjetivos de ação.

Existe na performance um “campo”, um território existencial que é alcançado coletivamente. O ritual trabalha este campo, incorporando nos participantes diversos vetores de força que os conduzirão em torno de arenas de improvisação: espaços que se abrem e fecham, e que em seu interior aglutinam-se códigos diversos, modos de movimentação, sons, sentimentos, impulsos corporais. O que os performers fazem é habitar e interagir neste espaço coletivizado.

Desterritorialização e criação coletiva

O ritual é um agenciamento coletivo. Porém, é um agenciamento de forças móveis, um agenciamento de fluxos - ele é permeado por forças capazes de engendrar processos de desterritorialização coletiva e de rearticulação de registros semióticos. Os eventos envolvem alteridade em diferentes níveis: ela pode estar no rebatimento dos diferentes componentes de subjetividade, ou nas entidades coletivas que permeiam os membros do grupo, ou também nas cerimônias intertribais² - são fluxos de trocas intersubjetivas.

É deste modo que a cena ritual aparece como primeiridade³, como espaço sobreposto à realidade cotidiana. Ela envolve uma dimensão mítica por ser um território não cotidiano, dotado de potências que liberam o corpo dos modos de ação habituais. O processo de criação é realizado através de experiências sensoriais, do contato com as matérias de expressão, da *bricolagem*, da elaboração de registros semióticos e da abertura de novas possibilidades. Apresenta-se, deste modo, como processos de formação de linguagens (Cassirer:1972;Turner:1990).

Neste sentido, não se vive no ritual a representação dos mitos, mas ao contrário, é a partir das ritualizações que os mitos são geridos ou re-inventados coletivamente. É da experiência sensível, corporal, que se fundamenta as bases do pensamento mítico que irá se estruturar como linguagem e ação.

Em relação à forma, seria apropriado dizer que a performance ritual circunscreve seu material, formando um campo de ações em que os diversos componentes podem emergir através de dispositivos de passagem. Nestas passagens, são instaurados devires a partir dos quais os elementos de expressão são emanados. O desdobrar cênico ocorre como no hipertexto, onde os espaços podem ser acionados por diferentes caminhos.

A relevância da dimensão espacial troca a dimensão ordinária do tempo pela percepção subjetiva do evento. O tempo subjetivo é mutante e não se fixa em temporalizações precisas. A subjetivação do tempo admite sobreposições, expansões e contrações, polifonia e ambigüidade. A experiência do tempo no ritual, deste modo, é espacial, pois comunica os tempos da memória e da imaginação, como se todas estas temporalizações do corpo estivessem dobradas sobre um mesmo espaço de ação⁴. Há portanto um aumento de corporeidade. No ritual o corpo está potencializado em presença, está expandido - permeia o ambiente ao mesmo tempo em que é estimulado por ele. Do mesmo modo, esta expansão intercepta o coletivo, atinge os outros corpos, rebatendo, estimulando, multiplicando.

É no decorrer do processo ritual que as simbologias individuais são rearticuladas, encontrando pontos de evasão através dos quais a realidade individual é rebatida no contexto coletivo, retornando para o indivíduo com outras significações. Nesta perspectiva, o ritual é o espaço apropriado para que surjam (re)leituras coletivas do espaço social, num processo que (re)modela a subjetividade do grupo, e que elabora vetores coletivos que irão conduzir as suas relações.

Nas sociedades arcaicas o ritual cumpre um importante papel: ele articula estes processos de formulação de linguagens e mitos, confrontando-os com a realidade cotidiana; e por isto, corresponde a uma eficácia das relações sociais. Pois são processos que articulam as experiências de vida, reinventando os modos coletivos de relação.

A performance contemporânea retoma este paradigma ao se afastar da noção de representação, aproximando-se da noção de ritual. A consistência da performance é dada pelo seu método de intercâmbio de códigos, de elementos de expressão, de saberes e componentes de subjetividade – estes são os objetos articulados na performance. Ela permite a constelação de códigos diversos, sentimentos, devires, pulsões, compondo territórios existenciais coletivos que são contrastantes em relação aos territórios enraizados nas práticas cotidianas. Proporcionam, assim, a criação de territórios míticos⁵, num processo coletivo de rearticulação simbólica e de singularização. São espaços de aliança, de transformação, de criação e de subjetivação.

Bibliografia

- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo. Martins Fontes. 1991.
- CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**, São Paulo. Ed. Perspectiva. 1972.
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Rio de Janeiro. Ed.34 1995.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1963.
- GEERTZ, C. *A Religião como Sistema Cultural*. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. Zahar. 1978.
- GREGOR, T. **Mehinaku: o drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu**. São Paulo. Companhia editora nacional. 1982.
- GUATTARI, F. **As Três Ecologias**. Campinas. Papyrus. 1990.
- Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro. Editora 34. 1992.
- Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ. Editora Vozes. 1986.
- LANGDON, E. J. M. (org.) **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis. Editora da UFSC. 1996.
- SCHECHNER, R **Performance Theory**. London-New York. Routledge. 1988.
- The Future of Ritual: writings on culture and performance**.

New York. Routledge. 1993.

TURNER, V. *Are there universal of performance in myth, ritual and drama*. In: **By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual**. Cambridge. Press syndicate of University of Cambridge. 1990.

¹ Memorização dos motivos e circunscrição do conjunto dos elementos de expressão através dos quais as cenas são improvisadas.

² No caso da performance contemporânea, os espectadores comportam-se como alteridade em relação aos *performers*.

³ No sentido da semiótica de Peirce.

⁴ A performance é percebida como um sonho, uma sobreposição de cenas, espacialidades e tempos comunicantes - fluxos de memória e imaginação que rompem com a linearidade e o tempo ordinário. O espaço interno e o espaço externo formam um *continuum*.

⁵ Cassirer analisa o surgimento de mitos e linguagens. Ele evidencia três fases do pensar mítico: a dos deuses momentâneos, a dos deuses especiais e a dos deuses pessoais. Para Cassirer, a primeira destas fases surge de uma “excitação momentânea, de um conteúdo mental que emerge fugaz, (...) aparecendo e desaparecendo como as próprias emoções subjetivas que os originam...” – *Cassirer, E.t – Linguagem e Mito*.

* * *

EU SOU ELE ASSIM COMO VOCÊ É ELE ASSIM COMO VOCÊ SOU EU E NÓS SOMOS TODOS JUNTOS - ELEMENTOS PERFORMÁTICOS E SUBVERSIVOS EM LUTHER BLISSETT

Fábio Salvatti

Universidade do Estado de Santa Catarina -CAPES

Sou um vírus altamente contagioso, e te contagiei.

de Mago Merlim para Madame Min,
em “*A Espada é a Lei*” de Walt Disney

O Teatro Municipal de Bolonha e seu superintendente Pablo Escobar sofreram uma tentativa de atentado no dia 24 de novembro de 1994. O ataque das cinquenta pessoas que cercavam o prédio só não teve êxito maior porque um caminhão do serviço de limpeza urbana daquela cidade perturbou o campo psicagnético formado no intuito de levantar as fundações do referido edifício e fazê-lo levitar. O motorista do caminhão gargalhou diante daquelas pessoas que canalizavam sua energia “omphálica” salmodiando um sonoro “Om” contra o teatro. Apesar do fracasso, afirmaram os organizadores do ataque que foram vistas as colunas do edifício vibrarem e uma parte do portão foi arrancada.

Esse ataque psíquico foi liderado por Luther Blissett, como parte das manifestações da “greve cósmica” de Bolonha naquele dia. As reivindicações da greve incluíam, dentre outras coisas, “o ‘direito’ de se insurgir contra o trabalho”, “não à não-violência gratuita”, “teletransporte público e gratuito” e “*welfare without state*” (“bem-estar social sem estado”).

Luther Blissett é um personagem-metodologia. É uma criatura mitológica que opera na comunicação-guerrilha, na

psicogeografia, no ativismo anti-*copyright*, numa radical crítica ao estado e ao sistema capitalista. Luther Blissett é um indivíduo. Qualquer um pode ser Luther Blissett, simplesmente declarando-se parte do projeto e assinando pelo nome coletivo de Luther Blissett. Isso faz com que a reputação desse herói, desse “Robin Hood” da era digital, seja desenvolvida por uma rede (uma *network*) de pessoas que acrescentam informações e intervêm subjetivamente em sua biografia. Opera-se uma *mitopoese*, isto é, a construção de um mito, uma lenda remanipulável constantemente, instrumentada por um “nome multiuso”. “A idéia é criar uma ‘situação aberta’ na qual ninguém em particular é responsável. Alguns proponentes do conceito também defendem que isto é uma maneira de analisar praticamente, e botar abaixo, as noções ocidentais de identidade, individualidade, valor e verdade” (HOME, Stewart. *Assalto à Cultura*. apud BLISSETT, 2001. contracapa).

O surgimento do nome coletivo foi atribuído a Harry Kipper¹, um artista inglês que teria proposto o Projeto Luther Blissett (aproveitando o nome de um zagueiro jamaicano que jogou pelo time do Milan na temporada de 1983-1984) como estratégia de resistência cultural em 1994. A partir de então desenvolveu-se uma rede indiscriminadamente aberta ao redor da idéia de Luther Blissett. Suas principais ações foram os “trotos de mídia”. Notícias falsas, mas verossímeis, eram “plantadas” em jornais e logo em seguida assumidas por Blissett. Alguns exemplos:

Na primavera de 1994 começaram a chegar aos jornais de Bolonha uma série de cartas denunciando o aparecimento de entranhas de animais em ônibus, parques públicos e estacionamentos da cidade. Alguns transeuntes testemunharam o “estripamento” de um performer, que arrancou de sua camisa os intestinos de um bezerro, durante a simulação de um ataque epilético. Algumas semanas depois, após mais cartas, foram encontrados um cérebro bovino e um coração suíno no meio de uma apresentação de jovens católicos. Os jornalistas batizaram o fenômeno de “horrorismo”, e páginas dos periódicos locais foram dedicadas ao assunto. No final do verão, Luther Blissett assumiu a autoria das cartas e da distribuição das entranhas, demonstrando o que se pode fazer com alguns selos e um pulinho no açugue.

O artista inglês Harry Kipper desapareceu durante a realização de uma performance em outubro de 1994. Sua intenção era cumprir um trajeto de bicicleta que escrevesse a palavra *ART* no mapa da Europa. No final do *T*, contudo, ele se perdera na Bósnia e seus amigos e familiares estavam preocupados. Decidiram publicar um cartaz reportando o desaparecimento, que logo chamou a atenção do programa televisivo *Chi la Visto?*, especializado em sensacionalizar buscas por pessoas desaparecidas. Uma equipe de jornalistas foi enviada para Bolonha, onde colheu depoimentos de seus amigos, fotos de Kipper, viu seus objetos pessoais, etc. Foram orientados para procurar em Údine, local onde o artista teria sido visto pela última vez. A versão foi confirmada, mais informações foram dadas aos jornalistas, inclusive o endereço londrino de Harry Kipper, para onde os jornalistas também se dirigiram. Poucos instantes antes do programa entrar no ar a farsa foi desfeita e Luther Blissett assumiu a ação em uma conferência na imprensa.

A cidade de Viterbo foi assolada entre 1996 e 1997 por uma legião de satanistas. A polícia local e a imprensa foram alertadas por telefonemas anônimos que as conduziram a restos de missas negras: velas, pentagramas, galos pretos e bugigangas satânicas. Após a publicação nos jornais, vários cidadãos enviaram testemunhos que confirmavam os indícios. Fundou-se um Comitê para a Salvaguarda da Moral, caçadores de satanistas que adquiriram espaço na imprensa. Com o pânico crescente, a Igreja foi forçada a se pronunciar contra as atividades

obscuras na cidade. Em seguida, chegou à redação dos telejornais uma fita de vídeo que documentava um ritual. A imagem era de péssima qualidade, podia se ver ao longe um grupo de pessoas entoando um mantra e uma moça gritando. Todos os telejornais dedicaram amplo espaço à denúncia e exibiram o vídeo. Uma semana depois, a emissora TV 7 recebeu a versão integral da mesma gravação. Nessa, o cinegrafista se aproximava das figuras encapuzadas que participavam da missa negra: de repente elas arrancavam os capuzes e dançavam uma desenfreada tarantela ao redor de um cartaz de Luther Blissett. Desde as cartas, passando pela fundação do Comitê, até o vídeo, tudo fora forjado pelo coletivo.

A guerrilha de mídia adotada por Luther Blissett como estratégia está baseada na sabotagem da máquina comunicativa no poder. É uma impostura, um trabalho de ilusionismo que permite que Blissett mine as estruturas midiáticas como um vírus, infectando o sistema nervoso central dos meios de comunicação de massa.

A ação de guerrilha midiática sempre deve inspirar-se na realidade, no acontecido. A divulgação de notícias falsas, a fraude midiática, não pode basear-se somente na fantasia: é necessário modificar a realidade, isto é, (in)formá-la, mas sem deixar que o caçador de notícia perceba. Ele não deve ter condições de distinguir entre realidade e fantasia. É preciso deixá-lo acreditar que tem o controle absoluto sobre o material disponível. É necessário, enfim, explorar sua própria arrogância profissional. (BLISSETT, 2001, p. 33)

As fraudes de Blissett reúnem algo de lúdico, de anárquico, de *gauche*. A estrutura midiática se torna refém de seu próprio poder, que é redimensionado devido à ridicularização dos operadores do sistema. É uma tática de defesa contra a onipotência e onipresença da mídia no imaginário coletivo e em nossas vidas. Os resultados alcançados pelo Projeto Luther Blissett na Itália são exemplares. O medo que os jornalistas tinham de entrar em uma armadilha de Blissett chegou a ser tão forte que “suscitou gritos de ‘é o lobo!’, mesmo sem haver rastros do lobo”. Como exemplo, podemos citar o caso de Naomi Campbell, que esteve incógnita em Bolonha para a realização de uma cirurgia estética. Quando esse boato chegou aos jornalistas do *Il Resto de Carlino*, periódico de orientação direitista, eles receberam ser mais um trote de Luther Blissett. A paranóia já os fazia incapazes de diferenciar a mentira da verdade.

Apesar de ter suas principais fileiras atuando na Itália, a partir dos *Centri Sociali Occupati*, o Projeto Luther Blissett ganhou projeção mundial, devido, principalmente à difusão por meio telemático. A internet demonstrou ser um meio fecundo para o processo mitopoético e potencialmente organizador de uma cultura underground subversiva mundial. Mas o que faz com que centenas, milhares de pessoas escolham adotar o mesmo pseudônimo, compartilhar a mesma reputação, assinar e reivindicar ações político-culturais, performances, escritos teóricos ou de ficção? A idéia que está na base do Projeto Luther Blissett é a de criar um fantasma, um herói popular, que lidere o movimento libertário para fora do *underground*. O mito de luta identificado em Blissett quer ser um mito lúdico, esperto, cativante, eficaz, de fato “pop”, que divulga uma visão livre e feliz da vida e da luta de classes, longe dos erros/horrores do século XX. Por isso, Luther Blissett não está restrito a nenhum contexto específico. Devido à sua multiplicidade, pode estar mais próximo do que imaginamos.

Por exemplo, em 2001 houve um impasse entre a Reitoria da UFSC e um grupo de estudantes, que aproveitava

uma sala abandonada nas dependências da Universidade para a realização de oficinas e apresentações de artes. Após a Reitoria cerrar as portas do local, recebeu uma carta, sugerindo uma solução para o impasse: uma partida de futebol, a se realizar no pátio da Universidade. Caso o time da Reitoria ganhasse, os estudantes abandonariam a construção. Se a vitória fosse dos alunos, a Reitoria deveria se comprometer em manter oficinas artísticas. O desafio estava assinado por Luther Blissett.

Um dos grupos originais do Projeto Luther Blissett, sediado em Bolonha, estabeleceu uma meta quinquenal para os desenvolvimentos do seu trabalho como Blissett. Em dezembro de 1999, após a publicação de um romance que se tornou *best seller* na Itália, intitulado *Q*, o grupo realizou um *seppuku*, isto é, um suicídio ritual, deixando de usar o nome Luther Blissett. Fundaram a Wu Ming Foundation, que mantém algumas das características Blissettianas, como a crítica feroz ao *copyright*, a manutenção de um posicionamento ácido e prático contra o capitalismo. A Wu Ming Foundation esteve vinculada ao movimento anti-globalização e auxiliou na criação mitopoética de manifestações como a de Gênova, em 2001, durante a reunião do G-8.

O *seppuku* do grupo de Bolonha, no entanto, não é uma diretriz. É apenas uma sugestão de procedimento para aqueles que comungam da experiência extrema da condicionalidade em Luther Blissett. Como em *I am the Walrus*, canção dos Beatles que empresta versos para o título deste artigo, *we are all together*.

Luther Blissett é experimentação artística, midiática, intelectual, urbanística... em uma palavra, "espetacular". Luther Blissett é uma seita sem líderes nem hierarquias, na qual nenhum membro conhece o outro, na qual tudo pode acontecer, porque ninguém decide no lugar do outro. Cada coágulo temporário de personalidade de Luther Blissett basta a si mesmo, não precisa entrar em contato com nenhum outro... e se isso acontecer, quem realmente entrou em contato? Somente outra pessoa que afirma ser Luther Blissett: isso me torna invencível. Quem sou? Quantos sou? Qual é a minha atividade principal? Isso nem eu sei. No Estado de emergência, sou a única verdadeira emergência da qual vale a pena se ocupar. Será o pânico, e ninguém jamais poderá confessar nada. (BLISSETT, 2001. p. 259)

Bibliografia Saqueada

BLISSETT, Luther. **Guerrilha psíquica**. SP: Conrad, 2001. col. Baderna

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista: teoria e prática da revolução**. São Paulo: Conrad, 2002. col. Baderna
SANT'ANNA, Antonio C. V. e SALVATTI, Fábio. "De Luther Blissett a Wu Ming". (entrevista com Roberto Bui). Disponível em <www.casthalia.com.br/casthaliamagazine/casthaliamagazine4.htm> Acesso em 31 de março de 2003.
www.lutherblissett.net

Nota de Copyleft: A reprodução parcial ou total deste artigo, bem como sua difusão por qualquer meio, é consentida para propósitos não-comerciais, desde que esta nota seja preservada.

1 A identidade do próprio Kipper é fantasiosa.

* * *

PALAVRAS EM MOVIMENTO, OU O DIA EM QUE A SCOTLAND YARD QUASE PRENDEU O LA FURA DELS BAUS

Fernando Pinheiro Villar
Universidade de Brasília

Esta comunicação é um texto-em-progresso de um artigo que poderá se chamar *Entre entres*. Começo com uma citação do *Evening Standard*, Londres, 23 de abril de 2003, primeira página: 'Scotland Yard is today investigating a controversial new play after it apparently showed live sex acts in a London theatre.' A peça que aparentemente estaria mostrando atos sexuais ao vivo em um teatro londrino e que a Scotland Yard estava investigando naquele dia é *XXX*.

A criação do La Fura a partir de *Filosofia da Alcova* (1795), de Sade foi um prato cheio para os famigerados pasquins londrinos, estupidamente celebrados por seus *papparazzi* com licença para matar. O escândalo engendrado atraiu visibilidade, casas cheias e desistências de ingressos antecipados. Nenhuma novidade para o grupo catalão nas ilhas britânicas; as temporadas londrinas de *Accions* e *Suz/o/Suz* nos anos oitenta ou *MTM* em Edimburgo e *Manes* em Londres nos noventa podem evidenciar isso. Mas a Scotland Yard não foi convocada, nem a mesma lei que tentou suspender temporada de Peter Brook em 1964 e banir no ano seguinte *Saved*, a primeira peça de Edward Bond. Pensava-se que a censura teatral por meio de tal lei teria sido tentada uma última vez e devidamente ridicularizada no início dos oitenta.

Uma novidade menos fascista consiste no fato da crítica inglesa finalmente reconhecer o grupo catalão como teatro. Mesmo que com o adjetivo 'experimental', a novidade demonstra uma abertura estética em relação ao teatro contemporâneo maior do que a praticada pela crítica inglesa nas décadas anteriores. Nas primeiras apresentações do grupo em 1985 e 1986, Kenneth Rea e outros críticos o definiam mais como banda de rock duro ou como *performance art*. Em 9 de maio de 1997, Colin Donald do *The Scotman* iniciava sua crítica à *MTM* no festival de Edimburgo perguntando 'what the hell was that?', que poderia ser traduzido, entre outras formas, por 'que diabo foi aquilo?'

Roland Barthes aponta que é o desconforto com a classificação que permite o diagnóstico de uma certa mutação, ganho e objetivo da interdisciplinaridade (155). Para Barthes, a interdisciplinaridade acontece quando a solidariedade das velhas disciplinas cai por terra no interesse de um novo objeto e uma nova linguagem (155). A interdisciplinaridade artística permeia a criação e estéticas das artes e assume uma preponderância visível no século XX e início do século XXI. La Fura é um exemplo claro de uma poética cênica contemporânea que é artisticamente interdisciplinar, sendo a mesma interdisciplinaridade artística uma das características principais que firmaram a poética singular da companhia catalã.

Interdisciplinaridade artística e territórios e fronteiras demandam mais estudos mas não foi o interesse central das críticas nos jornais londrinos. Sexo e limites entre arte e pornografia ocuparam o espaço da discussão. Em entrevista publicada no *The Sunday Telegraph* de 27 de abril deste ano, os diretores Alex Ollé e Carles Padrissa protestaram contra o sensacionalismo armado em torno de *XXX* que estaria impelindo críticos a destilar hipocrisia e moralismo contra a peça.

colocando ainda que os ingleses conseguiam justificar atacar o Iraque e bombardear Bagdá mas não conseguiam lidar com uma simples peça de teatro. No *The Guardian* de 5 de junho de 2002,

Ollé já conectava conservadorismo inglês e repressão sexual, justapondo à isso a idéia de que a Espanha não seria preconceituosa em se tratando de sexo. Entretanto, o *ex-furero* Marcel-Í Antúnez em entrevista publicada com Cláudia Giannetti credita ao autoritarismo do estado espanhol a impossibilidade dos órgãos governamentais responsáveis pela arte e cultura de entender seu trabalho, que é artisticamente interdisciplinar e pluralista, e por isso avesso ao centralismo e a imposição disciplinar que Antúnez liga à Espanha (28).

O *ex-furero* Antúnez lembra a tensão secular entre Espanha e Catalunha. Os exercícios de linguagem dele e do La Fura ajudam a prover perspectivas de entendimento ou de abordagem de uma nação ou de uma cultura. Trabalhos cênicos inovadores como os de Robert Lepage, Alain Platel e Arne Sirens, Brith Gof e La Fura, Els Joglars, Els Comediants e La Cubana vem todos de nações (Quebec, Flandres, País de Gales e Catalunha), que tem conflitos similares com seus Estados (respectivamente Canadá, Bélgica, Grã Bretanha e Espanha). Todos eles performam respostas pacíficas e evasões criativas da imposição de identidades fixas e exclusões disciplinares.

No chamado pós-modernismo, nem interdisciplinaridade artística nem as batalhas por manter ou derrubar limites e interesses fixados são exclusivamente canadenses ou europeus, mas nossos contemporâneos. Nosso Antunes Filho conecta dramaturgia contemporânea de atores e política quando coloca que sua direção 'não é ditatorial', antes de perguntar 'você quer coisa mais democrática que o *Prêt-à-Porter*'? (21). Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos poderiam responder afirmativamente à pergunta do diretor paulista. As duas artistas cênicas à frente da Companhia Nova Dança 4 propõem um jogo que visa expandir os campos ou territórios do teatro e da dança, criando novas fronteiras do cênico e performático.

No querer de Lemos e Quito, este outro terreno artístico expandido inclui logicamente os corpos, almas, estéticas e éticas dos jogadores e jogadoras, em contínua, total e ininterrupta improvisação. O processo equilibra o treinamento técnico e criativo corporal com a discussão e reflexão de textos artísticos, filosóficos e científicos. O jogo proposto durante os ensaios e apresentações é artisticamente interdisciplinar no querer ir além das disciplinas e limites conhecidos. É político e anárquico ao repassar direitos e deveres iguais para uma criação, questionando hierarquias fixas, dicotomias inócuas e binarismos que cabem bem em computadores mas não em uma linguagem artística que busque transgredir e transformar.

Palavra, a poética do movimento materializa esses desejo e viabiliza utopias. Em sua hora de vida, *Palavra* é totalmente improvisada. Textos e coreografias, músicas e falas, gestos e silêncios. Músicos e dançarinos são todos listados como intérpretes-criadores na concepção e direção de Quito. Os corpos e sons dos(as) intérpretes preparados corporalmente por Lemos estruturam uma dramaturgia da imagem e do movimento, uma *jam session* do tempo e espaço que parte da palavra e dos sentidos antenados para criar um rizoma supermoderno em performance. Esta estrutura aborda outros rizomas supermodernos, como o corpo em vida, a morte em corpos e a existência humana em tempos chamados pós-modernos.

Assim como é repetido durante o espetáculo, 'ao corpo sem órgãos não se chega, nunca se acaba de chegar a ele.' O Nova Dança tenta. Todos os intérpretes juntos geram os textos visuais, sônicos e cênicos equilibrando contato improvisação e a tragédia do cotidiano, melodrama, palhaços e dança, MPB ao vivo e a filosofia de Spinoza, Deleuze e Guattari, candomblé e Pink Floyd, Rubens Rewald e Ricardo Muniz no espaço esmiuçado por Bachelard, *tanztheater improvisation* e Marilena

Chauí, Sérgio Buarque de Hollanda e consciência corporal, a poesia Alice Ruiz, Arnaldo Antunes, Clarice Lispector e de Manuel de Barros com *Hamlet* de Shakespeare, *clown contact* e rizoma, *full gás* e fulgor.

E muito mais. O todo cênico ainda é impossível de ser reproduzido por qualquer que seja a nova tecnologia. Tento adiante reproduzir um fragmento do texto verbal criado durante o jogo da performance que assisti. São 2'51" do espetáculo, os quais contém 1'06" de música sem texto e 30" sem música: 05'46". Tica: Artaud! Em mil novecentos e quarenta e sete declara a guerra! Aos órgãos.

Cristiano Karnas (ao microfone): Suspensórios...

06'06". A percussão de Celso Nascimento, o trompete de Cláudio Farias e o baixo de Lelena Anhaia dialogam sobre uma base de Itamar Assumpção. Gisele Calazans e Erica Moura dançam no espaço entre o palco e a platéia. Respiração descompassada no microfone.

06'40". Érica anuncia: 'O corpo sem órgãos grita: "Fizeram-me um organismo!"'

Cristiano repete a segunda frase enquanto Érica continua: "Usaram-me indevidamente!"

Cristiano a repete e Érica alardeia: Roubaram meu corpo!!

Cristiano e vários ecoam o protesto do roubo de seus corpos: Roubaram meu corpo! Roubaram meu corpo! Roubaram meu corpo!!

06'51". Música sola.

07'10". Texto ininteligível. 07'14". Música sola.

07'18". Tica: Por que, por que não, por que não andar com a cabeça?

07'40". A guitarra de Marcelo Munari encorpa a batida Assumpção.

Gisele na platéia: Por que não respirar com a pele?

07'46". Diogo Granato, com uma sequência atlética, deleuziana e virtuosa de saltos e rolamentos: Por que não ver com a pele? Por que não respirar com o ventre? Por que não cantar com os sinos? Por que não andar com a cabeça?

Tica: Por que não?

Diogo: Será ao mesmo tempo triste e perigoso [a música estaca de repente, 07'54". Silêncio] não suportarmos mais os olhos para ver, a cabeça para pensar...

Gisele: Será?

Diogo: ... a boca para engolir, a língua para falar? Será ao mesmo tempo triste e perigoso não suportarmos os olhos para ver, a cabeça para pensar, [Gisele: Será?] os pulmões para respirar, a língua para falar? [Será?] Será ao mesmo tempo perigoso não suportarmos mais a cabeça?

08'17". Tica: Viver é perigoso!

Diogo (perdendo o fôlego): ...não suportarmos mais...

Tica: Viver é perigoso...

Diogo (último fio de voz e novo rolamento): ...Sim...

08'24". Uma nota musical perdida some no ar.

Alex Ratton Sanchez que permanecera todo o tempo sentado sobre os joelhos nos arredores do centro onde Diogo sola, indica o colega com a mão e [08'25"] diz:.. Esse é um programa. [08'26"].

A platéia explodindo em gargalhadas de 08'27" à 08'31" é o *punch line* para o editor da TV cortar para o intervalo. Mas o espetáculo continua. Sentada no colo de um amigo seu, Livia Seixas discorre sobre a cordialidade dos brasileiros, tão apreciada por estrangeiros. Um tempo depois, Alex inspira e expira tranquilamente enquanto observa a platéia. Com suavidade emoldura o jogo de movimentos de colegas seus ao lado no centro do palco, dizendo que 'um corpo foi determinado

ao movimento ou ao repouso por um outro corpo, que também foi determinado ao movimento ou ao repouso por um outro. E este outro foi por outro, e assim ao infinito...ao infinito.'

O lamento do trompete parece tentar aprisionar o 'ao infinito' em suas notas que encorpam a tristeza, doçura e esperança mixadas na fala, no olhar e no mistério do intérprete. Gisele e Livia brincam com o câmara que tem sua performance espontânea saboreada pelo público mas o resultado não entra na edição da STV. 'Aqui não tem segunda sessão' me volta a voz de Tata Fernandes cantando durante o espetáculo. 'Atenção, essa vida contém cenas explícitas de tédio nos intervalos da emoção. Atenção, quem não gostar que compre outra, encontre, corra atrás, enfrente, tente invente sua própria versão.' Ao final, todos os outros intérpretes-criadores da atual versão estão nos corredores laterais da platéia. Observam Cláudio e Tata que ainda tocam seus instrumentos musicais no palco, iluminados por reflexos das contraluzes verde e azul sobre o abraço solto em movimento mínimo de Alex e Tica. Som e luz vão diminuindo em resistência. Aplausos entusiasmados.

Esta comunicação replica uma improvisação e permanece *in progress*. Entre entres espera poder abordar tantas questões que este texto, La Fura, Nova Dança, interdisciplinaridade artística e a contemporaneidade provocam e deixam em aberto. 'Alô Deus?' Tica pergunta; 'Que conteúdo, que corpo?' E as palavras não prendem *Palavra*. Transdisciplinares, as palavras liberam a *poética do movimento*. Você vai terminando uma leitura, o ponto não vem e

Bibliografia

- BARTHES, Roland, **Image-Music-Text**. Trad. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977.
- GIANNETTI, Cláudia, **Marcel-lí Antúnez Roca: performances, objectos y dibujos**. Barcelona: MECAD, 1998. Matéria não assinada, 'A alma do ator'. *RevistaE*, São Paulo, março 2003, n. 9, ano 9, pp. 16-21.
- Villar de Queiroz, Fernando Antonio Pinheiro, 'Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)', tese de Ph.D defendida e aprovada em 08/01/2001, Queen Mary College, University of London.

Notas

1 Veja Brian Appleyard, 'Save Us from Sexcess', *The Sunday Times*, 27 de abril de 2003, pp. 1-5, p. 2.

2 Sobre dezenas de rótulos aplicados ao La Fura nos últimos vinte anos em diversos continentes, veja Villar de Queiroz 2001, 52-5.

3 Resumindo ao extremo, Antunes Filho usa o termo para descrever processos em que supervisiona atores escrevendo, ensaiando, pesquisando e encenando seus próprios textos. Veja entrevista do diretor sobre *Prêt-à-Porter* na *Revista E*, edição de março de 2003.

4 Criação e direção geral de Quito (Bolsa Vitae 2000), assistência de direção de Maurício Paoli, intérpretes criadores os músicos(as) Celso Nascimento, Cláudio Faria, Lelena Anhaia, Marcelo Munari e Tata Fernandes e as dançarinas(os) Alex Raton Sanchez, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Erika Moura, Gisele Calazans, Livia Seixas e Tica Lemos, responsável pela preparação corporal. Dramaturgia de Rubens Rewald e incentivo conceitual de Ricardo Muniz, divulgação, cenários e figurinos da Cia. (com assistência nos figurinos de Tarina Quelho), iluminação de André Boll, com operação do autor e Maurício Paoli e montagem de Marcelo Esteves. Produção executiva de Dora Leão, assistida por Noemia Duarte. Prêmio Conceção de Dança 2002, da Associação Paulista de Críticos de Arte. A Cia. Nova Dança 4 foi criada em 1996 por Quito e Lemos, sócias do Estúdio Nova Dança, com sede em São Paulo capital.

5 O programa 'STV na Dança' da TV Senai de São Paulo exibiu a partir do dia 20 de março de 2003 a versão editada da gravação da performance do dia 13 daquele mês, a mesma que assisti no SESC Belenzinho de São Paulo.

GRUPO TOTEM: A CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO TOTÊMICO

Frederico do Nascimento
Universidade Federal de Pernambuco

A comunicação aborda os diversos caminhos por onde passa o processo de criação-montagem do Grupo Totem no período de 1989 a 2003. O trabalho desenvolvido durante este período, fundamentou-se principalmente nas propostas de Antonin Artaud, na Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade, na Dança-Teatro de Pina Bausch, no pensamento de Carl Gustav Jung.

O Grupo Totem constituiu-se em 1988, tendo mostrado seu primeiro trabalho no ano seguinte. Uma das marcas do trabalho do Totem é, por opção estética, não ter montado espetáculos a partir de textos dramáticos, não que tivéssemos algo contra a dramaturgia, mas tomados pelo desejo de realizar experiências que levassem a descobertas de novas possibilidades cênicas. O fato de não partirmos de textos dramáticos, nos deu uma certa mobilidade e liberdade, em relação à criação de roteiros e contextos os mais diversos. O que não implica na ausência de fundamentação, pesquisa, laboratórios, ensaios e uma intensa preparação dos espetáculos. Os trabalhos em que o texto pronunciado foi incluído, eram fragmentos de textos, formando uma colcha de retalhos, aos quais chamamos "*textos móveis*", pois podem ser manipulados de acordo com o contexto de cada nova apresentação, que tanto podia ser num grande teatro com palco italiano, no picadeiro de um circo, numa sala de aula, museus, galerias, e nos mais diversos espaços.

Traçaremos abaixo um quadro das características do processo de construção dos espetáculos do Totem.

- A fusão de elementos da performance com códigos do teatro.
- O imbricamento de gestualidade teatral com dança contemporânea.
- A construção de trabalhos a partir de fragmentos estéticos os mais diversos.
- A busca do ator/performer, aquele que ao mesmo tempo é criador e criatura, o ator-autor, um poeta da cena.
- A construção do "*personal totem*", a partir da investigação do universo do ator, sua memória sensorial/ corporal, sua bagagem cultural, sua visão de mundo, sua mitologia pessoal, seus animais protetores e aliados.
- Intensa preparação corporal, visando um ator que além de usar bem a palavra tenha um pouco do dançarino, que usa mais o corpo que as palavras.
- A atuação performática em substituição à interpretação, apontando para o imbricamento entre arte e vida, realidade e imaginário.
- A construção de personagens arquetípicos, partindo do tema do trabalho, do "*personal totem*" do ator/performer, de arquétipos e mitos universais.
- A criação de performances individuais (construção, reconstrução), coordenadas pelo encenador, a partir de um tema, que, costuradas umas às outras resultam em performances coletivas.
- Os "*textos móveis*", isto é, o uso de fragmentos de textos, poéticos ou não, podendo ser acrescentados ou subtraídos do trabalho, ou ter a sua ordem alterada sem comprometer a idéia central.

- Espetáculos mutantes, que estão em constante processo, dependendo da maneira como as ações anteriores são combinadas, do número de participantes e até mesmo do espaço cênico.
- A construção de espetáculos que são releituras, reconstruções de espetáculos anteriores.
- Absorção de múltiplas influências culturais de maneira antropofágica, tendo como matriz a proposta oswaldiana.
- Ausência da lógica aristotélica, narrativa não linear, a coexistência de cenas simultâneas gerando uma nova partitura cênica.
- A busca de um “texto espetacular” onde as linguagens artísticas tenham o mesmo peso, sem estarem presas a um texto dramático, nem reproduzir a clássica hierarquia.
- A presença de desenhos coreográficos inspirados em mandalas e em danças ritualísticas de origem oriental, indígena e primitiva.
- Presença ritual, com oferendas e manipulação de símbolos vitais. Na busca de um teatro em que cada apresentação seja um ritual antropofágico.
- Dança contemporânea não coreografada pela música. A dança e a música seguem juntas, mas, sem dependerem uma da outra, em narrativas paralelas.
- Trabalhos com body painting substituindo ou completando o figurino.
- Trabalhos essencialmente atemporais como “Ele, Artaud!”.
- Música instrumental composta para cada espetáculo e executada ao vivo.
- Ausência de texto pronunciado como em “Ita” mas com o uso de sons onomatopéicos, urros, grunhidos.

O Totem construiu vários trabalhos, alguns apresentados uma única vez, outros que atravessaram a década. Nos deteremos especificamente em três trabalhos, são eles: “**Ita**”, que se desdobrou em “**Ita in Process**”; “**Ele, Artaud!**” e “**Anima**”. O primeiro trabalho, “*Ita*”, começou a ser concebido em 1990 e concluído no final de 1991. Partimos do estudo de mitos indígenas que falavam da criação do mundo, mas, o rumo das pesquisas provocou mudança de rota, que acabou nos levando à teoria do surgimento do universo, o *big bang*, passando pela evolução da vida, até o surgimento do homem. Foram realizados laboratórios utilizando sons que levassem os performers a uma viagem de descobrimentos, desvelamentos, aliados à idéia de que o corpo guarda sensações instintivas herdadas da história da evolução da vida no planeta. No espetáculo os performers/atores, através de seus corpos, começavam por serem partículas atômicas, depois células, as primeiras formas de vida, lagartos, mamíferos, pássaros etc, até chegarem aos símios e enfim ao ser humano. Passagem mostrada através da manipulação de objetos, depois pela construção de objetos, como também pela presença das danças circulares. Primeiro as danças sem nenhum objeto no centro, depois as danças ao redor de deuses/ídolos, representados por totens. A parte visual do espetáculo consiste em um figurino que se situa dentro do universo da dança pós-moderna, isto é, uma mesma roupa que pudesse representar diversas “personas”, átomos, células, animais etc. Optamos por uma malha pintada à mão, cuja textura visual resultou de pesquisa do grafismo indígena, de diversos povos, numa composição abstrata. Não tínhamos nenhum objeto de cena concreto, o cenário constituía-se de projeções de slides “artesanais”, também construídos a partir do grafismo indígena e pintura abstrata, o que nos deu um cenário de luz, cor e manchas, que sugeria ambientes ao espectador. Os gestos substituindo totalmente os objetos de cena, palco nu. Um teatro de imagem, uma *pintura em movimento*. A música também ocupa

um papel importante neste trabalho, essencialmente instrumental, construída junto aos laboratórios cênicos, composta a partir de criação de “paisagens sonoras”, fundindo elementos musicais primitivos e tecnológicos a partir do jazz contemporâneo.

Passado algum tempo o grupo resolveu partir em busca de novas formas de expressão, foram realizados laboratórios de body painting, partindo de pesquisas da textura da pele de animais e pintura corporal indígena, dos mais variados povos, visando à adaptação de “*Ita*” para vídeo, o que acabou por se transformar em “*Ita in Process*”, as malhas foram substituídas pela body painting com argila e pigmentos naturais. A experiência foi transferida para o palco, em cena, resultou num espetáculo onde os performers/atores foram transformados em verdadeiros Xamãs, que pintavam uns aos outros à medida que o trabalho transcorria, e conseqüentemente transformando-se na “persona” seguinte que a cena exigia.

As pesquisas para o segundo trabalho, “*Ele, Artaud!*”, começaram em 1994, partindo de leituras de alguns livros de Antonin Artaud, dos quais foram retirados fragmentos de textos, pensamentos, reflexões acerca de diversos assuntos que em seguida foram agrupados em temas específicos, tais como: o teatro, a morte, o sonho, a vida, a solidão, a prisão da alma e a loucura. Em 1996, data do centenário de Antonin Artaud, o Totem monta a performance “*100 Artaud*” e promove duas mesas redondas, na UFPE e na Escolinha de Arte do Recife, para discutir suas idéias. Ele que propunha o teatro como instrumento revolucionário, uma ferramenta para reorganizar a existência humana. O processo de construção do futuro espetáculo “*Ele, Artaud!*”, continuaram, laboratórios, improvisações, composições, construções individuais, reconstruções. Os performers/atores não tinham que representar Artaud, mas sim captar a sua alma e junto com sua poética pessoal, passá-la para a cena. Cada performer/ator passava pelos diversos temas, a partir dos temas foram montados blocos multifacetados com diversas ações simultâneas, que, assim como os textos, eram móveis. A estrutura da encenação apontava para uma busca metafísica. O cenário foi pensado para que Antonin Artaud fosse transformado numa espécie de “santo”. Constituía-se de uma “instalação”, em que elementos interculturais se misturavam, se relacionavam, interagiam, com alusões ao altar católico, ao pejú do candomblé, comidas de santo, flores e vinho, como elemento aproximador de Dionísio, Cristo e Artaud. Projeções do rosto de Artaud foram exibidas acima do altar, e outros rituais foram incorporados ao trabalho, os performers/atores recebiam o batismo de caboclos de lança do Maracatu Rural, a presença de sacerdotisas que conduziam o ritual e eram o fio condutor da interação com o público fazendo-o participar do rito através de apelos sensoriais. Solos de dança contemporânea, coreografias de Sabbats ao final do espetáculo com a participação do público. O uso do fogo, de um figurino negro, de maquiagem expressionista e de uma música encantatória, completava o ritual. “*Ele, Artaud!*” não é uma releitura do Teatro da Crueldade. Mas, exigiu de cada performer uma profunda entrega, e um mergulho na alma de Artaud como na sua própria alma.

O terceiro trabalho, “*Anima*” ocupa um lugar especial no repertório do grupo por falar do princípio feminino, a receptividade, a fecundação, da força da mulher, de arquétipos e mitos. A gênese do espetáculo “*Anima*” foi um outro trabalho denominado “*Mulheres*” de 1993, tendo como ponto de partida os cultos à deusa, desde o paleolítico, com os cultos a terra-mãe, passando pelo neolítico, a grande deusa-mãe, até os mitos

gregos e pagãos, o fascínio, o poder da mulher, e o efeito que a mulher causa no homem. O tema foi retomado em 2000, aprofundando a questão da eterna imagem feminina que todo homem carrega no seu inconsciente, e que é projetada na pessoa amada, a anima.

A construção do espetáculo passou pelos mesmos processos de criação dos anteriores, só que desta vez os fragmentos de textos foram recolhidos do pensamento de Hilda Hilst, John Donne, Mário Quintana, Marilena Chauí, Leila Micolis, Raquel Gutiérrez, Raul Seixas, Kika Seixas entre outros. Procuramos utilizar na encenação objetos que remetessem às diversas faces da Deusa, aos símbolos do feminino através dos tempos como a serpente, a lua, o caldeirão, vasos, a estrela do mar, a concha, sementes e grãos, entre outros. Rituais e símbolos de fertilidade. Coreografias a partir de mandalas. O espetáculo foi dividido em dois blocos: o passado que se perde na noite do tempo e a contemporaneidade pós-moderna. A passagem de um para outro se dava pela mudança da música, pela troca de figurino, que acontecia em cena, e a tomada de uma nova postura e gestualidade por parte das atrizes/performers, que saíam de uma performance mais ligada às sacerdotisas da “Deusa” para mulheres do século 21.

Agora se intercalam diversos discursos: a fala de cada performer/ator, a partir da sua criação e da sua poética pessoal; a fala dos autores dos textos (fragmentos); o texto dos elementos visuais; o texto da música; a fala do encenador; formando uma textura única, hipertextual.

O totem montou outros espetáculos que não foram comentados, mesmo os espetáculos que tinham uma narrativa mais linear, deixamos o vírus da performance se instalar e contaminá-los.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald. **A Utopia Antropofágica – Manifestos e Teses**. São Paulo. Ed. Globo, 1990.
- ARRIEN, Angeles. **O Caminho Quádruplo: Trilhando os Caminhos do Guerreiro, do Mestre, do Curador e do Visionário** São Paulo”.Ed. Ágora, 1997.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e Seu Duplo**. São Paulo. Ed. Max Limonad Ltda, 1985.
- COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1995.
- Work In Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1998.
- FADIMAN, James. FRAGER, Robert. **Teorias da Personalidade**. São Paulo. Ed. Harbra, 1986.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e transformação**. São Paulo. Ed. Hucitec, 2000.
- A Dança-Teatro de Pina Bausch: Des-articulado Corpos Sociais**. Brasília. Revista Contato nº 03 ano 1. Ab/jun, 1999.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1987.
- JUNG, C G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1977.
- JAMES, Hillman. **Psicologia Arquetípica**. São Paulo. Ed. Cultrix LTDA., 1988.
- STORR, Anthony. **As Idéias de Jung**. São Paulo. Ed. Cultrix, 1973.

* * *

A EXPRESSÃO DA FEMINILIDADE NAS PERFORMANCES CONTEMPORÂNEAS

Gisele Fryberger
UNICAMP

A pesquisa trata da representação cultural contemporânea da feminilidade¹, abordando as áreas da identidade feminina e dos enfrentamentos: social, sexual, cultural e político com os objetivos de refletir sobre a importância da produção artística feminina para a sociedade nos campos específicos da instalação e da performance. No presente ensaio apresentamos apenas uma parte da pesquisa que se refere às performances.

Foi em consequência de muitas lutas coletivas e esforços individuais que a condição das mulheres vem se transformando na sociedade ocidental; neste contexto, foram e são fundamentais a atuação do movimento feminista² e o advento da pílula anticoncepcional nos anos 60. Desde então, tem sido crescente a participação das mulheres nas mais diversas atividades, desde a força de trabalho à produção intelectual. O fim da arte moderna nos anos 70 é uma das inúmeras consequências do ingresso das mulheres no circuito da arte.

*No início do século XX, as mulheres artistas colhiam já os benefícios por que outras mulheres tinham lutado no século XIX. Elas tiveram a possibilidade de estudar nas mesmas academias artísticas que os homens, puderam concorrer às mesmas bolsas de estudo, participar em aulas ao vivo, entrar em concursos e ganhar prêmios. Elas puderam apresentar os seus trabalhos em exposições internacionais e vender em galerias, receberam encomendas e tomaram parte ativa na cena artística.*³

Foi principalmente depois de Duchamp que o espectador encontra na arte um convite à reflexão. A arte, tal como o mito, pode valer-se de elementos imaginativos e utilizar essas imagens como ‘signo algo’. Este é o grande feito de muitos artistas, sua *participar em aulas ao vivo, entrar em concursos e ganhar prêmios. Elas puderam apresentar os seus trabalhos em exposições internacionais e vender em galerias, receberam encomendas e tomaram parte ativa na cena artística.*³

Foi principalmente depois de Duchamp que o espectador encontra na arte um convite à reflexão. A arte, tal como o mito, pode valer-se de elementos imaginativos e utilizar essas imagens como ‘signo algo’. Este é o grande feito de muitos artistas, sua capacidade em criar signos que, como os antigos *mudras* indianos, são códigos da comunicação não cotidiana, não verbal, uma forma de comunicação que exige tempo, subjetiva e complexa que muitas vezes nos desafia, permanecendo hermética e aparentemente sem sentido.

Para Andy Warhol, a arte não podia deixar de ser tratada como mercadoria, da mesma forma que latas de sopa. Pelo que podemos observar, porém, não é nisso que as artistas, que entrevistamos e das quais estudamos suas obras, acreditam ou buscam em seus trabalhos artísticos. Várias delas não se sustentam com o seu trabalho artístico e todas, inclusive as artistas estrangeiras pesquisadas, vêm na arte um espaço de transformação social. Conseqüentemente, as obras de arte analisadas neste projeto são vistas como linguagem, como meios expressivos. Como coloca Gillo Dorfles: “Eu sou da opinião que se pode com fundamento admitir, tanto no <símbolo> artístico (ou seja, na obra de arte) como no símbolo mítico e

ritual, a presença de um elemento discursivo e mesmo conceptualizável e, conseqüentemente, <traduzível> dentro de certos limites.”⁴

Segundo Marvim Carlson, estudioso do tema, a ‘performance arte’ é um conjunto de ações **conscientes** de seu potencial significativo, apresentadas como formas de intervenção em espaços não tradicionais, em espaços do *mainstream*, como galerias, museus, bienais, ou em espaços das artes cênicas, como palcos e teatros. Para Carlson, o reconhecimento de que nossas vidas são estruturadas de acordo com padrões de comportamentos repetidos e socializados, coloca a possibilidade de que qualquer atividade humana poder ser considerada como performance, desde que seja feita com consciência. A diferença entre fazer uma ação e ‘performar’ não está na ilusão versus vida real, mas na consciência da ação como atitude – nós podemos fazer ações inconscientemente mas, quando elas são conscientes, essa consciência lhes dá a qualidade de performance, a qualidade de linguagem.

Resgatamos a idéia do artista como uma voz da sociedade e tentamos observar o que as artistas brasileiras que trabalham com performance expressam sobre a condição feminina: o que reivindicam depois da suposta igualdade conquistada, como falam de identidade, de diferença, que transformações sociais buscam? Entendemos a arte como um discurso social complexo no qual as obras de arte transitam entre manifestações estéticas originais, manifestações políticas e mercadoria. Tentamos apresentar neste ensaio como esta relação conflituosa é vista por cinco artistas brasileiras: Brígida Baltar, Beth Moysés, Marcia X, Ana Montenegro e Biba Rigo.

A arte não imita a vida no trabalho de Brígida Baltar, a arte domina a vida, o seu corpo, a sua casa. A artista, que nasceu em 1959 no Rio de Janeiro onde até hoje vive, segue num processo de permanente experimentação. Sua obra não tem enfoque político, engajado ou feminista, fala das relações de identidade e afetividade, aborda questões existenciais e humanistas, busca produzir situações vivenciais e sensoriais. Baltar como artista, não tem a intenção de realizar um trabalho que coloque o foco necessariamente no feminino, embora isso tenha surgido ou seja um aspecto do trabalho. Acredita que esta é uma discussão muito profunda que começa por definir o que é o feminino. Baltar vê hoje os conceitos de gênero e sexualidade definidos de forma mais elástica e maleável, com mais interseções. Seus projetos ‘**Abrigo**’ (1996), ‘**A Coleta da Neblina e Orvalho**’ (1996-2002), e ‘**Casa de Abelha**’ (2002), são três exemplos de obras que lidam com um universo intimista, da casa, do detalhe e tudo isso diz respeito ao universo feminino. A feminilidade se manifesta na obra de Baltar, no espaço íntimo que a artista cria, em sua busca pela sensorialidade, pela delicadeza, pela ansiosa busca de identidade e o permanente questionamento sobre o corpo.

Em entrevista concedida à jornalista Fernanda Lopes do site *obraprima.net*, Brígida Baltar fala sobre o processo de realização de suas performances: “Elas começaram de uma maneira mais espontânea, mas foram se tornando elaboradas com o tempo. Passei a produzir instrumentos de vidro para coletar a umidade e pensar nas roupas para usar durante as coletas. Estudo também os lugares; às vezes quando não é muito longe, vou antes para conhecer e sempre fico ligada no tempo, é superimportante isso.”

Brígida Baltar pensava seus trabalhos a partir de uma experiência que quisesse vivenciar. Suas performances são solitárias, o público só entra em contato com o registro em vídeo ou fotografia; segundo Brígida, o público se envolve de outra maneira, não no contato direto durante as ações, tem acesso

apenas a uma parcela da experiência, que é transmitida pelas fotos e vídeos. Perde talvez as sensações que ela experimenta, mas tem acesso ao impacto das imagens, a atmosfera que é criada com as ampliações.

Existe uma extensa discussão sobre o que é performance e o que é ‘registro de performance’. Se é necessária ou não a presença do artista, se o vídeo é apenas um registro da performance, ou se a performance foi pensada pelo artista para ser apresentada ao público apenas em fotos, este é um aspecto da questão que não pretendemos aqui aprofundar. Para nós, nesta pesquisa, todo este amplo espectro que permeia a performance será analisado em suas questões concernentes à feminilidade, à recepção da obra e à concepção que o artista tem dela. No trabalho de Baltar, a fotografia é parte integrante da obra, não se limita apenas a uma existência posterior, a um mero registro, mas faz parte do próprio processo de elaboração da obra.

Beth Moysés, nasceu em 1960, em São Paulo, como artista plástica investiga o tema da violência doméstica, explora um símbolo forte do universo feminino: o vestido de noiva, tira o pó do vestido guardado, roído, para nos falar sobre o carinho esquecido dentro de uma caixa no armário. No dia 25 de novembro de 2000, a artista reuniu cento e cinquenta mulheres que saíram juntas pelas ruas, vestidas de noiva, caminharam pela avenida Paulista, onde se concentra o maior centro financeiro do Brasil, para transformar a qualidade do afeto através de um protesto artístico. As mulheres caminharam silenciosas neste dia, despetalando as rosas brancas de seus buquês, que caíam pelo chão, deixando um rastro de pétalas como lágrimas. A performance foi finalizada numa praça que fica no final da avenida; lá as mulheres enterraram os espinhos para que renascessem novas promessas.

Beth Moysés coloca-se, em suas performances, como catalisadora de um processo coletivo, considera importante à atuação do coletivo como mensagem, como proposta de união entre as mulheres. A seguir, reproduzimos a carta convocatória que a artista escreveu às mulheres espanholas: “Pretendo realizar esta mesma performance em Madri, y es en este momento que necesito de la colaboración de ustedes. Perfectamente podría contratar actrices, pero mi trabajo siempre tuvo la verdad como principio, necesito de mujeres que realmente tengan esa intención de cambio. Este sentimiento forma parte del trabajo. Para mi, ser artista es poder contribuir de alguna manera con la sociedad, tengo este ideal, quiero que este trabajo toque el corazón de las personas, y que así pueda generar muchas transformaciones.”

A performance no trabalho de Beth Moysés converte-se em um diálogo entre as ações políticas dos movimentos feministas e a arte. A artista faz de sua obra um meio de expressão transformador, um espaço de contestação e denúncia, coloca o universo íntimo nas ruas para ser revisto. Sua arte circula por galerias, centros culturais, ruas e espaços políticos.

Marcia X é uma artista reconhecida e respeitada no meio artístico underground do Rio de Janeiro; trabalha com performance, objetos e instalações. Sua proposta é deslocar os sentidos. Uma de suas performances mais conhecidas é ‘**Pancake**’, que foi apresentada na XXVII edição do Panorama da Arte Brasileira, exposição que é organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo a cada dois anos, com a intenção de apresentar um recorte da produção da arte contemporânea brasileira. A performance surgiu, segundo a artista (que falou sobre o processo em entrevista concedida ao site *obraprima.net*), do ímpeto de criar figuras míticas femininas, trabalhar em torno de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como

beleza, alimentação, rotina, limpeza e religião. Na performance a artista passa cerca de duas horas lambuzando seu corpo com mais de dez latas de 2,5 quilos de leite condensado. Nessa performance ela cria um corpo-escultura que se transforma a cada segundo com seus movimentos, provocando reações que vão do asco ao encanto. Ao dar o nome de **'Pancake'** a essa performance, funde idéias que remetem à culinária e à maquiagem, além das ferramentas pesadas, como a pá e a marreta.

Assim como as obras da artista alemã Rebecca Horn, as performances de Marcia X, provocam estímulos perceptivos e mentais que excitam comportamentos renovados. A obra de arte é apresentada pela artista como um caminho e nada mais. "Não é um saber, mas aquilo que está depois do saber".⁵

Ana Montenegro é artista plástica e performer, natural de Recife, vive atualmente em São Paulo e trabalha com produção gráfica para se sustentar. A artista realiza a maior parte de suas performances nua e se expressa de forma radicalmente não sensual e lenta. Seu objetivo é causar estranhamento e falar sobre agonia e abandono. Como em sua performance **'O Canto'** (2003), na qual permanece nua, num canto de um quarto por duas horas, abandonada. Ou em sua performance **'Mel'** (2003), na qual ela ocupa um palco, um espaço de 'espetáculo', com uma bacia cheia de mel onde ela se banha, passa em seu corpo o mel de forma lenta e nada sensual. A respeito desta obra, ela nos disse: "Estou lá me banhando em mel, querendo ser lambida, desejando ser tocada e na verdade estou só, eu que me lambo, eu que me toco, me acaricio."

O tema recorrente em suas obras é a solidão inerente ao ser humano e a crítica a uma sociedade narcisista. Para ela a arte não deve ser influenciada por questões de gênero ou sexo, portanto sua obra não tem nenhum enfoque em questões relativas a mulher, mas sim um foco existencialista. Montenegro enfatiza que a escolha da performance como meio de expressão não foi ao acaso, pois a performance traz em si uma história de atos artísticos de protesto. O que nos é confirmado por Roselee Goldberg, (a primeira a escrever um livro sobre a história da performance em 1979), que nos coloca que a história da 'performance arte' no século XX é a história do permissivo, um meio expressivo com final aberto, com infinitas variáveis, executado por artistas impacientes com as limitações das formas de arte estabelecidas.

Biba Rigo nasceu no início da década de 70, na periferia de São Paulo. É uma artista engajada, seu trabalho é apresentado em passeatas, manifestações e outros diversos desdobramentos deste campo. Rigo sempre teve o desejo de contribuir para a transformação da realidade em algo melhor, vê em sua obra elementos feministas, que começaram em seu universo pessoal e ampliaram-se para as atitudes da mulher hoje. Ela proclama a não banalização da feminilidade.

Para ela, uma das funções do artista é incentivar as pessoas a se manifestarem. Acredita que estamos em um momento de reconstrução do mundo, e tudo o que fazemos para ter valor deve voltar-se para este objetivo. Para Rigo, não estão claros os objetivos da arte contemporânea; como artista vinda de uma formação não acadêmica, mas autodidata e popular, vê o espaço das galerias e centros culturais como um espaço pouco democrático, praticamente inacessível. De fato, em sua opinião a arte contemporânea, é a arte que está sendo feita agora e não apenas o que é publicado em catálogos.

Para a artista Barbara Kruger, "Existirá um tempo em que perceberemos que há política em toda conversa que temos, em todo acordo que fazemos, em toda face que beijamos?

E quanto à arte? Ela pode ser definida pela habilidade de, através de meios visuais, verbais, gestuais e musicais, objetificar uma experiência singular do mundo; para mostrar e dizer, de um modo eloqüente, como é se sentir vivo. E é claro uma obra de arte pode também ser um meio de aplicação e especulação financeira."⁶ Nesta pesquisa observamos que as artistas brasileiras vêm na performance um espaço de manifesto, reivindicação, construção da identidade e reflexão da nossa relação como o mundo e com nós mesmos. Citamos apenas cinco artistas, mas sabemos que atuam na sociedade brasileira muitas mais, interferindo no cotidiano de tantos de nós e nos acordando para as mais diversas reflexões.

Referências

- Carlson, Marvim, **Performance, a critical introduction**, Routledge Ed., London, 1996
- Chadwick, Whitney, **Women, art and society**, 2º Ed. Thames and Hudson, London, 1996
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, 1ª Ed., Ed. Nova Fronteira, RJ
- Grosenick, Uta, **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**, Ed. Taschen GmbH, Lisboa, 2002
- Kruger, Barbara, **Remote control: power, cultures and the world of appearances**, Cambridge, London:1993,
- Ribemboin, Ricardo, *Por que Duchamp?*, **Catálogo da exposição "Por que Duchamp?"**, Paço das Artes, Itaú Cultural, 2000. São Paulo: Martins Fontes, 1972
- Baltar, Brígida, **Neblina, orvalho e maresia, coletas**, Rio de Janeiro: O autor, 2001.
- Haenlein, Carl, Rebecca Horn, **The glance of infinity**, Edit. Scalo, Zurich, Alemanha 1997
- Melim, Regina, **Incorporações – agenciamentos do corpo no espaço relacional**, Tese de doutorado, Comunicação e Semiótica, PUC São Paulo 2003 I Feminilidade [De femil + i + dade] S.F. Qualidade, caráter, modo de ser, pensar ou viver próprio da mulher. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, Editora Nova Fronteira, RJ- 2 Feminismo [Do fr. Féminisme.] Movimento daqueles que preconizam a ampliação legal dos direitos civis e políticos da mulher, ou a equiparação dos seus direitos aos do homem. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, Editora Nova Fronteira, pg. 620
- 3 Grosenick, Uta - **Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI**, Ed. Taschen, , pg.14
- 4 Dorfler, Gillo, *Novos Ritos, Novos Mitos*, Giulio Einaudi Editore, 1965, Ed.70, Lisboa, pg. 46
- ⁵ Ribemboin, Ricardo -*Por que Duchamp?* -Catalogo da exposição Por que Duchamp?, 2000, Paço das Artes, Itaú Cultural. Texto de pg.89
- 6 Kruger, Barbara, **Remote Control: power, cultures, and the world of appearances** -. - Cambridge, Mass; London: . pg.6

* * *

CORPOMÍDIA: INSTRUMENTO PARA CAMINHAR NA ZONA DE FRONTEIRA

Helena Katz

Pontifícia Universidade Católica - SP

O homem já tinha olhos quando não passava de uma gosma no fundo do mar - e, provavelmente seja essa a razão pela qual lava os olhos com água salgada quando chora. E foi a possibilidade de olhar para dentro do corpo que rendeu conhecimentos que deveriam ter aposentado verdades antigas. Todavia, infelizmente a experiência vem demonstrando que concepções científicas inadequadas têm vida própria. Abrigos muito populosos tendem a produzir imobilismos. Talvez seja por esse motivo que consensos demoram a ser abandonados. O eco entre idéias carrega a falsa sensação de certeza, essa vizinha habitual da verdade – o que explica a lerdeza da transformação nas grandes comunidades que comungam dos mesmos pressupostos. Todo aquele para quem os vínculos humanos constituem assunto de interesse chega, mais cedo ou mais tarde, à tarefa de enfrentar o corpo como questão. No momento em que isso ocorre, sugere-se uma investigação com uma lógica brotada de conexões (Sodré, 2002) para transgredir as culturas bibliográficas que delimitam territórios e bloqueiam o acesso de estrangeiros a seus domínios. Este texto, porque considera insustentável a demarcação de geografias epistemológicas intransigentes, propõe uma ação de contaminação cultural e dela nasce voluntariamente mestiço.

Corpo, mente, movimento

O mais frequente, quando o assunto é o corpo humano, tem sido começar por Descartes e suas duas res (extensa, a máquina física reflexa/ pensante, a máquina cognitiva não-física). Porém, muito antes dele, Platão (428 – 348 a.C) já havia formulado uma proposta, forte a ponto de ainda sobreviver entre nós. Quando diz, no Phaedrus, que a essência da alma é gerar movimento, trata o corpo como aquilo que precisa de algo, que ele mesmo não é, para se tornar vivo e humano. Na sua descrição, o movimento necessita ser ativado, o que ocorre a partir de uma fonte interna ou externa. Platão é claro: só pode ser considerado vivo o corpo movido pela força interna (que nomeia de alma), ela, sim, imortal. Quanto ao corpo que se move por ação de uma fonte externa, como não tem alma, não pode ser considerado vivo nem humano. A noção do corpo como recipiente onde elementos se transmutam encontra-se também nos alquimistas (Gasc, 1987), que atribuíam ao corpo humano a propriedade de transformar comida em sabedoria e fizeram deste o modelo para a transformação de metal em ouro. Em outra perspectiva, descarta-se entendimentos do corpo como algo ao qual se agregam conteúdos. A coleção de informações que dá nascimento ao corpo humano o faz quando se organiza como uma mídia dos processos sempre em curso - daí a transitoriedade da sua forma. Por isso, olhar o corpo representa sempre olhar o ambiente que constitui a sua materialidade. O verbo precisa estar no presente (constitui) para dar ênfase ao caráter processual dessas operações, em fluxo inestancável, que fazem descer as antigas separações entre natureza e cultura pela enxurrada que a sua argumentação teórica promove. ³Seu corpo não é e não poderia ser um recipiente para uma mente desencarnada. O conceito de mente separada do corpo é um conceito metafórico. Pode ser uma consequência, como foi para Descartes, da metáfora do Conhecer é Ver, a qual, por sua vez, nasce da experiência *embodied* (materializada) desde o nascimento, de ga-

nhar conhecimento através da visão² (Lakoff e Johnson, 1999: 561-562). A compreensão do corpo vivo como sendo o que possui acionamento interno do seu movimento (o seu diferencial) implicou na necessidade de buscar a localização desse comando (a alma platônica, a mente cartesiana) dentro do corpo. Para Galeno (c.130 - c.200), por exemplo, a alma ficava no encéfalo, e os nervos saíam de lá ou da coluna vertebral para controlar os músculos, que considerava como sendo os instrumentos do movimento voluntário. A proposta de um corpo humano dotado de algo que o distingue de todos os outros irá atravessar muitos séculos e impregnar as mais distintas formulações filosóficas. Nelas, o corpo será apresentado como aquilo que recebe esse comando quando nasce e é por ele abandonado na morte (quando se torna inerte, não vivo, sem movimento). Até mesmo Hal 9000, o computador criado por Stanley Kubrick em 2001, uma *Odisséia no Espaço* (1968), repetiu algumas vezes, com uma voz cada vez mais pausada, antes de ser definitivamente desligado: ³I'm afraid, Dave. My mind is going, Dave. I can feel it². (³Tenho medo, Dave. Minha mente está desaparecendo, Dave. Posso sentir isso acontecendo²). A questão do movimento se mostra crucial quando o assunto é corpo. Todavia, estivemos sempre tão absorvidos pela aceitação dos cinco sentidos como o teste central do que nos cerca que não nos demos conta de que faltava arrolar o movimento nesse mesmo conjunto de características do corpo humano. ³Para colocar como J.J.Gibson alguns anos atrás, é preciso se mover para poder perceber, mas também perceber para poder se movimentar² (Ginsburg, 2001: 70). Ler o corpo significa reconstruí-lo sempre. Não há um corpo único, à espera de dissecação para, então, deixar de ser um objeto mudo porque terá as suas partes identificadas e descritas. Não têm sido poupados esforços na busca de argumentos para derrubar a idéia de corpo imutável e dado a priori.

A inteligibilidade científica, como se sabe, também depende do compartilhamento das referências que guiaram a sua constituição. À luz da fenomenologia, por exemplo, tem sido propostas novas nomenclaturas como a da corporalidade ao invés de corpo (Bernard, 2001), na tentativa de afirmar a plasticidade do fluxo de informações e negar a metáfora do organismo como aquilo que é inato e comum a todos. Emprestando uma metáfora de outra natureza, neste caso do âmbito jurídico, Jean Luc-Nancy (2001) proporrá a palavra *corpus* ao invés de corpo, salientando o corpo como uma ação e não como produto. Falar de *corpus*, segundo Nancy, é reconhecer que cada corpo representa um caso particular, ou seja, a cada corpo corresponderia uma jurisdição própria. Vale lembrar que, ao tempo de Vesalius, aquele que havia refutado Galeno, o termo em circulação nas universidades européias era *corpus*.

A inoculação do Corpomídia

Ao invés de um resultado biológico, uma mídia. Esta proposta deseja ser inoculada ao modo daquelas doenças transmissíveis por uma causa comum e geral como a alteração do ar. Pois ambiciona se tornar um tipo de vírus que torne os sujeitos inoculados imunes a conceitos de corpo fora da co-evolução. A varíola produziu um primeiro gesto, desconcertante para o século XVIII, por introduzir o mal no sangue através de incisões na pele. ³Sem dúvida, é preciso uma mudança na percepção e na representação do corpo para tornar aceitável um gesto tão alarmante como este da inoculação do mal. Certamente, é preciso um deslocamento de outras lógicas, como aquela do funcionamento e do estado dos órgãos, para que a apreciação do contato seja modificada² (Vigarello, 2002: 14). O valor simbólico da idéia de inoculação, um método para defender grupos humanos, põe em cheque a compreensão arcaica dos

órgãos. Em primeiro lugar, não se baseia na luta do mal contra o mal que, então, se anulariam. A inoculação provoca uma desordem, causa um pequeno mal transitório, ³uma perturbação dirigida² (Vigarello), e resulta em uma proteção para o corpo. Não mais um envelopamento do corpo com bandagens, panos, couros, invólucros protetores, mas um corpo protegido pelas suas forças internas. A idéia de inoculação promove uma reorientação na imagem do corpo. O conceito de Corpomídia também propõe uma reorientação às tradicionais explicações de veículo e meio. Não mais um corpo como uma caixa preta onde adentram os inputs do ambiente, que lá são processados e, em seguida, devolvidos como resposta (*outputs*). Mas um corpo que não existe senão como trânsito, em tempo real das suas negociações com o que o cerca. Um corpo que apenas está. Nem só biologia, nem só cultura. Charles Darwin, no seu livro divisor de águas, *Sobre a Origem das Espécies*, publicado em 1859, apresenta argumentos que provam que a vida surgiu, se estabilizou e ganhou permanência por efeito da seleção natural. A antropologia tradicional, porque entendia cultura como uma forma de socialização tipicamente humana, divergia do conceito que circula hoje, graças aos avanços da etologia contemporânea, e que entende comportamento cultural como aquele que se estabiliza por transmissão social. Portanto, não é determinado exclusivamente pela genética nem pelo ambiente. A cultura não nasce por um rompimento com a condição animal, mas sim como fruto de uma continuidade ininterrupta das características comuns a todos os seres vivos. E a seleção natural explica porque algumas informações sobrevivem enquanto outras desaparecem nesse fluxo ininterrupto.

Corpomídia e embodiment

George Lakoff e Mark Johnson (1999) defendem que a verdade não resulta simplesmente de um correto ajustamento entre palavras e o mundo porque há um corpo se interpondo nessa relação. Sustentam que os conceitos são encarnados e não imaterialidades produzidas pela atividade do raciocínio. Os mesmos mecanismos neuronais e cognitivos que nos permitem perceber o que está ao nosso redor criam em nós conceitos e raciocínios. Ou seja, para entender porque e como raciocinamos precisamos saber do papel que desempenham nesse processo o nosso sistema sensorio-motor. A razão não é desencarnada nem tampouco transcendente, universal; ao contrário do que se tornou consensual, ela não é sequer consciente e sim, na sua maior parte, inconsciente; também não é literal, e sim, altamente metafórica e imaginativa; e não neutra, mas sim carregada de emoção. Compreendendo que razão e emoção fazem parte da mesma ação de conhecer, que natureza não se contrapõe à cultura, caminha-se com mais conforto para a hipótese de que o corpo é, então, aquilo que a evolução permitiu que ele fosse - uma seleção entre as informações disponíveis no universo, operada ao longo de milhões de anos, desde que a vida surgiu. Aparentemente estável, pois seu design se mantém há um longo tempo, resultou de um tipo de acordo pautado pela sua plasticidade. O corpo é uma mídia, um processo constante, permanente e transitório, de acomodamento dessas trocas inestancáveis com o ambiente onde vive. Mudar o nossos relacionamentos com os outros e com o mundo é sempre um processo encarnado. Como esse, que estamos realizando em conjunto, aqui e agora.

Bibliografia

BERNARD, Michel. *De la Création Chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse. 2001.
BERNARD, Michel *L' Expressivité du corps*. Paris: Chiron.

(2ed.) 1986.
BLACKMORE, Susan *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press. 1999.
CERTEAU, Michel de. *A Cultura no plural* - 2ª edição. Tradução de Enid. 2001.
ABREU Dobranszky. **São Paulo**: Papyrus Editora / Travessia do século.
CHURCHLAND, Patricia S. e Terence J. Sejnowski *The Computational*. 1994.
BRAIN. **Cambridge e Londres**: The MIT Press. S/d
GINSBURGS, Carl *Mind and Motion. A Review of Alain Berthoz's The Brain's Sense of Movement*². In Journal of Consciousness Studies, Vol. 8. No.11, pp. 65-73. 2001.
LAKOFF, George e Mark Johnson **Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books. 1999.
Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press. 1980.
LLINÁS, Rodolfo. **I of the Vortex**. Massachussets, Londres: Bradford Books. 2002.
NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Paris: PUF, . 2001.
SCHLANDER, Judith. **Les Métaphores de l' organisme**. Paris: Harmattan. 1995.
SODRÉ, Muniz. *A forma de vida da mídia*. Entrevista à Revista Fapesp, pp.86-89. 2002.
Antropológica do Espelho. Rio de Janeiro: Vozes/CNPq. (2002).
STEWART, Edward C. *Culture of the Mind. On the origins of meaning and emotion*², in Culture in the Communication Age, pp. 9-30. Londres e Nova York: Routledge. . 2001.
VARELA, Francisco e Mark R. Anspach **The Body Thinks: The Immune System in the Process of Somatic Individuation², in Materialities of Communication**, ed. Hans Ulrich Gumbrecht e K. Ludwig Pfeiffer. Stanford: Stanford University Press. 1994.
VIGARELLO, Georges. *Inocular para Proteger: A Inoculação da Varíola e a Imagem do Corpo*² em *Corpo & Cultura*, vol. 25, pgs. 13-22. São Paulo: Educ. 2002.
WEISS, Gail, (1999). **Body images**. New York e Londres: Routledge.

* * *

BUSCA DE VISÃO: PERFORMANCE E XAMANISMO

João André da Rocha

Pontifícia Universidade Católica - SP

Busca de visão é uma prática xamânica. O aprendiz procura o vôo da águia, guiado pelo xamã. Olhar do alto para ver com mais amplitude, ver o que já estava e não era visto, desvelamento de alma, auto-conhecimento, imanência, contemplação.

Em dezembro de 1999, fui à Chapada Diamantina à procura de Shining Woman, sacerdotisa da tradição chamada Sweet Medicine. Fomos apresentados por uma amiga, Amanda, e, depois de um profundo olhar silencioso, como que vasculhando meus segredos mais íntimos, Shining sugeriu que fôssemos a seu sítio no outro dia.

Fomos, então, à Shining. Montamos acampamento ao lado de um riacho na mata do sítio. No outro dia, Amanda subiu à casa de Shining para ser levada a uma gruta, onde passaria pela experiência da busca de visão, sozinha, por três

dias e três noites, sem alimentação ou luz.

Fiquei também sozinho na mata, alimentando-me com grãos e frutas-passa e praticando exercícios de bioenergética, girando e meditando, na maioria das vezes nu, em contato com a mata e o riacho. iam-se horas a fio, eu ali, estático sobre uma rocha no rio ou numa árvore da qual observava de cima os pássaros e a mata. Já havia várias semanas pelas quais dedicava-me a dieta de purificação e exercícios meditativos, de tal modo que já me encontrava bastante concentrado e silenciado. Era o começo da travessia. A noite foi longa. Ao longe, ouvi fogos de artifício. Passava de 1999 a 2000 absolutamente sozinho com a natureza, exatamente como imaginei antes de partir à Bahia.

No outro dia, porém, volta Amanda ao nosso acampamento, bem antes do previsto. A estada na gruta era bem mais difícil do que imaginávamos. Por orientação de Shining, ficaríamos ali juntos mais dois dias. Mantivemos o silêncio, a meditação e os exercícios físicos com o objetivo de dilatarmos nossa atenção. Fiquei preocupado com a travessia na gruta.

No dia 2 de janeiro, junto à Amanda, sai do acampamento tomado pela imagem de um guerreiro jovem e bastante forte, com enorme penacho branco que pendia da cabeça às costas; nas mãos, lanças e arco, e nos pés, uma marcha firme e certa. Caminhei pela trilha da mata em pura força e jovialidade. Fomos, enfim, ao encontro de outros para a preparação da sauna sagrada, a inipi, um ritual lakota (1) de purificação e morte. A preparação é absolutamente mística. Sob orientação de Shining e alguns outros iniciados, montamos uma cabana com contagem de cada vara colocada, sua exata localização, seu tamanho, espessura, tudo em consonância com o Todo e a tradição (2). Cada um cobriu a cabana de varas com seu próprio cobertor e terminamos uma 'nave', abobadada para o céu e para o interior da Mãe Terra e ligada por um caminho sagrado a uma grande fogueira de onde saíam pedras incandescentes para nutrir a 'nave' e alimentar a contagem do tambor durante a viagem.

No início da noite, com uns outros vinte, entrei de joelhos na pequena sauna, 'por mim e por todas as minhas relações'. Todos agachados, um ao lado do outro, começamos o ritual com a contagem do tambor guiado pela Shining. Algumas vezes, a porta da sauna foi aberta para a deposição das pedras no centro da 'nave', também numa contagem mística. Nu, agachado, sob um calor insuportável, com vapor, fogo, ervas aromáticas, o toque do tambor e a voz-guia da Shining, estive no campo da morte durante um tempo interminável que poderia ter se passado em alguns instantes apenas, tamanha minha confusão mental e física naquela prova de resistência e renascimento. Resisti até o fim, quando sai rugindo como uma onça, de olhos fechados, andando pata atrás de pata. Soltei uma quantidade enorme de secreção pelas narinas e fui amparado, como todos os outros, por alguns guias que nos esperavam do lado de fora da sauna. Deitaram-me de bruços na terra. Eu era um só com a terra. Era como o êxtase de uma grande transa. Estava tomado de prazer e absolutamente relaxado, no puro instante aqui-agora, quando os pensamentos dão lugar a uma percepção do subliminar. Depois de um tempo estático de bruços, virei de costas ao chão e juntei as plantas dos pés. Entre meus pés, veio-me a imagem de uma grande pedra vermelha com a qual aplicaria a cura. E, então, pedras outras nas minhas mãos, no meu sexo, no meu umbigo, meu peito, minha garganta, meu terceiro olho no centro da testa, pedras em laranja, verde e vermelho. Estava leve e plenamente iluminado, absolutamente diferente dos momentos de tensão dentro da sauna, quando, certo da morte do corpo físico, gemi, gritei e debati-me com

ódio da iniciativa de estar ali para morrer. Morri, mas renasci, mais limpo, mais puro, muito mais forte e com a atenção dilatada. Fomos todos a um banho no riacho. A água estava congelante e, sob o sol nascente, estivemos juntos numa confraternização linda, unidos numa ceia com pães, frutas e mel, comemorando a vida e a força da Mãe Terra. Compactuamos pela defesa da Mãe e fomos orientados com palavras da tradição pela força e beleza de Shining.

Naquela manhã, Shining me conduziu à gruta. Ela à frente, de tranças, mochila às costas e sandálias nos pés, e eu atrás, carregando esteira, água, lanterna e outros utensílios para uma jornada de três dias no útero da Terra, no fundo da gruta, sem comida, sem luz, sozinho, em busca de visão. No pé do morro, entramos na gruta e descemos até o fundo. Tudo escuro e só o som de água correndo sem parar. Armei esteira, e com pedras criamos um campo de proteção para mim. Shining me deu orientações e conduziu um pequeno ritual, colocando-me no útero da Mãe Terra. Despediu-se e partiu. Fiquei sozinho, com um pote cheio de água e outro vazio para urinar. Era muito frio ali, deitei e me cobri com alguns cobertores, iniciando minha viagem, sob o cheiro e a fumaça de muito incenso, sem movimento físico e atento a qualquer movimento sutil do meu espírito e da minha intuição.

O primeiro tempo foi de espera. Deitava, sentava um pouco, levantava para acender uma vela, certificava-me do espaço ao redor, acendia um incenso, apagava a vela e voltava a deitar. Esperava e inventava movimentos pequenos como que a procurar algo que chegaria, ou que já estava e eu ainda não conseguia ver. Adormecia, sonhava e acordava embargado de lembranças da minha família e de tudo que vinha me acontecendo. Dois meses antes, estava numa situação parecida na Casa das Rosas em São Paulo (3), também mergulhando na imanência, só que sob os olhares curiosos do público. Agora, ali na gruta, tudo era só o barulho da água incessante e aquele escuro devorador.

À medida que o tempo foi passando, foi ocorrendo a dúvida, sons de morcegos começavam a me apavorar, tinha receio de estar deitado e ser picado por algum inseto ou cobra ou aranha, escorpião, um horror, o que havia procurado desta vez? E, então, acalmava-me pela presença da energia da Shining me protegendo e guiando-me. Adormecia novamente, sonhava, voltava a acordar. Isso se repetiu de um modo que já confundia sonhos com memórias e pensamentos conscientes. Ia, aos poucos, perdendo noção do tempo que já estava ali e das relações entre as imagens e lembranças que me ocorriam com a realidade mesmo das coisas. Começava o mergulho.

Acordei aos pulos de susto, com uma onça se aproximando, com vultos na gruta, luzes que me golpeando as vistas, sons de pessoas entrando, tudo ilusão, perturbação, medo, memórias residuais. E isso ficou um tempo e depois foi passando, fui sendo invadido novamente pela realidade, estava ali sozinho, sem luz, sem comida, acendia uma vela e reconhecia o lugar, reorientava-me.

Meu corpo entrou, então, num tempo de profunda fraqueza, mal conseguia levantar o tronco para beber água. Tinha certeza absoluta que Shining havia esquecido de mim ali, devia estar ali a quatro, cinco dias, sei lá. O som da água correndo me despertava como o som da pressão de panela no fogo, queria feijão, doce, qualquer coisa. 'Por que eu vim até aqui para morrer?'. Shining estava com o pé machucado quando fomos à gruta, e 'se ela não pudesse me buscar, ninguém me encontraria mais?'. Estive desesperado e sem um mínimo de força para me levantar, e, então, acendia outro incenso e orava, tive momentos de profunda e insistente oração.

Numa das adormecidas minhas, tive um sonho com uma mulher e duas crianças que me alimentaram com pão e laranjas. Despertei, e emocionou-me agora ao escrever, lembrando-me da energia que tinha ao despertar do sonho, alimentado por inteiro. Foge-me o nome da tal mulher, mas ela esteve ali em busca de visão antes da Amanda e é essa presença dela ali que me emociona agora. Passou o medo, Shining havia me inserido não num buraco simplesmente, mas numa corrente. Tive força para continuar acompanhado de tudo. E, nesta serenidade que mergulhei, vislumbrei coisas incríveis, pensamentos novos e revisitados, como a saudade de meus pais e a sensação de que eu era mais que eu mesmo, eu era eu e todas as minhas relações, exatamente como saudamos na porta da sauna sagrada. Que vontade de voltar e comemorar a vida e tudo de alegre e luminoso do mundo. Fiquei ainda mais estático, até pela falta de energia física mesmo, e atentei para o sutil.

Adormeci e sonhei ainda um bom tempo. Fui alimentado uma outra vez em sonho pela Shining. Esperei. E, então, tive a visão, um enorme sol alado, de asas muito abertas que pairava sobre o alto. Era isso. Levantei-me e pintei o sol alado na parede da gruta, usando carvão, como havia me orientado Shining. Escrevi também algumas palavras de cura, e, portanto, só minhas. Voltei a deitar à espera do momento de voltar.

Esperei um bom tempo, enfraquecido fisicamente, mas alerta e muito vivo. Tive a sensação de que não teria força para sair dali se esperasse mais e resolvi subir aos poucos. Demorei muito e foi muito penoso. Agarrava-me às pedras e era obrigado a descansar a cada passo. Quando vi a luz, tive uma vertigem horrível e quase café. Fechei os olhos, sentei e fiquei um outro tempo ali. Continuei subindo até alcançar a porta da gruta, onde sentei e fiquei observando os pássaros e as plantas. Pareceu-me o meio da tarde e pensei ser melhor agilizar meu retorno, pois caso Shining me buscasse só no outro dia, aí realmente eu morreria. Como não havia subido com minhas coisas, voltei ao fundo, arrumei tudo e tornei a subir à porta da gruta. Andei, então, até o sítio de Shining, do outro lado da estrada. Demorei um tempo inacreditável nesta travessia, não tinha força para caminhar. Custou-me abrir o portão para entrar, segurava na tramela e não conseguia fazê-la correr, tamanha a fraqueza do meu corpo. Entrei pelo sítio e adentrei a casa de Shining, onde encontrei-a à mesa. Socorreu-me, colocou-me à mesa, serviu-me sal, depois mel e conduziu-me a uma cama.

Restabeleci-me, alimentei-me, conversamos um pouco e Shining pediu que eu procurasse dormir. Já era noite e eu ainda acordado com uma atenção demais potencializada. Shining me adormeceu, finalmente, com um concentrado chá de mulungu, potente calmante natural.

As questões de morte emergiram na nossa pesquisa em performance envolvidas primeiramente com o corpo físico mesmo. Ser físico era já o risco, um corpo de risco, e, então, atirávamos às vias do descontrole, ora com os olhos vendados por vários dias, ora girando ao encontro do êxtase, jejuando, ou movimentando-nos até o stress físico (4).

Confluímos, então, às questões de Artaud com seu Teatro da Crueldade (5). Forjávamos, como um ferreiro a marteladas numa bigorna, um corpo pestilento em busca do tal corpo-sem-órgãos (6). E nesse dilaceramento do corpo físico, a descoberta dos outros corpos (7), o contato com a multiplicidade dos corpos, como o coelho que entra por um túnel e descobre as infinitas ramificações deste túnel no interior do solo, numa multiplicidade de formas e caminhos (8). A travessia, na verdade, é uma combinação. E ainda que se faça uma escolha, todas as outras possibilidades estão ainda lá, latentes. E todas as possibilidades

estão latentes, jamais inertes. Algo está estático e em movimento ao mesmo tempo. Isso pode ser fácil de se entender, mas a um performer é necessário que seja orgânico.

Intentamos também o corpo pleno, atento, total, completamente sem órgãos. E o corpo físico é o ponto de partida nessa busca, despertando outros corpos e servindo de suporte, como quem diz 'para mim e para todas as minhas relações'.

A visão é do corpo muito mais atento e radiante.

Sai da gruta com o espírito da águia, mais forte e sereno.

Notas:

1. Etnia norte-americana.
2. Os mestres geralmente estão ligados a várias tradições. A sauna é uma tradição norte-americana, mas na montagem da 'nave' estavam presentes características de outras tradições, como os preceitos do povo Maia, por exemplo.
3. Imanência, instalação da Casa das Rosas, São Paulo, em outubro de 1999.
4. Processo KA, sob direção de Renato Cohen na UNICAMP em 1998.
5. Artaud, Antonin. *Teatro da Crueldade s/d*
6. Lins, Daniel. *O Artesão do Corpo Sem Órgãos*
7. As tradições falam em números diferentes de corpos. A Cabala indica 5 corpos. Os egípcios, 3: Ka, Khu e Bhá. As correntes espiritualistas modernas, corpo, alma e espírito. E ainda corpo físico, corpo astral, corpo emocional, corpo etéreo.
8. Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *Mil platôs-Capitalismo e Esquizofrênia, Ed34, s/d*

* * *

A MEMÓRIA NA PELE: NARRATIVA E CORPORALIDADE NAS PERFORMANCES DE CONTADORES DE “CAUSOS”

Luciana Hartmann

Universidade Federal de Santa Catarina

Trabalhando com gaúchos e *gauchos*, “contadores de causos” e “cuenteros”, busco nas relações entre a construção social e individual de seus corpos, suas performances e a noção de conflito, uma via de acesso à cultura e ao modo de pensar da população que habita nesta tríplice fronteira. Para tanto, remeto-me ao referencial teórico dos estudos da noção de pessoa em antropologia, buscando no evento e no conteúdo das narrativas alguma pista que possa indicar os caminhos a percorrer. A própria idéia de “caminho” não aparece aqui à toa, já que constituir-se como pessoa entre estes contadores é participar de um processo contínuo¹ que se constrói ao longo de um caminho/trajetória de vida que, porque único, lhe confere singularidade. “Tomando as rédeas da própria vida”, eles vivenciam experiências que inscreverão em seus corpos uma história particular. É através desta história, marcada no corpo e baseada na superação de conflitos experimentados ao longo de suas vidas que estes sujeitos passam a se distinguir da coletividade e tornam-se indivíduos.

Atualmente, na região da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, a sociedade se organiza, especialmente no âmbito rural, numa “hierarquia”² que pode ser verificada mais claramente na divisão do trabalho das estâncias, mas que se reflete (e é refletida) também na organização do espaço físico, nas relações sociais, de amizade e parentesco. Esta hierarquia

parece ter surgido concomitantemente ao processo de organização das estâncias, que sedentarizou os tropeiros e que abrigou os homens que vagavam por aquelas terras até então sem fronteiras nem cercas, de certa forma cercando-os também³. Acostumados à errância, estes homens tiveram de se adaptar à nova identidade que lhes era imputada, nas figuras de peões ou de soldados, agora subordinados aos grandes proprietários rurais ou aos militares.

O problema gerado pela dificuldade de adaptação à ordem hierárquica se revela atualmente numa das formas simbólicas que se mantém com mais força na região, as narrativas orais. Não apenas nas suas performances corporais mas através das histórias que são contadas, seus narradores relembram e recriam momentos em que uma ruptura com a hierarquia foi possível.

A configuração de cada trajetória pessoal, ao mesmo tempo que aporta ao indivíduo diferenciais em relação ao grupo, participa de um esquema mais geral de organização da sociedade e do que esta requer de seus sujeitos, estabelecendo-se dessa forma também como um roteiro que prescreve etapas comuns que devem ser percorridas. Neste sentido pode perceber a recorrência, especialmente em se tratando de histórias de vida, de alguns momentos-chave onde o contador ou contadora se afastava de seu meio, de sua terra ou de sua família, pelos mais diversos motivos, e a partir deste afastamento iniciava seu itinerário na construção um sujeito baseado num “projeto” (Velho, 1994)⁴ de autómia.

Buscando uma análise do contexto mais amplo dos contadores, pode-se pensar que algumas possibilidades de transgressão desta hierarquia podem ocorrer, como já foi dito acima, nos próprios eventos onde as narrativas estão inseridas. Nestes momentos, que são caracterizados basicamente como de lazer e entretenimento, um mesmo espaço e tempo podem ser partilhados por sujeitos pertencentes aos diversos níveis da organização hierárquica (em muitos casos patrões e empregados reúnem-se no final do dia no galpão para tomar chimarrão). E é exatamente neste sentido que os eventos narrativos (Bauman, 1986) vão aparecer novamente como uma alternativa para o jogo hierárquico: aqui é o poder da palavra, o poder da performance, o poder de adquirir legitimidade e reconhecimento perante à audiência é que vai comandar o jogo. Reembaralharam-se as cartas e o jogo reinicia.

O Conflito nos Corpos e nas Performances

Considerando que a relação problemática com a hierarquia participa de uma gama mais extensa de conflitos vividos ao longo da vida de um contador/habitante da região e considerando que estes conflitos estão presente na própria conformação da cultura de fronteira, optei neste trabalho por considerar estes conflitos do ponto de vista das narrativas pessoais, das histórias de vida dos sujeitos com os quais estive em contato.

É importante ressaltar que a noção de conflito utilizada ao longo deste trabalho acompanha a perspectiva de Briggs (1996: 13), para quem este não é simplesmente uma divergência dos processos sociais normais, mas, ao contrário, envolve formas complexas que participam na própria constituição da vida social. Neste sentido, de acordo com a maior parte dos relatos que ouvi de homens que à época da pesquisa (2001-2002) tinham entre 50 e 96 anos, era comum na zona rural dos três países que o menino, ao atingir a idade de 12, 13 ou 14 anos, passasse a ter conflitos dentro de casa, especialmente com o pai, e optasse por fugir de casa ou por sair de casa para trabalhar “e ajudar a

mãe” financeiramente. Para muitas meninas essa idade também era o momento de ir buscar trabalho em alguma “casa de família”, como empregada doméstica, embora essa função não seja explicitada. Em geral as mulheres referem-se a “madrinhas” ou “comadres” que as “pegaram prá criar” e prá “ajudar em casa”, principalmente quando aquelas tinham filhos pequenos⁵.

Sobre este tema, vejamos o relato de Barreto (61 anos): “(o meu pai) *quando deixou da minha mãe eu tinha uns treze prá catorze anos. Foi quando eu me alcei pro mundo. Eu via aquela briga em casa, bateção de boca, eu já peguei e disse prá minha mãe: ‘Olha, eu vou me embora prá não fazer um atrito com o pai.’ Passavam batendo boca e deixa e não se deixa... ‘e as minhas irmãs pequenas tão precisando, eu vou procurar trabalho. (...) Eu não agüento mais ele, ele tá me judiando muito, e eu vejo ele judiar de ti, então vou me embora.’*”

Já Dom Martimiano (81 anos) foi trabalhar em estância, como peão, com 12 anos porque antes mesmo do pai - que “*nesse tempo era milico*” - acompanhar as tropas que iam para o sul do país (Uruguai) combater um movimento revolucionário, ele já tá tinha que ajudar no sustento da família.

Seu Domingo (82 anos), também conta o motivos de sua saída de casa: “*(...) nós era uma família muito grande né, nós era doze irmão. E despôs, sabe o que é, mataram ele (o pai) e eu fiquei com 15 anos e um irmão mais velho que tinha 16. Bueno, entonce saímo, saímo a tropear. (...) Porque a minha mãe ficou com uma filha, ficou pesada de uma guria (ficou grávida). (...) Agora o meu pai, desgraciadamente, por chisme ou fosse como fosse, peleou com um cunhado e o cunhado matou ele. (...) Ele era muy violento e os cunhado, meus tios, também eram, eram homem brabo, e quando se toparam na calle se agarraram a pelear, se pegaram quatro balaço cada um e ele foi o que faleceu.*”

Seu Romão (83 anos) conta que sua mãe de criação era “*tão má, mas tão má*” que o batia, ainda pequeno, com dois ou três anos, com um serrote. Devido a isso, muito cedo ele começou a fugir de casa e quando adolescente já possuía uma larga trajetória para contar: “*Vou lhe contar quando eu era gurizote, uns dezesseis anos. Então eu era de campanha, vivia por lá, porque eu sempre fui um andejo, de estância em estância... vivia domando, e tudo me procurava prá... não parava em parte nenhuma, porque eu sempre andava domando aporreado (cavalo chucro), por isso tô todo arreventado.*”

Já Dona Marica narra o momento de ruptura que viveu quando criança, no momento em teve que deixar seu país de origem e sua subsequente saída de casa: “*Nasci em Catalão, Guabiju de Catalão, no Uruguai. (...) Eu vim com doze anos pro Brasil. O meu pai faleceu, eu fiquei com sete anos... aí vendemos o campo... tinha uma chácara do parente da mamãe prá vender e um mano comprou. Com quinze ano eu me casei.*”

A partir destes exemplos podemos verificar a existência de conflitos não apenas no espaço interno da casa familiar, como nas relações de violência entre adultos e crianças, a partir das quais dos filhos buscava sua independência ainda numa idade bastante jovem, com já aparecem conflitos entre parentes (“por chisme”) e entre grupos políticos (movimentos revolucionários). Além disso, podemos perceber na fala de Seu Romão a relação muitas vezes difícil entre os homens e os animais de grande porte, cuja criação é a base da economia da estâncias. Esta questão vai aparecer também em outro momento da narrativa de Barreto: “*Fui tentar domar... era meio sem sorte, não era muito bom nos pelegos, caía: pá, pá, pá... Os matungos me cruzavam por cima.*”

Mencionadas com frequência bastante superior a todas estas modalidades de conflito, as “peleas”, brigas com final

não raro trágicos, talvez sejam a forma de conflito cuja motivação é a que menos se justifica diretamente. Este fato vem a confirmar algo com que venho trabalhando desde que iniciei a pesquisar na fronteira: a partir de um dado momento da história desta população, tem-se a impressão de que não é mais o motivo mas a luta em si que mobiliza toda uma parte daquela população. Pelo prazer do desafio a sociedade se organiza e processa as relações pessoais. Graças a este “gosto” pelo desafio, é comum durante as performances aparecerem narrativas como estas:

“Meu pai era um homem muito brabo. Meu pai tinha três mortes. Ele matava quando discutia, por discutir. Meu pai era prá lá e prá cá e dava-lhe faca e botava-lhe bala.” (Barreto, 61 anos);

“Mas eu queria que a senhora visse antes, era do meu tempo ainda. Pessoal que se duvidava, e eram uns homens, umas pessoas corajuda, que o dia que se encontravam na calle era como correr uma carreira, que ali eles já... já sabiam qual era o que ganhava e o que não ganhava.” (Seu Domingo, 82 anos).

Sobreviver a estas peleas significa passar a “carregar mortes nas costas”, já que é no corpo que elas serão sentidas e é no corpo que elas vão “pesar”, marcando e identificando seus agentes perante a comunidade. Esta identificação, entretanto, não terá um caráter negativo, pelo contrário, muitas vezes “ter mortes” significa possuir “coragem”, “valentia” ou mesmo ter a honra defendida⁶.

Todos estes conflitos, que não são episódios isolados mas algo que ocorre de maneira processual e constante – constituem as relações sociais na fronteira bem como constituem os sujeitos nelas envolvidos. Estes sujeitos, marcados por estas trajetórias de conflito, encontram nas performances narrativas uma maneira de organizarem, transmitirem e recriarem sua experiência, contextualizando-a no âmbito da cultura à qual pertencem⁷. E nestas performances, os contadores selecionam de sua memória especialmente aqueles eventos que lhes deixaram “marcas” no corpo, pois sua própria memória constitui-se a partir de “experiências incorporadas” (Hastrup, 1994).

É neste sentido que podemos argumentar que os sujeitos gaúchos e gauchos definem-se a partir de seus corpos. Mas corpo aqui deve ser entendido tanto em seus aspectos físicos - relação com sua forma e modelagem (músculos, cicatrizes, barba, cabelos, posturas corporais,...), quanto em sua relação à sua manipulação de objetos externos, como vestimentas e o porte de determinados utensílios (cuia de chimarrão, armas, chapéu, montaria,...). Vale aqui um exemplo sobre esta “estetização de si” (Veyne, 1987) empregada na constituição da subjetividade: Barreto, já citado anteriormente, tem uma longa barba e me conta de uma ocasião que foi preso por realizar contrabando. Nesta ocasião, o administrador da cadeia teria dito: “Esse aí vai ter que fazer a barba”, ao que ele respondeu: “Só que me matem antes, senão não. Me cortar a barba só morto! Só que o senhor me mate, me agarre a pau, porque enquanto eu puder eu vou dar grito e berrar e morrer diante de vocês. Eu não vou deixar!” Pergunto há quanto tempo ele tem essa barba e ele diz que desde a primeira vez que “caiu preso”, há mais de vinte anos, sempre por contrabando. A barba o identifica, para ele e para sua comunidade, como alguém “já foi muito errado”, mas que resolveu seguir outro caminho. Mais uma vez é no corpo que o sujeito carrega as marcas de sua

trajetória pessoal. trajetória pessoal.

Trago a seguir mais um exemplo para melhor caracterizar essa relação: na primeira vez que vou à casa de Seu Domingo, ele começa a contar sobre sua vida e na seqüência abre os botões da camisa que vestia e me mostra as cicatrizes da cirurgia que sofreu no coração. E mais: pede que eu coloque a mão para sentir os “alambres” que foram usados na operação. Eu digo que estou vendo, mas ele não se conforma com minha resposta: pega minha mão e faz com que eu o toque, fazendo com que eu **sinta** com meu próprio corpo.⁸

O fenômeno das cirurgias é algo relativamente novo para as pessoas mais idosas da zona rural da fronteira de qualquer um dos três países, especialmente para aquelas de menores condições econômicas. Estes sujeitos, no caso os contadores de “causos” com os quais convivi, entretanto, incorporam estas cicatrizes em suas performances, incluindo-as como marca de mais um conflito vencido, desta vez com o próprio corpo. Desta forma, assim como mostra a cicatriz alta no peito, Seu Domingo em seguida tira a bota do pé direito, tira o saco plástico que envolvia o pé, abaixa a meia e me mostra a cicatriz deixada pelo coice de um cavalo. Com seus 82 anos, esta cicatriz seria mais um traçado na cartografia do seu corpo e da sua memória. Assim, é a esta memória que fica na pele, nos ossos, nos músculos, que os narradores recorrerão no momento de suas performances para recontarem a si mesmos e sobre os valores de sua cultura. Suas marcas corporais, cicatrizes visíveis, são testemunhas, durante as performances narrativas, de histórias de vida que se constroem a partir destes conflitos que foram vencidos pelo corpo ou através do corpo. A constante busca de superação destes conflitos previstos pela cultura, como vimos, dá origem a uma biografia e, conseqüentemente, a performances particulares, através das quais os narradores exercem uma forma de constituírem-se como sujeitos.

Bibliografia

- BAUMAN, Richard. *Story, Performance and Event - contextual studies of oral narrative*. Cambridge, Cambridge University Press. 1986.
- BRIGGS, Charles. *Introduction*, in: BRIGGS, Charles (ed.) *Disorderly Discourse - narrative, conflict and inequality*. New York/Oxford, Oxford University Press. 1996.
- DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus – ensayo sobre el sistema de castas*. Madrid, Aguilar. 1970.
- HASTRUP, Kirsten. *Anthropological knowledge incorporated: discussion*. In HASTRUP, K; HERVIK, Peter (orgs.) *Social Experience and Anthropological Knowledge* London, Routledge, 1994. 1994.
- MALUF, Sônia Weidner. *Les Enfants du Versau au Pays des Terreiros – les cultures thérapeutiques et spirituelles alternatives au Sud du Brésil*. (Tese de doutorado), EHESS, Paris. 1996.
- MAUSS, Marcel. *As Técnicas Corporais*. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Vol. II. São Paulo, EPU. [1924] 1974.
- SAN’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem – ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo, Estação Liberdade. 2001.
- STRATHERN, Andrew J. *Body Thoughts*. Michigan, University of Michigan Press. 1996.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura – notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Zahar. 1997.

- *Projeto e Metamorfose – antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1994.

VEYNE, Paul. O indivíduo atingido no coração pelo poder público. In *Indivíduo e Poder*. Lisboa, Edições 70. 1987.

Notas

¹ A idéia de um sujeito em movimento é desenvolvida por Maluf (1996).

² Em sua teoria do Homo Hierarchicus, Dumont (1970: 84) defende que a hierarquia seria uma forma consciente de referência das partes ao todo e que é apenas no “sentir moderno” que ela acaba tomando a conotação de “escala de mando”, onde as instâncias inferiores se englobam, em sucessão regular, com as superiores. O sentido de hierarquia empregado ao longo de meu trabalho, como não poderia deixar de ser, é o segundo, especialmente porque envolve relações de poder e suas implicações.

³ A limitação dos espaços externos, bem como a manipulação controlada do tempo, segundo Sant’Anna (2001) tem relação direta com a configuração da corporalidade. Para a autora, espaço e tempo são dois importantes eixos de análise no estudo da subjetividade contemporânea.

⁴ Velho serve-se da noção de projeto desenvolvida por Schutz. Para Velho (1994: 101) “é indivíduo-sujeito aquele que faz projetos. A consciência e valorização de uma individualidade singular, baseada em uma memória que dá consistência à biografia, é o que possibilita a formulação e condução de projetos.”

⁵ Este é o caso de Dona Iriolanda (53 anos), que conta que a “mãe de criação”, que tinha três filhos menores do que ela, que à época tinha 12 anos, a “judiava muito”.

⁶ Já no caso das mulheres é difícil que “tenham mortes”, ainda que muitas delas tenham também se envolvido em peles, em bailes ou em casa. E como conta Dona Iracema: “não matei só porque não deixaram.”

⁷ A idéia de que a trajetória individual vai originar uma certa cartografia corporal vem acompanhada da noção, presente desde Mauss de que o corpo é moldado (porém não de forma absoluta) pela cultura.

⁸ A busca de reconhecimento a partir das cicatrizes relaciona-se a uma “simbólica corporal” (Maluf, 1996) cuja interpretação é própria de um grupo social que partilha os mesmos códigos (o que justifica o meu estranhamento ao ter de tocar a cicatriz de Seu Domingo)

* * *

GENEALOGIA DE UM CORPO REMOTO CONTROLADOR

Maíra Spanghero
Pontifícia Universidade Católica - SP

Como acontece o movimento do corpo? De onde vem o movimento? Ele nasce de forças internas ou de forças externas? É a alma que dá vida à matéria inanimada ou o movimento é uma propriedade res-extensa? Dar movimento a um ser inanimado é dar-lhe vida? Tudo o que tem movimento é vivo? O movimento cria a vida? O corpo que se move é um autor? É alguém? Algo inerte, como um boneco, tem vida? Ou ainda, o que nos separa do não-humano?

Todas essas perguntas são recorrentes no projeto artístico à que o coreógrafo Alejandro Ahmed (1971) vem dedicando ao longo de sua carreira junto com o Grupo Cena 11 Cia. de Dança. A sua produção como residente e diretor artístico da companhia sediada em Florianópolis engloba seis espetáculos: *Respostas sobre Dor* (1994), *O Novo Cangaço* (1996), *In’Perfeito* (1997), *A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos* (1998), *Violência* (2000) e *Projeto SKR* (2002, 2003). A observação, descrição e análise do desenvolvimento desse processo de conhecimento, que culmina com a formatação dos espetáculos acima mencionados, sugerem uma identificação com a hipótese do CORPO REMOTO CONTROLADOR (CRC), fenômeno cultural contemporâneo encontrado também em outros contextos. Como veremos mais adiante, o Cena 11 desenvolveu uma genealogia de CRC na dança.

Mas o que significa exatamente CRC? O próprio título parece conter um paradoxo. O remoto controle implícito na expressão pode nos levar a imaginar uma situação em que alguém ou alguma máquina teria domínio sobre um outro corpo, que seria um ente passivo. Como se algo ativo acionasse o controle de algo indiferente. Cabe assinalar que, o controle remoto ao qual estamos nos referindo não tem um acionador. Nos processos evolutivos do corpo há ‘controle remoto’ o tempo todo, porém sem ter um comandante ou um operador. O CRC é um estado. É um modo de ser do CorpoMídia (definido a seguir), uma sub-espécie.

O poder de agir sobre outro corpo à distância traduz a idéia principal desse fenômeno. O corpo que se presta a ação a partir de outro corpo. É o corpo agido à distância com a participação de alguma tecnologia da informação, embora a presença dela não seja condicional em todos os processos em que se verifica a idéia do remoto controle. Esta ação à distância pode ser encontrada em experiências sociais do dia-a-dia, como no uso de sistemas sem fio (ver Rheingold, 2002), nos jogos de computador em rede e videogames, nas diversas formas de comportamento vinculadas à internet (comunidades virtuais, chats, telecomunicação), nos ambientes imersivos, na telepresença (Kac, 1997a), na arte robótica (Kac, 1997b) etc.

Assim como no passado, novas tecnologias reconfiguram a experiência humana (ver Kac, 1997:316). Mas de que maneira isso acontece? Como a relação com a tecnologia transforma nosso corpo, nossa experiência e nossa maneira de perceber? Cientistas, filósofos e estudiosos vêm se esforçando para entender e explicar como uma informação que está fora do seu corpo, passa a ser parte dele, modificando-o. Ou ainda, como o corpo processa a informação? O que acontece depois? Como algo que não é parte do corpo, passa a ter a natureza de corpo?

O filósofo Francisco Varela (1991) foi um dos primeiros a apontar a questão do *embodiment* ou mente corporificada (ou incorporada). Sem entrar no mérito, nesse

momento, das especificidades de cada abordagem, a *embodiment* discute, em linhas gerais, como as informações ganham a materialidade do corpo, visto que, a mente está estendida para além de seus processos cerebrais e é através dessa interface que experienciamos, apreendemos – corporificamos, portanto! - as informações do mundo.

A discussão da corporificação faz parte da área de investigação denominada CorpoMídia, que reúne disciplinas como a Filosofia da Mente, as Ciências Cognitivas, as Teorias Evolutivas (ver Darwin, 2000; Duham, 1991; Dawkins, 1989, 1996, 1998, 2003), a Semiótica, a Comunicação e, que tem a finalidade dar suporte aos novos entendimentos do corpo. Se considerarmos o CorpoMídia como aquele que revela o estado das coisas, ou como um modelo de comunicação entre natureza e cultura, ou ainda, como um processo adaptativo auto-evidente – então, o corpo é um lugar privilegiado para nos revelar de que forma a tecnologia já faz parte dele. Quer dizer que, “sendo o corpo ele mesmo uma espécie de mídia, a informação que passa por ele colabora com o seu design, pois desenha simultaneamente as famílias de suas interfaces”. (Greiner & Katz, 2001:95).

Já no campo da artemídia, em sua interface com o corpo, inúmeras experiências vêm sendo desenvolvidas e esse território pede por um mapeamento mais rigoroso, que possa revelar de que forma essa convergência vem ocorrendo e se a hipótese do CRC é verificável (ver Crowther, 1993; Ihde, 2002; Dyens, 2001).

No Cena 11, o CRC surge a partir do interesse em conhecer a natureza do movimento, olhando o corpo por dentro. Essa idéia implementada aparece no espetáculo *Respostas Sobre Dor*, quando vemos, por exemplo, os ossos expostos nas radiografias do cenário. A mesma constatação surge nas quebras das articulações da coreografia exibida pelos bailarinos em *O Novo Cangaço*, trabalho cênico que veio depois. Das marionetes da gravidade em *In'Perfeito*, passando pelo boneco do videogame exibido no *Violência* e chegando aos robôs-sapiens do *Projeto SKR*, uma genealogia de idéias vem criando descendência através de implementações nos corpos dos bailarinos. Embora a replicação da informação cultural seja constatável desde o início do projeto artístico do grupo, é a partir de 1997 que essa semiose se revela com maior visibilidade. O corpo remoto controlador é a síntese dessa evolução, no estágio em que ela se encontra. É a forma como o corpo fala de si na dança do Cena 11. Centraremos aqui as nossas observações nas três últimas obras, excetuando *A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos*, por se tratar uma etapa entre *In'Perfeito* e *Violência*.

A pesquisa sobre os limites do corpo se desdobra na incorporação de próteses e faz alusão à fusão do homem com a máquina. Os bailarinos usam máscaras microfonadas que amplificam a respiração, os suspiros e as falas. Em outra cena, são usados óculos que impedem a visão. Uma bailarina está cega e a outra a conduz pelo palco: ora derrubando-a, ora levantando-a, ora puxando-a, girando-a... A coreografia discute os limites dos corpos e a relação de manipulação de um sobre o outro.

Sozinhos ou em duplas (a composição coreográfica foi baseada nos 23 pares de cromossomos humanos), os bailarinos da companhia encenam o movimento da marionete. Próteses e partes do corpo que se articulam e desarticulam são guias para o movimento. A impressão é a de que alguém, ou alguma coisa controla o movimento a partir das articulações.

Mas, para representar as marionetes, o intérprete do Cena 11 não pode sofrer a mesma ação de gravidade que o de uma boneca. É neste momento que as próteses podem ser melhor entendidas. Se não há como mexer nas forças internas (ou seja, desprovir o

corpo humano da lei gravidade e das forças internas), então uma solução seria promover alterações no corpo através de uma força externa. Andar numa perna-de-pau, por exemplo, altera o lugar do eixo de equilíbrio. As próteses criam outras relações de força e consequentes ajustes que organizam os esforços de uma outra maneira. O corpo, via suas habilidades cognitivas, passa, assim, a aprender algo novo com as resultantes da interação corpo e prótese ou corpo e artefato. O corpo aprende, e por isso não precisa mais do acessório para chegar numa específica qualidade de movimento ou jeito de dançar. Depois de tanto utilizar a prótese, o corpo do dançarino aprendeu a variação do movimento que passa, então, a fazer parte do seu repertório de ação.

Criar continuidade é a tarefa de tudo aquilo que luta para sobreviver. As investigações cênicas sobre marionetes foram se desenvolvendo ao longo do tempo, em produções posteriores. Assim, a idéia do CRC ganha nova implementação no espetáculo *Violência*. Como descendente do corpo anterior, surge o corpo do videogame, que mostra o risco e nos faz pensar se os corpos que vemos dançar são mesmo vivos.

O cenário, especialmente desenvolvido para esta obra, produz a sensação de estarmos assistindo a uma grande tela de monitor de computador e, mais remotamente, à tela da televisão. Trata-se de uma caixa montada dentro da caixa preta do teatro. Na medida em que o tempo passa, as placas transparentes da frente do palco escorregam, formando um limite entre este e o público; deixando os bailarinos enclausurados. O fundo desta caixa cenográfica é feito de chapas de acrílico opacas, que assumem a função de um cronômetro. À medida que o tempo vai correndo, elas se enchem de um líquido branco. Tal qual uma ampulheta, esse recurso sinaliza a passagem do tempo num jogo de videogame. O correr das cenas pode corresponder às mudanças de fase dos games. São muitos índices, como àquele em que o intérprete Gregório Sartori, homem-bicho-máquina, atira bolas de tinta (que se espantam na placa do acrílico) no público.

Os corpos do Cena 11 usam próteses – pernas e braços metálicos, bogobol, patins (sim, os pés humanos podem deslizar quando providos de próteses), separador bucal, botas, joelheiras, animações etc. – que os tornam misto de gente com criaturas virtuais: são mutantes, replicantes, ciborgues. Essas peças artificiais tornam seus corpos mais altos, mais fortes, amplificados, assimétricos, capazes de pular, virar míssil e se arremessar. As próteses lhes garantem superpoderes e com elas sua dança é feita.

Se se quer perder o fôlego, deve-se ficar de olhos bem abertos para ver que os corpos caem de verdade, repetidas e repetidas vezes, sem truques. Há quase uma vontade cega de cair. Como crianças que não têm medo do risco, ou que pelo menos não o conhecem antes de experimentar. Ou como bonecos de games que repetem suas manobras quantas vezes apertamos os botões de comando. Essa idéia de controle remoto vai ser expandida no *Procedimento 1*, do SKR, projeto de desenvolvimento para o novo espetáculo do Cena 11, o SkinnerBox, com estréia prevista para 2004.

Esse primeiro procedimento foi baseado em três parâmetros: controle e comunicação, sujeito e objeto, homem e máquina. O segundo procedimento, em andamento, trabalha com outras três relações: inevitabilidade e escolha, ambiente e adaptação, liberdade e autocontrole. Em SKR, o bailarino também trata o corpo do outro como uma marionete e a idéia do CRC aparece ainda mais clara. Aliás, a pergunta correta aqui seria: quem é a marionete? Quem manipula o corpo de quem?

O comportamento automático que os bailarinos desenvolvem nas sequências de movimento nos revela a idéia de co-participação e subsequente acordo. O que controla também

é controlado na mesma medida porque ambos constroem juntos essa situação. Quando um intérprete sustenta o outro no ar, quem comanda a queda deste corpo? Quem soltou ou quem pediu para soltar? Quem obedeceu ou quem emitiu a ordem? Quem é sujeito e quem é objeto? Mais que hierarquizar a relação, esta ação entre corpos parece querer mostrar que tanto uma coisa quanto outra dependem de dois envolvidos.

A maior parte da coreografia, se é assim que devemos continuar chamando as seqüências de movimentos, se dá em duplas. Os bailarinos são pares ordenados. Coordenadas. Números. Programa executável por remoto controle. Tal qual os dois robôs que são levados à cena.

Bibliografia

- CROWTHER, Paul. **Art and Embodiment: from aesthetics to self-consciousness**. Claredon Press, Oxford. 1993.
- DAWKINS, Richard. **A Devil's Chaplain**. Londres: Weidenfeld & Nicolson. 2003.
- O Gene Egoísta**. New York, Oxford University Press. 1989.
- O Rio que Saía do Éden – uma visão darwiniana da vida**. Rio de Janeiro, Rocco. 1996
- A Escalada do Monte Improvável – uma defesa da teoria da evolução**. São Paulo, Companhia das Letras. 1998
- DARWIN, Charles **A Origem das Espécies**. Ed. Itatiaia. 2002.
- DURHAM, William H. **COEVOLUTION – Genes, Culture, and Human Diversity**. Stanford, California, Stanford University Press. 1991.
- DYENS, Ollivier. **Metal and Flesh – the evolution of man: technology takes over**. Cambridge, Massachussets; London, England; The MIT Press. 2001..
- FEHER, Michel (org). *Fragments for a history of the human body*. NY: Zone, 1991. “On the marionette theater”, Heinrich von Kleist tradução de Roman Paska. 1991
- GREINER, Christine & Katz, Helena . *Corpo e Processo de Comunicação*. São Leopoldo (RS), Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Vol. III, número 2, Dezembro de 2001.
- IHDE, Don. *Bodies in Technology*. Minneapolis; London, University of Minnesota Press, Eletronic Mediations, V. 5.
- KAC, Eduardo *A Arte da Telepresença na Internet* in: *A Arte no Século XXI*. São Paulo, Ed. UNESP, p. 316-324. 1997a.
- Origem e Desenvolvimento da Arte Robótica*. Originalmente publicado em “Art Journal”, Vol. 56, N. 3, Fall 1997, pp. 60-67. College Art Association, New York. (1997b)
- LAKOFF, G. e JOHNSON, M. **Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought**. Basic Books. 1999.
- RHEINGOLD, Howard. **Smart Mobs: The Next Social Revolution**. Perseus Publishing. 2002.
- SPANGHERO, Maíra. **A Dança dos Encéfalos Acesos**. São Paulo, Itaicultural. 2003.
- VARELA, Francisco. **Embodied Mind**. The MIT Press. 1991.
- Conhecer: as Ciências Cognitivas, Tendências e Perspectivas**. Portugal, Instituto Piaget, Epigênese e Desenvolvimento. S/d.

* * *

A SUBJETIVIDADE HUMANA ATRAVESSADA

Naira Ciotti

Pontifícia Universidade Católica – SP

“Escrevemos o Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente”.

Deleuze/Guattari

Introdução

A internet é um sistema distributivo, como as tecnologias broadcast foram no passado. No entanto é diferente das antigas mídias, é uma totalidade virtual heterogênea, desigual, que só pode funcionar através da cooperação entre suas partes distantes. Dessa forma, ela oferece um ambiente estruturado para a exploração de todas as formas de relação intersubjetiva, mesmo as transferências psicanalíticas da arte da performance.

Sujeitos modernos

“A condenação de ver-se se converte na liberdade da contemplação”.

Octavio Paz: 1966

Arte do século XX registrou a fragmentação do sujeito. Rose Sélavy é uma faceta da história da performance, ou proto-história (Glusberg: 1980). Rose Sélavy era a superexposição de Duchamp. Pensem em Duchamp em outra obra “A Noiva despida por seus celibatários, mesmo”, apelidado de “O grande vidro”, a obra de Duchamp criou uma estratégia, um jogo sobre as relações humanas, seus autores e pôs a nós mesmos, desnudos, como uma noiva.

No grande vidro encontram-se, retratados por Duchamp, esses fragmentos do sujeito: os celibatários são moldes de uniformes profissionais, seres bidimensionais, quase etéreos.

Uma máquina de moer chocolate mói o desejo e, mesmo bidimensionais, os seres que habitam esse universo dinâmico virtual que é o grande vidro; projetam espumas de prazer em direção ao território onde habita a noiva que está nua.

A noiva, a noivinha que habita todas as mulheres está presente em primeiro plano. Ela tem visibilidade máxima, mas é composta por fragmentos de peças de alguma outra máquina. São fragmentos de subjetividades, separados/unidos, os outros lados da presença.

Corpo e subjetividade

A arte da performance é a linguagem artística contemporânea (Cohen: 1987) onde a investigação sobre na subjetividade humana pode ser vislumbrado o desnudamento dos sujeitos com maior clareza. A performance é arte da superexposição.

No decorrer dos últimos cem anos, artistas e outros interrogaram sobre como o corpo foi retratado e conceituado.

Na cena artística surgem performances que mostram os sujeitos em sua nudez (Yves Klein: 1960), suas fantasias (Yayoi Kusama: 1966). Também a dor (Chris Burden: 1971-75), o grotesco (Carolee Schneemann: 1963), a anormalidade, a dor (Ana Mendieta: 1973), o limite do corpo (Marina Abramovic: 1997).

Após um grande período de transgressão e investigação na borda que divide a arte e a vida, a arte da

performance ganhou outros fôlegos e os sujeitos/subjetividades estão presentes na questão das identidades (Cindy Sherman: 1978) e seus territórios (Joseph Beuys: 1982).

Trabalhos em mídias variáveis como as performances, instalações, arte conceitual e arte digital representam algumas das mais significativas criações artísticas de nosso tempo, as performances na chamada cultura pós-moderna passaram a nos questionar sobre a unidade do sujeito e a questão coletiva.

“A idéia de uma formã finita e estável de self físico e self mental foi gradualmente sendo destruída, ecoando influências do século XX no desenvolvimento nos campos da psicanálise, filosofia, antropologia, medicina e ciência.”

No final dos anos 90 o corpo passou a ser nomeado, subjetivado e conceituado de uma forma totalmente surpreendente. Surgia uma erosão no modelo de corpo.

O Corpo coletivo

O corpo coletivo é uma relação entre o corpo humano e outros corpos. É uma mistura programada de matérias orgânicas, psíquicas, informacionais, etc. Um corpo coletivo é uma soma, ou melhor, um encadeamento de corpos distintos. Uma de suas características é a efemeridade.

O conceito de corpo coletivo foi engendrado a partir de uma série de trabalhos artísticos desenvolvidos pela escultora brasileira Lygia Clark (1920-1983). Lygia Clark aparece aqui com sua obra que investiga o corpo coletivo. O sujeito de Lygia Clark é o espectador. A partir dos anos 70, a artista discute a posição de autora e humildemente desloca sua produção em direção de proposições que distribuem a autoria de suas obras em ações coletivas.

Os corpos coletivos compõem-se e recompõem-se como os nós da rede mundial de computadores. Seu comportamento depende dos elementos que o compõe num determinado recorte de tempo e, principalmente, do número de interfaces abertas à conexão em cada um desses corpos. Da mesma forma, Joseph Beuys está pensando nos coletivos, por exemplo, na proposta de plantar nos 7000 carvalhos por toda a Alemanha. Também Hélio Oiticica está dividindo a autoria de seus Parangolés com o corpo dos sambistas do morro da Mangueira.

Sujeitos pós-modernos

O consumo de informação, a alta dose de recepção de mensagens sem conteúdo conceitual. Também a hibridação de todos elementos intrínsecos da relação mercantilismo x saberes, vão provocar, uma seriíssima crise da subjetividade, diagnosticada por Suely Rolnik na Cartografia Sentimental (Rolnik: 1986), definida como “uma pane no equipamento sensível”.

No final do século surgem as performances que não contam mais com a presença de sujeitos em cena, surgem os ciborgs. Orlan e suas plásticas já são uma espécie de ciborg com seu corpo conectado a máquinas hospitalares, seu corpo cresce até ocupar todo o quarto da terapia intensiva. Marina Abramovic e Vito Acconci são performers sem-terra, sujeitos sem território.

A partir da era da informação, altera-se o significado do conceito de corpo, agora são corpos, pensem nos ciborgs de Donna Haraway. Informação e corpo agora podem começar a adquirir, pela primeira vez na história, os meios técnicos para sua organização em termos radicalmente diferentes.

Pós-humano

No cinema, surgem personagens completamente modelados por computador: Lara Croft, o exterminador do Futuro, esses exemplos nos remetem a seres que possuem características híbridas entre o homem e a máquina. A partir de exposições em museus contemporâneos da França, Alemanha surgem várias manifestações de arte virtual, arte numérica e seus desenvolvimentos, como a modelagem em três dimensões faz com que avatares, ou seja, corpos numericamente desenhados; comecem a povoar o mundo das artes. Imateriaux, projetos Pompeii citados no texto “Disembodiment” por Birringer projetam presenças desencorpadas em ambientes virtuais, uma conexão dá visibilidade a artistas que lidam com as novas tecnologias da comunicação.

Sujeitos de uma era da tecnologia que formata os corpos, o híbrido homem/máquina faz com que nossas subjetividades sejam atravessadas em processo, isso não é necessariamente, uma idéia de monstificação do sujeito, um risco de afastamento da humanidade. Todos os modelos concordam que as concepções de corpo/máquina alteraram-se profundamente. Vemos a própria estrutura da subjetividade incluir multiplicidades e heterogeneidades.

Dona Haraway afirma no manifesto ciborg que a tecnologia transgride a fronteira sagrada que separava o natural do artificial, o orgânico do inorgânico. Isso provoca uma ruptura que derrubará, segundo um de seus comentaristas Mark Dery, aquela subjetividade da cultura ocidental. Afirma Haraway: “O imaginário ciborg oferece uma saída para esse labirinto de dualidades no qual encontrávamos explicações acerca de nossa fisiologia e nossas máquinas...”.

Na cibercultura, os sistemas digitais permitem criar modelos de beleza pós-humana.

As inteligências coletivas

As tecnologias da informação e comunicação, ao promoverem a multiplicação de contatos e conhecimentos, projetariam as subjetividades em crise numa outra fase. Podemos pensar em coletivos inteligentes para configurar mais uma alteração das subjetividades no contemporâneo. Ocorre um corte mais abrupto quando falamos na arte da era da informação.

Agora a identidade não é mais definível pela fragmentação pós-moderna, mas sim a partir de novos conceitos, o sujeitos são substituídos por coletivos agrupados através de seus perfis (Rogério da Costa: 2002) e os artistas passam a ser um híbrido entre o cientista e o artista propriamente dito, uma meta-artista (Matuck: 2003).

Os coletivos inteligentes

Um dos comentaristas do criador do termo inteligência coletiva, Pierre Lévy, indica que “graças ao fenômeno da Internet, hoje as pessoas podem compartilhar saberes, conhecimentos gerais ou especializados, experiências de vida, relatos das condições sociais e denúncias de abusos institucionais em diversos países e regiões, atraindo a atenção do mundo para os problemas locais, formando redes de cooperação, de solidariedade, que se mobilizam, se organizam e agendam compromissos no ‘ambiente etéreo’ da Grande Rede”.

Uma das grandes potencialidades da internet é a reconfiguração do conceito de autoria, não só do ponto de vista jurídico, no que se refere à propriedade intelectual, mas também cultural, os novos repertórios de criação. Segundo a artista Giselle Beiguelman:

“Dia a dia surgem novos coletivos que merecem esse nome não porque pretendem ser mais contemporâneos que os

grupos, mas por se articularem de formas distintas, sem pressupor hierarquia de funções, centralidade administrativa ou metas únicas”.

Sujeitos na era da informação estão conectados num complexo corpo rizomático que se deixa atravessar por subjetividades mais instáveis, múltiplas e movidas pela exterioridade.

Podemos visualizar a estrutura hipertextual nas mídias e, em particular, na Internet? Quais são os sujeitos/autores da arte virtual? jodi.org é um trabalho artístico baseado na estética invasiva dos hackers, o site de Lucas Bambozzi na Bienal de 2002 também pode ser entendido assim.

Existem grupos de criação colaborativa: Critical Art Ensemble, Knowbotic Research, Rhizome.org, entre outros.

Alguns net.artistas podem ser citados num mapeamento geral da arte na internet hoje. No Brasil Artur Matuck, Gilberto Prado, nos Estados Unidos mark amerika, mark tribe, etc.

Em outra direção, no entanto, hackers como Perfec.Br, To bias entre muitos outros (hackers podem ser entendidos como pequenos grupos, sem território físico, mas com grande influência nos territórios virtuais) participam de campeonatos (ver Defacers Challenge) para “desfigurar” com “pichações” as páginas de sites desavisados.

Conclusão

Como vimos, ocorreu uma manifesta transição na concepção que temos de sujeito/subjetividade. Não é uma mudança que já chegou ao seu término, o que fizemos nesse texto foi rastrear seu processo.

Na arte contemporânea, podemos seguir os sinais da presença de sujeitos modernos, pós-modernos sendo atravessados por sujeitos fragmentados de autoria reduzida: sujeitos enfraquecidos.

Habitamos a era digital, a cibercultura, os artistas transformaram-se em designers de interfaces (Johnson: 1997), ou seja, existem autores instalados em diversos pontos do planeta, co-elaborando sentidos. O conceito de autoria ficou seriamente abalado na virada do século XX para o XXI.

Bibliografia

- BIRRINGHER, **Desimbodiment: the virtual realities**
 COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989
 DERY, Mark. **Velocidad de escape**. Madrid, Siruela, 1995.
 GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
 JOHNSON, Steven. **Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro: Zahar, (1997) 2001.
 MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Massachusets, MIT, 2001, p. 214.
 PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, (1966) 2002.
 ROLNIK, Sueli. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
 WAAR, Tracey & JONES, Amélia. **The Artist's Body**. London: Phaydon, 2001.
 SHOULDER, Amy & CRANDALL, Jordan (org.). **Interaction: artistic practice in the network**. New York: DAP Inc/ Eyebeam Atelier, 2001.
 links - <http://homepages.msn.com/stagest/culturavirtual/mendieta.html> - <http://www.moma.org/exhibitions/1997/sherman/>

selectedworks.html
<http://www.artmuseum.net/>
http://www.biennaleofsydney.com.au/biennale2000/images/art/320/075_17582.jpg
<http://www.caroleeschneemann.com>
<http://www.ostara.org/images/nitsch14.jpg>
http://www.leedy-voukos.com/archive/2001_fall.htm
<http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/osthoff/osthoff4a.GIF>
<http://www.artemercosur.com.uy>
<http://foundation.generalit.at/RUECK/altpro/b2altpro/vivencias/Clark.jpg>
http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_1B_2_1B.html

* * *

RUÍDOS DO BRANCO

Raquel Stolf

Universidade do Estado de Santa Catarina

Entre uma mobilidade e ampliação do conceito de performance e a sua intersecção com a prática híbrida da instalação situa-se *LISTA DE COISAS BRANCAS – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas*. Tal proposição surge dentro de um processo de pesquisa onde proponho intersecções, ressonâncias e estranhamentos entre o uso da palavra falada e da palavra escrita em ações e instalações, sendo que três conceitos agenciam essa produção: o *branco* (enquanto cheio, que veda, cega, obnubila), o *em branco* (enquanto vazio, silêncio-ruído) e o *deu o branco* (enquanto interrupção de sentido, instante de não-saber, ruído-silêncio).

A seguir, fragmentos de *LISTA DE COISAS BRANCAS*:
arroz. açúcar. nuvem. sal. isopor. caderno novo. tontura. neve. céu nublado. sussurro. borracha de apagar. minha geladeira. cabelo branco. vermes. pasta dental. eco. naftalina. dia de sol forte na praia. ovos. morte. tinta de parede. vômito. guarda-pó. cocaína. roupa de médico e dentista. larva de inseto. ramela. papel. nervo. página. palmito. branco do olho. máscara para pó. quando se esquece de repente. mingau de aveia. dor de cabeça. melão aberto. tempo que não passa. sabão de côco. caneta quando falha. vôo. pedriscos de aquário. farinha de trigo. alho. dentro da barata. polpa de fruta-do-conde. franqueza. ossos. quase no fim de alguma coisa. anseio. barba. arrepio. miolo de pão branco. sêmen. dentro da semente da fruta. esqueleto. guardanapo. couve-flor. insônia. iceberg. dentro da maçã. falha. travesseiro. gaivota adulta. urso polar. máquina de lavar roupa. dentro da jabuticaba. magia branca. forno microondas. entre a polpa da laranja e a casca. flor da figueira-do-inferno. cegueira segundo saramago. quando a unha cresce. papel higiênico. leite. neblina. pus. faixa de pedestres. saudade. instante antes do desmaio. saco de leite tipo a, b e c. legenda de filme. varinha de condão. plâncton. cano de esgoto. farinha de mandioca. pólo sul. nudez. copo plástico descartável. interruptor de luz. glândula mamária. desejo. lacre do vidro de requeijão. pólo norte. gás lacrimogêneo. buda. barriga de pingüim. chuveiro de tv fora do ar. creme para cabelo. atrás da foto.

algodão. secreção nasal. vestido de noiva. pele de quem não toma sol. fumaça de cigarro. sabonete. ovo de piolho. creme para espinhas. flocos de arroz. talco. bolor de pão. iglu. caspa. flash. nabo. areia da praia. cheque em branco. prédios públicos. gaze. avião. coruja-das-neves. dunas. substância gelatinosa de ovos de rã. mancha de água sanitária. bolo de noiva. pó com antraz. glândula sublingual. deserto. cal. gato branco. pensar demais. protetor solar. espaço entre as linhas escritas. prato de porcelana. horizonte. requeijão. fantasma. gordura vegetal hidrogenada. lençol de hospital. coelhos. saponáceo. estrelas. carneiros. banana descascada. piso do meu banheiro. hóstia. diamante. envelope. espuma de sabão em pó. lua vista da terra. sacola plástica de supermercado. cerdas da escova de lavar o vaso sanitário. molho branco. cérebro. sol. pessoa pálida. parede. comprimido. lenço. atadura. meia soquete. gesso. garça. sagu cru. balinha de 2 calorias. felicidade inesperada. saco de algodão. computador quando trava. cadarço de tênis. bola de pingue-pongue. leite materno. cocada. pano de louça. galinha. poodle. túmulo. anemia. suspiro. filhote de foca. clara em neve. papel fotográfico antes de ser velado. dente. pomada para assadura. ricota. lâmpada fluorescente. rato branco. ruído. bocejo. ovos de tarântula. nata. camisa-de-força. álbum branco dos beatles. surdez. rabanete descascado. ser o primeiro da fila do banco. impossibilidade. buraco branco. burburinho. tudo. nada. raiz de fio de cabelo. faixa branca. teia de aranha. filtro de café. começo. fio dental. cola em bastão. tampa de canetinha. cisne. fita veda-rosca. vácuo. carta branca. desbotado. casca do ovo de jacaré. barriga de arminho. espirro. toalha de banho. arroz doce. roupa de pai-de-santo. espuma da cerveja. teclas brancas do piano. listras do uniforme escolar. casulo de borboleta. roupa para ano-novo. vaso sanitário. espinha de peixe. pó de arroz. velocidade. relógio parado. saquinho de chá. mosca branca. penugem na roupa. avalanche. toalha de mesa. lebre-do-ártico. aspirina adulta. dia frio com sol. avental. barata branca. canjica. carneiro das montanhas. roll-on do desodorante. veneno para pulga. solução. céu com chuva. massa corrida. etiquetas. silêncio. sono. reflexo. cebola crua. medo. gelo. giz. comida mofada. bandeira branca.

Inicialmente, a *LISTA* surge enquanto escritura, listagem no papel (página de minha agenda) em abril de 2000 (a partir de uma lista de compras), desdobrando-se em diferentes versões: poema no papel (texto impresso em jornais e revistas), livro de artista (trabalho em processo: livro-listra que se desdobra em 60 metros), som-ruído-performance (coisas brancas faladas em 'linha' e coisas brancas sobrepostas), fotografias (em processo) e enquanto instalação (onde a lista de palavras, em letras adesivas brancas, é colada diretamente no espaço, em linhas, em alturas diferenciadas). Essas versões podem ou não se intersectar, sendo que a própria listagem é aberta a infinitas e descontínuas inserções.

Na presente reflexão, concatenarei algumas reflexões sobre a intersecção da *LISTA* enquanto instalação e enquanto performance, onde linhas sem fim nem começo de palavras-coisas brancas percorrem paredes, janelas, chão e rodapés de espaços internos e externos, preenchendo-esvaziando tal espaço, cruzando-se com o som/ruído falado no mesmo espaço.

Quando instalada, *LISTA DE COISAS BRANCAS* literalmente se cola no espaço do mundo, fragmenta-se, esparramando coisas-palavras brancas em vários sentidos. Pode-se entrar no meio da *LISTA*, tentar ler pedaços, cacos de coisas. Impossível ler tudo: por vezes as palavras estão coladas no teto, ou a própria luz do ambiente impede a leitura, que cansa e produz pausas. Ocorre tanto uma espécie de tensão, onde as letras, ao serem coladas sobre vidros de janelas, incorporam o céu como fundo, o céu como página, e, devido à luz que atravessa seus corpos (finas películas adesivas brancas), apresentam-se acinzentadas ou pretas, bem como se insinua uma espécie de mimetismo, onde as coisas brancas quase somem nas paredes e tetos brancos, ao passo em que estão camufladas.

Deste modo, cada proposição que se configura enquanto instalação injeta uma especificidade em seu conceito, dependendo do quê, como, quando e onde acontece. Assinala-se incisivamente uma dimensão temporal indissociável do espaço. Algo como uma flutuação constitutiva, um aspecto circunstancial, situacional dá espessura à prática da instalação. Ela implica um estado, modo como se está situado em relação a determinado ambiente, arranjo de coisas, matérias e indivíduos em relação recíproca, conjuntura móvel.

O artista russo Ilya Kabakov complementa e amplifica essas considerações ao conceber que *uma instalação total é o local de um ato suspenso, onde um acontecimento teve, tem ou pode vir a ter lugar*. A partir dessa colocação, coexistem duas opções (onde uma catalisa a outra): esse ato suspenso talvez nunca seja executado (e por isso mesmo a instalação precisa existir, na eterna perseguição dessa suspensão ou na tentativa obsessiva de concretizá-la) e, concomitantemente, o espaço-tempo, o espectador, as matérias que compõem a instalação e/ou o próprio artista podem construir ou ter construído um acontecimento, mesmo que este seja inevitavelmente provisório (onde a instalação respira exatamente nesse encontro e/ou desencontro de acontecimentos transitivos).

Em *LISTA DE COISAS BRANCAS*, essas duas opções parecem se sobrepor: o acontecimento (provisório ou invisível) se embaralha enquanto leitura fragmentada, memória cruzada, esquecimento inevitável e se concretiza enquanto suspensão. De pequenas caixas de som brancas minha fala emana e se instaura como ação, performance mediada, ato em flutuação. A audiência consiste em quem ali possa estar. Agencia-se uma situação onde algo acontece, mesmo que passageiro. A fala se inscreve como extensão de uma presença corporal que se desdobra em um só corpo (uma voz) ou se dobra num corpo múltiplo e incomunicável (muitas vozes). Estou e não estou ali, sou uma e muitas outras, ou estou na própria *pausa agitada de uma coisa não ser outra*.

O espaço performático é uma espécie de página ampliada, esparramada, distendida. Mas, quando as coisas brancas são empilhadas e fundidas, como se todas as coisas da *LISTA* fossem faladas ao mesmo tempo, pela mesma pessoa, o corpo que se expande no espaço sonoro se comprime em ruído e insinua-se como espécie de não-senso, presença rizomática que escapa, exaustivamente, repetidamente (o ruído insiste em reaparecer). Descontinuidade e flutuação entre som e sentido, entre fala, leitura e audição, entre o espaço físico real e o tempo que o som-ruído das vozes modula no ar propõem uma reflexão a partir do branco enquanto matéria, experiência e conceito.

Acúmulos coexistem com vazios, redução com acréscimo, onde a sobreposição de coisas brancas agencia a construção de um silêncio sonoro, de um ruído branco. John Cage, para quem o silêncio constitui *a múltipla atividade que não cessa de nos rodear*, sublinha que o *silêncio, na realidade,*

não existe. Nunca existe uma ausência de som, que é como os dicionários definem o silêncio. O silêncio é simplesmente... uma questão mental. Uma questão de saber se uma pessoa está escutando os sons que não está provocando. (...) O silêncio é um meio de ouvirmos o que nos cerca. O silêncio é antes a multiplicidade de sons, é o burburinho, rumor do mundo, vazio pleno, ruído. Da mesma maneira, se os esquimós distinguem muitos tipos de branco, se distinguem na matéria neve-branco múltiplos estados, LISTA DE COISAS BRANCAS amplia esse inventário para outras matérias, situações, conceitos, sensações. Em comum, há o branco múltiplo, quase sem fim (em branco). E, se todos os brancos são brancos em estados diferenciados, segundo sensações subjetivas e coletivas, é a linguagem que concatena a percepção desses brancos (a apropriação de palavras para convocar os brancos verbivocovisuais), percepção entendida enquanto atividade construtiva e inventiva, ação que implica escolhas.

Nesse sentido, para Manoel Ricardo de Lima, LISTA DE COISAS BRANCAS suscita uma espécie de regimento interno do olhar que se elabora através de uma seleção de sensações que por sua vez leva a uma seleção de objetos (coisas) que fazem parte da composição (...) em forma de um quase inventário: escolhas. Nesse trajeto, tais escolhas implicam uma nuvem de perguntas também sublinhadas por Manoel: como ver o mundo, como percebê-lo, como senti-lo, como listar a escolha das coisas que podemos e queremos ver? o que nos interessa de fato no mundo e como estar no mundo????? O que é estar no mundo?

Se depender da LISTA, tais indagações permanecerão nebulosas, num estado entre, suscitando a interrogação e a incompletude como pressupostos. No poema Mencius: Teorema do Branco, Haroldo de Campos apropria-se das palavras do filósofo chinês e enfatiza as diferenças entre os brancos: o branco da pena branca / é igual ao branco da neve branca? / é igual ao branco do jade branco? / de quantos brancos se faz o branco?

A LISTA parece não ter fim tanto no espaço-tempo como em seu processo interminável, processo de criação que inclui a vida como motor da proposição. Acopla-se com a LISTA enquanto coleção que se dispersa no espaço pelo branco sobre branco instalado, a LISTA enquanto performance que constitui um ato suspenso (onde só é possível ouvir a ação) e a listagem sempre em processo, que é construída tanto por mim como pelos outros, que podem inserir coisas na LISTA.

Uma sensação de não-senso surge ao se pensar LISTA DE COISAS BRANCAS como espécie de monocromatismo, questão um tanto paradoxal devido ao excesso e ao acúmulo de brancos que o trabalho propõe. Pois, se a antítese do excesso é a redução extrema, e uma das formas de arte mais reducionistas é o monocromo, seria possível pensar a LISTA como monocromo? Como pensar uma redução que só existe através do excesso e do acúmulo? Propondo um branco heterogêneo, rizomático e cambiante, corpo dobrável, esvaziável e fantasmático? Enchendo de coisas o branco?

Bibliografia

- ARCHER, Michael, OLIVEIRA, Nicolas de, OXLEY, Nicola, PETRY, Michael. **Installation Art**. London, Thames and Hudson, 1998.
- CAGE, John In LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes e Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje**. São Paulo, Iluminuras, 1996.
- CAGE, John. JOHN CAGE: dois toques para o Brasil. In Revista *Código* 3. Salvador, agosto de 1978, s/p.
- CAMPOS, Haroldo de. **L'éducation des cinq sens**. Édition

bilingue. Paris, Plein Chant, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo, Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia - vol. 1**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo - arte conceitual no museu**. São Paulo, Iluminuras, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. *Um Gueto Labiríntico: a Obra de Cildo Meireles*. In HERKENHOFF, Paulo, MOSQUERA, Gerardo e CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

KABAKOV, Ilya In GROSENICK, Uta e RIEMSCHEIDER, Burkhard (org.). **Art at the turn of the Millennium**. Köln, Taschen, 1999.

MELIM, Regina. **InCORPORações - agenciamentos do corpo no espaço relacional**. São Paulo, PUC, 2003, Tese de Doutorado.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.

STILES, Kristine. *Performance Art*. In STILES, Kristine e SELZ, Peter. **Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings**. Berkley/Los Angeles, University of California Press, 1996.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo, Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1989.

Notas

¹ Neste texto, parte-se de reflexões presentes no texto *quase todos os sentidos da coisa: ruídos do branco* (publicado na *periscope magazine*, em www.casthalia.com.br), que por sua vez parte de *objeto em branco: acúmulos e outros vazios*, sub-bloco de minha dissertação de mestrado - *Espaços em branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos* (mestrado em Poéticas Visuais, Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, 2000-2001). Nessa pesquisa, foram produzidos e investigados trabalhos que de alguma maneira eram brancos e/ou estavam em branco. Investigou-se o desdobramento das passagens do branco ao em branco e ao deus branco e os atos ou modos de proceder que provocavam esses trânsitos em obras de minha autoria e de outros artistas. Entretanto, a versão da LISTA enquanto som-ruído-performance não foi abordada nessa pesquisa, sendo que o presente texto possibilita concatenar reflexões sobre essa questão.

² A escreve Nuno Ramos, *a semelhança é o melhor disfarce* (Nuno Ramos. *Cujo*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993, p. 71). O branco sobre branco da LISTA supõe uma referência imprescindível: as obras em que o artista russo Malevitch trabalha minimamente com o branco. Atingindo o limite da relação figura-fundo, ele evidencia uma valorização do plano, pressupondo a obra artística como uma coisa em sua especificidade, no que diz respeito a sua existência como objeto inserido no mundo. O Branco Sobre Branco de Malevitch dialoga com a noção de vazio pleno, presente na pintura chinesa, onde, segundo François Cheng, o cheio constitui o visível de uma pintura, mas é o vazio, o em branco, que estrutura o uso, que aciona a imagem, mobilizando-a - o vazio implica campos de força, possibilidades.

³ A instalação consiste basicamente na interdependência significativa entre a obra, o espaço-tempo circundante e o indivíduo que ali possa estar, questionando-se as tradicionais categorias artísticas, independentes e sem qualquer relação com o espaço do mundo comum, com o espectador e com a própria vida. Em *Installation Art*, Michael Archer sublinha a instalação enquanto prática híbrida que foi gerada nas experimentações artísticas dos anos 60-70, sendo precedida pelas vanguardas do início do século XX.

⁴ Ilya Kabakov In Uta Grosenick e Burkhard Riemenschneider (org.). *ART AT THE TURN OF THE MILLENNIUM*. Köln, Taschen, 1999, p. 266.

⁵ Regina Melim, em sua Tese de Doutorado intitulada "InCORPORações - agenciamentos do corpo no espaço relacional", investiga artistas contemporâneos que intersectam a questão da Performance e da Instalação, assinalando esses cruzamentos como processos de mediações e ampliações do corpo na contemporaneidade (corpo que se amplia em outros corpos, em objetos, em próteses, nos espaços físico e digital). Nesse sentido, Regina pesquisa diferentes autores, entre os quais, Kristine Stiles, importante teórica sobre a questão da Performance, que utiliza esse termo (...) dentro de uma

perspectiva de alargamento, incluindo nesta categoria, os mais diversos procedimentos onde o corpo é suporte ou material de investigação. Para Stiles, Performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como, diferentes comunidades; transmitidos por via satélite e assistido por milhares de pessoas ou se resumirem em pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos, filmes, etc. Tais meios acrescentados às essas ações tornam-se a base para uma forma híbrida de Performance. E, tal hibridização acarretará na desterritorialização de um ou mais termos, tanto no que diz respeito à ação propriamente dita, quanto no que resta desta ação, seus remanescentes que na maior parte das vezes são caracterizados como Instalação (Regina Melim. InCORPOAÇÕES - agenciamentos do corpo no espaço relacional. São Paulo, PUC, 2003, p. 121-122. Tese de Doutorado).

⁶ Nuno Ramos. *Cujo*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993, p. 41.

⁷ A LISTA, atualmente com 500 coisas brancas, cabe num ruído de aproximadamente 4 segundos, assemelhando-se ao barulho de um enxame de abelhas.

⁸ Entendendo o não-senso tal como o propõe Gilles Deleuze: o não-senso não possui nenhum sentido particular, mas se opõe à ausência de sentido e não ao sentido que ele produz em excesso sem nunca manter com seu produto a relação simples de exclusão à qual gostaríamos de reduzi-lo. O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido (Gilles Deleuze. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1998, p. 74).

⁹ O ruído no qual todas as frequências audíveis têm iguais chances de aparecer (o ruído da turbina de um jato, ou de uma emissão de rádio a válvulas fora da estação com o aparelho ligado no máximo volume). Imbuído das concepções de John Cage, José Miguel Wisnik sublinha que o silêncio corresponde ao ruído branco – terreno de toda comunicação possível, de toda canalização de qualquer mensagem; e portanto ponto de partida para todas as aventuras e paisagens sonoras. (José Miguel Wisnik. *O som e o sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1989, p. 205 e 208).

¹⁰ John Cage. JOHN CAGE: DOIS TOQUES PARA O BRASIL. In Revista *Código 3*. Salvador, agosto de 1978, s/p.

¹¹ A partir de 15 radicais de palavras que se referem à neve (que denominam estados e situações diferentes da neve: geada, partículas finas de neve, neve profunda macia, neve quase desmoronando, neve que flutua na água, tijolo de neve, etc.), são formadas cerca de 30 a 50 palavras. Tais colocações foram pesquisadas no texto de Anthony C. Woodbury. *Counting Eskimo words for snow: A citizen's guide*. In www.princeton.edu/~browning/snow.html.

¹² Ressaltando a PALAVRA enquanto corpo autônomo, a Poesia Concreta sublinha o branco da página como campo ativo, onde a palavra pode também se projetar no espaço do mundo. A palavra como objeto concreto, pressupõe uma nova estruturação, organização do texto: a apresentação verbivocovisual, que enfatiza os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras, revitalizando-as a partir da sua materialidade elementar, visual e sonora. Mallarmé, referência crucial para os poetas concretos, como para a LISTA, no poema *Um lance de dados* (1897), arquiteta o espaço em branco da página como elemento da escritura, como espaço aberto, silêncio que dialoga com e entre as palavras. A espacialização visual do poema sobre a página, concebendo o espaço sem nome como o reduto de possibilidades, sugere que se pode ler também o que não está escrito.

¹³ Manoel Ricardo de Lima. *Ensaio sobre a cegueira: uma parábola-advertência*. Texto do poeta e ensaísta brasileiro, Mestre em Literatura e professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará – UFC. Manoel foi um dos coordenadores do Núcleo de Literatura do ALPENDRE – casa de arte, pesquisa e produção e é editor da SIBILA – Revista de Poesia e Cultura.

¹⁴ Haroldo de Campos. *L'ÉDUCATION DES CINQ SENS. Édition bilingue*. Paris, Plein Chant, 1989, p. 40-41.

¹⁵ Ou como sublinha John Cage: *Eu comecei a ouvir com meus ouvidos, hoje também ouço com meus olhos* (John Cage In Rodrigo Garcia Lopes. *Vozes e Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje*. São Paulo, Iluminuras, 1996, p. 96).

¹⁶ Paulo Herkenhoff. Um Gueto Labiríntico: a Obra de Cildo Meireles. In Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera, Dan Cameron. *Cildo Meireles*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p. 53.

* * *

PERFORMANCE E MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS

Regina Melim

Universidade do Estado de Santa Catarina

A cena contemporânea tem apresentado um número variável de ações performáticas de natureza cada vez mais difusa e complexa. Tem sido freqüente a presença de procedimentos envoltos de múltiplas estratégias relativas ao corpo sem que esse necessariamente deva estar incluído na cena ao vivo. Fragmentações e simbolizações de diversas ordens às distorções e ampliações tecnológicas se justificam como ações performáticas, na medida que passamos a considerar tais procedimentos como expansões ou prolongamentos do corpo e da própria noção de Performance. Estamos nos referindo, sobretudo, aquelas ações que se desenvolvem com mediações tecnológicas. Uma dessas variantes corresponde às Performances sem audiência e que, acrescidas dos registros em vídeos ou fotografias tornam-se a base para a criação de uma forma distendida de Performance.

Essa noção de distensão do conceito de Performance tem sido apresentada em uma série de estudos críticos, a partir dos anos 90, confirmando a necessidade de uma ampliação, assim como, da criação de novos conceitos onde o corpo é apresentado compartilhando em um procedimento artístico.

Amélia Jones, em seu livro *Body Art – Performing the Subject* nos apresenta uma situação que nos coloca frente a uma série de diferenciações entre as Performances dos anos 60-70 daquelas que vem sendo desenvolvidas nos anos 80-90 até o presente momento. Conforme Jones - que prefere adotar o termo *Body Art* ao invés de Performance, sugerindo que a primeira carrega a noção de continuidade, que não se extingue no ato, mas se prolonga - a partir dessas últimas duas décadas são freqüentes a presença de ações performáticas envoltas de mediações das mais diferentes ordens. Novas especificidades são acrescidas à *Body Art*, nomeadas por Amélia Jones como sendo *práticas orientadas para o corpo*¹. Fotografias e vídeos passam a se configurar não mais apenas como registros, mas como prolongamentos e expansões do ato. Resistem e são dotados de um sentido, de uma potencialidade performática.

Kristine Stiles, outra importante teórica no assunto, utiliza o termo Performance numa perspectiva de alargamento, incluindo nesta categoria os mais diversos procedimentos onde o corpo é matéria investigativa ou partícipe de uma ação. Para Stiles, Performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como, diferentes comunidades; transmitidos por via satélite e assistido por milhares de pessoas ou se resumirem em pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos, filmes, etc. Tais meios acrescentados às essas ações tornam-se a base para uma forma híbrida de Performance². E, tal hibridização acarretará na desterritorialização de um ou mais termos, tanto no que diz respeito à ação propriamente dita, quanto no que resta desta ação, seus remanescentes que na maior parte das vezes são caracterizados como uma Instalação. Stiles acrescenta ainda, que em toda Performance sujeitos e objetos das ações estão interligados e comprometidos entre si, são como *comissuras*³. Co-implicados, cada um carrega o outro como sua ampliação. Inseparáveis, suas qualidades e seus significados estão impressos na conexão que existe entre ambos. Os objetos contêm os traços

da ação e, distantes de apenas serem estímulos para a memória, encorajamento para que esta se torne presente e real, são suas expansões⁴. Formam um complexo agenciador que permite visualizar o corpo além de seus limites físicos. E como um complexo agenciador, o corpo e todos os objetos decorrentes da ação, na qualidade de agentes, não existem isoladamente, mas ressoam entre si.

Cristina Freire salienta em seu livro, *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*, que a tão debatida efemeridade existente nos processos artísticos, já no período dos anos 60-70, levou muitos artistas o esforço de tornar material, no sentido de *dar corpo ao invisível*, a construção de *informações artísticas* em torno desses procedimentos. São vídeos, audiovisuais, filmes super 8 e 16 mm, discos, fotografias, xerox, off-set, livros de artista e documentações do evento; materiais que até muito pouco tempo, não era dado ao conhecimento de um público mais amplo, dada a ineficácia da parte de muitas instituições no momento de sua catalogação e, conseqüentemente, sua inserção como parte integrante da obra. Uma postura que, por incrível que pareça, ainda remonta na revisão de categorias tradicionalmente ligadas à obra de arte que se fundamentam no culto renascentista do objeto autônomo, alicerçada no século XX, na crítica formalista de Clement Greenberg⁵.

Ainda que apenas parte se deixe ver da experiência realizada no espaço-tempo, a construção de informações artísticas de tais ações, assumem o papel de não apenas prolongar e expandir o ato, mas possibilitam sua reconstrução. Reconstrução essa que também deverá ser assumida como uma forma de distensão. Assim, essas informações deixam de ser uma fonte estática de documentação e tornam-se um canal de transmissão do processo artístico. Como fração integrante da obra que não se limita apenas a uma existência posterior, mas integrante do próprio processo de elaboração da obra⁶.

Para exemplificar a ocorrência dessas variantes performáticas e poder discutir esses novos agenciamentos do corpo, escolhemos apresentar algumas videoperformances realizadas por Amilcar Packer a partir de finais dos anos 90. Estendidas como ampliações do ato do artista, essas imagens eletrônicas expandem o modelo de corporeidade, apresentando o corpo desdobrado em matérias, espaços e tempos não-contíguos.

Amilcar Lucien Packer Tessouroum (1974) surgiu na cena artística de São Paulo em meados dos anos 90 apresentando inicialmente uma série de *stills* de videoperformances que realizava em seu estúdio. Oriundos de ações onde não havia comparecimento de audiência, partindo de uma singularidade que silenciosamente se compunha de repetidos gestos. Cúmplice dessas ações, apenas uma câmera que registrava os contínuos movimentos. Parte desses, extraído, se apresentaria finalmente na forma de fotografia, extrapolando a condição do mero registro. Subvertendo ainda tal condição, Amilcar extraía fragmentos, que devolvidos em novos vídeos ou fotos, enfatizavam explicitamente a presença do meio eletrônico como elemento mediador.

Seu processo, via de regra, segue uma lógica na qual repete diversas vezes uma mesma ação até encontrar material suficiente para extrair um momento que possa ser qualificado como paradigmático ou arquetípico. Retirado o fragmento, fotografa e saturando a cor, traz ao público algo que só existe enquanto imagem digital, como demonstrado no *still* do vídeo *S/Título # 44* (2001). Orientados para fotografia, os fragmentos retirados dessas ações extrapolam a condição de registros. Extraídos de um monitor de TV, com cor e textura potencializadas por fonte de luz artificial, cada um desses

momentos utilizados enfatiza explicitamente a presença do meio eletrônico como mediação. Presença essa que se configura como expansão da ação e corpo do artista.

Um de seus trabalhos da série *Vídeos*, denominado *Vídeo n. 2* (2002)⁷, o artista realizava uma operação de entrar no interior de um carpete a partir de uma fenda. Cinco monitores dispersos pela sala de exposição exibiam essa cena, produzindo uma espécie de narrativa contínua. A sensação quando colocávamos diante desses monitores é de estarmos diante de uma mesma situação empreendida pelo artista, gravada a partir de cinco diferentes ângulos. Todavia, tratava-se de um conjunto de cinco vídeos, apresentando cinco ações diferentes e que foram gravados em cinco espaços-tempo também diferenciados (cinco quartos de uma mesma casa), mas que ao invés de servir de material para extrair uma imagem-síntese da ação, como comumente é levado a efeito pelo artista, foram mantidos e sincronizados, tornando-as simultâneas em razão da mediação do meio utilizado.

*Quando fui fazer o Vídeo # 2, comentei Amilcar, resolvi manter os diversos vídeos e abdicar de um tipo de edição. Essa decisão também me parecia interessante porque poderia, de certa forma, apresentar um pouco mais o meu processo de trabalho, além de poder prosseguir com essa minha vontade de criar um outro espaço, uma instalação com essas imagens. O fato de muitas pessoas terem a impressão de que se tratava da mesma ação, vista de ângulos diferentes, se deve em parte da situação do observador não poder abarcar os vídeos ou todas as imagens ao mesmo tempo e ter que se relacionar fisicamente, não somente com os olhos, mas com todo o corpo, para apreender o trabalho*⁸.

Um outro trabalho, a videoinstalação nomeada *Vídeo # 0: em repouso* (2000)⁹ Amilcar Packer se coloca de braços embaixo de uma cadeira e movimentando seu corpo compõe a trajetória de uma cadeira de balanço. Gravados de três ângulos distintos e simultâneos, essa mesma ação é disposta em uma sala com três monitores procurando, a partir dessa simultaneidade de três perspectivas diferenciadas, criar um outro espaço, desdobrando o próprio espaço da ação gravada. Além disso, como proposto também no *Vídeo # 2*, não somente o som presente no vídeo ativa o espaço criando um ambiente, mas solicita um outro tipo de relação e posicionamento do espectador. Não mais aquela de se posicionar parado diante de uma imagem, mas movimentando-se, potencializando outras dimensões sempre presentes na relação obra-espectador. Nesse caso, um partícipe da ação exposta, ampliando o espaço de performance. O conjunto de sua obra, espécie de parênteses que apresentam ações como experiências de subjetivação de espaço-tempo, mantém na contemporaneidade um forte comprometimento com as práticas orientadas para o corpo. Atento às questões referentes e reflexivas, não apenas de seu processo, mas de uma cena artística que se desenvolve simultaneamente à sua, Amilcar Packer com seu trabalho amplia os concebidos espaços de performance. Seus vídeos e suas fotografias apresentam o corpo virtualizado como devir, sugerindo algo que extrapola o visível, sinalizando desterritorializações e desdobramentos que acarretam na extensão das noções de presença e mediação. Dispostos dessa forma, suas ações atravessam a cena contemporânea perfurando os intervalos de sentido que residem, freqüentemente, na platitudo da presença física imediata.

Bibliografia

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no**

Museu. SP: Iluminuras – MAC/USP, 1999.

JONES, Amélia, *Body Art – Performing the Subject*, Mineapolis/London: University of Minesota Press, 1998.

STILES, Kristine. *Performance Art In: Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

Uncorrupted joy: international art actions In: SCHIMMEL, Paul. *Out of actions: between Performance and objects, 1949-1979*, Los Angeles/London: MoCA/Thames and Hudson, 1998.

PHELAN, Peggy, *Unmade: the politics of performance*, London/NY: Routledge.

Notas

¹ JONES, Amélia, *Body Art – Performing the Subject*, Mineapolis/London: University of Minesota Press, 1998, p. 314.

² STILES, Kristine. *Performance Art In: Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996, pp. 680-693.

³³ STILES, Kristine. *Uncorrupted joy: international art actions* In: SCHIMMEL, Paul. *Out of actions: between Performance and objects, 1949-1979*, Los Angeles/London: MoCA/Thames and Hudson, 1998, p. 229.

⁴⁴ Peggy Phelan afirma que *atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias, vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente. Performance implica em real, através da presença física do corpo*. PHELAN, Peggy, *Unmade: the politics of performance*, London/NY: Routledge, 1993, pp. 146,148.

⁵ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. SP: Iluminuras – MAC/USP, 1999, pp. 29-30.

⁶FREIRE, Cristina. Op cit. pp. 95-96.

⁷ Obra apresentada em coletiva na Galeria Vermelho, São Paulo, 2002.

⁸ Conversa através de e-mail, 2 de abril de 2003.

⁹ Obra apresentada na II Mostra do Programa de Exposições 2002, Centro Cultural São Paulo.

* * *

PÓS-TEATRO: PERFORMANCE, TECNOLOGIA E NOVAS ARENAS DE REPRESENTAÇÃO

Renato Cohen

Universidade Estadual de Campinas
Pontifícia Universidade Católica -SP

“.....Mantra Cósmico, rede de presenças, a conectividade da net cria uma corrente de consciências, de sonoridades, de narrativas que são tecidas a distância. No espaço-tempo geodésico das 12 horas às 24 horas (horário SP) uma rede se constela criando uma geografia de 35 artistas e quatro cidades em link-São Paulo, Columbus (Ohio), Plymouth (UK) e Brasília. O Conceito é o do tempo real, do tempo epifânico e único. O espaço está aberto para a performance presencial e telemática. Espaço aberto para os interatores da rede e para os livre depoimentos. Uma ação que tem seu peso na materialidade do corpo e sua leveza no deslocamento das imagens...”

Texto Guia do Evento “Constelação”
(2002)

Pós-Teatro

A criação de novas arenas de representação com a entrada, onipresente, do duplo virtual das redes telemáticas (WEB-Internet), amplifica o espectro da performance e da

investigação cênica com novas circuitações, a navegação de presenças e consciências na rede e a criação de interiscrições e textos colaborativos. Com uma imersão em novos paradigmas de simulação e conectividade, em detrimento da representação, a nova cena das redes, dos *lofts*, dos espaços conectados, desconstroi os axiomas da linguagem teatro: atuante, texto, público –ao vivo, num único espaço, instaurando o campo do Pós-Teatro.

A relação axiomática da cena: corpo-texto-audiência, enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo é deslocada para eventos intermediários onde a telepresença (*on line*) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alça-se a hipertexto, a audiência alcança a dimensão da globalidade. Instaura-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, dos paradoxos, na avolumação do uso do suporte e dos mediadores, nas intervenções com o real. Gera-se o real mediatizado, o hipereal, elevado ao paroxismo pelas novas tecnologias onde suportes telemáticos, redes de ambientes WEB (Internet), CD- Rom e hologramias simulam outras relações de presença, imagem e recepção.

Na linha conceitual proposta por Rosalind Krauss (*Escultura em Campo Ampliado*) a cena Pós-Teatral é a cena ampliada, uma *Gesamtkunstwerk* onde as cidade, as redes, os espaços comunicantes são o cenário do *trauerspiel* contemporâneo. Uma cena que altera as noções de presença, corpo, espaço, tempo, textualidade, pela inserção da simultaneidade, da velocidade e que –ao mesmo tempo—é plena de dramaticidade ao figurar o acontecimento, o *événement*, em escala social e subjetiva. Uma cena inclusiva, performática, que inclui inúmeras trocas entre cibernautas—em eventos de curadoria, como o evento Constelação (Sesc,2002 -ver foto, anexa), curadoria Renato Cohen, rede que linkou, em tempo real, quatro centros de irradiação (Sesc-São Paulo, Cia Center-UK, Ohio Media Center-Columbus, USA e Centro de Mídia-UNB), num período de 12 horas com seqüência de performances e interiscrições— e eventos livres, autônomos, na produção micropolítica e desejante dos cibernautas—em chats, webcam e páginas pessoais.

A contaminação do teatro com as artes visuais, cinéticas e eletrônicas dá um novo salto, com a emergência das redes telemáticas, que permeiam uma comunicação em tempo real— e uma extensão do corpo e da presença (o corpo extenso)—que é eminentemente performatizada. A partir dos anos 90, os novos mídia tecnológicos (web-art, arte telemática, net-art) com novos recursos de mediação, virtualização e amplificação de presença passam a impor outras direções às experiências radicais da Performance e do Teatro: Johannes Birringer¹ nomeia um novo espaço monádico de performance—a sala telemática, recebendo *inputs* em tempo real—em contraposição à sala instalação, remetida às Artes Plásticas. Como em sua criação **Vespucci** (1999)², performance com uso de espaço computacional, cantoras líricas e bailarinas, alimentadas em tempo real por informações da Nasa e redes de CD-Rom, onde o público recompõe todo o hipertexto da criação. Esses novos espaços de performance, intensamente alimentados por dados—em tempo real—colocam os performers e a audiência em espaços simulados de improviso e presentificação.

Essa dobra, do espaço cênico, no espaço virtual, não pressupõe, a nosso ver, uma “desrealização” das formas e presenças e sim uma reconfiguração de cena e comunicação à luz dos novos suportes e materializações da Arte-Ciência contemporâneas. Esse projeto de “desrealização” da cena, na verdade, um ataque à cena naturalista, tem sua gênese no século XX, com o projeto de um teatro não mimético—na cena bio-

mecânica de Meierhold, na rota das sur-marionetes de Gordon Craig, nas utopias futuristas de Khlébnikov, Shlemmer e El Lissitski, que tentam um corpo que atravesse os médiuns (Khlébnikov fala de uma linguagem mediúnica, o *zaum*, que atravesse os mídias).

Nesse projeto –antirealista– novas escrituras se desenham: Khlébnikov cria o *KA* (1916) –um prenúncio de hipertexto que enumera o Egito de Amenóphis e as terras do homem do futuro. O suprematista Kasimir Malévitch e Maiakóvski, desenham ícones abstratos e palavras autônomas na criação de uma nova cena da *poiesis*. São fundantes, dessa gênese, o formalismo futurista, o sonorismo dadá, a fluxo automático dos surrealistas— e as experimentações com a body-art, o conceitualismo, e o minimalismo que vão compor as matrizes da cena contemporânea

No projeto contemporâneo, uma cena pré-virtual, se desenha nos experimentos da Arte-Performance em inúmeras intervenções com tecnologia, juntando corpo, narrativa e pesquisa de suportes: dos experimentos sonoros de John Cage, à dança autogerativa e numérica de Merce Cunningham, dos experimentos da fax-art, net-art realizados pelo Fluxus às vídeo-performances de Nan June Paik, do vocoder e digitalidade de Laurie Anderson às paisagens tecnológicas de Stefan Haloway. Essa cena produz uma nova teatralidade, polifônica e polissêmica que é devolvida, também, aos edifícios teatro em espetáculos multimídia como as óperas do encenador Robert Wilson –*Life&Times of Joseph Stalin*(1973)³, *Einstein on the Beach* (1975), com passagens marcantes pelo Brasil, cujas óperas inaugurais permeadas por sonoridades, abrupções, tecnologia, performance, idiossincrasia sobrepõe o onirismo, a visão multifacetada, a ultracognitividade equiparando paisagens visuais, textualidades, performers, luminescências, numa cena de intensidades em que os vários procedimentos criativos trafegam sem as hierarquias clássicas texto-ator-narrativa; nos planos simultâneos do discurso do Wooster Group, na escritura distópica de Samuel Beckett, na dança minimal de Lucinda Childs e, num leque mais amplo em trabalhos tão distintos como os *environment* plásticos de Christo—citados por Gerald Thomas, às epifanias visuais de Bill Viola e Gary Hill.

As novas estruturas textuais perpassam o uso do intertexto — enquanto fusão de enunciantes e códigos; a interescritura — onde a mediação tecnológica (rede Internet) possibilita a co-autoria simultânea; o texto síntese ideogrâmico — na fusão das antinomias; o texto partitura — inscrevendo imagem, deslocamento, sonoridades e a escritura em processo, que inscreve temporalidade, incorporando acaso, deriva e simultaneidade. Na composição do texto espetacular — em interações de autoria, encenação e performance — o hipertexto sígnico estabelece a trama entre o texto lingüístico, o texto *storyboard* — de imagens, e o texto partitura — geografia dos deslocamentos espaço-temporais.

Hipertexto⁴ que aqui é definido enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese. O semiólogo russo Iuri Lotman (*Universe of the Mind*, 1997), nomeia o grande hipertexto da cultura depositário de historiografia, memória, campo imaginal e dos arques primários.

Essa nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos de sentidos e de suportes, instalando o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialização, da pulsação do híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena, consubstanciando uma escritura não sequencial, corporificando o paradigma da

descentralização, formulado por Derrida, para quem o centro é uma função não uma entidade de realidade. Gesta-se nessa tessitura hipertextual, a grande “memória interativa”, rizomática, em recursos de proliferação, mediação e subjetivação.

O Pós –Dramático

As novas escrituras e suportes cênicos instauram novos espaços dramáticos pela incorporação do acontecimento em tempo real—em clara miscigenação do espaço do real e do ficcional. Mitologias pessoais, fetiches, comunicações na rede, acidentes, compõe a grande cena das redes.

Por outro lado, o dilema, já apontado por Walter Benjamin, ao digladiar com as filosofias iluministas e materialistas— para quem o tempo é matéria quantificável, o progresso está ligado às idéias de futuro e as técnicas são suportes para a dominação da *natura* —é retomado no contemporâneo, que supera, a nosso ver, o cinismo pós-moderno articulado nas idéias de paródia, pastiche e fetichismo, resgatando a prioridade de um sujeito da experiência, de um tempo de presentificação e de transcendência, da *teckné* em estreita relação com a *phisis*.

Retoma-se, com as redes, um espaço de autoria e de mídiaativismo que se contrapõe ao discurso dominante do Broadcasting televisivo.

Ao criador contemporâneo lega-se portanto, de um lado, a extrema experimentação e busca pessoal, nos complexos territórios da *trauerspiel* (“tragédia da existência”) apontados por Benjamin, por mecanismos que se direcionam para a construção de uma mitologia pessoal, e de outro, o contato premente com as novas técnicas, que antes que obliterar os sentidos propõe a ampliação do *telos* humano.

Bibliografia:

- ATZORI, Paolo. “*Extended-Body an Interview With Stelarc*”. *Digital Delirium*, p195-199/s/d.
 BIRINGER, Johannes. **Media & Performance Along the Border Baltimore**, The Johns Hopkins University Press, 1998.
 COHEN, Renato. “*Performance e Contemporaneidade: Da Oralidade à Cibercultura*” In *Oralidade em Tempo&Espaço-Colóquio Paul Zumthor*, Educ,1999.
 LANDOW, George P. **Hypertext 2.0 The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology**. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992.
 PRADO, Gilberto. “**Experimentações Artísticas em redes telemáticas e WEB**” In *Interlab-Labirintos do Pensamento Contemporâneo* (org. Lucia Leão), Iluminuras, São Paulo, 2002.

Sites

- http://www.dance.ohio-state.edu/dance_and_technology/birdman.html
 Criação - (Here I came again)-Curadoria Johannes Birringer <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/constelacao.htm>
 Evento Constelação-Curadoria Renato Cohen www.aliennationcompany.com -Curadoria -Johannes Birringer <http://corpos.org/telepresence2/> -Grupo Corpos Informáticos http://www.eastgate.com/TwelveBlue/Twelve_Blue.html-
Hipertexto Michael Joyce

Notas

- ¹ Em BIRINGER, Johannes. “Contemporary Performance/Technology”. *Theatre Journal* 51, 361-381, 1999.

² Vespucci (Direção Johannes Birringer, 1999), Dalas, Usa, Alien Nation Co.

³Essa peça, por causa de censura, foi encenada no Brasil com o título *Life & Times of Dave Clark*, em cena que revolucionou o teatro brasileiro. Bob Wilson volta em 1994, na Bienal Internacional de São Paulo—em curadoria de João Cândido Galvão—com *When We Dead Awaken*, de Ibsen.

⁴ O termo hipertexto tem sido utilizado em textos computacionais aludindo à janelas que se abrem em relação ao texto principal.

* * *

O CORPO COTIDIANO E O CORPO-SUBJÉTIL: RELAÇÕES

Renato Ferracini

Universidade Estadual de Campinas - LUME

O ator-dançarino, ou mais genericamente, o atuante, por definição comum, é um artista do corpo. Isso significa, em primeira instância, que ele usa, como território primeiro de trabalho, seu corpo – corpo-físico-celular-nervoso-fisiológico-mental inserido em seu cotidiano, que a partir de agora chamo de **corpo cotidiano** - em toda sua potencialidade artística, transformando-o em suporte estético de sua arte – um corpo artístico, que chamarei de **corpo-subjético**. Criar um corpo-subjético, nesse caso, seria a capacidade do ator em usar uma “vida”, uma pulsão de vida de seu próprio corpo cotidiano insuflando, imprimindo organicidade a esse mesmo corpo quando em Estado Cênico. Em outras palavras, o corpo-subjético é um artificial artístico, e portanto inorgânico, possibilitado pelo corpo cotidiano, portanto orgânico. O momento do Estado Cênico é, então, um inorgânico/orgânico, coexistente e paradoxal, e é esse próprio paradoxo que possibilita o estado “vivo” do ator. O ator, assim como todo artista, *é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível* (Deleuze, 1992, p.167).

Esse conceito de corpo-subjético, paradoxal, toca outros conceitos dentro de especulações anteriores sobre o trabalho do ator. Assim podemos encontrar conceitos parecidos como *corpo-em-vida* de Barba, *corporeidade da ação física* de Luís Otávio Burnier, *transiluminação* de Grotowski ou *atleta afetivo* de Artaud. Cunho esse termo corpo-subjético, não apenas para criar mais um termo, ampliando o léxico e a dicotomia da antropologia teatral entre corpo cotidiano e corpo extra-cotidiano. O corpo-subjético não é somente o corpo extra cotidiano puro (já que acredito que essa pureza não existe!), nem mesmo o corpo artificial do qual nos fala a antropologia teatral. Nem mesmo pode ser confundido com esse “corpo-entre”, *corpus fictif*, um corpo entre o cotidiano e extracotidiano, percebido pelos estudos de Barba e dos investigadores do ISTA. Na verdade não discordo da existência de todos esses corpos: cotidiano, extra-cotidiano, *corpus fictif*. Todos eles, dentro de um plano abstrato, realmente existem. Posso certamente criar e perceber vários “corpos”, cada qual com suas regras e comportamentos específicos, que irão se ampliando do corpo cotidiano ao corpo-em-arte. Mas o problema é justamente o relacionamento entre todos esses corpos. Posso criar tantos corpos quantos forem necessários para o entendimento da complexidade inerente ao trabalho do ator, mas ao criar esses corpos, também devo necessariamente gerar, dentro deles, mecanismos de comunicação entre eles para que não passem a ser criações meramente abstratas e independentes. Enquanto ator tenho meu corpo cotidiano e é dele que devo gerar qualquer outro corpo. É dele, e somente dele, que criarei um corpo-em-arte. Acredito

ser um tanto quanto arbitrária a divisão exata entre corpo/energia cotidiana corpo/energia extra-cotidiana. Esse último termo cunhado por Eugênio Barba começa ser já usado de maneira arbitrária, fazendo com que essa divisão pareça ser mística e metafísica: essa arbitrariedade no uso do conceito pode fazer com que possamos pensar que o corpo extra-cotidiano é construído a partir de energias que “pairam no ar”, sendo quase um corpo ideal, separado desse “mundo conhecido”. Não. O corpo e a energia extra-cotidiano vêm do corpo-cotidiano, mais precisamente de sua (re)construção, ou ainda, de sua desautomatização. O corpo cotidiano é a base e primeira célula do corpo expandido, não somente extra-cotidiano, mas corpo-subjético. Ora, como podemos pensar uma extra-cotidianidade sem uma “cotidianidade”? Assim, como ator, prefiro realizar um outro exercício teórico: não sub-dividir corpos tentando encontrar regras específicas de cada universo corpóreo criado para depois pensar um relacionamento entre eles até chegar ao corpo-em-arte. Prefiro sim, pensar um único corpo, aberto a todas as multiplicidades inerentes a ele mesmo e que se auto gera nele mesmo, sempre, incluindo aí o corpo cotidiano, o corpo-em-arte, as ações físicas e vocais geradas nesse corpo-em-arte e mesmo a zona de relação com o espectador, essa zona de afetar e ser afetado, essa zona de turbulência. Esse corpo uno, mas ao mesmo tempo múltiplo, que engloba todos os outros corpos, ações e zonas possíveis é que estou dando o nome, aqui, de corpo-subjético. Ele subentende o corpos extra-cotidiano, o *corpus fictif*, mas os entende somente a partir do corpo cotidiano. O corpo-subjético não é um termo dualista, ou mais um corpo criado em zonas intermediárias entre o corpo cotidiano e o corpo-em-arte, mas é um conceito vetorial. O corpo-subjético é um vetor do corpo cotidiano em direção ao uso artístico desse mesmo corpo.

Sendo portanto, a figura do ator pluridimensional, heterogênea, constituída por um primeiro plano enquanto corpo-físico-celular-nervoso-fisiológico-mental (corpo cotidiano) que é seu suporte material potencialmente artístico e em um segundo plano que engloba o primeiro, enquanto “vida” orgânica/inorgânica que transborda e vetoriza esse corpo cotidiano, transformando-o em corpo-artístico (corpo-subjético), ele, atuante, em Estado Cênico, confunde-se e justapõe-se em artista e obra. Justaposição do corpo cotidiano com o corpo obra estética - no primeiro a discussão conceitual ou referente está inserida dentro do plano de imanência filosófico ou do plano de referência das ciências biológicas e no segundo essa mesma discussão encontra-se dentro do plano de composição estético. Talvez seja essa justaposição, confundindo-se com fusão/fissão de planos no ator em Estado Cênico que cause os distúrbios de reflexões conceituais, pois nesse instante ele funde, não somente as teorias, mas também as críticas possíveis do homem e da estética contemporânea além de também incorporar signos sociais, pessoais e passionais. Isso sem contar a recepção; estamos aqui falando somente da figura do ator em Estado Cênico. Portanto, não é a toa que qualquer teoria teatral encontre barreiras quase intransponíveis. O ator, em Estado Cênico, ou seja, de fusão corpórea de seu estado cotidiano e estético, será sempre contraditório quando visto por ângulos parciais, pois ele terá, e será, em si mesmo, essa contradição. Enfim, em Estado Cênico, contém, em si, vários planos conceituais e semióticos.

Na verdade, a tentativa de conceituação do trabalho do ator deveria ser realizada na borda do corpo-subjético, como um ser que, mesmo sendo a expansão e transbordamento do corpo cotidiano, é um ser de sensação independente, mesmo sujeito ao corpo cotidiano enquanto território de expansão latente. Qualquer conceito, reflexão e pensamento sobre o

trabalho do ator deveria ser territorializado não na borda ou no interior do corpo cotidiano, mas na borda e no território do corpo-subjétil. Assim teríamos uma gama conceitual independente para pensar o trabalho do ator em Estado Cênico, mesmo que eles derivem de conceitos conectados ao corpo cotidiano, que é o território, por excelência, das especulações filosófico-ontológicas. Aqui reside uma grande problemática e uma grande contradição: ao mesmo tempo que o corpo-subjétil é borda e limite vetorial de transbordamento do corpo cotidiano e portanto um corpo uno que engloba todos os outros corpos, ele é, em si, independente, pois é o monumento artístico, corpo-em-arte que se sustenta em si e é independente de seu autor. Na verdade essa é uma questão especialmente problemática, e por isso mesmo, devo tentar realizar algumas ponderações sobre essa “divisão interdependente” entre corpo cotidiano e corpo-subjétil.

Dentro de uma conceituação estética-filosófica podemos encontrar afirmações como: “*a obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si*” (Deleuze e Guattari, 2000, p. 213), ou ainda que a obra de arte “*tornou-se independente de seu modelo, assim como dos outros personagens eventuais: 1) A obra independe do espectador ou do auditor, que se limitam a experimentá-la. 2) A obra independe do criador, pela auto posição do criado, que se conserva em-si. [...] A obra de arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. É exatamente este bloco que se conserva*” (Deleuze e Guattari, 2000, p. 213), ou ainda que “*o objeto estético não é um signo que remeta a outra coisa senão a si mesmo*” (Dufrenne, 1967, p.166).

Portanto, embasando-me nessas afirmações de renomados filósofos, posso realizar, sem qualquer dificuldade, a separação radical entre o corpo-subjétil e o corpo cotidiano, já que me é permitido, então, separar e deslocar autor e obra: a obra *existe em si e é independente em relação de seu criador*. Pensando então que o corpo em Estado Cênico (corpo-subjétil) realizando ações físicas são o suporte artístico do ser de sensação que se conserva, nesse caso específico no próprio corpo, então simplesmente poderíamos suportar a dualidade entre corpo artístico e corpo cotidiano, tornando-os independentes entre si. Mas o corpo-em-arte, corpo-subjétil, não pode ser completamente independente do corpo cotidiano. Se assim o fosse ele seria um outro corpo a ser encontrado, um corpo-outro que não o nosso que paira para ser descoberto. Portanto o corpo cotidiano - enquanto suporte e território primeiro do corpo-em-arte - e o corpo-subjétil - enquanto vetor expandido e transbordado do corpo cotidiano - devem ser pensados conjuntamente, sendo sua divisão apenas abstrata para uma possível conceituação independente, a posteriori, do campo do corpo-subjétil. Infelizmente, no caso específico do ator, essa divisão não é pura, pois o Estado Cênico engloba, *compreende* o ser cotidiano – apesar de existir, repito, um momento claro no qual o ator encontra-se em *Estado Cênico* sendo esse estado um ser de sensação independente. Corpo-subjétil: dependência e independência coexistentes nele mesmo. O ser de sensação, enquanto corpo-subjétil em Estado Cênico, é independente do corpo cotidiano mas ao mesmo tempo depende dele para se suportar em si mesmo, pois o corpo cotidiano é seu território primeiro. O corpo-subjétil é uma reterritorialização de um corpo cotidiano desterritorializado, sendo que esse movimento desterritorialização-reterritorialização não acontece de maneira pontual e única, mas acontece em devir¹, em movimento, em retorno constante, em ziguezague. O corpo cotidiano é o território primeiro do corpo-subjétil, mas sempre em desterritorialização, enquanto a corpo-subjétil é um território criado a cada instante na própria desterritorialização do corpo cotidiano. Mas o corpo-

subjétil é um território fugaz que se desvanece a cada momento, devendo recorrer ao corpo cotidiano para recriar novamente seu território. Assim sendo, estando corpo-subjétil e corpo cotidiano justa(sobre)postos, existe uma diálogo conjunto, uma inter-simbiose entre ambos que não podemos simplesmente ignorar na reflexão. No momento do Estado Cênico o ator é objeto estético, criador, corpo-subjétil e corpo-cotidiano ao mesmo tempo.

É interessante observar que muitas das teorias estéticas que cantam a obra artística como um ser de sensação independente, sendo a própria obra um monumento que se suporta em si mesmo, ou em outras palavras, blocos de sensações (afectos e perceptos) que se conservam em si (Deleuze), não costumam citar o trabalho do ator, do dançarino ou do performer em suas considerações. Podemos claramente verificar isso, como exemplo, no texto de Deleuze, *Percepto, Afecto e Conceito*, em *O Que é Filosofia?* no qual o autor realiza um contundente estudo sobre a obra artística como ser de sensação independente e um bloco de afectos e perceptos que tem a duração de seu suporte. Mas em nenhum momento, infelizmente, o filósofo coloca a questão do corpo como obra de arte e a problemática que implica essa questão, principalmente na questão da independência entre autor e obra. Talvez seja mais claro pensar em um ser de sensação, enquanto suporte independente, na pintura, na literatura, na escultura, e mesmo na música. Mas no caso do ator, sendo seu suporte seu próprio corpo, o caso se complica. Pensar o corpo como suporte artístico independente do autor, seria pensar o corpo como uma substância independente manipulada, ou recriada, no presente do Estado Cênico, por uma outra substância (seria, então, o espírito ou a alma do ator esse manipulador do corpo enquanto suporte artístico?). Mas não seria aqui cair nos dualismos de substâncias, no qual a alma ou o espírito habitam o corpo (Platão) ou ainda, cair no uso utilitário do corpo pela alma como substância instrumental de um estar-no-mundo (Aristóteles) ou ainda uma substância extensa, mecânica manipulada por outra substância de cogito, espiritual (Descartes)? Não cairíamos aqui nos dualismos e nas separações mente/corpo/alma tão combatidos na atualidade? Mas se não pensarmos nos dualismos, como realizar a separação e a independência entre autor e obra no momento do Estado Cênico, se penso, (e acredito!) que o corpo é uma unidade integrada, não dual, mas múltipla?

A resposta possível a essa questão seria pensar o corpo-subjétil não como um bloco de sensações que se conserva em si, no corpo, como um suporte durável, passível de ser repetido de maneira igual, eterna e fechada, mas deve ser pensado enquanto um bloco de afectos e perceptos que *vão se construindo* no momento da atuação, sendo que essa construção criativa dos afectos e perceptos no corpo enquanto monumento engloba o ator como um ser integrado, incluindo aí, obviamente, o corpo cotidiano. Os blocos de sensações, no caso do ator, não se constroem em um suporte a ser conservado no futuro. No caso do corpo-subjétil, no momento da atuação, o futuro do suporte simplesmente não existe. Ele é um eterno presente que se constrói e se desvanece ao mesmo tempo. Um ziguezague de territorialização-desterritorialização entre corpo-subjétil e corpo cotidiano. O passado também não existe nesse estado, apesar de depender dele como base de recriação. O passado, enquanto memória ou reminiscência do corpo, ou ainda, a técnica corporal enquanto possibilidade de articulação do corpo no tempo-espaco são apenas suportes, ou “portas de entrada” para o corpo-subjétil que tornam possíveis uma certa repetição necessária à ação física a ser recriada naquele presente. Digo aqui repetição enquanto recriação, não enquanto busca de um passado-ação previamente

construído e fechado em si mesmo. Recriar a ação física sempre, e não simplesmente repeti-la enquanto macro e micro densidades musculares. O Estado Cênico, enquanto fluxo de ações físicas, realiza-se, portanto, por ser um presente que se cria a cada instante. Antes de ser um estado definido *a priori*, é, na verdade, um estado que vai sendo definido a cada momento e também se desvanece a cada instante. Ele nunca poderá ser definido ou localizado de maneira exata, a não ser no momento ínfimo de seu suporte que é, em si, indiscernível, mas completamente percebido. É um acontecimento, um *continuum* desvanecente que entra na sensação. Ele é um estado virtual, absolutamente real, mas virtual. Entre corpo cotidiano e corpo-subjétil não há linha, fronteira ou borda apesar do corpo-subjétil ser sempre um limiar, ser em si mesmo, borda. E esse instante - sem passado, sem futuro, sem borda, desvanecente e virtual - apenas esse momento ínfimo, é que é independente, mas mesmo assim propicia ao *ser de sensação* sua duração e sua conservação, pois tem a duração da recriação em *continuum*, gerando nesse fluxo pontos de eternidade coexistentes com sua efemeridade.

A relação entre corpo cotidiano e o corpo-subjétil, no momento da atuação, habita um espaço não euclidiano e um tempo outro, não-linear. Na verdade essa relação poderia ser alocada no espaço de Escher, numa relação multidimensional sobre ele mesmo.

A criação atoral, enquanto corpo, acontecendo no aqui-agora em um suporte que se recria a cada instante. Os próprios Deleuze e Guattari, mesmo sem citar diretamente o trabalho ator enquanto criador do corpo, nos dá essa abertura: “*mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com essa duração.* (Deleuze e Guattari, 2000, p.216 – grifo dos autores). O Estado Cênico realiza-se pelo devir, pelo múltiplo (que é sua característica intrínseca) e pelo fluxo transversal no qual essa multiplicidade é perpassada no corpo-subjétil a cada instante. Qualquer teoria que busque pensar esse momento deve ter em mente esse universo extremamente complexo e deve residir nesse mesmo território de devir, fluxo e multiplicidade intrínsecas.

Bibliografia

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. – Rio de Janeiro : Editora 34, 1997.

O que é Filosofia. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro : Editora 34, 2000.

DELEUZE, GILLES. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo : Editora 34, 1992.

DUFRENNE, M. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**, vol. 1 e 2. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

Nota

¹ *Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série, e sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado como em Jung ou Bachelard. [...] O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna.* (Deleuze e Guattari, 1997, p. 18).

* * *

ENQUANTO MODELO DE AÇÃO PARA O DESEMPENHO ESPETACULAR.

Rodrigo Garcez
Universidade de São Paulo

Introdução.

Há um quadro de Klee chamado Angelus Novus. Representa um anjo que parece a ponto de afastar-se para longe daquilo a que está olhando fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca aberta, suas asas estendidas. O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está voltado para o passado. Onde diante de nós aparece um encadeamento de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que vai empilhando incessantemente escombros sobre escombros, lançando-os diante de seus pés. O anjo bem que gostaria de se deter, despertar os mortos e recompor o que foi feito em pedaços. Mas uma tempestade sopra do Paraíso e se prende em suas asas com tal força, que o anjo já não as pode fechar. A tempestade irresistivelmente o impele ao futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce até o céu diante dele. O que chamamos de Progresso é esta tempestade.

Walter Benjamin, tese IX sobre o Conceito da História (1940).

A tela Angelus Novus, permaneceu por toda a vida de seu proprietário, como um desafio à reflexão; uma espécie de memento-arte¹. Mas porque iniciar este ensaio com a figura enigmática do anjo novo? Acredito que essa imagem e as reflexões que a acompanham, indicam um caminho possível entre imagem e ação cênica, que possivelmente usa a mimesis como eixo metodológico entre estes dois pólos. Ao longo deste ensaio, tentarei demonstrar que o Angelus Novus funciona como um ideograma rudimentar (Taussig, 1993) de materialização mimética do *gestus social* proposto por Brecht (in Pavis, 1999:187). Isto significa que uma imagem pode conter todas as sugestões cênicas condizentes com a teoria do *modellbuch* e do *handlungsmuster* de Brecht. Em outras palavras poderíamos sugerir um modelo de ação cênica mais adequado ao teatro contemporâneo; uma pedra fundamental para o desempenho espetacular, a qual chamamos provisoriamente de *fotocélula cênica*.

Imagem e memória.

Jacques Aumont numa tentativa de problematizar a questão da mimesis na imagem fotográfica, aposta na parceria ativa, emocional e cognitiva entre o espectador e a imagem. Em sua reflexão sobre reconhecimento e memorização; utiliza uma noção de mimesis mais próxima da de Plotino, onde o mundo é uma hierarquia de mimesis, ao afirmar que “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador”. Para Aumont (1993:83) além da relação mimética que a imagem estabelece com o real, ela funciona como codificador entre o saber e o real, podendo ser considerada como uma espécie de linguagem. A este código que passa pela memorização, ele chama *esquema* e o define como estrutura memorizável relativamente simples. Uma espécie de ideograma rudimentar que contém a essência do real ao qual se vincula.

Na questão da memória, Ecléa Bosi (1987) analisando as teorias de Henri Bergson afirma que a percepção presente apresenta-se contaminada por lembranças conservadas, as quais condicionam as representações. Essa característica subjetiva da memória “permite a relação do corpo presente com o passado, e ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das

representações” (Bosi, 1987:09). Bergson ainda define o que chama de *imagem-lembrança* ou memória pura, que opera no inconsciente, no sonho e na poesia.

Retornando à discussão sobre a linguagem fotográfica; vale uma breve nota do pensamento de Flusser (1985). Segundo ele, não há ingenuidade na foto pois tudo passa pelo crivo da conceitualização, a qual se supõe anterior a materialidade da foto. Neste ponto gostaríamos de traçar um paralelo entre o conceito de *imagens-lembrança* de Bergson e o de rememoração de Aumont, para indicar um possível caminho da mimesis na linguagem fotográfica, levando em conta a afirmação de Aumont de que “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador”, teremos simultaneamente:

Imagens-lembrança ? rememoração ? imagem
fotográfica

As setas nos dois esquemas indicam processos miméticos. Retornaremos à este diagrama quando analisarmos a magia da mimesis segundo Taussig.

Mimesis e alteridade.

Taussig (1993) defende a capacidade mimética de fazer modelos que exploram as dimensões da alteridade entre os homens. Segundo ele, a magia da mimesis, situa-se numa linha tênue entre entrega e distanciamento, sendo definida segundo Frazer (1959:07): “ a magia repousa sempre em dois princípios fundamentais: o de que o semelhante produz o semelhante, e o de que as coisas que estiveram outrora em contato umas com as outras continuam a agir uma sobre as outras. O primeiro princípio pode ser chamado a lei de similaridade, e o segundo, o de contato”. Quanto à similaridade, Taussig defende que para uma imagem revestida de poder, o mais importante não é o seu realismo; a cópia adquire poder sobre aquilo que representa não importando sua fidedignidade. É um ideograma pobremente construído. Neste ponto, gostaríamos de voltar à relação entre *esquema* e cognição definida por Aumont (1993:84) na qual o primeiro funciona como instrumento de rememoração composto de forma “econômica”, ou seja, ele deve ser mais simples e legível do que aquilo que esquematiza. Disso decorre seu caráter didático, sendo a mimesis encarada como processo pedagógico que dá bases à epistemologia.

Nessa visão heterocósmica da mimesis, Taussig afirma que “a história da mimesis flui na mimesis da história”, o que nos leva ao ensaio de Benjamin (1978:333) sobre a faculdade mimética onde o autor trata do desenvolvimento da linguagem a partir de uma suposta capacidade mimética original, pela qual o homem se colocaria epistemologicamente frente ao mundo, descobrindo principalmente na natureza, um campo mimético por excelência, relações de analogias e correspondências. Assim como nos *esquemas* de Aumont, Benjamin também acredita numa fluidez histórica do “dom” mimético e dos objetos por ele produzidos. Ainda que essas aparências históricas da mimesis sejam transitórias, a capacidade mimética potencial se conserva na linguagem enquanto *script* acompanhado de seu aspecto semiótico. Em seu texto (1978:335) a linguagem é definida como: “o grau em seu texto (1978:335) a linguagem é definida como: “o grau mais elevado do comportamento mimético, e o mais completo arquivo de semelhanças supra-sensíveis: um medium para o qual migraram inteiramente as antigas forças de produção e percepção mimética”.

Dessa íntima relação entre linguagem e mimesis podemos apontar os rumos de uma linguagem mimética que una a imagem fotográfica com o teatro. Taussig, partindo da

capacidade de tornar-se outro pela mimesis, define a entrega e a fusão entre sujeito e objeto como uma compulsão pela alteridade inerente ao processo de conhecimento. O vínculo criado entre aquele que percebe e o que é percebido é a alteridade.

Abordando o tema por um outro aspecto, Taussig analisa a aparente arbitrariedade das figuras de cura dos índios Kuna, os *nuchus*. Essas figuras entalhadas em madeira apresentam a efígie de homens brancos, os quais possivelmente, são considerados detentores de algum poder. O *nuchu* é uma tentativa de aprisionar esse poder num pequeno boneco de madeira com vista à descongelar essa “vida latente” num processo de cura. Com isso podemos atualizar o nosso esquema sobre a dinâmica da magia da mimesis:

Incorporação
VIDA - *Imagens-lembrança* - rememoração -ARTE
(realidade exterior) Desincorporação
(representação)

Neste novo esquema todas as setas representam processos miméticos que de alguma forma passam por uma linguagem, seja plástica, cênica ou escrita. O binômio *imagens-lembrança* ? rememoração, pode ser abarcado pelo conceito benjaminiano de inconsciente óptico, e seu afloramento na consciência se dá por uma espécie de lapso linguístico que gera uma fissura no cotidiano e quebra o olhar viciado. Este último aspecto tem íntima relação com o teatro épico de Bertolt Brecht.

Recortes brechtianos.

Na estética brechtiana, um dos processos miméticos para criar o efeito de distanciamento, é o *gestus social*, ou seja, a materialização cênica de expressões faciais e gestos (*mimische*) das relações sociais entre as pessoas de uma determinada época. Segundo Pavis (1999), “o *gestus* se situa entre a ação e o caráter; enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa praxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo”. Na interpretação de Mumford (*in* Corseuil, 2001:63) o conceito de *gestus* está intimamente ligado ao termo alemão *haltung*, o qual pode significar tanto atitude (mental e respostas emocionais) quanto comportamento (ampla expressão corporal de conduta social e tomada de posição). A partir disto, podemos entender a importância do *gestus* dentro do modelo de ação (*handlungsmuster*) para as peças didáticas de Brecht. Segundo Koudela (2001) o modelo de ação se caracteriza por “exercícios de dialética, nos quais o texto é experimentado cenicamente, visando a participação do leitor como ator e co-autor do texto”. Na concepção de Koudela, a marcante iconografia do *gestus*, e do modelo de ação, podem ser isoladas, recortadas e estudadas separadamente, assim como Brecht defendia na criação de seus *modellbuchs*.

O *modellbuch* foi uma tentativa de sistematizar cientificamente o processo coletivo de criação teatral que ocorria no *Berliner Ensemble*. Durante o processo de encenação, as notas, partituras e fotografias de cena eram reunidas continuamente num livro que ia evoluindo à medida que a estréia se aproximava. Esse livro coletivo, fortemente visual e mimético, serviria para provocar os artistas futuros à evoluir com a obra cênica modelar; na medida que as modificações introduzidas propusessem uma imagem de realidade mais fiel à verdade, mais rica em conclusões ou mais satisfatória do ponto de vista artístico.

Da metodologia brechtiana podemos concluir que o efeito de distanciamento é altamente mimético enquanto linguagem e seu “fonemas”, os *gestus*, podem ser isolados, via fotografia, para uma reflexão onde a mimesis congelada na imagem possa ser descongelada num outro processo mimético. Nesta magia, a imagem contém a cena em latência, enquanto modelo de ação cênico e o *modellbuch* seria composto pelo conjunto dessas imagens. A este tipo de imagens, onde a fotografia da mimesis, flui na mimesis da fotografia, chamamos provisoriamente *fotocélula cênica*.

Uma primeira aproximação.

O Angelus Novus ao mimetizar o horror das pilhas de escombros que se acumulam enquanto sopra o vento do progresso, incorpora o que poderíamos chamar de *ur-gestus* já que mimetiza as características de todas as épocas em seu vó de costas para o futuro.

A mimesis encarada enquanto linguagem que se manifesta na fotografia, no teatro ou em todo o saber humano, é a chave para entendermos a epistemologia de nosso conhecimento. Vários rumos já foram indicados como vimos; seja por Benjamim ou Taussig. Quanto às pretensões deste pequeno ensaio, vimos as marcas da mimesis na linguagem fotográfica, com Aumont, na memória, com Bergson, no teatro, com Brecht e na própria mimesis com Taussig.

Pensando a *fotocélula cênica* enquanto modelo de ação cênico para o desempenho espetacular, teríamos a seguinte versão de nosso esquema onde a fotografia faz o ato de incorporação mimética do saber e a encenação o seu reverso via desincorporação:

Fotografia

VIDA - inconsciente óptico - *fotocélula cênica* -ARTE

(realidade exterior) Encenação (representação)

A experimentação prática que validaria ou não a pertinência da hipótese levantada neste modelo teórico está sendo realizada em minha pesquisa “Guia fotocênico macaqueiro”, onde com o apoio da Universidade de São Paulo e da FAPESP acredito ser possível percorrer trajetórias miméticas entre a poética de Plínio Marcos e a realidade de sua cidade natal, Santos. Em breve poderei apresentar dados mais contundentes materializados em *modellbuch*s e suas *fotocélulas cênicas* gerando *performances* coletivas criadas pela própria comunidade de Santos.

Referências bibliográficas.

- AUMONT, J. **A Imagem**. Papirus Editora. Campinas, 1993.
 BENJAMIN, W. **Reflections**. Harcourt Brace Jovanovich, New York. 1978.
 BOSI, E. **Memória e sociedade :lembranças de velhos**. T.A. Queiroz, São Paulo. 1987.
 BRECHT, B. **Teatro dialético**. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 1967.
 CORSEUIL, A. e CAUGHIE, J. (org) **Palco, tela e página**. Editora Insular, Florianópolis. 2001.
 FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Editora Hucitec, São Paulo. 1985.
 FRAZER, J. **The golden Bough**. Criterion books, New York.

1959.

KOUDELA, I.D. **Brecht na pós-modernidade**. Editora Perspectiva, São Paulo. 2001.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Editora Perspectiva, São Paulo. 1999.

SMITH, G. **On Walter Benjamin**. MIT Press, Cambridge, 1991.

TAUSSIG, M. **Mimesis and Alterity**. Routledge. New York and London, 1993.

¹ Benjamin definia esta tela como pintura para meditação e memento de uma vocação espiritual (in Smith, 1991:62). Acredito que o termo “memento” aqui, significam notas onde se acham resumidas as partes essenciais de uma questão.

* * *

A QUESTÃO DA ESTABILIDADE E DA MUDANÇA NOS PROCESSOS CRIATIVOS

Rosa Hercoles

Pontifícia Universidade Católica - SP

Um dos traços distintivos nas produções contemporâneas é a revisão da idéia de espetáculo enquanto produto. Proponho o entendimento de produto como uma solução adaptativa provisória, estabelecida numa relação constante entre os fatores da estabilidade e da mudança, operantes em todo processo evolutivo. Deste modo, a concepção de produto como algo final dá lugar à de produto processual.

Está questão será aqui analisada sob a luz da Teoria da Evolução Darwinista. Charles Darwin (1809-1882), atribuiu a origem da vida à mudança, onde *mudança e estabilidade* são os critérios para a evolução. Trata-se da maneira como o vivo se organiza, onde evoluir pressupõe que a natureza sempre está escolhendo e selecionando num quase-contínuo, através de um grande número de mudanças de todos os tamanhos. Portanto, considerar as conseqüentes implicações destes conceitos nos processos criativos, será o esforço aqui empreendido.

Convém esclarecer que, para Darwin, a questão da evolução não está relacionada à idéia de causação final, onde o propósito é o aperfeiçoamento (produto final), mas sim a de adaptação pela seleção natural (produto processual). Evoluir não implica na conquista de melhorias que visem a obtenção de algum tipo de perfeição ideal. Enfim, a Teoria da Evolução proposta por Darwin rompe com o entendimento aristotélico de evolução que vigorava até então.

Entenda-se que a estabilidade não significa algo estático, pronto ou definitivo, mas sim, algo que mesmo em constante movimento, conquista um estado tal que permite a sua manifestação de forma recorrente. Pois é próprio das leis da natureza se manifestarem através de processos tão regulares quanto plásticos.

Então, se todos os seres biológicos operam dentro destes critérios evolutivos, não estariam suas produções culturais e artísticas submetidas às mesmas leis operacionais?

Estabilidade e mudança não estabelecem uma relação de complementaridade, mas sim de necessidade. Esta relação é necessária para que continue havendo troca de informações entre corpo e ambiente. Se o objetivo maior de todo processo criativo cênico é a construção de uma obra que possa ser reproduzida durante algum tempo, então, se faz necessário que: a) os corpos envolvidos no processo apresentem padrões de organização

estáveis, ou seja, apresentem um conjunto de ações relacionais que possam ser resgatadas a cada encenação; e b) este material estabilizado precisa apresentar alguma variação (ou pequenas mudanças), para que esteja garantido seu caráter processual.

A organização do corpo humano foi selecionada durante a evolução das espécies. Sua estrutura e seu funcionamento se mantêm geneticamente estáveis, mas o projeto inicial (seu design) tem nele inscrito a capacidade de aprender, portanto, alguns aspectos de sua organização somente serão configurados como padrões ou hábitos de atividade na sua relação com o meio ambiente. Estes padrões são plasticamente organizados, carregando em seus projetos a possibilidade de serem modificados pela experiência, produzindo novas conexões sinápticas e, conseqüentemente, diferentes modos de sentir, agir e pensar.

O processamento das informações no corpo está condicionado aos dois critérios evolutivos. Temos o fator da *estabilidade*, constituída como traços evolutivos estáveis transmitidos geneticamente (ou seja, a filogênese – relativa aos traços evolutivos da espécie), e entre eles está a capacidade de adquirir conhecimento; e o fator da *mudança*, que contribui para a constituição do repertório particular de cada corpo apreendido pela experiência e transmitido culturalmente (ou seja, a ontogênese – relativa às experiências particulares recentes).

Portanto, no viés darwinista, os padrões de processamento de informações operam através de processos adaptativos para garantir a sobrevivência, permanência e durabilidade do organismo, no qual esses processamentos ocorrem. A estabilidade evolutiva é o objetivo maior de toda e qualquer espécie, pois através dela conquista-se a possibilidade da permanência das informações selecionadas, mas devemos entender a estabilidade como sendo o próprio resultado adaptativo que um organismo adquiriu ao interagir com o mundo. A estabilidade faz parte do fluxo contínuo das mudanças que vão ocorrer no corpo durante o processo criativo. Os traços evolutivos estáveis pertencentes a este corpo são o que a mudança selecionou, e o que é selecionado traz consigo a possibilidade de produzir outras mudanças. Ao longo deste processo, o corpo tem a possibilidade de aprender a reconhecer informações cada vez mais complexas. Ao selecionar uma informação, estará adquirindo a possibilidade de, futuramente, selecionar uma informação que não estava, anteriormente, disponível para o seu reconhecimento. Então, somente através da estabilidade das informações, mais especificamente do estabelecimento de uma partitura, é que se torna possível agregar complexidade à ação deste corpo. Este processo é regido pela seleção natural.

O processo de seleção natural é altamente competitivo. Esta competição se estabelece para manter os organismos mais bem adaptados ao meio, sendo que um dos traços que garantem sua adaptabilidade e sobrevivência é a diversidade de informações em sua constituição. Portanto, quanto mais numerosos forem os elos de conectividade que uma informação estabelece em um organismo, maiores as chances de ser selecionada. (Dawkins, 1986:197-224). Num sistema cognitivo as informações competem por estabilidade, sendo que, o critério de relevância para sua seleção num processo criativo será determinado pelas questões formuladas pelo artista.

Quando uma nova informação chega ao ambiente corpo, ocorre o processamento através da sua tradução e da sua conexão nas redes neuronais de processamento. Neste momento, a informação passa a ser {a informação + o seu ambiente} no qual poderá ser selecionada, adquirir permanência e complexidade. “Este processo encontra-se dentro de um fluxo

interminável com ocorrências múltiplas, paralelas e convergentes, onde a complexidade dos padrões de conexão é enorme [...] constituindo um depósito de estratégias de sobrevivência que possibilitam que uma informação seja construída ou manipulada”. (Damásio, 1994:120).

A seleção desta informação pelo corpo irá produzir uma reconfiguração no modo como as redes neuronais de processamento se organizam, que através de sua capacidade auto-organizativa promove uma mudança no todo do organismo para que a acomodação da informação selecionada possa ocorrer, e isto poderá produzir algumas mudanças no modo como o sistema cognitivo do organismo passa a agir ao reconhecê-la. Cabe dizer que, a possível permanência da informação se dará através de acordos estabelecidos pelo acaso. Ou seja, o corpo a partir do que já sabe descobre algo que ainda não sabe.

Tais acordos são o resultado de um processo de identificação e acomodação das informações nas redes de processamento, criadas para e por tal tarefa. Estes processos de acomodação das informações obedecem a regras de funcionamento do organismo (estabilidade), mas são regulados pelo acaso (mudança).

Para que haja um acordo, a informação precisa ser reconhecida ou identificada pelo corpo e, quanto maior o número de conexões uma informação estabelece no meio que a reconhece, maiores as chances desta informação ser selecionada, isto é, ser eleita entre as já selecionadas que constituem esse corpo. Então, a estabilidade que uma informação, proveniente de uma questão temática, adquire no corpo é condição para a sua continuidade evolutiva.

Resumindo: O corpo humano apresenta uma forma, uma função e um comportamento compatíveis com seu meio ambiente. Um tipo de organização que reflete o resultado de acordos, promovidos por milhões de anos de história evolutiva. Mas, embora sua ação esteja condicionada à sua constituição e às regras gerais de sua organização, cada corpo possui uma forma particular de acomodar e agregar novas informações. Embora, as configurações cognitivas obedeçam a regras gerais, cada corpo atende a essas regras de forma particular. Sendo assim, uma mesma informação que chega a diferentes corpos, apesar de toda a diversidade dos modos particulares como estes corpos acomodam a informação, poderá ser reconhecida por eles graças aos traços evolutivos comuns e estáveis, configurados, por exemplo, como redes neuronais de processamento de informações. Os acordos que este reconhecimento produz são desenhos de adaptabilidade e não estão submetidos a uma questão hierárquica. Tratam-se de soluções evolutivas e estas soluções são circunstanciais, auto-organizativas e emergem no próprio organismo, não há um agente interno (homúnculo) que comande essa organização.

Caso uma informação, proveniente de nossas experiências recentes, consiga conquistar alguma estabilidade, poderá ganhar complexidade e estabelecer novas conexões. O aumento dos elos de conectividade, ou aumento do número de relações que uma informação estabelece num sistema, contribui para o aumento da taxa de complexidade. Com isso, produz-se o aumento da capacidade do organismo de agregar novas informações, através de modos de organização e configurações plásticas para que a acomodação da informação possa ocorrer. (Dawkins, 1986:135-163).

Se olharmos para a ação das informações sobre um organismo durante o processo criativo, pode-se observar a ocorrência de mudanças que vão reconfigurando os padrões de processamento de informações, criando novas paisagens, novas

redes de conexão, promovendo a possibilidade do desenvolvimento de seu repertório particular. Por esta razão, diferentes corpos realizam uma mesma ação de forma distinta, uma vez que cada corpo tem seu próprio repertório e uma maneira particular de selecionar as informações e de conectá-las ao todo dos sistemas de processamento. Mas, a estabilidade deste repertório prevê a repetição do material nele contido, bem como, sua organização numa partitura. Somente através da estabilidade de algum material no corpo, o aprendizado e o entendimento do que está sendo construído pode ocorrer.

Porém, em cada corpo, uma mesma informação se estabilizará de maneira distinta, produzindo uma reconfiguração também distinta, pois o acomodamento de novas informações nas redes de processamento estará condicionado ao repertório particular deste corpo. Isto ocorre devido ao modo variado como as redes se conectam e interagem. O próprio repertório já é o resultado disso.

O entendimento destas circunstâncias evolutivas pode vir a nos auxiliar, enquanto criadores, na proposição de estratégias capazes de favorecer o reconhecimento da informação que percebemos como necessária ao corpo que está sendo construído para a cena. Estas estratégias têm a possibilidade de intensificar a relação dos padrões habituais de organização do corpo e da emergência dos possíveis estados corporais, produzindo um aumento na taxa de complexidade dos processos de implementação de uma informação.

Mas como as informações pertencentes a um domínio são transportadas para outro? O que garante que uma informação proveniente de uma questão temática mantenha alguns de seus traços estáveis, embora, mudanças no processamento e na acomodação ocorram de um corpo para outro? Richard Dawkins, zoólogo neodarwinista, propõe que as informações buscam ambientes através dos quais elas possam ser propagadas, e o critério de escolha deste ambiente pressupõe que este seja um meio eficiente para a sua replicação.

E o que é o processo de replicação? Um processo de transmissão de uma informação de um ambiente (quaisquer, incluindo corpos) para outro. Em termos biológicos, replicar significa produzir cópias, o modo como a natureza transporta seus projetos de um lugar para outro – tarefa desempenhada brilhantemente pelo gene. Na replicagem são transportados os desenhos dos projetos estruturais e funcionais de um organismo, mas o estabelecimento de alguns de seus modos de operação se dará através de soluções adaptativas, trata-se, portanto, de soluções co-evolutivas que emergem da relação do organismo com o meio ambiente externo. Portanto, o que se replica são os projetos plásticos de adaptabilidade. (Dawkins, 1979:214).

Então, o que é possível ser construído e adquirir forma no corpo que performa é uma questão a ser considerada. O que será implementado no corpo é um projeto que tem como propósito a construção de uma relação coerente que emerge dos acordos entre as questões que estão sendo investigadas pelo criador e a sua ação corporal.

Bibliografia

- DAMÁSIO, Antonio R. **O Erro de Descartes**. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.
- DAWKINS, Richard. **A escalada do Monte Improvável**. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- River out of Eden: a Darwinian view of life**, Basic Books, New York, 1996.
- The extend phenotype - the long reach of the gene**, Oxford University, Oxford, 1989.

O Relojoeiro Cego. Edição 70, Lisboa, 1986.

O gene egoísta. USP, São Paulo, 1979.

DENNET, Daniel C. **A Perigosa Idéia de Darwin**. Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

Tipos de Mentes. Rocco, Rio de Janeiro, 1997.

DEWEY, John. **The Influence of Darwin on Philosophy - and other essays**, Prometheus Books, New York, 1910, 1997.

LEWONTIN, Richard C. *The Evolution of Cognition: Questions We Will Never Answer*, in **Methods, Models and Conceptual Issues – Vol. 4**. The MIT Press, Cambridge/London, 1998.

Genes, Environment, and Organisms, in **Hidden Histories of Science**, Review Book, New York, 1995.

* * *

CORPO, PROCESSOS E AÇÃO FÍSICA: O PROBLEMA DA INTENCIONALIDADE

Sandra Meyer

Universidade do Estado de Santa Catarina

As questões que envolvem a ação do ator, desde o agir em cena “organicamente” às diferenças entre ação, movimento ou gesto balizam a formação e qualificação de um ator. Sendo o corpo a morada indissociável do biológico e do cultural, é preciso um quadro de relações diverso para abarcar o conceito de ação. De Diderot a Stanislavski, explicações próximas ao campo da psicologia norteavam uma possível teoria das emoções para descrever o trabalho do ator. Tendo a discussão sobre o corpo tomada a cena, uma teoria das ações situada no campo da cognição fornece subsídios preciosos para a compreensão do complexo fenômeno da ação humana. O que categoriza a ação tem suas especificidades, e não há como desconsiderar os níveis de controle, vontade e intencionalidade do sujeito que age. A partir da práxis de alguns diretores de atores aqui citados, dos estudos das ciências cognitivas e da teoria da ação na filosofia, proponho uma reflexão sobre a relação corpo e ação no teatro com ênfase no problema da intencionalidade.

Pode-se dizer que a ação é o “elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação” (Pavis, 1999:3). Esta transformação se dá não só na maneira de agir do ator, mas na percepção que o espectador tem dele, complementa Barba (2000). Mentor do conceito de ação física, Stanislavski (1863-1938) ressaltou o erro de considerá-la somente como um movimento plástico que expressa um ato cênico. A ação seria algo logicamente fundado, que persegue uma finalidade concreta e reúne aspectos psicofísicos. As diferenças entre ação e mero comportamento, já sinalizadas por Aristóteles na *Ética* a Nicômaco, anteciparam as discussões atuais no teatro e na chamada Teoria da Ação. Esta busca marcar limites entre a ação e a não ação, o comportamento voluntário e o não, e o papel do corpo, intenção e consciência nestes processos (Juarrero, 1999).

O comportamento é ação do agente, para Aristóteles, se o princípio do movimento é interno ao corpo. Este princípio interno do movimento - orexis - seria um campo de ação física ou anímica que se estende a um objeto do mundo externo, percebido como algo significativo. A diferença entre comportamento voluntário e involuntário na filosofia aristotélica se dá no princípio do movimento, sendo o comportamento voluntário aquele que o agente tem ciência e o involuntário quando a causa é ignorada pelo agente (não consciente), portanto, “a ignorância das circunstâncias faz o comportamento que é emitido uma não ação” (Aristóteles Apud Juarrero, 1999:16).

Seguindo este entendimento, a ação seria um comportamento cujo princípio do movimento ou causa é conhecido do agente, consciente do que está fazendo, simular ao pensamento sobre a ação do ator para muitos encenadores e teóricos. A ação para Aristóteles tem uma objetividade clara e a intenção do agente se caracteriza como tensão interna em direção a uma finalidade (Aristóteles, 1979:246). Hegel reforça a intencionalidade do sujeito quando salienta que a ação dramática é a ação de quem vai a busca de seus objetivos “consciente” do que quer (Hegel, 1991:169). No método das “ações físicas”, o corpo do ator dirige-se para a realização de algum objetivo, “não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique” (Stanislavski, 1995).

Juarrero (1999) chama a atenção para o fato de que não é tão simples assim, pois há gradações entre os extremos de uma ação com intenção voluntária e o comportamento involuntário. Teóricos da ação em geral também concordam que para ser qualificado como ação, o comportamento deve ser intencional, embora nem todo comportamento voluntário é explicitamente escolhido. Questionar até que ponto exercemos controle sobre nossos desejos, intenções ou ações é cada vez mais pertinente. Tampouco os conceitos de intenção e controle envolvidos na ação permanecem estanques.

Estudos na área cognitiva têm salientado os níveis de controle ou não do agente bem como a dificuldade de determinar quando um ato inicia e quando termina, afirma Juarrero (1999). Não se sabe onde começa uma intenção e onde ela termina, a ponto de podermos nos perguntar em dado momento se nos movemos ou o movimento nos move, se consideramos que a intenção que originou uma ação pode permanecer ou não durante o processo. Juarrero ainda adverte sobre a inabilidade da filosofia moderna em explicar como a vontade e intenção dão continuidade, monitoramento e direção às ações. Nos últimos anos as teorias que tratam da complexidade, auto-organização, sistemas dinâmicos e sistemas fora do equilíbrio vem evidenciando que os organismos trocam matéria e energia com seus ambientes. Os processos mentais ganharam o status de auto-organizativos, o que altera consideravelmente o entendimento de ação.

Para ser qualificado como ação, teóricos da ação insistem que o agente deve tê-la causado intencionalmente. Mas como age este agente? Mesmo na ignorância das causas e das intenções precedentes (não conscientes), algo pode ser “causado”. Tanto na ação teatral quanto na cotidiana, não há como ter certeza sobre o que causou tal comportamento, movimento ou ação. A falta da atividade plenamente consciente e voluntária pode desencadear uma ação¹, no sentido de algo que apresente uma lógica e um sentido que se ajuste num dado contexto teatral. É a ação do ator eminentemente intencional? Que noção de intenção se adequaria à ação do ator? São questões que cercam o problema da ação, e não se exclui daquela que ocorre no fazer teatral.

Considerando que em sua maioria os encenadores concordam que toda ação deva ter uma intenção conectada com algum objetivo, algo que a “alimenta” (Burnier, 2001) ou a “justifica” (Stanislavski, 1995), é notório, entretanto o caráter corpóreo atribuído. Teóricos e encenadores como Laban, Grotowski e Barba acentuam o aspecto físico/muscular das intenções. O termo intenção vem do latim *intentione*, ou ação de tensionar, propósito, vontade. Normalmente quando se pensa nas intenções, a vemos como somente produto de um esforço de operações mentais e emocionais. Mas adverte Grotowski, estas se manifestam em tensões localizadas no corpo, ou seja,

se organiza visivelmente no organismo todo. “Não é um estado psicológico, é algo que se passa a um nível muscular no corpo e que está conectado a algum objetivo fora de si” (Apud Richards, 1993:106).

Os “causalistas” explicam a ação pela intenção do agente, e a intenção como uma causa mental que produz a conduta deste. A intenção é o canal que produziria os movimentos e os gestos. Conhecer as intenções do agente é conhecer as causas que o fizeram agir, já que são os antecedentes que garantem a explicação das ações. Já os “intencionalistas” não vêem a intenção como a causa da ação, nem tampouco como um evento mental antecedente e distinto dos gestos e da conduta do agente. Executamos gestos e movimentos intencionalmente sem ser precedido por um cálculo anterior à programação destes movimentos, mas nem por isso eles são menos intencionais. A intenção para os intencionalistas seria uma espécie de “tendência para”, “uma maneira de dispor os atos, de decidir, uma conduta em função de um objetivo” e não um ato mental (Simon, 2001:153).

A ação seria uma manifestação de uma capacidade: “a ação intencional não é um efeito do pensamento que agiria como uma causa, mas uma expressão do próprio pensamento” (Simon, 2001:153). Esta noção levaria a uma utilização prática do termo intenção, salienta Simon, diferente da visão de intenção como representação mental somente. Ou seja, uma intenção que pode ser engendrada no momento em que a ação se dá, sem estabelecer uma relação de causalidade ou objetividade previsível, nem tampouco dependente de uma vontade consciente.

Intencionalistas como Anscombe entendem que a ação humana é incompreensível sem o conceito de ação intencional, mas através de uma lógica de inferência prática. Supondo que alguém vá traduzir um texto de um idioma para outro, os causalistas diriam que a causa do ato é a presença no cérebro de um estado cognitivo e de um mecanismo que explica a performance. Entretanto, o ato de traduzir não é o efeito exterior de uma causa mental interior, mas a “manifestação pública” de uma capacidade do sujeito. A intenção prática não seria outra coisa que não a ação. “Ela é a ação nela mesma, atrelado a seu aspecto mental, numa finalidade própria” (Simon:2001:154). Além das ações planejadas, aquelas que teriam a princípio uma intencionalidade conhecida do agente, há as que gravitam em torno destas. São similares ao que Rudolf Laban (1879-1958) chama de movimentos de sombra, que “precedem, acompanham ou são a sombra das ações planejadas” (Laban, 1978:169). Estes movimentos de sombra relatam o andamento dos processos interiores que levam a ação, ou seja, as fases de esforço mental² que se tornam visíveis em pequenos movimentos corporais, e são realizados inconscientemente. Grande parte dos movimentos mais característicos de uma pessoa seriam aqueles realizados de forma inconsciente. A compreensão da ação para Laban (1978) viria por intermédio da descoberta, em uma dada seqüência de movimentos, das atitudes que prevalecem em relação aos fatores do movimento³ e da relação da ação com suas sombras.

O conceito de ação parece envolver mais do que é visível a olho nu. No nível macroscópico há uma síntese, mas, subterraneamente, há várias ações ocorrendo simultaneamente. Esta síntese, de acordo com a hipótese de Eugene Goldfield (1995) é um padrão auto-organizativo que se estabiliza. São soluções, não definitivas, que o corpo encontra num determinado momento. Vejamos no teatro: “Na ação, por ser uma estrutura complexa, convivem forças e componentes opostos, que se manifestam em uma série de inter-reações na dimensão externa

da ação(...). Deste modo, o que termina sendo a ação manifesta, é a resultante da luta com todos aqueles componentes internos e físicos, que resistem até que o ato seja cometido. É neste jogo de tensões que o ator executa sua ação, neste jogo de oposições e permanente desequilíbrio (Cazabat,s/d).

Stanislavski fala das ações como elementos do comportamento, quando todas as forças elementares no corpo estão orientadas em direção a alguém, a algo ou a si mesmo. Ele exigia do ator uma linha de ação ininterrupta para que quando este estivesse em cena não perdesse sua presença e credibilidade. Para o diretor russo só as ações físicas poderiam proporcionar um percurso mais seguro para a interpretação, visto que a evocação das emoções e sentimentos não eram confiáveis, pois independentes da vontade do ator.

Grotowski perfura esta linha ininterrupta e propõe uma partitura vazada, onde seja possível um princípio de organização mediado pelo ato da vontade, mas com espaços para o fluir de novos impulsos. Nos espaços que se abrem, no “entre” dos elementos estruturados é possível então emergir novas ações que vitalizem as já previamente arquitetadas. Stanislavski (1995) já salientava que quando somos atraídos para as ações físicas, deixamos o inconsciente livre para agir, e o induzimos a trabalhar criativamente. Esta ação da natureza e seu inconsciente são tão sutis e profundas, que a pessoa que está efetuando a criação não percebe. O ator não tem consciência nem controle do que se processa com ele, “não está no âmbito da consciência humana a execução deste trabalho oculto, e assim sendo, o que está além de nossos poderes é realizado pela própria natureza em lugar de nós (Stanislavki,1995:251).

Há a ilusão de que a ação do ator, com sua pulsão por significado, objetividade e intencionalidade consiga domesticar o corpo e o sentido. A ação “consciente” (incluindo a do ator) emerge muitas vezes de movimentos aparentemente involuntários, orquestrados em uma rede neuronal rica em referências, memórias e percepção do momento presente sem necessariamente o controle intencional anterior do agente. Entra em jogo uma “intencionalidade prática”. Há um terreno desconhecido (e criativo) que não depende plenamente da intenção do ator, mas que pode ser acionado pela parte cabível ao exercício de sua vontade. A busca de um detalhamento preciso das ações e a conexão com o momento presente contribui para que se desencadeiem espaços de imprevisibilidade e organicidade. O que Grotowski chama de simultaneidade entre estrutura e espontaneidade e Stanislavki simultaneidade entre a atividade consciente e inconsciente para o aparecimento do estado criativo.

Segundo o entendimento proposto até então, a intenção não seria uma atividade mental que causa uma atividade física, mas a própria operacionalidade da ação. No aqui e agora da atuação, o contato com o público e o ambiente como um todo redimensiona a estrutura conquistada durante o processo de ensaio de um trabalho cênico, propiciando ao ator o surgimento de ações até mesmo inesperadas e com uma certa autenticidade e espontaneidade. Intenções momentâneas se desenham sem uma combinação prévia, fruto da rede de intenções engendradas no processo de composição da atuação ou da personagem e do momento presente vivido.

A objetividade e intencionalidade da ação do sujeito dependem do trânsito das informações do próprio corpo e do ambiente, requisitando a todo o momento resoluções cujos processos não controlamos de todo ou temos oportunidade de estabelecer uma relação plenamente consciente. Há uma imprevisibilidade que depende dos inúmeros fatores, e que não permite ao ator controlar todo o processo nem tampouco repeti-

lo da mesma forma.

Ainda que o ator prepare suas ações cercado-se de certa objetividade e intencionalidade, os estados do seu corpo e as informações do meio no momento da representação, em especial, influenciam para que este se converta em um momento singular a cada vez que se atualiza. O ato criativo “inconsciente” é disparado pelo que pode ser “consciente”, ou vice versa, via ações, que faz com que as intenções contribuam, sobretudo para o que Peter Brook elege como a razão de ser do teatro: as ações em momento presente.

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. SP: Martins Fontes. 2000.
- ARISTOTELES. **Ética a Nicômacos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1985
- Os Pensadores. Aristóteles (II)**. SP: Abril Cultural. 1979.
- BARBA, Eugenio. *Le corp crédible in Le corps em jeu*. ASLAN, Odette (org.). Paris, CNRS Éditions. 2000.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator: da técnica à representação**. Campinas, Editora UNICAMP. 2001.
- CAZABAT, Diego. *El teatro y sus refugios. Material didático do Curso Prático-teórico “El actor en la construcción orgánica de sua acción”*. Itajaí: Fevereiro de 2003. (s/d).
- GOLDFIELD, Eugene. **Emergent Forms. Origins and early development of human action and perception**. NY: Oxford University Press. 1995.
- HEGEL, Georg W. **Estética: a idéia e o ideal, Estética: o belo artístico ou o ideal**. SP: Nova Cultural. 1991.
- JUARRERO, Alicia. **Dynamics in action: intentional behavior as a complex system**. Massachusetts: MIT Press. Institute of Technology. 1999.
- LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. SP: Summus. 1978.
- LAKOFF, G and JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh, the embodied mind and its challenge to western thought**. NY:Basic Books. 1999.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. SP: Perspectiva. 1999.
- RICHARDS, Thomas. **Al Lavoro com Grotowski sulle Azioni Fische**. Milano:Ubulibri. 1993.
- SIMON, Michel - Org.. **L'esprit, entre natures et culture in Penser et croire au temps des sciences cognitives**. Paris.2001. Éditions des archives contemporaines.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. RJ: Civ. Brasileira. 1995).

Notas

¹ Para Lakoff e Johnson o pensamento consciente seria o topo de um imenso iceberg, e o pensamento inconsciente representaria 95% de todo o pensamento. Entretanto, esta alta porcentagem abaixo da superfície da consciência é que formata e estrutura todo o pensamento consciente (Lakoff e Johnson, 1999:13).

² Todas as ações práticas para Laban passariam por quatro fases de esforço mental e que se tornam visíveis em pequenos movimentos corporais expressivos: a atenção, a intenção, a decisão e a precisão (Laban,1978:168).

³ Laban descreve os fatores do movimento: tempo, peso, espaço e fluência (Laban, 1978).

* * *

O OLHAR VAZADO DE JOSEPH BEUYS: LIMITE ENTRE DRAMA E ESPETÁCULO

Silvia Maria Kutchna
Pontifícia Universidade Católica -RJ

Beuys e seu mito

O drama, em sentido amplo, está no destino que impede o desejo pela eternidade. Como Nietzsche mostrou em *O nascimento da tragédia*, o drama inspira-se no afrontamento da eterna esperança humana de imortalidade com o peremptório tempo mortal. O drama retrata as linhas da mitologia. Todavia, em tempos de retoricidade, pergunta-se: uma ‘mentira’ seria ainda uma mentira quando qualificada de forma determinante? Este é o peso e a medida que oferece a auto-mitologia criada por Joseph Beuys: controle exacerbado sobre a arte exercido pela mídia publicitária no século XX¹.

O próprio Beuys ‘redigiu’ seu epitáfio apontando para “o afeto está fluindo em todas as direções”², como disse o Zaratustra de Nietzsche: o amor pelos homens, próprio aos compassivos, o matou. Para conseguir “trabalhar como uma reação química na psique do visitante”, nunca espectador, Beuys utilizou recursos dramáticos, o que não o impediu de por vezes resvalar em formas-frágeis de elocução, em ‘teatralidades’. Neste limite, abismo discursivo, sua palavra-escultura enleia-se às poéticas de Pirandello e de Beckett, obras que nunca terminam e que questionam o próprio meio. Sendo assim, a pesquisa é guiada pelos enunciados de Beuys, que “performam” a sua obra e oferecem o caminho ou a falta dele.

Os fatos que alimentam o mito de Joseph Beuys nunca foram comprovados, segundo Benjamin H. D. Buchloh³. Muito menos o caso da queda do Stuka, onde Beuys baseia sua “mitologia”. No caso dessa mitologia beuysiana é preciso empreender a busca de categorias motivantes. A cultura européia “é uma cultura de santos que criam esculturas invisíveis”, onde há convicção de que uma mitologia individual pode servir de base para o reconhecimento universal e ser utilizada promocionalmente. Acredito que Beuys escapa à forma publicitária da arte da segunda metade do século XX, mas não pôde deixar de ser contaminado por ela. Segundo David E. Wellbery, o modernismo é uma época de retoricidade e não de retórica, por manifestar o caráter sem fundamento do discurso, ramificado infinitamente, não permitindo um meta-discurso que não seja igualmente retórico⁴. Nenhum outro artista plástico dedicou-se tanto à fala como Beuys: da atividade acadêmica na *Staatliche Kunstakademie* a conferências públicas, o conjunto de seu trabalho se apresenta como uma imensa instalação didática. Que fala seria essa? A atividade pedagógica é o primeiro círculo de um corpo doutrinário implícito e eixo central de sua concepção — arte como ensinamento, e não o ensino da arte.

Beuys definiu a si próprio como “homem das cavernas reencarnado”. Ele procurava “exorcizar o religioso por meio do espiritual”, para tornar “o ser humano capaz de determinar-se a si mesmo como *criador*”. “Eu me aproprio do conceito de Deus e ofereço esse conceito ao homem. [... Mas] Cristo já fez isso”. Reinventa o mistério da Encarnação. “É o próprio homem que deve completar a sua ressurreição”. “O ato que tornará o homem livre já foi completado. Mas calam-no”. Sua contribuição mais importante à imagem de Cristo é seu ‘projeto’ de reinvenção do mistério da Encarnação. Contudo, seu conceito de palavra-escultura pressupõe um exterior plástico alheio à poética do paradoxo interno existente na fundação da Igreja Católica. Se Beuys desenvolve uma teoria, não é no sentido de um sistema

abstrato, mas no de uma procissão: ele caminha, mas como Zaratustra. Deste modo suscita um *movimento*, desenvolvido até o grau de nomadismo generalizado — o projeto de uma criança que queria ser pastor. Essa imagem do guia, a um só tempo atitude e comportamento, diz respeito tanto ao simbólico quanto ao imaginário eleito messiânico.

Beuys segue pregando: “Eu irei à frente. Acompanhem-me”, ponto-chave do mártir. O pregador costuma conduzir seus discípulos a um lugar que só ele conhece — promessa de um estado superior; ele é o homem a procura de um caminho, um caminho mais extenso e vasto do que ele: ele abre passagem. Cativante e imitável, Beuys atraía os seus seguidores, que aumentavam em número ao longo do caminho, procurando calor junto à fogueira de Zaratustra. Mas curiosamente, ao mesmo tempo, ele não podia ser ultrapassado ? embora exortasse as pessoas a tomar a dianteira ? porque mantinha consigo uma parte do segredo, um ‘poder’ que ele comunicava, mas não delegava e que nenhum imitador poderia assumir. Aqui encontramos o reverso de “todo homem é um artista”, a armadilha. Beuys não cessa de denunciar a perda do Sentido e o fenecer dos sentidos. “Os homens de hoje não têm mais conhecimento da essência das coisas [...] e nem do sentido da vida, ou do sentido das relações com o mundo”. Essa perda, feita tanto e esquecimento quanto de desnorreamento é o ponto cardeal de seu pensamento: *reverso*, porque todo o seu projeto depende de um retorno necessário a um *saber* que se perdeu. E, se perdido... perdido está. “Nenhum resultado com os meios mais extraordinários!”, diz ao ver os trabalhos dos alunos. “Eu começaria por dar a eles um descascador de batatas e um pedaço de madeira”. Saber que não poderá ser recuperado nem pelo próprio mestre.

Prega contra a linguagem elaborada, geradora de conceitos abstratos, ligados à idéia de vãs disputas e de desvitalização, mas se põdo em guarda contra a *clarificação*. Beuys não utiliza palavras vãs, ele tem um discurso — escultura monótona, cinza e calorosa. Sabe o que fala, pois suas palavras são revestidas do mesmo material isolante de suas esculturas, o feltro, que, no discurso, isola o sentido. O seu ensino freqüentemente é opaco, algumas vezes pesado, sempre lógico. Todavia, difícil é sufocar a sensação de que a sua “mensagem”, conforme praticada nesse laboratório pretensamente ‘aberto a todos’ e, também, em suas atividades didáticas, pressupunham, apesar de tudo, um conhecimento especial, colocando Joseph Beuys como detentor da verdade: ninguém compreendia o verdadeiro sentido do que ele discutia todos os dias. Talvez, seja essa a sua forma-frágil de elocução ? uso do lugar-comum ? que o transformou em ‘pregador de Quaresma’, o único que os homens são capazes de ouvir e seguir, segundo Zaratustra.

Beuys preocupa-se com a “morte das linhas da vida no mundo”. “E quando eu digo ‘mostre isso! — mostre essa chaga que nós nos infligimos ao longo de nosso desenvolvimento —, é porque a única maneira de progredir é tomando consciência dela, mostrando-a”. Comparando sua palavra-escultura à poesia de Beckett, é óbvio que “nós ainda estamos isolados, nós ainda estamos nos sentando na lata de lixo”. Este é um dos problemas do Cristianismo e sua tentativa de superação pela afirmação budista schopenhauriana: “Eu sou o que sou”. Em outras palavras, é preciso mover para morte: essa é a questão a principal questão da obra beuysiana. Para poder dizer qualquer coisa sobre vida, a pessoa tem que entender a morte: metodologia de redução. A “morte é a extremidadeafiada, o sopra que nos mantém despertos”. A possibilidade de encontrar vestígios de uma poética especular é aí unilateral, uma vez que é apenas a sombra, o *eidolon* que encontramos ao mirarmos os olhos

vazados de Joseph Beuys.

Beuys e seu rito

Beuys recomenda com insistência a “levar a sério a sua missão”. Este é o primeiro princípio do ritual beuysiano. Pessoalmente envolvido em suas explicações, expõe-se ao comentário e expõe o seu trabalho como obra da fala. Ele dá a entender que a menor de suas declarações e, portanto, cada comportamento — utilizando uma convenção estritamente teatral, não lança uma idéia enquanto o interlocutor está de costas —, fazem parte integrante de sua obra, compõem uma linguagem; ele é tão responsável por ela quanto um pintor o é por sua pintura ou... um ator por sua personagem. Enquanto a palavra “escultura” em sentido clássico designa um objeto tridimensional, os ensinamentos de Beuys já representam a obra: *a fala é escultura. A voz* — volume, plasticidade, tons — participa do espaço criado, (in)forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação. Palavra do mestre, mas palavra que procura-se a si mesma. O modo como Beuys trabalha tende constantemente à *atualização*, em um ato ‘público’, no presente, e, portanto, essencialmente inacabado. Em seu caráter imediato, a palavra-escultura opõe-se à eternidade do mármore, mas, sendo flutuante e efêmera, aponta ao mesmo tempo para uma “obra” coletiva ainda por vir, no longo caminho que ela ensina ou talvez para a entrada do beco para o qual aponta.

Há um bestiário beuysiano que compreende toda a criação. Para Beuys, como os minerais e os vegetais, os animais detêm forças elementares da vida. Quando todos falavam racionalmente foi necessário aparecer um tipo de encantamento. “Aqui está um homem, aqui está um animal, aqui está uma planta, aqui está uma pedra, aqui está uma questão”. Esta é uma equivalência que ultrapassa o desnível cultural. A lebre morta, enquanto totem, simboliza o renascimento, revitalização e a morte, desenvolvimento através da matéria, reencarnação por meio da terra, cuja língua é falada pelo mestre, uma língua primordial — sopros, gritos estridentes, barulhos roucos — a linguagem da terra como língua primeira, capaz de associar pensamento e ação organicamente, destruindo a hierarquia entre o homem e os outros animais: neste bestiário totêmico encontramos todo tipo de animal, vivos ou mortos, retirados de seu *topos* original e reinseridos no estranho espaço da Cultura.

Foi, de fato, apenas a lebre morta que Beuys, durante sua famosa ação *como se explicam quadros a uma lebre morta*, Düsseldorf, 26 de novembro de 1965, revelou o segredo definitivo de sua arte: sinonímia entre animal e homem, mútuo respeito. Calçando amplos sapatos com solas de feltro e cobre, a face coberta de mel e ouro em pó, Beuys afetuosamente embalava a lebre morta em seus braços, explicando-lhe o que é arte por três horas. Ele depois se sentou sobre um banquinho falando confidencialmente à lebre, dirigindo-se ao cadáver num murmúrio incompreensível. Não era com o público — *mantido a alguma distância*, e tendo de seguir a ação através de um vídeo — que uma troca poderia se dar, mas apenas com a lebre, detentora do segredo da vida elementar, participante do desconhecido e, ao mesmo tempo, familiar ao homem. O animal é o totem. O tabu é arte e seu ensino. Com efeito, aqui não é o tabu que depende do totem, mas sim o inverso; é o tabu que manifesta uma angústia primitiva. O troféu totêmico ou emblemático é o resultado da captação, sempre perigosa, da potência do tabu. O totem é desanimalização? como se pode ver nas práticas batismais que a isso se ligam? no sentido que o Homem Cultivado dá ao animal. O totem exige a equivalência, pois a imagem divina não é a adoração à “sua imagem e

semelhança”. Contudo, o batismo do cordeiro de Deus é o que pode transformar Jesus em Cristo, mas é também o que pode transformá-lo em totem, em cordeiro. Lembramos o valor que Beuys atribui ao batismo de Jesus no Jordão. Para ele, foi naquele momento que surgiu a possibilidade da Jesus tornar-se Cristo. E qualquer semelhança entre a “ação” com a lebre e o reverso de “Alice” não é mera coincidência.

A definição de seu ritual é a *Aktion*, no original em alemão. Não se deve incorrer no equívoco de caracterizar a obra de Beuys como “performance” no sentido vulgar do século XX, uma vez que o próprio artista fazia questão dessa diferença. O corpo e os materiais indeterminados fornecem a medida e as dimensões do mundo, demonstram a necessidade de manter o mais elementar dos relacionamentos com um objeto: uma coisa ou outro ser. A natureza de seus trabalhos está no potencial dinâmico que eles encerram, além de em sua crença sincera na contracultura. Beuys expõe o feltro, o cobre, ou a gordura de animais, “por sua capacidade de revelar a todos uma verdade original”. “Pega-se um material *indeterminado*, argila, por exemplo, que é tão indeterminado quanto mingau ou margarina, ou um enorme recipiente cheio de gordura e que é levado a um lugar preciso para que ali seja feita uma forma determinada — um é indeterminado, o outro, determinado. E esse processo, que faz com que algo *indeterminado* assuma uma forma *determinada*, por meio do *movimento*, é a um só tempo um elemento básico da teoria de escultura e da teoria da ação”. Um outro procedimento totêmico, similar à utilização de animais, mas também uma forma alquímica: a essência ativa? no sentido alquímico, causa eficiente (*Wirkwesen*) que não deve mais ser separada dos efeitos (*Wirkungen*)? que, ao se materializar, torna o mundo ininteligível. Pois não deveria ser possível apreender e manipular o processo. No momento em se domina o processo e se repete de forma científica, a alquimia torna-se química, apresentando então a necessidade de nova experiência inusitada.

Material alquímico por excelência, de caráter quase vivo, a gordura, por meio de suas várias transmutações, simboliza todas as etapas dessa conscientização: dilatada ela se torna líquida; rapidamente contraída, se torna sólida, e pode tornar-se gasosa na evaporação. Da mesma forma que há no feltro uma dupla propriedade isolante? em termos morais para palavra, em termos térmicos para a gordura?, a plasticidade e a virtual metamorfose da gordura animal representam o imaginário da ação: uso de materiais instáveis, símbolos que transitam por sua face reversível, precária e vazada. Beuys segue em sua “pregação”. Esse é o caminho que procura e aponta com seu cajado de pastor, sua bengala revestida de feltro, o grande bastão da Eurásia, seu bastão de cobre: a nossa habilidade de modificar a vida cotidiana em espiritualidade, em conformidade com uma polarização que complementa a das energias vitais, e também a nossa habilidade de trazer os corpos de volta às almas, de transformar o indeterminado em determinado.

Tanto para Beuys como para muitos artistas alemães, o “solo” alemão é ao mesmo tempo metafórico (do mundo em crise) e mitológico (de uma busca transcendente). A língua equivale a partir de então ao solo intangível: língua e solo são uma para o outro o que são matéria e espaço. Ao mesmo tempo original e atual (efetuante), a língua desenvolve e regenera, no espaço, uma matéria que está por vir; ela é a matéria (sonora, primeira) que faz advir o espaço (físico, por vir). Mas somente, ou essencialmente, a língua alemã, estendida à família céltica, detém, segundo Beuys, essa capacidade regeneradora porque ela *atualiza arquétipos* — “um húmus feito de conceitos”.

O paralelismo da matéria com a linguagem aparece na definição da descoberta: “A gordura, por exemplo, foi uma grande descoberta para mim, uma vez que era um material que

poderia ter uma aparência bastante caótica e indeterminada. Eu podia modificá-la com calor ou frio e eu podia transformá-la”. Na comparação entre verbo e matéria, ao contrário da Pop e das “performances”, Beuys não busca o irônico pelo ridículo, ele o quer descobrir pelo trágico, na predileção por aquilo que é indecente e desfigurado e no desprezo pelo produto acabado e brilhante, “Nenhum Sebo, nenhum espetáculo!”.

A pedagogia mantém Beuys numa senda discursiva — sempre alguém ou além de seu próprio discurso (retoricidade). Como professor, se expõe também à repetição — a metábole seria o seu tropo característico, essa acumulação de expressões sinônimas que martelam sobre a mesma idéia, uma tautologia didática. Beuys é um professor repetindo uma lição repetível, imitável. Uma vez que se deve retornar ao princípio, qualquer pessoa pode ser ensinada e assim “fazer o mesmo”. Mas quem conseguiria o mesmo com tanta eficácia publicitária? Talvez apenas o próprio Cristo.

Bibliografia

- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BEUYS, Joseph. **Par la presente, je n'appartiens plus à l'art**. Paris: L'Arche, 1988.
- [et al.]. **Bâtissons une cathédrale. Entretien**. Paris: L'Arche, 1986.
- COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Editora Martin Claret, 1999.
- MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**. Barcelona: Herder, 1997.
- STACHLHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**. New York: Abbeville Press, 1987.
- TEMKIN, Ann & ROSE, Bernice. **Thinking is form. The drawings of Joseph Beuys**. New York: Philadelphia Museum of Art; Museum of Modern Art, 1993.
- TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys. We go this way**. Lodon: Violette Limited, 1998.
- WELLBERY, David E. COSTA LIMA, Luiz & KRETSCHMER, Johannes (org.). **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A literatura medieval**. Trad. Amália Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Introdução a poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- Babel ou o inacabamento**. Trad. Gemeniano Cascais Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.
- Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sueli Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Notas

¹ Remeto à trilogia de Luiz Costa Lima sobre o “controle do imaginário” no iluminismo e retiro daí minhas simples intuições relativas ao controle da arte no modernismo.

² Os enunciados de Beuys, aqui apresentados sempre entre duplas aspas, foram recolhidos em diversas obras e catálogos. Como estou considerando que os enunciados ‘performam’ sua obra, abstenho-me de especificar um a um.

³ BORER, Alain. *Opus Cit.*, 2001, pp. 12-14.

⁴ Remeto ao 1º artigo do livro de WELLBERY, David E. COSTA LIMA,

Luiz & KRETSCHMER, Johannes (org.). *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, pp. 11-48.

* * *

MÁQUINA IMERSIVA, MÁQUINA SOCIAL

Yara Rondon Guasque Araújo

Universidade do Estado de Santa Catarina

Os ambientes imersivos são estruturas complexas tratadas neste texto como máquinas imersivas e sociais no sentido de Deleuze e Guattari. Como na indústria do entretenimento, os aparatos que propiciam e conduzem a experiência imersiva funcionam como máquinas imersivas. Essas estruturas incorporam entidades físicas e virtuais, embora a preocupação não seja anular a diferença entre real e virtual, como fala Erki Huhtamo, mas sim codificar e conduzir os fluxos de desejo, incorporando o homem dessa maneira como parte de sua estrutura. Deleuze e Guattari consideram o homem uma máquina de desejo, resultado do acoplamento homem-máquina na estrutura maior que são as máquinas sociais.

Além do uso corrente do termo na computação social (*social computing*) que trata como o mundo social vem sendo incorporado nos sistemas interativos, “máquina social” é um termo que aparece em Deleuze e Guattari em *Anti-Œdipus: Capitalism and Schizophrenia*, e em John Canny e Eric Paulos, *Tele-embodiment and Shattered Presence: Reconstructing the Body for Online Interaction*. Aparece também como máquina coletiva em Andy Clark em *The Extended Mind*. Para Deleuze e Guattari as máquinas sociais codificam e conduzem o desejo como energia de produção. Para John Canny e Eric Paulos elas socializam o homem, e para Andy Clark elas agem como extensão cognitiva auxiliando o cérebro na elaboração de problemas complexos.

Dessa forma os aparatos imersivos, entre eles o teatro, são meta máquinas sociais e psicológicas que codificam e conduzem os fluxos de desejo. Além de alterarem nossa motricidade, esses aparatos funcionam como instrumentos da sociedade de controle, na qual vivemos, fazendo a transposição da esfera privada para a pública e vice-versa.

Primeira Tarefa: definir o que vem a ser máquina social através de Deleuze e Guattari

O termo “máquina social”, como defendido por John Canny e Eric Paulos, designa jogos e brinquedos-robôs que foram desenhados para interagir de forma inteligente com pessoas, ao contrário dos robôs, que foram concebidos para interagir com objetos. Mas no contexto de Deleuze e Guattari, e de Michel de Certeau, o termo “máquina social” denomina aparatos mais conceituais do que tecnológicos capazes de modelar o comportamento. É o caso dos projetos urbanísticos que podem ser vistos como máquinas sociais. Ao conduzir os fluxos urbanos com a pavimentação das ruas, a cidade como máquina social impõe um ritmo que altera significativamente a motricidade de seus habitantes.

Deleuze e Guattari em *Anti-Œdipus* eliminam a controvérsia entre máquina com órgãos ou organismo maquínico destituindo qualquer incompatibilidade entre ser biológico e ser maquínico. O homem é simultaneamente um organismo da sociedade e parte de uma imensa máquina, a máquina social. A distinção que fazem é entre dois estados de máquinas: as máquinas de desejo, que fazem parte de uma ordem molecular, e as máquinas sociais, sejam elas sociais, sejam técnicas, que constituem a ordem molar. Além disso, os autores rejeitam a

idéia de que as máquinas de desejo pertençam ao domínio dos sonhos, recusando a abordagem tradicional da Psicanálise sobre a subjetividade. Eles se interessam sobretudo pela produção artística que inevitavelmente deixa visíveis os fluxos de desejo. A arte, ao lado do homem como máquina de desejo, é considerada uma máquina revolucionária, por desencadear fluxos fazendo com que o desejo circule, pois a arte e os artistas não conseguem evitar traçar os fluxos de desejos em seus trabalhos, não obstante o aparato social repressor.

Fundamentalmente, ao ver de Deleuze e Guattari, o ser humano é um sistema homem-máquina como máquinas acopladas de natureza conectiva, que deve ser entendido como o funcionamento maquínico de produção e de interrupção dos fluxos de desejo. Máquinas sociais são constructos que conduzem socialmente o comportamento. O funcionamento maquínico é percebido na alternância entre dois estágios fásicos: uma máquina produz um fluxo, e uma outra interrompe esse mesmo fluxo. Por exemplo, o fluxo do leite e a boca-máquina que interrompe o fluxo do leite, e assim em cadeia.

Como interagimos com estruturas complexas

As três máquinas sociais na história são a territorial, a despótica e a civilizada. A máquina social civilizada é a que nos toca, por estarmos imersos nela. É uma máquina descentralizada, distribuída e informatizada. O sujeito passa a ser um avatar do processo em sua totalidade, renascendo como um avatar diferente a cada fase do processo. O que nos faz ser um organismo vivo, segundo Deleuze e Guattari, é o fato de sermos máquinas desejosas, máquinas de desejo. As máquinas sociais resultam do processo de desterritorialização. O que faz uma máquina social? Codifica os fluxos quando a desterritorialização os tinha decodificado anteriormente. É no processo de desterritorialização e de reterritorialização que o desejo se torna visível na sociedade moderna. Mas a transformação das máquinas de desejo em máquinas sociais, isto é, a escalada de uma ordem molecular para uma ordem molar nada tem a ver com a sublimação do desejo. É o desejo como investimento de energia em diferentes campos sociais e institucionais que move a máquina social tornando-a orgânica. A energia que flui imbricada nos investimentos sociais, políticos e religiosos é uma energia libidinoso que conecta objetos feitos unidades dispersas moleculares e os organiza no gigante “corpo sem órgãos”, distribuindo estágios de ser e de devir de acordo com as várias zonas de intensidade de presença. A conectividade desse acoplamento homem-máquina reside no fato de que, nas máquinas sociais e imersivas, os órgãos distribuídos no ambiente podem ser associados a diferentes fluxos. Segundo os autores, existiu durante a primitiva máquina territorial (ligada à agricultura) um corpo inteiro com órgãos. Durante a máquina despótica, piramidal com o povo em sua base como mão-de-obra, o corpo já havia sido substituído pelo “Estado”. Com a máquina social civilizada o corpo pode, quando muito, ser representado pelo capital, pela moeda. Esse é um corpo sem órgãos que interage com o meio ambiente através de uma memória artificial representada pela cultura, pois a produção necessita de um corpo sem órgãos, isto é um corpo não sensorial.

A idéia de um “corpo sem órgãos” é uma imagem trabalhada por Descartes¹. Descartes pensa um corpo sem órgãos governado por um “espírito” sutil que se difunde em suas partes mais grosseiras. Segundo Descartes esse é o papel da glândula pineal que processa as informações. Porém, na explanação de Andy Clark usamos nosso entorno para processar informações complexas de serem efetuadas mentalmente. Assim vemos como esse espírito sutil tem nas superestruturas externas um componente auxiliar e que a função cognitiva não é desempenhada unicamente pelo cérebro. Com o meio ambiente como fator auxiliar essa função se encontra distribuída. Da mesma maneira os órgãos sensoriais nas máquinas sociais estão distribuídos. Só assim é possível vislumbrar como no texto

de Deleuze e Guattari o “corpo sem órgãos” interage com as máquinas sociais. Essa interação se dá por intermédio de uma memória artificialmente construída². Como vemos concomitantemente em outros autores, esse é o papel da cultura, o de uma memória artificial agindo também como uma prótese da experiência sensorial do indivíduo.

Segunda tarefa: analisar o progressivo interesse indústria da imersão no acoplamento homem-máquina

Erki Huhtamo, em “Encapsulated Bodies in Motion”³, expõe a imersão como resultado de uma formação discursiva e produto da indústria da experiência. Para ele a questão da imersão – a necessidade coletiva de mergulhar em realidades outras que não as que nos circundam fisicamente – precisa ser analisada como resultado de uma circunstância ideológica, como um topos cultural, como foi o caso da necessidade da perspectiva no Renascimento. A perspectiva já havia sido criada anteriormente, mas é na Renascença que a ilusão da tridimensionalidade através da perspectiva se faz mandatória. Todos esses ambientes imersivos: a estereografia victoriana, os panoramas, os cineramas, os cinemascópios, os filmes em três dimensões, os programas de TV broadcast, o Imax e o Omnimax, deveriam ser vistos como construções ideológicas. Recentemente, a construção da realidade virtual na imersão, para Erki Huhtamo, mostra mais do que a necessidade de substituição do real. Mostra o desejo de anulação das diferenças entre real e virtual. Essas máquinas imersivas, como Imax e Omnimax, e os aparatos de entretenimento não precisam mais simular a experiência do real, precisam apenas oferecer a experiência como autêntica.

Máquinas sociais na indústria da experiência como produção e não como representação do desejo

Os exemplos dos *trompe-l'œil*, das anamorfoses e dos panoramas alinhados ao cinema, à televisão, ao vídeo, à realidade virtual e a outras formas de telepresença, proporcionaram ao modo permitido por seu tempo uma progressiva imersividade, como os ambientes virtuais com interfaces hápticas, *datagloves* e a visão estéreo, que proporcionam quase total imersão se comparados ao Imax Theater.

A idéia de considerar o acoplamento progressivo entre corpo e máquina na indústria imersiva como um aparato provém de Mark Seltzer, citado por Erki Huhtamo. Mark Seltzer observa em sua análise do acoplamento homem-máquina, em ambientes imersivos do final do século XIX e início do século XX, a formação de um aparato que ele considera como metamáquina psicológica e tecnológica. Na verdade desde o Barroco, com suas marionetes, caixas de música e a invenção de uma máquina autônoma como o relógio, que regula os fluxos de tempo, se põe em curso a idéia de um funcionalismo orgânico autônomo que sustenta o aparato da máquina social. Mas não é a repetição, nem mecanização do gesto tornando-o funcional que nos remete diretamente a essa metamáquina psicológica e social, mas um progressivo mecanismo orgânico e abstrato no qual estamos inseridos e que nos foge à compreensão.

No sentido de Erki Huhtamo, de imersão como máquina social, eu entendo a imersão como uma espécie de arranjo maquínico, um agente coletivo de enunciação e de condução do desejo como energia para o propósito de produção e consumo. No entendimento de Deleuze e Guattari, máquinas sociais nada têm a ver com sonhos, com a compensação de algo ou a busca de uma unidade perdida, mas sim com produção. Isso cria para os autores uma contradição entre representação e produção, pois representação é quando o ícone substitui uma entidade ou um indivíduo ausente. Como lemos nos textos de Deleuze e Guattari, toda produção é uma vez produção de desejo e produção social. O desejo com seus fluxos como energia move a máquina social, que por sua vez interromperá esses fluxos. Máquinas sociais são assim máquinas de produção e de controle de desejo.

A análise das máquinas imersivas nos mostra que estas têm como primeiro propósito a produção e a codificação dos fluxos de desejo, e não a criação de um espaço virtual em substituição ao real, nem a simulação de experiências como se fossem sonhos. Assim a imersão como máquina social deve ser considerada como produção de desejo e não como representação de desejo ou de um espaço virtual. Desejo, para Deleuze e Guattari, é uma síntese de máquinas que vivem sob a ordem da dispersão. Essa dispersão não é uma falta ou a ausência de uma totalidade a ser restaurada, mas uma forma de presença fragmentária. Essa presença é dispersa, e por ter os órgãos distribuídos como objetos parciais formando um arranjo maquínico, não permite a formação de uma identidade imaginária, nem de uma estrutura unitária. Também de acordo com Deleuze e Guattari⁴, a conexão entre os órgãos se faz de maneira indireta, em cadeia, na medida em que existe sempre um órgão que interromperá o fluxo produzido por um outro distante, e esse mesmo órgão, por sua vez, também está pronto a pôr seu fluxo em andamento⁵.

Imersão em uma simbiótica interação

Podemos, através da proposição de utopia ativa de Deleuze e Guattari associar desejo a força de trabalho como fatores imbrincados. O homem é engendrado como peça de uma superestrutura social pelo desejo. Assim, a política econômica é uma política libidinal, respondendo tanto pela produção social quanto pela produção de desejo como objeto abstrato produtor.

Retornando a Erki Huhtamo, seu grande mérito é apontar o acoplamento homem-máquina no aparato imersivo como uma metamáquina psicológica e social. Porém, a antinomia que Erki Huhtamo vê na imersão, separando ainda mais corpo de alma, não ajuda a compreensão de como o corpo vem sendo incorporado pelos sistemas interativos.

Para Deleuze e Guattari antropomorfizamos a interação homem-máquina, o que não auxilia o entendimento de relações complexas, repetindo a bipolaridade negativa e positiva, feminina e masculina. Para eles inexistente, como vimos, qualquer incompatibilidade na correlação de um ser vivo e de uma máquina. A diferença nessa relação não reside entre orgânico e mecânico, mas sim entre dois estágios operacionais, duas fases vitais de um mesmo aparato social⁶. O acoplamento homem-máquina, como um órgão maquínico de desejo, é a idéia de um funcionalismo orgânico entre estados de máquinas muito produtivas. Mas a máquina permanece um investimento do desejo que, mesmo reprimido, retorna como objeto. Assim a imersão, entre outras máquinas sociais, é uma interação simbiótica entre dois estágios maquinados de desejo.

Bibliografia

- CANNY, John; PAULOS, Eric. *Tele-embodiment and shattered presence: reconstructing the body for online interaction*. In GOLDBERG, K. (ed.). **The robot in the garden**. Cambridge, Mass., MIT Press: 276-294. . 2000.
- CERTEAU, Michel de. *Walking in the cities, an icarian fall*. In DURING, Simon (ed.). **The Cultural Studies Reader**. London, New York, Routledge. . 1993.
- CLARK, Andy. **Being there: putting brain, body and world together again**. Cambridge, Mass. 1997. MIT Press. ISBN: 0262032406; eBook ISBN: 0585002754; www.netlibrary.com/ebook
- CLARK, Andy & CHALMERS, David J. *The extended mind*. <http://www.u.arizona.edu/~papers/extended.html>; acessado em setembro de 2001
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. **Anti-Oedipus, capitalism and schizophrenia**. Minneapolis, University of Minnesota Press. 1985.
- DESCARTES. *Meditações*. In: **Pensadores**. São Paulo: Nova

Cultural, p: 262. 1996.

DOURISH, Paul. **Where the action is – The foundations of embodied interaction**. 2001.

Massachusetts, MIT Press.

HUHTAMO, Erki. *Encapsulated Bodies in Motion*. In PENNY, Simon. **Critical issues in electronic media**. New York, State University of new York: 159-186. 1995.

Notas

¹ DESCARTES. *Meditações*. In: **Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, p: 262. 1996.

² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.. **Anti-Edipus: Capitalism and Schizophrenia**, op. cit., p: 142. 1985. “Hence the social machine fashions a memory without which there would be no synergy of man and his (technical) machines.”

³ HUHTAMO, Erki. *Encapsulated Bodies in Motion*. In: PENNY, Simon (ed.). (1995). **Critical Issues in Electronic Media**, op. cit., p: 159-186. 1995.

⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.. **Anti-Edipus: Capitalism and Schizophrenia**, op. cit, p: 322-323. . 1985. “Partial objects are what makes up the parts of the desiring-machines; partial objects define the working machine or the working parts, but in a state of dispersion such that one part is continually referring to a part from an entirely different machine.”

⁵ Ibidem, p: 325. “The synthesis of connection of the partial object is indirect, since one of the partial objects, in each point of its presence within the field, always breaks the flow that another object emits or produces relatively, itself ready to emit a flow that other partial objects will break.”

⁶ Ibidem, p: 286. “In a word the real difference is not between the living and the machine, vitalism and mechanism, but between two states of the machine that are two states of the living as well.”

* * *

ESTRATÉGIAS DE PERFORMANCE NO ESPAÇO DA PUBLICIDADE

Yiftah Peled

Universidade do Estado de Santa Catarina

Representações são formações, mas também são deformações

(Roland Barthes apud WALLEES, 1992, p. 5)

Introdução

Este texto é o resultado de um projeto performático de intervenções em *outdoors* que foi realizado pelo autor em espaços públicos nas cidades de Curitiba e Florianópolis, entre 1996 e 1999. As intervenções performáticas apresentam elementos da performance, do *site specific*, do *non-site* e da instalação.

Primeiramente será descrito o procedimento das intervenções a partir da sua concepção. Posteriormente, será relacionado a ação performática com os diferentes suportes utilizados e por fim, dissertar-se-á sobre os elementos do trabalho.

As intervenções urbanas são resultado de uma vivência do autor com os *outdoors*. Vivência de sua passagem diária num determinado espaço público onde certos *outdoors* chamam sua atenção. Os prosseguimentos das ações do projeto se desdobram nas seguintes etapas: a escolha do outdoor e de um lugar específico para fazer a intervenção; a seguir a elaboração de uma frase, relacionada ao *outdoor* escolhido. Essa frase é preparada a partir de uma ação performática: sobre uma faixa de papel, onde aparecem as letras do texto cobertas com sabão em pó, foi colocada saliva. O artista então “veste-se” com essa faixa. Posteriormente, acontece a intervenção performática do corpo “vestido na escrita” no *outdoor*.

A intervenção no *outdoor* acontece sobre uma base pregada à frente da imagem do *outdoor* onde o artista sobe. Essa base é posteriormente retirada depois do ato, sem deixar rastro.

As intervenções não são autorizadas pelos proprietários uma vez que se considera que o *outdoor* invade uma visualidade do espaço urbano.

O artista sobe nu com a faixa e esse ato, que é o momento da performance, assim como todos os outros momentos do projeto, são registrados. O procedimento da intervenção repete-se com escritas diferentes, para cada lugar específico e sempre ocorre o registro de todo processo. Outros desdobramentos em novos suportes se manifestam dependendo da forma que o projeto é mostrado num espaço cultural.

Suportes

O projeto de intervenções, em todo o seu desdobramento, apresenta elementos da performance, do *site specific* e *non-site* e da instalação.

A performance

O projeto de intervenção envolve o ato performático de subida no *outdoor*, assistido ao acaso pelos transeuntes.

A prática da performance começa já no início do século XX, sem uma base teórica de um campo específico nas artes. Os artistas do Futurismo, o Construtivismo, o Dadaísmo e o Surrealismo testavam suas idéias através da performance e só depois estas idéias eram expressas na forma de objetos.

Os artistas europeus da performance reerguem sua atividade no *Black Mountain College* (EUA) e começam, a partir do final dos anos 50, a quebrar a estrutura rígida da separação entre os meios artísticos – pintura, escultura, desenho, música, teatro (GOLDBERG, 1988).

As performances feitas por artistas plásticos elaborando eventos de característica teatral, com a colaboração de músicos e dançarinos, colocaram a performance no limite entre as artes plásticas e cênicas. Schechener chamou de “*Multiflex Code*”, uma emissão multimídia envolvendo várias áreas artísticas (COHEN, 1989).

A partir dos anos 70 a performance tornou-se um meio próprio, ligado à arte conceitual que insistia sobre a arte de idéias mais do que um produto. A performance passou a ser considerada dentro do processo de evolução das artes superando a dificuldade moderna de posicioná-la dentro da história da arte (GOLBERG, 1988).

Para Goldberg (1988), os gestos vivos são usados como armas contra as convicções da arte estabelecida. A performance tornou-se uma catalisadora na história da arte do século XX, quando os artistas chegam a um impasse. Voltou-se à performance para quebrar categorias e indicar novos caminhos dentro da história da vanguarda moderna.

A performance é um canal possível para ampliar um discurso pós-moderno onde a realidade e a ficção se misturam. Onde o corpo orgânico tenciona o artificial. No projeto os momentos performáticos trazem à tona tais tensões contemporâneas.

O *site specific* e o *non site*

O projeto de intervenções inclui uma escolha de lugares específicos (*site specific*) e depois um deslocamento para espaço de exposição.

A obra do *site specific* iniciou nos anos 60, a partir da necessidade de se fazer uma obra que se relacionasse com o lugar e, muito mais que isso, fazer uma obra crida a partir do lugar.

Em entrevista sobre seu trabalho de *site specific*, Smithson (1970) aponta uma vontade clara de atuar no agora, no fenômeno na experiência, na dialética do lugar, compreendendo assim a unidade dual da fisicalidade do mundo e sua espiritualidade constituída pela experiência do sujeito no mundo. A obra surge quando existe uma experimentação fenomenológica do lugar denominada por Smithson como “evidência do lugar”. O artista comenta: “em termos do meu próprio trabalho você não é só confrontado com uma abstração, mas também com uma fisicalidade do aqui e agora e essas duas coisas interagem em um método dialético que eu chamo de dialética do lugar (SMITHSON, 1970 apud JUNQUEIRA, 1996, p.2).

Smithson (1970) desenvolve o conceito de lugar e do não lugar (*site* e *non site*) para explicitar a convergência entre mente e matéria, arte e realidade. O *non site*, que apreende os materiais recolhidos num lugar específico e os coloca posteriormente na galeria provoca a experiência dialética do lugar. No projeto o *non site* aparece quando o ato performático é registrado e reinstalado no espaço de exposição.

A instalação

Utiliza-se a instalação para mostrar o projeto de intervenções nos espaços culturais. É uma forma de criar uma intervenção no espaço arquitetônico e modificar a forma que o corpo circula e se comporta no espaço.

Nos anos 60 as primeiras formas de utilização da palavra derivam do termo, “*installation view*”, vista da montagem, quando o espaço era mostrado junto com as obras montadas. O termo aparecia em subtítulos de fotos de exposições que incluíam grandes painéis de pintura ou esculturas. Era utilizado na falta de uma melhor definição, sugerindo uma unificação entre espaço e obra. Esse termo já sugeria a mudança de ponto de vista (JUNQUEIRA, 1996).

Podemos evocar experiências mais remotas de instalações como as do Malevich que montava seus quadros em forma singular na parede; Monet com seus painéis de pintura ou os construtivistas russos Tatalin, com seus relevos espaciais e El Lezisky, com trabalhos dadaístas (JUNQUEIRA, 1996).

O conceito de “campo ampliado” de Krauss (1986), oferece uma nova abordagem com foco na pluralidade de experiências que surgem nos anos 60 questionando a condição negativa da escultura moderna e sua perda do lugar. Krauss denominou o termo estrutura axiomática para descrever o que veio a ser instalação.

A instalação envolve uma situação ativa do espectador: o ato de instalar o seu próprio corpo na obra, de ser envolvido por ela. Essa obra estaria na periferia do seu corpo como uma segunda pele. O observador vai percorrer a obra, percebendo seus fragmentos num processo temporal e construindo sua própria versão dela.

No conceito de Oliveira (1994) a instalação é um tipo de manifestação artística que “se preocupa não somente com a arte e suas fronteiras, mas com a reaproximação contínua, ou mesmo a fusão, da arte e da vida. Portanto a instalação deve também representar o desejo do artista de ampliar a área de prática do seu atelier para o espaço público” (OLIVEIRA et al, 1994, p.7, tradução livre do autor).

Elemento trabalho

Temporalidade e permanência

A temporalidade da intervenção contrasta com o aspecto da permanência do *outdoor*. Essa permanência tem um aspecto diferenciado de um objeto posto em espaço público.

Diferenciados do modelo antigo e comum das esculturas monumentais permanentes no espaço público, os *outdoors* permanecem também num espaço, mas evitam a erosão do tempo através de troca contínua da sua imagem e da sua forma de comunicar. Os *outdoors* negam seu poder temporal de envelhecimento. A intervenção no *outdoor* tem uma duração curta e não deixa rastro, nem modifica a imagem; apenas acontece um registro da ação.

A monumentalidade do poder e o corpo

A relação de dimensão entre a monumentalidade do *outdoor* e o corpo do artista acontece quando o corpo se aproxima do *outdoor*.

Os *outdoors* surgem no projeto como monumentos contemporâneos que emanam poder continuamente. No projeto de intervenções os *outdoors* são considerados ferramentas de dominação cultural, como um espetáculo.

Debord discute o aspecto manipulativo do espetáculo que pode ser relacionado a atuação dos *outdoors*. Para o autor o espetáculo “apresenta-se como uma positividade indiscutível e inacessível, apontando que o que aparece é bom e o que é bom aparece. A atitude que ele exige por princípio é a aceitação passiva do que, na verdade, ele já obteve pela sua maneira de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência” (DEBORD, 1996, p.2).

Foucault que estudou a “constituição de um sujeito na trama histórica” (FOUCAULT 1979, p.7) mostra como as relações de poder disciplinaram as sociedades modernas utilizando-se de estratégias positivas. O resultado desta estratégia de poder relativamente sutil seria a diminuição da capacidade de revolta e de resistência de luta contra as ordens do poder, tornando os homens dóceis politicamente (FOUCAULT, 1979, p.7).

Através da ideologia de consumo positiva é que se manifesta a manipulação de poder dos *outdoors*. Manifestação deturpada pela presença do corpo nu do artista.

A presença do corpo nu do artista no projeto de intervenções demonstra a precariedade do corpo frente a monumentalidade do *outdoor* estabelecendo-se uma situação de risco. No contexto teatral, dissertando sobre o risco físico do ator, Carreira aponta para uma função que é praticada no ato performático do projeto das intervenções: “ser exposto, expondo as pulsões coletivas. O ator é um indivíduo que vive em um universo de riscos desejados” (CARREIRA, 2000, p. 3).

O conteúdo do *outdoor* e o do artista.

A relação entre o conteúdo da imagem e da escrita do *outdoor* com a escrita do artista realiza-se em termos de incorporação e não de anulação. Tenta-se introduzir uma dúvida na velocidade da comunicação da mensagem publicitária. Através do contraste entre o texto do *outdoor* e o do artista, o processo de absorção do conteúdo do *outdoor* é quebrado.

Acontece uma comparação entre as duas instâncias. A fala do artista e a fala da publicidade.

Diferente do discurso do *outdoor*, a frase apresentada pelo artista pode proporcionar uma leitura que forma tensão com o discurso do *outdoor*, possibilitando uma interrupção no processo de absorção do *outdoor*. O objetivo principal das intervenções é tentar se relacionar com a projeção de poder existente, com este monopólio. Isso, porém, não ocorre em termos de substituição da “fala do *outdoor*” pela “fala do artista”. Anulação, superação, parecem ser prosseguimentos modernistas como cadeias de substituições contínuas, que parecem agir como efeito *cheque mate* (MAMMI, 1998). Uma

operação com essas mesmas características modernas seria apenas a troca de um poder por outro. No caso do projeto não há intenção de trocar a “fala” do *outdoor* por outro discurso, que é a “fala” do artista, mas somente formar um campo de tensão.

Através da perspectiva de Frederic Jameson a escrita do projeto relaciona-se com condições culturais atuais do ambiente ocidental:

Se aceitarmos os argumentos de Debord sobre a onipresença e a onipotência da imagem no capitalismo hoje, então as prioridades do real tornam – se, no mínimo, invertidas, e tudo é mediado pela cultura, até o ponto que mesmo os níveis político e ideológico devem ser previamente desemaranhados de seu modo primário de representação que é cultural (JAMESON, 1995, p.22).

Seguindo a lógica do Jameson, as condições do entrelaçamento entre cultura e mercado tornam a arte uma ferramenta muito eficaz. O *outdoor* demonstra essa condição com o uso mais sofisticado de ferramentas artísticas dirigidas ao mercado de consumo. Justamente por isso que os *outdoors* escolhidos no projeto são aqueles que, na construção da sua fala, intensificam as questões de emissão de poder no espaço público. Esses *outdoors* expressam, de forma concentrada, qualidades que o poder projetado está formulando através da projeção de consumo condicionado pelo olhar (MELIN 1999). Os *outdoors* aprimoram sua forma de discurso emanando poder e sofisticando sua ação de modelagem social e a frase do artista pode interromper esse condicionamento.

O tratamento da palavra

O tratamento da fala do artista acontece no ato da preparação da intervenção e inclui a colocação de saliva sobre as próprias palavras da frase que estão cobertas com sabão em pó. Esse ato aponta para um processo de diluição da própria escrita do artista através do encontro entre um agente artificial (sabão em pó) e orgânico (a saliva). Quando eles se encontram, pela ação do sabão e da saliva, os limites das letras e das palavras têm algumas de suas fronteiras desmanchadas.

Dentro do projeto das intervenções a saliva age como agente de exteriorização de processo de “digestão” da fala aquela que relaciona com a ação da saliva um agente que forma o corpo humano. No projeto a saliva digere a palavra. Estando fora do corpo a saliva aponta para um processo de digestão que se visualiza externamente, através da percepção da escrita pelo espectador. A saliva sinaliza como a digestão da escrita forma ou deforma um corpo e como um discurso é digerido. Isso pode esclarecer o sentido que Barthes atribui as representações que se tornam também deformações, visualizado na ação da saliva que deforma o formato, corpo das palavras (BARTHES apud WALLEES, 1992).

A exposição do projeto em espaços culturais

A forma que o registro das intervenções foi mostrado em espaços culturais tem uma importância central para este projeto. Evitou-se repetir as formas de comunicação dos *outdoors*. Utilizou-se de duas maneiras; o tamanho diminuto da dimensão das imagens e a comunicação individual aos expectadores.

Na mostra do Panorama de Artes Brasileira realizada no MAM em São Paulo imagens de slides foram projetadas sobre um nicho na parede, dentro de construção que permitiu uma visão íntima do espectador (MELIN, 1999).

Seguindo a lógica do Jameson (1995), o próprio projeto, como obra, quando passa a se comunicar num espaço

institucional está submetido às condições do entrelaçamento entre cultura e mercado. O próprio objeto de arte torna-se produto. Para evitar essa relação esse trabalho não é vendável. Em caso de interesse pela aquisição da obra, ela é trocada pelo apoio a um novo projeto do artista. Desta forma, buscou-se deslocar o conceito de troca do objeto de arte por um valor de mercado.

Bibliografia

CARREIRA, A.L.A.N. *O risco físico na performance teatral*. In: TEIXEIRA, J. G. L. C; GUSMÃO, R. (org) **Performance, cultura, espetacularidade**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000, pp.41-49.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

JUNQUEIRA, F. **Sobre o conceito da instalação**. Revista da Gávea, setembro, 1996.

DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. Disponível em <http://www.terraviva.pt/IlhadoMel/1540/socespcapitulo1.htm>. Acesso em 12 Mar 2003.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Grail, 1979.

A ordem do discurso. Rio de Janeiro: Loyola, 1996.

FOSTER. H. **Recodificação, Arte Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GOLDBERG. R. **Performance Art: from futurism to the present**. London: Thames and Hudson, 1988.

JAMESON, F. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal. 1995.

Pós Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1991.

KRAUSS, R. **The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths**. London: Mit Press, 1986.

MAMMI, L. *A arte depois da arte*. Catálogo da Exposição: Antártica Arte com a Folha. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MELIN, R. 1999. *Intervenções Urbanas de Yiftah Peled*. Catálogo da Mostra Panorama de Arte Brasileira, MAM, São Paulo, 1999, p.182.

ORLANDI, E. P. **Análise do Discurso**. São Paulo: Pontes, 1999.

ROUBINE, J.J. **A linguagem da encenação teatral**, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

WALLIS, B (org). **Art after modernism - rethinking representation**. Boston: David R. Godine Publisher, 1992.

WARR, T; JONES, A. **The Artist's Body**: London: Phaidon, 2000.

* * *

GT TEATRO BRASILEIRO

O TRÁGICO MODERNO EM EUGENE O'NEILL E NELSON RODRIGUES

Adriano de Paula Rabelo
Universidade de São Paulo

Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues criaram obras cuja característica mais destacada é sua reatualização do trágico sob uma perspectiva moderna.

A visão de mundo de Eugene O'Neill está completamente impregnada por um sentimento trágico da vida. Sem dúvida, os eventos de seu percurso biográfico, que é mais extraordinário que qualquer enredo de suas peças, estão na origem de sua visão trágica. O'Neill é um dos autores mais autobiográficos da história do teatro, tendo cada uma de suas peças referência em algum acontecimento ou processo íntimo vivenciado por ele ou por alguém de suas relações.

Para O'Neill, nada é capaz de resistir à pressão do mundo, que concorre para a dissolução de todas as coisas. A expressão do trágico assume, em sua obra, aspectos da tradição da tragédia, aspectos modernos e aspectos bastante peculiares ao mundo criado pelo dramaturgo.

Filiando-se à tradição do gênero, sua obra tematiza as grandes questões de natureza existencial – de onde viemos, o que somos, para onde vamos –, reconhecendo que nenhuma resposta satisfatória pode ser dada a essas perguntas. Tal como os gregos, O'Neill vê a tragédia como algo intrínseco à vida, tendo uma forte sensação da fragilidade da condição humana. A mencionada “Força que está por trás de tudo” é uma presença permanente em suas peças. Assim, a possibilidade de grandeza humana está na resistência à pressão do mundo, mesmo sabendo de antemão que no fim do jogo há somente destruição e morte. Tal como na tragédia grega, suas textos frequentemente terminam com uma sagração do mistério.

Os aspectos modernos bastante recorrentes em O'Neill são o ataque ao materialismo, a hostilidade à sociedade burguesa – vista como patológica –, o enfoque crítico à automatização da vida, o historicismo, a exaltação da ilusão e do sonho como necessários à sobrevivência do ser humano, o emprego extensivo da psicologia freudiana.

Quanto aos elementos característicos da postura do dramaturgo, de sua temática e de seu estilo, permanentemente presentes em suas obras, destaca-se a exposição de um mundo sem organização social inteligente, no qual o ódio, o egoísmo, a ganância, a brutalidade e a ignorância são claramente as forças dominantes. Em lugar do fatalismo da tragédia grega, esse mundo é regido pelo determinismo. Desse modo, o passado tem enorme poder na constituição do presente. Com frequência, O'Neill relaciona a tragédia diretamente à luta por integração a uma determinada realidade, por “pertencer” a um mundo onde o protagonista não tem mais lugar (*Beyond the horizon*, *The hairy ape*, *Desire under the elms*, *The iceman cometh*, *Long days journey into night*). Temas igualmente recorrentes são o anátema do puritanismo (*Diff'rent*, *Desire under the elms*, *Mourning becomes Electra*); o poder destruidor do ideal romântico (*Ile*, *Beyond the horizon*, *Mourning becomes Electra*,

Anna Christie); problemas das relações entre as raças (*The dreamy kid*, *The emperor Jones*, *All God's chillun got wings*, *The iceman cometh*); crítica feroz ao que o dramaturgo chamava de “sickness of today”, isto é, a mediocrização e o rebaixamento da dignidade do homem moderno (*The hairy ape*, *Lazarus laughed*, *Marco Millions*, *Strange interlude*, *Dynamo*); manutenção, apesar dos infortúnios da vida, do que ele chama de “hopeless hope”, ou *esperança desaperançada*, força interior que impulsiona seus personagens a continuar lutando e lhes proporciona dignidade, apesar de saberem que tudo termina em destruição e morte (*The hairy ape*, *Mourning becomes Electra*, *The iceman cometh*).

Em suma, a teoria da tragédia que dá sustentação aos trabalhos de Eugene O'Neill, tal como pode ser apreendida de sua obra, de suas cartas e de suas entrevistas, compõe-se de uma síntese dos pensamentos de Aristóteles, Zola e Nietzsche sobre o tema. Algumas noções básicas da interpretação de Aristóteles – falha trágica, *hybris*, herói trágico, ação que se realiza pela progressão inevitável e necessária dos acontecimentos, coro, reconhecimento – encontram marcante ressonância na criação de O'Neill. De Zola, ele toma o reconhecimento de que forças como hereditariedade e meio-ambiente exercem influência determinante na formação do caráter, no comportamento e nas escolhas do indivíduo. Com Nietzsche, sua maior e mais significativa influência, o dramaturgo compartilha o fascínio pelos grandes egos, tais como Édipo e Prometeu, que nos arrebatam e nos transportam para uma realidade mais elevada, o que implica na valorização de um impulso de vida como força que justifica e sustenta a própria vida.

O sentimento trágico da vida em O'Neill não era apenas uma postura literária ou uma fonte de inspiração para seus trabalhos, mas algo vivo, intrínseco à existência humana. Por exemplo, ele interpretava seus infortúnios pessoais e os de sua família como uma espécie de miasma – que identifica-se com o que um de seus biógrafos chamou de *curse of the misbegotten*. Seriam conseqüências dessa maldição os suicídios, os vícios, as doenças, a dependência emocional que marcaram a história de seus familiares.

A tendência à autodestruição seria o mais impressionante miasma familiar. O dramaturgo via um claro encadeamento ligando a morte de seu avô paterno, Edward O'Neill – que, logo após a família ter emigrado para os Estados Unidos, retornou à Irlanda e lá cometeu suicídio após uma experiência mística –, uma tentativa de suicídio por afogamento de sua mãe morfinômana num momento em que lhe faltou a droga e ela a desejava ardentemente, sua própria tentativa por *overdose* de Veronal e o suicídio de seu filho Eugene O'Neill Jr. em 1950. Além disso, a morte por alcoolismo crônico de seu irmão Jamie pode ser considerada como uma forma de suicídio lento. Após a morte do dramaturgo, outro evento dessa natureza viria a corroborar sua interpretação do destino familiar: seu filho com Agnes Boulton, Shane, cometera suicídio em 1977, jogando-se pela janela de um apartamento situado no décimo quarto andar de um edifício de Nova York.

A falta de raízes num lugar, numa ocupação, num relacionamento também se manifesta num ciclo que atormentou O'Neill e seus familiares. Mary Ellen sofreu muito por nunca

ter tido um lar de verdade após seu casamento com James O'Neill, acompanhando-o de cidade em cidade, vivendo em dependências de trens e quartos de hotel. Eugene e Jamie passaram grande parte de suas vidas em colégios internos, hospedarias, quartos de hotel, sanatórios. Mesmo após se tornar um homem rico e estar casado com sua última esposa, Carlotta Monterey, O'Neill teve diversas moradias, nunca tendo permanecido por mais de cinco ou seis anos numa mesma residência. James O'Neill exerceu variadas atividades até se tornar ator. Mary Ellen estudou piano e freqüentou aulas num convento, tendo abandonado os sonhos de tornar-se pianista profissional ou freira para se casar. Até que O'Neill conseguisse triunfar como dramaturgo, sua vida foi um caos de ocupações e desocupações. James Jr. chegou a empregar-se por alguns meses como caixeiro-viajante, trabalhou por algum tempo como ator na companhia de seu pai e pensou em se tornar jornalista, mas tinha verdadeira vocação somente para a vagabundagem e a dissipação, tendo passado a maior parte de sua vida sem trabalhar. Eugene Jr., filho mais velho de O'Neill, abandonou uma carreira brilhante como professor de estudos clássicos na conceituada Universidade Yale, trabalhou brevemente como locutor de rádio, deu aulas e conferências esporadicamente e perambulou por outras ocupações. Shane O'Neill exerceu diversas pequenas atividades remuneradas, mas, como seu tio, passou a maior parte da vida desempregado voluntariamente. Quanto à falta de raízes num relacionamento, basta dizer que Eugene O'Neill se casou três vezes, James Jr. só conseguiu se relacionar com uma série de prostitutas maternas e de seios fartos, Eugene Jr. também teve três casamentos e Shane, após dois ou três relacionamentos amorosos, casou-se e teve um filho – morto ainda bebê por asfixia postural –, tendo arruinado seu casamento pelo tipo de vida que levava.

Na essência da visão de mundo de Nelson Rodrigues encontra-se um acentuado sentimento trágico da vida. Como o dramaturgo norte-americano, o brasileiro viveu uma vida extraordinária, cheia de peripécias e reviravoltas do destino, transcendendo em ação os enredos de suas próprias peças. Não sendo um dramaturgo tão autobiográfico quanto O'Neill, Nelson Rodrigues, em vez de freqüentemente recriar – dentro das especificidades do teatro – eventos de sua vida e pessoas com quem conviveu, toma sua experiência vital bem mais como substrato para o mundo ficcional que elaborou. Em vez de colocar em cena pessoas de sua família e contar sua história com relativa fidelidade, transfere, para personagens completamente inventados, elementos de sua existência. Assim, dizia que toda vez que alguém mata outro alguém em seu teatro, ali está uma reatualização do assassinato de seu irmão Roberto, fato que deixou marcas indelévels em seu espírito.

As tragédias pessoais e familiares, além das que cobriu como repórter de polícia em idade precoce, calaram fundo na alma do jovem Nelson e ajudaram a enformar suas concepções diante da vida. Entre os acontecimentos mais influentes na formação de sua visão de mundo pode-se mencionar o assassinato de Roberto Rodrigues, a morte de seu pai – três meses depois – por paixão, a absolvição da ré, a experiência de passar fome e toda sorte de privações, a descoberta de que estava tuberculoso e deveria ir para um sanatório, a morte de seu irmão Joffre pela mesma doença, o tabagismo, a perda de grande parte da visão aos 25 anos, a convivência com uma úlcera persistente. Mais tarde, a mão pesada do destino continuaria a se abater sobre o dramaturgo e sobre aqueles que amava. Por diversas ocasiões, suas doenças levaram-no à beira da morte. Sua filha Daniela nasceria com uma paralisia cerebral. Seu irmão Paulo Rodrigues encontraria uma morte terrível. Em 1972, durante o período mais violento da ditadura militar, Nelson Rodrigues Filho, mi-

litante da resistência armada, é preso e torturado por agentes da repressão governamental.

Como o trágico se manifesta em suas obras?

Ressalta nas peças de Nelson Rodrigues uma clara presença de personagens e acontecimentos marcados por um destino inexorável do qual não se pode escapar. Diferentemente, porém, de ser consequência de desígnios divinos, o modo como o destino se manifesta nas peças do dramaturgo resulta de sua concepção pessimista do homem como um ser frágil, ignorante, incoerente, desesperado e um tanto enlouquecido perante a ilogicidade da vida, a indiferença da natureza, a falta de amor e o descontrole dos impulsos sexuais. A inevitável destruição para a qual o ser humano é levado e que também provoca traz em si a renovação da face do mundo, uma vez que se realiza numa espécie de mito do eterno retorno em que o fechamento de um ciclo pare dolorosamente o princípio de outro.

Vítima da terrível conspiração do universo e da incapacidade humana, inserido na massa informe e medíocre, o personagem de Nelson Rodrigues consegue dignificar-se apenas ao passar por um processo de individuação que consiste em destacar-se da massa e resistir solitariamente. Em seu teatro, é freqüente o aparecimento do indivíduo que se destaca de sua comunidade ou de seu grupo social seja por ter sido isolado, seja por algum atributo ou qualidade especial, enfrentando seu próprio destino, tal como Arandir em *O beijo no asfalto*, Edgard em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, Boca de Ouro na peça homônima, Joice em *Anti-Nelson Rodrigues*.

Faz parte da tradição do gênero trágico a presença de protagonistas de condição elevada essencialmente marcados pela ambição de poder ou de glórias. No âmbito de suas vidas medíocres, os personagens de Nelson geralmente nutrem como grande ambição de sua existência o anseio pelo amor eterno num mundo que teria conspurcado o amor verdadeiro através da prática do sexo pelo sexo. Isso teria representado uma espécie de queda do paraíso que gerou toda a sorte de males que afligem a humanidade. Pactos de suicídio, mutilações, fugas realizam-se como tentativas desesperadas de perenizar, homenagear ou prolongar a plenitude amorosa, que geralmente é breve e escapa aos amantes pela ação de uma realidade fria, brutal e inepta a conspirar contra as aspirações românticas e os ideais do casal, provocando enorme sofrimento. Ainda no campo das ambições, não se pode deixar de lembrar de dois personagens patéticos e igualmente traídos pela vida como Zulmira, de *A falecida*, e Boca de Ouro. A primeira, tendo tido uma existência ordinária e vazia, ambiciona um tardio *glamour* na morte – sob a forma de um caixão luxuoso e uma impressionante cerimônia fúnebre. O segundo, nascido numa pia de gafeira, ambiciona vingar-se de sua vulgaríssima origem pela exibição de suas arcadas dentárias em ouro maciço como símbolo do poder econômico que conquistou através do crime. Além disso, planeja ser enterrado num caixão de ouro. O destino desses personagens rebaixados assemelha-se ao dos protagonistas tradicionais da tragédia: suas ambições se revelam vãs. Ao contrário, porém, daqueles protagonistas, que morrem condignamente, Zulmira e Boca de Ouro não conseguem atingir, na morte, a almejada transcendência. Ela é enterrada num caixão ordinário num dia em que seu marido não deixa de comparecer ao Maracanã, para assistir à esperada final do campeonato. O bicheiro de Madureira é assassinado e seu cadáver é levado para um necrotério, tendo sido roubados os seus dentes de ouro e sem ter tido tempo para ordenar e pagar a confecção de seu suntuoso esquife.

Como se sabe, maldições e condenações são elementos recorrentes nas antigas tragédias. Certos personagens de Nelson Rodrigues trazem – em sua história, em seu corpo ou em sua psique – a marca da maldição ou da condenação. Geni, em

Toda nudez será castigada, foi amaldiçoada na infância pela própria mãe, acreditando estar inexoravelmente destinada a morrer por causa de um câncer no seio. O estigma da doença e da incapacidade persegue caracteres como os de Glorinha, em *A falecida*, que de fato tem o seio atacado por um câncer; Dorotéia, na peça de mesmo nome, que torna-se leprosa; e Décio, em *A serpente*, que vê seu casamento desmoronar por causa de sua impotência sexual perante a própria esposa. Neste mundo caótico e corrupto, desponta uma série de amores malditos por subverterem os princípios fundamentais da civilização, como no caso das numerosas relações incestuosas de *Álbum de família*; por constituírem paixões homossexuais, como a de Aprígio por Arandir em *O beijo no asfalto* ou a de Glória e Teresa em *Álbum de família*; por originarem-se num processo de vingança, como o empreendido pelo Noivo em *Senhora dos afogados*; por serem expressas numa sexualidade mórbida e sem limites, como a de Peixoto por Maria Cecília em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*; por envolverem alguém imbuído de uma rígida moralidade burguesa e uma prostituta, como no caso de Herculano e Geni em *Toda nudez será castigada*.

A exemplaridade da trajetória dos protagonistas de Nelson Rodrigues torna-os figuras marcantes que quase sempre são destruídas ao final de suas obras, cujos desfechos quase sempre se resolvem na morte, na loucura, na fuga, no abandono à mais absoluta solidão. Esses acontecimentos, que usualmente recebem o qualificativo de trágicos, provocam, por parte daqueles que os presenciam nas peças, reações pífias e mesmo indiferentes, comprovando sua insensibilidade diante do sofrimento e a aniquilação alheia, bem como a visão pessimista do ser humano que é uma constante na obra do dramaturgo.

* * *

CORPO REVISTEIRO X CORPO CONVENCIONAL – CONSIDERAÇÕES ACERCA DA CORPORALIDADE NO TEATRO DOS ANOS 20

Ana Bevilaqua
Universidade do Rio de Janeiro

“O gesto, no teatro, é como o introdutor diplomático da palavra” (Ferreira, 1925: 186). A frase de Procópio Ferreira denota não apenas os urdimentos da técnica de um ator, mas, também, toda a prática do teatro convencional de seu tempo. A epígrafe de Procópio coloca o gesto no seu verdadeiro lugar dentro deste teatro: um coadjuvante discreto e elegante que não deve querer aparecer demais. O estatuto do corpo no teatro convencional é, portanto, o de suporte ao texto, pois o ator, dentro desse teatro, é, sobretudo, um mestre na arte do bem dizer, da declamação.

Contrapondo-se a este “teatro da palavra”, podemos colocar o teatro de revista, como um “teatro corporal”, na medida em que é fortemente calcado na expressividade corporal do ator. É um diálogo entre estes dois gêneros o que procuraremos engendrar aqui.

A década de 20 vai trazer novo fôlego para a revista brasileira, ao mesmo tempo em que marca o (re)florescimento da comédia de costumes afirmando-se como um produto genuinamente nacional. A I Guerra Mundial, colocara o país em uma situação de isolamento, devido às dificuldades de transporte, fato que impediu a chegada de companhias teatrais estrangeiras, incentivando a criação de companhias nacionais e

uma crescente valorização do que é nosso, por conta da onda nacionalista que grassou então. O teatro brasileiro iria, finalmente, ganhar alguma autonomia, reduzindo a dominação estrangeira sob a qual vivia, principalmente a portuguesa e a francesa, ainda que continuasse copiando o modelo importado. Esse fenômeno vai se fazer presente tanto na revista quanto no teatro declamado, este último reconquistando um público até então mais direcionado para os espetáculos de teatro ligeiro ou para os grupos estrangeiros que aqui se apresentavam com um repertório variado de tragédias clássicas, melodramas, *vaudevilles*, comédias de costume, além da ópera.

A década de 20 no teatro de revista foi marcada por uma transformação gradual do fazer revisteiro e o estabelecimento de uma nova fórmula, que poderia ser classificada como brasileira e moderna. O ícone desta brasilidade vai se traduzir nas revistas carnavalescas, misturando charge política e carnaval. A revista passou a desempenhar uma nova função, incumbindo-se do papel de lançadora de êxitos da música popular brasileira que seriam repetidos e entoados por uma multidão de foliões nos festejos momescos. Passou haver também uma preocupação crescente com a melhoria da técnica teatral para alcançar efeitos cada vez mais surpreendentes e com um maior apuro do espetáculo.

Por outro lado, o teatro convencional vai se recuperar, com o florescimento da chamada *Geração Trianon* composta por autores que se projetaram amparando-se nas comédias de costume de conteúdo ingênuo e sentimental. Os textos, quando não eram de autores nacionais, sofriam um abrasileiramento, sendo adaptados ao gosto do público e às particularidades dos elencos que os representavam. Apesar disso, o modelo era europeu, feito de hierarquias e convenções, a começar pelo próprio edifício teatral, também demonstrando uma hierarquia social na divisão, aparentemente democrática, de sua platéia. As apresentações eram diárias, com duas sessões por noite e a troca de cartazes, freqüente, muitas vezes semanal. Tudo isso para atender à demanda de um público, sedento de entretenimento. É claro que essa alta rotatividade exigia um ritmo de produção acelerado e um método de trabalho que facilitasse e agilizasse as montagens. Assim, cada companhia era constituída de uma gama razoável de atores que correspondiam aos diferentes tipos de personagens, segundo funções dramáticas preconcebidas e delimitadas – os galãs (dramático, cômico, amoroso, tímido, cínico, caricato, típico, central), centro, vegête, baixo-cômico, ingênua, dama-galã, dama-central, soubrette, caricata. Dessa forma, os elencos ficavam capacitados a representar qualquer texto já que a própria composição destes era também determinada pela mesma tipologia dramática.

A marcação da peça cabia ao ensaiador, compreendendo a colocação de móveis e acessórios e a movimentação dos atores na cena. Essa marcação era feita seguindo uma divisão convencional do palco em áreas e números de posicionamento, visando à rapidez de entendimento entre ensaiador e atores, bem como o máximo de eficiência do efeito cênico. Ao primeiro ator da companhia (geralmente o “dono” da mesma e o galã), ficava reservado o centro do palco – e ele muitas vezes não participava dos poucos ensaios, só se incorporando ao elenco na estréia da peça.

Era um teatro que valorizava a palavra, o bem falar o texto e teve em Procópio Ferreira um de seus maiores expoentes – “diseur” por excelência, sabendo comunicar além do conteúdo do texto, através de inflexões e de toda uma máscara facial predominando sobre a expressão corporal. Gostava de representar sentado – até porque a própria disposição do palco,

cheio de sofás, poltronas, cadeiras compondo a ambientação, levava a isso. “Sente-se, por favor, tenho alguma coisa a dizer-lhe” (Prado, 1984: 68) era pretexto para alguma cena importante, levada em tom de conversa informal ou confessional – tanto nas comédias quanto nos raros dramas. É compreensível, portanto, que a gesticulação nesse tipo de teatro fosse subordinada à palavra, auxiliando-a, mas sem ganhar autonomia. Procópio criticou duramente o teatro ligeiro, que teria imposto ao ator a “arte de fazer graça”, em decorrência da necessidade de improvisação, degenerando com isso o teatro e o próprio ator, preocupado, exclusivamente, em fazer o público rir. Dentro do gênero cômico, o ator que faz rir por invenções se daria à liberdade de deturpar o texto, obedecendo ao fluxo de sua criatividade em detrimento da coerência da peça e da verdade da personagem. Procópio distingue, dessa forma, o ator cômico, do ator engraçado, afirmando a superioridade do primeiro.

O gosto do público e a escassez de autores de qualidade, na opinião de Procópio, dominaram o ator, reduzindo-o a um fazedor de graça – quadro que, na época em que escrevia – começo dos anos 20, vinha se modificando, dando lugar para o renascimento do verdadeiro ator cômico – “um tipo novo, exigido pelo teatro moderno, o continuador inteligente do autor, e que, ao contrário do engraçado de opereta, colabora com o raciocínio na obra, para viver as personagens com mais naturalidade e com maior verdade” (Ferreira, 1925: 62-63).

Procópio exige uma naturalidade e critica o teatro ligeiro por ter viciado o ator nesta arte de fazer graça e numa representação improvisada, ainda que não se possa afirmar que ele tenha estado tão longe disto. É justamente essa liberdade de improvisação, porém, que parece ter sido um dos fatores de mobilidade da revista – esta é a abordagem original que se pretende oferecer neste texto. Esta liberdade teria dado ao ator a capacidade de representar diferentes tipos e personagens, impondo sua presença em cena não apenas através do bem falar, mas de toda uma caracterização física e de movimentos que fugiam às convenções tradicionais, (ou que as utilizava de forma propositalmente exagerada, afim de extrair um efeito cômico).

A revista inclusive trabalhava muito com a caricatura de personalidades políticas ou da sociedade e vários atores tornaram-se *experts* na construção dessas caricaturas, copiando fielmente não só a aparência física como também toda a parte gestual e postural da personalidade real. O ritmo acelerado, não só de produção, como da própria estrutura dramática revista gerou um caráter “epidérmico” ao gênero, o que não significa, necessariamente, que tenha sido um fator diminuidor de sua qualidade. Trata-se, isto sim, de um “outro” fazer teatral, cujo produto final era para ser rapidamente consumido, com fins exclusivos de fazer rir, e de caráter popular, um entretenimento descartável para as massas, numa época em que o teatro ainda era a principal fonte de divertimento, pois o cinema e o rádio estavam dando os seus primeiros passos e a televisão nem sonhava em aparecer. A cena revisteira também possuía suas convenções e hierarquias mas, talvez por sua própria estrutura fragmentada, composta de quadros variados – oscilando entre números musicais, bailados, recitativos, sketches, quadros de crítica política e aos costumes, apoteoses – ela vai possibilitar uma ênfase maior e até preponderante, na expressão corporal do artista e em uma interpretação calcada na exterioridade, simbolizando, de certo modo, a própria superficialidade que se atribui ao gênero.

O que se tem na revista é uma grande variedade do que pode ser considerado “instâncias de representação” – algo mais aberto e mais diversificado que a tipologia das comédias de costumes. A listagem inclui caricaturas, personagens

cômicos, personagens alegóricos, cantores, vedetes, galãs, *girls*, estrelas. Tratava-se, enfim, de toda uma constelação relacionada não apenas com o “papel” representado pelo ator – e um mesmo ator muitas vezes fazia diversos papéis em uma revista – como também com a função que cada artista exercia dentro do espetáculo. Essa grande variedade de possibilidades interpretativas, proporcionava, por sua vez, diferentes respostas expressivas do artista. Um exemplo destes papéis já nos faz ter uma idéia do grau de versatilidade do artista revisteiro e do modo externalizado de sua interpretação. Margarida Max em *É da pontinha*, de Djalma Nunes e Jerônimo Castilhos, levada no Teatro Carlos Gomes em 1927, brilhava em oito papéis diferentes: Alto-falante, Miquilina, Caixa de fósforos, Chuva de ouro, Liliane, Morena, Guri do papagaio e a líder da apoteose final – instâncias que certamente requisitavam da atriz não apenas a exibição de suas formas e de sua graciosidade, mas que necessitavam de seu talento cômico, de seus dotes vocais e um fôlego de maratonista para fazer as trocas de figurino de uma cena para outra. Essa era a dinâmica revisteira e servia para todos os artistas.

Já de saída, parece haver duas divisões básicas em relação aos artistas da revista: o lugar dos comediantes – lugar do improviso, do histrionismo, da liberdade de representação; e o lugar das coristas, da dança – lugar da marcação, da precisão e do rigor, mas lugar também da sensualidade, do corpo provocativo da vedete. Essas divisões não são estanques, mas, antes, bem mais cheias de meandros e matizes. O corpo no teatro de revistas vai, muitas vezes, ser cenográfico também, formando, junto com os cenários, um todo orgânico e indissociável. Foi um teatro, portanto, em que o corpo esteve muito presente, expressivamente, na cena, tendo, inclusive, a liberdade para ser desnudado, literalmente, na figura da vedete. Existe, por certo, uma supervalorização do corpo feminino e as grandes estrelas vão ser, com frequência, as cabeças das companhias do gênero, cativando o público não apenas pela beleza e sensualidade, mas também pela capacidade que tinham de cantar, dançar e representar.

Nesse sentido, Aracy Cortes foi uma das rainhas da revista entre as décadas de 20 a 40. Figura graciosa, brejeira e, por vezes, maliciosa e insolente, mulata verdadeira, cantora e atriz talentosa, Aracy consagrou no palco o tipo da mulata e a personagem da baiana, com seus trajes e requebros típicos. Ela teve uma carreira múltipla, atuando no teatro, no rádio e gravando discos, sempre impondo a marca de sua personalidade nas interpretações, fazendo uso de todos os seus recursos de representação – cantando, sambando, sapateando e atuando em diferentes papéis, do cômico ao dramático – para satisfazer a platéia. Aracy considerava o artista revisteiro “mais artista do que qualquer outro, porque é ilimitado” (Depoimentos, 1977: 18) – estava aberto e disponível às diversas demandas do gênero.

Aracy Cortes e Procópio Ferreira foram dois artistas emblemáticos do teatro brasileiro na primeira metade do século XX. Cada um dentro do gênero que escolheu abraçar, levou multidões ao teatro, numa época em que o sucesso de uma peça e a garantia de boas bilheterias, dependia, e muito, da figura carismática do primeiro ator (ou atriz) à frente do elenco, cativando a platéia com sua personalidade singular e seu histrionismo. Ambos eram mestres em expressar para além do texto e em agigantar um simples papel com sua presença em cena. Aracy o fazia de forma bem mais eschachada, através de uma expressão corporal enfática, cheia de duplos sentidos em que a gestualidade tornava “visível” as entrelinhas do texto, o não dito (porque, muitas vezes, censurado). Artista intuitiva, autodidata (embora tivesse estudado música com o pai), sua

escola foi o palco, desde os tempos do grupo amador Filhos de Talma, até a consagração nos teatros da Praça Tiradentes e na rádio. Já Procópio fazia o texto “falar” através da oratória, da valorização das palavras, das inflexões e do ritmo da fala, além do complemento da máscara facial, sempre visando uma naturalidade desprestenciosa e agradável. Tendo passado pela Escola Dramática Municipal, é possível que Procópio, embora afirme que não lhe ficou, de fato, nada da Escola, é possível que ele tenha desenvolvido uma sensibilidade apurada para a palavra por influência de seus professores de declamação e prosódia. O ator, no entanto, prefere sustentar que aprendeu tudo na prática “porque o teatro é uma arte prática, a teoria não interessa” (Prado, 1984: 80).

Procópio e Aracy: dois artistas que atuaram em contextos distintos – ele reinava na comédia de costumes e entre a chamada Geração Trianon; ela na Praça Tiradentes, com “estilos” bastante diversos, apesar de vivenciarem modos de produção teatral semelhantes com o propósito exclusivo de oferecer ao público uma diversão fácil e imediatamente digerível. Ambos contribuíram para a afirmação de um *sistema teatral* movido justamente pelo que Tania Brandão chama de *divismo tropical* e que seria a tônica de nosso teatro – “um teatro cômico, fundado no histrionismo, na capacidade de extroversão e de invenção do ator”. (Brandão, 2000: 2).

Bibliografia

- BRANDÃO, Tania. **Procópio Ferreira e a técnica do ator**. Uni-Rio – Ciclo Procópio 1998. Texto não publicado, cópia digitalizada.
- Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações**. 2000. Texto não publicado, cópia digitalizada.
- DEPOIMENTOS III (Aracy Cortes, Carlos Machado, Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Mara Rúbia, Walter Pinto, Zilco Ribeiro). Rio de Janeiro: MEC/Funarte/SNT, 1977.
- FERREIRA, Procópio. **A arte de fazer graça**. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora Limitada, 1925.
- Como se faz rir, o que penso ... quando não tenho o que pensar**. São Paulo: Folco Masucci, 1967.
- Depoimentos I**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1976.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado – vida e morte do teatro de revista brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PRADO, Décio de Almeida. **Procópio Ferreira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- RANGEL, Octávio. **Escola teatral de ensaiadores: da arte de ensaiar**. Rio de Janeiro: Talmagráfica, 1954.
- RUIZ, Roberto. **Aracy Cortes. Linda flor**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.
- VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**. Dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

* * *

O MOMENTO DE MARIANA MARTINS, DE LEILAH ASSUNÇÃO : TRINTA ANOS DE UM TEATRO DA MULHER

Ana Lúcia Vieira de Andrade
Universidade do Rio de Janeiro

O momento de Mariana Martins, de Leilah Assunção, foi escrita em 1998 e produzida em 1999, como uma comemoração da própria autora a seus trinta anos de carreira, estreando no Teatro do Leblon, Rio de Janeiro, no dia 24 de junho, com a direção de Luiz Arthur Nunes. É a trajetória de sua personagem mais famosa, a Mariazinha de *Fala Baixo Senão Eu Grito*, que continua perseguindo Leilah Assunção na década de noventa. Segundo a autora, foi escrita justamente para “fechar o ciclo de Mariazinha,”¹ isto é, para mostrar o desenvolvimento da conscientização da mulher, desde o momento em que abandona a obediência à família até o instante em que adquire autonomia.

Pouco antes da estréia de *O momento de Mariana Martins*, Leilah Assunção, em entrevistas dadas aos jornais, divulgou a ideia de que a peça tratava de um personagem “que tinha se saído bem.” . À *Folha de São Paulo* declarou no dia 31 de maio de 1999:

Eu criei uma mulher que se saiu bem. Ela se sente realizada, tem amor e não está submetida a um tutor. Encontra um companheiro e só faz o que quer [...] Mariazinha era uma mulher solitária e ligada a um mundo de crenças e regras. Mariana é uma mulher independente e madura.

A história desta mulher independente e madura, de quarenta e cinco anos de idade, começa num momento de crise, quando a personagem é traída tanto por sua equipe de trabalho quanto por seu marido (que lhe pede a separação por ter-se apaixonado por uma jovem gêmea; durante o desenvolvimento do enredo, ele se apaixonará pela outra irmã também). Levada pela desesperança, Mariana dá início a uma tentativa de suicídio. Enquanto decide se toma ou não os comprimidos que a matarão, relembra os principais eventos de sua existência. O flashback se dá através de cenas que mostram as memórias e, também, de pequenas narrações de outro personagem, Letícia, a melhor amiga de Mariana. Desse modo, o público recebe informações diversas sobre a trajetória da protagonista, como, por exemplo, o fato de que esta havia sido alvo de uma educação repressiva por parte de sua mãe, que seu pai era aquele que a compreendia e que tentava ajudá-la, que ela cedia à autoridade de seu primeiro namorado, etc.

Mãe Não insista, Letícia! Nem mais uma palavra. E também não é só pelo problema do mar. Não fica bem que a filha da família mais importante da cidade viaje assim, sozinha, para Santos ou para onde quer que seja.

Esse diálogo faz parte de uma cena que mostra as circunstâncias que marcaram o crescimento de Mariana. A mãe, como se pode notar, representa as forças da repressão. O pai, no entanto, tem uma conotação positiva:

Pai Um dia você vai conhecer o mar, filha, um dia você vai conhecer. O mar... Você vai chegar à lua e ouvir o canto da deusa Selene. Ela existe sim. Confia em mim. É só ter confiança, coragem, fechar os olhos e deixar. Confia em mim... Um dia você vai...

Essa imagem mítica da deusa Selene acompanhará Mariana durante toda a sua vida, relacionando-se sempre com

a necessidade de continuar sonhando, de crer na capacidade de superação.

Através das memórias de Mariana, o público vai se dando conta de que ela, quando jovem, tinha conseguido sair da pequena cidade onde vivia, de que tinha mudado para São Paulo, de que tinha encontrado outro noivo e, finalmente, de que tinha terminado seus estudos universitários, graduando-se como publicitária. Todas essas conquistas são postas de *lado quando a protagonista se casa porque o marido prefere vê-la cuidando dos filhos.*

Mariana Não agüento mais trocar fraldas e limpar cocô! Não tenho tempo nem para tomar banho! Por que ninguém me disse isso antes?

Mais tarde, quando seu marido passa a ter problemas econômicos, ela volta ao trabalho, mas sentindo-se insegura, incapaz:

Mariana Não! Não vou! Ninguém vai me tirar daqui! ; Eu não sei trabalhar! Eu não sei trabalhar, sempre enganei todo mundo, eu sou uma mentira! Tudo que fiz bem quando trabalhava foi um acidente, fiz sem querer, na verdade, não sei fazer nada! Sou um verdadeiro embuste. Se voltar, vão me tirar a máscara, vão descobrir que sou uma burra, incompetente, que a única coisa que sei fazer é cuidar da casa e das crianças, e é bem possível que eu realmente só sirva para isso.

Mariana, no entanto, supera sua insegurança e triunfa. Apaixona-se por um colega de trabalho (mas renuncia a ele para conservar seu casamento) e consegue, pouco a pouco, tornar-se mais independente. As cenas que revelam toda essa parte do passado da protagonista são interrompidas pelas narrações de Letícia e da própria Mariana, até o ponto em que a ação volta ao presente, e a idéia do suicídio é abandonada. A partir deste momento, ela se recupera emocionalmente, iniciando uma relação amorosa com o melhor amigo de seu filho, Felipe, também muito mais jovem. Com ele alcança o orgasmo, passando a viver um momento de felicidade e realização. É quando recebe a notícia de que Felipe tinha morrido em um assalto. A partir de então, tem um encontro com a figura mítica de sua infância, a deusa Selene, uma imagem feminina e acolhedora. Após esse encontro, o público é informado, através do relato de Letícia, que Mariana tinha decidido retomar os valores positivos e continuar o curso de sua vida:

Como afirmou Leilah Assunção em entrevista a nós concedida, através da experiência mítica/mística, queria enfatizar a capacidade de superação da mulher: Mariana supera seus problemas e se torna o símbolo da mulher moderna na medida que encontra um sentido para sua existência em si mesma, ou seja, sua vida já não depende do amor de um homem ou do fato de ter filhos. O fim do “ciclo Mariazinha” se dá a partir do momento em que a personagem se libera e consegue viver de acordo com seus próprios códigos, chegando à autonomia.

O momento de Mariana Martins não obteve muito boa recepção por parte da crítica e do público. Macksen Luiz, crítico do *Jornal do Brasil*, apesar de reconhecer que Mariana Martins tinha saído do mesmo molde que as outras mulheres da dramaturgia de Leilah Assunção, com sua formação repressiva, as dúvidas amorosas, a busca da afirmação profissional, elementos ficcionais que remetem a muitas outras peças da autora, considerou que o personagem acabava por diluir-se numa fórmula de comédia de costumes feminina, considerando a solução final “postiça.” Sobre a presença da narração, escreveu:

As interrupções cortam a fluência narrativa, e

como a peça está construída em cenas seriadas, que se desdobram no tempo, a direção afrouxa o ritmo, acentuando o desequilíbrio de planos, que nunca atingem a intensidade do ‘close.’ Ainda que o diretor aponte para um certo padrão que escapa à convenção (no leve tom crítico que se percebe no desenho da montagem), o espetáculo se volta irremediavelmente para os trilhos da previsibilidade. (“No universo” 2)

O crítico carioca, ao mencionar o problema da falta de intensidade na construção íntima do personagem, toca um ponto importante: como fazer que um personagem emblemático adquira uma interioridade convincente? Além do mais, Leilah Assunção, apesar de inserir sua Mariana no grande mural das conquistas da mulher no século XX (onde a psicologia sempre tem um papel menor), não abdica de colocá-la num contexto pragmático ilusionista (do qual se espera uma perspectiva psicológica), no qual os fatos cotidianos têm uma presença muito forte. Este problema não está muito bem resolvido na peça. A protagonista perde, em parte, seus matizes, e o público chega a vê-la de uma maneira algo unívoca. Os monólogos em *O momento de Mariana Martins* são puramente ilustrativos dos acontecimentos, não se colocam como expressão de um nível mais profundo e íntimo da vida psíquica dos personagens. Mariana e Letícia, as narradoras, não são marginais no contexto social da peça e, portanto, não se encontram na típica situação monológica. O diálogo dramático é a sua verdadeira forma de expressão.

Tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo a crítica ignorou o fato de que o personagem de Mariana Martins tinha sido construído para fechar o ciclo iniciado com Mariazinha. Na verdade, se Macksen Luiz chegou a comentar que *O momento* apresentava elementos fictícios que remetiam a outras peças da autora, não pareceu ver que se tratava do fechamento de uma trajetória, evitando considerar esta circunstância como um ponto positivo ou especial do texto. O fato de Mariana Martins ter saído “do mesmo molde que as outras mulheres da dramaturgia de Leilah Assunção” resulta, para Macksen Luiz, um acontecimento banal, sem nenhum significado maior no contexto da obra da dramaturga, ou seja, que o sentido da escolha do tema passa despercebido o é deixado de lado intencionalmente.

Também o crítico Néelson de Sá em São Paulo fez reparos ao texto e à montagem, destacando que o espetáculo deveria ter-se assumido como puramente comercial, sem maiores pretensões artísticas:

Falta a O momento de Mariana Martins assumir-se como o espetáculo comercial que é. O bom elenco, de sua parte, não parece temer as cariacaturas quando elas se impõem [...] Estão muito à vontade em cena atores tão diferentes quanto a comediantes Stela Freitas [...] e o galã Oscar Magrini [...] A protagonista Cláudia Alencar [...] leva seu personagem muito a sério. Acredita lacrimosamente nos seus dramas e, nesse momento, o espectador comum precisa ter muita paciência para acompanhar. (‘O Momento de Mariana Martins’ : 4)

Na verdade, apesar de não acreditarmos que a montagem pudesse ter sido melhor se tivesse sido realizada com objetivos exclusivamente comerciais, pensamos que no texto de *O momento de Mariana Martins* a exploração excessiva da comicidade dos fatos cria uma espécie de linguagem paralela à seriedade do tema central,²⁰ que confunde, em parte, a apreensão puramente positiva da protagonista pelo público, tão

buscada pela autora. Também a presença constante de comichidade nos diálogos e situações faz com que o fechamento dramático da peça pareça mais artificial do que é de fato.³

Nélson de Sá considerou também que *O momento de Mariana Martins*, como dramaturgia, não estava longe do terreno das revistas femininas, no tema, nas situações e nos conflitos. Como em uma publicação do gênero, escreveu, seu público pode ser descrito como um nicho de mercado, com interesse e repercussão limitados ('O Momento de Mariana Martins': 4). Se a temática que explora a história da trajetória feminina no século XX pode ser considerada de interesse limitado é porque se percebe claramente que o discurso do crítico está marcado por parâmetros de uma comunidade interpretativa que considera marginal a expressão do feminino. Contudo, é o público composto por mulheres que frequenta com maior assiduidade os teatros. Acreditamos que, além de demonstrar uma postura misógina evidente e bastante criticável, de Sá, de maneira involuntária, acabou por suscitar questões que se referem ao próprio interesse que o tema da autonomia feminina tem no Brasil contemporâneo.

Mariana Martins e a mulher do século XX

Analizando mais especificamente a trajetória da protagonista dentro do marco da representação do caminho da mulher no século XX, como quis criar Leilah Assunção,⁴ nos damos conta de que a autora seguiu uma linha também presente na chamada novelística feminina, onde as protagonistas "participam tanto do discurso humanista-liberal da liberdade, autodefinição e racionalidade, como do discurso especificamente feminino da incerteza, da intuição, na busca de uma identidade autônoma" (Reisner 1). No caso de *O momento*, estas oposições se neutralizam em prol da construção de uma figura que já não é resultado de uma incompatibilidade de universos que se opõem, colocando-se mais propriamente como produto da superação dessas divisões e binarismos. Para Gerhild Reisner, citando a novelista Helena Parente Cunha:

Ao final dos anos oitenta e noventa, Cunha percebe uma tendência cada vez mais forte de transformar as imagens tradicionais da mulher e buscar novos caminhos na literatura brasileira. Parece que a mulher dividida das décadas anteriores conseguiu reunir suas personalidades fragmentadas e obteve a capacidade de desenvolver uma identidade própria, sem mutilações e sentimento de culpa. (2000 :1)

Para chegar a pintar o retrato desta nova mulher que se libera dos clichês, desprezando as formas tradicionais impostas a sua expressão pela ordem falocrática, as autoras, em geral, utilizam uma perspectiva temporal circular, que dê conta, ao mesmo tempo, do passado, do presente e do futuro de suas protagonistas. Este artifício, usado por Leilah Assunção para articular uma justificação positiva para a existência do personagem Mariana, não adquire, no entanto, um caráter de projeção do 'eu,' de visão subjetiva sobre os fatos, como é mais frequente nos textos narrativos escritos por mulheres.

Em *O momento de Mariana Martins*, Mariana faz um balanço de toda sua existência e opta pela vida. A memória permite uma reconstrução positiva, uma tomada de consciência de que a história da mulher é uma história de superações que permitiu uma forma de existir mais autêntica. Mariana, ao recordar sua trajetória, se dá conta de que é uma sobrevivente.

Reconhecer a dor e sobreviver a ela adquire um sentido de esperança. *O momento de Mariana Martins* foi uma peça

escrita primordialmente para um público específico: as mulheres de quarenta a cinquenta anos que tinham experimentado os mesmos problemas da protagonista e que podiam, com ela, celebrar uma espécie de vitória. A experiência da espectadora, nesse contexto, torna-se parte de um processo relacional em que se constrói uma subjetividade. Para ela, o contato com esta forma de representação da cultura lhe permite ver inscritas suas experiências de maneira positiva e, portanto, lhe possibilita consolidar uma imagem de afirmação. Tal imagem, como retrato da mulher brasileira, torna-se utópica, já que só entre a classe média intelectualizada e ilustrada existe o que se poderia chamar a "mulher autônoma."

O nível implícito dessa espécie de pacto entre autora e espectadoras se realiza mais eficazmente dentro de um contexto que privilegia a ação e a centralidade do personagem feminino, ou seja, em um universo onde não se questiona a capacidade da linguagem para representar de modo pleno o real empírico, onde se solicita uma recepção quase pragmática por parte de um público específico. No caso de *O momento de Mariana Martins*, as espectadoras 'privilegiadas' não fizeram da peça um êxito. O espetáculo não obteve a mesma atenção que haviam alcançado as encenações de obras como *Fala Baixo Senão Eu Grito*, *Roda Cor de Roda* ou *Lua Nua*. Isso quer dizer que tais espectadoras não constituíam um número suficiente para produzir o triunfo do espetáculo? Na verdade, os problemas de construção do texto aliados ao fato de que a classe média intelectualizada não se identificou com o personagem, já que a exploração do cômico banalizou de certo modo as conquistas de Mariana Martins, impediram uma recepção mais positiva do espetáculo. Além do mais, no caso da encenação carioca, o público que ia ao Teatro do Leblon era composto em grande parte por pessoas mais velhas, senhoras de entre sessenta e setenta e cinco anos, pertencentes às camadas econômicas mais altas da sociedade. Muitas delas, provavelmente, mesmo sendo independentes em termos financeiros, não alcançaram a autonomia do personagem Mariana.

A mulher autônoma de Leilah Assunção, na época em que a peça foi encenada no Brasil, não estava na moda, ou seja, já não funcionava como um modelo a que se aspira (talvez apenas continue como tal entre as mulheres intelectualizadas da classe média). Todos os instrumentos dos meios de comunicação de massas propagam ideais femininos opostos, como o da mulher construída por operações de cirurgia plástica que, através da exibição de seu corpo/artefato, supera as limitações impostas por suas origens humildes e sua natural impotência, transformando-se num êxito comercial,⁵ ou seja, um novo tipo de mulher objeto, o que faz dessa condição uma carreira profissional lucrativa. A peça de Leilah Assunção não está, obviamente, dirigida a esse tipo de mulher ou às que aspiram a alcançar essa condição.

O momento de Mariana Martins foi escrita, como já dissemos, para fechar um século e um ciclo que deveria ser considerado superado e iniciador de outra fase, onde finalmente seria possível propor uma identidade feminina mais livre do peso das relações de gênero. Contudo, continua em aberto uma pergunta: até que ponto essa autonomia representa verdadeiramente a mulher brasileira contemporânea?

Bibliografia

ASSUNÇÃO, Leilah. *O Momento de Mariana Martins*. (manuscrito)
ENTREVISTA com Leilah Assunção. *Folha de São Paulo*, 31 de maio de 1999.

JABOR, Arnaldo. « Entrevista inteligente com uma loura burra ». *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 de setembro de 2000.

LUIZ, Macksen. « No Universo de Leilah Assunção ». *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1999.

REISNER, Gerhild. « A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea ». *Revista do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura*. On line, 2000. Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

SÁ, Néelson de. « O Momento de Mariana Martins ». *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06 de novembro de 1999.

Notas

¹ Declaração a nós concedida em entrevista particular em junho de 2000.

² Mariana Martins, finalmente, não é uma Mariazinha, já que é uma mulher que “se saiu bem,” segundo palavras da própria Leilah Assunção. Então, se “saiu-se bem,” por que tudo que lhe acontece ou que ela mesma faz tem que ter tanta graça? É compreensível que um personagem como Mariazinha seja cômico, mas alguém como Mariana não tem por que parecer tão cômica.

³ Os espectadores não são preparados para uma carga dramática de semelhante intensidade, por isso têm a impressão de que os últimos acontecimentos da obra são artificiais. Para Leilah Assunção—em entrevista a *O Estado de São Paulo* de 29 de junho de 1999, o encontro com a deusa Selene representa “uma busca interior, solitária, que só pode ser alcançada individualmente”.

⁴ Na entrevista que nos concedeu em junho de 2000, Leilah Assunção declarou: “Eu quis estrear *O momento* em 1999 para completar o ciclo. Tinha tanto interesse em estrear esta peça no século XX porque acreditava que era uma obra do século passado, não do século XXI, que eu mesma a produzi, sabendo que era um risco, que não era uma peça comercial, que era cara. Não consegui patrocínio.”

⁵ O artigo de Arnaldo Jabor, intitulado “Entrevista inteligente com uma loura burra,” que termina com a frase “a liberação da mulher no Brasil de hoje é uma vingança conservadora,” (3) dá conta deste tema.

* * *

TRÊS ENCENAÇÕES DE *OS LUSÍADAS*

Berenice Raulino

Universidade Estadual Paulista

É sem dúvida instigante, para o estudioso de teatro, a oportunidade de analisar diferentes encenações realizadas a partir de um mesmo texto. Sua transmutação em espetáculo ilumina determinados ângulos da peça literária, promovendo diálogos peculiares entre a cena e o espectador. Quando se trata de uma obra sem vocação imediata para o palco, uma etapa antecede a *mise en scène* propriamente dita: no caso, a transposição da epopéia para o teatro. Três adaptações de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, foram encenadas em São Paulo, sempre com produção de Ruth Escobar.

A primeira montagem estreou em 4 de setembro de 1972 e integrou as comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil. O dramaturgo Carlos Queiroz Telles fez a adaptação que recebeu o título de *A viagem* e foi encenada por Celso Nunes. O edifício de vários andares do Teatro Ruth Escobar – que já fora transformado interiormente para a cenografia verticalizada de *O Balcão*, de Jean Genet, em 1969 – foi um fator decisivo para a concepção da encenação. O cenógrafo Hélio Eichbauer utilizou de maneira integrada os diversos andares do edifício teatral. Na sala de espera, sobre um praticável giratório – simbolizando a máquina do mundo – estavam D. Sebastião, a quem o poema é dedicado, seu bisavô, Dom Manuel, o Censor do Santo Ofício e Vasco da Gama, todos

devidamente identificados em pequenas placas acima de suas cabeças. O praticável era movido com esforço por quatro escravos, representados por atores negros que, assim como os jograis, assumiam a voz do poeta.

A organização cronológica dos acontecimentos narrados, diferentemente da estruturação original da epopéia tinha o propósito de facilitar a compreensão da obra pelo espectador e orientá-lo em sua viagem. O estado de apreensão, comum aos dois momentos históricos, favorecia a referência à realidade brasileira de 1972.

Os espectadores eram conduzidos pelos atores na subida pelas estreitas escadas internas do Ruth Escobar e, em meio à turbulenta ascensão, se deparavam com diversos personagens postados nos degraus a anunciar os acontecimentos vindouros. Os reis e as figuras notórias da história de Portugal cujos feitos são destacados no poema eram representados por atores com rostos cobertos por máscaras e gesticulação de marionetes. Diante deles, os jograis enumeravam-lhes as proezas, falando ao mesmo tempo, transformando portanto o ambiente em uma grande feira.

No palco da sala do teatro pendia do urdimento uma grande plataforma – a caravela de Vasco da Gama – presa ao teto por cabos de aço. A navegação era sugerida pela subida e descida desse praticável e pela sua oscilação no espaço. Nas tempestades, o timão era retirado. Os atores se movimentavam de modo arriscado em várias escadas feitas em corda e em estreitas passarelas fixadas no alto das paredes laterais da sala. Uma passarela de madeira colocada em situação mais elevada, dividia a platéia em duas no sentido horizontal.

Os deuses do Olimpo se manifestavam de seus diminutos praticáveis que subiam e desciam sobre a platéia maquinados igualmente por cabos de aço; as bases eram de acrílico translúcido e seus nomes ficavam afixados em pequenas tabuletas acima de suas cabeças. Os figurinos foram criados igualmente por Hélio Eichbauer: Vênus endossava um glamuroso vestido vermelho e os figurinos dos deuses tinham corte militar, o que os identificava com o poder vigente no país. Baco se diferenciava dos demais: era caracterizado como um *hippy blackpower*. As vestimentas dos marinheiros assemelhavam-se às de soldados e as frases onomatopaicas por eles proferidas, como “*rompe-corta-arrasa-talha*”, pareciam sons de metralhadoras. Os jograis traziam nos figurinos os losangos característicos de Arlequim e sua interpretação era pautada na *commedia dell'arte*.

Os moçambicanos se aproximavam da caravela de tangas vermelhas, ao som de um grande tambor, e os habitantes de Mombaça surgiam nas altas passarelas das paredes laterais do teatro, ao som de silvos e pios estridentes. A tensão com o desconhecido acabaria por explodir em uma violenta batalha iluminada por luz estroboscópica.

Em 1972, vivia-se o movimento *hippie* em sua plenitude: os longos cabelos dos rapazes eram naturalmente adequados aos marinheiros. As vestimentas coloridas, muito na moda, estavam também presentes no espetáculo. O ambiente multicolorido favorecia, por exemplo, o clima místico e sensual indiano. Chegar à Índia – a grande meta portuguesa – equivalia a atingir o nirvana: canções cabalísticas e os jograis dispostos como uma Siwa de muitos braços informavam sussurrando os espectadores de que eles haviam chegado lá. Espelhos e brilhos confirmavam o desembarque. Ao final da cena, em uma clara evocação da situação da Índia de país colonizado, enquanto os portugueses cantavam seus feitos no Oriente, acordes de *God save the queen* provocavam a debandada dos indus. Mais uma vez a brilhante analogia entre a força coercitiva do poder e o

medo era evocada pela referência histórica.

Em 2000, quando a chegada dos portugueses ao Brasil completou quinhentos anos, Ruth Escobar decidiu levar à cena uma segunda montagem. Para tanto envolveu alguns importantes nomes do cinema e do teatro nacionais, como Djalma Limongi Batista, José Possi Neto, Márcio Aurélio, Amir Haddad e Jairo Mattos.

O espetáculo efetivamente realizado foi dirigido por Iacov Hillel, a partir da adaptação de José Rubens Siqueira e estreou em 23 de março de 2001. A exemplo do que fizera Queiroz, Siqueira ordenou cronologicamente os acontecimentos sem observar os avanços e recuos no tempo característicos da epopéia, tornando o desenrolar dos episódios mais facilmente assimilável pelo espectador.

A idéia de Hillel era a criação de um espetáculo operístico. De fato, a denominação de epopéia musical daquela montagem já indicava tratar-se de uma proposição artística inaugural.

O antigo saguão de entrada para as plataformas da Estação Júlio Prestes do século XIX fora transformado em espaço cultural a partir do projeto dos arquitetos Ruy Ohtake e Carla Polli. Seu formato de nave de igreja com vitrais coloridos, os grandes lustres de bronze e o piso de mármore contrastam com as treliças metálicas brancas ali colocadas pelos arquitetos. Suas dimensões são amplas: 50 metros de comprimento por 15 de largura e 16 de altura. O espaço utilizado como palco ocupava a parte central no sentido longitudinal e o piso era o original do saguão. A platéia ficava disposta em duas arquibancadas laterais em uma situação que fazia lembrar a 'rua' do Teatro Oficina atual.

O que balizou a criação cenográfica de Renato Theobaldo foi a preservar o clima poético do texto do século XVI, mantendo o 'índice de realidade', denominação dada pela equipe de criação. Uma enorme caravela, de 11 metros de comprimento por 4,40 de altura, foi construída em ferro e madeira em quatro partes articuladas. Ela era constituída por vários patamares pelos quais os marinheiros se deslocavam por meio de diversas escadas de corda. A intensa movimentação dos intérpretes foi a tônica do espetáculo. Nas tormentas, os quatro módulos eram desvinculados e giravam em seus próprios eixos. A caravela também podia deslizar e desaparecer em recuos estratégicos nas duas extremidades do espaço, isoladas por grandes cortinas brancas.

As velas que desciam do teto eram confeccionadas em tecido especial que permitia a elaboração de formas. Dois cenários em tecido leve e estruturados de maneira tridimensional eram trazidos por atores para a cena dobrados e, depois de enganchados, eram içados. Terminadas as cenas, esses cenários eram baixados, novamente dobrados, enrolados e retirados como tapetes, o que remetia também ao imaginário oriental. Havia um conjunto de pequenos praticáveis deslizantes que eram utilizados isolados ou acoplados uns aos outros.

O 'índice de realidade' era dado também pelos objetos de cena; as armas, as frutas, os mantimentos, os barris, os fardos e os baús construídos cenograficamente eram numerosos. Houve, por parte da equipe de criadores, uma preocupação com a fidedignidade, ao trazer para a cena as diferentes culturas com que se depararam os portugueses, tanto em termos lingüísticos como musicais e coreográficos.

O elenco era formado por cinquenta e três atores-cantores-bailarinos. Os deuses eram representados em vídeo por conhecidos atores midiáticos. As projeções eram originadas em seis fontes diferentes e as imagens de grandes proporções tomavam a totalidade do espaço: paredes laterais, velas e cortinas

das extremidades. Platéia e espetáculo ficavam assim envolvidos indistintamente em uma única dimensão virtual o que atualizava as disputas e as premonições divinais, aproximando o universo camoniano e o mundo de hoje.

O personagem Camões em cena, transformado em uma espécie de *meneur du jeu*, indicava a entrada e a saída de cenários, os deslocamentos de atores e até mesmo algumas reações emocionais de personagens. Camões fundia-se, até fisicamente, com Vasco da Gama – os dois endossavam jalecos vermelhos – e seus gestos, e mesmo falas, eram muitas vezes projetados de maneira idêntica e simultânea. Em outros momentos, em que proferia os excursos do poeta, o ator descolava-se das circunstâncias objetivas assumindo em sua interpretação características stanislavskianas associadas à interpretação épica própria da narrativa.

Em 9 de novembro de 2001, uma terceira montagem do épico português estreou no mesmo espaço da Estação Júlio Prestes, com direção de Márcio Aurélio. Uma das extremidades daquele espaço foi transformada em palco e a platéia ficava acomodada em uma arquibancada única, ou seja, o espaço foi organizado segundo a disposição do teatro à la italiana.

A responsável pela adaptação, Valdeez Cardoso Gomes, trouxe o ponto de vista do relato para dentro da caravela. O escritor, personagem criada nessa montagem, assumiu o papel do narrador, que compartilhava com o próprio Vasco da Gama e com os marinheiros de bordo.

Daniela Thomas integrou em sua proposta cenográfica a estrutura proposta por Ohtake e Polli: uma estrutura metálica branca compunha o cenário – que sugeria visualmente o tombadilho de um navio moderno – era constituído de dois andares. O praticável superior, mais estreito e situado na porção posterior do palco, era acessado por escadas igualmente de estrutura tubular branca, o que conferia ao conjunto cenográfico um aspecto *clean*.

Frases esparsas, cores e formas eram projetadas na parede posterior do palco que funcionava como um ciclorama, onde predominavam os tons de azul. A idéia de movimentação causada pelas ondas do oceano era dada pelo piso maquinado em três faixas que iam de uma lateral à outra e podiam ser movimentadas em conjunto ou alternadamente, ou fixadas por travas. Em torno desse piso do palco, em uma passarela ao rés do chão eram localizadas algumas das cenas históricas evocadas e das quais participavam os personagens africanos ou indianos com os quais a expedição se deparava.

Thomas inspirou-se nos Argonautas para evocar no espectador figuras de viajantes de todos os tempos, até atingir os atuais astronautas. Os marinheiros usavam macacões e botinas brancos e seus penteados e maquiagens eram insolitamente atuais; seus deslocamentos conjuntos em marcações muito precisas remetiam a um coro moderno. Os deuses, de negro, endossavam largas vestimentas com corte reto e pequenos chapéus com a forma de seus símbolos peculiares. Eles se apresentavam no mesmo espaço cênico definido como a caravela. Se essa opção poderia nublar a existência de seus poderes supraterrrestres ela garantia por outro lado a dramaticidade dos conflitos entre eles, uma vez que os embates se tornavam mais próximos da concretude. As cores foram destinadas aos povos africanos e indianos com os quais os portugueses se deparavam.

O fator simbólico preponderava e havia uma remissão ao futuro; a caracterização geral dos personagens denotava a modernidade buscada e, particularmente, as figuras dos marinheiros evocavam permanentemente a viagem interplanetária. Os deuses, concebidos de modo hierático, com seus poderes divinos associados a uma carnalidade humana eram

os personagens portadores efetivos dos conflitos, o que dava à encenação um caráter eminentemente mítico.

Poderíamos considerar, numa abordagem preliminar, que a primeira montagem pautou-se pela crítica histórica, a segunda, pela narrativa épica e a terceira, por uma projeção mítica.

Bibliografia

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985. (Prefácio de Sábato Magaldi).

GUERRA, Marco Antonio. **Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena**. São Paulo: Annablume, 1993.

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

Programas:

OS LUSÍADAS, direção de Iacov Hillel, 2001.

OS LUSÍADAS, direção de Márcio Aurélio, 2001.

Filme:

A VIAGEM, curta-metragem de João Cândido Galvão.

Vídeos:

OS LUSÍADAS, espetáculo dirigido por Iacov Hillel, gravação em vídeo por Berenice Raulino, 2001.

OS LUSÍADAS, espetáculo dirigido por Márcio Aurélio, gravação em vídeo por Berenice Raulino, 2001.

* * *

OS CÂNONES DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA E A IDEALIZAÇÃO ROMÂNTICA DA CENA NACIONAL

Christine Junqueira Leite de Medeiros
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Os antecedentes da crítica teatral no Brasil apresentam um processo histórico bastante peculiar, capaz de revelar não só o ponto de vista dos críticos, mas indicar o lugar a partir do qual contemplam a cena. Durante a eclosão do romantismo no Brasil, em 1836, surge Justiniano José da Rocha, considerado por Décio de Almeida Prado o primeiro crítico teatral brasileiro.

Justiniano ambicionava introduzir na imprensa brasileira a grande sensação do jornalismo parisiense: o *feuilleton* (folhetim), – matéria que ocupava graficamente o pé de página dos jornais, o conhecido rodapé –, só que não sabia não verter o termo para o português: “não lhe agradando nem ‘folhetão’, ‘que soa tão mal’, nem ‘folhazinha’, a tradução literal.”¹ Tal pretensão não se realizou e o folhetim tornou-se assim conhecido a partir da edição do *Jornal do Commercio* de 4 de janeiro de 1839. Anteriormente, o folhetim aparecia debaixo de títulos como *variedade, literária, apêndice*.²

Em agosto de 1836, no Rio de Janeiro, Justiniano inicia em *O Cronista* sua trajetória como crítico dramático ao evidenciar a ausência de comentários da imprensa sobre as representações teatrais:

[...] ainda nenhum jornal cuidou de nossos

*teatros, apenas uma ou outra correspondência laudatória tem sido inserta nas colunas do Jornal do Commercio: por essa falta não pecará O Cronista, nenhuma peça nova deixaremos ir à cena sem que análise crítica faça sobressair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação.*³

O ideal do crítico acabou desmantelado por alguns julgamentos imprecisos causados por seu desconhecimento dos pressupostos do drama romântico. De formação clássica, nosso primeiro crítico custou a entender a mescla do grotesco e do sublime exposta por Victor Hugo no Prefácio de *Cromwell*, além de não perceber as diferenças entre drama e melodrama.⁴ Num outro momento, entretido com o jornalismo político, deixou passar em branco dois acontecimentos teatrais de fundamental importância na história do teatro brasileiro: a encenação da tragédia *Antonio José ou O poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e da comédia *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena, ocorridas em março e outubro de 1838, respectivamente.⁵

Mesmo após a extinção de *O Cronista*, em 1841, quando passou a escrever para o jornal *O Brasil*, Justiniano José da Rocha não fez nenhuma referência às duas importantes representações. “O teatro nacional passara a existir e Justiniano não percebera”, conclui Décio de Almeida Prado.⁶ João Roberto Faria, por sua vez, argumenta: “Apesar de alguns equívocos e imprecisões, a crítica teatral de Justiniano é um documento importantíssimo para compreendermos o surgimento do teatro brasileiro no romantismo.”⁷

Os folhetins líricos de autoria de Martins Pena foram publicados semanalmente entre setembro de 1846 e outubro de 1847, no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro e, segundo Vilma Arêas, revelam a faceta de um crítico dramaturgo dotado de “surpreendentes conhecimentos musicais e dramáticos a respeito da ópera”. Preocupado em “elevar o nível dos espetáculos e de corrigir suas mazelas”, Martins Pena transformou seus folhetins em uma espécie de “guia prático e teórico para o teatro”, no qual descreve com “impiedade, sarcasmos e muitas vezes humor o que realmente acontecia em nossos palcos.”⁸

Num estilo de “ficção dramática subjacente à prosa jornalística”, Martins Pena é definido por Vilma Arêas como um “crítico militante” que exercia “a atividade de folhetinista como um exercício de intervenção e de construção da arte nacional.”⁹ No folhetim de 17 de janeiro de 1847 um descontente Martins Pena, demonstrando toda a sua irreverência, discorda dos cortes dramaturgicamente praticados de forma arbitrária pelo Conservatório Dramático Brasileiro:¹⁰

E pois era um dia, e na capital de um vasto império, liberal e ilustrado [...]; nessa capital, onde, se é solta a língua dos palestrantes, não menos soltas são as penas dos jornalistas de profissão ou dos jornalistas acidentais; nesta capital, enfim, que se chama Rio de

Janeiro, havia uma associação mais ou menos literária, composta de...todo o mundo e de mais alguns literatos de polpa, com o fim de fecundar o solo dramático brasileiro, e fazer crescer e medrar a arte teatral no império. A essa sociedade o governo, protetor das letras, querendo dar um sinal de sua atenção e fazer-lhe honra, cometeu a atribuição policial da censura das composições dramáticas, para vedar a representação de peças imorais, de declamações que solapassem as bases da sociedade civil, religiosa ou política. Querem alguns que o governo não podia fazer isso...

Mais adiante zomba da “qualidade mais distinta dos nobres censores” que de “modo extravagante” exercem a censura dramática, ao seu bel-prazer, cometendo verdadeiros disparates, acusando-os de tentar “puxar para trás o carro da civilização e do progresso”.

[...] aqui um censor mais severo repreende que em uma comédia se dê um beijo. – Um beijo em cena! Exclama indignado, nada de beijos! [...] especialmente se a atriz for bonita e moça. Outro censor, porém, em outra peça, outro censor menos erótico [...] passa pelo beijo como pela coisa mais comum deste mundo e sem lhe fazer o menor reparo. Daí resulta que temos às vezes peças em que, contra a vontade do autor primitivo, os atores jejuam de beijos, outras em que os podem dar e levar a fartarem-se.

Em meados do século XIX, o declínio do romantismo no Brasil é impulsionado pela chegada da nova estética realista francesa. Em 1855, a renovação da cena é desencadeada pelo Teatro Ginásio Dramático que inclui, em seu repertório de comédias leves e bem humoradas, “os dramas de casaca”: peças que debatiam questões morais e sociais de interesse da burguesia.

O papel preponderante e estratégico da crítica dramática brasileira a favor do teatro realista foi de uma eficácia contundente. José de Alencar, numa crônica publicada em 22 de abril de 1855, na coluna intitulada *Ao correr da pena*, publicada no *Correio Mercantil*, não esconde sua simpatia ao recente empreendimento do novo estabelecimento teatral: “O Ginásio por ora é apenas uma escola; mas uma escola que promete bons artistas. A sala é pequena; entretanto a circunspeção que reina sempre nos espectadores [...], a regularidade da representação, fazem que se passe uma noite agradável, e muito mais divertida do que no teatro de São Pedro de Alcântara.”¹¹

Demonstrando o mesmo entusiasmo, Machado de Assis num artigo posterior escrito em 25 de setembro de 1859, na *Revista dos Teatros*, comenta entusiasmado: “[...] é um livro para escrever, e eu o lembro aqui a qualquer pena a disponibilidade, *as noites do Ginásio*. Em sua vida laboriosa ele nos tem dado horas aprazíveis, acontecimentos notáveis para a arte. Iniciou o público da capital, então sufocado na poeira do romantismo [...]. Efetivamente marcou um nova era na arte.”¹²

Nesta fase, o estilo dos cronistas teatrais se constituía numa prática agradável e atraente ao público.

O teatro era, sem sombra de dúvida, o grande interesse de homens de letras como José de Alencar e Machado de Assis. O público encontrava-se mais inclinado para o palco do que para a literatura. Nelson Werneck Sodré destaca a intensificação da crítica teatral em meados do século XIX:

*Queixando-se da ausência de crítica literária, na época Alencar indicaria a presença, ao contrário, de uma crítica teatral ativa, com um lugar de destaque na imprensa, e com um público correspondente. Era, realmente, um sinal importante. O principal, entretanto estava na obrigação, por assim dizer, do teatro, para o escritor inclinado a outro gênero.*¹³

De acordo com Flora Süssekind, em fins do século XIX e início do século XX, os folhetins teatrais dos jornais optavam por uma espécie de “gênero híbrido” misto “de crítica e de crônica”: um texto que sugeria “um clima de intimidade com o leitor” semelhante ao da crônica, sem no entanto abandonar “os juízos, avaliações e a imagem de imparcialidade” inerentes à crítica. A crônica teatral de Artur Azevedo tornou-se então um paradigma dos parâmetros e critérios da estética da imprensa brasileira deste período.¹⁴ A existência de uma hierarquia rigorosa dividia os diversos gêneros dramáticos em “inferiores e nobres, comédias e tragédias” da mesma forma com que separava atores em “burlescos e dramáticos”. Artur Azevedo em 6 de dezembro de 1894, no jornal *A Notícia*, assim definia o teatro carioca daquele momento:

*Se o fluminense prefere assistir à representação de uma mágica, de uma opereta ou de uma revista de ano a ir ouvir um drama ou uma comédia, é porque naqueles gêneros inferiores o desempenho dos respectivos papéis satisfaz plenamente, ao passo que no drama ou na comédia os nossos artistas não dão, em regra, a menor idéia dos personagens nem dos sentimentos que interpretam. O que afugenta o espectador não é a peça, mas o modo por que a peça é representada e posta em cena.*¹⁵

Nesta ocasião instaura-se o chamado período da “decadência do teatro nacional”, protagonizado pela disseminação do teatro ligeiro, considerado populareco e de qualidade questionável. Fernando Mencarelli declara ser esta decadência um produto da visão parcial de uma elite: “[...] Fala-se em grande decadência [...] quando muitas salas estão cheias, sejam as de teatro ligeiro, sejam as de teatro estrangeiro.”¹⁶ Existindo ou não tal acontecimento, a crítica teatral reage na tentativa de regenerar o teatro brasileiro.

Nas duas primeiras décadas do século XX prevalecem nas críticas teatrais os elogios personalistas a artistas de renome. Os primeiros atores e primeiras atrizes eram aclamados por uma crítica pronta a perdoar qualquer deslize. Em 1917, Mario Nunes, crítico do *Jornal do Brasil*, dizia-se tão entusiasmado pela “Sra. Itália Fausta e a sua arte” que chegou a refletir sobre os males “que o excesso de elogio” poderia causar aos “artistas do [...]”

teatro nacional e, como salutar medida” resolveu “usar do maior comedimento nos aplausos [...]”. Com esta disposição de espírito entrou Mario Nunes no Teatro República para ver a peça *Fédora*, porém, assim que Itália Fausta “começou a sublimar a figura de *Fédora*”, mudou de idéia e debulhou-se em elogios.¹⁷

A partir dos anos 20, a crítica teatral, mesmo se mantendo fiel aos padrões estéticos do século XIX, principia a “ensaiar outros parâmetros de crítica”.¹⁸ Cabe aqui uma menção ao crítico paulista Antonio de Alcântara Machado, que ao demonstrar uma percepção vanguardista e propor uma nova estética teatral, passou a ser considerado o precursor da crítica moderna. Alcântara Machado estreou como crítico teatral em 1923, no *Jornal do Commercio*, de São Paulo. Irônico quanto ao comportamento da elite brasileira frente à cultura européia, perguntava-se quando o Brasil se libertaria do jugo do velho continente.

*O brasileiro dá um pulo até a Europa e volta botocudo como foi. Reforma o guarda-roupa mas não reforma as idéias. [...] Nativo da América moça, livre de preconceitos e de atavismos, enche-se de veneração incrível por esse passado asfíxiante e apodrecido. Ao invés de vaiar gozando a sua superioridade aplaude tamanha inferioridade invejando-a. [...] Caboclo que sempre andou de pé no chão deseja o martírio ridículo de uns sapatos de verniz que absolutamente não foram feitos para ele. [...] Quando chegará o 7 de setembro da nossa independência espiritual?*¹⁹

No início dos anos 40 a cena teatral brasileira passa por um processo de modernização, que não só incorpora a figura do encenador, como desencadeia o surgimento de uma nova geração de críticos modernos com “especialização acadêmica”, que tem em Décio de Almeida Prado o seu maior expoente.

O tom didático, usado por Décio de Almeida Prado em suas primeiras críticas, surgiu porque elas foram escritas num tempo em que o teatro estava longe de possuir maturidade estética: “em vez de criticar, expliquei uma peça, situei um autor, servindo de intérprete junto ao público, ganhando em alcance social, em ação sobre o meio, o que eu por ventura perdi, sem o menor remorso, em pureza estética. Em tais casos o que predominou, creio, foi o desejo de servir ao teatro da melhor maneira possível.”²⁰

Esta postura didática de Décio de Almeida Prado foi compartilhada com outros críticos de São Paulo como Sábato Magaldi, Clóvis Garcia e Miroel Silveira durante os anos 50. Mesmo respeitando os antigos atores profissionais, Décio de Almeida Prado demonstrava inteira afinidade com a nova geração de intérpretes do teatro moderno: “Respeito e admiro os mais velhos por terem alimentado o teatro em épocas ingratas, vendo as condições adversas frustrarem-lhes as melhores possibilidades de progresso. Mas é aos novos que me acho ligado pelas idéias, aos que vieram, de uma maneira geral,

depois de Ziembinski [...]”²¹ Barbara Heliadora, num depoimento sobre Décio de Almeida Prado, ressalta que apesar da distância entre Rio e São Paulo, a linha de trabalho do crítico paulista influenciou toda uma geração de críticos cariocas como Gustavo Dória, Henrique Oscar e Paulo Francis.²²

Por fim, neste brevíssimo relato sobre o percurso da crítica teatral brasileira, foi possível vislumbrar alguns cânones, que imbuídos de um espírito romanesco, perpetuaram-se por entre os discursos da crítica. A instituição de um teatro modelar, o exercício de uma crítica didática, a conjugação da imprensa com a literatura e a valorização do texto dramático teriam sido alguns dos temas que invariavelmente transitaram dos tempos românticos aos tempos modernos como legítimos legados da crítica teatral.

Bibliografia

- ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- ARÊAS, Vilma. **Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ASSIS, Machado de. **Crítica teatral**. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1959.
- FARIA, João Roberto de. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EULÁLIO, Alexandre. **Escritos**. Org. Berta Waldman; Luiz Dantas. Campinas: Unicamp: Unesp, 1992.
- HELIODORA, Barbara. *O ofício do crítico. Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. Org. João Roberto Faria, Vilma Arêas, **Flávio Aguiar**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MACHADO, Antonio de Alcântara. *Obras. v.I. Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1983.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: São Paulo: Unicamp: Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. **Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60: a trajetória da crítica no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Unirio, 2002. Dissertação de Mestrado em Teatro.
- NUNES, Mario. **40 anos de teatro**. v.I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.
- PENA, Martins. **Folhetins: a semana lírica**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1955-1964)**. São Paulo: Martins, 1956.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro:

UFRJ, 1993.

Notas

- ¹ PRADO, 1993, p.123.
- ² EULÁLIO, 1992, p.28.
- ³ FARIA, 2001, p.317.
- ⁴ FARIA, 2001, p.26.
- ⁵ PRADO, 1993, p.138.
- ⁶ PRADO, 1993, p.139.
- ⁷ FARIA, 2001, p.30.
- ⁸ ARÊAS, 1987, p.8.
- ⁹ ARÊAS, 1987, p.93.
- ¹⁰ PENA, 1965, p.109-10.
- ¹¹ ALENCAR, 1968, p.163-4.
- ¹² ASSIS, 1959, p.38-9.
- ¹³ SODRÉ, 1976, p.321.
- ¹⁴ SÜSSEKIND, 1993, p.58
- ¹⁵ AZEVEDO apud SÜSSEKIND, 1993, p.66.
- ¹⁶ MENCARELLI, 1999, p.67.
- ¹⁷ NUNES, 1956, p.120.
- ¹⁸ SÜSSEKIND, 1993, p.76.
- ¹⁹ MACHADO, 1983, p.168.
- ²⁰ PRADO, 1956, p.6.
- ²¹ PRADO, 1956, p.5.
- ²² HELIODORA, 1997, p.43-5

* * *

OS OTELOS DE JOÃO CAETANO

Daniela Ferreira Elyseu Rhinow
Universidade de São Paulo

O papel de Otelo é o que mais repetidamente tem sido associado ao nome de João Caetano, o primeiro grande ator nacional. Porém, quando vamos um pouco mais a fundo na investigação de tal papel, começamos a ter surpresas. O objetivo desta comunicação é clarificar um pouco mais as relações do ator com a personagem que o consagrou através do conhecimento de três textos por ele encenados: o *Otelo* de Ducis, *Zaira* de Voltaire e *Kean, ou Desordem e Gênio*, de Alexandre Dumas pai.

Ao ler as *Lições Dramáticas*, deparamo-nos com o seguinte trecho: “Seja a primeira fala do mouro de Veneza, na tragédia Otelo: “Eu me calo, Odalberto” (SANTOS, 1955: 17). A surpresa se deve ao fato de que nós, no século XXI, imediatamente associamos a peça *Otelo* com o nome de Shakespeare. Mas isso não era assim no século XIX. Prova disso é a necessidade que Gonçalves Dias sentiu, no prólogo de *Leonor de Mendonça*, de fazer a seguinte indicação: “[o duque] é cioso não porque ama, mas porque é nobre. É esta a diferença que há entre Otelo e D. Jaime”. Em nota de rodapé, ele explica: “Falo do Otelo de Shakespeare.” (DIAS, 1979: 61). Se Gonçalves Dias faz tal ressalva, está claro que, no período, Otelo era uma personagem que evocava o nome de outro autor. No caso, o de Jean-François Ducis. Dramaturgo francês do final do século XVIII, Ducis não sabia inglês, e conheceu a obra de Shakespeare através das traduções de La Place e de Le Tourneur, sendo que a primeira já sofria com as “correções”, com as supressões de cenas consideradas vulgares e com o conhecimento precário do próprio La Place em relação ao idioma inglês. Ducis se encantou

com as obras shakespearianas, apesar de todos os seus “defeitos” do ponto de vista francês. Ainda ligados aos preceitos do classicismo, com as regras das unidades e das conveniências, o horror à mistura de gêneros e à apresentação de cenas violentas ou vulgares, os franceses, a começar por Voltaire, achavam Shakespeare um bom poeta, mas um péssimo dramaturgo. E Ducis fez então o que outros vinham fazendo (de novo, a começar por Voltaire): tentou adaptar os enredos shakespearianos às regras clássicas do bem fazer teatral. Note-se que esse mesmo tipo de revisão também estava sendo feito na Inglaterra, e que o texto do Folio só viria a ser novamente a versão utilizada no palco em meados do século XIX, após a explosão romântica.

Ducis começou adaptando *Hamlet*, mas também produziu versões de *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Rei João* e *Otelo*. Esta foi a versão canônica na França até a encenação da versão de Vigny, em 1829.

As modificações de Ducis começam pelo nome das personagens. Otelo é o único mantido. Para se adequar às regras clássicas das rimas emparelhadas, o autor desistiu de nomes como Desdêmona, Iago e Cássio, substituindo-os pelos mais versáteis Hedelmonda, Pezaro e Loredano. O número de personagens cai de dezesseis para sete, e suas relações diferem do original. Para respeitar as unidades de tempo e espaço, a ação se passa em um dia, apenas em Veneza. Para enobrecer os elementos do trecho, o lenço de Desdêmona transforma-se em diadema, e a jovem não é asfixiada, mas apunhalada. O papel de Iago é fortemente diminuído, segundo Ducis, porque

Estou persuadido que se os ingleses podem observar as manobras de tal monstro sobre a cena, os franceses não poderiam nem por um momento suportar sua presença, e menos ainda vê-lo desenvolver toda a profundidade de sua monstruosidade... a impressão predominante de horror que ele inspiraria amortizaria o interesse e a compaixão que eu queria chamar sobre a amante de Othello e sobre este bravo e desventurado Africano. Foi assim com uma intenção determinada que escondi de meus espectadores esse caráter atroz, para não os revoltar. (DUCIS, 1991: 3)

Em termos de enredo, temos também muitas mudanças. No primeiro ato, o pai de Hedelmonda, Odalberto, dirige-se ao Senado de Veneza para protestar contra Otelo, que lhe roubara a filha. Hedelmonda ainda não se casou com o mouro, apesar do pai não saber desse fato a princípio. O problema da aceitação do casamento por parte de Odalberto constituirá um foco central do enredo. O jovem Loredano, filho do doge, vem pedir a Hedelmonda que interceda junto ao futuro marido para lhe conseguir um lugar entre os guerreiros. Ele ama Hedelmonda, mas sabendo que não será correspondido prefere morrer. O moço comenta que Odalberto, cego de cólera, pretende atacar o Senado mesmo que tal gesto lhe custe a vida, e Hedelmonda, transtornada, pede a Loredano que salve seu pai. Tocado, ele parte com essa missão. Sua saída é vista por Otelo e Pezaro, que chegam. A princípio, Otelo não desconfia do jovem. Porém, Pezaro lhe fala das paixões dissimuladas em Veneza e o aconselha a apressar as bodas. O ato seguinte se inicia com Hedelmonda e Hermance discutindo o caso de Loredano. A aia sugere a Hedelmonda que não comente sobre o moço com Otelo, para não lhe despertar ciúme. Loredano chega com notícias inquietantes de Odalberto. Este chega, acusa a filha e ordena que ela assine um bilhete, ameaçando suicidar-se. Hedelmonda assina o papel sem ler. O pai, satisfeito, diz a ela que o céu lhe confiara um excelente jovem, que a ama: o filho do doge, Loredano. Este se identifica. Hedelmonda recua. Irado, Odalberto lhe entrega o bilhete e a repudia ao sair. Nesse momento, Hermance traz notícias de que o Conselho de Veneza

quer punir Odalberto, talvez até com a morte. Desesperada, Hedelmonda pede a Loredano que interceda junto ao doge, e dá a ele o bilhete e o diadema que usa (presente de Otelo). Otelo surge, chamando Hedelmonda. Temerosa, ela quer adiar o casamento, que acaba não se realizando: um estranho tenta roubá-la na hora das bodas. No quarto ato, Otelo questiona Pezaro sobre quem pode ter querido impedir a cerimônia. Ambos se lembram de Loredano, mas desconhecem sua identidade. Pezaro ataca o ciúme do companheiro. Sozinho, Otelo exalta a amizade de Pezaro e fala sobre suas dúvidas. Hedelmonda chega com Hermance e pede ao amado que a deixe procurar o doge para salvar seu pai. Otelo reluta, mas acaba concordando. Pezaro retorna com a acusação da infidelidade de Hedelmonda. Conta que encontrara Loredano e que, após feri-lo, descobrira com ele o diadema e uma carta, na qual a jovem renega o amor que sentia por Otelo. Ele pensa em matar a amada junto ao suposto amante, mas hesita. Hedelmonda aparece ao ouvir a discussão entre os dois homens, e Otelo a trata ironicamente. Feroz, ele sai com o amigo, e a jovem reflete sobre tamanha mudança. No último ato, Hedelmonda está em seu quarto. Otelo entra, ainda refletindo sobre o que fazer. Hedelmonda acorda, assustada, e explica ao amado que dera o diadema a Loredano para ajudar Odalberto. Ela nega amar o jovem, mas admite que ele a ama. Ela reafirma seu amor por Otelo, que não lhe dá crédito e lhe mostra o bilhete. Em vão, ela argumenta que assinara o papel sem o ler. Transtornado, ele a apunhala e a esconde no leito. Hermance traz notícias sobre a prisão de Pezaro, que amava Hedelmonda e tinha um plano para roubá-la. Otelo vê que fora enganado. Loredano conta que intercedera junto a Odalberto e que este finalmente perdoara a filha e seu amado. Contudo, Hermance descobre o corpo de Hedelmonda, e Otelo, em desespero, reconhece seu erro e se mata (algumas edições incluem também um final feliz, alternativo ao do texto original).

Um dos principais problemas do texto de Ducis é a falta de seqüência dramática; aparentemente, o dramaturgo estava mais interessado em fazer uso de sentimentos presentes em Shakespeare do que em manter a ação dramática em si. Falta uma seqüência lógica e coerente, em especial, ao terceiro ato, com suas reviravoltas e sua quantidade de informação. Com tudo isso, Ducis compromete as justificativas e os objetivos das personagens, e sua peça se torna um drama moral sobre uma filha desobediente.

Esta é a versão, na tradução de Gonçalves de Magalhães, que foi encenada por João Caetano entre 1837 e 1860, e à qual ele faz menção nas Lições Dramáticas. Como Explica Décio de Almeida Prado em seu livro João Caetano, muitos tentaram posteriormente ligar o nome do ator ao de Shakespeare, mas eis o que ocorre:

“Não poderíamos falar do *Otelo* sem discutir, ainda que de passagem, o problema das relações de João Caetano com Shakespeare. Pires de Almeida, percebendo a relevância da questão para a fama póstuma do ator, insistiu em que este teria interpretado os próprios originais shakespeareanos, contra o testemunho de todos os contemporâneos. O cuidadoso levantamento feito por Celuta Moreira Gomes em jornais da época deu os seguintes resultados: uma representação, em 1838, de *O Mercador de Veneza*, tradução da peça *Shylock*, de Alboise e Du Lac, criada em Paris em 1830; uma representação do *Macbeth*, de Ducis, em 1843; seis representações do *Hamlet*, sem menção do autor, em 1843 e 1844; e vinte e seis representações do *Otelo*, de 1837 e 1860. Não é difícil determinar a autoria do *Hamlet*. João Caetano, lembrando nas *Lições Dramáticas* a sua interpretação, escreveu: “na magnífica cena em que ele [Hamlet], abraçado com a urna fala

às cinzas de seu pai, um frio tremor se apoderou de mim (...)”. Ora, esta famosa cena da urna funerária, inexistente em Shakespeare, constitui o clímax da tragédia de Ducis. Quanto ao *Otelo*, todas as vezes em que figura nos anúncios o nome do autor ou de alguma personagem que permita identifica-lo, trata-se da tragédia traduzida por Gonçalves de Magalhães, não sendo crível que João Caetano intercalasse estas versões de Ducis com outras do próprio Shakespeare sem chamar a atenção para o fato nos jornais.

Sempre, portanto, que procuramos Shakespeare em João Caetano acabamos por encontrar, com uma única e pouco significativa exceção, Jean-François Ducis, escritor cujo ingrato destino foi o de ter sido considerado excessivamente audacioso pelo século dezoito e excessivamente timorato pelo dezenove. (PRADO, 1972: 25)

Há duas outras peças que fazem menção à personagem Otelo e que fizeram parte do repertório de JC. A primeira é *Zaíra*, escrita por Voltaire em 1732. Voltaire adaptou Shakespeare em outras peças, como *A morte de César*, mas *Zaíra* tem traços mais tênues com a obra inglesa. Apesar de, no prefácio, Voltaire não se referir a *Otelo*, peça com a qual ele seguramente tivera contato durante sua estada de um ano em Londres, o assunto é bem parecido, ainda que com um tratamento diverso. Orosmane é o sultão de Jerusalém, e está apaixonado pela escrava cristã de origem francesa Zaíra. Esta, sem saber ao certo suas raízes, pretende renegar sua religião para se casar com o herói. Não há Iago. Orosmane desenvolve um grande ciúme descobrindo tarde demais ser vítima de um engano, pois o pretense Cássio da trama é na verdade irmão da jovem, que acaba de perecer. Percebendo seu erro, Orosmane se mata, sem antes pedir ao rapaz que fale bem dele para os seus compatriotas – no caso, franceses.

O último Otelo de JC é *Kean, ou Desordem e Gênio*, de Alexandre Dumas pai. O dramaturgo havia visto Kean, o primeiro ator com o que poderíamos chamar de uma interpretação romântica, e outras companhias inglesas representando em Paris, e tal experiência ficou marcada em sua memória. Frédérick Lemaître, tão intempestivo quanto Kean, mostrou a Dumas em 1836 uma primeira versão de uma peça sobre o ator inglês, que falecera três anos antes. Dumas reescreveu a peça, que se tornou um dos grandes sucessos da carreira de Lemaître.

No enredo, o grande astro Kean está envolvido com a condessa Eléna. Ao mesmo tempo, uma jovem nobre, Anna, que deve se casar contra a sua vontade com um lorde, foge de casa e vai procurar o ator, a quem ama, pedindo-lhe que a ajude a tornar-se atriz. Kean se compadece e quer ajudá-la. Ao mesmo tempo em que defende esta jovem de forma fraternal, ele vê seu ciúme de Eléna crescer. Porém seu rival é ninguém mais do que o Príncipe de Gales. Sem poder se conter, durante uma representação de Romeu e Julieta, Kean sai da personagem e ofende não só o príncipe mas também o lorde que deveria se casar com Miss Anna. Aparentemente, ele foi acometido de um acesso de loucura. Ressentido com a reação de Eléna ao episódio, decide romper com ela e esperar a prisão pelas injúrias, mas o príncipe, que estima muito o ator, consegue mudar sua pena para um exílio temporário. Kean decide então partir com Anna para os Estados Unidos e se casar com ela.

Há inúmeras referências a Shakespeare no enredo, notadamente à peça *Romeu e Julieta* – que tem um trecho encenado – e à personagem Falstaff, pela relação de amizade que Kean tem com o príncipe, que lembra em parte a relação entre Falstaff e Hal nos *Henrique IV* partes I e II, e também

pelo seu espírito festivo mas ferino. *Otelo* aparece especialmente em dois trechos: quando Anna narra suas primeiras visitas ao teatro, e quando um serviçal de Kean lê no jornal duas críticas sobre sua encenação de *O Mouro de Veneza* – mote para um comentário ácido sobre os críticos teatrais em geral.

No século XX, Jean Paul Sartre escreveria uma versão da peça mais fartamente calcada em *Otelo*. Não apenas é essa a peça que Kean encena mas também há um outro longo trecho que seria uma aula de Kean a Anna, no qual eles ensaiam uma cena entre Otelo e Desdêmona. Mas logicamente JC não tinha acesso a essa versão. Contudo, no levantamento de Décio de Almeida Prado dos jornais da época, críticos como Justiniano José da Rocha comentam da seguinte forma a encenação de JC, em 1841:

“Não é exagero o que vai dito, estimável leitor: se quiserdes ir ao Covent Garden, ver Kean preparar-se no seu camarim, aparecer em cena e representar Otelo, ide ao teatro S. Francisco, que assim o quiseram Dumas e o Sr. JC. (...) Sua entrada no 1º ato é magnífica; o sr. JC mostra-se polido como um dândi (...) mais adiante ei-lo de turbante representando Otelo.” (apud PRADO, 1972: 49)

Décio até indica que “(...) [o crítico faz] algumas restrições, não quanto ao desempenho de Kean, mas do Otelo: ‘Assim é que sendo o sr. João Caetano feliz em representar Kean, não o foi em imitar a representação desse ator no papel de Otelo. Depois de alguns versos declamados com ênfase e energia, quando era preciso concentrar em si todas as forças, contrair os nervos e fazer partir do íntimo d’alma essa brilhante exclamação: - “Por que nos seus desertos africanos/ Otelo não morreu desconhecido?” o sr João Caetano pretende suprir a falta de energia de suas expressões com o retumbante da voz; e carregando com força nessas palavras, e dando aos sons uma elasticidade exagerada, e erguendo os braços e encurvando-os acima da cabeça, declama esses dois versos com uma voz que mais parece da buzina da morte em sexta-feira de passos do que de um homem que maldiz sua sorte.” (PRADO, 1972: 50)

Essas críticas não podem se referir ao texto original de Dumas. A própria citação não é encontrada em Shakespeare, a versão que Dumas utilizaria, mas em Ducis. Parece claro que alguma modificação *Kean* sofreu. Se foi durante a tradução / adaptação ou se foi uma escolha do próprio JC para aproveitar o sucesso de um papel que era seu carro-chefe, esta é uma pergunta para a qual ainda temos que procurar uma resposta.

A relevância do levantamento de dados sobre os Otelos de João Caetano é compreensível se considerarmos o número de peças na história da dramaturgia nacional que se referem a Otelo, não relacionando-o a Shakespeare, mas especialmente a partir da figura criada por João Caetano nos palcos brasileiros. Assim, Martins Pena, em *Os Ciúmes de um Pedestre*, faz várias referências à personagem duciana interpretada por JC, e cita trechos do texto em outras obras. Joaquim Manoel de Macedo também tem uma peça chamada *O Novo Otelo*, na qual o protagonista Calisto, morto de ciúmes e imbuído da personagem que representaria no conservatório dramático, sai de cena gritando “o punhal de Otelo, o punhal de Otelo”, uma citação que não faz sentido na tragédia shakespeariana mas que está presente em Ducis.

A recepção de Shakespeare no Brasil, vê-se logo, foi feita por caminhos tortuosos. O que seria a chegada do dramaturgo inglês em terras nacionais mostra-se na verdade uma continuidade da influência francesa. Só na geração seguinte dramaturgos como Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias teriam contato com os originais ingleses, e a eles se refeririam. Em termos de encenação, os primeiros Otelos de Shakespeare viriam

apenas com as companhias italianas, como as de Salvini e Rossi, na segunda metade do século XIX. Todos os fatos apontados podem servir a uma compreensão mais ampla da relação da dramaturgia brasileira com a encenação e com fontes estrangeiras.

Bibliografia

- DIAS, Antônio Gonçalves. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979.
- DUCIS, Jean-François. **Othello, édition critique par Christopher Smith**. Exeter: University of Exeter, 1991.
- GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José Carlos. **Obras**. RJ, Livraria de B.L. Garnier, 1864-1865, v. 3.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Funarte, Serviço Nacional de Teatro, 1979, 2 vols.
- MARTINS PENA, Luís Carlos. **Obras Completas**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Funarte, Serviço Nacional de Teatro, 1979, 2 vols.
- MERCHANT, Christina. “*Delacroix’s Tragedy of Desdemona*”, in *Shakespeare Survey*, vol. 21. Cambridge: CUP, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1972.
- SANTOS, João Caetano dos. **Lições Dramáticas**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação MEC, 1955.
- SHAKESPEARE, William. **Complete Works**. Londres: Atlantis, 1980.
- SMET, Robert de. “*Othello in Paris and Brussels*” in *Shakespeare Survey*, v. 3. Cambridge, CUP, 1950.

* * *

UMA DRAMATURGIA DO TEMPO - NOTAS SOBRE A TEMPORALIDADE NA DRAMATURGIA DE HILDA HILST -

Inês Cardoso Martins Moreira
Universidade do Rio de Janeiro

Numa primeira leitura das oito peças de Hilda Hilst, há um dado que chama a atenção: a autora as escreveu, todas elas, entre os anos de 1967 e 1969, sob o governo do marechal Artur da Costa e Silva, período da ditadura militar em que, de um lado, cresceram, no país, as manifestações públicas de protesto estudantil, operário, e da sociedade civil em geral (como na passeata dos cem mil, em 1968), e, de outro, houve uma intensificação da repressão e da censura sobre a produção artística no Brasil (respaldadas pelo Ato Institucional nº 5). A própria autora explica o motivo que a teria levado a escrever peças teatrais justamente neste período: “Era um estado de emergência. Eu tinha pressa de dar o meu recado, de pôr no palco”¹.

A pressão do presente faria do tempo questão crucial no seu teatro. Mas não só pelos laços evidentes entre a dramaturgia de Hilst e o momento político brasileiro que lhe serve de referência. Esta referência ao contexto imediato está realmente lá. Mas parece ter direcionado a dramaturga a uma percepção intensificada das formas temporais, dos usos da temporalidade no teatro. Podendo-se dizer até mesmo que a temporalidade é que dá forma ao seu teatro. Mas este aspecto temporal apresenta variações. E é possível identificar dois grupos dramáticos distintos levando em conta o modo como

neles Hilda Hilst trabalha de forma diversa o “tempo da ficção teatral”.

Em primeiro lugar, há o grupo de peças nas quais ocorre alguma mudança, nas quais ou é um personagem que se transforma, ou há alguma transformação mais abrangente, capaz de abarcar todos os personagens nela envolvidos. E neste grupo é possível incluir os seguintes textos hilstianos: *O verdugo* (1969)², *A empresa* (1967)³ e *O novo sistema* (1968)⁴.

Observando estas três peças, percebe-se que o tratamento nelas dado à questão da mudança é, todavia, diferenciado, mesmo considerando-as parte de um mesmo grupo. Em *O verdugo*, é o protagonista que vive uma transformação interna. E de carrasco passa a defensor de um condenado que cabia a ele executar. Em *A empresa*, toda uma comunidade se transforma no sentido de um aumento do grau de repressão interna. E, em *O novo sistema*, é o processo mesmo de mudança, o tempo intermediário entre dois tipos de sociedade (uma mais livre e outra cheia de interdições) que é enfocado. E este presente pressionado, em *O novo sistema*, entre a melancolia de um tempo passado e a expectativa do futuro, é, de alguma forma, retomado por Hilda Hilst nas suas outras cinco peças, que, a meu ver, do ponto de vista do tratamento do tempo, constituem um outro grupo dramaturgico.

Ao contrário dos textos que incluí no primeiro grupo, nos quais o movimento temporal provoca transformações visíveis, em alguns indivíduos ou no grupo social como um todo, nas peças que constituem este segundo grupo (*A morte do patriarca*, *As aves da noite*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camiri*) a dramaturga expõe um caminho diverso. O tempo, nestes cinco textos, parece, agora, imóvel, suspenso, quase estático. Suspensão ligada à expectativa da morte em *O auto da barca de Camiri* e a uma eterna repetição do mesmo, da mesma gravidez de alguma “Maria” em *O visitante*. Imobilidade temporal, que, no caso de *A morte do patriarca*, *As aves da noite* e *O rato no muro* é acentuada por uma limitação espacial, por personagens que estão enclausurados. Criando-se assim imagens espaço-temporais desse huis-clos histórico-dramaturgico. E é nessas três últimas peças e na análise do tempo e das estruturas espaço-temporais construídas aí por Hilda Hilst que vou me deter agora.

Começo por *O rato no muro*. Aí nove freiras vivem confinadas sob o comando de uma Superiora que não as deixa sequer se aproximarem do muro que as cerca. Os dias e as noites, para elas, vão se sucedendo sem que nenhuma novidade modifique seu cotidiano. A não ser a aparição de uns “seres” perto do muro. Mas esta aparição, se, por um lado, perturba o andamento dos repetitivos rituais diários, não chega, no entanto, a incitar uma revolta que rompa definitivamente com o comando da Superiora. Ainda assim, surge, nesta peça, uma figura de resistência: uma das freiras, a Irmã H.

A Irmã H (H, provavelmente de Hilda, como observa Renata Pallotini⁵), ao final da peça, tenta impedir que as outras repitam as mesmas falas, os mesmos gestos, o mesmo ritual com que a peça se inicia. Mas é um esforço solitário. Ela permanece sozinha nesta resistência. A repetição fiel dos dias, o comportamento também repetitivo das personagens reforça a idéia de uma paralisação do tempo, como se o andamento da rotina cotidiana não trouxesse nenhuma possibilidade de transformação, de modo que duração se confunde aí com estagnação. Podendo-se dizer mesmo que o tema de *O rato no muro* é o dessa circularidade do hábito, desse confinamento espaço-temporal ao qual as freiras se encontram submetidas.

O confinamento também é tema de *As aves da noite*, mas aí a autora se esforça por recriar um fato histórico ocorrido

na Segunda Guerra Mundial:

Auschwitz, 1941

Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no “Porão da Fome”. (...) Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto, onde ficaram até a morte.

Se aí, entretanto, como em *O Rato no muro*, também se trata de enclausuramentos, não são confinamentos evidentemente iguais. Neste caso, a questão não é só a da repetição do cotidiano, de uma cansativa sucessão de dias e de noites, de uma repetição de rituais que servem de reguladores da passagem de tempo. Estas referências temporais não existem para os prisioneiros do “Porão da Fome”. No entanto é ainda o tempo o elemento estrutural de *As aves da noite*. Mas é de uma referência temporal particular, pessoal, corporal que se trata aí. É do tempo durante o qual os organismos dos prisioneiros conseguem permanecer vivos sem alimento que se fala. É ele que estabelece a duração do confinamento, é nele, nestes corpos, que se dá, sob certo ponto de vista, o confinamento.

Já a trama de *A morte do patriarca* se passa numa sala cujo chão é quadriculado como um tabuleiro de xadrez. Há uma mesa na qual estão colocadas as peças de xadrez. Há o Papa e o Cardeal que jogam uma partida, enquanto o Monsenhor tenta encaixar duas asas num pássaro sem asas, sem, no entanto, chegar a obter sucesso. Essas duas ações mantêm-se durante quase toda a peça, ao mesmo tempo em que os personagens dialogam tentando, em vão, encontrar uma solução para a revolta do povo aglomerado do lado de fora. Não haveria, portanto, aí, como já verificou Renata Pallotini, “nenhum resquício de ação dramática, no sentido mais convencional da expressão”⁶. Uma falta de ação exposta claramente numa fala do Demônio por meio de uma descrição dos movimentos das peças de xadrez, na qual os apresenta como comparáveis ao tipo de movimentação daqueles que estão fechados na sala:

Demônio: (...)Ele não percebeu que os peões são peças... digamos... um pouco estúpidas, não podem recuar... na verdade eles têm um destino de morte. E que o cavalo... (Faz mímica como se ele próprio fosse um cavalo) salta pra lá, pra cá, como convém a sua agilidade e à sua fantasia. E que as torres (olha para as estátuas de Mao, Marx, Lênin e Ulisses) avançam em linha reta até as portas do inimigo, enfim, o rei se movimenta o menos possível porque... bem... é o destino dele... (Pausa. Encara o Cardeal e o Monsenhor) O Rei não propôs soluções. (p.32-33)

Os personagens que, segundo o Demônio, seriam os que se movem, são, no entanto, representados em cena por estátuas, como peças de xadrez. São as torres, que representariam Mao, Marx, Lênin e Ulisses, mas, neste caso, eles estariam impossibilitados de se moverem. Presos à condição de estátuas. Fora eles, apenas o cavalo – com quem o demônio se identifica – seria dotado de movimentos livres e criativos. Ao final da peça, porém, os personagens do Monsenhor, do Cardeal e do Papa, cercados pela multidão, sem-saída vislumbrável, incapacitados de encontrar soluções, literalmente “em xeque”, são mortos por rajadas de metralhadora disparadas pela multidão. Fica em cena, então, apenas o Demônio, que se move “pra lá, pra cá”. E caberia a ele instaurar um novo começo. “Pelo começo! Pelo começo! Pelo começo!” responde o Demônio a um personagem armado que pergunta: “Por onde começamos?”

Os personagens, nesta peça, estão, assim como nas outras duas mencionadas, confinados e em situação de aporia. Mas estes últimos estão presos numa sala da qual não podem sair (nem ir à sacada), pois estão cercados por uma multidão armada. Os personagens encontram-se, portanto, próximos a

um fim, como os personagens de *As aves da noite*, confinados ao Porão da Fome. Para os dois grupos o fim iminente instaura uma qualidade de tempo que não se pauta mais pela passagem dos dias, pois é como se não houvesse mais a sucessão dos dias, mas exclusivamente um tempo de espera, de espera do fim, contra o qual não se pode mais agir.

Se, por um lado, pode-se, então, dividir os textos teatrais de Hilst em dois grupos distintos, quanto ao contraste entre transformação e aporia, por outro lado, há neles algo em comum. Há a insistência numa representação do tempo como movimento circular. Mesmo quando se anuncia a possibilidade de mudança. Ao final da peça *As aves da noite*, por exemplo, o personagem SS obriga os presos a se colocarem de pé numa roda e diz, então:

SS: *Daqui por diante, senhores, (LENTAMENTE) uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita. (faz com uma só mão um movimento circular cada vez mais rápido) Perfeita, infinita, infinita. (riso discreto. Sai abruptamente).* (p.40)

A imagem da roda, da circularidade temporal, explícita em *As aves da noite*, reapareceria em outras peças de Hilda Hilst. No início de *O rato no muro* (1967), por exemplo, “as freiras estão em círculo, ajoelhadas” cumprindo um ritual que volta a acontecer ao final da peça, e reforçando, assim, um processo habitual de repetição, de ações sempre idênticas. Em *O novo sistema*, há, nessa linha, uma figuração cenográfica, em movimento circular, do tempo. Basta seguir a primeira rubrica da peça, que descreve o cenário da seguinte maneira:

No fundo, ao centro do palco há um enorme triângulo equilátero (...). Em frente ao triângulo, lateralmente, dois postes. Em cada poste há um homem amarrado (dois bonecos), de costas para o público. O triângulo tem um movimento lento, giratório. Deve manter este movimento durante toda a peça. (p.2)

O movimento giratório lento do cenário marcaria, então, o andamento do tempo. As pontas do triângulo funcionando como espécies de ponteiros, e o tempo de duração da representação da peça podendo ser marcado pela quantidade de voltas que o triângulo completa. O lento movimento do triângulo intensifica a sensação de passagem de tempo. Seus vértices, quais ponteiros, ora apontam para os postes, ora para o público, ora para o Menino (protagonista da peça). Menino, postes e público funcionando aí como números ou marcadores de hora de um espaço cênico visualizável como máquina temporal.

Mas se, neste caso, o cenário funciona como um relógio, como a representação de um relógio; em *O rato no muro*, é o som, o ritmo do relógio que é pedido em rubrica pela autora. Ao serem questionadas pela Superiora sobre quantas culpas possuem, as freiras respondem:

(tom ainda cantante, mas separando as sílabas no ritmo de um relógio) Tan...tas. tan...tas. tan...tas. (p.67)

A roda, o movimento do relógio, a circularidade, surgiram novamente como imagem do tempo na fala de um dos anjos da peça *A morte do patriarca*:

Demônio: *Olhem, aí há um problema.*

Anjo 2: *Então não está na hora do senhor intervir. Se há um problema, o senhor sabe como é... de um pequeno problema nasce outro e depois mais um e a roda continua a girar.*

Demônio: *(com determinação) É preciso intervir para apressar a solução.* (p.5)

Se o movimento contínuo da roda é um dos seus temas

mais constantes, costumam esboçar-se, nas peças de Hilst, tentativas de interromper, ou de apressar, este movimento. E é na peça *O rato no muro* que há a tentativa mais viva de interrupção, de imposição de uma mudança no giro da roda do tempo. É o caso da Irmã H, que tenta impedir que os rituais se repitam, e que as mesmas frases sejam ditas dia após dia. Ao contrário do que se passa na cena final de *As aves da noite*, quando o círculo não é rompido, em *O rato no muro*, há, realmente, o rompimento de um elo (sem, porém, que o todo, e a máquina ritual de repetição se desfigurem). Ruptura individual que faz com que a roda por um instante não se movimente com a mesma perfeição. Restaurada, em seguida, pela fidelidade do coral aos princípios hipnóticos da irmandade:

Irmã G (tom cantante): *Oh, Senhor de todas as nossas culpas, entristecei-vos.*

Superiora: *Hein? Como disseram?*

Irmã H: *Não respondam, por favor, não respondam! Todas (menos a irmã H) (tom agudo): Alegrai-vos, para que nós não nos esqueçamos de todas as nossas culpas.*

Irmã H: *Parem pelo amor de Deus, parem!*

Superiora: *São muitas?*

Todas juntas (menos a irmã H) (tom cantante): *Muitíssimas...*

Superiora: *Quantas?*

Irmã H: *Não, não continuem! (repetindo “PAREM”, até a exaustão)*

Todas (diversos tons): *Tan...tas, tan...tas, tan...tas, tan...tas.*

Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo “PAREM”. *Rola pelo chão.* (p.93-94)

“Não respondam”, “Parem”, “Tan...tas, tan...tas, tan...tas”. Hilda Hilst estrutura a temporalidade em seu teatro, com base no confronto entre estes opostos: mobilidade e imobilidade, ação e estagnação, rompimento e fluxo contínuo, dualidades que atravessam toda a sua obra dramática. E se é a circularidade que domina, há, como procurei mostrar aqui, sinais vários de ruptura, divisões rítmicas nessas estruturas temporais em repetição. E até mesmo a contra-repetição de um “Parem” por uma personagem, H., cujo nome reproduz, sem ingenuidade, o da dramaturgia.

Porque se, no seu teatro, geralmente, ação implica circularidade, conservação, a verdadeira ação pode estar ao contrário, nessas interrupções, paradas e contra-repetições. Paradas que não significariam estagnação, como a que está implícita na “roda”, nos “relógios”, nas máquinas temporais hilstianas. Exemplo dessas interrupções potencialmente transformadoras são o grito desesperado de “Parem!” da Irmã H ao final de *O rato no muro*, a tentativa de impedir a execução do condenado, e a mudança de função do até então carrasco oficial, em *O verdugo*, ou o assassinato da Menina (que representaria a continuidade do sistema) pelo Menino (que rejeita as regras sociais dominantes) em *O novo sistema*.

Todas essas “paradas” envolvem a exposição de uma lógica temporal repetitiva, circular, representada nas várias peças de Hilst. E, ao interromperem um tempo sem história, realizam, teatralmente, a afirmação de uma historicidade que residiria na possibilidade de fuga à roda, ao círculo. É isso o que, com uma dramaticidade aparentemente estática, mas apoiada em estruturas temporais elaboradas, Hilda Hilst consegue realizar nos anos 60, com um teatro que responde com pressa, como ela mesma disse, a um tempo emergencial.

Notas

¹ Hilda Hilst em entrevista publicada no Caderno Ilustrada do Jornal Folha de São Paulo em 3 de Junho de 1998, p.5

² HILST, Hilda. *O verdugo*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1970

³ As peças *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camiri* estão publicadas no seguinte volume: HILST, Hilda. *Teatro reunido volume I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. (todas as citações destas peças foram tiradas desta edição)

⁴ As citações das peças *As aves da noite*, *A morte do patriarca* e *O novo sistema* foram tiradas de cópias datilografadas. Material cedido a Carmen Celsa Alvitos Pereira pelo pesquisador Edson Costa Duarte – Organizador do acervo de Hilda Hilst – com o devido consentimento da autora. UNICAMP, Campinas – 1998.

⁵ PALLOTINI, Renata. “Do teatro” In: HILST, Hilda. *Teatro reunido volume I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. p.172

⁶ PALLOTINI., Renata. “Do teatro” In: HILST, Hilda. *Teatro reunido volume I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.p.176

* * *

A PREPARAÇÃO CORPORAL DE MÃO NA LUYA, POR KLAUSS VIANNA (1928-1992).

Joana Ribeiro

Universidade do Rio de Janeiro

Esta comunicação aborda a preparação corporal de Klaus Vianna para a montagem de *Mão na Luva*, de Vianinha, dirigida por Aderbal Freire Filho e interpretada por Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha, em 1984. É imprescindível ressaltar como a assimilação do coreógrafo Klaus Vianna pelo teatro brasileiro ocorreu num momento oportuno, de transição entre a primazia da palavra e as novas propostas de interpretação e encenação, que se desenvolveram na década de sessenta. Esta situação contribuiu para a demanda desta nova função, o preparador corporal, que atendia à expansão do corpo do ator e da sua capacidade expressiva, revelando-lhe seu próprio corpo e instrumentalizando-o para as novas concepções do teatro. Trata-se de um trabalho que se integrou de tal modo à direção, que impregnou a encenação com a dança, transformando *Mão na luva* numa espécie de pas-de-deux, destacado pela crítica da temporada. Através da história oral e da pesquisa em arquivos, buscamos reconstituir essa montagem, um marco na época.

Mão na luva foi escrita por Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), mais conhecido como Vianinha, em 1966, e batizada inicialmente como *Corpo a corpo*. É uma peça que destoa da obra do autor, de cunho notadamente sócio-político, retratando em geral o povo brasileiro com seus costumes e conflitos, como em *Rasga coração*, *Papa Highirte* e *Chapetuba Futebol Clube*, por exemplo. Vianinha participou de importantes grupos de teatro, nas décadas de 50 e 60, tais como o Teatro de Arena, em São Paulo, o CPC e o Opinião, no Rio de Janeiro, responsáveis pela valorização da dramaturgia brasileira. Talvez por isso tenha guardado *Mão na luva* na gaveta, reutilizando o seu título original *Corpo a corpo* em uma peça que escreveu posteriormente, em 1970. Vianinha não pôde assistir à estréia em 1984 – faleceu prematuramente, vítima de câncer, aos trinta e oito anos – nem tampouco soube do novo batismo da sua peça, como *Mão na luva*, uma expressão que Antônio Mercado, seu leitor póstumo, retirou do texto.

O diretor Aderbal Freire já havia montado no Rio de Janeiro outras peças de Vianinha, *Corpo a corpo*, em 1975, com Gracindo Júnior, e *Moço em estado de sítio*, em 1981, que

valeu ao dramaturgo um Molière póstumo e a Aderbal o Molière de melhor direção. Deste modo, conheceu a viúva Maria Lúcia Vianna, que lhe apresentou a ainda inédita *Mão na luva*, com a qual se encantou de imediato. Quando o ator Marco Nanini o convidou para dirigir *Senhorita Júlia*, de Strindberg, em 1984, Aderbal sugeriu *Mão na luva*, assegurando que o ator faria o papel de Lúcio Paulo com esplendor. O que consistiu num desafio para Nanini, que considerava o personagem complicado, diferente de suas experiências anteriores voltadas para a comédia, exigindo-lhe uma interpretação mais sutil.

Nanini e Aderbal resolveram, então, encená-la em São Paulo, e convidaram a atriz Renata Sorrah, entre outras, para uma primeira leitura. Renata indicou a atriz Juliana Carneiro, com quem já havia trabalhado em *As lágrimas amargas de Petra von Kant*¹. Para formar a equipe técnica Nanini convocou Klaus Vianna, que residia na época em São Paulo. Completaram a equipe o cenógrafo e figurinista Márcio Colaferro, o diretor musical Marcos Leite e o próprio Aderbal, como iluminador. A montagem estreou em São Paulo no Teatro Maria Della Costa, em setembro de 1984, onde permaneceu em cartaz por três meses, e foi para o Teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro, cumprindo uma temporada de seis meses.

Mão na luva é dividida em dois atos, apresentando a separação de um casal, identificado inicialmente apenas como Ele e Ela, mas que no final são chamados por seus nomes próprios, Lúcio Paulo Freitas e Sílvia. A ação se desenrola durante a noite em que ela resolve se separar do marido. Ele pede uma explicação para a decisão da mulher, que é apresentada pelo autor no formato de flash-back, onde os fatos do passado justificam e esclarecem as atitudes do presente. Um recurso de contraponto cronológico, que perpassa pela obra de Vianinha, alcançando seu apogeu na derradeira *Rasga coração*, em 1974. Mas o que diferencia *Mão na luva* das outras peças do autor é justamente o seu tema, o relacionamento amoroso de um casal, representado por diálogos de um lirismo desenfreado, num momento em que o enfoque no teatro voltava-se para temas predominantemente políticos. O lirismo, entretanto, não impede Vianinha de contextualizar historicamente seus personagens, posicionando-os frente aos acontecimentos vivenciados durante o regime militar, na década de 60.

Aderbal divide os ensaios de uma peça em dois momentos, o tempo de conhecimento, onde a equipe busca todo o material que concerne o tema da peça, e o tempo de expressar o conhecer, onde os personagens são construídos. E ressalta como o trabalho de Klaus Vianna foi fundamental em ambos processos. Na primeira fase, o coreógrafo desempenhou a função de preparador corporal, conduzindo um aquecimento onde aplicava exercícios e improvisações, que podiam se estender por até quatro horas. Um fato curioso foi a decisão de que toda a equipe participaria desse aquecimento, uma conduta incentivada por Nanini, que considerava a aula de corpo importante não só para a construção dos personagens, como para a integração do grupo. Conforme o diretor, Klaus aplicava um aquecimento corporal enfatizando o relaxamento muscular, o que contrariava os treinos correntes na época, que tensionavam o corpo, prendendo os movimentos. Aderbal, inclusive, costumava brincar dizendo que eles poderiam revolucionar o futebol, implementado a nova técnica estabelecida por Klaus para evitar que os jogadores se contundissem com tanta frequência.

Klaus Vianna declarou que, na década de 60, o ator só tinha voz e não tinha corpo, o que o levou a focar os bloqueios do próprio Vianinha, típicos de uma geração politizada, puramente racional. Ainda segundo o coreógrafo, os exercícios

diários feitos durante um mês e meio, buscaram desenhar na musculatura dos atores a história das tensões comuns nos relacionamentos amorosos, ou seja, a história do herói e do anti-herói, descrita na peça. Para Nanini, os exercícios propostos por Klauss mexiam com os músculos da emoção, reconhecendo-os como uma técnica autêntica, que o inseria no rol dos melhores profissionais em corpo. E que estimulou, no seu corpo, a descoberta dos músculos internos, notadamente os adutores, através de uma intensa pesquisa. Klauss admite que em alguns ensaios teria prendido as mãos de Nanini, pois estavam viciadas expressivamente, para que o ator procurasse diferentes expressões com o resto do corpo. Esse procedimento parece ter resultado numa postura, assumida pelo ator em cena, em que a coluna vertebral funcionava como condutora dos movimentos. Juliana lembra desses ensaios, enfatizando a consciência corporal, que adquiriu, com destaque, para os músculos adutores², que eram trabalhados desde os dedos dos pés, até o rosto num trabalho a seu ver fascinante. Sobre isso, Nanini acrescenta que Klauss aplicava muitos exercícios de alongamento, buscando sempre a imagem de uma espiral muscular. O que proporcionava uma compreensão corporal, que impulsionava o movimento, com uma rapidez superior do que aquela decorrente dos processos habituais de massificação de exercícios físicos.

A segunda contribuição de Klauss Vianna, além da preparação corporal, preciosa para a montagem, diz respeito ao aperfeiçoamento das marcações do diretor. Juliana cita uma cena de briga onde ela e Nanini saíam do chão e paravam em cima de uma mesa, que era toda ritmada e coreografada, sem o que eles poderiam se machucar de verdade. O que reforça, como o trabalho de Klauss ofereceu valiosa ferramenta, habilitando os atores tecnicamente para cumprirem suas marcações sem desgaste físico, através de suas dicas preciosas. Esse aprimoramento das marcações, conforme Nanini, apesar de milimétrico, era realizado de modo orgânico, para que a intenção da fala transparecesse nos movimentos, resultando numa movimentação marcadíssima, que facilitava as passagens bruscas de emoção que permeavam o texto. A presença constante de flash-back, alternando as ações do presente – onde o casal discute – com as ações do passado – em que eles revivem momentos de intensa alegria – é indicada nas rubricas, não só pela mudança de luz, como também pela repetição de movimentos. Que deveriam ser executados de modo distinto, para significar a passagem de tempo, justificando, segundo o ator, a necessidade de um especialista em técnica corporal.

Na gravação da peça, verifica-se que as indicações gestuais das rubricas não foram apenas marcadas, mas também coreografadas, e os gestos eram repetidos em silêncio, criando uma partitura corporal em câmara lenta, que se configurou num verdadeiro duo de dança. Aliás, a indicação de dança, sobretudo a valsa, percorria toda a peça, servindo como recurso para significar a passagem de tempo. Sobre essa marcação coreográfica, Juliana – que se iniciou em dança pelo método Laban-Joss, com D. Maria Duschenes³, e se aperfeiçoou no Mudra⁴, dirigido por Maurice Béjart, – acrescentou que não só havia momentos de dança, como a peça toda era como uma dança.

Klauss descreveu Aderbal como um diretor aberto que, a partir das aulas de corpo, montou o espetáculo como se fosse um pas-de-deux, uma verdadeira coreografia com palavras. Aderbal assume esse sentido de coreografia, relacionando-a à fala e à proxêmica e amplia o termo para a coreografia das palavras, e das situações⁵, quando se refere à mise en scène⁶. Segundo ele, a encenação era exatamente uma dança, erguida

junto à construção e desconstrução do cenário, para a qual a contribuição de Klauss foi fundamental. Essa presença constante da dança, sobretudo a valsa, pode ter influenciado uma circularidade das marcações, bastante destacada pela crítica na época, e considerada ironicamente por Aderbal como um estigma na apreciação do seu trabalho, mas que nos remete à trajetória circular de um casal valsando num salão. A técnica corporal de Klauss Vianna foi identificada, pela crítica, como um importante aliado na construção de uma encenação ágil, onde a movimentação cênica dos atores constituiu um exercício extenuante e ininterrupto, que reproduzia a tensão do conflito existencial, vivido pelo casal. Uma integração no palco que lembrava um balé, e para a qual os atores estavam tão afinados, que seus movimentos se completavam.

O trabalho de corpo transparece ainda através das críticas recebidas pelos atores, com destaque para a técnica corporal de Juliana, que representava o combate, freqüentemente corporal entre o casal, com o corpo inteiro, surpreendendo pelo seu domínio da voz, posto que havia feito apenas um papel mudo⁷ no teatro brasileiro. E, no seu desempenho, foi notada uma elegância coreográfica, que imprimia leveza e musicalidade aos movimentos. A expressão facial da atriz também foi analisada e comparada a uma máscara enigmática, que se prestava bem às controvérsias interiores da personagem. Nanini, que foi premiado com um Molière e um Mambembe como o melhor ator do ano pelo seu desempenho no espetáculo, recebeu igualmente críticas elogiosas, ressaltando-se sua presença cênica como um ator que não perde um segundo da vida do personagem.

Esta encenação é assinalada no livro *A dança*, de Klauss Vianna, como um dos seus últimos trabalhos realizados no teatro, pois na década de 80 ele se voltou para a sua primeira instância, a dança. É curioso notar como a mise en scène dessa montagem assumiu igualmente uma conotação de dança, coincidindo com essa fase profissional de Klauss. Uma trajetória iniciada na década de 40 como bailarino, passando a professor e coreógrafo, nos anos 50 e 60, que se intercepta com o teatro na década de 70, como preparador corporal, ator e diretor, dando origem à sua própria técnica, onde a vida e a obra se misturam de tal modo que o ofício se configura num modo de vida, adotando do seu criador, o nome – técnica Klauss Vianna. E muito bem definida por Aderbal, nesta citação:

“ Você me perguntou que memória eu tenho do Klauss, eu diria que de um mestre, essa sensação de sabedoria, pois o que ele propunha ou dizia, a gente via como resultava. E de fato, era um saber que ele tinha e que sabia nos passar. Ele dizia: faça assim, e a gente sentia. Então essa idéia de mestre, de sábio, uma pessoa que tem um conhecimento, que é da sua especialidade e por extensão da vida, eu associo muito ao Klauss Vianna.”⁸

Bibliografia

- AYALA, Walmir. *Mão na Luva. Um estado de vida*. Última Hora. Caderno Showbiz. Rio de Janeiro.
- CUNHA, Juliana Carneiro da. Depoimento concedido à autora. Paris: e-mail, 2001. Doc. Inédito.
- CURI, Norma. *O amor, a outra militância de Vianinha*. Folha de São Paulo. São Paulo.
- FREIRE, Aderbal. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 2001. Doc. Inédito.
- GERMAIN, Blandine Calais. **Anatomia para o movimento**. Vol. 1 e II. São Paulo: Manole, 1992.
- KAUFFMAN, Rita. *Um hiato romântico na dramaturgia de*

Oduvaldo Vianna Filho. O Globo. Rio de Janeiro.
 LIANO, Jr. Nelson. *Mão na Luva, um inédito de Vianinha menos político*. Última Hora. Rio de Janeiro.
 MACKSEN, Luiz. *O jogo teatral em estado pleno*. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro.
 MAGALDI, Sábato. *Mão na Luva, enésima prova de talento de Vianinha*. Jornal da Tarde. Seção: Divirta-se. São Paulo.
 NANINI, Marco. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 2002. Doc. Inédito.
 PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
 PONZIO, Ana Francisca. *Klauss Vianna – Um incansável pesquisador da dança, ou do corpo*. O Estado de São Paulo. São Paulo.
 RIBEIRO, Joana. **A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro**. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2002.
 VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Mão na luva**. In: **O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Seleção de Yan Michalski. São Paulo: Global, 2ª ed., 1985.
 VIANNA, Klauss. In.: *Esqueçam a forma, tudo é o movimento*. A Tarde. Caderno 2, Fim de Semana. Bahia.
Site
<http://infosampa.prodam.sp.gov.br/ccsp/danca/mariaduschenes.asp>

Videoteipe

FREIRE, Aderbal. *Mão na Luva*, gravação - arquivo pessoal do diretor. Teatro Gláucio Gill: Rio de Janeiro, 1984.

Notas

¹ *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, dirigida por Celso Nunes e produzida pelo Teatro dos Quatro com Fernanda Montenegro, em 1982, no Rio de Janeiro.

² Os músculos adutores formam um agrupamento com cinco músculos, que ocupam a parte medial da coxa. São potentes adutores da coxa ao nível da articulação do quadril e contribuem para a rotação medial e flexão da coxa. São muito requisitados na dança, sofrendo, portanto freqüentes rupturas.

³ Nascida na Hungria, em 1922, radicada no país desde 1940, Maria Duschene foi uma das introdutoras da dança educativa moderna no Brasil. Dedicando-se, sobretudo à difusão dos ensinamentos de Laban, formou diversos artistas e professores de dança e de teatro.

⁴ MUDRA, ou Centro de Aperfeiçoamento para o Intérprete Total. Escola criada em 1970, na Bélgica, que se distinguia por ensinar diversos estilos de dança, além do teatro e da música.

⁵ Nota-se como o termo coreografia, atualmente, abrange tanto os deslocamento e a gestualidade dos atores, o ritmo da representação, a sincronização da palavra e do gesto, quanto a disposição dos atores no palco.

⁶ Aderbal diferencia a *mise en scène*, da direção. Segundo ele, a primeira concerne à escritura cênica, a própria encenação, e o segundo termo refere-se à condução do espetáculo, fazendo com que os atores cumpram a *mise en scène*, que pode ser construída *a priori*, ou ao longo dos ensaios.

⁷ Juliana interpretou a personagem Marlene em *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, que conferiu à atriz, o prêmio de Revelação, pelo APCA de São Paulo, em 1982.

⁸ FREIRE, Aderbal. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 2001. Doc. Inédito.

* * *

REPERCUSSÃO DE CRÍTICA E PÚBLICO DAS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES DE *O DOTE*, COMÉDIA DE ARTUR AZEVEDO.

Larissa de Oliveira Neves
 Universidade Estadual de Campinas – Fapesp

A peça *O Dote* foi representada pela primeira vez no dia oito de março de 1907, em benefício da atriz Lucília Peres. O evento originou crônicas que comentavam não só a peça, seu autor e a encenação, mas também a situação geral da arte dramática.

Apesar de ser nosso maior escritor de revistas de ano, Artur Azevedo produziu muitas comédias. A representação de *O Dote* gerou grande expectativa porque, além de ser uma peça literária (num momento em que o teatro musicado dominava os palcos), o presidente da república dispôs-se a assistir a encenação. Os jornalistas relacionaram a figura do presidente a um aparente interesse do Governo na melhora da arte. Outrossim, tratava-se da festa em benefício de uma das poucas atrizes respeitadas do Rio de Janeiro. Lucília Peres, ainda que representasse peças alegres, era considerada uma atriz dramática.

A. A. explicou, em crônica, o caminho percorrido entre o surgimento da idéia e a realização de *O Dote*. Em fins de 1906, Álvaro Peres procurou o escritor para pedir-lhe uma comédia a ser representada por sua esposa Lucília no dia do benefício. O cronista confessou-se desanimado, repetindo o que vinha escrevendo há algum tempo em suas crônicas:

*“Respondi àquele bom camarada que o seu pedido representava um sacrifício para mim; que todas as minhas tentativas de teatro sério não me tinham valido senão desgostos.”*¹

Como Álvaro Peres insistisse, aceitou o desafio. Em busca de um tema, leu o conto de Júlia Lopes de Almeida publicado em *O Paiz*. A narrativa consiste no monólogo de um marido queixoso com os gastos da esposa. A peça não chega a ser uma adaptação do conto, em que não há sequer personagens delineados. Para a comédia, A. A. criou personalidades variadas, passíveis de identificação com o público, embora não fujam aos tipos.

Em cerca de quatro meses o texto foi escrito e encenado. Os textos de A. A. são ágeis, o que acarretou a alta qualidade das revistas e burletas, gêneros que exigem rapidez. Esse é um dos motivos pelos quais os críticos modernos preferem as burletas, em detrimento das comédias. Escreveu Sábato Magaldi:

*“A pressa impediu o maior apuro de sua dramaturgia, e sabe-se que um relativo ócio é poderoso estímulo para as descobertas pessoais.”*²

Discordamos de que a pressa fosse um defeito do dramaturgo. Antes de tudo, a facilidade de escrita fazia parte de sua personalidade. Caso dispusesse de mais tempo para trabalhar um texto, pouco seria modificado em relação à versão inicial. *O Dote* é um exemplo de comédia que funciona no palco, prende a atenção do espectador e emociona. Costuma-se afirmar que, nela, A. A. procurou escrever um texto literariamente superior aos demais trabalhos. Sábato Magaldi, na rápida reflexão sobre a obra, afirmou:

*“Até há pouco diríamos sem hesitação que *O Dote* era a melhor peça de Artur Azevedo, pelo cunho ambicioso do seu intento.”*³

Nada indica, porém, que o escritor se preocupasse mais com *O Dote* do que com as demais comédias. O pouco tempo em que colocou a trama no papel revela isso. Na “Pales-

tra” de 19 de março de 1907, A. A. confessou que a peça foi “escrita em cinco ou seis dias”.⁴

Sob o pensamento de que *O Dote* teria sido uma tentativa de elaborar um teatro mais denso, a maioria dos críticos atuais insere a peça em um nível de qualidade inferior ao conferido às burletas. Sábato Magaldi ressaltou a inverossimilhança do enredo, a falta de sutileza do escritor e os personagens caracterizados por tipos, embora tenha citado um ponto positivo:

“Mas a comédia resiste, ainda assim, pela vivacidade cênica e condução natural da história.”⁵

Décio de Almeida Prado, em *A evolução da literatura dramática*, comentou as comédias unindo-as aos poucos dramas de A. A.:

“Não se aprofundam, seja como teatro, seja como conteúdo humano, limitando-se a desenvolver escolarmente cada personagem e cada situação.”⁶

Os críticos acertaram quando estabeleceram as burletas como as obras-primas de Artur Azevedo, já que nelas todas as virtudes do escritor unem-se num único gênero teatral. No entanto, *O Dote* não deve ser depreciada, porque atingiu seus objetivos. A. A. não desejou elaborar uma peça superior, que levasse o espectador a pensar sobre a vida; ele, como em toda sua obra, pensou primeiramente em divertir.

Ademais, o espetáculo interessou ao público da época. Os críticos que assistiram às primeiras representações de *O Dote* emitiram opiniões bem diversas dos teatrólogos modernos. Levantamos a hipótese de que o exagero na exaltação da peça durante as primeiras representações a tenha supervalorizado e influenciado na crítica negativa dos críticos do século XX.

Oscar Guanabarrino descreveu o ambiente criado em torno da representação, que explica os motivos da repercussão da peça sobre a elite intelectual:

“A curiosidade era grande entre os espectadores, formando-se um ambiente intelectual criado pela aglomeração das galerias, onde se manifestava a popularidade de Artur Azevedo, forçosamente adquirida pelas suas revistas e burletas, em detrimento de seu valioso teatro, restrito somente pelo fato de vivermos em pleno divórcio da arte dramática.”⁷

Guanabarrino ressaltou os verdadeiros pontos positivos do texto: a vivacidade das cenas, os diálogos fáceis, os tipos bem delineados. Coerente, a crônica não apresenta o entusiasmo excessivo contido em algumas outras críticas. No mesmo jornal, no dia da primeira representação, outro jornalista anunciou a peça de maneira ingênua:

“Artur Azevedo deu a sua peça um feitio inteiramente moderno, escrevendo-a sem a preocupação da platéia que o tem aplaudido num gênero menos elevado.”⁸

O jornalista cometeu um erro comum aos brasileiros da época. Novidade na Europa, o teatro moderno, no Brasil, veio a se desenvolver apenas anos mais tarde. A crônica também salienta que *O Dote* teria sido elaborada para um público diferenciado. Essa separação drástica entre as classes sociais tornou-se marcante na virada do século.

O cronista teatral da *Gazeta de Notícias* rendeu-se ao entusiasmo despertado pela noite exuberante em que a peça foi representada e escreveu uma crítica repleta de elogios vazios, sem conseguir identificar os verdadeiros pontos positivos do texto, como fez Guanabarrino. Júlia Lopes de Almeida também elaborou um artigo elogioso à peça, que se assemelha a um agradecimento.

A avaliação positiva foi unânime na imprensa. A re-

cepção de *O Dote* figurou para A. A., já próximo ao fim de uma vida em que os críticos mais o repreenderam pelo teatro alegre do que o elogiaram pelo seu trabalho, um grande êxito. Em crônica de *A Notícia*, ele confessou seu ressentimento:

“A representação do *Dote* me encheu de júbilo, não por ter sido, como dizem amigos e indiferentes, um triunfo, mas porque provei que nesta questão de teatro não sou apenas um teórico, um declamador (...).”⁹

Os escritores viram em *O Dote* um exemplo não só do talento de A. A., mas de que a literatura dramática brasileira não estava irremediavelmente perdida. Júlia Lopes de Almeida esteve entre os jornalistas que se animaram com a peça a ponto de acreditar nela como um princípio de salvação da dramaturgia brasileira. L. A. da Cunha Júnior foi outro. Sua crônica é pura reclamação do teatro existente, unida a pedidos lamentosos de melhora. *O Dote* seria exemplo de um teatro “sério, honesto, moralizado”¹⁰, aplaudido por uma platéia entusiasta em que se destacou o presidente da república.

A menção constante ao presidente mostra-nos o quanto pareceu surpreendente que este se deslocasse de sua casa para assistir uma peça de teatro brasileira. Muitos acreditaram que era o começo de um interesse do Governo na melhoria da arte. Olavo Bilac, com um olhar mais arguto, percebeu que a simples presença do governante em um camarote não significava um compromisso assumido.

“Assim, não vejo bem em que, nem como, nem porque o comparecimento do Sr. Presidente da República pode ter significado uma vitória para a tenaz e louvabilíssima propaganda em que se empenha Artur Azevedo.”¹¹

A questão da literatura dramática nacional continuou a rondar *O Dote* no ano seguinte, quando a companhia italiana de Tina di Lorenzo escolheu a peça para fazer parte de seu repertório. Os motivos dessa escolha objetivaram, sem dúvida, agradar aos brasileiros. Acreditamos que a escolha de uma peça de A. A. deveu-se a sua popularidade e participação ativa no meio teatral. Dentre as comédias, *O Dote* tivera uma recepção incomum, cujos ecos provavelmente chegaram aos ouvidos de Tina e seus colegas.

Sentindo-se honrado pela oportunidade de ver sua peça encenada por artistas europeus, A. A., em sua primeira *Palestra* sobre o assunto, fez questão de mencionar os atores brasileiros:

“Respondi-lhe que ninguém cometeria semelhante injustiça, e acrescentei que, por mais brilhante que fosse a interpretação italiana, não tiraria o mérito da companhia Dias Braga, nem diminuiria as honras de seu triunfo.”¹²

De opinião diferente, outros críticos depreciaram a interpretação dos brasileiros frente ao trabalho dos italianos. O cronista do jornal *O Paiz*, por exemplo, escreveu:

“A execução foi primorosa, irreprensível, e o efeito surpreendente, mesmo para todos aqueles que conheciam o original em português.”¹³

Na *Gazeta de Notícias*, Paulo Barreto, sob o pseudônimo Joe observou apenas que a interpretação italiana enriqueceu a peça. O longo artigo de Joe inicia-se com a seguinte pergunta: “Patriotismo?” e desenvolve-se voltado para esse tema. O cronista escreveu em defesa da valorização dos costumes brasileiros, algo raro naquele momento em que a elite ansiava viver como os europeus.

Diferente de Joe e obviamente influenciado por esse preconceito arraigado entre a elite carioca, o crítico de *O Paiz* chegou ao cúmulo de afirmar que a peça tornava-se mais “fina” no idioma italiano. Azevedo Júnior, sem considerar o texto

melhor na língua italiana do que no português, também valorizou a tradução. Igualmente o fez o crítico do *Correio da Manhã*.

A verdade é que todos os cronistas sentiram, na escola da atriz italiana de representar uma peça nacional, uma grande honra. Joe, que enfatizou em seu artigo o sentimento de nacionalidade, viu o acontecimento como a chance dos costumes tupiniquins chegarem à Europa. Isso, obviamente, não aconteceu. A companhia Tina di Lorenzo representou *O Dote* em sua excursão pela América Latina, mas não há registro de que o tenha feito na Europa.

A elaboração de *O Dote* e a apresentação pelo grupo italiano pareceu redimir A. A. da tão criticada produção alegre realizada anteriormente. Joe, após reclamar dos problemas da arte dramática que ocasionaram o afastamento dos homens de letras do teatro, escreveu sobre o dramaturgo:

*“Da geração atual só mesmo Artur Azevedo não esmoreceu o seu acendrado amor pela feição dramática, e é ele o primeiro entre os primeiros no teatro brasileiro.”*¹⁴

A crônica de Azevedo Júnior girou em torno da felicidade de A. A., finalmente reconhecido pelo seu trabalho incansável.

*“Que se remoam os literatelhos entendidos em frivolidades de smartismos, e que nunca produzirão coisa que fique; que se dêem ao desespero os escrevedores de banalidades que se assanham contra os trabalhos de outrem, quando eles jamais fizeram trabalho que preste.”*¹⁵

O Dote, representada pela companhia italiana, foi a grande consagração de A. A. no fim de sua vida. Ainda que a peça não trouxesse ao teatro brasileiro o futuro próspero visualizado pelos cronistas, futuro no qual o Governo financiaria o teatro nacional e a Europa conheceria a nossa arte, o texto serviu para aclamação, em vida, do dramaturgo brasileiro e o reconhecimento do seu talento.

Bibliografia

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MAGALDI, Sábato, **Panorama do Teatro Brasileiro**, 3ªed., São Paulo: Global Editora, 1997.

MAGALHÃES Júnior, Raimundo. **Artur Azevedo e sua época**. 4ª ed. São Paulo: Livros Irradiantes S. A.

PRADO, Décio de Almeida. *A evolução da literatura dramática*. in “**A literatura no Brasil**” vol. 2 org. Afrânio Coutinho - Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana SA, 1955.

História Concisa do Teatro Brasileiro. São Paulo: Edusp, 1999.

Periódicos:

Correio da Manhã - Cunha Júnior, L. A. da, “O Teatro”, 17/03/1907

Correio da Manhã - W, “Correio dos Teatros”, 20/06/1908.

Gazeta de Notícias, “Teatros e...”, 08/03/1907.

Gazeta de Notícias, 09/09/1908.

Gazeta de Notícias - X, “Crônica Teatral”, 09/03/1907.

Gazeta de Notícias - Joe, “Um acontecimento teatral”, 20/06/1908.

Kosmos - Bilac, Olavo, “Crônica”. Março, 1907.

A Notícia - Azevedo, Artur, “O Teatro”, 4/03/1907

O Paiz - Almeida, Júlia Lopes, “O dote”, 11/02/1907.

O Paiz - Azevedo, Artur, “Palestra”, 06/03/1907.

O Paiz - Guanabardino, Oscar, “Artes e Artistas”, 10/03/1907.

O Paiz - “Artes e Artistas”, 08/03/1907.

O Paiz - Azevedo, Artur, “Palestra”, 11/06/1908.

O Paiz - “Primeiras representações”, 20/06/1908.

O Paiz - Azevedo Júnior, “Artes e Artistas”, 28/06/1908.

Notas

¹ Azevedo, Artur, *Palestra*. In. *O Paiz*, 06/03/1907.

² Magaldi, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, 3ªed., São Paulo: Global Editora, 1997.

³ Idem.

⁴ Azevedo, Artur. “Palestra”. In. *O Paiz*, 19/03/1907.

⁵ Magaldi, Sábato. *Opus cit.*

⁶ Prado, Décio de Almeida. *A evolução da literatura dramática*. in “*A literatura no Brasil*” vol. 2 org. Afrânio Coutinho - Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana SA, 1955.

⁷ Guanabardino, Oscar. “Artes e Artistas”. In *O Paiz*, 10/03/1907.

⁸ *O Paiz*, “Artes e Artistas”, 08/03/1907.

⁹ Azevedo, Artur. “O Teatro”. In. *A Notícia*, 14/03/1907.

¹⁰ Cunha Júnior, L. A. da. “O Teatro”. In. *Correio da Manhã*, 17/03/1907.

¹¹ Bilac, Olavo. “Crônica”. In. *Kosmos*. Março, 1907.

¹² Azevedo, Artur. “Palestra.” In. *O Paiz*, 11/06/1908.

¹³ “Primeiras representações”. In. *O Paiz*, 20/06/1908.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Azevedo Júnior. In. *O Paiz*, “Artes e Artistas”, 28/06/1908

* * *

UM ESTUDO SOBRE O FIGURINO NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO ATRAVÉS DA ANÁLISE DOS TEXTOS DE ARMANDO GONZAGA E GASTÃO TOJEIRO

Leila Bastos Sette

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Inesgotável e valioso é o estudo relacionado com a produção da comédia de costumes no Brasil e o teatro que se convencionou chamar de teatro ligeiro produzido pela Geração Trianon. Através da análise dos textos dramáticos de Armando Gonzaga: *O Ministro do Supremo, Cala a boca, Etelvina!* e *O Mimoso Colibri* e de Gastão Tojeiro: *Onde Canta o Sabiá*, *O Simpático Jeremias, Sai da Porta, Deolinda!* e *O Felisberto do Café* verifica-se a existência de uma forma específica de produção teatral amparada em determinados esquemas ou fórmulas propiciadoras do riso.

A seguir, apresenta-se o início de um estudo específico sobre os figurinos de algumas das peças citadas, trabalho diretamente ligado à pesquisa: “O Baú do Ator - o figurino do teatro de revista na década de 20, no Rio de Janeiro” que será desenvolvido no curso de Mestrado em Teatro iniciado no primeiro período do ano corrente (2003.1), da Universidade do estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). O principal objeto desse projeto de pesquisa é o figurino teatral com os seus signos e elementos sinalizadores do espetáculo.

O teatro de Armando Gonzaga e de Gastão Tojeiro aconteceu no mesmo período histórico do teatro de revista carioca e sabemos que os autores, atores e personagens transitavam entre os gêneros do teatro musicado brasileiro da época. Portanto, a elaboração desse trabalho foi um excelente exercício, momento de reflexão e oportunidade de experimentar um método ou procedimento adequado para a realização da pesquisa de Mestrado sobre o figurino do teatro de revista da década de 1920, no Rio de Janeiro.

O Vicente em O Ministro do Supremo

Em *O Ministro do Supremo* (1921, no Teatro Trianon) Procópio Ferreira criou o tipo do rapazola bronco, filho adotivo da família e empregado da casa, provavelmente, semelhante ao personagem da fotografia extraída do livro *Esses Populares tão Desconhecidos* de Bricio de Abreu que traz subscrito: 1922 - no Trianon. O figurino da foto é composto de uma camiseta de malha listrada colorida (listras finas) ajustada ao corpo, sem gola e com mangas compridas arregaçadas até o antebraço do ator, sobreposta a uma outra camiseta de malha clara e lisa, também, de mangas compridas. As camisetas são vestidas por dentro da calça que tem um corte reto e justo, dotada de bolsos -"faca", cintura baixa e o comprimento um pouco acima dos tornozelos, o que dá a impressão do tecido ter encolhido ou o usuário ter crescido e continuou usando a mesma roupa.

A calça muito pequena e a camiseta de malha com listras finas ajustada ao corpo do ator realçam o seu físico franzino. Nos pés, o par de meias escuras marcam o comprimento curto da calça que tem a cor clara, além de, visualmente, afinar ainda mais as suas pernas. As sapatilhas baixas, no estilo chinês (de couro cru ou lona) complementam o figurino pobre, desprotegido e simplório do personagem. A maquiagem que desenha a falta de um dente no seu sorriso e o cabelo curto penteado sobre a testa do ator em forma de franja, também, são importantes signos que ajudam a compor o tipo.

O "Seu" Libório em *Cala a boca Etelvina*

Através de fotografias da época podemos observar o ator Procópio Ferreira representando personagens totalmente diferentes. Quando o ator encarna a figura de um chefe-de-família burguesa o seu figurino se transforma num traje completo de passeio, com todos os elementos necessários para realçar a aparência de um homem distinto e elegante. Ao contrário do rapazola que representou em *O Ministro do Supremo*, a sobreposição de roupas lhe confere uma figura mais volumosa, sem deixar de realçar o seu tipo magro, que nesse personagem torna-se esbelto e elegante. O ator veste um colete de cor mais clara do que o paletó, o que realça o seu tórax e aumenta a sua figura. Esse elegante traje faz parte do universo da moda masculina da época: o paletó ou o jaquetão (a foto de meio-corpo não permite distinguir o comprimento do casaco), camisa branca com o colarinho contornado pela gravata de cor escura, um lenço claro colocado de forma displicente no bolso completa o figurino descontraído e elegante. A calça comprida da mesma cor do paletó contém bolsos nas laterais, folgados pelas pregas que descem da cintura.

Variados modelos de gravata poderiam ser usados nessa época e, no caso desse personagem, o figurinista ou o ator deu preferência a um laço tradicional de tom escuro e sóbrio. O bigode e o cavanhaque castanho-escuros, muito bem aparados e os óculos de armação, também, escura são elementos que sobrecarregam a sua fisionomia e conferem o amadurecimento necessário ao personagem representado pelo jovem ator. O cabelo alisado com laquê (verniz) era penteado para trás ou recebia um corte bem curto, gênero militar. Os sapatos eram finos, de bico pontudo, receberam o nome de shimmy, que era uma nova dança. No inverno, polainas cobriam os sapatos.

Percebe-se que elementos contrastantes ajudam a construir, além do personagem, a figura do galã, tais como: o lenço colocado no bolso do paletó de forma displicente (jovialidade) em contraste com a gravata tradicional, de tonalidade escura (sobriedade), o colete de cor clara e elegante que define, também, um porte atlético ao ator. O cavanhaque e o bigode que apesar de serem usados na época, apenas, por

homens idosos, a ausência de pelos muito grisalhos amadurece o rosto do ator até o ponto de torná-lo atraente. Essas são algumas técnicas e procedimentos de caracterização que auxiliaram no processo de criação do "Seu" Libório.

O Jeremias em O Simpático Jeremias

Na seqüência de fotos estudadas podemos notar que Leopoldo Fróes tinha as qualidades necessárias para ser um galã sem precedentes, pois era elegante, atraente e simpático. Não precisava usar muitos artifícios para que a sua aparência agradasse à platéia. Percebe-se, entretanto, que a sua postura, apesar de ser posada, quase não varia ao vestir os três diferentes trajes. Em uma das fotos o ator se veste com o figurino do simpático Jeremias. Diferente do desenho impresso na capa do livro do texto da peça, o seu traje é composto de um paletó curto, de cor clara com remendos escuros, sobre uma camisa branca de colarinho estruturado, com um laço de gravata estreita de cor escura e a calça comprida de tom neutro com remendos claros. Complementam esse traje o chapéu-coco e o violão, diferente do guarda-chuva da ilustração da capa do livro. O pequeno baú e os livros amarrados são os acessórios que auxiliam na leitura das principais características do personagem, tais como: trata-se de um homem com poucos bens materiais, mas muita sabedoria. Apesar dos remendos que simbolizam uma roupa muito usada, rasgada e velha, o aspecto geral do traje está longe de aparentar o desgaste pelo uso, caracterizando, então, a estilização de uma roupa desgastada.

O Felisberto em O Felisberto do café

Em *O Felisberto do café* o ator encarna o garçon, tão simpático quanto o filósofo Jeremias, mas usa um figurino que realça ainda mais a sua elegância. No papel de Felisberto e através da foto de meio-corpo o ator parece vestir uma tradicional casaca de cor neutra sobre uma camisa branca de smoking. Provavelmente, o avental branco e a bandeja são os acessórios que colocam em evidência a função do personagem, pois se o ator surgisse em cena sem esses importantes acessórios, o seu figurino se transformaria no traje de um homem elegantemente vestido para uma noite de festa. Sem os elementos que caracterizam a sua função de garçon, certamente, se transformaria num personagem bem vestido e atraente, ou seja, nele mesmo.

A D. Constança em O Ministro do Supremo

Na fotografia de Apolonia Pinto com o ator-galã Leopoldo Fróes, numa cena da peça *A Querida Vovó* de Antônio Guimarães, a atriz encarna a vovó e exerce a sua especialidade de dama-central quando interpreta os papéis de mulheres idosas. Uma segunda fotografia, menos nítida, mostra uma cena da peça *A casa do tio Pedro*, onde a atriz usa um figurino parecido com o da primeira foto. São vestidos com saias longas e amplas, mangas compridas e largas e, apesar de serem confeccionados com tecidos diferentes, o que pode estar indicando distintas classes sociais das personagens, não deixam de transmitir, visualmente, algumas semelhanças. Por analogia e dedução, o figurino da D. Constança, em *O ministro do Supremo*, provavelmente, não é muito diferente dos figurinos dessas peças, em função da mesma época em que foram encenadas e das próprias características físicas da atriz.

O Português e a Mulata

Os tipos identificados nas caricaturas de Raul Pederneiras - (cenas da vida carioca. Segundo álbum. 1935) aparecem na peça *O Mimoso Colibri* de Armando Gonzaga no personagem Amaral, o português marca registrado (cena IV; p.

7)4 e a personagem Rosa que retrata a mulata carioca. Esses tipos transitavam, freqüentemente, nas cenas do teatro brasileiro musicado da época.

O português torna-se inconfundível pelo uso do grande bigode com as pontas torcidas para cima e a sua barriga avantajada. É comum vê-lo vestido com um colete de modelo simples e sem gola, aberto no peito, em tecido de algodão de tom neutro (cinza-escuro, preto ou marrom) sobre uma camisa branca de malha ou de tecido, com mangas compridas que são enroladas até a altura do antebraço. A calça comprida do mesmo material do colete e de cor, também neutra pode ser um pouco mais clara ou mais escura e, geralmente, traz as bainhas enroladas, deixando aparente os tornozelos e os pés do ator calçados com os típicos tamancos de solados altos de madeira e alças de lona grossa ou couro cru.

Normalmente, uma atriz branca maquiada de preto representava a mulata e o seu vestido com o comprimento um pouco abaixo dos joelhos era ajustado ao corpo para realçar as suas belas formas arredondadas, o que justificava o fato de ser desejada. Na fotografia estudada, extraída do livro de Neyde Veneziano, podemos observar, no lado esquerdo da cena, a figura da mulata num dos quadros da revista *Guerra ao Mosquito* de Marques Porto. A atriz usa um vestido liso e justo de cetim, meias e sapatos brancos e luvas escuras para esconder a sua pele branca, pois dessa forma apenas o rosto precisa ser maquiado de preto. A peruca de cabelos crespos complementa esse figurino e ajuda a construir a imagem da mulata tipicamente brasileira.

Acessórios como: lenço de cabeça, touca, avental, chapéu ou bolsa eram utilizados de acordo com a ocasião ou função da personagem. Em *Cala a boca Etelevina!*, de Armando Gonzaga, por exemplo, o autor substituiu os signos visuais do figurino da criada para a atriz se transformar na patroa. É justamente quando o tio Macário encontra a criada Etelevina usando o vestido verde que havia presenteado a esposa do seu sobrinho, a Zulmira, que ocorre a inversão de papéis e começam as mentiras e confusões da peça.

A festa de Carnaval e o desfile do bloco “Mimoso Colibri” são situações que explicam o fato da personagem Rosa aparecer fantasiada de baiana. Porém, em nenhum momento o autor descreveu essa fantasia. Logo, torna-se difícil identificar os elementos desse figurino sem correr o risco de cometer erros, pois existem diversas variações entre os modelos mais tradicionais e os mais estilizados de fantasias de baianas.

Bibliografia

- ABREU, Bricio. **Esses Populares tão Desconhecidos**. Rio de Janeiro: Editora Raposo Carneiro. 1963.
- BEVILAQUA, Ana. **Apoteoses Corporais - A presença do corpo na cena revisteira na década de 20**. Dissertação (Mestrado em Teatro) Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação, UNIRIO. 2001.
- GUINSBURG, J. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1991.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: EDUSP e Editora Perspectiva. 1988.
- RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). **História do Teatro “Popular” no Brasil: Gastão Tojeiro entre autoria artística e práticas sociais do teatro ligeiro**. Rio de Janeiro, julho de

2001. (Texto inédito, apresentado na Comunicação Coordenada “História Cultural: a presença do ‘popular’ na historiografia contemporânea”, do Congresso Nacional da ANPUH - UFF).

O “Homem de teatro” Armando Gonzaga: entre a comédia de costumes e um ‘costume’ de fazer comédias. Rio de Janeiro, outubro de 2002 (Texto inédito, apresentado na Comunicação Coordenada “Comidades”: vida e obra de artistas no “teatro popular”, da ANPUH - X - Encontro Regional de “História e Biografia” - UERJ).

* * *

SÁBATO MAGALDI: UM FRANCÊS NOS TRÓPICOS

Maria de Fatima da Silva Assunção
Universidade do Rio de Janeiro

Sábato Magaldi, antes de mudar-se para o Rio de Janeiro, estudou Direito em Minas Gerais. Primo de Hélio Pellegrino, amigo de Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e Fernando Sabino, fundou com o grupo, em Belo Horizonte, a Revista Edifício, em que ele, apesar de ser o caçula dos cinco, fazia a plataforma da revista e já exercia uma função extremamente antipática, decidia o que sairia ou não. Começava ali a exercer a função de crítico literário. Leitor apaixonado de Sartre, a sua primeira crítica teatral foi *A Prostituta Respeitosa*.

Em junho de 1950, com o ensaio intitulado Inicial, começa sua carreira de crítico teatral, no matutino Diário Carioca, onde permanecerá até 1952, quando vai estudar em Paris: *A falta de definição, aliás, é o mal do teatro brasileiro. Sei que parece simplificadora e arbitrária essa afirmativa. Argumentar-se-ia que é tanto esse mal como a falta de autores de tradição teatral. De perspectiva exata para situar o problema do teatro, com todas as possíveis objeções, aquela afirmativa visou simplesmente dizer que o teatro nacional não é. Não existe. Ou melhor, ainda está indefinido, nesse início em que tem lugar as experiências mais discutidas e controversas. Não obstante as restrições que se lhe possa opor (e o cronista tem ocasião, nesta coluna, de externar sua crítica), uma figura se destaca, no panorama teatral brasileiro, e se projeta como valor isolado, singular: Nelson Rodrigues.*

Na primeira crônica de Magaldi é visível o que viria a ser sua marca: a valorização do texto. Este ponto parece indicar a influência sobre ele exercida das idéias de Copeau, também crítico literário, de quem Magaldi se dizia discípulo, e de Décio de Almeida Prado. Só mais tarde, com o decorrer do trabalho diário, perceberia que uma barreira precisava ser transposta: aquela contida em conceitos adquiridos nos livros da época em que fundara, com os amigos, a Revista Edifício. Tentou, assim, lançar outro olhar sobre o que via nos palcos cariocas.

Importante, por este motivo, nesta pesquisa, é tentar também determinar se o estilo adotado, que ao que tudo indica poderia ser qualificado como *textocêntrico*, influenciou a construção de um cânone no cenário da crítica teatral carioca, visto que as críticas atuais ainda utilizam este modelo de análise.

É neste período que as transições tardias instalam-se em todos os níveis: na encenação, ainda não estava consolidada a figura do diretor nem a importância do texto teatral e ainda prevalecia a figura do ponto; na atuação, a supremacia dos grandes atores; e na crítica, como salienta Christine Junqueira,

predominava o “modelo de crítica da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, que retratava o perfil típico de seus afiliados, propensos a atividades sociais e publicitárias.” A situação, ainda segundo a autora, persistiu por boa parte dos anos 50.

É no início da década de 50 que Magaldi se destaca, não por noticiar apenas os cartazes, mas por analisá-los. Inaugurava-se, assim, no Rio, uma crítica pronta a dialogar com a modernidade e que via em algumas produções teatrais um esforço de transformação; Sábato foi um de seus incentivadores. Em suas críticas transparece a disposição para ajudar a construir um novo teatro, em um momento ainda hostil para a instauração da crítica moderna, como exemplifica Marco Horta no artigo *A inutilidade da crítica*: “A crítica teatral no Brasil – em particular na capital da República – é feita de afogadilho. Resulta sempre numa improvisação que desvirtua sua legítima finalidade”.

Na década de 60, Bernard Dort analisa o comportamento da crítica: “Na França, desde 1950, a crítica da grande imprensa se dedica somente a avaliar a vanguarda dos anos cinquenta, a descentralização, a influência brechtina e o teatro de expressão corporal.” A conclusão de seu raciocínio é cáustica – “E sempre com um atraso em relação aos acontecimentos.” É quando Dort sugere ao crítico um outro papel: o de educar o público, concluindo que o crítico pode ser aquele que ensina ao espectador a arte de ser espectador.

Uma das hipóteses examinadas é a de que o exercício crítico de Magaldi tenha apresentado um perfil geral de caráter doutrinário, mas conciliador e sedutor, distante de uma postura mais rígida, professoral e judicatória que deveria ser associada ao crítico Décio de Almeida Prado, nesta época em atividade em São Paulo.

Sábato passa a ter um envolvimento com a cena carioca, no sentido de desejar a sua modernidade, o que o diferenciaria dos outros críticos. Intitula, *Acontecimento Teatro*, a primeira das seis críticas que escreveu sobre a peça *Massacre*:

Contra as cláusulas exorbitantes do aluguel imposto pelos proprietários do teatro, colegas de profissão. Contra a descrença no desempenho de sete estreadores, vivendo na maioria personagens que reclamam técnica e experiência. Contra, enfim, a enorme indiferença e distância para com um teatro de pretensões sérias, a Cia Graça Melo venceu. Massacre trouxe novo sopro ao nosso teatro. Em momentos de desânimo e ceticismo, costumamos duvidar da realidade do palco brasileiro. Se refletirmos, contudo, que há atualmente no Rio quatro espetáculos de indiscutível mérito, concluiremos que o destino da cena é o mais promissor. Em gêneros e atributos diversos – A Morte do Caixeiro Viajante, Valsa n.6, Flagrantes do Rio e agora Massacre – são testemunhos de uma vitalidade espantosa que só um inequívoco valor permite sustentar. (...) Comparecer, também, ao Regina, é contribuir para que sobreviva o Teatro Brasileiro.

A presente pesquisa pretende estabelecer se Magaldi introduziu uma nuance específica na reflexão sobre o teatro brasileiro moderno, uma vez que se iniciou como crítico contemplando o palco carioca, em que os primeiros atores eram reis e soberanos, antes de engajar-se na reflexão sobre o teatro paulista. A pesquisa tem ainda como objetivo utilizar-se dos relatos diários do crítico para montar um panorama do teatro feito no Rio de Janeiro daquela época.

Paulo Emílio Sales Gomes denuncia o descaso e as di-

ficuldades do historiador em relação ao cinema brasileiro no início da década de setenta: “O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria.” Não seria descabido apropriar-se desta frase para tentar explicar a ausência, nos livros de História de Teatro, de um capítulo dedicado ao Rio de Janeiro da década de cinquenta.

Neste mesmo período, em São Paulo, o TBC e a Cia Maria Della Costa, ambas no auge, firmam-se como estruturadores e mantenedores do teatro moderno brasileiro. É quando nos livros de História, o Rio de Janeiro some do mapa. Como se depois do término do grupo *Os Comediantes*, o teatro houvesse arrumado suas malas, fechado as portas e partido para São Paulo. Um aspecto complementar nunca resolvido na historiografia é a própria continuidade da história do teatro no Rio de Janeiro, explica Tania Brandão:

(...) os volumes tradicionalmente abordam a dinâmica da cena carioca, de súbito passam para São Paulo e o palco carioca some das páginas como se nada relevante acontecesse na cidade por um razoável tempo.

No Rio, as Revistas lotavam as salas de espetáculo. Montagens descapitalizadas e sem a presença moderna do encenador eram realizadas por companhias “estáveis”, como Os Artistas Unidos; Dulcina-Odilon; Eva e seus Artistas; Cia Bibi Ferreira; ou por grupos que foram aparecendo e sumindo sem deixar vestígios consideráveis – a não ser, aqueles registrados no espaço diário do crítico Sábato Magaldi – como é o caso do grupo Os Cineastas, de Silveira Sampaio, ou o Teatro de Equipe, de Graça Melo.

As Cias Procópio Ferreira e Jaime Costa, que neste momento eram responsabilizadas pelo atraso do teatro carioca, se empenhavam, com esforço, em trazer à cena textos montados, então, na Europa. Mas o gesto de luta permanente para se manter na vida teatral, mais que qualquer mudança do conceito de teatro professado, era uma questão de sobrevivência.

Na Itália, Silvio D’Amico justifica o atraso da cena italiana pela dificuldade de entrosamento entre o diretor moderno e o ator tradicional:

O atraso se prende à recusa do *mattatore* e da *cia mambembe* em dar espaço para o teatro do diretor. (...) Mas seu desaparecimento é considerado como condição *sine qua non* para o surgimento do novo teatro. Essa noção de que o chamado teatro antigo deve desaparecer é nociva para a evolução do teatro italiano, pois se nova leva de diretores tivesse sabido ou podido incorporar o trabalho do ator, possivelmente, sua contribuição na formulação de uma nova linguagem teria sido benéfica. Se a proposta direcional inclusive em seus pressupostos o trabalho do ator, o espetáculo sairia ganhando. Mas os jovens diretores fundamentavam sua ação na teoria e, demarcando o seu terreno, supervalorizam a sua própria função.”

Sobre a questão, no teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado escreveu que “estes cômicos de primeira linha apresentavam ao público, a vida inteira, salvo ligeiras modificações, a mesma imagem, o rosto e as inflexões que os espectadores tinham aprendido a admirar e a querer bem.” No entanto, o estudo dos anos 50 nos leva a reconhecer certas sutilezas. Por exemplo, a adesão tardia de Jaime Costa ao teatro moderno, registrada por Sábato em sua coluna:

Com a estréia de O chifre de ouro, no Glória, Jaime Costa ingressa definitivamente no bom teatro. A morte do caixeiro viajante, que lhe valeu o prêmio de melhor ator de 1951, criou para ele uma alternativa: ou ficaria como fenômeno isolado em

sua vida, a mostra das imensas possibilidades de um talento disperso nas contingências do profissionalismo, ou marcaria o começo de nova fase, a adesão aos propósitos de renovar a rotina do nosso palco.

Magaldi se dispôs a retratar todos os cartazes da época e tais documentos nos permitem traçar um perfil do teatro realizado no Rio de então. Notamos, por exemplo, que o desestímulo das tentativas de modernidade sobrevinham dos fracassos de bilheteria, como o de Jaime Costa, em *Papá Lebonard* – de Jean Aicard, encenada pelo Teatro Libre de Antoine – montagem, segundo o crítico, de grande mérito, que não conquista o apoio do público. Para Magaldi, a ignorância subtrai à platéia a capacidade de julgamento:

Não estará se exigindo a presença de iniciados. Se se disser que o espectador atual não pode perceber uma tentativa mais séria. Infelizmente o teatro, como aliás, os outros gêneros artísticos, se transforma dia a dia em matéria de especialistas. Não se admite que o criador abandona as fontes puras, para se deleitar em elocubrações personalistas. Na verdade, o divórcio entre o artista e o público se explica pelo deficiente preparo deste, incapaz de assimilar uma obra de valores menos superficiais. O fenômeno provoca no teatro conseqüências desastrosas, pois uma peça exigente se choca numa platéia insensível. Quanto mais se aproximar da novela de rádio, do riso fácil, do dramalhão suculento, a obra terá sucesso garantido. Haverá futuro para o teatro dentro de perspectiva tão desalentadora?

Quando, a partir dos fins do século XIX, a encenação se afirma por completo como arte, Roubine analisa no seu livro *A Arte do ator*, que a inevitável conseqüência é um conflito de poderes.

De um lado, o monstro sagrado, por sua própria presença, proclama a sabedoria do ator e o caráter exclusivo e direto de sua relação com o público, de outro, o diretor reivindica uma autoridade absoluta sobre tudo o que contribui para a representação. Não é à toa que no termo francês ‘regisseur’ adotado por Craig e mais tarde por Vilar, estava presente o verbo ‘regir’ (comandar)... Conseqüentemente, um ou outro deveria desaparecer e, como se sabe, foi o diretor que tomou o poder.

É quando no Brasil o foco ilumina, sobretudo, a atuação dos diretores estrangeiros instalados no TBC, em São Paulo. Esta dissertação é, portanto, uma tentativa de resgate deste teatro marginalizado. O trabalho do jovem crítico Sábado serve-nos como generoso arrimo para recuperar parte da memória do teatro nacional do início da década de cinquenta, na cidade do Rio de Janeiro. Enfim, o que se resgata é uma história relatada não só com boa vontade. Sábado, ao que parece, foi seduzido por nossos atores e nos deu uma contribuição valiosa a respeito, registrando os méritos e a dedicação destes intérpretes a uma cena que a história ainda não descreveu com clareza.

Notas

¹ MAGALDI, Sábado. *Inicial*. Diário Carioca, RJ: 22 jun de 1950.p.6

² JUNQUEIRA, Christine, dissertação de mestrado, *Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca*: UNIRIO, 2002.

³ In: Revista Dyinyos, julho de 1952, n° 2, p.74

⁴ DORT, Bernard. *O Teatro e a sua Realidade*, Perspectiva, SP:1977 p.57

⁵ MAGALDI, Sábado, *Acontecimento Teatral*, Diário Carioca, RJ, 29 de

setembro de 1951.

⁶ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Ed Paz e Terra,1966,p.7

⁷ BRANDÃO, Tania. *Teatro dos Sete*. Ed. 7letras, RJ:2002, p. 46

⁸ Idem, p.23

⁹ PRADO, Almeida Décio de, *O teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Ed Perspectiva, , 1988, p.21.

¹⁰ Diário Carioca, 13 de maio de 1952.

¹¹ Diário Carioca *O Público no Teatro*. Diário Carioca, RJ: 04/2/1951.

¹² ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. R J: Zahar, 1987, p 88.

* * *

UMA DRAMATURGIA DEVORADA: TEXTOS DO TEATRO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 30 A 50

Maria Helena Werneck
Universidade do Rio de Janeiro

Uma proposta de análise da dramaturgia brasileira produzida entre os anos 30 e 50 suscita algumas considerações, várias delas decorrentes de um parâmetro de julgamento expresso pela historiografia (e escolhemos os escritos de Décio de Almeida Prado como referência¹) que identifica, nestas décadas, certo “gênero de teatro desprezioso artisticamente e de êxito comercial seguro”. O foco do crítico é pautado por dois sentimentos - a decepção e o desconforto. A visada mostra-se decepcionada porque se está à espera de algo que não se vê. Assim, por exemplo, ao comentar *Essa mulher é minha*, de R. Magalhães Júnior, prescreve: “Retomar o pitoresco das vidinhas humildes dos subúrbios ou das cidades do interior, injetando no texto uma dose maior de veracidade psicológica e, na representação, todo o cuidado que se costuma reservar às grandes obras. Eis uma fórmula que poderia dar ao nosso teatro algumas comédias de graça simples e verdadeira, embora sem a profundidade de um “Life with Father”, por exemplo”. As qualidades insatisfatórias decorrem da prevalência do teatral (situações forçadamente cômicas) sobre o psicológico e o social, além do fato de tomar vulto a força do criador sobre a criatura (o riso provindo “não diretamente do ator mas da personagem, nascendo da perspicácia posta na sua composição”).

A decepção é substituída algumas vezes pelo desconforto, quando a atividade da crítica exige enfrentar a celebridade de uma peça (a sua imensa popularidade, sua tradução, sua adaptação para o cinema). O crítico, nestes casos, correria alguns riscos: ver seu julgamento silenciado já que “um êxito falaria por si mesmo, com voz mais forte e autorizada do que qualquer outra”, ou distanciar-se do fato por se distinguir “desdenhosa e aristocraticamente” do gosto comum, sendo, neste caso, comum o julgamento de que a peça “não conseguiu ultrapassar a linha que separa (...) as obras populares das obras de arte A questão da celebridade de uma peça seria, ainda, problemática porque instaura a dúvida quanto à sua permanência no quadro de referência do cânone (“o êxito de um momento irá ou não se transformar no êxito de todos os momentos?”). De modo geral, predomina o desalento na apreensão do crítico sobre a década de 30. É a época do atraso, da espera, do provincianismo, da falta de ambições artísticas. Não havíamos ouvido falar em encenador, não se cogitava a presença do cenógrafo, e o repertório repetia fórmulas das “pecinhas de costumes nacionais”. Em contraste, a década seguinte é o tempo da evolução necessária, quando finalmente “progredimos muito e em ritmo que tende a se acelerar”. Entre o passado e o futuro, uma parcela do teatro estabelece uma forte ligação com as

demandas do tempo presente, sejam elas as propostas pelas políticas do Estado Novo, sejam elas derivadas do motor da máquina teatral ativada por inúmeras e poderosas companhias em atividade nesta época.

Se temos, então, de criar novas vias de acesso ao teatro feito entre os 1930 e 1950, não podemos cair na tentação de repetir a dúvida de que se esta produção talvez não percorresse o caminho em direção à literatura, lhe restasse um confortável confinamento na história do teatro brasileiro. E se a saída para compreender o êxito seria situar a peça na época em que foi escrita, também não basta valorizar a capacidade da dramaturgia de se antenar com as idéias “que andavam pelo ar”. Reposicionar esta dramaturgia na história do teatro brasileiro, como um lugar propício e adequado, e não apenas de consolação, será o ponto de partida deste trabalho. Assim, nos propomos a olhar os textos do teatro brasileiro destas décadas como uma dramaturgia caudatária de um modo de produção em que o autor se situa como intelectual extremamente astucioso, trabalhando a arte teatral nos limites do conceito de *práticas cotidianas*, entendido como propõe Michel de Certeau: um conjunto de *procedimentos ou esquemas de operações e manipulações técnicas*².

Um olhar sobre a proliferação de atividades de certos autores de teatro das décadas de 30, 40 e 50 - a colaboração em jornal de grande circulação, a participação em sociedades literárias e entidades de classe, o envolvimento com projetos de incentivo ao ensino do teatro, a organização de companhias, a edição de suas obras, - permite observar o desenvolvimento de uma tecnicidade de tipo particular, baseada em estratégias que permitem explicar “algumas propriedades” de “uma lógica da prática”³. Esta lógica da prática está plenamente norteada pela exploração de certos filões dramáticos derivados de gêneros de grande sucesso popular, como os folhetins, o rádio-teatro e o cinema, e pela imediaticidade da oferta a companhias de grandes atores, que funcionam exercendo violenta capacidade de “devorar” textos⁴.

Destacamos de imediato alguns filões dramáticos, recuperando o sentido dicionarizado (“*Filão* (...) 2. Veio; *Veio* 2. Parte da mina onde se acha o mineral”)⁵, de onde o senso comum identifica na palavra filão a noção de achado precioso com prazos garantidos de inesgotabilidade. Autores-mineradores seriam, então, aqueles que descobrem e processam estruturas dramáticas- personagens, temáticas, fórmulas de enredo, desenhos cênicos que, uma vez apresentadas ao público, passam a admitir variações, desde que combinem a novidade com a repetição, de modo a serem percebidas como o novo familiar. Os filões constituem formas arquivadas no imaginário popular que podem ser acionadas pela habilidade técnica de um escritor. Há, desta maneira, quem saiba a tal ponto fazer funcionar a fórmula que se pode romper relação do filão com a jazida inicial e se criar a ilusão de que se está diante de uma criação original de quem assina a obra.

Afirmando que o conceito de filão é mais produtivo do que o de autor e obra para se mapear parte substancial da dramaturgia brasileira entre aos anos 1930 e 1950, procura-se um caminho para se ler textos teatrais deixando propositadamente de lado o julgamento que, por um lado, aponta para a sua incapacidade de anunciar a grande revolução estética do teatro moderno europeu, e, por outro, despreza a sua repelente camada conservadora baseada na manipulação dos gêneros populares. De modo diferente, olha-se para estes textos procurando perceber a extrema capacidade de se relacionarem com o presente da cena brasileira e de testarem modos de funcionamento altamente produtivos no sentido da repetibilidade técnica. Assim, o engate no contexto presente da sociedade ou

das correntes políticas e filosóficas em circulação não está localizado exatamente no conteúdo das falas que os personagens proferem em cena, mas na atualização permanente, embora em grau astuciosamente controlado, das condições de presentificação do trabalho teatral.

Na pesquisa que realizamos para a redação de capítulo do livro *O teatro no Brasil*, organizado por J. Guinsburg, Sábado Magaldi e João Roberto Faria, estamos apostando na descrição de alguns filões e suas variantes que ora podem ser compostos a partir de uma leitura serial no interior da obra de um só autor, ora podem estar presentes em textos de diferentes autores. Construímos, assim, para efeito de trabalho inicial, um conjunto de peças de Joracy Camargo que investem no potencial dramático do personagem do *nobre vagabundo filosofante*, sabendo que há um outro simetricamente colado a este primeiro que é filão o do *bondoso milionário*. Transversalmente, também é possível reunir peças de Viriato Corrêa, Ernani Fornari, Joracy Camargo e R. Magalhães Júnior que apresentam personagens e episódios históricos, insistindo em variações do filão *história nos salões dos palácios e nas salas de visitas*, uma forma peculiar de tornar espacialmente íntimos os enredos da história brasileira.

Nesta oportunidade vamos nos deter em alguns textos de Joracy Camargo que remetem ao filão do nobre vagabundo filosofante. A série tem início em 1931 com *O Bôbo do Rei* e inclui, em seqüência cronológica, *Deus lhe pague*, de 1932, *Maria Cachucha*, de 1940, e *O Sindicato dos Mendigos*, de 1942. Esta breve amostragem do estudo que estamos preparando certamente remete a um acervo que recebeu algumas denominações tais como “dramaturgia para atores” (Sábado Magaldi), “teatro de comunicação sensível” (Mariângela Alves de Lima)⁶. Não desprezamos estas pontuações dos críticos. Ao contrário, ao descrever os textos, estamos atentos aos recursos de comunicação imediata do ator com o público, que passamos a incluir na formação do código de comunicabilidade teatral do filão.

Em *O Bôbo do Rei*⁷, um milionário deprimido traz para junto de si um habitante do Morro do Querosene, mestre em fazer graças, por sugestão de amigo, que lhe deseja melhorar o humor para usufruir de facilidades em futuros negócios. Aristides, que logo de assenhora do lugar de “bobo do rei”, entra em cena e o código de comunicabilidade teatral já começa a funcionar pelo contraste entre o ambiente de riqueza e austeridade e a figura do personagem: (“Aristides é o tipo do vagabundo esfarrapado, sempre de mãos nos bolsos e cigarro no canto da boca. — Olha com indiferença para o luxo da sala e logo procura um lugar para cuspir, — como não encontra, resolve sair e sai para voltar imediatamente). (1937, 13). O segundo recurso dramático estabelece-se pelo contraponto do diálogo em perguntas e respostas. De início, o jogo é travado entre o homem rico e o vagabundo, quando o maltrapilho revela-se rapaz inteligente e culto, colocando a sua verve a serviço de verdades elementares, imediatamente reconhecidas como sentenças de “um grande filósofo” (1937, 22). Verdades de fato transfiguradoras porque provocam o desejo do milionário adotar uma nova família - o vagabundo e a irmã. Já incluído na esfera dos milionários, de roupas trocadas e ouvidos atentos, o ex-mendigo percebe que está metido numa trama de interesses, passando a “trabalhar” para regenerar os maus amigos do homem rico. O jogo tem seguimento em sucessivas rodadas de interrogações e assertivas cujo objetivo é desafiar e alterar a convicção preconceituosa dos personagens identificados como burgueses. Ainda compõe, como terceiro elemento do código de comunicabilidade, a história passada do vagabundo filósofo que confere à sua sabedoria o aval da experiência de derrocada

inscrita no corpo e na alma, mas corajosamente superada.

Em *Deus lhe pague*⁸, o filão permanece agora com apuro de certos recursos já experimentados em cena na montagem do *Trianon* e a introdução de uma inesperada solução narrativa para trazer à cena os acontecimentos passados e os acontecimentos localizado em espaço diferente do cenário principal - a porta de uma igreja. Por um lado, constata-se que o mendigo, trabalhador cujo projeto de invento industrial fora roubado pelo patrão inescrupuloso, não precisa de interlocutores diretos a quem deve convencer para fazer andar o enredo. Deste modo, basta apenas um personagem que ouve e indaga em cena, fazendo as vezes dos inúmeros ouvidos sentados na platéia. Um personagem, portanto, que minimiza a mediação da contracenã, projetando-se sua apresentação diretamente para o espectador. A atualização do filão é, ainda, mais evidente quando leva à multiplicação do personagem principal e, em consequência, potencializa a exibição interpretativa do ator. Se na peça anterior a narrativa reflui para o passado através da rememoração de Aristides, que lembra de sua infância, da experiência da orfandade e do acolhimento do bom português dono do armazém, aqui a narratividade inclui, além do refluxo temporal, o deslocamento espacial. A dramaturgia cria uma zona nova de ação, em plano posterior ao proscênio - ocupado com seqüências em que o mendigo torna-se o jovem operário e, em outra cena, torna-se um velho e rico, casado com uma bela mulher, assediada por Péricles, moço mais jovem e elegante. Se o operário é a imagem do homem ingênuo, surpreendido pela maldade, o velho e rico esposo detém a segurança de quem está blefando e joga as cartas numa aposta sobre a fidelidade da esposa, favorecendo financeiramente seu rival para comprovar as verdades que propaga ao longo dos três atos. A revelação da identidade misteriosa do mendigo à mulher sela a decisão final de Nancy que parece também ecoar a recepção do público para a alta rentabilidade do filão - "Um mendigo! Um homem diferente de todos que procuram ser iguais aos seus semelhantes! Como tudo isso é novo, na minha vida!" (1947,147)

Maria Cachucha, de 1940, tira todo o partido da extrema familiaridade que o filão do mendigo filosofante já conquistara junto às platéias e aos leitores das sucessivas edições da peça. Há, no entanto, uma espécie de recuo na estrutura dramaturgicã, concentrando a ação num espaço único, com uma temporalidade sem quebras e recuos. O espaço cênico, um salão de um jovem rico e infeliz, torna-se o laboratório de observação empírica de um caso médico ("Este ambiente de luxo seria o melhor hospício para Maria Cachucha" - 1974, 23)⁹, onde se cria um círculo de disputa amorosa. Paulo e seus amigos trazem para o convívio uma personagem exótica - Maria Cachucha, uma senhora de cerca de 50 anos que vive como mendiga nas ruas sob os apupos de moleques, mergulhada no delírio de continuação a ser uma dama da alta sociedade. O código de comunicabilidade baseado no alto contraste - casa rica e gente entediada x corpos andrajosos e convicções firmes dos mendigos reaparece com a força do filão.

Cachucha tem dois pretendentes eternos - um milionário e um mendigo, pai de sua filha Virgínia, criada num colégio interno com as esmoladas que os dois angariam nas ruas. Todo o enredo se constrói na expectativa de qual será a escolha amorosa, tema que serve de pano de fundo para a defesa do casamento contra o celibato. Desta feita, a defesa de princípios morais desloca-se para o chão da comédia romântica duplicada, ainda, com a disputa entre os dois jovens ricos pelo amor de Virgínia, disposta na trama como filha bastarda do mendigo. Assim, o filão do mendigo filosofante está aqui mais economicamente traduzido na performance do mendigo Francisco de Assis que atravessa os três atos da peça lutando com as armas da

argumentação para não perder Maria Cachucha para o milionário. Um mendigo convicto e inabalável como o da peça anterior, embora amenizado pelas ausências das assertivas de teor antiburguês que conferiam ao sucesso de *Deus lhe pague* a inclusão no rol das peças filosóficas, torna-se acentuadamente patético em sua expectativa de fazer a mendiga renunciar à oferta do conforto que o antigo milionário lhe oferece.

Há um clima de cruel teatro de títeres presente em todo o filão e que neste texto encontra-se muito bem atualizado. Os personagens exóticos são bonecos de papel cujos fios estão nas mãos dos poderosos. No entanto, com as suas únicas armas - o discurso das verdades banais- adquirem humanidade pungente, colorida e acentuada pela variedade de argumentos e de tons utilizados na enunciação de suas falas. O personagem Francisco de Assis ao final perde inapelavelmente Maria Cachucha, sua companheira de dura e poética vida nas ruas da cidade. Mas o traçado ficcional sem reviravoltas, que marca a fixidez do filão, está pronto para, com extrema eficácia, funcionar sem riscos. *Sindicato do mendigos*¹⁰ é o último exemplar do filão e onde o autor experimenta algumas variações mais oportunamente ousadas. Mendigos encontram-se, não mais para encantar ou redimir os milionários em suas mansões. Em uma casa de cômodos, funciona uma espécie de instituição, que acolhe, organiza e protege os mendigos. As rubricas iniciais de cada ato inovam na concepção da cena que agora pode se organizar diferentemente da marcação de entra e sai do cenário de gabinete, de forma a incluir todos os personagens em áreas de atuação diferenciadas, sem perder de vista a idéia de coletivo de mendigos, todos marginais amenos que, embora pratiquem truques costumeiros para angariar a piedade do próximo, são doutrinados para dividir os ganhos e manterem-se unidos em torno de uma liderança, disputada entre Luzitano e o Presidente do Sindicato.

A novidade aqui é a presença de boas e simples cenas de comédia, como as pequenas brigas e implicâncias entre os mendigos que se chamam Marmita, Cachacinha, Periquito, Passarinho, reunidos em seu singelo cotidiano pontuado ora de ironia, ora de ingenuidade. No entanto, este novo enfoque, digamos mais social sobre o personagem que sustenta o filão, combina-se com uma estratégia de controle de risco - o reaparecimento de personagens de *Deus lhe pague*: o mendigo principal retorna na pele do Presidente do Sindicato; novamente senhor do ideário da boa mendicância, Maria entra em cena como mulher de Juca, desaparecida depois de enlouquecer; Nancy volta à história sem função clara, misturando a imagem de mãe dos pobres, com a de fútil esposa que vive das mesadas auferidas na mendicância. Interessante é observar-se, então, que o texto, ao não apresentar um final esperado pela face melodramática do filão - o reconhecimento pelo Presidente de sua primeira mulher, o encontro face a face entre as duas mulheres, que estão envolvidas na vida do mendigo da peça anterior - aponta para a perspectiva de continuidade da história, recurso tipicamente folhetinesco e de alta rentabilidade. Além disso, observa-se a autonomia do personagem do mendigo em relação a seu criador original, o ator Procópio Ferreira. Interpretado pelo autor Joracy Camargo na temporada da peça em São Paulo e, depois, por Jayme Costa, no Rio de Janeiro, o mendigo está pronto para figurar, a despeito de frágil e, neste caso, caricata faceta de líder político, uma das figuras mais emblemáticas do individualismo moderno: o renunciante, e abrir mais uma via de permanência do rico filão no teatro brasileiro.

Notas

¹ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. Crítica Teatral (1947-1955). São Paulo: Martis Editora, s.d. As citações

referem-se às críticas de *Essa mulher é minha*, de R. Magalhães Júnior, e *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo.

²CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Artes de fazer. 2ª ed..Petrópolis: Vozes, 1994. p. 109

³Certeau transporta estes dois conceitos de trabalhos de Pierre Bourdieu. Ibidem, p. 120.

⁴A expressão é de Sérgio Viotti, referindo-se a companhias das primeiras décadas do século XX no Brasil, que substituíam semanalmente a peça em cartaz. In: VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, p.55.

⁵FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª ed., s.d., p. 630 e 1458.

⁶MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio: SNT; Funarte, s/d.; LIMA, Mariângela Alves de. In: *DYONISOS*, 25 (TBC). Rio de Janeiro: SNT, set 1980.

⁷Ficha Técnica: *O Bôbo do Rei*. Autor: Joracy Camargo. Estréia em maio de 1937 com a Companhia Procópio Ferreira. Elenco: Procópio Ferreira (Aristides, “Pinguim”); Regina Maura (Elza); Elza Gomes (Elisa, “Picolé”); Manoel Pera (Paulo); Darcy Cazarré (Alberto); Luiza Nazareth (Mme Larousse), Delorges Caminha (Américo); José Soares (Joaquim); Albertina Pereira (Constância); Henilda Pera (Maria da Graça); Abel Pera (Lulu); João Coral (Zezé); Léa d’Alva (Ruth). In: CAMARGO, Joracy. *O Bôbo do Rei*. Rio de Janeiro: Editora Minerva, 1937. O texto foi filmado em 1937 pela Sonofilms, segundo consta na folha de rosto da publicação.

⁸CAMARGO, Joracy. *Deus lhe pague*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Livraria Zélio Valverde, 1945. Ficha Técnica: Autor: Joracy Camargo. Elenco: Procópio Ferreira (Mendigo, Juca); Restier Júnior, Abel Pera, Luiza Nazareth, Albertina Pereira, Eurico Silva ; Elza Gomes. Estréia: Teatro Boa Vista , São Paulo, 1932. O texto foi apresentado em temporadas nas décadas de 40 e ainda 50, no Brasil em Portugal e na Argentina, perfazendo 3621 apresentações. (Fonte: BARCELOS, Jalusa. *Procópio Ferreira. O Mágico da Expressão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999, p. 24)

⁹CAMARGO, Joracy. *Maria Cachucha*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1974.

¹⁰CAMARGO, Joracy . *Sindicato dos Mendigos*. Rio de Janeiro: Revista Dom Casmurro, s/d. Estréia em 5 de agosto de 1942 no Teatro Santana, em São Paulo, com a Companhia Joracy Camargo (Presidente: Joracy Camargo; Marquez: Mário Lago; Barata: Ramos Júnior; Cachacinha: Modesto de Souza; Marmita: Oswald Lousada; Luzitano: Artur Costa; Nanci: Aimée; Pirua: Luiza Nazareth; Passarinho: Cecy Braga; Princesa: Juracy de Oliveira; Maria: Flora May; Canela de Vidro: Mário Figueiredo; Bicho de Concha: Elma Contur). No Rio de Janeiro, a estréia é em 23 de julho de 1943, com a Cia Jayme Costa, no Teatro Rival (Presidente: Jayme Costa; Marquez; Rafael Almeida; Barata: Álvaro Costa; Cachacinha: Murilo Gandra; Periquito: Adolar Costa; Luzitano: Restier Júnior; Nancy: Ítala Ferreira; Princesa: Nelma Costa; Maria: Norma de Andrade; Canela de Vidro: ^a Vallin; Bicho de Concha: Cora Costa; Cabeça de Prego: Carlos Freire).

* * *

O HOMEM E O CAVALO E A POÉTICA TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.

Nanci de Freitas

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Universidade do Rio de Janeiro*

As três peças de teatro de Oswald de Andrade, dos anos 1930, *O homem e o cavalo*, *O rei da vela* e *A morta*, foram escritas num período em que o escritor se achava engajado ao Partido Comunista e já tinha abandonado o movimento antropofágico. O movimento, inaugurado com o seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, apontava para uma arte que valorizava aspectos do primitivismo na cultura brasileira, aproximando-se de propostas formais das vanguardas européias. Mas, na década de 1950, o autor escreveria ainda, entre outros, dois textos de caráter filosófico, *A crise da filosofia messiânica* e *A marcha*

das utopias, em que aprofundaria as idéias contidas no manifesto da antropofagia e nos seus textos da década de 1920. Estas idéias se fazem presentes em sua poética teatral, que dialoga com o seu pensamento estético e político, que foi sendo construído e desconstruído ao longo de sua trajetória biográfica e cultural.

É possível detectar em suas peças de teatro elementos que estão presentes em diferentes momentos de sua produção criadora: a busca de uma expressão artística nacional e original, e no entanto “atualizada”, síntese dos elementos oriundos da miscigenação étnica e da tensa hibridização que a acompanha, de um lado, e dos meios tecnológicos, de outro; a utopia de uma nova sociedade justa e igualitária, identificada com os princípios do matriarcado, reação às formas de organização centralizadoras e autoritárias do sistema patriarcal. No bojo dessa utopia se encerra a crítica ao capitalismo e aos modos de produção que transformaram o homem em escravo do negócio, roubando-lhe o prazer no trabalho e o ócio criativo. Acrescentem-se, a esses itens, sua crítica ao academicismo na arte e às formas naturalistas de representação e a proposta de um dinamismo teatral: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico”. Um teatro que, sem perder o contato com a pureza das manifestações populares, se expressaria na plasticidade e no ritmo do mundo moderno. Nas palavras de Oswald, no *Manifesto Pau Brasil*: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional.” (ANDRADE, 1995:41/45).

Os textos teatrais de Oswald de Andrade encenam estas questões destacadas por meio da desmontagem e da explicitação de determinados processos políticos, econômicos, sociais, artísticos e históricos: as fissuras do poder econômico brasileiro, deflagradas na espécie de desvario do capitalismo e de luta de classes, presente em *O rei da vela*; a resposta do poeta ao reacionarismo e o seu desejo de uma intervenção pública da poesia, exigindo a transformação da realidade e da arte, como em *A morta*; a crítica aos mitos históricos e ao patriarcalismo, por meio da demonstração da falência de instituições como o cristianismo e o casamento monogâmico, como aparece na interpretação da história presente em *O homem e o cavalo*.

O teatro foi a forma encontrada por Oswald para intensificar em sua obra o compromisso com o contexto brasileiro seu contemporâneo e com a ação revolucionária. O aspecto do engajamento, entretanto, não diminui o intenso processo de invenção propriamente artística da obra, que diverge do realismo socialista luckacsiano, por exemplo. A relação entre arte e política, na produção das vanguardas, nos primeiros decênios do século XX – futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo - desencadearia não apenas certas rupturas do teatro com as normas e padrões estabelecidos pelas tradições, mas também uma inserção histórica desses movimentos, por seu caráter político e comprometimento social.

Tomemos como exemplo a peça *O homem e o cavalo*, de 1934. A peça começa no céu cristão, onde cai uma aeronave interplanetária dirigida por Icar, paródia do mito grego Ícaro. Os habitantes parasitas do céu, chefiados por São Pedro, embarcam no dirigível e vão visitar a terra. E nesta viagem, Oswald de Andrade opera uma devoração crítica de certos paradigmas da história ocidental, de instituições e mitos próprios à sociedade capitalista. Na dinâmica rotativa da sua trama viajam, antropofagicamente misturadas e trituradas, referências as mais diversas possíveis: figuras bíblicas (São Pedro, Madalena, Verônica e até mesmo Cristo, que é alvo de um julgamento); as bruxas de Macbeth e Cleópatra (personagens de peças de Shakespeare); o cineasta Eisenstein, o poeta

romântico Lorde Byron e o gângster Mister Capone; Marinetti, o ideólogo do futurismo, a voz de Stalin, arauto do socialismo russo, além de o Cavalo branco de Napoleão e o Cavalo de Tróia, entre muitas outras figuras modelares da cultura ocidental. Estas figuras funcionam menos como personagens e mais como idéias, atritos discursivos, referências de determinados percursos da civilização na construção de uma sociedade messiânica.

O Homem e o cavalo é apresentado textualmente pelo seu autor como um “espetáculo em nove quadros”, uma proposta que parece solicitar a encenação e a recepção do público para a materialização da riqueza de seus procedimentos e códigos. Daí falar em “espetáculo”. Esse projeto de representação sugere o diálogo com múltiplas tradições teatrais: com os grandes espetáculos, circunscritos nos anfiteatros da Grécia, nas estações e palcos simultâneos dos mistérios medievais; com o palco elisabetano e suas fábulas e dramas históricos; com o circo; e cortejando, ainda, o *teatro total* wagneriano, anuncia-se, por fim, como um espetáculo de estádio, destinado às massas: diversão e ensino, como queria Brecht.

Os procedimentos dramaturgicos de *O homem e o cavalo* são construídos com ênfase na narratividade e na quebra da noção convencional de gênero dramático. Os quadros, utilizando-se de recursos épicos, ignoram aspectos como linearidade e nexos causal, extrapolando as convenções de tempo, lugar e até mesmo de ação. Cada quadro corresponde a uma unidade autônoma, construído como estação, quadro alegórico ou desfile carnavalesco. Este universo teatral conduz o leitor/ produtor/espectador à experimentação e visualização de uma viagem no tempo/espaço/história, por meio de uma estética de estádio/ópera/desfile de escola de samba/picadeiro/pódio/revista de um universo em mutação. A cena transborda numa multiplicação de situações, lugares, tempos, personagens históricos, mitos, tipos, caricaturas, alegorias e figuras em movimento, numa espécie de explosão geográfica/histórica/polifônica.

Após o confronto entre o fascismo e o comunismo e o julgamento do cristianismo, com seus dogmas de felicidade após a morte, a nave antropofágica aterriza no paraíso terrestre - a Rússia, naturalmente -, um novo mundo configurado pela abolição da propriedade, da sociedade de classes, da monogamia e dos meios de produção capitalistas.

Nesse paraíso socialista, crianças discorrem sobre o passado, debatendo a cartilha de Marx e Engels:

1ª criança: Defendiam a herança. Por isso se batiam pela monogamia que se apoiava nas duas muletas de regime - a prostituição e o adultério...

3ª criança: O nosso Engels disse uma coisa estupenda a propósito do começo da monogamia e da escravidão da mulher, que foram o apanágio da propriedade privada. (ANDRADE, 1990: 82).

E Stálin discursa no quadro, *A industrialização:*

Voz de Stálin: O socialismo é o poder dos Soviéticos mais a eletrificação. Eis o testamento de Lênin. Novas cidades saíram dos desertos, das estepes, das planícies. Do século da madeira passamos ao século do motor e do aço. A economia agrícola repousa agora sobre a base técnica da grande produção moderna. (ANDRADE, 1990: 74).

A dimensão simbólica da guerra aparece, em *O homem e o cavalo*, como manifestação de força e expressividade estética, opondo ao fascismo a revolução bolchevique. O mensageiro da higienização fascista ganha a figura do poeta futurista Marinetti: “Eu quero regenerar a humanidade! Quero restaurar a guerra e o sentido da guerra. Única higiene do mundo”. Referência óbvia ao *Manifesto Futurista* (ANDRADE:

1990: 24). Em contraste, o discurso stalinista da revolução russa ganha dimensão na voz marxista do cineasta Eisenstein, que proclama:

Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarnizada do proletariado na frente camponesa, na frente industrial. Nem bandeiras ao vento nem gritos nem canhões! Mas as cargas da cavalaria a vapor, na construção do socialismo! (...) A nova era social. Estações experimentais. Fazendas modelos. Laboratórios, escolas. O operário estudante, o camponês estudante. O fim da magia. O trator. (ANDRADE, 1990: 77).

Estes exemplos mostram como a produção de um conteúdo significativo - ou uso da técnica - se realiza por meio de conceitos artísticos em luta, num procedimento dialético: ou seja, a técnica de montagem de Eisenstein é contraposta ao futurismo de Marinetti.

Nos quadros fragmentados e feéricos, as noções de tempo e espaço são perpassadas por imagens e movimentos de um mundo tecnizado, que encontram eco na estética futurista e em sua busca da beleza na velocidade, na potência dos sistemas mecânicos e elétricos. Nos deparamos então com a aeronave de Icar, atravessando a via-láctea; o hipódromo inglês, onde desfilam os cavalos da história e das fábulas; a barca do cristianismo transformada em *dancing*, além do cavalo a vapor - a usina - símbolo do novo mundo socialista. O texto se organiza com os recursos equivalentes da montagem cinematográfica e da colagem futurista, colocando à disposição do público a simultaneidade dos estados da mente. Afirma Rodrigo Garcia Loyer, sobre o futurismo: “A simultaneidade, considerada como princípio de percepção e de estruturação, determina a utilização da técnica de colagem na arte e a de montagem na literatura. Essas técnicas estão associadas à viagem vertiginosa, como uma nova possibilidade de transporte”. (LOYER, 1996: 46)

E se, por um lado, Oswald critica determinadas posições ideológicas do futurismo italiano, com seu fervor patriótico e a solução radical representada pela guerra, por outro lado, a construção formal de *O homem e o cavalo* parece dialogar de perto com a poética do cubo-futurismo russo. Os cubo-futuristas compartilhavam com os futuristas italianos o desprezo generalizado pelo “passado” e suas instituições, como o museu, mas não tinham a mesma atitude com relação à tradição popular. Explica Silvana Garcia: “A influência da cultura popular sobre os artistas na nova geração se manifesta mediante a recuperação da tradição pictórica - as obras dos primitivistas, os ícones religiosos, as singelas ilustrações da literatura romanesca popular - e da tradição oral das canções e ditos do saber popular”. (GARCIA, 1997: 41). O teatro iria se interessar pela pesquisa das técnicas circenses e do teatro de feira, com suas marionetes, como aparece no teatro de Maiakóvski e nas encenações de Meyerhold, com quem Oswald estabelece conexões.

Nesse sentido, Oswald de Andrade, em *O homem e o cavalo*, constrói uma linguagem artística peculiar, utilizando recursos da colagem e da montagem em diálogo com os procedimentos característicos de uma das vertentes teatrais mais populares e tradicionais no Brasil, o teatro de revista, e misturando a ela uma fragmentação técnica, vanguardista e um empecilho sistemático do corte.

Em *O homem e o cavalo*, não podemos falar de unidade temática, mas de um discurso ideológico unívoco, que alinhava toda a rede de ações e citações, em torno da proposta de transformação do mundo em uma sociedade socialista. Paradoxalmente, este discurso tenta se estruturar a partir de uma forma estilizada e marcada pela multiplicação de símbolos

e tótons da cultura ocidental, retirados de seus contextos originais e nem sempre decodificados em uma leitura imediata. Entretanto, a utilização dos recursos do teatro de revista busca aproximar o discurso de uma comunicação mais direta com o público. Como na revista clássica, a peça de Oswald começa com um prólogo mitológico, presidido pelas Garças (paródia das Graças da mitologia grega) e o lugar fantástico da ação inicial é o tedioso céu cristão. São Pedro e os habitantes do céu pegam carona na aeronave de Icar e resolvem fazer uma viagem à terra. (No imaginário popular brasileiro, o santo é uma figura bíblica dessacralizada, motivo de piadas de salão e personagem de comédia). São Pedro e Professor Icar funcionam como uma dupla de *compères* (compadres) da revista francesa, tipos amplamente utilizados nas revistas de Artur Azevedo, por exemplo, atuando como fios condutores do enredo. Os dois são os únicos personagens que aparecem em todos os quadros, interligando os vários lugares e tempos no imenso painel de uma história às avessas, apresentada na peça pelo escritor.

Tanto quanto o teatro de revista, a peça *O homem e o cavalo* se utiliza, igualmente, de uma representação alegórica e de uma estética da monumentalidade (daí a expansão histórico-geográfica das referências oswaldianas). Monumentalidade indicada de vários modos: pela presença da multidão em cenas apoteóticas, pelas indicações de cenografias monumentais, representando abstrações alegóricas e espaços paradigmáticos da história, assim como pela divinização e pela heroicização de mitos e figuras históricas, que são apresentados como estátuas e vozes monumentais. Entretanto, este procedimento, no teatro de Oswald, indica aspectos estéticos e políticos bem diferentes, por exemplo, do teatro de revista dos anos 1930 e 40. A alegoria, nas revistas desse período, funcionava como estratégia ufanista de afirmação da identidade nacional, enquanto no teatro oswaldiano, a dimensão alegórica indica um movimento de esvaziamento da idéia de síntese cultural e da imagem de totalidade orgânica, propondo ao público uma percepção crítica e lúdica do processo histórico.

Em *O homem e o cavalo*, na verdade, conteúdo e forma, monumental e fragmentário, aparecem entrelaçados de maneira emblemática e estranha, revelando uma tessitura artística difícil de ser catalogada dentro dos critérios de definição de gêneros dramaturgicos mais usuais. O que talvez explique o fato de ser este um dos textos oswaldianos menos estudados e menos montados.

E, se a leitura atual de *O homem e o cavalo* pode dar, de fato, a sensação de que a ênfase nos conteúdos temáticos e ideológicos a torna uma peça “datada”, como já se disse tantas vezes, os aspectos associados à sua organização formal e à concepção teatral que a orienta, devem ser melhor investigados, com o intuito de compreender tanto o seu trabalho como dramaturgo, quanto os possíveis diálogos entre a literatura dramática de Oswald de Andrade e a cena contemporânea.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald de. **O homem e o cavalo**. São Paulo: Editora Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
 “Manifesto Pau-Brasil”; *Manifesto Antropófago*”; “A marcha das utopias”; “A crise da filosofia messiânica”, in: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.
 GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.
 LOYER, Rodrigo Garcia. “Futurismo em Pau Brasil: uma aproximação ao livro de poesia ilustrada”. In *O Percevejo*, nº 4. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1996.
 TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e**

modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Record, 1987.

* * *

O TEATRO & A QUIMERA: O DRAMA DE RENATO VIANNA

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Em 1933, Renato Vianna definiu em linhas gerais o propósito que o animou ao longo de sua trajetória no teatro brasileiro: “Há quinze anos que venho sofrendo pela consolidação de um Teatro de Arte Nacional, convencido de que o teatro é o maior, o mais poderoso instrumento de cultura social” (VIANNA, 1933: 38). Essa definição, como se pode perceber, procura justificar-se pelo seu valor *instrumental* e, por isso, nos ajuda a entender o *sentido* da sua idéia de *teatro de arte*. Esta idéia foi utilizada por diversas vanguardas européias como um lema contra o teatro comercial burguês. Reação antiburguesa que também encontrou tonalidades diversas. Sendo um legado comum do teatro do século XX, encontrou distintas aplicações conforme os propósitos visados:

El teatro puramente comercial está en decadencia en muchos países y, en mi opinión, debe caer en todos. El teatro de arte lo reemplazara. Esto há ocurrido ya en Rusia, y existen indicaciones definidas de la misma tendencia en los Estados Unidos y en otras naciones¹.

A idéia de *teatro de arte* no Brasil como contraponto ao quadro teatral existente já era antiga e remontava, especialmente, à consolidação em finais do século XIX de um teatro de cunho ligeiro no país. Porém, no imediato pós-guerra, seu uso não esteve apenas vinculado à crítica da *situação* da arte teatral, mas, sobretudo, à crescente presença da questão nacional nesse contexto. Inicialmente, o debate sobre a criação do *teatro nacional* esteve relacionado à formação das Companhias Nacionais dos Grandes Atores e à produção das comédias de costumes², de Cláudio de Souza, Viriato Côrrea etc.

No entanto, na década de 20, esse debate ganhou densidade com a relevância que adquiriu nesse contexto a questão da cultura e do nacional (BASTOS: 3-4, s.d.). As principais críticas de Renato Vianna às companhias nacionais e estrangeiras voltavam-se, assim, para o caráter “amoral”, “mundano”, “decadente” do teatro produzido pelas mesmas. Renato Vianna pensava que o caráter mercantil, histriônico, cômico e “popular”³ desse teatro não se restringia ao âmbito teatral, mas era resultante da decadência da sociedade brasileira. A citação utilizada pelo autor para descrever essa situação foi tomada, não por acaso, a Alberto Torres:

Vamos sacrificando o que já havíamos conquistado, em apuro superior; na arte, em elevação e profundidade, nas inteligências, em iniciativa, em autonomia e em força produtiva, nos caracteres. O gosto pela música ligeira, por efeitos vistosos, por cores e luzes vivas, pelo luxo; um teatro de bambochata; todos os ruídos atordoantes da vaidade e do mercantilismo, abafam os impulsos para as formas superiores da civilização e da cultura (TORRES, Alberto. *O Problema Nacional Brasileiro*, introd. Apud: VIANNA, 1933: 57-58).

Do ponto de vista de Alberto Torres, o “arrivismo” das elites da *Belle Époque*, beneficiárias, em parte, da política

econômica da República Oligárquica, sobretudo após o Encilhamento, associou-se à normalização de uma cultura cientificista, mundana e liberal-mercantil, sem preocupações sociais, que havia abafado as formas superiores da civilização e da cultura (TORRES, 1933). Para Renato Vianna, tudo isso seria “efeito do materialismo filosófico: positivismo científico e naturalismo artístico – moldes por que talhamos o nosso figurino republicano, negligenciando o idealismo: a força espiritual, predominante na direção dos povos” (VIANNA, 1933: 59).

Decorrente desse raciocínio, a interpretação do autor, como da intelectualidade brasileira do período em geral, para a questão social e nacional emergentes no país no imediato pós-primeira guerra, mobilizava elementos fortemente anti-liberais, no âmbito dos quais a questão social aparecia como um problema cultural. Daí, o papel relevante atribuído ao ideário estético numa renovação social do país, isto é, em última instância, como instrumento de restauração e/ou de criação de uma nova coesão social. Sugere Renato Vianna:

Entre essas reservas de renovação filosófica, social e religiosa do Brasil, há uma força propulsora que é preciso aproveitar urgentemente: - o Ideal Estético, fundamento universal da vida, alma da criação, fim último de todo ideal moral, seja político ou religioso, jurídico ou filosófico, abstrato ou concreto, idéia, sentimento e ação, para a integralização da nacionalidade na universalidade estética (IDEM, 1933: 57).

Em suma, o drama do teatro de Renato Vianna esboça-se: em função do diagnóstico da determinação social da decadência do teatro brasileiro, o autor organiza seu ideário de *Teatro de Arte Nacional*⁴ como um instrumento capaz de reorganizar relações sociais estabelecidas. Desse modo, não percebe que, na verdade, é da dinâmica das mesmas que se cria e se recria o teatro. Diz o autor:

Nas épocas de transição histórica, de revolução social, a exemplo desta que atravessamos, o teatro é a grande tribuna onde se fala ao povo, a grande oficina onde se forja o novo espírito nacional, a grande escola do civismo e o grande templo onde se aprende o novo credo civil (IDEM, 1933: 39).

Explicitando os meios e os atores sociais capazes de equacionar o problema da formação do Estado Moderno no Brasil, segundo argumentou em seu Manifesto de 1933, a Revolução de 30 não tinha operado uma “revolução de pensamento” e, portanto, não havia se integrado à sua “expressão nacional”, cuja tarefa caberia aos intelectuais e artistas completar: “a arte é a bandeira do Ideal e nós, os artistas, os intelectuais, - os bandeirantes do espírito nacional” (IDEM, 1933:57).

Uma vez apresentado um panorama das idéias programáticas do teatro do autor, penso ser necessário definir a idéia de *teatro de arte* e, posteriormente, o *sentido* que adquiriu no seu contexto mais amplo.

A idéia de *teatro de arte* teve diferentes matizes no *teatro moderno*, mas foi com o simbolismo francês que ela se tornou lema de um movimento pela renovação teatral, mesmo que o conceito de “arte” tenha permanecido vago e indefinido em seu âmbito, servindo a diferentes interesses e perspectivas. Se num primeiro momento esta idéia refletia a formulação da desvinculação social da arte em meio à cultura *fin-de-siècle*, após a Primeira Guerra Mundial, no entanto, com o fim da cultura oitocentista *belle époque*, começa a se esboçar a tese contrária: a necessária vinculação entre arte e sociedade e, mais

ainda, a capacidade de a primeira atuar de maneira a transformar a segunda (SCHORSKE, 1988; WILSON; BRADBURY & McFARLANE, 1989), mudança esta que trouxe novas interpretações do papel do *teatro de arte*.

A idéia de *teatro de arte* de matriz simbolista foi incorporada pelo autor como um legado comum de um grupo de jovens intelectuais e artistas cariocas que se definiram como *espiritualistas*. Como na análise de Botelho das obras de Ronald de Carvalho dos anos 20 (BOTELHO, 2002), penso que esse legado simbolista foi *instrumentalizado* no teatro de Renato Vianna pelo *realismo* que exigia seu programa de reforma moral da sociedade brasileira através do teatro. Questão essa evidenciada nas reiteradas observações do autor sobre a idéia de teatro que sempre é definida a partir da sua função social, assim como do artista como intelectual, princípios presentes em seu *Manifesto de 1933* e dramatizados em suas peças. Dessa maneira, caminha sua redefinição da função do teatro não mais como divertimento popular, mas como instrumento pedagógico de *invenção* de uma nova cultura social. Para tanto, a idéia de *teatro de arte* formulada pelo autor teve como finalidade contrapor-se tanto ao teatro das Companhias de Comédia dos Grandes Atores e das turnês do “decadente” teatro francês, quanto à função social do teatro e ao papel do artista vigentes naquele contexto, incorporando nesta operação o legado ideológico da reação espiritualista.

O uso de recursos de luz e de som da tradição simbolista como elementos de composição de seus dramas serviu como instrumento retórico - na medida em que vale como um reforço ao que já foi objeto de conversa entre os personagens em suas peças - recurso que destinava-se ao convencimento de seus pares, artistas e intelectuais, de suas idéias sobre a crise moral da sociedade e do artista no Brasil, conferindo força persuasiva às suas teses, egressas de um conjunto de valores e opiniões aceitas como “lugares comuns” naquele contexto.

Dessa maneira, o papel de Renato Vianna na história do teatro brasileiro pode ser caracterizado, conforme denominação de Antônio Cândido, como de um *escritor secundário* (CÂNDIDO, 1962). Estudando a geração de escritores que se estendem entre os mineiros e o Romantismo, Antônio Cândido chamou atenção para o tipo de papel que tais autores cumpriram na “formação de uma rotina literária no país”, neste caso como *rotinizadores* do arcadismo no gosto médio, lançando mão desta vulgarização em benefício de suas idéias científicas e políticas.

Como *autor secundário*, Renato Vianna pensou e viveu o teatro como o veículo adequado à transmissão de valores “politicamente relevantes” (BOTELHO, 2002: 273-307), num período de transição entre a desarticulação da ordem patriarcal e a emergência da idéia de Brasil Moderno, expressando no seu teatro, segundo observou Antônio Cândido, “o tributo pago pelo progresso à ordem tradicional” (CÂNDIDO, 1962: 195) no processo de modernização do teatro brasileiro.

Bibliografia

- BASTOS, Élide Rugai. *O ensaísmo dos anos 20 e a formação nacional*. São Paulo: Mimeo, s.d.
- BASTOS, Élide Rugai; REGO, Walquíria D. Leão (orgs). *Intelectuais e política: a moralidade do compromisso*. São Paulo: Ed. Olho d'Água, 1999.
- BOTELHO, André. *Um ceticismo interessado: Ronald de Carvalho e sua obra dos anos 20*. Tese (Doutorado em Sociologia). IFCH/ UNICAMP, 2002.
- CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 2 Vols. São Paulo: Livraria Martins

Editora, 1962.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 2a. edição. Rio de Janeiro: SNT, 1962.

MORTARA, Marcella. **O Teatro Francês do Século XX**. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1970.

SÜSSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira : Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TORRES, Alberto. **O Problema Nacional Brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.

VIANNA, Renato. **Manifesto aos Intelectuais do Brasil**. Manuscrito, 71 folhas. Datado do Ceará, 1933*.

Notas

¹ Correspondência de Charles Duff para “La Prensa”, de Buenos Aires, 21 de agosto de 1932. Apud.:VIANNA, Renato. *Manifesto aos Intelectuais do Brasil*, 1933, cópia manuscrita, consta no Arquivo Renato Vianna.

² MAGALDI: “O problema, que já havia aparecido em tanto outros textos, ganhava uma atualidade vital, na satisfação de banhar-se nas fontes regeneradoras do país – os costumes simples e austeros, o trabalho sólido e honrado, o cultivo dos sentimentos legítimos e sinceros. A burguesia aristocratizada do Interior afirmava a sua moralidade, contra o cosmopolitismo da Capital, em que o jogo dos interesses fúteis consumia as antigas instituições. A princípio, as comédias de costumes desse período nos parecem ingênuas além de toscas em sua carpintaria teatral; no entanto, associavam-se ao debate da época a respeito da vocação agrícola e/ou industrial do país” (1962: 178).

³ Flora Süssekind, analisando as “revistas de ano” de Artur Azevedo, problematizou esse suposto público popular freqüentador dos espetáculos do teatro ligeiro e de suas distintas formas cômicas (1986: 75-80).

⁴ A problemática formada pela obra e atuação de Renato Vianna pode ser assim resumida: em *Salomé* (1919), apresenta a questão da decadência social das elites brasileiras e, como consequência, do próprio *teatro nacional*; em *A Última Encarnação do Fausto* (1922), coloca-se o problema da necessidade de reforma do teatro brasileiro não como um fim em si mesmo, mas como meio de redenção da decadência nos termos de uma reforma moral da arte. Já em *A Batalha da Quimera* (1922), encontra-se a formulação precisa dos termos dessa reforma: trata-se de uma reforma espiritual da sociedade brasileira. No *Manifesto aos Intelectuais do Brasil* (1933), fazendo a reavaliação de toda a sua trajetória dedicada ao teatro brasileiro até aquele momento, Renato Vianna procura persuadir seus interlocutores - “homens de teatro” como ele mesmo, mas também o conjunto de artistas e intelectuais brasileiros -, sobre sua definição do papel social da arte e do artista. Tomando por base esse manifesto, Renato Vianna cria a companhia *Teatro-Escola* (1934-1935) como instituição exemplar das suas idéias, as quais aparecem em ponto dramático nas peças *Sexo* (1934) e *Deus* (1935).

* * *

O FILHO PRÓDIGO EM PRETO E BRANCO

Sérgio Luiz de Almeida Silva
Universidade do Rio de Janeiro

O Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento, em 1944, foi um grupo que conseguiu ir além da questão estética do teatro, pois sua principal característica era a conscientização do negro, de seu papel fundamental na formação da raça brasileira. Um grupo preocupado em formar intelectualmente seus integrantes para o enfrentamento estético com a poesia de Eugene O'Neill, Albert Camus, Nelson Rodrigues, Lúcio Cardoso. Atraindo seu atores tanto pelo aspecto lúdico, do canto e da dança, como também num anseio de afirmação e participação do negro dentro da sociedade brasileira, questões estas latentes no repertório escolhido a partir de *O Imperador Jones*, de O'Neill.

A peça de estréia, um marco na história do grupo, foi escolhida pelo fato do dramaturgo ser, segundo Abdias, “uma espécie de decifrador da alma e do destino do negro”. O'Neill torna-se, assim, uma constante no repertório do grupo, que monta dele *Todos os filhos de Deus tem asas*, em 1945 e 1954; *Moleque sonhador*, em 1946 e *Onde está marcada a cruz*. Segundo Cléa Fernandes Ramos Vale, em seu ensaio “O'Neill e o Teatro Experimental do Negro”, a escolha dessas peças dariam “oportunidade a atores negros de se apresentarem em trabalhos sérios e aclamados pela crítica internacional; outro aspecto importante seria o modo como elas exploram a psicologia dos personagens negros, revelando seus medos conflitos e culpas” (VALE, 2002: Internet). Afirmando-se assim como um grupo vinculado a um movimento em prol de um teatro sério, artístico e não um teatro de variedades e comédias de boulevard, já que nesse teatro o negro era usado de forma caricatural e estereotipada, isso quando não eram usados atores brancos maquiados de negro. Foi contra essa estigmatização que o TEN se insurgiu mostrando que seus integrantes eram capazes de representar grandes peças do repertório mundial e nacional de Lorca a Martins Pena.

Essa seria uma das mais fortes características estéticas do TEN: a escolha de dramas carregados de questionamentos filosóficos, éticos, de questões de escolhas, de compromissos com a história da formação do povo brasileiro, de misticismos, de sortilégios e magias, mas também de alegria, colorido e fantasia próprias da arte teatral. Passando por vários gêneros, o grupo atenderia sua principal intenção que, segundo Abdias, “seria a educação, o esclarecimento do povo, dando ocasião aos negros de alfabetizarem-se com conhecimentos gerais sobre história, geografia, matemática, línguas e literatura”. (Dyonisos: 1988). Portanto, a escolha de um repertório sintonizado com esse propósito, peças com cunhos históricos e míticos, de aspectos universais da busca do homem, no sentido de afirmação e liberdade.

O grupo incluiu em seu repertório poetas e escritores afinados com a questão racial como: Jorge Amado, em uma adaptação de *Terras do sem fim*, feita por Graça Melo; Castro Alves, em um recital com músicas de Gentil Puget e Abigail Moura. De Lúcio Cardoso encenou a peça *O Filho Pródigo*, em 1947 e em 1955; de José de Moraes Pinho *Filhos de Santo*. Encenou também, em 1949, de Albert Camus, o ato 1 de *Calígula*; e *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, peça de fundamentação folclórica, que foi um dos grandes sucessos do grupo. De Vinícius de Moraes encenou *Orfeu da Conceição*, em 1956 e do próprio Abdias do Nascimento *Sortilégio – Mistério Negro*, encenada em 1957. Grandes trunfos do grupo por relacionar a cultura

negra, seus mistérios e paixões, a mitos literários da cultura popular.

O TEN foi um grupo que surgiu de um curso realizado por Paschal Carlos Magno, em 1944, e consegue permanecer ativo desse ano até 1968, revelando os atores Ruth de Sousa, Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro, Haroldo Costa, Léa Garcia, Zeni Pereira, entre outros. Criou o jornal *Quilombo*, editado de 1948 a 1950, que foi antes de tudo uma frente de luta, agregando grandes artistas brasileiro, cujas contribuições foram decisivas na qualidade das montagens como a do cenógrafo Santa Roza, que realizou belos trabalhos para O TEN.

Segundo o filósofo Kierkegaard, o estágio ético é aquele que cumprindo sua tarefa, engajando-se no dever cotidiano, faz a liberdade triunfar. Foi isso que o grupo fez: reconhecendo o aspecto transitório e evanescente do real, revelou a interioridade do homem negro, sua personalidade, seus dilemas, sua escolha por valores eternos, conciliando sua vontade com a vida social, afirmando a liberdade no exercício da escolha entre a essência e a aparência, o instante e o histórico. Trabalhando nos dois estádios, o ético e o estético, ampliando as possibilidades do artista negro se afirmar num panorama histórico e artístico.

Passo agora a analisar duas fotografias da montagem do TEN para o texto de Lúcio Cardoso, *O filho pródigo*, de 1947, no Teatro Ginástico, realizadas por José Medeiros.

A peça recria a parábola bíblica em uma comunidade de negros que vivem isolados. A passagem de uma peregrina branca instiga o protagonista Assur a fugir. Em seu retorno, é recebido com pompa pelo pai, gerando o ciúme do irmão Manassés, que ficou trabalhando na terra. Aíla, a esposa do irmão, resolve ir embora com o cunhado e para isso mata o marido. O pai expulsa os dois. Ao final, Assur retorna com a constatação de que é ficando que somos livres e assume o compromisso de lavrar a terra e ampliar os limites da propriedade.

As fotografias retratam duas cenas cruciais da peça. Na primeira, do assassinato do irmão de Assur, estão em cena os intérpretes Ruth de Souza, José Maria Monteiro e Aguinaldo Camargo. Na Segunda cena, em que a Peregrina seduz Assur, estão Ana Maria e José Maria Monteiro.

1ª foto. A cena representa o momento em que Aíla vai matar o marido Manassés, para se livrar da sua condição de esposa e assim partir daquele lugar. É o clímax da peça, pois é a partir desse gesto que se desencadeia o destino primitivo do casal.

A foto é de extremo rigor plástico, os gestos são exagerados, tendendo ao expressionismo, influencia do mestre Ziemienski. As mãos de Ruth de Souza crispadas revelam essa tendência de sublinhar o caráter maligno da personagem, verdadeiras garras. No rosto, não são os olhos fixos na vítima que revelam seu rancor, mas a boca cerrada, como a mão que empunha a arma, é forte e decidida. A atriz veste um manto. Chama atenção na foto o corpo, ou melhor o dorso de perfil do ator Aguinaldo Camargo – sempre elogiado pelos críticos. Na cena, Manassés está embriagado e ainda toma o vinho que Aíla lhe dera. Sua expressão é de extremo cansaço, mas a mão que segura o pote de barro com o vinho é de extrema força. Ao fundo, vê-se o rosto e as mãos de José Maria no papel do fraco Assur, recuando horrorizado diante do crime que está sendo testemunha e cúmplice. Seu rosto é de pavor e suas mãos repetem o “pathos” contidos no gesto de Aíla; sua intenção é se proteger do imenso ódio daquela mulher, como se o golpe também o atingisse. É uma bela foto, pois contrasta o movimento dionisíaco de Aíla e Assur com a calma semi adormecida de

Manassés debruçado sobre a mesa, em primeiro plano. Observa-se o detalhe da mão direita sobre a mesa, em contraste com a mão que segura firme o pote de vinho. São mãos tão ou mais expressivas que o rosto dos atores.

A cena é muito escura, quase na penumbra, como pede o texto e, ao fundo, vislumbra-se um dos arcos que compõe o sugestivo cenário.

2ª foto. Nessa foto, estão a bailarina do municipal, Ana Maria, no papel da Peregrina e José M. Monteiro como Assur. É a cena onde a Peregrina, depois de retirar o manto, dança e seduz Assur, com sua delicada beleza e sensualidade.

De uma beleza invulgar, a foto de Medeiros revela a preocupação da direção em dar ao espetáculo um caráter pictórico. De novo as mãos, dessa vez as da Peregrina, sugestivas, sensoriais, buscando tocar Assur; uma apazigua a outra excita, revelando o caráter dúbio da personagem. A Peregrina, que veio para realizar desejos sufocados, é a síntese de vários personagens de Lúcio Cardoso: são os que estão de passagem, como Gabriel de seu último romance, *O viajante*; os que nunca se fixam, que são puro instinto e satisfação, sempre partindo e só servem para despertar os instintos infernais, os sentimentos latentes dos seres que, ao contrário deles, estão fixos, sufocados por uma existência repetitiva e fria.

Na foto, a posição de Assur é imensamente sugestiva, sua atitude corporal revela todo embate emocional vivido pelo personagem. Seu dorso se entrega, mas seus braços apoiam-se para trás, suas coxas avançam, mas suas pernas recuam e seu perfil é de alguém enfeitiçado. É uma foto onde os dois perfis chamam atenção, os olhares se cruzam desafiadores e percebe-se a tranqüila certeza dela diante da carregada estupefação dele.

As árvores retorcidas ao fundo sugerem esse desenraizamento dos que anseiam por partir. Percebemos que há uma escadaria, bem ao estilo do cenógrafo Santa Rosa, e que a cena, diferente da foto anterior, é sugestiva e não realista. A luz é expressionista, acentuando os contrastes entre luz e sombra; há escuridões profundas nos cantos do palco e o cenário projeta silhuetas. A foto revela a sensualidade e o caráter coreográfico da encenação. Nesse sentido, as 2 fotos analisadas aproximam-se da idéia de Panofsky, acerca da “idéia” como “forma” e “conteúdo”:

“Quanto mais a proposição de ênfase na “idéia” e “forma” aproximam-se de um estado de equilíbrio, mais eloqüentemente a obra revelará o que se chama “conteúdo”. Conteúdo em oposição a tema, pode ser descrito nas palavras de Peirce como aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. É a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa – tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra.” (PANOFSKI, 2002:33).

A partir dessas análises fotográficas e de uma leitura do texto cardosiano, *O filho pródigo*, podemos estabelecer a gama de signos criados pela montagem do TEN. Essa recriação do tema bíblico discute questões pertinentes à época e ao negro, se impondo como artista e ocupando os palcos oficiais. Fidelidade, ânsia de libertação, rebeldia.

Dessa união fixada pela fotografia tentamos entender o caráter teatral do grupo, que insistia no experimentalismo geométrico e estético, absorvendo o talento de Santa Rosa e a explosão expressionista do mestre Ziemienski.

Um teatro íntimo, um teatro do negro, povoando o palco de fantasmas, omolús e sortilégios para sacudir o marasmo das produções ligeiras. Um teatro feito de nervos, sangue, ranger de dentes e de uma afirmação cultural e racial.

Bibliografia:

CARDOSO, Lúcio. "O Filho Pródigo" In: *Drama para negros e prólogo para brancos. (Antologia do Teatro Negro – brasileiro)*. Org. Abdias Nascimento. Ed. Teatro Experimental do Negro. – 1961 – RJ.

Dionysos – Teatro experimental do Negro. Org. Ricardo Gaspar Müller. Rio de Janeiro: MINC; FUNDACEN, 1988.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

* * *

ESPETÁCULOS POPULARES SETECENTISTAS EM NATAL, RN

Sônia Maria de Oliveira Othon e Marta Maria de Araújo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Apresentamos neste trabalho as mais antigas manifestações dramáticas populares natalenses, calcadas na tradição e na cultura oral, que se mantiveram até pouco mais da primeira metade do século XIX e que certamente preluíram o exercício da arte teatral em território potiguar. Natal, capital da Capitania do Rio Grande do Norte, conviveu durante o século XVIII com algumas manifestações de contorno teatral já delineado, provavelmente oriundas de Portugal, previamente organizadas, a saber, a Serração da Velha, o Desfile do Dia de São Bartolomeu e a Procissão dos Penitentes ou Procissão das Almas.

A Serração da Velha era uma espécie de encenação popular organizada espontaneamente por rapazes da cidade não somente no Sábado de Aleluia ou em qualquer sexta-feira da Quaresma, mas em qualquer época do ano à porta de pessoas impopulares ou facilmente ridicularizáveis. De acordo com Cascudo¹ (1980, p. 101), tal encenação simbolizava *uma reminiscência dos cultos agrários, expulsos do inverno ou dos últimos frios que retardavam a germinação das sementes. A velha representava essas forças negativas*. Os participantes seguiam um roteiro cênico de serrar uma tábua ou barril como se fosse uma velha, entre gritos e lamúrias, em meio a grande algazarra, extravasando a sua porção lúdica para representar desagrado e revolta perante uma situação ou pessoa de referência pública.

O ato revoltoso integra uma cultura de costumes alicerçada numa tradição que se perde no tempo, levando Chartier a afirmar que *à cultura dos costumes, as revoltas vão também buscar as suas formas rituais, inscrevendo as violências nas práticas festivas e folclóricas (o charivari, o processo de carnaval, as execuções simbólicas, as penalizações de escárnio) e fazendo uso de máscaras, de trajes de disfarce, de ritos de inversão* (CHARTIER, 1990, p. 200). A Serração da Velha, em Natal, também se enquadra nessa moldura de apresentar a revolta, o protesto, sob a forma ritual de uma prática folclórica espetacular de execução simbólica de uma personagem.

Se é ofício do historiador despertar o passado adormecido, ou como disse Hobsbawm (1997, p. 13), *lembrar o que os outros esquecem*, vale a pena trazer à tona do nosso passado, nem tão longínquo, o espetáculo que, dentre as diversas manifestações teatrais do século XVIII natalense, aquela que pode, talvez, mais ter-se destacado em Natal: o impressionante desfile do Dia de São Bartolomeu, realizado a cada 24 de agosto, de

inspiração religiosa popular, costume que perdurou até meados do século XIX. A iniciativa de sua execução era de exclusividade do povo, que se encarregava de tornar a macabra procissão, caricatural e aterradora.

Conta Cascudo que esse desfile, composto de um grande grupo de mascarados, liderado por uns três deles, percorria a cidade ao final da tarde. Um homem sisudo, andando gravemente, vestia um hábito de mangas exageradamente grandes para cobrir as almas à sua volta, todas trajadas de *chambres alvadios*; um São Francisco brandindo um chicote, *afugentava a ciranda de diabos que bailavam derredor [...] os demônios, com chifres, línguas vermelhas feitas de baeta e pequenas asas de papel, empunhavam espetos negros e urravam de meter medo*. Esse historiador continua narrando toda a movimentação comportamental diante desse cortejo

um mundo miúdo de garotos, atraídos pelo séquito e tremendo de terror incontido, fugia e voltava, perseguidos pelos belzebus, guinchadores e carreteiros. A gritaria assombrou as crianças, que choravam de pavor. A estridência dos berros levava a assuada como arauto muito antes de ver-se o sinistro cortejo (CASCUDO, 1980, p. 105).

Nesse tipo de procissão, a figura central era a morte, qualificada por Cascudo (1980, p. 105), como *estrangeira da imaginação infantil e perturbadora do espírito místico da época*, arrastando pelo chão uma mortalha alvíssima, a cabeça coberta por um capuz fechado com buracos apenas para deixar ver os olhos furiosos e portando um machado no ombro direito. Detalha esse historiador potiguar que a morte seguia em silêncio, parando à frente de algumas portas, nas quais marcava no chão uma cruz latina e pronunciava sonoramente: *Vá se preparando! Vá se preparando! Eu volto breve para vir buscá-lo*, mantendo sua *ronda semeadora de pânico*, fomentada por uma voz de *ressonâncias estranhas e lúgubres como de um profeta anunciador de catástrofes*. O cortejo terminava na rua Grande, após todos, inclusive os diabos, rezarem uma ave-maria e dispersarem-se. A morte apresentava-se andando de pernas de pau para elevar-se acima das demais figuras dramáticas, exigindo habilidade do intérprete para dar *a passada espectral*. Esse tipo de representação dava visibilidade à luta dos anjos defendendo as almas dos ataques dos demônios.

Desde o século XVI, o dia de São Bartolomeu² ficou associado à morte, quando em 24 de agosto de 1572, o rei Carlos IX, aconselhado por sua mãe, Catarina de Médici, marcou a história da França com o massacre de seus adversários protestantes. Temendo o crescimento do poder huguenote, Carlos IX ordenou a matança de seus líderes na data consagrada àquele santo, fixando na memória histórica ocidental a fatídica Noite de São Bartolomeu. Foi o início do morticínio de milhares de protestantes, estendendo-se de Paris às Províncias, por mais de vinte anos, em guerras de religião na França. No desfile natalense, porém, não havia nenhum banho de sangue; mesmo assim, essa pavorosa encenação começou a esmorecer progressivamente até meados do século XIX, desaparecendo em definitivo desde então.

Na espessura desse tempo passado de natureza cíclica, a fé, como diz Lippi Oliveira (1990, p. 43-44) *era princípio essencial de organização da sociedade e provedora dos parâmetros para a compreensão da vida do homem*. Por essa diretriz, eram memoráveis as Procissões de Penitência ou dos Penitentes ou, ainda, Encomendação das Almas, cujo ciclo foi concluído em Natal após 1850. Realizavam-nas com a intenção de aliviar os sofrimentos das almas do Purgatório, às quais o Papa João XVI, a partir do século X, dedicara um dia especial no mês de novembro. Podiam acontecer numa sexta-feira da

Quaresma ou em alguma daquele Mês das Almas, quando os flagelantes ou penitentes de açoites proporcionavam um espetáculo assombroso. Reuniam-se depois das 21 e antes das 22 horas, em volta do Cruzeiro da rua Grande, atual Praça André de Albuquerque, já deserta e escura: *O sino dobrava, compassadamente a finados. Todas as portas se fechavam. Um medo informe, onímodo, corria pela cidade*, refere Cascudo (1980, p. 107). Como é próprio desse tipo de espetáculo, alguns flagelantes apareciam amortalhados de branco, encapuzados; outros, apenas com o capuz, o dorso nu, aberto ao flagelo; às vezes, carregavam pesadas pedras na cabeça ou andavam algemados; a maioria deles portava tiras de couro ou pedaços de corda, todos instrumentos de auto-flagelação.

Para penetrar na visão e na imaginação do povo em geral, a procissão penitencial percorria as velhas ruas natalenses, começando pela rua Grande, atual praça André de Albuquerque, em direção à rua Santo Antônio, descendo até a Santa Cruz da Bica, subindo pela rua da Palha, hoje Vigário Bartolomeu, indo pela rua da Cruz (posteriormente, avenida Junqueira Aires e, agora, avenida Câmara Cascudo) até a Igreja do Rosário, retornando ao Cruzeiro da Matriz, percurso pontuado de expressões corporais de sofrimento e dor e de sons correlatos ao evento, como o ruído seco das matracas e das soturnas pancadas de açoites e rumores de gritos, gemidos, prantos e lamentações. Enquanto durava esse tipo de manifestação espetacular, a cidade emudecia de pavor, as portas e janelas permaneciam cerradas, mulheres e crianças ficavam a tremer nas camarinhãs, naquela noite carregada de atmosfera grave e medonha.

Os penitentes paravam em cada esquina, pelas palavras de Cascudo (1980, p. 107 e 109), para fazer preces *pela alma dos que morreram sem confissão, pela alma dos afogados, [...] dos enforcados, [...] dos condenados, [...] daqueles que andam sobre as ondas do mar, [...] dos que estão em perigo de vida*, em meio ao estalido forte de açoites e cordas, fazendo riscar o sangue nas suas costas. Cumprida assim a promessa, os penitentes voltavam para casa, onde, após o banho morno e o trato às feridas, comiam uma *ceia de peixe assado para reforçar a fibra dolorida pela demonstração de fé e aparente regeneração de costumes*.

Em Natal, esse tipo de procissão persistiu espaçadamente até cerca de 1856, traduzido numa pedagogia religiosa centrada na manutenção de comportamentos de fé, de culto ao flagelo, enfim, na preservação de costumes aprendidos pela tradição e pela repetição. Adentrando o século XIX, semelhantes 'modelos' pedagógicos de teatralização, resguardando as tradições populares, foram pouco a pouco sendo esquecidos, pois as novas gerações não incorporariam esse capital cultural com o mesmo desvelo das precedentes, de modo que, hoje, nos são inteiramente ou quase inteiramente desconhecidos.

Em seu estado bruto, tais manifestações teatrais ? festividades, desfiles e procissões ? efetivamente assumiam feições de espetáculo, pois seus criadores não dispensavam figurinos apropriados, a exemplo de mortalhas e capuzes brancos, cinzas ou negros; utilizavam adereços de cena, tais como barris, tábuas, pernas de pau, cordas, cruces, além de machados, espetos, algemas e açoites; também produziam uma sonoplastia à base de urros, gritos, choros, lamentações ou gemidos, golpes de açoite, tinidos de algemas e sons funestos de matraca, afora toda uma expressão corporal dramática apropriada para a ocasião.

No esforço de recapitular os vestígios do passado para compor a história do teatro natalense, considera-se cabível aceitar essas antigas manifestações dramáticas populares como espetáculo, à luz da ampla aceção hoje defendida pela

Etnocologia, conceito que acolhe inteiramente as manifestações teatrais natalenses do Setecentos.

Convencido da tarefa teórica apresentada pela Etnocologia para equacionar o estudo das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, Pavis (1999, p. 152) adverte: *para evitar uma deriva da Etnocologia rumo ao infinito das atividades humanas, propõe-se escolher interessar-se por fenômenos que impliquem os seguintes critérios: enformação estética de um evento, ficcionalidade, prazer do jogo, gratuidade da ação*, critérios que se considera aplicáveis ao caso das manifestações espetaculares da Natal setecentista. É relevante notar que um dos pressupostos da Etnocologia descrito por Pradier (1998, p. 9), qual seja *o de determinar o que se produz quando o evento espetacular acontece*, também se lhes ajusta perfeitamente, uma vez que por meio das narrativas há pouco apresentadas, também se pôde conhecer a reação da comunidade àquelas intervenções.

No que diz respeito à pedagogia cultural presente em todas essas tradicionais práticas espetaculares populares, fundadas principalmente na ideologia da cultura católica medieval e próprias de um tempo cíclico, monótono, de espaços marcados pela oralidade, pode-se afirmar que, para efeito de análise, tais manifestações não prescindiam de uma pedagogia de preceitos da cultura barroca, repousada na finalidade formativa do povo, por meio de seus textos e da permanente demonstração de seus atos. Ademais, imprimiam uma moral baseada na fé, na censura social, no auto-flagelo, na idéia de inferno e na purificação da alma. Por outro lado, prestavam-se a fins sociais de agregar o povo em torno da obediência aos preceitos da moral cristã, do dever de exaltação às autoridades reinóis e de promover, por meio dos textos e trilhas desse ideário pedagógico, experiências comunitárias locais, além de, igualmente, preservar toda uma tradição oral popular.

Ora, ao tempo da Colônia, a cidade exercia a função de instruir por meio da repetição oral, simbólica, folclórica e histórica. A cultura escrita demorou a ser ensinada em maior escala por aqui, de modo que por todo o século XVIII, a cidade do Natal apenas conheceu duas escolas oficiais: uma escola de Latim, criada em 21 de julho de 1731 e outra, de primeiras letras, estabelecida em 18 de março de 1793. Essa ausência de escolas reforçava, cada vez mais, a manutenção da cultura oral e popular. Afirma Araújo (1982, p. 22) que o Rio Grande do Norte era vítima da excessiva centralização do poder régio português e de suas inopinadas mudanças administrativas e que *se não fora o trabalho dos vigários e mestres-escolas espalhados pelas fazendas e povoados, atingindo os mais abastados, poder-se-ia crer em um analfabetismo geral*.

Assim, imagina-se que aqueles que se entregavam às manifestações teatrais populares, ou melhor, àquelas *práticas espetaculares* – usando a expressão de Pavis – da Natal do século XVIII, deviam se valer dos processos de transmissão e socialização de uma memória cultural, afeta a uma tradição ibérica oral, que se respaldava em narrativas populares e na contação de histórias, na cultura de credices e no imaginário folclórico. No entanto, apesar de terem adentrado o século XIX, tais manifestações começam a perder força, não somente aqui mas em todo o Brasil, principalmente em decorrência do início do uso extensivo do mundo do texto escrito. Esse recurso tecnológico começa a ser melhor socializado em nosso meio, paulatinamente, a partir de 1808, com a chegada da família real portuguesa, mas, sobretudo, com a abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional e a permissão real para instalar manufaturas no Brasil.

Vindas de uma tradição que se extinguiu, as

manifestações dramáticas populares de Natal ficaram na memória de alguns guardiões que, oralmente, as repassaram a historiadores desta cidade - vi de Cascudo -, os quais, em seus registros, as preservaram para as gerações seguintes.

Bibliográficas

ARAÚJO, Maria Marta de. **Origens e tentativas de organização da rede escolar do Rio Grande do Norte: da colônia à primeira república**. 1982. 230 p. Dissertação (Mestrado em Administração e Supervisão Educacional) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da cidade do Natal**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL; Natal: UFRN, 1980.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIPPI OLIVEIRA, Lúcia. Modernidade e questão nacional. **Lua Nova**, São Paulo, v. 20, p. 41-68, maio 1990.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADIER, Jean-Marie. A carne do espírito. **Repertório teatro & dança**, Salvador, v.1, n. 2, p. 9-21, 1998.

Notas

¹ Conta Cascudo (1980, p. 101) que, na porta do Palácio do Governo, na mesma noite em que o presidente Parrudo se enterrou, houve serração da velha, na mais regional e vaidosa covardia de que há notícia, externando sua reprovação a essa atitude popular. Parrudo era o apelido de Manuel Ribeiro da Silva Lisboa, Presidente da Província, sob o nome de Silva Lisboa, Ribeiro Lisboa ou ainda Presidente Ribeiro, assassinado em 11 de abril de 1838. De acordo com a tradição oral, era prepotente e libidinoso, o último termo referindo-se às suas habituais entrevistas amorosas, ambientadas numa choupana do sítio Passagem, localização do atual bairro do Barro Vermelho. Se essa personagem histórica mereceu o apelido pejorativo de Parrudo, serrá-la não era, certamente, demonstração de bem-querer dos natalenses, que expressavam, por meio de manifestações teatrais como essa, todo o seu desagrado para com o autoritário governante.

² São Bartolomeu foi um dos doze apóstolos de Cristo. Missionário, pregou o Evangelho na Índia e na Arábia, onde deixou uma cópia do Evangelho de São Mateus escrita em hebraico. É o padroeiro dos carneiros e curtidores, festejado a 24 de agosto. Na cultura afro-brasileira, é um de seus orixás, apresentando natureza bissexual: é homem por seis meses e mulher nos outros seis. Rege todas as pessoas, coisas e movimentos ambíguos.

* * *

ARQUEOLOGIA DO TEATRO MODERNO: HISTÓRIAS E CONCEITOS

Tania Brandão

Univertsidade do Rio de Janeiro - CNPq

Se a história do teatro brasileiro por vezes sugere a hipótese da existência de um único conceito de teatro moderno dominante no país, aquele que teria sido praticado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, um esforço de revisão se impõe com urgência. O empreendimento viabiliza não só o debate acerca do reducionismo encerrado na hipótese e a sua refutação; determina ainda que se localize uma dinâmica histórica bastante especial, relativa à *construção* do conceito de teatro moderno veiculado em São Paulo, notadamente no TBC. Trata-se de situar o conceito formulado pelos amadores do teatro paulista, em particular pelo GUT, liderado por Décio de Almeida Prado, para definir, através do recurso à metodologia histórica, a influência efetiva que este pensamento teatral exerceu. Uma multiplicidade de matizes do moderno é o resultado que se obtém.

Neste estudo, o objetivo central é o de evidenciar as formulações do tema propostas por Décio de Almeida Prado. Pesquisas subseqüentes, monográficas, seriam essenciais para que se obtivesse um quadro nítido do debate de idéias que rondou o TBC e o teatro paulista nos anos 40 – 50. Está em pauta a continuidade de reflexão a respeito do teatro moderno brasileiro, levando-se adiante pesquisas iniciadas anteriormente.

Ao falarmos de *teatro moderno brasileiro* estamos apontando para um palco em particular, o palco do *encenador* e da *encenação*, que começou a se tornar realidade profissional no Brasil a partir de 1948, ainda que a sua formulação originária, primeira, européia, date do final do século XIX. Observe-se que este *teatro moderno brasileiro* aconteceu aqui como cálculo deliberado, busca, intencionalidade: ele foi cálculo e intencionalidade exatamente porque necessitava enfrentar um outro teatro, senhor absoluto dos tabladados, o teatro do primeiro ator, das companhias de hierarquias e convenções. Por ter sido luta, o próprio momento de aparição do *teatro moderno brasileiro* é um fato temporal extenso, controverso. O longo percurso temporal permitiu uma oscilação do conceito de teatro moderno que foi defendido nos palcos nacionais.

Existe um debate histórico na atualidade a respeito da data que seria o marco inicial do nascimento do *moderno* no teatro brasileiro, ainda que possa sempre parecer arbitrário este esforço de buscar uma convenção cronológica. Por bastante tempo esta data foi flutuante, sujeita a questionamentos e controvérsias. Ao longo dos anos setenta, consolidou-se uma vertente favorável ao reconhecimento de 1943, ano da estréia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigido por Ziembinski, como o marco inicial do *moderno* no palco nacional. Há um testemunho de época de importância extrema:

“O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada mise en scène (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por “encenação”), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com Vestido de noiva, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório.” (p. 40)¹

O autor do comentário é Décio de Almeida Prado

(1917-2000); o texto, devotado à análise do teatro brasileiro moderno, publicado em sua primeira versão em 1984, mescla memorialismo e pesquisa e fala, neste trecho, da vivência de uma geração, a geração que teria feito a revolução moderna e da qual o autor participava ativamente. Uma atenção cuidada ao teor do texto revela a existência de uma platéia iniciada, atualizada, que acompanhava o debate europeu sobre a encenação – é um **nós** (o que víamos no palco...) que insinua a existência de uma demanda, uma ambiência. Esta ambiência era um novo amadorismo, que começara a se articular a algum tempo em certas bases, justamente *modernas*, e que permite que se questione a data de 1943 como marco inicial do teatro moderno. Neste momento, já estava em andamento um processo de mudança que o pequeno trecho insinua. Na verdade, o ciclo moderno teria sido iniciado em 1938, com o Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno, que estreara, sob a direção de Itália Fausta, uma montagem de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. A repercussão conquistada pelo TEB foi considerável; provocou o aparecimento ou a reativação do teatro do estudante por todo o país, injetou ânimo novo no teatro amador, graças à habilidade de Paschoal Carlos Magno para mobilizar os meios de comunicação e conquistar o apoio das elites.

E qual era o ideário deste novo teatro, a raiz da formulação do teatro moderno brasileiro? Ele era derivado “do teatro de que tanto se falava na Europa”. Mais exatamente, era uma mistura de concepções franco-italianas, proposições de Jacques Copeau² (1879-1949), em particular, muito embora a referência imediata de Paschoal Carlos Magno fosse o teatro inglês.

Em um primeiro momento, até meados da década de quarenta, importava mais a lição francesa, sob um determinado colorido, do que a lição italiana, que logo se fará ouvir. Para o encenador francês, que tomou para si a tarefa de reformar o palco parisiense do início do século, teatro era *encenação* em um sentido muito peculiar, era dar vida em cena a um texto de indiscutível densidade poética, empreendimento em que um líder guiaria um conjunto homogêneo de abnegados amantes da arte no processo de materialização da **essência** do texto da peça no palco. O palco poderia estar nu, despojado de enfeites e artifícios, mas deveria estar impregnado pela essência do texto, deveria ser vestido pelas palavras do autor, instrumento eficiente para conter os impulsos expressivos dos atores. Antes de pretender revolucionar a cena francesa, Copeau militara na crítica teatral, convivera com o meio intelectual parisiense e deplorara o comercialismo e o tom de histrionismo rasteiro que dominavam o teatro de seu país, segundo sua opinião. Para atingir o seu ideal de transformação do palco francês, julgou fundamental trazer o poeta ao teatro, descobrindo novos autores e montando os clássicos. Inaugurava-se uma nova época na cena teatral do ocidente, mas uma nova época em que uma das vertentes mais fortes de trabalho era o **textocentrismo**, quer dizer, a valorização absoluta do texto do dramaturgo como pauta que o encenador deveria seguir para fazer com que os atores, no tablado, expusessem uma obra de arte verdadeira e legítima. Neste contexto, a prioridade era a construção de um repertório em que os clássicos, qualificados como tal pela sensibilidade moderna, faziam figura forte.

No Brasil do final da década de trinta e dos anos quarenta, o jovem movimento do teatro dos estudantes e do amadorismo reformista passou a seguir, em boa parte, o ritmo proposto por Copeau a partir de 1913, na França, com a abertura do Vieux Colombier. A agitação não se limitava ao Rio de Janeiro, então capital teatral do País e na verdade o grande

centro do teatro profissional. O teatro carioca, no entanto, que começou a se estruturar como mercado de arte no século XIX, era dominado por uma estrutura teatral conservadora resistente à transformação. Trata-se de um tipo de teatro que se pode qualificar como antagonístico ao teatro moderno – precisamente o teatro do primeiro ator histriônico, adepto das convenções e das hierarquias de cena, comandado pelo ponto e avesso até à simples hipótese que fosse de trabalhar com o encenador. A história registrou inúmeros fatos reais que, hoje, parecem anedotas, mas que revelam com nitidez as dimensões deste abismo.

Este velho teatro, de forte colorido português, era uma máquina acelerada de montagens e de reação contra o novo. O seu ritmo fazia com que o movimento de renovação fosse por demais circunscrito, localizado, reduzido mesmo a um movimento de estudantes e intelectuais, logo amadores. Tais condições fizeram com que o teatro carioca levasse um longo tempo para se transformar, seguindo um andamento muito lento e dependendo da formação de uma nova classe teatral, egressa dos teatros dos estudantes e amadores de classe média e afinal profissionalizada em São Paulo.

A rigor, o movimento moderno foi iniciado em 1938 no Rio de Janeiro e persistiu como prática amadora até 1948, pois os Comediantes de *Vestido de noiva* eram amadores. Em 1948 surgiu no Rio de Janeiro o embrião daquela que se tornou a primeira companhia profissional brasileira de teatro moderno, o Teatro Popular de Arte, futura Cia Maria Della Costa. Mas a empresa não conseguiu continuidade de trabalho no Rio; em 1949 ela se transferiu para São Paulo, cidade que se tornará a partir de então a capital do teatro moderno. O Rio de Janeiro tornou-se moderno lentamente, ao longo dos anos cinquenta.

O movimento de mudança, portanto, iniciado em 1938, não estava restrito ao Rio, como já observamos. Em São Paulo, a inquietude injetada por Paschoal Carlos Magno encontrou eco, funcionou como estímulo para a expansão de um interesse local por teatro que já começara a agitar a elite paulista desde a terceira década do século XX, sob a liderança de Alfredo Mesquita, mas que a princípio se dava como forma de confraternização juvenil da elite paulistana. São Paulo não possuía um teatro profissional consistente; na verdade, a cidade costumava receber as produções e as companhias do Rio de Janeiro; as produções locais, quando não eram derivadas do teatro carioca, eram em sua maior parte manifestações de um teatro popularesco e um tanto caipira, cujo maior representante era Nino Nello. Havia uma demanda por teatro por parte da burguesia em ascensão e por parte da aristocracia cafeicultura, em parte atendida pelos jovens amadores liderados por Alfredo Mesquita e logo diretamente contemplada pela turbulência amadora e estudantil derivada do gesto de Paschoal Carlos Magno. À diferença do Rio de Janeiro, em São Paulo existia um clima político a favor de uma nova realidade teatral.

Um outro nome se projetou como líder neste movimento – Décio de Almeida Prado. Ao lado dele, Lourival Gomes Machado; primeiro eles apoiaram a iniciativa do Prof. George Raeders (diretor do Liceu Franco-Brasileiro que fundara um grupo teatral de estudantes em 1939), através do grêmio da Faculdade de Filosofia, que Lourival Gomes Machado presidia. A seguir, decidiram criar um grupo de teatro na universidade, que recebeu o nome de Grupo Universitário de Teatro – GUT. A deixa para a fundação do grupo foi a criação dos Fundos Universitários de Pesquisa pelo reitor Jorge Americano, em 1942, com a entrada do Brasil na guerra contra o Eixo, para estimular os esforços de guerra. Os espetáculos seriam financiados pelos Fundos de Pesquisa; as suas apresentações em diferentes cidades paulistas seriam acompanhadas por

professores que, nos intervalos, divulgariam a idéia dos Fundos de Pesquisa e buscariam obter novos apoios financeiros.

Ainda que o grupo contasse com a figura do **ponto** em suas fichas técnicas, o conjunto representava a proposição de um conceito novo de teatro, associável ao teatro moderno a que Décio de Almeida Prado se referiu no texto citado acima. O projeto primeiro da equipe – quer dizer, a proposta de seu diretor, Décio de Almeida Prado – era contribuir para a construção de um *teatro nacional* com a *encenação* de autores nacionais, clássicos e atuais, bem na linha de uma transposição do pensamento de Copeau. Era preciso, portanto, *construir os clássicos*, prática a que o teatro nacional até então não se dedicara. O teatro brasileiro era um teatro sem tradição de dramaturgia e próspero em talentos histriônico-interpretativos, propensos a cultivar este gosto no público.

Foi a esse desafio que o teatro universitário de Décio de Almeida Prado tentou responder, ainda que não sejam conhecidos textos teóricos desta época assinados pelo diretor para explicar as suas escolhas, em especial sua opção pela dramaturgia nacional. De todo modo, as peças montadas na primeira temporada, em 1943, são expressivas; era um espetáculo com três peças em um ato - *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, *Os irmãos das almas*, de Martins Pena, e *Pequenos serviços em casa de casal*, de Mário Neme.

A escolha de Gil Vicente – que voltará à cena do GUT outras quatro vezes – indica o desejo de construção de um conceito de repertório fundado no reconhecimento de *clássicos*, em especial se considerarmos que está ao lado de Martins Pena. De acordo com as diversas fontes disponíveis, o espetáculo provocou sensação, foi um sucesso. Como o empreendimento era apoiado pelos integrantes da revista *Clima*, recentemente criada, a sua repercussão extrapolou a dimensão do simples evento universitário para angariar verbas. Os cenários e figurinos foram criados por Clóvis Graciano, com toques medievais, para o *Auto*, em especial nos trajes, mas com alguns traços e elementos modernos. Afirmou-se que a cena adquiriu um fascínio todo especial graças ao jogo de luzes criado por Lourival Machado e o impacto teria sido de tal ordem que, ao se abrirem as cortinas, o pintor Lasar Segall, na platéia, teria aplaudido a cena com entusiasmo.

O deslumbramento tomou conta também do poeta Oswald de Andrade, que apelidara os animadores da revista *Clima* de *chato-boys*, eliminando as mulheres da equipe, mas que escreveu um artigo afirmando que eles talvez tivessem achado a sua paixão vocacional, no teatro, graças à “justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da barca*”. O tom do texto é celebratório, uma autêntica louvação ao grupo. Há uma única nota de restrição – a escolha do autor contemporâneo, Mário Neme, um estreante, aos seus olhos inaceitável. O parecer do poeta foi bombástico e um tanto injusto, ao menos com Martins Pena – o nome era indefensável “junto ao de Martins Pena, este justificado apenas pela tradição, com seu cheiro de barata e seu velho armário mágico”. Os comentaristas da época não hesitam em afirmar que Oswald de Andrade queria que os seus textos fossem montados pelo grupo, mas que eles não passariam na censura do Estado Novo. Hoje, é possível afirmar que havia um conceito de teatro em discussão que não poderia absorver as radicalidades de Oswald de Andrade – o GUT estava se movendo no interior de uma concepção do teatro enquanto identidade histórico-cultural. Em termos imediatos, tratava-se muito mais de um exercício de atualização do que de ruptura. Não estava em pauta a opção por uma visão crítica do país, mas a formulação de um conceito de teatro e de repertório em contraposição ao teatro do primeiro ator, ainda que os seus

contornos não tenham tido longa vida, nem tenham instaurado uma tradição na febre teatral que se seguiu.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald. **Ponta de lança**. São Paulo: Globo, 1991.
 MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
 PRADO, D.A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1956.
Teatro em progresso. São Paulo: Martins, 1964.
Exercício findo. São Paulo : Perspectiva, 1987.
Peças, pessoas, personagens. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

* * *

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS

O INCONSCIENTE E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O TEATRO NO SÉCULO XX

Alessandro Antonio Silva
Universidade Estadual de Londrina

Esta comunicação é o relato de uma experiência prática de interpretação resultante de minha monografia, para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas, abordando as questões de criatividade no trabalho do ator. Para isto foi usada como base fundamentadora da pesquisa a técnica de Mímesis Corpórea, experimentada pelo grupo LUME¹ de Campinas e usada neste trabalho para a observação dos pacientes de Centro de Atenção Psicossocial de Londrina (CAPS). Foram coletados materiais para a criação de personagem através da observação de fotos e anotações sobre as corporeidades² e fisicidades³ de alguns portadores de esquizofrenia, internos da instituição.

A definição estética do trabalho principiou no mundo criado por Arthur Bispo do Rosario, portador de esquizofrenia paranóide que desenvolveu uma extensa obra plástica nos cinquenta anos em que ficou internado na Colônia Juliano Moreira. A metodologia apresenta a interação conseguida com a subjetividade e a criatividade aliadas aos desenhos cênicos sugeridos pela observação e pela obra de Bispo do Rosário.

Para se chegar na elaboração prática do trabalho, que teve como base a arte e a loucura, foi de suma importância estar pesquisando à respeito de questões da personalidade através da psicanálise. Ao longo do século passado questões psicanalíticas se mostraram muitas vezes presente em estudos da criação artística. Em pesquisas de estudiosos da psicanálise, entre eles Freud e Young, sempre esteve evidente a busca de uma relação, da expressão artística de esquizofrênicos, com o próprio ato de criação de artistas tidos como normais.

O trabalho se estrutura basicamente em três partes. A primeira aborda conceitos de criatividade diante de teóricos da psicanálise, fazendo uma relação da teoria freudiana, e da descoberta de um aparelho psíquico dividido em id, ego e superego, com conceitos da arte dos séculos que antecederam esta nova ciência. O estudo faz um “contraponto” da manifestação artística, tida anteriormente como composição de um mundo exterior, a um novo conceito que relaciona arte moderna com descoberta do inconsciente. Este desconhecido por todos, mas que nesta nova forma de ver fazer artístico se mostra presente e inerente ao ato de criação.

O estudo prossegue com um estudo à respeito da relação do consciente e inconsciente atribuído por Freud e o inconsciente coletivo, muito observado e divulgado por Jung em seus estudos. Nesta parte do trabalho são colocadas em questão análises de Jung, à respeito de obras de pacientes portadores de transtornos mentais e a sua relação com a criatividade e conceitos propriamente artísticos.

Na segunda parte do trabalho, também foram observadas as manifestações de outros teóricos, artistas e encenadores e a relação de seus trabalhos com o inconsciente. O começo de um teatro psicológico nos Estados Unidos da América, através do sistema de Stanislavski, trazido por Strasberg e transformado em método para ministrar aulas na

Actor's Studio. A relação de um modo próprio ao fazer teatro, com a terapia em grupo, e a crítica social, expresso pelo grupo de teatro norte americano Living Theatre. A relação direta da emoção inconsciente do ator com o seu físico, anteriormente já pensada por Antoin Artaud e colocada em prática na década de 60, por Grotowski, em seu ator santo.

Nesta parte do trabalho foi feita uma análise, dos conceitos teatrais idealizados por Antonin Artaud, diagnosticado pela psiquiatria da primeira metade do século XX como esquizofrenico, e que através de seus escritos “comandados pelo seu inconsciente”, ofereceu ao teatro contemporâneo uma significativa contribuição.

A terceira e última parte acontece com um trabalho prático de interpretação usando como técnica, a mímesis corpórea. Nesta etapa, foram observadas ações físicas de pacientes do Centro de Atenção Psicossocial de Londrina (CAPS), e transferidas para partituras corporais testadas no ator, que fizessem uma junção com o desenho cênico das obras de Arthur Bispo do Rosario, esquizofrênico paranóico, que viveu durante cinquenta anos na colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro e que desenvolveu uma enorme obra plástica nos cinquenta anos em que ficou internado na mesma instituição.

Esta reflexão sobre arte e loucura talvez tente buscar uma resposta para a expressão artística, que esta presente em todo o ser humano, mas que é desconhecida até o ato de criação. Com o surgimento da psicanálise, começou a se observar que simples garatujas desenhadas por crianças, antes sem o menor valor diante da observação artística, tinham um significado contéudo expressivo. No teatro urros, gritos e gestos involuntários, passaram a ter o seu devido valor na contemporaneidade artística através da obra de Artaud. Assim sendo, a vinda da psicanálise e suas discussões diante do fazer artístico, fizeram com que o ato de criação sem a devida consciência, se mostrasse inovador e criativo. Diante da expressão de pessoas tidas anteriormente como loucas e insanas, mas que no contexto artístico se mostram totalmente integradas e presentes à um mundo que artistas tidos como normais buscam no seu momento de criação, o inconsciente.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- O Teatro da Crueldade**. São Paulo: Publicações Culturais Engrenagem, 1975.
- Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus**. São Paulo: Publicações Culturais engrenagem, 1975.
- ASLAN, Odete. **O Ator no século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator Da Técnica à Representação**. Campinas: Unicamp. 2001.
- CAMACHO, Marcelo. *Delírios Estéticos*, in Revista VEJA, Brasil, São Paulo. 1995.
- BARBA, Eugenio; SARAVESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Unicamp. 1995.
- COELHO, Teixeira. *Artaud: a vida como arte ou destruir a*

arte para tocar na vida in Revista Insight – Psicoterapia e Psicanálise, Brasil, São Paulo. 2001.

COLLA, Ana Cristina; SILMAN, Naomi; HIRSON, Raquel Scotti. *Um Dia - Um Passo Adiante* in Revista do Lume, Campinas, 2002, p. 85-127.

D'ANDREA, Flávio Fontes. **Desenvolvimento da Personalidade**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand., 10ªed. 1991.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Unicamp. 2001.

GARDNER, Howard. **Arte, Mente e Cérebro - Uma Abordagem Cognitiva da Criatividade**. Porto Alegre. Editora Artes Médicas. 1999.

Mentes que Criam. Porto Alegre: Editora Artes Médicas. 1996.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1987.

HAUSER, Ana Lúcia. **A Linguagem Plástica do inconsciente**. São Paulo: Editora Ática. 1994.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosario – O Senhor dos Labirintos**. Rio de Janeiro: Rocco. 1996.

HIRSON, Raquel Scotti. *Mimesis Corpórea – O Primeiro Passo* in Revista do Lume Brasil, Campinas. 1999 p.91 à 107.

Loucura Poética - *Mitologia pessoal de Bispo interroga o sentido da art'* in Revista ISTO É, Brasil, São Paulo. 1990 p. 64

MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosario : A Arte como Metáfora do Mundo**, jun. 1990.

NEMER, Marcelo. *Arthur Bispo, alma do nosso tempo* in Estado de Minas, Brasil, Belo Horizonte. 1990.

OLIVEIRA, Maria Lúcia. *Contribuições da Psicanálise para a Compreensão da Criatividade* in Psicologia Educação e Conhecimento do Novo. São Paulo: Editora Moderna. 2001.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Oflia organização. **Forma Percepção e Estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1995.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Editora Unesp. 1986.

SILVA, Jorge Antonio. **Arte e Loucura - Arthur Bispo do Rosario**. São Paulo: Editora Fapesp. 1998.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do Inconsciente**. Brasília: Editora Alhambra. 4ª ed., 1981.

SOUZA, Jessor. *Café com Queijo - Concluindo Uma Fase de 10 anos de Pesquisas da Mimesis Corpórea* in Revista do Lume, Brasil, Campinas. 2002, p.68-77.

SPOLIN, Viola. **Improvisação Para o Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1963.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1970.

Catálogos

A Contemporaneidade de Um Extemporâneo. Catálogo MSC. Museu de Arte Contemporânea de Goiás, out. 1999.

Arthur Bispo do Rosario - O Inventário do Universo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mai. 1995.

Arthur Bispo do Rosario - Registros de Minha Passagem Pela Terra. Museu de Arte de Belo Horizonte, ago. 1990.

Brasil em Veneza - Arthur Bispo do Rosario e Nuno Ramos. XLVI Bienal de Veneza, jun. 1995.

Catálogo MARP - Museu de Arte de Ribeirão Preto.

Registros de Minha Passagem Pela Terra - Arthur Bispo do Rosario. Curitiba. Centro de Criatividade de Curitiba, set. 1990.

Vídeos

Arthur Bispo do Rosario - O Prisioneiro da Passagem - Hugo

Denizart

Notas

¹ LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral

² Termo utilizado pelo grupo LUME, para se referir ao uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age e faz, como intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações

físicas e vocais.

³ Termo utilizado pelo grupo LUME, para se referir ao aspecto puramente físico e mecânico da ação física.

* * *

A PESQUISA ARTÍSTICA NO GRUPA

Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)
Universidade Federal de Minas Gerais

Esta comunicação busca apresentar alguns princípios de trabalho no processo de pesquisa artística do GRUPA (Grupo de Pesquisa-prática em atuação), iniciado no ano de 2000, no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais.

O trabalho pedagógico-artístico com atores, desenvolvido por mim paralelamente ao trabalho profissional de atriz e diretora cênica, tem me possibilitado o aprofundamento do estudo da atuação teatral. Pesquisando, na prática, os elementos fundamentais de certa preparação técnica do ator, busco sistematizar os estudos ora vinculados a processos experimentais de criação, ora não. Neste percurso, verifico questões práticas de procedimentos para a atuação cênica atual, que se apresentam inicialmente na atividade de ensino de disciplinas acadêmicas da área de Artes Cênicas, denominadas “Interpretação” e “Improvisação”, que ministro. Também, reflito constantemente sobre as referências teórico-práticas utilizadas, bem como a recepção destas na realidade brasileira da preparação do ator, especialmente a universitária. Por causa deste caminho, e juntamente de outras vivências profissionais em teatro, sinalizo aqui algumas reflexões com ênfase no trabalho do GRUPA.

O GRUPA é um grupo formado atualmente por cinco alunos-atores do curso de graduação em Artes Cênicas da UFMG (Juliana Coelho, Leonardo Lessa, Rita Maia e Rogério Araújo), e eu, professora da área de Interpretação desse curso. Suas atividades tiveram início no ano de 2000 e, de lá até hoje, foram desenvolvidos alguns trabalhos cênicos que pretendo aqui citá-los.

A motivação inicial de trabalho do GRUPA foi a reunião de pessoas com interesse em aprofundar processos de preparação técnica de ator, por meio de pesquisa-prática, para além do ensino acadêmico de formação de ator. Neste sentido, a primeira composição do GRUPA desenvolveu atividades que pudessem fortalecer diretrizes básicas neste sentido e estas foram: realizar e aprofundar a preparação técnica de ator, inspiradas no trabalho prático de pesquisadores cênicos brasileiros atuais, como o GRUPO LUME, de Campinas-SP e o GRUPO TEATRO ANDANTE, de Belo Horizonte-MG. Tal preparação vinculou-se, neste momento, a processo de criação cênica de rua, entendendo-se que essa proposta trazia, em ato, questões importantes sobre a recepção do trabalho geral, bem como do modo de atuação experimental de rua. Afinal, o que poderíamos oferecer ao público da rua? Primeiramente, mostrarmos algumas informações que estudamos e descobrimos

no processo, e que aplicamos naquele experimento. Depois, esperar que a recepção pudesse se tornar interessada com a nossa investigação, interesse este a ser refletido no ato da apresentação do trabalho, bem como no reconhecimento de nosso compromisso para com ela.

O espetáculo realizado foi apresentado publicamente no ano de 2001. Chama-se *No país da gramática*. Trata-se de dramaturgização e encenação inspirada no texto teatral *A morta*, de Oswald de Andrade. O resultado possui duração de aproximadamente vinte e cinco minutos.

Para o ano de 2002, o GRUPA decidiu afinar um pouco mais suas diretrizes de trabalho. Neste sentido, a preparação técnica se associou mais diretamente a idéia do *treinamento de ator*¹. Outra questão também começou a se aprofundar: a da *dramaturgia de ator*². As perguntas sobre o grande tema “treinamento” começaram a buscar respostas no trabalho prático diário. Porém, paralelamente, inspiradas em estudos teóricos sobre treinamentos na historiografia teatral ocidental, como a metodologia para as *ações físicas* de Constantin Stanislavski e o trabalho de Jerzy Grotowski no período dos anos sessenta a oitenta. Mesmo assim, a ênfase do processo era o exercício prático diário.

A partir daí, o GRUPA passou a verificar o montante de perguntas originadas nesta pesquisa de preparação técnica para a arte da atuação. Elas dizem respeito: a pesquisa desenvolvida em grupo, ao conceito/ideologia de treinamento, a vinculação de uma preparação técnica a um resultado artístico, o conceito/ideologia de resultado artístico. De modo simples, posso dizer que o GRUPA se interessava em se dedicar a praticar um treinamento de ator e criar um novo espetáculo de rua. E, assim, foi proposta a dramaturgização e encenação de *Os cupins*.

Os cupins é um espetáculo de rua, com duração aproximada de quarenta minutos. Trata-se de dramaturgização e encenação inspirada no texto teatral *Carta aos Atores*, do francês Valère Novarina. Como se não bastassem as perguntas que pululavam no processo de pesquisa do grupo, Novarina chega até nós e amplia as questões artísticas. Diz ele:

Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos. (...) O meu prazer (é preciso tentar sempre dizer um pouco de onde ele vem, ah, os artistas!), não é que o ator me devolva as antigas falas impostas, mas é muitas vezes, cada vez mais, o velho álcool por muito tempo tampado ter sobre ele efeitos espetaculares; ver o velho texto todo queimado, todo destruído pela dança do ator levando todo seu corpo dentro dele. (...) O teatro não é uma antena cultural para a difusão oral das literaturas mas o lugar pra se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra dos corpos. (...) O ator não é um intérprete porque seu corpo não é um instrumento. (NOVARINA, 1999)

Certamente, com a aproximação de Novarina, já tendo se alimentado um pouco de Oswald de Andrade, o GRUPA não ficaria impune às questões levantadas sobre a presença do ator, isto é, sobre a experiência teatral presentificada^{3,4}. Neste sentido, aproxima-se cada vez mais o interesse em alguns elementos da pesquisa-prática de Jerzy Grotowski, especialmente sobre o trabalho da composição de ações físicas e vocais⁴, em resposta a Stanislavski.

Para 2003, o GRUPA se vê diante de um novo desafio: dar continuidade aos seus interesses de investigação, organizar a sistematização de suas experiências, ampliar fontes de informações e...enveredar novamente pelo caminho da criação. Para a sistematização dos trabalhos, têm sido organizados tópicos de reflexão para análise individual, registro individual

e coletivo de trabalhos práticos bem como diálogo com outras experiências teatrais. E assim, optou-se por nova dramaturgização e encenação (em andamento) inspirada no texto teatral *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, do alemão Bertolt Brecht, com direção cênica de profissional externo ao grupo, em trabalho cooperado. Trata-se agora do espetáculo denominado *Nossa pequena Mahagonny*.

Com este trabalho o GRUPA teve a oportunidade recente de realizar uma demonstração de seu processo artístico no 11º. Simpósio da Sociedade Internacional Bertolt Brecht, em Berlim-Alemanha. Esta “publicação” da pesquisa, mesmo que considerada pelo grupo, no momento, como resultado não finalizado totalmente, permitiu verificar fundamentos do processo, qualificar alguns argumentos, contestar outros, bem como aprofundar na finalização do trabalho, sustentando-o um pouco mais em evidências percebidas, também, na recepção do público.

Quando analisamos, mesmo que ainda precocemente, as atividades do GRUPA, é visível a riqueza de informações e experiências em um grupo ainda jovem como esse. Também, é possível reconhecer que é necessário caminhar ainda mais para a melhor organização dos dados até então colhidos, usando as informações estudadas e tentando responder, com a experiência prática cênica em foco, um pouco das questões já surgidas. Isto só fortalece as motivações da pesquisa.

A pesquisa artística pode, no entanto, em ato, contribuir muito para tais respostas. Ela parece dizer por ela mesma mais que várias anotações. Daí a importância em apresentá-la e discuti-la na prática. O GRUPA não pretende, por enquanto, perder este caminho de vista. E ainda continua em espaços abertos...

Referência bibliográfica

- FÉRAL, Josette. *Vous avez dit “training”?* In Eugênio Barba et alii, p.7-27. *Le training de l'acteur*. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire national Supérieur d'Art Dramatique, 2000. Tradução livre e notas de José Ronaldo Faleiro.
- MARINIS, Marco de (a cura di). *Drammaturgia dell' Attore*. Bolonha: I Quaderni del Batello Ebbro, 1997.
- In cerca dell'attore. Um bilancio Del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e Para Louis de Funés**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. Tradução de Ângela Leite Lopes.
- NETTO, José Teixeira Coelho. **Moderno pós moderno: modos & versões**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1995, p. 80.
- RICHARDS, Thomas. **Al lavoro com Grotowski sulle azione fisiche**. Milano: Ubulibri, 1997.
- TOPORKOV, V. Osipovich. **Stanislavski in rehearsal: the final years**. New York and London: Routledge. A Theatre Arts Book, 1998.
- WOLFORD, Lisa & Richard Schechner. **The Grotowski Sourcebook**. New York and London: Routledge, 1997.

Notas

¹ Em Josette Féral. *Vous avez dit “training”?* In Eugênio Barba et alii, p.7-27. *Le training de l'acteur*. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire national Supérieur d'Art Dramatique, 2000. Tradução

livre e notas de José Ronaldo Faleiro.

² Em Marco de Marinis (a cura di). *Drammaturgia dell' Attore*. Bolonha: I Quaderni del Batello Ebbro, 1997.

³ Em Thomas Richards. *Al lavoro com Grotowski sulle azione fisiche*. Milano: Ubulibri, 1997.

⁴ Idéia de presentificação desenvolvida em: José Teixeira Coelho Netto. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995, p. 80.

ABDIAS NASCIMENTO E SOLANO TRINDADE: DOIS CONCEITOS PIONEIROS DO TEATRO NEGRO BRASILEIRO.

Christine Douxami

Universidade Federal da Bahia - DCR/CNPq

Abdias Nascimento, fundador do *Teatro Experimental do Negro* em 1944 e Solano Trindade, que criou o *Teatro Popular Brasileiro* em 1950, são, ao nosso ver, as duas personalidades mais representativas das duas tendências do teatro negro: entre um teatro negro erudito e um teatro popular negro. Isso reflete escolhas artísticas tanto quanto ideológicas, já que o teatro negro brasileiro, bem como o movimento negro, desenvolveu uma dupla articulação entre os conceitos de “raça” e de “classe”, demonstrando assim a sua inserção nas problemáticas socio-políticas do seu tempo.

Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro

Os objetivos do TEN eram, antes de mais nada, educacionais e pedagógicos, como as demais organizações do movimento negro da época. Várias atividades explicitamente políticas juntaram-se ao trabalho artístico do TEN, sempre com o desejo de transformar as mentalidades na escala nacional e procurar, segundo Abdias Nascimento, « *questionar a alienação estética da sociedade convencional* »¹.

A atividade teatral mais intensa do TEN, com mais de 50 atores, concentrou-se de 1944 a 1952, apesar da companhia ter existido até 1968. Na falta de uma dramaturgia nacional, as primeiras peças montadas pertenciam à dramaturgia norte-americana, seguidas logo depois por peças de autores nacionais². Geralmente, a companhia procurava valorizar as raízes africanas presentes na música, na religião, na dança brasileira e muitas vezes nas expressões da cultura popular chamada “folclórica”, readaptadas à cena teatral, inclusive nas peças norte-americanas.

Porém, os membros do TEN se confrontavam com uma certa contradição interna: ao mesmo tempo em que tentavam valorizar a identidade negra, pela via da encenação teatral das tradições de origem africana, desejavam a total integração política dos afro-brasileiros no seio da sociedade brasileira, como o resto do movimento negro da época. Ora, esta integração do negro significava o abandono das práticas vistas como “bárbaras” pelas elites, o candomblé sendo o mais visado.

Como entender essa vontade de valorização do negro e, conjuntamente, a rejeição dos seus costumes e das suas tradições de origem africana? É possível explicar parcialmente esta contradição pela exigência, particularmente característica na época, de reconhecimento do Outro branco, mas também pelo fato que os trabalhos previamente realizados sobre o negro e o mestiço sempre colocavam-nos como “espécimes de estudo”, “fornecedores” de folclore ou de religiosidade africana. Daí, os membros do TEN queriam que o negro fosse valorizado enquanto cidadão brasileiro, capaz de se integrar na sociedade e de se pensar por ele mesmo, podendo participar do “progresso” e do “desenvolvimento” do país.

Além disso, como explica Roger Bastide, a negritude brasileira, cujo grande divulgador foi justamente o TEN, expressa o patriotismo das populações afro-brasileiras. Isso justificaria a rejeição das religiões afro-brasileiras: « (...) são os adeptos da negritude quem são os opositores mais fortes, mais intransigentes das seitas religiosas tradicionais africanas que cultuam de forma rigorosa os rituais ancestrais yoruba (...) no melhor dos casos aceitam, apenas, algumas manifestações fol-

clóricas de origem bantu, algumas danças, porque não colocam em perigo a unidade nacional, porque não comprometem nada »³.

Isso explica, então, uma certa rejeição inicial pelo uso de elementos simbólicos do candomblé ou pelo folclore “afro” dentro das peças do TEN. Além disso, os membros do TEN acreditavam que o folclore dentro das peças não era criativo, considerando-o como mera repetição em cena de uma tradição ancestral. Por exemplo, na peça *Rapsódia Negra*, escrita e encenada em 1952 por Abdias Nascimento, o autor explicava da seguinte forma a sua intenção criativa no espetáculo: « *Não pretendi realizar um espetáculo cem por cento folclórico. Apenas alguns quadros como as “Imagens do Recife” ou “Candomblé” são de inspiração folclórica. No mais predominam ritmos, danças, melodias e a gíngua do nosso povo, tudo transfigurado, conforme as necessidades cênicas e as exigências teatrais. Realmente, Rapsódia Negra nada tem a ver com o teatro popular de Solano Trindade e as suas preocupações folclóricas* »⁴.

Porém, dentro das peças encenadas pelo TEN, existe uma verdadeira valorização da cultura negra e do candomblé, e mesmo do folclore. Podemos afirmar que existe uma certa dualidade entre, de um lado, uma valorização artística da cultura negra entendida como um signo de identificação do teatro negro como um teatro étnico e do outro lado a existência de um discurso especificamente político que coloca como prioridade a integração do afro-brasileiro na sociedade brasileira, após o abandono das suas tradições africanas, consideradas como “atrasadas”.

Solano Trindade e o Teatro Popular Brasileiro

Solano Trindade, após a sua participação no TEN e no Teatro Folclórico Brasileiro⁵, criou a sua própria companhia em 1950, acompanhado nessa empresa por sua esposa, Margarida Trindade, e do antropólogo Edson Carneiro. Segundo Haroldo Costa⁶, Solano Trindade teria deixado o *Teatro Folclórico Brasileiro* porque achava as formas adotadas muito estilizadas e comerciais demais. Queria desenvolver um estilo mais “primitivo” que valorizasse mais intensamente a tradição folclórica do povo brasileiro, de forma menos superficial. Solano Trindade queria unificar uma luta de classe e uma afirmação étnica, baseando-se no fato de que no Brasil as classes desfavorecidas são, na sua grande maioria, negras ou mestiças. Comunista, acreditava profundamente na viabilidade artística de uma cultura popular que não fosse só “espetacular”. De fato, originário do Recife, assistiu às manifestações tradicionais do folclore como o *Pastoril*, os *Fandangos*, o *Bumba Meu Boi* durante toda a sua infância⁷, e conhecia profundamente os costumes populares. Ora, o jeito muito teatral e espetacular do *Teatro Folclórico Brasileiro* não respeitava, ao seu ver, a verdadeira tradição dessas manifestações.

Porém, muitos cobraram dele a suposta repetição exata e similar dessas manifestações de rua no palco. Léa Garcia, integrante do TEN, explica: « *O problema do trabalho de Solano é que ele não queria transformar as manifestações populares. Não queria teatralizar o teatro dele. Ora, você não pode fazer o Bumba meu Boi no palco como se fosse na rua, senão você cansa o público! Não é possível* »⁸. Porém, a pesquisa de Solano Trindade em torno do folclore e o seu grande conhecimento permitiam adaptações para a cena teatral dos *Batuques*, *Lundus*, *Jongos*, *Samba Carioca*, *Pastoris*, *Bumba meu Boi*, *Chegança*, *Folia de Reis*, *Baião*, *Candomblé*, *Dança das fitas*, e mais ainda⁹. Ele adaptava tradições desconhecidas do público tais como o *Reisado de Alagoas*, o *Guerreiro*, e as transformava. Na verdade, o uso do folclore reflete uma esco-

lha ideológica do comunista Solano Trindade, fruto de uma reflexão profunda sobre o sentido das palavras “cultura” e “cultura popular”. De fato, os membros do TEN cobravam dele a sua participação no Partido Comunista, considerando que Solano Trindade não era, verdadeiramente, um militante negro e que não fazia realmente um “teatro negro”.

Cléa Simões, que participou da fundação do *Teatro Popular Brasileiro* e que acompanhou a companhia como atriz durante todo o período carioca da mesma, explica que o fato de Solano ser membro do Partido Comunista não o impedia de ser um militante do movimento negro. Ela explicita as diferenças entre Solano Trindade e Abdias Nascimento: « *Abdias era mais um intelectual e Solano Trindade uma artista mais humilde, sempre sem dinheiro, e os dois tinham uma visão bem distinta do que significava o teatro negro. Toda a companhia de Solano era negra e o que ele queria realmente era mostrar a cultura do negro no palco. Ele, inclusive, escreveu duas peças que ele nunca pode encenar por falta de verba. Na verdade, Abdias e Solano ocupavam dois espaços muito distintos em termos artísticos: Abdias se encarregava do teatro clássico, erudito, e Solano do teatro folclórico, para o povo e pelo povo. Eles refletiam a perpétua oposição entre a arte erudita e a arte popular. Mesmo que o trabalho fosse muito orientado em direção à dança, para mim eu era atriz, no teatro, dentro das próprias manifestações folclóricas. Tratava-se, verdadeiramente de teatro* »¹⁰. Ela acrescentou depois: « *De fato, Abdias e Solano não se davam muito bem, não...* »¹¹.

Luiz Alberto Sanz, professor da Universidade do Rio de Janeiro, grande conhecedor do movimento teatral carioca pós-guerra, por ter participado dele, radicalizou, durante uma entrevista, a fala de Cléa Simões: « *A visão de Abdias da luta contra o racismo era uma visão fascista. Era autoritário, seguindo a linha do ex-presidente Vargas. Tinha uma visão burguesa da coisa e não tinha nenhuma preocupação com o povo. O que ele procurava era a ascensão social do negro no meio da burguesia, ao contrário de Solano. Abdias pegava peças já escritas, mesmo por autores brancos como O'Neill ou Nelson Rodrigues, e tinha uma visão burguesa do teatro. Ao contrário, Solano criava uma verdadeira dramaturgia, partindo da cultura popular. Não procurava uma dramaturgia pronta e procurava apresentar o seu trabalho na rua. Solano morreu na miséria, Abdias, hoje, é senador* »¹². Esta visão é muito radical e bastante esquemática e exagerada, mas tem o mérito de mostrar a verdadeira dissensão existente entre duas concepções teatrais e duas formas de militância negra.

Para concluir, podemos dizer que o teatro negro reproduz a divisão política entre uma militância afro-brasileira “socio-racial”, que procura reabilitar socialmente o negro num sistema capitalista, e uma militância “racial”, que não vincula, necessariamente, a luta de “classe” e de “raça”. Isso se traduz pela existência de dois conceitos de teatro negro: o teatro negro popular, que procura integrar a arte popular (a obra de Solano Trindade) e o teatro negro, seguindo um modelo mais erudito e mais discursivo (o trabalho de Abdias Nascimento), os dois na mesma procura, de forma complementar, de uma valorização das contribuições da cultura de origem africana na cultura brasileira. Ora, as várias experiências de teatro negro, até hoje, refletem uma destas duas visões do teatro e do movimento negro, mesmo sem ser de forma consciente.

Esta distinção, não impede, porém, a inter-relação e interpenetração de uma categoria com a outra. *Rapsodia Negra*, por exemplo, encenada pelo TEN em 1952, tinha concepções de encenações muito próximas do teatro popular negro de Solano Trindade. Da mesma forma, Solano Trindade escreveu duas peças de dramaturgia “clássica”, que não chegou a ence-

nar por falta de recursos – mas, mesmo assim, as escreveu. E, afinal, podemos dizer que nenhuma das duas vias do teatro negro conseguiu criar um teatro verdadeiramente popular, o “Teatro” sendo, apesar de tudo, um bem simbólico inacessível para a maioria da população.

Bibliografia

AGIER Michel, “Classe” ou “Raça”? *Socialização, trabalho e identidade opcionais* in *O negro: Análise e Dados* V. 3, n° 4, Mars 1994, Salvador, pp. 7-14.

BARRETO LEITE Luiza, “Solano Trindade e o tempo parado” in *Teatro e criatividade*, Serviço Nacional de Teatro (Ensaio), Rio de Janeiro, 1975, pp.198-200.

BASTIDE Roger, “Sociologia do teatro negro brasileiro” in *Ciência e Cultura*, Vol. 26 (6), São Paulo, 1974, pp. 550-561.

BASTIDE Roger, “Variations sur la négritude”, *Présence Africaine*, n° 36, janvier-Mars 1961, pp. 7-17.

COSTA Haroldo, “Memória da dança”, in *A Mão Afro-brasileira*, pp. 361-369, org. Emanuel Araujo, Fundação Emiliano Odebrecht, São Paulo, 1988.

COSTA Haroldo, “As origens do Brasileira” in MULLER Ricardo Gaspar (org.), “Teatro experimental do negro” in *Dionysos* n°28 especial, Fundacen, Brasília, 1988, pp. 361-369.

Notas

FERNANDES Florestan, “O teatro negro”, in *O Estado De São Paulo*, 10.02.1962, apud NASCIMENTO Abdias (org.), *Testemunhos*, GRD, Rio de Janeiro, 1966, pp. 165-170.

LARKIN Elisabeth, “O sortilégio da cor. Identidade afrodescendente no Brasil”. São Paulo, 2000, 437p. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

NASCIMENTO Abdias (org.), *Teatro Experimental do negro: testemunhos*, GRD, Rio de Janeiro, 1966.

NASCIMENTO Abdias, “Uma informação sobre o Teatro Experimental do Negro”, in Emanuel Araújo (org.), *A mão afro-brasileira*, Fundação Emiliano Odebrecht, São Paulo, 1988, pp. 356-361.

NASCIMENTO Abdias, em entrevista do *Diário Carioca* 31.08.1952.

NASCIMENTO, Abdias, “Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 25 Brasília, 1997, pp. 77-78. Número especial: Negro Brasileiro.

TRINDADE Solano, in “Vento Forte da África”, *Revista Negro 100 por cento*, Ano 1, n° 3, 1998, p. 55.

TRINDADE SOUZA Raquel (org.), *Solano Trindade o Poeta do Povo*, Cantos e Prantos Editora, São Paulo, 1999.

¹ In Abdias Nascimento, « Uma informação sobre o Teatro Experimental do Negro », in Emanuel Araújo (org.), *A mão afro-brasileira*, Fundação Emiliano Odebrecht, São Paulo, 1988, pp. 356-361.

² As peças da dramaturgia norte-americana foram *The Emperor Jones* de O'Neill, *Limitations of life* de Langston Hughes. Depois encenaram peças nacionais tais como *A família e a festa na roça* de Martins Pena, *Aruanda* de Joaquim Ribeiro, *Filhos de Santo* de José Moraes Pinho ou *Sortilégio* e *Rapsodia Negra* de Abdias Nascimento.

³ BASTIDE, “Variations sur la négritude”, *Présence Africaine*, n° 36, janvier-Mars 1961, p. 14.

⁴ Abdias Nascimento em entrevista ao *Diário Carioca* 31.08.1952, « Ao som de atabaques e tambores », in NASCIMENTO Abdias (org.), *Teatro Experimental do negro: testemunhos*, GRD, Rio de Janeiro, 1966, p. 112.

⁵ O *Teatro Folclórico Brasileiro* foi fundado em 1949 com o nome de *Companhia dos Novos* e depois *Teatro Folclórico Brasileiro* e finalmente *Brasileira*. Resulta de uma cisão entre os membros do TEN depois da peça *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro em 1948. De fato, na encenação da peça, muitas cenas valorizavam a dança e a música do folclore afro-brasileiro e muitos atores, segundo Haroldo Costa, decidiram priorizar isso e deixaram o TEN para criar uma companhia que daria os primeiros passos em direção de um teatro popular negro. A companhia fez sucesso na Europa com o nome de *Brasileira* e muitos dos seus participantes ainda moram lá,

sobretudo na Bélgica.

⁶ COSTA Haroldo, « As origens do Brasileira » in MULLER Ricardo Gaspar (org.), “Teatro experimental do negro” in *Dionysos* n°28 especial, Fundacen, Brasília, 1988, p. 143.

⁷ O pai de Solano Trindade dançava o *Pastoril* e o *Bumba meu Boi* no seu bairro do Recife.

⁸ GARCIA Léa, entrevista com a autora no dia 31.07.1998.

⁹ A companhia se apresentou pela primeira vez em 1954, até 1974, quando Solano Trindade faleceu. Foi para a Europa do Leste, na Polônia e Tchecoslováquia, graças aos vínculos de Solano Trindade com o Partido Comunista. Na sua volta da Europa, o *Teatro Popular Brasileiro* se apresentou nos teatros cariocas, e mesmo no Teatro Municipal, que os membros do TEN tinham conseguido, previamente, conquistar para os atores negros (com a peça encenada por Silveira Sampaio, *O país dos Cadilacs*, em 1956). Participou da peça *Gimba* de Gianfrancisco Guarnieri. A companhia montou peças como « *Sambalelê tá doente* ». Em 1961, Solano conheceu a cidade de Umbu, no Estado de São Paulo, onde resolveu se mudar com a companhia. Atuou até 1974.

¹⁰ SIMÕES Cléa, 25. 07. 98 e 31. 07. 98, entrevista com a autora no Clube Renovação, na zona norte do Rio de Janeiro e em sua residência.

¹¹ Clea Simões insiste dizer que nunca pertenceu ao Partido Comunista, ao contrário da maioria dos membros da companhia de Solano Trindade.

¹² Entrevista da autora com Luiz Alberto Sanz no dia 3.05.2000, na Ufba, durante o congresso da Abrace de 2000.

* * *

A METODOLOGIA DE JACQUES LECOQ

Cláudia Sachs

Universidade do Estado de Santa Catarina

Este estudo busca realizar um levantamento da metodologia de Jacques Lecoq e de sua aplicação no trabalho de teatristas brasileiros. Altamente influenciado por Jacques Copeau (1879-1949) e sua escola do *Vieux Colombier*, Lecoq (1921-1999) desenvolveu sua própria concepção de teatro em sua *École Internationale du théâtre*, em Paris. Buscando realizar um teatro voltado para a criação e a arte, através de linguagens que priorizam jogo físico do ator¹, sua escola vem formando artistas de teatro de várias partes do mundo desde sua fundação, em 1956. Embora sendo reconhecida como um importante centro de formação de teatro, a metodologia ali desenvolvida não se encontra disponível em nenhuma publicação em português. No Brasil, portanto, o acesso a esse conhecimento dá-se somente através de uns poucos livros estrangeiros ou de algum contato com alguém que tenha cursado a escola, razão da escolha deste tema para dissertação de mestrado.

Ainda jovem, Lecoq foi atraído por todos os tipos de esporte, estudou e lecionou educação física. Em 1945 conheceu Jean Dasté, genro e ex-aluno de Copeau, quando experimentou pela primeira vez o jogo com a máscara neutra, que mais tarde vai se tornar uma das principais bases do seu ensino de teatro. Depois de morar por 8 anos na Itália, onde tomou contato com o universo da *Commedia dell'Arte* e com o escultor Amleto Sartori, que o introduziu ao universo das máscaras, fundou o Teatro del'Universita e, junto com Paolo Grassi e Giorgio Strehler, o Piccolo Teatro de Milão. Trabalhou como ator, diretor e coreógrafo e de volta a Paris, fundou sua própria escola, passando a dedicar-se exclusivamente ao trabalho de professor.

Além do trabalho de formação do ator, sua metodologia visa preparar outros artistas de teatro, como autores, diretores, cenógrafos e coreógrafos. Essa formação desenvolve-se ao longo de dois anos, onde o primeiro é dedicado aos princípios básicos do jogo e da criação dramática, e o segundo à utilização destes princípios aplicados às diferentes tradições

de jogo dramático, do melodrama, *Commedia dell'arte*, bufão, tragédia e *clown*. Ao longo de todo o curso, no entanto, a escola é organizada em três eixos principais, que são: a improvisação, a análise de movimentos e o *auto-cours*². Estes eixos encontram-se apoiados em princípios fundamentais que estabelecem a estrutura de todo jogo cênico proposto aos alunos e que permeiam todo o ensinamento de Lecoq. Com a finalidade de estruturar este trabalho, sentimos a necessidade de separar aquilo que pode ser tomado como esses princípios básicos, dividindo-os em três itens principais: mímica, observação da natureza e leis do movimento. Este estudo enfoca apenas o primeiro ano da escola, quando são transmitidos os princípios essenciais da concepção de Lecoq, que é justamente o que queremos verificar, assim como sua contribuição para o artista de teatro brasileiro.

O primeiro ano visa tornar o aluno disponível para receber os acontecimentos externos, eliminar as formas paratáxicas que não lhe pertencem, criar o que o mestre considerava uma “página branca”. Através das diferentes técnicas aplicadas nos exercícios de improvisação e análise de movimento, os princípios são transmitidos. O aluno é instrumentado com elementos de mímica, com a constante observação da natureza e com exercícios que envolvem o que o mestre considera as leis do movimento.

A improvisação é o coração da pedagogia da escola. Assim como os alunos do *Vieux Colombier*, Lecoq encorajava seus alunos a desenvolverem a observação, o combustível para as improvisações. O aluno deve observar como os seres e os objetos se movem, como eles se refletem nos seres humanos, reconhecer elementos que fazem parte da vida em seu próprio corpo - como árvores, o ritmo do mar, cores, espaço das pessoas, tudo aquilo que é vivo, se move e é infinito - antes de representá-los. O mundo externo é sempre privilegiado em relação à experiência interna, em busca de um teatro não-psicológico. Ele prefere a distância entre o eu do ator e o personagem representado, que lhe permitiria jogá-lo melhor. Para ele, acreditar ou identificar-se com o personagem não é suficiente, existe uma grande diferença entre os atores que exprimem suas próprias vidas e aqueles realmente jogam. A improvisação é favorecida pelo jogo com máscaras.

Embora sempre consideradas como um meio e não um fim em si mesmas, as máscaras constituem uma parte essencial do seu ensinamento. Além de auxiliar o aluno a estabelecer essa distância entre a sua personalidade e o personagem que vai jogar, o uso da máscara permite ao ator engajar todo o seu corpo na ação, definir seus gestos, filtrar o essencial, abandonar o banal. Há dois tipos de máscaras trabalhadas na escola: a neutra e a expressiva, que inclui as de personagens, as larvárias (formas simplificadas da figura humana) e as utilitárias (aquelas utilizadas na vida diária, como as para nadar, para esquiar, para andar de moto, para soldar, etc).

A máscara neutra visa desenvolver um estado de neutralidade e prontidão para o ator. Ele passa por uma espécie de “despersonalização”, buscando apresentar-se como um indivíduo sem passado, sem conhecimento nem preconceitos, pronto para conhecer o mundo: a página branca onde o drama será escrito. Desde a sua criação, no *Vieux Colombier*, o objetivo mais importante desta máscara é “despir” o ator, apagar sua persona social e, assim, ajudá-lo a atingir um estado de maior atenção. Ela serve como uma preparação para o uso das outras máscaras, funcionando como uma base para todas elas. Diferentemente da neutra, que é uma só, as máscaras expressivas são bem variadas. Incluem-se aqui as de personagens, as larvárias, as utilitárias, as feitas pelas alunos e as contra-máscaras. As máscaras expressivas, como o próprio nome indica,

são aquelas que apresentam alguma expressão, ficando a cargo do ator encontrar o jogo adequado para ela, procurando a identificação com aquilo que ela propõe, organizando seu corpo e atuação em função dela. Os exercícios de improvisação com máscaras são sempre silenciosos, tratando inicialmente de temas relacionados à natureza, passando pelos animais, cores, etc, transpostos depois para relações humanas.

Paralelamente à improvisação, a outra grande via da escola é a análise dos movimentos, que é a parte mais técnica. Baseando-se nos princípios básicos mencionados acima, o aluno passa por uma série de exercícios físicos que visam desbloquear o corpo para uma melhor recepção, aprimorando sua expressão ao propiciar economia, limpeza e clareza ao gesto. São exercícios de consciência corporal que enfatizam a respiração, o equilíbrio, e o quadril como chave da estrutura do corpo, uma espécie de reeducação postural. Essa parte técnica segue os temas das improvisações, estabelecendo uma ligação constante entre os dois eixos da escola. Lecoq acredita que as leis do movimento - equilíbrio/desequilíbrio, compensação, alternância, ponto fixo, ritmo, espaço, etc - estão presentes tanto no corpo do ator quanto no de qualquer pessoa do público, organizam todas as situações teatrais, conferindo organicidade e vida ao espetáculo.

A análise de movimentos visa à preparação física e vocal, utilizando principalmente elementos da acrobacia e da mímica. O uso educacional da mímica em sua escola não deve ser confundido com a arte da mímica, pois ali a mímica não tem um fim em si mesma, mas está a serviço do teatro, sendo por ele denominada “mímica de ação”. Para Lecoq, a “mímica de ação” é a base para analisar as ações físicas dos seres humanos. Ela consiste em reproduzir uma ação física com tanta atenção quanto possível, sem nenhuma transposição, num primeiro momento, mimando o objeto, o obstáculo, a resistência. Esta prática visa recriar uma ação ou um objeto por ilusão, para re-sensibilizar o ator na percepção de seu corpo, eliminando os acessórios reais para melhor percebê-lo. Trata-se de desmembrar gestos e atividades humanas em seqüências passíveis de serem codificadas e ensinadas, como, por exemplo, alguns esportes como lançamento de disco, levantamento de halteres, natação, etc, assim como aquilo que o mestre chama “grandes trabalhos”, como o do pedreiro, do barqueiro, etc. A mímica de ação também copia o manejo de objetos, como abrir uma mala, fechar uma porta, tomar uma xícara de chá, etc.

Nesta primeira etapa do trabalho, busca-se alcançar a forma mais econômica destas ações físicas, que servem como pontos de referência, evitando explicações psicológicas. Estas ações são analisadas tecnicamente, considerando, por exemplo, as leis de movimentos ali presentes, como pontos fixos, impulsos, alternância, e são organizadas em seqüências de movimentos ou partituras. Para evitar a pura técnica, a pura mímica, essas seqüências têm início, meio e fim, sendo dramatizadas tão logo o aluno tenha adquirido um bom domínio de seus movimentos. Existem muitas seqüências, e todas são analisadas atitude por atitude, sendo trabalhadas uma a uma pelos alunos. Numa segunda etapa do trabalho, quando os conteúdos dramáticos são desenvolvidos, as ações são transpostas para outras situações. Os alunos vão experimentá-las, então, com outros ritmos, outras dimensões e intenções, incluindo textos, ruídos, modificando os significados anteriormente desenvolvidos. A mímica da ação permite à imaginação inventar aquilo que não existe efetivamente, mudando sua dimensão, seu peso, revertendo sua gravidade e jogando com as infinitas possibilidades que permitem ao ator-mímico escapar para outros mundos, segundo sua fantasia.

Segundo Lecoq, a mímica de ação evidencia que tudo

que uma pessoa faz em sua vida pode ser reduzido a duas ações essenciais: ‘empurrar’ e ‘puxar’. Essas ações podem ser passivas: ‘estou sendo empurrada’ e ‘estou sendo puxada’, reflexivas ‘empurro a mim mesma’ e ‘puxo a mim mesma’; e podem ir em direções bastante diferentes: para frente, para um lado ou para o outro, para trás, diagonalmente, etc, desenhando o que o mestre chama de *rosa dos esforços*³.

As regras de improvisação e técnicas de movimento são complementadas pelo *auto-cours*, que é quando os alunos criam em grupos, preparando cenas que são apresentadas semanalmente a partir de temas específicos por ele fornecidos. É um exercício de contato com o público e com a crítica, que proporciona uma grande agilidade de criação. É o momento onde as outras funções presentes no fazer teatral aparecem: o autor, o dramaturgo, o diretor, o cenógrafo, o figurinista, etc. Aqui o ator é criador, é o momento de liberdade total, onde todo o aprendizado está em jogo.

Pesquisadores e artistas de teatro seguem na busca da melhor formação para o ator, embora admitindo não existir uma maneira ideal e única. Falam da necessidade de uma formação múltipla, complexa, compreendida como “a transmissão de certos valores e acompanhamento do aluno ao longo de caminhos onde ele avança sozinho, buscando desenvolver seu potencial criativo, onde o professor vai apenas acompanhá-lo em seu percurso, a verdadeira escola que busca o contrário das estruturas prontas, da simples aquisição de conhecimento, para permitir a cada um inventar os caminhos que lhes são próprios.”⁴

Jacques Lecoq foi esse professor. Sua metodologia desenvolve não só o aprendizado de uma técnica e a transmissão de conhecimento, mas a descoberta de uma ética e o gosto pelo poético. A questão da formação é indissociável da visão que cada um tem de teatro. Lecoq leva consigo o grande mérito de ter trazido até os nossos dias a preciosidade dos princípios de Copeau, sua visão do ator e do fazer teatral, o que lhe insere, certamente, entre os grandes mestres do jogo e da formação do ator no ocidente, embora nem sempre seja considerado como tal. O que ele oferece em sua escola é, numa palavra, “preparação”: do corpo, da voz, da humanidade, do respeito e da arte da colaboração.

Bibliografia

- COPEAU, Jacques. **Registres I; Appels**. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974. – Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- FÉRAL, Josette. **Les chemins de l'acteur**. Québec: Éditions Québec Amérique Inc., 2001.
- LEABHART, Thomas. **Modern and post-modern mime**. London: Ed. Macmillan Press Ltd, 1989.
- LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste**. Paris: Ed. Bordas, 1987.
- LECOQ, Jacques. **Le corps poétique**. Paris: Ed. Actes Sud-Papiers, 1997.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

Notas

¹ A concepção de Lecoq de jogo é fundada numa aproximação que pode ser chamada de divertida ou improvisatória. Ele explora ao máximo os significados contidos nas palavras ‘jogo’ e ‘jogador’ entre a brincadeira das crianças e o drama, jogos e performances. Sua própria definição de jogo é a seguinte: ‘quando, consciente da dimensão teatral, o ator pode formatar uma improvisação para os espectadores, usando ritmo, tempo, espaço, forma.’ LECOQ, 2001:167

² *Auto-cours* ou criação pessoal é como Lecoq designa o trabalho que os alunos desenvolvem sozinhos, em pequenos grupos, preparando cenas que são apresentadas regularmente a partir de temas específicos por ele fornecidos.

³ Lecoq faz aqui uma analogia com a rosa dos ventos, referindo-se aqui à rosa dos esforços como um caminho diagramático, utilizado para expressar os aspectos multidimensionais do movimento. LECOQ,

1997:91

⁴ FERAL, 2201:16

A TEATRALIDADE EM CENAS COTIDIANAS: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE SIGNOS CORPORAIS

Danielle Lara Moreira de Souza
Universidade Estadual de Londrina

Este trabalho é resultante de uma pesquisa realizada para minha monografia de conclusão de curso, para obtenção do título de bacharel em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina.

Atores, em seu trabalho, têm como tarefa precípua, interpretar. Resultado de longas jornadas de ensaios, estudos e pesquisa, uma interpretação convincente é conseguida quando se encontra a voz para o personagem, sua forma de andar, de agir, os trejeitos, a postura. É fundamental estudá-lo permanentemente até que exista uma forma para esse personagem no palco, que nada mais é senão a obra criativa do ator, que empresta seu corpo para dar vida a uma nova entidade. Efetuar essa criação requer pensar, realizar tentativas, dominar uma personalidade como se fosse a sua própria.

Dentro desta perspectiva, surgiu a proposição deste trabalho. Busca-se pensar sobre os modos de construir uma interpretação que convença o público, um tratamento reflexivo mais profundo dado o caráter científico que o “falar sobre” ela não poderia deixar de assumir. Nesta perspectiva, o ideal de Interpretar é o de criar uma movimentação artística sem o mínimo traço de artificialidade em cena. Como alternativa para realizar esse objetivo, propõe-se que observar pessoas e cenas cotidianas pode constituir-se num procedimento que fornece um rico caminho.

O artista, além de uma imensa variedade de recursos, necessita de uma inspiração: o pressuposto fundamental é que ele não cria a partir do nada, mas faz uso de modelos. Na proposição deste trabalho, o modelo é o ser humano em suas condutas cotidianas. Saber correlacionar essas condutas a movimentos que o indivíduo faz com o corpo e com a voz, dentre outros, representa um importante passo no sentido do agir natural em oposição ao artificial. A pressuposição se completa com a idéia de que se trata de um aprendizado que requer uma reeducação do olhar. Ou seja, é necessário fazer-se disponível para observar. Cenas de rua, fotos e suas legendas, tudo expressa. A contribuição pretendida é a inaugurar uma forma de uma pesquisa que não somente atenda a um interesse pessoal, mas que sirva de inspiração a atores no sentido de indicar recursos para o processo de construção de personagens. Busca-se instrumentalizar uma reflexão voltada a identificar e incorporar os signos gestuais da linguagem cotidiana, material verdadeiramente humano para compor a gestualidade de um personagem, traduzindo e transpondo esse processo para a linguagem artística.

Sendo o teatro uma forma de comunicação, é necessário que sensibilize, que toque, que transmita algo. A artificialidade na interpretação destrói essa magia, e ao ator cabe cuidar da interpretação. Esta depende de seu grau de habilidade em compor um personagem e a observação de pessoas reais é particularmente importante. Discute-se, portanto, a observação de cenas e pessoas comuns, tendo como foco a gestualidade destas pessoas, sua movimentação, sua postura; lendo essa gestualidade como texto não-verbal para depois traduzi-lo e convertê-lo, no palco, em linguagem artística.

A fundamentação teórica será concentrada na teoria dos signos conforme enunciada na semiótica de C. S. Peirce e no conceito de tradução expandido nos escritos de Júlio Plaza. Ler a linguagem cotidiana é ler signos uma vez que o pensamento somente se dá por intermédio de signos. O ser humano é um signo composto de outros signos tais como suas roupas, acessórios, cabelos, gestos, postura corporal nas mais diversas situações.

O objetivo geral do trabalho é estabelecer bases para leitura semiótica da movimentação corporal a fim de que, partindo dessa leitura, seja possível traduzi-la e transpô-la, ou seja, encontrar no dia-a-dia “inspiração” para o ato criativo.

O trabalho é apresentado numa estrutura sendo destinado a caracterizar o universo do ator, com ênfase na formação das energias cotidiana e extracotidiana, para tanto se utiliza os conceitos de Eugenio Barba, e a necessidade de operar em meio a ambas. Também é oferecida uma abordagem sobre a semiótica dos signos com ênfase na noção de fenômeno e na discussão do corpo como signo. Discute-se ainda tradução intersemiótica e a importância desse processo para o trabalho do ator. Finalmente, busca-se associar a perspectiva teórica oferecida com a construção do texto do ator numa prática de tradução criativa.

Bibliografia:

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Hucitec, 1991.
- A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1991.
- A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: UNICAMP, 1995.
- BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: UNICAMP, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2001.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1990.
- A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

EXPERIÊNCIA METODOLÓGICA NA TÉCNICA DE DANÇA MODERNA

Elid Bittencourt

Universidade do Rio de Janeiro

Esta comunicação é parte de minha dissertação de Mestrado, intitulada “Estudo do Movimento na Dança-Teatro: um proposta de formação de ator-bailarino”, que está sendo desenvolvida na Universidade do Rio de Janeiro – UniRio, sob orientação da professora doutora Maria Cristina Brito.

Como professora da disciplina Dança na Escola de Teatro da UniRio é evidente que o eixo central deste processo de pesquisa fosse necessariamente prático, deste modo a pesquisa está sendo realizada com alunos do curso de Bacharelado em Artes Cênicas. Cumpre ressaltar que a pretensão desta investigação jamais foi a de lançar bases definitivas, o objetivo é contribuir propondo um dos inúmeros caminhos que podem levar a formação do ator-bailarino.

O segundo capítulo da dissertação propõe realizar Laboratórios de Experiência Metodológica nas Técnicas de Dança Clássica, Dança Moderna e Movimento Expressivo, e como complementação apresentamos, no terceiro capítulo da pesquisa, a aplicação prática em Exercício Coreográfico.

Neste relato pretendemos selecionar alguns exercícios do Laboratório de Experiência Metodológica na Técnica de Dança Moderna.

Patrice Pavis¹, em seu dicionário de teatro, diz que a Dança-Teatro é conhecida, sobretudo, através da obra de Pina Bausch, porém tem sua origem no Folkwang Tanz-Studio, criado em 1928 por Kurt Jooss, que foi professor de Bausch e proveio, ele próprio, da dança expressionista alemã.

Paralelamente aos impulsos pioneiros dos dançarinos modernos alemães, desde antes da Primeira Guerra Mundial, uma geração de professores e coreógrafos alemães, incluindo Rudolf Von Laban e Mary Wigman, seguidos de Kurt Jooss, buscou libertar o vocabulário da dança dos códigos rígidos e anacrônicos do balé, criando um novo tipo de dança. Esses artistas tentavam usar o movimento para expressar as suas emoções mais profundas a fim de alcançar leis universais de expressão.

O Expressionismo da Europa Central e a *Modern Dance* dos EUA foram as duas correntes na estética da dança moderna que se destacaram com mais intensidade no século XX. Surgem paralelamente, mas se encontram e dialogam sobre a mesma questão: como levar o impulso criador a uma conexão orgânica e imediata com o movimento, buscando a integração e o aprimoramento na sua realização.

Seus procedimentos técnicos buscam a explosão dramática através do domínio dos fatores de construção da linguagem do movimento expressivo. Desta forma, efetua-se a comunicação pelo gesto expressionista, que transpõe com poderosas lentes de aumento o que poderíamos denominar de texto corporal interno, do nosso cotidiano, para um palco distendido.

Para que o estudante de Dança Moderna explore, os limites do espaço que o circunda, é necessária uma adequada e correta preparação técnica. O aspecto técnico na dança é importante e à medida que os estudantes avançam no aprendizado podem acentuar as dificuldades técnicas.

Vejamos como estruturamos a aula de dança. Depois de um prévio aquecimento para por em funcionamento as articulações, o corpo está em condições para iniciar movimentos e suportar um esforço prolongado.

Iniciamos de uma posição estática natural, de nenhuma maneira forçada, e se realiza um movimento axial que gradualmente intensifica os impulsos realizados pelas articulações e os músculos, para fortalecer a flexibilidade e coordenar assim, as partes do corpo. Em seguida, o aluno estuda detalhadamente as diversas possibilidades de forma e ritmo corporal incluindo os movimentos de locomoção, saltos, além de movimentos maiores e contínuos, mudando as qualidades dos movimentos, o ritmo, a direção e os níveis e compartilhando os próprios movimentos com os demais alunos.

As posições da dança moderna são iguais as do balé clássico, ainda que com a mesma denominação, cabem variações “paralelas” (com as pontas dos pés voltadas para frente), e estas podem ser com os pés juntos ou separados.

A Aula tem início com as alunas dispostas no centro da sala, de pé.

Exercício 1 – Flexibilidade da coluna e pernas.

Iniciando o exercício numa 2ª posição com os pés paralelos e braços ao longo do corpo, deixar que o peso da cabeça inicie o movimento de enrolar a coluna para frente, flexionando os joelhos, relaxando os braços. Em seguida, desenrolar a coluna estendendo as pernas, voltando a posição inicial. Repetir o movimento de enrolar e desenrolar da coluna. Voltar a enrolar a coluna, flexionando os joelhos, apoiando as mãos no solo. Estender somente a perna direita e em seguida flexionar os joelhos. Agora estender somente a perna esquerda e em seguida flexionar os joelhos. Estender as duas pernas e flexioná-las depois. Repetir o movimento de extensão das duas pernas seguidas da flexão das mesmas e em seguida desenrolar a coluna, estendendo as pernas, voltando a posição inicial. Repetir 4 vezes toda esta seqüência.

Flexionar os joelhos subindo os braços até a 2ª posição, flexionar lateralmente a coluna para o lado direito subindo o braço esquerdo para o alto da cabeça, direcionar a coluna flexionada para frente, relaxando os braços para baixo, e em seguida desenrolar a coluna estendendo as pernas deixando os braços ao longo do corpo. Repetir a seqüência de movimento para o lado esquerdo. Repetir o movimento por trás.

Exercício 2 – Petit Battement Tendu com flex e demi-plié

Iniciando o exercício numa 1ª posição com os pés paralelos e braços ao longo do corpo executar um Battement tendu na frente com a perna direita subindo os dois braços estendidos na frente. Flexionar o pé direito tocando o calcanhar no chão, perna esquerda em demi-plié. Estender o pé direito no tendu, saindo a perna esquerda do demi-plié. Transferir o peso do corpo para 4ª posição no demi-plié, perna direita na frente. Subir na meia-ponta em 4ª posição. Descer no demi-plié na 4ª posição. Transferir o peso do corpo para a perna esquerda deixando a perna direita em point tendu, fechar na 1ª posição. Repetir a seqüência de movimentos para o lado direito abrindo os braços ao lado. Repetir a seqüência de movimentos para trás, com a perna direita, subindo os braços para o alto. Repetir a seqüência de movimentos para o lado direito abrindo os braços ao lado.

Repetir tudo com a perna esquerda.

Exercício 3 – Petit Battement Tendu

Iniciando o exercício numa 1ª posição com os pés paralelos e braços abertos ao lado executar um Battement tendu na frente com a perna direita fechando, em seguida, na 1ª posição. No mesmo espaço de tempo executar dois Battements tendus na frente terminando sempre na 1ª posição. Realizar um

coupé com a perna direita, estender a perna na frente com a ponta do pé ao chão, trazer a perna direita até a 1ª posição subindo na meia-ponta, descer da meia-ponta. Repetir ao lado, atrás e ao lado novamente.
Repetir com a perna esquerda.

Exercício 4 – Pliés

Iniciando o exercício numa 1ª posição com os pés paralelos e braços ao longo do corpo. Alongar os braços para cima, alternando direito, esquerdo, direito, esquerdo. Alongar braços para as diagonais alternando direita e esquerda. Alongar braços para os lados alternando direito e esquerdo, terminando em 2ª posição de braços. Demi-plié com movimento central fechando braços em 1ª posição e realizando concomitantemente uma contração com torso à frente. Estender as pernas saindo do demi-plié realizando um movimento periférico, braços abrindo em 2ª posição, retornando a coluna ereta. Repetir o demi-plié.

Elevar os braços ao alto, descendo-os em seguida pela frente do corpo, paralelos, palmas das mãos voltadas para frente, até a direção dos ombros, definindo o plano frontal, realizando um Grand-plié. Subir do grand-plié concomitante ao movimento de braços retornando para o alto, paralelos à frente, definindo o plano frontal, terminar abrindo braços na 2ª posição. Passar para a 2ª posição de pés paralela através de um degagé ao lado. Realizar o exercício na 2ª posição e 4ª posição paralela com a perna direita à frente e repetir com a esquerda à frente.

Exercício 5 – Petit Battement Jeté com transferência de peso do copo.

Iniciando o exercício numa 1ª posição com os pés em rotação externa, braços abertos ao lado executar um Battement jeté na frente com a perna direita fechando, em seguida, na 1ª posição. No mesmo espaço de tempo executar dois Battements jeté na frente terminando sempre na 1ª posição. Executar um Battement jeté na frente, descer na 4ª posição em demi-plié, transferir o peso do corpo para a perna esquerda que se estende esticando a perna direita na frente e fechar na 1ª posição. Repetir a seqüência de movimentos ao lado, atrás e ao lado novamente. Repetir com a perna esquerda.

Exercício 6 – Atitudes com flexões do tronco.

Iniciando o exercício numa 1ª posição com os pés paralelos e braços ao longo do corpo. Realizar um attitude com a perna direita na frente, flexionando a perna esquerda em fondu, estendendo os braços na frente. Conduzir a perna direita em attitude para o lado, mantendo a perna esquerda em fondu, abrindo os braços na 2ª posição. Conduzir a perna direita em attitude para trás, mantendo a perna esquerda no fondu, inclinando um pouco o corpo à frente, deixando os braços junto ao corpo. Realizar um Passé retiré paralelo com a perna direita, retificando o corpo, estendendo a perna esquerda e elevando os braços para o alto. Transferir o peso do corpo para a 4ª posição paralela de pés. Flexionar o tronco até 90º mantendo os braços acima da cabeça. Flexionar as pernas mantendo a coluna reta a 90º. Flexionar a coluna relaxando os braços em baixo. Fechar 1ª posição de pés trazendo a perna de trás para frente. Desenrolar a coluna estendendo as pernas na 1ª posição, deixando os braços ao longo do corpo.

Repetir o exercício com a outra perna.

Flexionar a coluna para o lado direito subindo o braço esquerdo lateralmente pelo cotovelo. Flexionar a coluna para o lado esquerdo subindo o braço direito lateralmente pelo cotovelo enquanto o braço esquerdo desce pelo cotovelo. Repetir essa

seqüência por 4 vezes.

Repetir toda a seqüência do exercício deslocando para frente.

Exercício 7 – Grand battements cloche em attitude com equilíbrio sobre uma perna.

Iniciando o exercício numa 1ª posição com os pés em rotação externa e braços abertos ao lado. Executar com a perna direita um Grand Battement cloche em attitude na frente, 1 Battement cloche em attitude atrás, 1 Battement cloche em attitude na frente e avançar dando um passo longo à frente com a perna direita. Repetir a mesma seqüência de movimentos com a perna esquerda. Executar com a perna direita um Grand Battement cloche em attitude na frente, 1 Battement cloche em attitude atrás, 1 Battement cloche em attitude na frente, levar a perna direita ao lado num ½ rond de jambe e terminar em 2ª posição no demi-plié nas duas pernas. Transferir o peso do corpo para a perna direita que se estende, deixando a perna esquerda flexionada ao lado, em rotação externa. Braço direito na baixa diagonal e o esquerdo na alta diagonal, palmas da mão para frente, com o corpo inclinado para o lado direito e cabeça olhando o braço direito. Sustentar o equilíbrio. Repetir para o outro lado.

Repetir o exercício avançando.

Exercícios 8 – Exercícios no solo

A – Na posição Sentada

Ponto de partida da técnica de Martha Graham é o ato de respirar. O fluxo e o refluxo da respiração estão intimamente ligados aos movimentos do tronco, que se contrai para expirar e se dilata para inspirar.

Iniciando o exercício na posição sentada, com as pernas flexionadas, em rotação externa, dedos dos pés se tocando, calcanhares altos, pulsos apoiados nos joelhos, realizar uma expiração acompanhada de um movimento de contração do tronco. Em seguida inspirar realizando um movimento de expansão do tronco. Realizar o exercício, primeiramente, mantendo os braços na posição que se iniciou o exercício para posteriormente realizá-lo do seguinte modo: iniciar o exercício com os braços arredondados, acima da cabeça, numa 5ª posição. Ao expirar contraíndo o tronco realizar um movimento de abertura dos braços que se mantêm arredondados, na 2ª posição, com palmas das mãos voltadas para cima. Ao inspirar realizando o movimento de expansão do tronco, retornar os braços à posição arredondada, acima da cabeça, numa 5ª posição.

B – Deslocamento na posição sentada com movimento de contração do tronco.

O exercício passa por 6 momentos. Partindo da posição sentada no solo, com pernas estendidas na frente do corpo, na posição paralela deixando os braços ao longo do corpo.

Momento 1: Realizar uma elevação do corpo, distribuindo o peso do corpo entre as mãos e os pés. O corpo deverá permanecer retificado numa diagonal que vai do pé até a cabeça, que deverá estar com o olhar na alta diagonal.

Momento 2: Flexionar os joelhos, realizando uma contração do tronco acompanhada de uma expiração, procurando aproximar o quadril aos pés.

Momento 3: Voltar a posição sentada com as pernas estendidas na frente do corpo, deixando os braços ao longo do corpo.

Momento 4: Flexionar o tronco sobre as pernas estendidas, levando os braços a frente, até próximo aos pés.

Momento 5: Subir a coluna até a posição vertical, trazendo os braços redondos em 5ª posição.

Momento 6: Abrir os braços lateralmente, palmas das mãos

voltadas para cima, num movimento periférico, realizando uma inspiração acompanhada de um movimento de expansão do tronco, enfatizando o plexo solar.

Obs: A cada “Momento 2” é feito um deslocamento para frente. Realizar algumas repetições.

Conclusão

É importante ressaltar que o valor da técnica na dança está em seu sentido utilitário e não como um fim em si mesmo. A técnica seria um meio eficaz e efetivo para canalizar o movimento expressivo a atingir o propósito de uma plena sintonia entre o dançarino e o mundo pela sua comunicação gestual. A essência da técnica consiste em organizar e difundir um determinado conhecimento sobre o próprio corpo e as possibilidades dos movimentos existentes em potencial. O processo artístico da criação coreográfica aliado aos elementos técnicos vão permitir a expressão e a comunicação através do movimento.

O Laboratório de Experiência Metodológica na Técnica de Dança Moderna pretende contribuir na formação do aluno na medida em que entrará em contato com o princípio da totalidade desta dança, onde o tronco, os ombros, os braços, o rosto, o ventre, os quadris e as pernas formam um todo único, um conjunto significativo. As dissonâncias, acentos, impulsos e quedas, representando meios dramáticos para expressar sentimentos reproduzirá o movimento poético.

Bibliografia

- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança – Teatro: repetição e Transformação**. SP: Hucitec, 2000
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980
- HINZMANN, Jens+Merschmeier. **Tanztheater Today-Thirty Years of German Dance History**. Leipzig: Jütte Druck, 1998.
- TÉCNICOS EDITORIALES ASSOCIADOS. **Primeros pasos em Ballet Moderno**. Barcelona: Parramón Ediciones, S.A., 1985.
- HOROSCO, Miriam. **Matrha Graham**. Chicago: Chicago Review Press, 1991.

¹ Patrice PAVIS, *Dicionário de Teatro*, 1999, op. cit., p. 83.

* * *

O OUTRO ENCENA: EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA E EXPERIÊNCIA ANTROPOLÓGICA.

Eloisa Brantes Mendes
Universidade Federal da Bahia

A partir do final do séc. XIX a busca da *formação de um homem novo para reformar o teatro*¹, perpassa a diversidade de projetos artísticos traçados por Craig, por Stanislavski e por Copeau. Nos processos de transformação do espaço cênico, conseqüentes da busca de novas formas de interação com o espectador, entra em jogo a descoberta de técnicas corporais utilizadas por atores/bailarinos de espetáculos em culturas estrangeiras. As possibilidades de expansão dos limites do corpo do ator acompanham a saída do teatro para fora do edifício teatral². Ao longo do século XX as vanguardas artísticas, influenciadas pelas idéias de Artaud, reivindicam o corpo humano com

o verdadeiro lugar da expressão teatral. Mas diferentemente de Artaud que, no intuito de aproximar arte e vida através do teatro, condena a cultura européia em busca da *verdadeira cultura (que) apóia-se nos meios bárbaros e primitivos do totemismo*³, é através da participação do espectador que a vanguarda teatral abre seu espaço de liberdade anti-cultural.

Artaud em seu ideal da vida selvagem como *vida inteiramente espontânea*⁴ é contemporâneo de um tipo de antropologia reveladora de modos de existência sociais, cujos signos corporais são marcados pela oralidade. Mas em pouco tempo as categorias de primitivo e selvagem geram uma crise de identidade na própria antropologia, quando, através da consolidação de métodos próprios de pesquisa de campo, se descobre que o universo dos “selvagens” não é estático e que toda existência corporal é indissociável de construções sociais⁵. A morte do primitivo, como perspectiva de observação da cultura alheia, também pode ser vista nos diretores teatrais como Peter Brook, Peter Selars, Arianne Mnouchkine, que atualmente desenvolvem pesquisas artísticas a partir de contatos com culturas estrangeiras.

No campo dos estudos teatrais a institucionalização de métodos de análise dos processos de deslocamento cultural, foi inaugurada por Schechner através dos Estudos da Performance (Universidade de New York, 1970). Nove anos mais tarde a Escola Internacional de Antropologia Teatral, criada por Eugenio Barba com seu grupo teatral Odin, também se tornou uma referência importante para as pesquisas acadêmicas que, nas áreas de teatro e de dança, dialogam com a antropologia. Ambas linhas de pesquisa precedem o advento da etnocologia (1995) que tenta delimitar seu diferencial em relação a estas, afirmando-se nas fronteiras entre arte e ciência. O próprio termo etnocologia indica uma *etnociência* do espetáculo, que pretende associar os conhecimentos práticos do pesquisador como artista cênico e conhecimentos na área das ciências humanas. Desta forma a etnocologia propõe a transdisciplinaridade como abertura para o estudo dos espetáculos em seus contextos culturais. Creio que possibilidade de pensar a cena através do ponto de vista do atuante é a grande contribuição da etnocologia, como disciplina acadêmica nas faculdades de formação de atores e diretores teatrais. Mas se o pesquisador pratica determinadas maneiras de ser ator ou de ser diretor, características do seu contexto cultural, existe sempre o perigo de reduzir a experiência da observação de espetáculos em outras culturas pelo excesso de referências artísticas. Nesta comunicação pretendo levantar algumas questões em torno deste perigo reducionista da etnocologia, que pode ser evitado através do rigor metodológico nas conexões entre pesquisa de campo e pesquisa artística.

A etnocologia pretende abrir caminhos para a configuração de uma cenologia geral, capaz de formular conhecimentos universais sobre as diversas formas de espetáculos em diferentes culturas. Os riscos deste empreendimento não são poucos, visto que, no meio acadêmico, quando entra em jogo a interface arte/ciência muitas vezes é o modelo científico que predomina na configuração de metodologias de pesquisas. Atualmente a própria antropologia, ao considerar a subjetividade do pesquisador na sua interatividade da pesquisa de campo, afirma a dimensão estética do fenômeno estudado, admitindo a falência do ideal científico que supõe o homem como objeto do homem que estuda o homem.

Se a especificidade do etnocólogo em relação ao antropólogo consiste no seu conhecimento como *praticien* do espetáculo, poderíamos então afirmar que a etnocologia é uma ramificação da antropologia. Sem a intenção de criar polêmi-

cas em torno da idéia de etnocenologia como um ramo da antropologia, acredito que é através das experiências na prática de fazer espetáculos que os pesquisadores podem desenvolver especificidades reais da etnocenologia, como linha de pesquisas no ensino acadêmico das Artes Cênicas, sobretudo no Brasil onde existe espaço para a formação de diretores e atores de teatro nas Universidades Federais. A apropriação das experiências antropológicas, vividas por artistas que pretendem deslocar processos de criação/produção de espetáculos entre contextos culturais diferentes, exige uma articulação clara entre duas práticas: a pesquisa de campo e a pesquisa artística. Os conhecimentos práticos do pesquisador, como artista da cena, podem tanto ser uma vantagem como uma desvantagem na abordagem da cena alheia. Aqui é o caráter subversivo da experiência antropológica, como desconstrução das referências culturais do pesquisador que pode contribuir para o desenvolvimento de pesquisa artísticas.

Neste sentido a dimensão estética e subjetiva das abordagens antropológicas contemporâneas são fundamentais à atualidade da interface teatro/antropologia. A relação dinâmica entre a experiência do pesquisador de “fazer cena” e a sua experiência etnográfica, coloca o pesquisador em confronto com o seu próprio contexto cultural. A percepção dos processos de criação dos performers, no espetáculo estudado, não é um dado imediato, mas uma elaboração sensível de dados gerados pelos cruzamentos entre as suas referências artísticas, os discursos dos performers e a vivência do espetáculo em seu contexto cultural. Portanto uma discussão em torno dos graus de observação participante, na tensão entre pontos de vista internos e externos, particularmente examinada pela literatura da antropologia reflexiva⁶, me parece ser o ponto de partida nos processos de apropriação da experiência antropológica como via de pesquisa artística.

É a partir da idéia de *teatro como arte do encontro entre ator e espectador*⁷ que persigo a alteridade como ponto de convergência entre antropologia e espetáculo. Na afirmação da *natureza dialógica da vida*⁸ a alteridade atravessa a experiência artística e antropológica. Na ausência de território interior soberano do homem emergem as fronteiras sempre maleáveis entre alteridade e identidade. O estudo dos espetáculos em outras culturas pode estimular pesquisas artísticas que questionem a universalidade da linguagem cênica, mas a iniciativa de formular conhecimentos universais, através da consolidação de uma cenologia geral me parece uma iniciativa ingênua.

Bibliografia

- ASLAN, Odette. **Le corps en jeu**. Paris : Éditions CNRS, 1993.
 ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, col.folio essais, 1964.
 BORIE, Monique. **Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique**. Paris: Gallimard, 1989.
 GHASARIN, Christian (direction) **De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux**. Paris: Armand Colin, 2002
 GROTOWSKI, Jerzy. **Vers un théâtre pauvre**. Lausanne, L'âge d'Homme, 1971
 PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia: A carne do espírito**. In: *Repertório Teatro & Dança, ano 1, nº1*. Salvador, Universidade Federal da Bahia Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 1998, p.9-21.
 LAPLANTINE, François. **L'anthropologie**. Paris: Payot & Rivages, 2001, 1º ed. Seghers, 1987.
 LE BRETON, David. **Anthropologie du corps et modernité**.

- Paris, Quadrige, Presses Universitaires, Puf, 2000.
 LISTA, Giovanni. **La scène moderne. Encyclopédie mondiale des Arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle**. Paris : Carré ; Actes Sud, 1997.
 TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtine, le principe dialogique**. Paris : Seuil, col. Poétique, 1981.
 VERDEIL, Jean. **Dionysos au Quotidien. Essai d'Anthropologie Théâtrale**. Lyon: Presses Universitaires: 1998.

Notas

- ¹ VERDEIL, Jean. *Dionysos au Quotidien*. Essai d'Anthropologie Théâtrale. Lyon: Presses Universitaires, 1998, p.80.
² ASLAN, Odette. *Le corps en jeu*. Paris : Éditions CNRS, 1993.
³ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, col.folio essais, 1964, p.19.
⁴ Idem
⁵ LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Quadrige, Presses Universitaires, Puf, 2000.
⁶ GHASARIN, Christian (direction) *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux. Paris: Armand Colin, 2002.
⁷ GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne, L'âge d'Homme, 1971.
⁸ TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, col. Poétique, 1981.

* * *

CONDIÇÕES E CONDICIONANTES DO TREINAMENTO CINESTÉSICO EXPRESSIVO DO ATOR

Gabriela Pérez Cubas
 Universidad del Centro, Argentina

Apresentação

O trabalho apresentado aqui faz parte de uma pesquisa desenvolvida dentro do PPGAC da UFBA e foi desenvolvida como parte das atividades que, como professora e pesquisadora da área de expressão corporal para o ator, desenvolvo desde minha entrada na Cátedra de Expressão Corporal, da Carreira de Teatro, da Faculdade de Arte, pertencente à Universidade Nacional do Centro da Província de Buenos Aires (UNCPBA), Argentina. As atividades de pesquisa e ensino desta área têm como principal objetivo outorgar ao futuro ator ferramentas que lhe possibilitem o descobrimento, reconhecimento e utilização do corpo na sua tarefa expressiva.

A disciplina da qual faço parte estrutura-se em três anos. No primeiro ano se trabalha sobre a sensibilização do sentido cinestésico¹ e o reconhecimento das particularidades expressivas do aluno. O segundo ano explora e amplia as capacidades expressivas e cinestésicas, trazidas pelo aluno da sua vida cotidiana. Neste ano reside meu espaço de ensino e pesquisa. O 3º ano aborda o desenvolvimento da criatividade, uma vez que o aluno já passou pelas instâncias de reconhecimento e exploração da sua potencialidade expressiva.

Introdução

Através dos anos de trabalho na cátedra, observei a existência de determinados padrões recorrentes de movimento e postura, vinculados a aspectos culturais, raciais, etários e de gênero, entre outros. Estes padrões podem interferir na expressividade dos alunos, muitas vezes limitando sua variedade

e afetando o processo de criação cênica. Tenho observado, muitas vezes, alguns padrões cotidianos destes alunos repetirem-se em diversos de seus personagens. E minha preocupação é a de meus colegas achar estratégias de abordagem e ampliação dos movimentos padronizados e cristalizados que possibilitem aos sujeitos expressarem-se da forma desejada, seja qual for a estética escolhida para isso.

Para o treino do ator, o fato de trabalhar sobre os padrões de movimento é uma tarefa de auto-conhecimento através da qual é possível ampliar sua capacidade expressiva. Não entanto, a eficácia deste trabalho depende de diferentes aspectos que o condicionam. O contexto cultural onde o sujeito insere-se é sempre um grande condicionante que determina os modos mais gerais de comportamento. No caso da disciplina Expressão Corporal e do contexto ao qual pertença, pode-se nomear duas condições que afetam o desenvolvimento da tarefa. A primeira é o tempo disponível nos calendários acadêmicos para a implementação prática da proposta pedagógica da disciplina. A segunda é o grau de cristalização que os padrões de movimento apresentam no sujeito e, como consequência disto, o tipo de dificuldades que tais cristalizações acarretam para seu desenvolvimento expressivo. Por lógica, nem todos os sujeitos vão a desenvolver os mesmos processos nos mesmos tempos, fato que acarreta uma diferenciação entre “bons” e “maus” dentro de um mesmo grupo de ensino.

Mas, de qué falamos quando dicemos padrões de movimento? Vamos dar uma olhada aos principais conceitos que os definem.

Os padrões de movimento

Sobre as características particulares que o indivíduo herda geneticamente, se constroem formas próprias de movimento, as quais através do processo de adaptação ao contexto estruturam-se e redefinem-se dando lugar ao comportamento social do indivíduo. Ao compor seu comportamento social, o indivíduo organiza as manifestações corporais dentro de uma determinada margem de variação, outorgando-lhe uma forma característica de se manifestar. Desde a ótica do movimento, estas características são reconhecidas como padrões, os quais podem apresentar, segundo o sujeito, certos graus de cristalização.

Como afirma Bonnie Bainbridge Cohen,² todos os sistemas corporais interagem na geração do movimento, dentro desse sistema orgânico, a conexão neuromuscular define padrões ou planos de execução do movimento Segundo Peggy Hackney,³ um padrão de movimento é: “...um plano ou modelo desenvolvido pelo sistema neuromuscular para executar seqüências de movimento, as quais transformam-se num conjunto habitual de caminhos neuromusculares que agem para cumprir uma intenção”. Todos os padrões mentais expressam-se através do movimento, no corpo. Ao mesmo tempo, todos os padrões de movimentos físicos são mentais. É através dos sistemas do corpo que lidamos com as manifestações físicas da mente.

Podem estabelecer-se dois aspectos ou pólos que incidem na geração dos padrões de movimento. Um deles é o que chamaremos como *Pólo Genético*, que vincula o sujeito à raça humana. Outro é o pólo que chamaremos *Pólo Cultural* que vincula o indivíduo ao seu contexto social. Os dois pólos estão significativamente influenciados pelo sistema psíquico do indivíduo. Embora esses três elementos -genético, cultural e psíquico - interajam para conformar a mobilidade particular de uma pessoa, alguns conceitos que os definem podem ser analisados separadamente. Estudaremos a continuação as principais características dos pólos genético e cultural e sua

relação com a psique do sujeito.

O Polo genético

Desde seu estágio embrionário, o ser humano evolui através da constituição de padroes. Tanto o sistema nervoso quanto o sistema muscular evoluem estabelecendo conexões mútuas que possibilitam o desenvolvimento motor do indivíduo. Os estágios de desenvolvimento ontogenéticos (vinculados com o desenvolvimento infantil humano) e filogenéticos (vinculados à progressão evolucionária através do reino animal) pelos quais passa o ser humano permitem a complexidade da motricidade que a pessoa conquista na sua vida adulta. Este é um processo que se dá em forma espiralada com cada novo nível de desenvolvimento contendo os anteriores. Cada novo padrão motor edifica-se sobre o anterior, modificando-o.

O desenvolvimento motor compõe-se do que Cohen denominou como Padrões Neurológicos Básicos. Estes se constituem em dezesseis padrões de movimentos primários que combinam o desenvolvimento motor filogenético com o ontogenético.⁴ Em concordância com seu desenvolvimento espiralado, qualquer interrupção no desenvolvimento de um estágio pode trazer problemas de alinhamento motor, desequilíbrio nos sistemas do corpo, problemas na percepção, no seqüenciamento e na organização do movimento, na memória e na criatividade.

Em cada uma destas seis fases há padrões específicos, coordenações neuromusculares, que podem acontecer ou não, dependendo de diversos fatores. Mas o sujeito está capacitado geneticamente para realizar estas etapas, uma vez que formam parte da sua evolução como ser humano. Os padrões de desenvolvimento se estimulam naturalmente quando a natureza e o meio o exigem. A pessoa começa a fazer um padrão de movimento quando o relógio biológico o determina e o meio ambiente exerce uma demanda sobre ele.

O Polo Cultural

Como observou Marcel Mauss, a forma que os diferentes comportamentos humanos adotam nas mais diversas sociedades está completamente determinada pelas particularidades de cada cultura. As maneiras “como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”,⁵ foram definidas por Mauss como “técnicas corporais”. Aquí, o termo técnica é entendido como

*...um ato tradicional eficaz (e vejam que nisto não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.*⁶

Na atualidade, este tipo de transmissão intersubjetiva pode entender-se em pequenos núcleos sociais, onde a relação entre os sujeitos é direta. Mas, se observarmos o desenvolvimento das sociedades ocidentais e sua estrutura atual poderemos ver como esta relação mudou. As técnicas de uso do corpo, ou de comportamentos, regulamentam a vida social do indivíduo. Mas, na atualidade, são as macro estruturas sociais, os meios massivos de comunicação os encarregados de ditar pautas de comportamento, são entes abstratos que regulamentam as conductas, sem explicitar seus fundamentos ideológicos. Assim os indivíduos as aceitam e tentam adaptar-se sem compreender as suas causas. As características individuais devem entretecer-se com as normas sociais e, segundo cada sujeito, elas lograrão sobreviver entre as demais normas adaptando-se ou poderão chegar ate suprimir-se quando o sujeito

nao acerte a articula-los com as normas sociais.

Repadronização

Esses processos são instancias ou fases embasadas na consituição genética e estão ao mesmo tempo atravessados pelas experiencias relacionais do sujeito. Quando um individuo não consegue desenvolver na totalidade os padrões perceptivo motores básicos, atravessa sua vida social gerando padrões compensatorios que se correspondem com outros padrões nas áreas do pensamento e a emoção. A maioria dos adultos apresenta limitações nos padrões perceptivos motores básicos. Bainbridge Cohen afirma que o sistema nervoso tem potencial para inumeráveis padrões. Mas esses padrões não serão acessíveis a nos até que sejam realmente estimulados a existir. O trabalho sobre os padrões de movimento é nomeado por Cohen como *repadronização*. Isto supõe uma reorganização dos processos perceptivo-motores que originam os padrões. A padronização do movimento está determinada pela estrutura psíquica e física do sujeito. Portanto, no processo de repadronização, deverão ser levados em conta todos os aspetos que se mobilizam. Em outras palavras, repadronizar não é apenas gerar novas formas de movimento, mas sim abrir novas possibilidades de pensamento, mobilizando couraças musculares e, junto a estas, mobilizando afetos. Ao mover-se o sujeito, move-se sua história, impulsiva, relacional, subjetiva. O processo de repadronização é um processo que, dependendo do grau de profundidade com que se realize, pode gerar grandes mudanças estruturais no sujeito. Mas, como afirma Cohen, há algo de base que corresponde a nossa estrutura genética que nunca mudará, certa forma de perceber e pensar e, portanto, de atuar, que nos representa e nos identifica como indivíduos. O processo de repadronização não deve pretender modificar a natureza básica, mas ajudá-la a ser mais bem-sucedida na expressão do que se deseja, ou seja, ampliar suas possibilidades de resposta, adaptação e interação.

Desenvolvimento da pesquisa

A partir da análise anterior gerei a seguinte hipótese que orientou o desenvolvimento da pesquisa:

* O conhecimento das características mais relevantes, ou mais evidentes, nos padrões de movimento pode gerar métodos de treinamento para o ator capazes de abordar e ampliar tais padrões e de serem desenvolvidos no tempo de ensino disponível dentro de uma estrutura acadêmica como a Faculdade de Arte da UNCPBA, Argentina.

Para desenvolver o trabalho definí o marco de referência epistemológica e metodológica dentro do campo da Educação Somática⁷. Nele, foram abordadas as propostas de Rudolf Laban - em particular a Análise do Movimento Laban (LMA) - e seus discípulos, incluindo as metodologias criadas por Irmgard Bartenieff, Judith Kestenberg, Bonnie Bainbridge Cohen e Peggy Hackney.

A Etnocologia forneceu elementos para entender “os comportamentos humanos espectaculares organizados”,⁸ a partir da transdisciplinariedade, revelando um marco epistemológico que permite articular os diferentes aspetos estudados ao campo teatral, e orientar esta pesquisa segundo as particularidades do contexto cultural onde ela aconteceu.

Além do marco teórico de referência, foram coletados dados referentes aos padrões de movimento da população estudantil de referência. Sem constituir uma pesquisa prática, esses dados permitiram definir uma proposta adaptada às características desse grupo social. O procedimento metodológico utilizado para coletar dados foi a técnica de observação. A

pesquisadora situou-se no papel de “observadora como participante” e as observações foram feitas baseadas no Princípio da Dinâmica Postural, de Laban/Bartenieff e nos elementos da Análise da Atitude Corporal que integra as categorias Corpo, Expressividade, Forma e Espaço pertencentes a Análise de Movimento Laban (LMA). Um outro procedimento utilizado foram as entrevistas semi-estruturadas, com eixo no estudo do movimento, tendo a LMA como quadro teórico de referência.

Dados obtidos

Nas observações realizadas foram coletados dados referentes aos padrões de movimento da população que estudada. Foram observados padrões frequentes de movimentos e locus de tensões e bloqueios desde onde o movimento se organiza. Para realizar esta coleta de dados foi escolhido o grupo que achava-se cursando o segundo ano no ano 2001. Cabe esclarecer que os dados obtidos não são proporcionais a sua extensão no universo nem de tipo probabilístico, dado que estão fundamentados nos critérios próprios da pesquisadora. O registro dessas observações foi feito através de fotos e filmagens. O objetivo desses registros foi realizar uma ficha de observação individual das principais características do movimento.

Essa ficha se realizou com base na Análise de Movimento Laban, associando as quatro categorias: Corpo, Expressividade, Forma, Espaço numa análise da Atitude Corporal dos sujeitos observados.⁹ Esse metodo de estudo foi articulado com elementos de análise provenientes do Modelo Conceitual de Comportamento Motor, definido por Sally Fitt.¹⁰ Esse modelo apresenta uma reelaboração das teorias de Laban, as quais, por suas características, forneceram elementos importantes para a observação.

Numa segunda instância, realizou-se uma aula especial, afastada do programa planejado de aulas, sobre os Princípios de Movimento de Bartenieff,¹¹ dado que esses alunos já tinham experiência em trabalhos senso-perceptivos e em Análise do Movimento. Foram trabalhados particularmente a Dinâmica Postural, as Organizações Corporais, as fases do Desenvolvimento Neurocinesiológico e os Exercícios Preparatórios para os Fundamentos Corporais Bartenieff que se trabalham com som.¹² O ultimo método empregado realizou-se um mês depois e constituiu-se em uma entrevista auto-administrada, orientada pelo LMA.

Nesta coleta de dados surgiram elementos que de alguma forma tínhamos previsto que poderiam surgir, mas também se acrescentaram novos dados que nos obrigaram a modificar algumas atividades das aulas para continuar a desenvolvê-los. Do primeiro método de observação, o registro fotográfico e videográfico, observamos a existência de tensões e couraças localizadas na cintura escapular e na cintura pélvica. Estas duas zonas críticas caracterizam o movimento de muitas das pessoas observadas. Em consequência, a mobilidade da coluna vertebral acha-se afetada. Entre um e outro ponto se desenvolvem zonas onde a energia fica bloqueada impedindo o fluxo orgânico do movimento na coluna e, a partir daí, no resto do corpo.

Em alguns sujeitos, foi possível observar uma especie de tábua, instalada entre os ombros e os quadris. Isto nos levou a aprofundar na capacidade de ondular a coluna de cada aluno. Com um simples exercício de ondulação da coluna foi possível observar as couraças musculares que constituem essas tábuas observadas e que afetam diretamente a mobilidade do sujeito. No trabalho com a onda, foi possível observar os pontos onde as couraças estavam estabelecidas e como elas afetavam a mobilidade da pessoa. Os dos pontos centrais - cintura pélvica e cintura escapular - são os mais importantes para bloquear o

fluxo da energia.

Por outro lado, tanto nas fichas de análise propostas pela LMA quanto no sistema de análise proposto por Fitt, se incluem opções de observação que somente qualificam condutas extremas, por exemplo: a velocidade pode ser rápida ou devagar. Uma questão importante foi que tivemos que incluir os conceitos intermediários para qualificar os comportamentos observados. Em nossas observações distinguimos que predominavam as categorias médias, ou seja, que a maioria dos movimentos são feitos dentro das categorias moderadas, leves, medianas, ao invés das extremas.

Do segundo método aplicado, o trabalho com os Fundamentos Bartenieff, observou-se, nos exercícios com som, que a maioria dos alunos apresentaram dificuldades para trabalhar os sons nas partes mais baixas do corpo, abdômen, pélvis. Aliás, os sons emitidos na parte alta do corpo eram bem produzidos e registrados pelos alunos. Do diafragma para baixo, as dificuldades apareciam e era quase imperceptível a produção de sons nessas zonas.

Ao mesmo tempo, foi possível observar que a maioria das vibrações dos sons se prendia na zona do pescoço e do peito, mas não podiam subir para a cabeça e para a boca. Quedou assim definida como a zona mais problemática a do peito e dos ombros. Foi necessário muito tempo de trabalho para poder conseguir vibração nas diferentes zonas.

Do terceiro método empregado - as entrevistas auto-administradas - pôde-se resgatar a relação particular que cada indivíduo mantém com sua imagem do corpo. O mais interessante ao realizar entrevistas pessoais, para alguém que não pretende fazer uma análise psicológica das expressões verbais do entrevistado, é poder colocar esta pesquisa em sua dimensão real. Saber que cada pessoa possui a sua própria história afetiva e cinestésica para articular sua corporeidade. Que um observador pode elaborar conclusões aproximadas sobre os aspectos observados, mas sempre o que expressa uma pessoa sobre si mesma supera os aspectos sempre parciais de qualquer observação.

Isto nos faz pensar que todas as propostas de trabalho poderão abordar um ou vários aspectos da corporeidade humana, mas que a complexidade da sua existência vai permanecer sempre como propriedade exclusiva de cada indivíduo. Por mais que busquemos objetivar o corpo para seu estudo, ele sempre vai defender sua condição subjetiva. A totalidade de nossa existência sempre vai brincar com os significados e as descobertas, vai construir e desconstruir novas formas, vai defender um espaço de indefinição ao qual não se pode chegar a partir de uma visão unilateral analítica.

Não entanto, isto não justifica cessar a pesquisa. Muito pelo contrário, estimula uma metodologia ou estrutura aberta que respeite a verdadeira natureza do corpo. Como diz Le Breton, a verdadeira liberação do corpo vai chegar quando os sujeitos deixem apenas de falar dele.

A escolha realizada em forma aleatória deste grupo permite pensar que as características que o definem podem também ser parte de qualquer outro grupo eleito aleatoriamente. Falamos da heterogeneidade como característica principal, a qual permite uma amostra muito variada de possibilidades a serem observadas. Ainda mais do que se o grupo fosse escolhido por meio de uma seleção prévia, onde se exigisse dos integrantes determinadas características físicas e uma base mínima de desenvolvimento de suas possibilidades expressivas.

Após a obtenção desses dados, foi elaborada uma proposta pedagógica que visava abordar diretamente os focos principais dos problemas de movimentação. Mas, esse trabalho ficará pendente para outra oportunidade, já que excede as

possibilidades de espaciais e temporais de esta exposição.

Notas

¹ Sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros no espaço

² Bainbridge Cohen, B. em "Perceiving in action", entrevista feita por Isa Nelson e Nancy Stark Smith, publicada na revista Contact Quarterly, Spring Summer, 1984.

³ Hackney, P. Making Connections. Amsterdam. Gordon and Breach. 1998, 18.

⁴ Ibidem. Vide também: Fernandes, C. 2002, 32.

⁵ Mauss, M. As técnicas corporais. Sociologia e Antropologia V II. São Paulo. EPU/EDUSP 1974. 211.

⁶ Ibidem

⁷ Segundo Sylvie Fortin, a Educação Somática é o campo de estudo que "engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes". Incluem-se dentro desta designação as práticas de Mathias Alexander, Moshe Feldenkrais, Irmgard Bartenieff, Bonnie Bainbridge Cohen, entre outros. Vide: Fortin, S. 1999, 40

⁸ Vide: Biao, A. Etnocología, uma introdução. In Etnocología textos seleccionados. Greiner Biao. São Paulo. Annablume. 1988, 15.

⁹ Vide Fernandes, C. 2002, 254.

¹⁰ Fitt, Sally: Dance Kinesiology. New York. Schirmer Books. 1988, 281.

¹¹ Vide Fernandes, C. 2002, 30 - 93.

¹² Vide: Fernandes, C. 2002.

* * *

O GRUPO ESTALLO DE TEATRO: CRIAÇÃO E EXPERIÊNCIA CÊNICA NO RN

Ilo Fernandes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Introdução

A História do Grupo Estallo de Teatro foi fundado em 04 de dezembro de 1998, era composto inicialmente pelos acadêmicos: Ilo Fernandes, Genildo Mateus, Letícia Oliveira, Cristina Ferreira e Sebastião Maia, que cursavam a Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas e pelo cantor e ator Galvão Filho. Posteriormente, o cenógrafo e acadêmico de Artes Plásticas, Heinkel Huguenin se juntou ao grupo. Cristina afastou-se do grupo logo na primeira reunião. Sebastião Maia precisou regressar para a Cidade de Macau onde residia com a família. O cantor Galvão Filho fez as músicas do espetáculo "Quirino: o vaqueiro que não mentia" mas não teve uma participação mais efetiva no Grupo. Algum tempo depois, ingressaram no Grupo, as irmãs atrizes Rita Varela e Clésia Varela que vieram a integrar o elenco do espetáculo Quirino. Quando Quirino já havia estreado juntou-se ao grupo como preparador musical, o músico Guara.

Após o Espetáculo Quirino: o vaqueiro que não mentia, o Grupo Estallo de Teatro passou por momentos difíceis, seus membros ficaram reduzidos a Ilo Fernandes, Genildo Mateus e Letícia Oliveira. Mas em 2000, o grupo se recompôs com a entrada de novos integrantes que culminou com a montagem do espetáculo "A Relações Naturais: um comédia surrealista".

O Grupo Estallo de Teatro entre 1998 e 2001 montou duas peças: Quirino: o vaqueiro que não mentia; As Relações Naturais. A primeira peça era uma peça folclórica que contava a estória do vaqueiro Quirino que tem como principal atribuição zelar pelo boi Barroso mas a carne é fraca, principalmente, diante de uma mulher formosa. A segunda era uma peça bastante pretensiosa que pretendia fazer teatro de vanguarda ao encenar o teatro de Qorpo Santo, mesmo que fosse uma vanguarda meio

démodé, numa província com pouco espaço até para o teatro mais convencional. Pretendo relatar os processos de criação e principalmente a experiência cênica do Grupo Estallo de Teatro.

Quirino: o vaqueiro que não mentia:

O Grupo Estallo de Teatro iniciou suas atividades com a estréia da peça “Quirino: O Vaqueiro Que Não Mentia” de Francisco Firmino de Paula, adaptação de Genildo Mateus, direção de Letícia Oliveira, cenário, figurino e adereços de Heinkel Huguenin, músicas de Galvão Filho. O elenco era composto por: Ilo Fernandes(Fazendeiro Cristino Gardano); Genildo Mateus(Quirino, Boneco do Fazendeiro, Boneco da Velha); Heinkel Huguenin(Boi Barroso); Clésia Varela(Rosalina e Boneco Apostador 1); Rita Varela(Interlocutor, Boneco Apostador 2).

A peça “Quirino: o vaqueiro que não mentia”, inspirado do cordel nordestino, conta a história de Quirino que era um valoroso vaqueiro com a atribuição de cuidar do Boi Barroso porém um dia o patrão de Quirino, o fazendeiro Cristino Gardano faz uma aposta com amigos que Quirino jamais mentiria para provar de que está certo manda sua filha Rosalina convencer Quirino a matar o Boi Barroso, Quirino termina cedendo e matando o Boi Barroso mas não mente para o Patrão, o fazendeiro ganha a aposta e como prêmio conceder a mão da filha à Quirino, o Boi Barroso é ressuscitado.

A metodologia na montagem do Quirino começou com estudo do texto conforme os estudos de Renata Pallottini com pesquisa sobre a temática, posteriormente ensaios de texto que primavam por desconstruir o apego do atores a rima do cordel, improvisações e construção da personagem inspirados em Spolin e Boal.

A encenação era composta por uma painel de uma fazenda que também servia como tenda do Bonecos, o espaço cênico era um círculo fechado pelo painel, característico do teatro de rua, acompanhado por canto, dança e instrumentos musicais

Participou do *Projeto das Fábricas* pela Fundação José Augusto e também da Mostra Paralela do I Festival de Teatro de Natal, apresentado-se em vários espaços da cidade, dentre eles, da festa de reinauguração do Teatro Municipal Sandoval Wanderley, posteriormente ficou em cartaz neste mesmo Teatro, no calçadão do Teatro Alberto Maranhão, no calçadão da Avenida Rio Branco, etc.

As Relações Naturais: uma comédia surrealista:

A comédia *As relações naturais* é um paradigma da dualidade, uma característica permanente do teatro qorpo-santense. As personagens desvestidas de atitudes psicológicas aprofundadas e caracterização precisas, só podem ser compreendidas como metapersonagens, ou seja, figuras ou imagens que transcendem qualquer paráfrase de um real que se queira distintivo e lógico, e que se realizam como pura ficção.

Assim temos que as personagens desta comédia alternam e simulam atitudes e comportamentos excludentes ao longo de toda a peça.

O motivo central da peça é o sexo e o prazer. A comédia apresenta, num ambiente caótico, a coexistência de vários tipos de relacionamentos sensuais, com a alternância de dois planos básicos em que se movem os personagens. Num plano estão as relações familiares ditas normais, através das quais os personagens encarnam padrões da moral convencional. A mãe aconselha e se preocupa com o futuro das filhas; as jovens namoram da janela e acompanham a mãe a igreja; o pai evoca regras

morais de comportamentos. Esse elementos forjam uma face do enredo que produz um lar tradicional. Num segundo plano, a mãe e a as filhas revelam-se prostitutas, o pai mantém um relacionamento incestuoso com uma das filhas, a esposa pratica adultério. O lar revela sua face de borde”(MARTINS, 1989, p.43).

A peça é construída com alternância dessas duas faces do enredo, criando a ambigüidade de seu significado. A realidade bifocal que se apresenta no palco deixa o espectador sempre consciente de não estar presenciando a representação de uma realidade uniforme, mas, sim, diante de várias faces de uma realidade dramática, trazidas à cena através de instantâneos divergentes da personalidade dos personagens.

Desta maneira Qorpo-Santo desconstrói alguns tabus e ambigüidades de certos ambientes e comportamentos sociais, expondo-os como um contínuo mascaramento e representação. A Peça “As Relações Naturais: uma comédia surrealista” teve um projeto de financiamento aprovado na Fundação José Augusto através da Lei Câmara Cascudo mas não conseguiu empresários dispostos a financia-lo, a seguir trecho do projeto, preparado pelo Diretor Ricardo Canella, sobre a metodologia empregada na montagem:

O trabalho de preparação do ator para o espetáculo objetivará o trabalho do mesmo para a linguagem a ser utilizada na encenação. Isso inclui, trabalhos corporais, vocais, estudo de textos teóricos e o próprio texto a ser trabalhado, enfocando o trabalho do ator, para melhor corresponder a concepção da encenação, assim tem-se:

a) Movimento de desconstrução do ator; quebra de coraças; conscientização e busca do eu superior do ator (noção de quem realmente ele é, trazendo-lhe uma consciência física, psíquica e social).

b) Conscientização estética: busca do belo e da harmonia. Direcionamento para conscientização do ator para o trabalho que está realizando, amplificando sua leitura filosófica, ideológica e dos sistemas integrados que compõem a cena teatral, livrando-o de um esteticismo arraigado em sua persona.

c) Técnica: trabalho objetivando as “formas” extra-cotidianas da expressão. Incentivo para que o ator busque ultrapassar as formas primeiras de expressão: estereótipos, superficialismos e “não-entrega”, objetivando o aprofundamento e códigos de entendimento transcultural.

d) Contextualização: inserir o ator, a personagem, o espetáculo dentro de um contexto estético, dando criticidade e veracidade ao trabalho(2000, p. 6).

Também foram executado improvisações, exercícios de expressão vocal e corporal e composição de personagem. Mas Canella aceitou contribuição dos atores quanto a composição dos personagens. O elenco era composto por: Aline Carvalho(Júlia); Genildo Mateus(Impertinente); Ilo Fernandes(Consoladora e Truque Truque); Irene Lucena(Mildona); Letícia Oliveira(Mariposa); Péricles Filgueira(Inesperto); Ricardo Santos(Malherbe).

O espetáculo foi um resultado de sobreposição de leituras. Ou seja, uma primeira leitura do querer do grupo: desejos do atores e do grupo como um todo, do trabalho a se realizar. Leitura do autor (Qorpo Santo). Leitura dos teóricos que fundamentam o trabalho do autor. Leitura pictórica e do Movimento Surrealista como um todo e por fim, transposição cênica do conjunto dessas leituras: leitura do espectador(Canela,

2000).

Após leituras sobre o surrealismo e da obra de Qorpo-Santo, a estética do espetáculo buscará a compreensão cênica e plástica das obras pictóricas e dos argumentos que sustentaram o movimento surrealista. A pretensão é de ser um espetáculo, cujo trabalho, se manifestará através do automatismo psíquico e do nonsense, características fundamentais do movimento surrealista(Canella, 2000).

A personagem principal que é uma persona do próprio autor, será metaforicamente representada por um pintor, que realizará sua obra no tempo e espaço em que o espetáculo se desenvolverá(Canela, 2000).

Dentro de seu trabalho de produção pintar/escrever/criar ele interferirá na cena, nas personagens (marionetes? manequins? alucinações?) que vão sendo criadas juntamente com sua história, que no final, se saberá tratar-se da comédia As relações naturais(Canella, 2000).

O espaço cênico não é definido, ele é simbólico, metafórico, sugere uma estrutura para a representação, acompanhando a leitura do próprio espetáculo, sendo assim, duo, ambíguo, deixando a cargo da leitura da platéia o preenchimento do espaço, de acordo com seus referenciais vivenciais, exercendo sob essa ótica, um efeito de choque sobre a sua psique, tocando em algo que estiver nele profundamente recalçado(Canela, 2000).

O cenário concebido por Heinkel Huguenin tem como conotação uma grande “tela branca” que contará de um linólio (chão) e é de dentro desse aspecto onde tudo acontecerá. O espaço amplificado (“grande espaço vazio”), onde o branco predominará, metáfora da projeção da idéia inicial do autor/pintor/criador em fase de iniciar o seu trabalho. As idéias ainda estão por vir, em sua cabeça um imenso vazio(Canella, 2000).

Alguns objetos como três vasos sanitários de tamanhos diferente serão utilizados, multiplicando-se em leituras díspares e amplificando a sua utilização, ora como o próprio objeto, ora como plataforma, ora como uma banheira, ora como um baú etc. Os espaços brancos ganharão cor durante o espetáculo e os espaços vazios serão preenchidos de forma a se ter no final do espetáculo uma imagem pictórica, agora em cores(Canella, 2000).

Partindo-se da premissa do automatismo psíquico a peça apresenta o estranhamento das ações dos objetos do cotidiano, numa interferente ambigüidade. Acompanhando a idéia da encenação e do cenário, num primeiro momento haverá apenas roupas brancas e ‘debaixo’. Durante a encenação elas vão ganhando cores, vivacidade e formas(Canela, 2000).

Sincronicamente a execução da obra/pintura/criação do autor elas vão “crescendo” juntamente com as personagens, até que no final do espetáculo tudo esteja totalmente em cores, passando a idéia do término da “obra”. Ele deve ser considerado uma variedade particular do objeto cênico, constituindo, também, num conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, integrando-se a ele(Canella, 2000).

Conclusão:

Talvez o Grupo Estallo de Teatro tenha contribuído para a evolução do teatro potiguar. Porém suas produções foram efêmeras pontuadas pelas dificuldades financeiras, psicológicas, e da pouca profissionalização do teatro potiguar.

Todavia fica a história deste bravo grupo que ousou sonhar com uma produção teatral comprometida com a qualidade e a inovação em solo potiguar.

Bibliografia

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

BOAL, Augusto. **Jogos Para Atores e Não Atores**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998

BRADELEY, Fiona. **Movimentos da arte moderna: surrealismo**. São Paulo: Cosac & Nai, 1999.

CANELLA, Ricardo. *Projeto de Financiamento do Espetáculo “A Relações Naturais: uma comédia surrealista”*. Mimeografado. Natal: FJA, 2000.

CÉSAR, Guilhermino. **Qorpo-Santo – As Relações Naturais e outras comédias**. Porot Alegre:FFURGS, 1969.

ESSLIN, Martin. **O teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FRAGA, Eudimir. **Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GOMBRICH, E. H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

KUSNET, Eugênio: **Ator e Método**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

MARTINS, Leda Maria de. **O moderno teatro de Qorpo Santo**. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PISCHEL, Gina. **História Universal da Arte: arquitetura, escultura, pinturas e outras artes**, 3ª ed.; vol 3. São Paulo: Melhoramentos, 1966.

PROPP, Vadimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**, 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Trad. de Ingrid Koudela. São Paulo: PERSPECTIVA, 1979.

O Jogo Teatral no livro do Diretor. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin: **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.

* * *

O ESPAÇO SAGRADO NO TEATRO: REFLEXÕES SOBRE CONCEITO DE TEATRO NA OBRA DE ANTONIN ARTAUD E JERZY GROTOWSKI

Ismael Scheffler

Universidade do Estado de Santa Catarina

Por muitos séculos o teatro ocidental viveu como se o teatro à italiana fosse inerente ao espetáculo teatral. Inquestionável, a caixa cênica favoreceu o desenvolvimento de técnicas interpretativas, dramatúrgicas e cênicas. Os valores de classes “eruditas” se sobrepuseram sobre formas “menos consistentes”, afirmando valores, poder e discriminação. O século XX viu sucessivas experiências que questionaram o teatro, seus objetivos, suas técnicas, seus artistas. O processo de irrupção do espaço cênico pode ser relacionado às atividades das Vanguardas, ao *happening* e a *performance art*, à motivações políticas e sociais que levaram os espetáculos às ruas, ao redescobrimto do Oriente e de suas formas espetaculares. A década de 1960 é considerada como o momento da explosão do espaço cênico, segundo Francisco Javier e Jean-Jacques Roubine (1981 e 1980).

E é a partir deste período então, que o espaço, reconhecido como passível de múltiplas escolhas, passa a poder exigir o que o encenador Jorge Lavelli chama de um “comportamento ético”, ou seja, uma mudança de postura na produção teatral que permite com que o espaço teatral seja escolhido com coerência em relação aos propósitos do espetáculo - isto na década de 1980. Temos então, pouco mais de três décadas de estudos teóricos sobre o espaço cênico em suas possibilidades semiológicas e sociais, mas não apenas estas. Claro, há que se recordar os questionamentos iniciados na primeira metade do século, com Appia, Craig, Meyerhold, Brecht e Piscator que transformaram a caixa cênica a partir de seu interior, e a redescoberta da tridimensionalidade assumida, no final do século XIX com o naturalismo, bem como os questionamentos de Diderot cerca de cem anos antes disto.

Ao olharmos este processo de explosão do espaço cênico, não há como ignorar as propostas de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Mas o que destaca ambos, assim como alguns outros encenadores, neste processo de mudanças da forma do espaço cênico, são suas compreensões do que o ato teatral poderia ser.

Inegavelmente, as formas espaciais propostas por estes dois teatrístas são de extrema significância e influência ao longo do século XX e neste início do XXI, mas estas não podem ser somente compreendidas como opções estéticas diversas com fins de atrair espectadores e estudiosos. Não há como debruçar-se sobre as propostas espaciais destes teóricos sem adentrar no âmago de suas formas de compreender os propósitos do teatro como um todo.

Às propostas de ambos, e não só a estes, muitos se referem como “teatro sagrado”. Peter Brook, em seu livro “O teatro e seu espaço”, apresenta uma definição de um teatro sagrado, ou, “Teatro do invisível-tornado-visível”. Este sagrado, comumente confundido com o cristianismo ocidental, possui um sentido antropológico mais amplo. Quando observamos a terminologia usada por Brook, bem como por Artaud e Grotowski, percebemos uma similitude conceitual, não apenas no uso de termos relacionados, mas na forma de compreender determinados conteúdos. Esta mesma forma de entendimento, aproxima-se muito dos conceitos estudados pela Hermenêutica Simbólica desenvolvida pelo Círculo de Eranos¹. Existindo esta afinidade, podemos crer que esta epistemologia pode ser de

grande auxílio para entender as propostas teatrais destes diretores e para compreender os princípios que nortearam as transformações espaciais propostas por estes encenadores para o teatro.

Mircea Eliade, importante cientista das religiões, integrante do Círculo de Eranos, analisa as questões sobre o sagrado e defende que, embora o homem contemporâneo possa auto-designar-se como a-religioso, ele ainda mantém relações com o sagrado, constituindo-se esta como uma característica inerente ao homem. Subsistem no homem, em estruturas inconscientes, em nostalgias, aspectos do sagrado, que, por exemplo, podemos apontar seu florescimento nas crises existências, onde o homem se pergunta pelo sentido de sua existência e de sua realidade.

Grotowski dizia que estava interessado num espectador que empreendesse um processo interminável de autodesenvolvimento, cuja inquietação não fosse geral, mas dirigida para uma procura da verdade de si mesmo e de sua missão na vida². Artaud, talvez mais do que qualquer um tenha expressado com tamanha voracidade seus anseios por uma vida renovada, renascida e absoluta. Conforme Eliade, é a manifestação do sagrado na vida humana que funda o mundo, ou seja, o mundo só é mundo após sua fundação, na atribuição de um sentido. Ele também afirma que a experiência com o sagrado ocorre no íntimo do ser humano, de forma profunda, e é ela que atribui um sentido a vida, e assim, permite com que a vida possa ser organizada.

Tanto Artaud quanto Grotowski tinham ciência de que a manifestação do sagrado, do invisível, do Devir, abre o homem para uma realidade distinta da realidade imediata e cotidiana. Sabiam que quando o sagrado se revela, uma verdade absoluta e inequívoca se manifesta, levando o ser humano a provar uma completude, através do encontro de si, ser imanente, com uma outra realidade transcendente. Gilbert Durand, antropólogo francês estudioso da hermenêutica simbólica, lembra que a experiência sagrada é necessariamente vivida, e torna-se i-repetível, sempre nova a cada epifania, ao mesmo tempo que é eterna, devido a seu poder de ressonância profunda na alma humana.

Para Christopher Innes³, que defende o teatro sagrado como uma das vanguardas artísticas do século XX, existe uma dimensão política presente nestas propostas teatrais, afastando a idéia de um “escapismo”. A transformação espiritual justamente almeja “uma mudança fundamental da natureza humana como requisito para a alteração social”⁴. O teatro pobre de Grotowski surgiu na contra-mão dos padrões burgueses não apenas de teatro, mas de padrão de vida, como um sonho *hippie* de uma sociedade dotada de outros valores.

Eliade chama a atenção para este fato, de que a irrupção do sagrado faz do homem um ser aberto, não limitado estritamente ao seu próprio modo de ser. Ele se abre a si mesmo e para além de si, em direção ao outro e ao transcendente. Saindo de sua mera particularidade, o homem sai do isolamento existencial, para ascender ao universal, compreendendo de forma diferente e significativa o universo no qual esta inserido, bem como podendo reconhecer e compreender outras culturas que não a sua imediata, e reconhecer no outro traços de humanidade. Relendo o texto “O teatro e a cultura”, de Artaud, podemos perceber como sua proposta teatral está profundamente comprometida com a sociedade e seus valores culturais.

É no espaço que as relações se estabelecem entre os homens e com o sagrado. Artaud e Grotowski sabiam disto e cada um, de acordo com seus objetivos, elaborou suas propostas no desenho do lugar da cena. Sendo o encontro humano elemento fundamental para Grotowski, ele, a cada espetáculo procurava encontrar o relacionamento mais adequado entre ator e espectador e incorporar isto em disposições físicas. A diminuição da distância entre eles, pela eliminação do palco, pri-

meira grande fronteira a ser removida, é fundamental. Igual compreensão tinha Artaud de que para atingir mais eficazmente o espectador, era necessário envolver o espectador mais fisicamente. Romper a arquitetura palco-sala seria o primeiro passo.

Mas será de fato necessário romper com esta arquitetura para torna-la “um lugar onde o invisível possa aparecer”⁵? O que me parece permear esta questão, é o fato de o espaço frontal apresentar-se também como uma forma já viciada, condicionada e condicionante, para atores e espectadores. Estes colocados de forma cômoda são levados à anulação de seu próprio corpo, importando ver e ouvir bem. Artaud quer perturbar o repouso dos sentidos e liberar o inconsciente, provocar a vertigem, desnortear o espectador. Envolve-lo no espaço, cercando-o com a ação ininterrupta que brote em todos os lados e níveis é tido como fundamental para atingi-lo, por que é pela sensibilidade que se pode fazê-lo. A forma circular e giratória permitiria a in interrupção da cena que, pela ocupação contínua, impediria intervalos “no espírito e na sensibilidade do espectador”.

É fundamental destacar, conforme os estudiosos da hermenêutica simbólica, que a experiência com o sagrado se dá através vivência, e somente desta forma. Mas esta vivência, por sua vez, se dá de fato no universo interior e subjetivo, logo, não existe em si um espaço sagrado como um lugar geográfico. O espaço sagrado é o espaço da epifania, da revelação. Ele constitui-se na vivência arrebatadora que altera a forma de compreender o sentido da existência. O espaço sagrado está associado ao tempo sagrado, pois só existe durante a epifania. Por isto, ao considerar-se a questão do espaço sagrado no teatro, é fundamental que se tenha este aspecto claramente posto. Por isto não podemos observar apenas a cenografia, que é visível, que continua existindo mesmo após o final do espetáculo e que é passível de ser registrada. No espaço sagrado, o lugar geográfico é tornado qualitativamente diferente, um centro que orienta e re-orienta todo o cosmos de quem o vivencia. Nos dias de hoje, é bastante comum assistirmos espetáculos teatrais que “ousam” formas espaciais diferentes do palco frontal. Inúmeros não se sustentam pois acreditam que a forma em si inovará a cena, criará relações mais intensas – mas não passa nada mais que de uma vaga bocejante curiosidade por parte dos espectadores.

Grotowski explorou diferentes combinações espaciais para poder experimentar uma variedade de relacionamentos entre atores e público. Seus espetáculos foram representados *entre* a platéia, abolindo-se a distância entre os atores e espectadores e estabelecendo-se ou não um contato direto com a platéia. Também incluí os espectadores na arquitetura da ação e posteriormente separou os espectadores da cena, chegando a ponto de criar um isolamento para a platéia com o intuito de, através desta opção, criar um vínculo entre espectadores e os atores. Grotowski pretendia o encontro de amor genuíno, de convite para a auto-penetração, para transformações que purificam o homem de sua visão estereotipada de sentimentos, costumes convencionais, de suas barreiras e empecilhos para o encontro humano autêntico.

“Há uma idéia do espetáculo integral que devemos fazer renascer. O problema é fazer o espaço falar, alimentá-lo e mobilá-lo”⁶. As propostas teatrais de Artaud e Grotowski são descritas explicitando uma riqueza simbólica imensa, evocativa não de interpretações variadas, mas de manifestações do indizível impossíveis de serem percebidas de maneira direta. Para Durand, o símbolo é inesgotável, não podendo ser reduzido, delimitado, pois transborda em significação. Embora toda realização cênica constitua um espaço diferenciado, onde todos os elementos da cena são re-significados, o símbolo como veículo do sagrado, interfere de uma forma mais profunda e mais subjetiva. “O simbolismo religioso, vai mais além da linguagem poética e da científica. O elemento a que o símbolo religi-

oso alude, é o sagrado, isto lhe dá uma extensão e profundidade que os outros símbolos não podem possuir”⁷. Considerando tudo isto, torna-se mais fácil compreender os “subterrâneos” do espaço a que Artaud se refere.

Enfim, parece que falar de espaço nesta perspectiva, é como dissemos, falar do sagrado fundador deste espaço, de uma experiência direta com o transcendente que ao revelar-se, só então, estabelece o espaço sagrado. Desta mesma forma, falar de teatro sagrado, é falar do sagrado fundador deste teatro. A hermenêutica simbólica tem se apresentado a mim, como um instrumental bastante rico, dotado de grande potencialidade para auxiliar no estudo e na compreensão de um teatro que se propõe a transitar com formas e valores de uma natureza mais irracional.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado – el ritual y la vanguardia*. México: FCE, 1992.
- JAVIER, Francisco. *La renovación del espacio escénico*. La Plata: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1981.
- NADER, Raúl Fernando. *Mito, misterio y destino humano (en el pensamiento de Mircea Eliade)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, s/d.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (*Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris, PUF, 1980)
- SCHEFFLER, Ismael. “A hermenêutica simbólica como possibilidade epistemológica para o estudo do espaço teatral”, Revista on-line Periscope Magazine, ano 2, n. 04, dezembro de 2002, ISSN 1519-6100 - <http://www.casthalia.com.br/casthaliamagazine/casthaliamagazine.htm>
- TCHERKASKI, Jose. *El teatro de Jorge Lavelli – el discurso del gesto*. Buenos Aires: Editorial de Belgrana, 1983.

Notas

¹ Ver: SCHEFFLER, Ismael. “A hermenêutica simbólica como possibilidade epistemológica para o estudo do espaço teatral”, Revista on-line Periscope Magazine, ano 2, n. 04, dezembro de 2002, ISSN 1519-6100 - <http://www.casthalia.com.br/casthaliamagazine/casthaliamagazine.htm>

² Grotowski, p. 26.

³ INNES, Christopher. *El teatro sagrado – el ritual y la vanguardia*. FCE : México, 1992. (*Holy theatre - ritual and avant garde*, Cambridge University Press, 1981).

⁴ Innes, p. 18

⁵ Brook, p. 39

⁶ Artaud, p. 95

⁷ Nader, p. 192

O ATOR EM MONTAGEM

Jacyan Castilho

Universidade Federal da Bahia

“Linha contínua de ações”, “partitura”, “tempo-ritmo”, “desenho de movimentos”... se nos detivermos por um breve instante sobre a terminologia inaugurada por Constantin Stanislavski e V. Meierhold, sempre nos remeteremos aos aspectos espaciais e rítmicos da atuação do intérprete. Nada mais natural, já que são estas as matrizes geradoras de uma noção de construção da interpretação teatral baseada em elementos psicofísicos, como foi aventado por Matteo Bonfitto (2002). Ao erigir sua análise do trabalho de composição atoral em redor do conceito de “ação física”, tomado dos postulados de Constantin Stanislavski (1863-1938), Bonfitto aponta com bastante objetividade os elementos estruturantes desse processo, reconhecendo nos aspectos plásticos e rítmicos do trabalho do ator os suportes *físicos* que constituíram atalhos para sua integração somato-psíquica em busca de uma coerência na cena. Um bom exemplo, entre tantos, tomado aqui apenas por servir de referencial aos exercícios que serão descritos a seguir, é o conceito de tempo-ritmo. Segundo Ana Cristina Martins (2000), Stanislavski nomeou esta concepção, na forma de intervalos regulares de pulsações que definem um andamento (o tempo) constituindo, quando agrupadas em valores de diferentes durações, um ritmo. Essa organização “musical”, aplicada às ações físicas e gestuais dos atores, tanto quanto à sua fala, “pode trazer de modo direto e imediato o sentimento adequado às circunstâncias, fornecendo diferentes sensações ao ator e estimulando sua imaginação” (Dias, 2000). Stanislavski reconhece no ritmo o elemento catalisador da emoção, e investe na pesquisa sobre a tradução de estados emocionais através deste. Numa via inversa, pesquisa como a produção de diferentes ritmos pode, por sua vez, fomentar os tais estados emocionais. A noção de ritmo toma outra dimensão na prática de Meierhold (1874-1942), que, longe de buscar uma atitude de reprodução fiel das motivações emocionais da personagem, exacerba as tensões sugeridas entre movimento e fala, e entre ação e intenção. Através da manipulação dos ritmos interno-externo, da desestruturação do ritmo natural da fala, da utilização não convencional da música, dos objetos, da construção de novos significantes na relação corpo-espaço, Meierhold busca, pela fricção, atingir o *grotesco* na representação, e concebe a *biomecânica* como sistema para tal. Trabalha sobre o movimento, seja isoladamente, seja em relação com o espaço, materiais sonoros, objetos, palavra e ritmo. O absoluto domínio desse procedimento resultava numa plasticidade precisa, em que representar a vida equivalia a viver, no palco, segundo a precisão de um desenho (Oliveira, 2000).

No universo de pesquisadores em que se inserem esses dois pioneiros, podemos ainda incluir Rudolf Laban (1874-1958), que no início do século XX tentava sistematizar, na Dança Moderna, um pensamento sobre o movimento expressivo que conduziu o intérprete da cena à conscientização de seu aparato técnico e criativo. Dos muitos aspectos que compõem o *Sistema Laban de Análise do Movimento* (um de seus arcabouços teóricos mais abrangentes), o trabalho sobre o relacionamento espacial – a Harmonia Espacial – e o sobre os fatores e qualidades que compõem o movimento – a Eukinética – têm se demonstrado dos mais úteis para o ator-bailarino-pesquisador que deseja obter o mais amplo domínio de seu espectro de movimentos, interno e externo, e da conexão destes com sua subjetividade. Derivadas da pedagogia destes pioneiros, as práticas de Grotowski, Eugenio

Barba e seu grupo, P. Brook e tantos outros refletem a eleição do corpo do ator como o mais importante produtor e reproduzidor de significados, colocando-o no epicentro das experiências teatrais, capaz de instaurar sua própria dramaturgia. Mesmo nas encenações em que são privilegiadas dramaturgias “de texto”, o corpo do ator pode ser seu principal veículo de análise, imaginação e seleção dos elementos que produzirão o espetáculo. Por isso torna-se importante que já nos cursos de formação de atores seja introduzida a noção de um ator “compositor”, no dizer de Bonfitto, capaz não só de criar materiais próprios a partir do amálgama de experiências e sensações, suas e de terceiros, mas também de produzir uma composição consciente desses materiais, que passa pelas etapas de seleção e ordenação do que for produzido em aula e nos ensaios. Para tanto já se produzem há tempos, no Brasil inclusive, experiências pedagógicas que buscam esquematizar metodologias de preparação para a cena, a partir da implicação das estruturas corpóreo-psíquicas do aluno-ator desde o primeiro momento do processo de montagem¹.

Buscando exercer essa pedagogia, que aborda a tríade mente-corpo-vontade de forma indissociável, vem se desenvolvendo desde 2002, nas disciplinas de Preparação de Ator I e II, da Escola de Teatro da UFBA, uma metodologia de reconhecimento teórico-prático não só das experiências dos pioneiros, mas das próprias possibilidades, pelos alunos, de inserção de seus corpos nesse ambiente de pesquisa. Dirigidas aos estudantes das áreas de Licenciatura, Direção e Interpretação Teatral, as práticas ministradas até aqui abrangeram nove turmas em três semestres letivos, atingindo um total de 94 alunos, dos quais cerca de um terço cumpriram as duas disciplinas. Estas são estruturadas sob a forma de exercícios, montagem de cenas e seminários teórico-práticos, numa tentativa de aliar a execução das primeiras “tarefas” de interpretação – improvisações, composição de partituras corpóreo-vocais, estudo de texto e composição de personagem – à observação e reflexão sobre as mesmas, de preferência sem solução de continuidade entre uma e outra etapa. Aqui, o Sistema Laban de Análise do Movimento constitui um suporte de criação de vocabulário básico, comum a todos, através dos exercícios de relacionamento espacial e pesquisa das qualidades de movimento. Com esse suporte básico, procede-se à abordagem do texto, em alguns casos; da criação de personagens, em outros; da criação mesmo da cena, com seus deslocamentos e implicações, por vezes. Os exemplos a seguir talvez permitam visualizar algumas dessas experiências:

Exemplo de exercícios com o tempo-ritmo:

- Tomar como ponto de partida um episódio importante da história pessoal de cada um.
- Definir seu início e fim, mesmo que artificialmente. Identificar o “meio” da história.
- Para cada metade, produzir uma partitura de ações físicas que reproduzam o cerne da história. Fixar esta partitura.
- Realizar as partituras segundo diferentes andamentos, ditados pelo professor. Introduzir pausas, necessariamente. Aliar à execução das ações diferentes motivações ditadas pela imaginação e pelas sensações que os diferentes ritmos provocam.

Até aqui, temos a quase reprodução de exercícios descritos pelo próprio Stanislavski, de eficácia comprovada. Entretanto, se aliarmos conceitos extraídos da Análise de Movimento, teremos a possibilidade de ordenar o material de forma diferente, com prováveis resultados cênicos distintos:

- Às partituras de ações executadas anteriormente, impor acentos rítmicos: impulsos (acentos no início da “frase” de movimentos) e/ou impactos (acentos no final da frase) e/ou balanços (acentos no meio). Ou ainda acentos

regulares, intermitentes, etc.

A seleção final do material, que será demonstrado aos colegas, costuma ser bastante elucidativa do estado emocional do sujeito que a executa, que dessa forma recupera, esteticamente, um conteúdo de forte apelo psíquico, agora formalizado plasticamente.

Um exercício similar a este primeiro é o que introduz a noção da divisão do texto em unidades, e, dentro dessas, a definição de objetivos. Neste caso, a seqüência inicial de ações é decupada em unidades cada vez menores, cada uma delas sofrendo pesquisa sistemática dos fatores que compõem o movimento (também oriunda do Sistema Laban): peso (ou uso da energia na execução da ação), tempo (e suas variações rítmicas), espaço e fluência. Quando o executor decide, após a experimentação, quais fatores combinados resultarão em determinadas qualidades do movimento, ele dá a cada uma das unidades um *título*, e tenta sintetizar as idéias desse título numa “foto”, isto é, uma ação “congelada” no espaço, em que se mantenha, entretanto, pulsante a irradiação daquela idéia principal. A síntese das unidades possibilita ao intérprete verificar se suas escolhas estão recaindo realmente sobre os aspectos mais importantes da sua história. Cada “foto” demonstrada sofre uma investigação de sua composição formal. Sob o estímulo da pergunta “do que fala essa foto?”, os alunos devem decidir:

- Pela posição simétrica ou assimétrica das partes do corpo.
- Por uma base instável ou em equilíbrio.
- Pela amplitude do gesto congelado – mais ou menos próximo do eixo corporal.
- Pela posição da coluna.
- Pela oposição ou concordância de direções entre tronco e quadril, quadril e pernas, tronco e cabeça, tronco e braços.
- Pela direção do olhar.

Por fim, quando se define esta partitura essencial, são colhidos objetivos para cada unidade. Nesse ponto as fotos novamente “entram em ação”, executando novamente as ações físicas, dessa vez tendo em mente a consecução destes objetivos. É uma tentativa de construir, pelo viés corpóreo, uma abordagem das motivações internas do protagonista de cada história. Todo o jogo é então aplicado a cenas já existentes.

Exercício bastante emblemático desse processo é o que instiga aos alunos a desenharem trajetórias espaciais na sala, a partir dos estímulos do texto escrito, para melhor visualizarem algumas “dinâmicas” textuais. Sob orientação do professor, os alunos experimentam por um período, e “escolhem”, a cada vez, as melhores possibilidades de:

- Locomoção em avanço ou recuo, de acordo com o discurso proferido e ouvido pela personagem (que afirma e enfrenta ou nega, retrocede).
- Locomoção em trajetórias retas ou sinuosas (discurso direto ou indireto da personagem).
- Locomoção em níveis (baixo = rente ao chão, alto = em pé, médio = a meia distância entre os dois)
- Mudanças de direção espacial (meia volta/volta inteira/lateral) a cada mudança de assunto, de foco, de interesse, de interlocutor na cena.
- Trajetórias longas ou curtas, isto é, que abrangem o espaço global da sala ou apenas a área mais próxima ao eixo corporal, chamada no Sistema Laban o espaço “pessoal”.

Para concluir este breve relato, é importante frisar dois aspectos que norteiam a aplicação destes procedimentos: o primeiro é que, em momento algum na etapa da livre investigação, se persegue uma lógica que atenda às “necessidades” da cena. O que se observa (e se deseja) é que,

livres da solicitação de coerência intelectual do estudo “de mesa”, os alunos percebam e construam uma coerência interna, subjacente a seus corpos e mentes, que dê à cena um sentido – algum sentido – um significado. Essa “coerência incoerente”, nas palavras de Barba (1995) é que permite ao aluno conceber um “pensamento” sobre o material cênico que ele dispõe, que inclui seu corpo (portanto uma dramaturgia corporal) e a dramaturgia de texto, além da adequação a um projeto de encenação. O outro aspecto é o da reflexão concomitante ao momento de criação: reflexão que participa como *etapa* do processo de criação, como nos títulos, fotos, trajetórias e partituras que, longe de pretenderem se transformar na cena final (se bem que algumas vezes o façam), servem como ferramentas de avaliação, elaboração e síntese do próprio processo criador.

Bibliografia

- BARBA, E. e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo/Campinas, Hucitec/UNICAMP, 1995.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo, Perspectiva, 2002 (Col. Estudos).
- DIAS, Ana C. M. **A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo**. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Letras e Artes da UniRio, 2002.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo, Annablume, 2002.
- ISAACSSON, Marta. “*O processo de criação do ator: do texto dramático às ações físicas*”. In *Memória Abrace V – Anais do II Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador, 2002.
- JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo, Ática, 1992, 2ª ed.
- KEISERMAN, Nara. **Tem dias que a gente se sente – A preparação corporal do ator: uma proposta didática**. São Paulo, 1986. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, USP, 1986.
- MELLO, Luis Otávio S. B. P. **A arte de ator: da técnica à representação – Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. São Paulo, 1994. Tese de Doutorado (Comunicação e Semiótica), PUC/São Paulo, 1994.
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **Arte do Movimento: uma proposta de abordagem do texto dramático através da Análise de Movimento Laban**. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Letras e Artes da UniRio, 2002.

Notas

¹ Vide artigos, dissertações e teses produzidas nos últimos quinze anos em Programas de Graduação e Pós-Graduação brasileiras, como as de Luis Otavio Burnier Mello (1984), Nara Keiserman (1986), Marta Isaacsson (2002), Antonio Januzelli (1992, 2ª ed), Ciane Fernandes (2002), Jacyan Castilho de Oliveira (2000), apenas para citar alguns exemplos.

* * *

PRINCÍPIOS DA PREPARAÇÃO VOCAL ORGÂNICA DO ATOR

Janaína Träsel Martins

Universidade do Estado de Santa Catarina

Nesta comunicação será discutida a importância da preparação da voz do ator, especificamente alguns princípios que norteiam a visão orgânica de seu processo de formação e disponibilização à criação vocal.

Para se chegar a uma interpretação orgânica, cuja ação físico-vocal contém expressividades que preenchem as palavras do texto com vida, transformando-o em uma expressão oral poética, é necessário ampliar as capacidades performativas da voz, como a expressividade e a criatividade, e, dentro disso, ampliar aspectos vocais como ressonância, apoio respiratório-vocal, intensidade, projeção, altura, integração da ação física à vocal, entre outros. Faz-se necessário, portanto, que o ator passe por um processo de preparação, uma preparação que integre a ciência vocal à arte vocal.

A preparação vocal discutida neste trabalho tem, pois, como princípio a busca da organicidade da voz do ator, do seu potencial expressivo, criativo e artístico.

Para trabalhar sobre a ampliação das capacidades vocais, a preparação orgânica da voz considera os recursos pessoais numa totalidade bio-psico-social de corpo, mente, energias. Trata-se da integração somática voltada para a arte, instrumentalizando o ator para que, na cena, apresente uma presença íntegra.

Esse paradigma orgânico distancia-se do tratamento dado à voz no ocidente do século passado, o qual apresentava a perspectiva mecanicista de análise reducionista e segmentada da voz, de exercícios racionais e ginásticos da articulação, da imitação vocal e da projeção vocal, os quais não levam em consideração a subjetividade corporal como um todo.

No *Vocabulário de Estética* de Étienne Souriau, Anne Souriau explica que a palavra orgânico designa um

“termo de estética proveniente metaforicamente da biologia. É orgânico o que se relaciona com a natureza de um organismo. Quer dizer, com a natureza de um todo estruturado e autônomo, composto de partes diferenciadas que assumem as funções necessárias à existência do conjunto e cujas inter-relações lhe asseguram a unidade. Essa noção é de grande importância para estética e dentro dela pode guiar muitas análises. De fato, leva a pesquisar quais são as funções essenciais à constituição do todo, e como as diferentes partes agem umas sobre as outras e se mantêm entre elas”.

Trazendo esse conceito de organicidade para o trabalho no teatro, Luís Otávio Burnier (2002) refere-se a dois planos de organicidade: *“o primeiro, o da organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo de vida que alimenta uma ação, o segundo é da impressão de organicidade percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral”*(2002:53).

Sobre o plano de organicidade que alimenta uma ação, Jerzy Grotowski¹ averigua que esta tem a ver com *“a capacidade de encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, do potencial do corpo humano, de uma corrente quase biológica de impulsos”* que vem do interno e vai para o cumprimento de uma ação precisa. Em seu trabalho sobre o ator, Grotowski busca que a corrente quase biológica de impulsos dirija a ação do corpo, e que esta seja *“uma reação primária e primitiva, não filtrada pela razão”*. Para isso, assevera que primeiro deve haver uma expressão corporal como reação ao estímulo, para, depois, produzir-se a reação vocal. Pretende com isso, eliminar o tempo entre o impulso interior e a reação exterior, de forma que o

impulso seja mais rápido que o raciocínio da mente.

Assim, na preparação vocal busca-se que a voz seja guiada pelo impulso orgânico do corpo, para que esse dirija a sua ação. Quanto à ação física, Renato Ferracini (2002) complementa afirmando que organicidade *“é o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais; é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. Um estar pleno, vivo, integrado”* (2002:111).

No plano da preparação, a busca pela organicidade vocal, da integração da voz ao corpo, à mente, às emoções, às energias, asseguram o desenvolvimento do potencial vocal e a liberação da criatividade nas ações físico-vocais.

O processo de criação artística no campo da voz passa, portanto, por um espaço de pesquisa onde o ator irá buscar novas possibilidades de ação vocal, explorando e ampliando sua expressividade.

Dentro desse processo, o ator deverá desenvolver a conscientização de como estão suas respiração, ressonância, extensão vocal, apoio corporal e também os hábitos culturais e históricos de vida desenvolvidos sobre estes aspectos.

Trata-se de um processo de desvendamento da voz, de conhecimento sobre si, sobre suas possibilidades corpóreo-respiratório-vocais; um processo de liberação da voz, de desbloqueio dos canais expressivos, que podem estar adormecidos pelos condicionamentos e hábitos cotidianos. A história de vida aparece, então, na voz: a voz expressa nosso ser e estar.

Como afirmam Jerzy Grotowski (1987) e Eugênio Barba (1995), no decorrer da vida, condicionamentos biográficos e culturais se instalam, influenciando a expressão corpóreo-vocal, podendo até limitá-la em sua organicidade. Ambos, ao considerarem a técnica cênica e pessoal como a base da arte teatral, buscavam essa organicidade da expressividade do corpo e da voz do ator, para tanto, desejavam eliminar bloqueios e limitações psíquicas, corporais, respiratórias e vocais.

Os bloqueios e limitações vocais, adquiridos ao longo da vida, integrados com a maneira como *está* a respiração e como *está* a corporalidade estão totalmente correlacionados com a história bio-psico-social. Sendo que o que *‘está’* pode estar distante da organicidade do que realmente *‘é’*. De acordo com José Gaiarsa (1987), os bloqueios da voz estão ligados com a inibição da expressividade orgânica do corpo. A natureza primária do ser humano é a liberdade e organicidade da expressão da respiração, da voz, do corpo. Estar encouraçado, bloqueado vem a ser limitações culturais e biográficas adquiridas, secundárias.

No trabalho vocal, no entanto, não se trata de eliminar todos bloqueios do ator, mas apenas aqueles condicionamentos que limitam a capacidade e expressividade vocal. Não se trata de buscar uma voz fora da concretude do corpo, ou uma voz estereotipada. Mas sim de, de dentro das capacidades individuais, ampliá-las para que a voz ganhe presença expressiva artística.

Entre os condicionamentos corpóreo-respiratório-vocais pode-se citar alguns como: tensões corporais e *couraçadas musculares* que envolvem as regiões responsáveis pela emissão vocal, apoios corporais inadequados, postura inadequada de cabeça, ressonância limitada, como por exemplo um foco de ressonância localizado na região laringo-faríngea, articulação travada, ataque vocal brusco (fechamento brusco das pregas vocais), respirações superior, superficial ou invertida, projeção vocal sem apoio vocal-respiratório, ultrapasse do tempo de fonação para além da capacidade respiratória de sustentação do som, entre outros usos inadequados prejudiciais à voz.

Esses usos inadequados da voz acontecem quando ocorrem

produções de comportamentos corpóreo-vocais que distorcem a propensão normal do mecanismo fonatório de trabalhar eficazmente e organicamente, podendo causar distúrbios vocais que inicialmente se manifestam com o sintoma de rouquidão, e que se não for corrigido avança para problemas físicos como edemas e nódulos (“calos”) das pregas vocais; disfonias extremamente prejudiciais ao trabalho do ator. Ressalta-se aqui, a importância de o trabalho vocal estar completamente ligado ao conhecimento científico de anatomo-fisiologia fonatória, integrando a ciência vocal à arte vocal.

A técnica vocal atua então, na preservação da saúde como um todo e na ampliação da expressividade da voz enquanto fazer artístico. Por isso a importância do aquecimento e desaquecimento vocal, dos cuidados de higiene voz, das técnicas de: sustentação vocal, de apoio respiratório-vocal, de controle da intensidade, de projeção vocal, de flexibilidade vocal, de altura vocal, de ressonância vocal, de articulação e dicção, de fortalecimento dos órgãos fonoarticulatórios, de treinamento auditivo, de apoio corpóreo-vocal (tensões, posturas e equilíbrio), entre outras tantas, como preconizou a ciência vocal fonoaudiológica.

É importante, no entanto, considerar a técnica vocal dentro da totalidade que constitui o ser humano, indo além da dimensão anatomo-fisiológica, estando também interligada com a dimensão orgânica do ator.

Sônia Azevedo (2002) complementa que “*a via técnica funciona como um estopim de manifestações imagísticas, de um acréscimo de sensações físicas vividas, de um vir à tona de expressividades adormecidas, facilitando assim o contato do ator com seus recursos adormecidos. Importando aqui, o desbloqueio do canal expressivo do intérprete*” (2002:264).

Dentro do processo técnico-orgânico de preparação para o trabalho criativo vocal, deverá ser explorado também o jogo e a improvisação vocais, estimulando o imaginário sonoro do ator e privilegiando muito mais a criação do que a montagem pronta. Deixando que a voz volte à liberdade criativa.

Desta forma, com o universo interior e a dimensão técnica integradas, o ator deverá aprender a articulá-los com perfeição e precisão, como averigua Luís Otávio Burnier (2001).

A preparação vocal orgânica é, então, um caminho processual para a liberação da voz, é uma re-aprendizagem, um retorno à capacidade orgânica de expressão, como quando crianças.

Portanto, é um trabalho de pesquisa que integra a expressividade da voz às ações orgânicas do corpo, conduzindo o ator à criação artístico-vocal. É o corpo quem vai mostrar as diversas possibilidades vocais; a expressão vocal vai ocorrer a partir do corpo em ação. Desta forma, as dinâmicas das composições das ações físico-vocais serão realizadas dentro da organicidade o que evitará a repetição de movimentos vocais e dará vida às sonoridades inerentes às cenas.

Assim, o ator, como criador e compositor de ações vocais, ao estar pleno e integrado na ação dramática, chegará à uma expressividade de melodia e musicalidade da voz (ritmos, alturas, intensidades), trabalhando a intencionalidade corpóreo-voz-energias na expressão da situação cênica, trabalhando sob uma voz que contenha qualidades de ser “*crível*”, com diria Barba (1995). Dessa forma, o ator ampliará as possibilidades de sensibilizar o espectador através de uma voz com organicidade, com a totalidade de suas possibilidades de irradiar vida, dando ao texto a carga poética. A presença vocal poderá, então, manter uma relação com o espectador para além das palavras, tocando-o pela sensibilidade sonora.

Bibliografia

- ANNE SOURIAU, in Souriau, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique [Vocabulário de Estética]**. Paris: Presses Universitaires de France. Tradução José Ronaldo Faleiro.
- AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugênio. **A arte secreta do ator - Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Unicamp, 1995.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator – da técnica à representação**. São Paulo: Unicamp, 2001.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Unicamp, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GAIARSA, José. **Respiração e circulação**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Nota

¹ Jerzy Grotowski apud Luís Otávio Burnier (2002:52).

* * *

A DOR INCOMENSURÁVEL DE MEDÉIA¹

Jane Celeste Guberfain

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Ao estudarmos a problemática da voz no curso de Mestrado, elegemos como foco a personagem Medéia, de Eurípedes. A trajetória dessa heroína é marcada por situações dolorosas com grande intensidade emocional. A personagem reage com dor e ódio pela perda de sua integridade e pelo ferimento da sua imagem, provocado por seu marido Jasão ao separar-se. Em função disso, mobilizou toda a sua violência para atacá-lo, se vingando da condição inferiorizada que se encontrava. Elegemos atrizes que interpretaram cenas representativas formas diferentes de manifestação da dor dentro da tragédia.

Na orientação relacionada à interpretação atoral da presente pesquisa, foi utilizada como arcabouço teórico/metodológico, a primeira fase do Sistema de Stanislavski, conforme descrito no livro *A Criação de um papel*, em seus capítulos I e II. Utilizou-se o referido sistema tanto por suas características essencialmente didáticas, como também pela ênfase da análise psicológica² que nos pareceu pertinente ao estudo da *Medéia*, de Eurípedes.³

Segundo a primeira fase do Sistema de Stanislavski, a interpretação de um papel constitui-se em duas etapas: de construção da personagem e do desempenho propriamente dito. A etapa pertinente à construção é subdividida em: *Período de Estudo* e *Período da Experiência Emocional*. O *Período de Estudo* é preparatório para a elaboração do papel. Nesta fase, o texto teatral é analisado, estudado detalhadamente e as circunstâncias dramáticas da peça são identificadas.

No *Período da Experiência Emocional* é elaborada a criação do papel propriamente dita. O ator experimenta-o, usando os seus impulsos criadores através de ações físicas. Foram elaboradas improvisações que envolvessem as circunstâncias emocionais das situações dramáticas determinadas na peça e previamente analisadas na etapa de estudo.

Neste período, estabeleceram-se, através de leituras dos trechos definidos, as ações interiores pertinentes a cada

momento do contexto dramático. Ação interior, para Stanislavski, é o pensamento da personagem sobre o que ela diz, o que ela ouve ou o que ela silencia em uma cena. Como as ações interiores são respostas aos estímulos das situações dramáticas, foi importantíssimo que as referidas circunstâncias fossem claramente compreendidas pelas atrizes. Também foi feito, nesta etapa, um estudo minucioso dos objetivos criadores da personagem em cada cena. Para Stanislavski, os objetivos podem ser tanto físicos como psicológicos, sendo executados internamente ou externamente: “(...) tanto pelo corpo, como pela alma”⁴. Estes objetivos devem corresponder às aspirações e ações da personagem interpretada. O ator deve mobilizar-se para uma interpretação mais expressiva, encontrando objetivos que “movam” os seus sentimentos e a sua ação, provocando nele qualidades magnéticas como “(...) excitação, ardentes desejos, aspirações, ação”⁵. Todos os objetivos encontrados pelo ator para as personagens construídas devem convergir para um único *superobjetivo*. Esta mobilização, no sentido de aprofundar os objetivos da personagem é chamada por Stanislavski de *tom interior*.⁶ O ator deve esforçar-se para que o *superobjetivo* da personagem seja atingido através da ação direta. O *superobjetivo* e a ação direta caminham juntos, pois os fatos da vida interior ou exterior estão ligados a alguma idéia principal, “às nossas aspirações inatas e uma linha de ação direta que é o nosso espírito humano”.⁷ Para Stanislavski, eles constituem a “vida essencial dos papéis, individualmente, e de toda a peça.”⁸

A etapa imediatamente posterior a esta é a de improvisações: exercícios preparatórios para instrumentalizar o ator para expressar fisicamente os sentimentos, pensamentos e ações da personagem. Estes exercícios foram vivenciados a partir de universos circunstanciais e emocionais dos trechos escolhidos, a fim de que as atrizes tivessem a compreensão afetiva dos mesmos e pudessem vivenciar com verdade cênica as situações dramáticas apresentadas pelo texto *Medéia*, de Eurípides.

A próxima etapa abrange a Fase dos ensaios práticos no palco. A partir das dificuldades das atrizes detectadas nas improvisações, foram criados exercícios de técnica e expressão corporal e vocal, que, ao mesmo tempo, atendessem as características da personagem. Neste momento são realizadas as convenções de palco: composição de marcas e movimentos dentro do espaço de representação escolhido (palco italiano). As referidas marcações foram obtidas a partir do material colhido nas improvisações, possibilitando a definição de um desenho cênico bastante orgânico, como preconiza o Sistema de Interpretação de Stanislavski.

As atrizes interpretaram três situações dramáticas de *Medéia*, nas quais foram relacionadas aos tipos de dor vivenciados pela personagem e selecionadas na pesquisa. Esta tipologia sintetizou determinados momentos importantes da trajetória da personagem e serviu de base para o trabalho prático da pesquisa, assim como para a análise da voz na expressão da paixão da dor em *Medéia*. Três cenas dramáticas foram selecionadas para serem vividas pelas atrizes na evolução do percurso emocional da personagem.

A primeira cena dramática foi intitulada dor incomensurável. Este estado de intensa convulsão interior aparece no início da peça, transparecendo já nas primeiras falas da protagonista, através de gritos selvagens e maldições, quando ela toma conhecimento da traição de Jasão em casar-se com Glauce, a filha do rei Creonte, de Corinto.

Denominamos a segunda cena dramática de dor contida. Aguilhoada pelo insulto e pela injúria do marido, a personagem contém a sua dor e sai de casa para relatar ‘as corintianas o

fato inesperado que a atingiu.

A terceira cena dramática foi denominada de dor da angústia. Nesta cena, ela debate-se em um solilóquio doloroso, questionando a monstrosidade de seu plano de assassinar os próprios filhos para se vingar de Jasão, causador de todo o seu sofrimento. Sua dor, neste momento, se caracteriza como angústia.

Para este trabalho foi essencial que as intérpretes tivessem conhecimento dos princípios gerais da fisiologia fonatória, para, a partir daí, desenvolvermos uma técnica vocal que as tornassem capazes de emitir a sua voz de modo mais eficiente e, ao mesmo tempo, com o mínimo de esforço vocal. Esta emissão deveria estar de acordo com o estado emocional da personagem, sem prejudicar a expressão e a comunicabilidade de tais emoções.

A tarefa do preparador vocal é muito complexa, uma vez que ele precisa mostrar ao ator a relevância da preservação de sua saúde vocal, além de ensinar técnicas vocais e, ao mesmo tempo, fazer com que ele use-as com naturalidade, sem prejuízo para a emoção da personagem. O diagnóstico dos problemas técnicos no âmbito vocal e interpretativo de cada atriz escolhida foi realizado através da avaliação perceptivo-auditiva e da avaliação acústica.

A avaliação perceptivo-auditiva teve como objetivo principal identificar a qualidade vocal das atrizes para posteriormente prepará-las para a interpretação da personagem *Medéia*. A qualidade vocal refere-se ‘as propriedades da voz que permitem-na caracterizá-la e avaliá-la através dos seus traços distintos e pessoais. Estas propriedades dependem de uma série de fatores como posição e forma dos lábios, língua, mandíbula, dentes, arcadas dentárias e uso e forma dos ressoadores, além das condições físicas e psicológicas do indivíduo. Na presente pesquisa avaliou-se a voz empregada espontaneamente pelas atrizes e aquela emitida durante a interpretação da personagem *Medéia*.

Na avaliação perceptivo-auditiva estipularam-se duas etapas: a primeira, no estágio inicial da pesquisa, antes de qualquer treinamento vocal, designada *avaliação preliminar* e a outra, no final do processo, por nós denominada *reavaliação*. Nas duas etapas consideram-se a *fala espontânea* (habitual, utilizada na vida cotidiana) e a *fala teatral* das atrizes. A primeira foi realizada a partir de uma conversação inicial, no processo da anamnese. A *fala teatral*, foi analisada primeiramente com base na improvisação de uma cena registrada em vídeo, em que as atrizes procuraram expressar os sentimentos da personagem. Posteriormente, elas interpretaram o texto *Medéia*. A avaliação acústica é composta pela *análise acústica computadorizada* e pela verificação da *extensão dinâmica*.

A *avaliação acústica computadorizada* da voz foi realizada em nosso consultório fonoaudiológico, através de um laboratório clínico. Este laboratório é formado por um conjunto de recursos de computação com *softwares*, através dos quais os sinais sonoros são mensurados. Segundo Behlau e Pontes, o laboratório computadorizado da voz, dentre outras vantagens, propicia uma compreensão acústica mais acurada do *output* vocal, confirmando e especificando os dados da análise perceptivo-auditiva. Assim, obtém-se uma análise mais precisa e objetiva das vozes das atrizes, considerando tanto a fala espontânea, quanto a fala teatral. Pôde-se observar o comportamento vocal das intérpretes na expressão das emoções relacionadas à dor incomensurável, à dor contida e à dor da angústia da personagem *Medéia*.

No laboratório de voz foi utilizado o programa de análise computadorizada “Dr. Speech Sciences”, idealizado por Daniel Huang (da Tiger Eletrônicos), na versão 4.1. Este

programa permitiu gravar e reproduzir a onda acústica, armazenar informações estatísticas dos dados colhidos na análise feita para delinear o perfil vocal das atrizes e controlar sua evolução vocal. Possibilitou também a verificação da qualidade vocal (rouca, áspera ou soprosa) e forneceu dados da espectrografia acústica.

Ao interpretarem Medéia, houve momentos em que as atrizes perderam o controle das regiões respiratória e laríngea devido a emissões vocais que exigiram muito esforço.

Durante o trabalho prático, foram detectadas dificuldades das atrizes relacionadas à emissão vocal na interpretação das cenas. A partir desta constatação, foi realizado um treinamento vocal-interpretativo visando conscientizar as atrizes de suas potencialidades e limitações relacionadas à voz. Então, foram resolvidas as dificuldades técnicas e ampliados os recursos de expressividade vocal, instrumentalizando as atrizes para o bom desempenho nas cenas. Buscou-se uma consciência corporal, permitindo um melhor controle da emissão, a partir da coordenação pneumofonoarticulatória, integrando a técnica fonoaudiológica e a expressão vocal com a construção e interpretação da personagem.

Para um treinamento vocal-interpretativo eficiente, foi levado em conta o funcionamento adequado do *sistema de emissão vocal e a relação corpo-voz-personagem*. Primeiramente, foi observada a performance das atrizes durante as improvisações para, a partir daí, serem selecionados os exercícios, de acordo com a necessidade de cada uma na cena a ser interpretada. As atrizes foram orientadas também a fazer exercícios de aquecimento corporal e vocal com regularidade, diariamente, antes dos ensaios ou das apresentações das cenas, para que pudessem otimizar os seus recursos vocais. Este aquecimento incluiu exercícios de relaxamento, de respiração, de emissão e de articulação, integrados com movimentos corporais.

A todo o momento este processo era reavaliado, com a finalidade de se efetivar uma interpretação coerente com a construção da personagem, realizada diferentemente por cada uma das atrizes. Foi de suma importância o acompanhamento de um fonoaudiólogo preparador vocal para a interpretação desta tragédia, pois as atrizes obtiveram uma orientação efetiva para a boa performance das personagens trágicas.

Bibliografia

- EURÍPIDES. *Medéia*. Tradução de Mário da Gama Kury. RJ, Civilização Brasileira, 1972.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. S P, Perspectiva, 1994.
- MAIA, Luciano. *Do Narrador à personagem uma trajetória ao “estado do eu sou” de Stanislavski*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Escola de Teatro, UNIRIO. RJ, 2000.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um papel*. 5 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.

Notas

¹ Este trabalho faz parte da minha dissertação de Mestrado em Teatro na UNIRIO, Universidade do Rio de Janeiro, orientada pelo Professor Doutor Luiz Arthur Nunes, tendo como co-orientadores os Mestres Luciano Pires Maia e Domingos Savio Ferreira de Oliveira.

² A esse respeito, Gassner destaca o impressionante o realismo psicológico com que os personagens de Eurípidés são elaborados. Cf. GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 68 – 71.

³ EURÍPIDES. *Medéia*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um papel*. 5 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995, p. 68.

⁵ Op. cit. p. 77.

⁶ “O tom interior é o momento de conferir à partitura do papel – aos objetivos criadores da personagem uma profundidade muito maior”. MAIA, Luciano. *Do Narrador à personagem uma trajetória ao “estado do eu sou” de Stanislavski*. 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro). Escola de Teatro, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 78-80.

⁷ STANISLAVSKI, C. Op. cit. p. 92.

⁸ Op. cit. p. 92.

* * *

O DIFÍCIL É SER SIMPLES: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO CLOWN

Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro Machado
Pontifício Universidade Católica - SP)

Este artigo\comunicação visa apresentar alguns resultados parciais da pesquisa de doutorado cujo objeto de estudo consiste no processo de criação do clown, concentrado na construção do corpo do ator. No clown, a máscara confere a essa linguagem, antes de tudo, uma fisicalidade que expressa as características e o modo de estar no mundo desse personagem. Por esta razão, podemos dizer que a construção de personagem prioriza o corpo do ator.

A questão do corpo do ator tem sido foco de estudo e investigação em vários âmbitos de pesquisa da linguagem teatral. Entre outros desdobramentos do Método das Ações Físicas, legado por Stanislavski, encontra-se o redimensionamento do corpo do ator no processo de criação do personagem e os inúmeros procedimentos de treinamento gerados por este redimensionamento (Azevedo, 2002; Bonfitto, 2002).

A atividade corporal transforma hábitos, modos de pensar e agir. O relaxamento de músculos, a percepção de apoios e pesos, a percepção do corpo no espaço (volume) facilitam a presença cênica, a percepção das sensações e dos estados corporais e das ações e movimentos engendrados, constituindo o fluxo da linguagem e favorecendo uma ação mais orgânica do ator na criação e na execução do personagem. Por que isto acontece e como, no treinamento específico do clown? Como esse corpo, com suas habilidades cognitivas, interage com o ambiente específico da experiência teatral do clown? Ou seja, como se constrói essa linguagem?

Investigar possíveis respostas a estas questões constitui o problema da pesquisa. Como observa Azevedo “os trabalhos corporais pesquisados têm, quase todos, a mesma tônica: a procura de uma contínua relação corpo-mente” (Azevedo, 2002:XXII). Se as técnicas corporais enfocam esta continuidade entre corpo e mente, os estudos científicos e filosóficos que vêm sendo realizados sobre esta questão por alguns cientistas e filósofos das Ciências Cognitivas¹ (Damásio, 2002) podem contribuir para esclarecer esta interface. Esta questão está sendo estudada por eles por intermédio de protocolos científicos e pode auxiliar a construção de uma nova perspectiva de compreensão do corpo como mídia de comunicação (Katz & Greiner, 2001).

Evidentemente, para tratar ações orgânicas como processos de comunicação, precisam ser arrebanhados conceitos como informação, signo, mídia, representação, evolução, entre outros, numa espécie de coquetel científico distante dos usos metafóricos dessa terminologia. E com eles pensar o corpo como sendo um contínuo entre o mental, o neuronal, o carnal e o ambiental. (Katz & Greiner, 2001:89)

O treinamento de clown aqui apresentado constitui uma análise da metodologia de trabalho de Cristiane Paoli Quito². Duas técnicas deste treinamento se destacam para fins deste artigo: o jogo lúdico e o jogo de espelho da máscara. Vale ressaltar que o trabalho corporal constitui o suporte articular da metodologia de treinamento de Paoli Quito. E este trabalho de instrumentalização consolida-se em técnicas de consciência corporal (BMC) e de dança (Contact Improvisation).

O jogo lúdico compreende jogos infantis e populares como pega-pega e suas variações, rabo do burro, esconde-esconde, duro mole, pique bandeira, detetive e etc. No contexto do treinamento, o jogo constitui uma técnica de exercício de improvisação. O jogo lúdico solicita um estado de atenção e disponibilidade. Estes jogos são aplicados com o objetivo de desenvolver formas de conexão, cumplicidade e relações entre os atores. Amplia as qualidades de jogo do ator na medida em que o jogo é explorado de inúmeras formas ao explorar as regras e ampliar as possibilidades de jogo dentro do próprio jogo. Permite a criação e percepção das várias possibilidades de situação cênica como, por exemplo, uma disputa, uma burla das regras, um desafio e neles, as possíveis reações dos jogadores.

De certa forma, o jogo simula uma situação cênica e exige respostas imediatas e espontâneas do ator. Esta característica impele o ator a não se fixar em padrões adquiridos, mas atentar para a dinâmica das relações do ator com o jogo e com outros atores, da relação de aprendizagem entre seu corpo e o ambiente do jogo, tanto quanto o é na cena teatral. O jogo constitui assim uma forma de exercitar a ação espontânea e imediata do ator. Este estado de atenção e resposta ao jogo constituem elementos necessários à improvisação teatral. Nesse sentido, podemos considerar o jogo lúdico como uma tecnologia cognitiva que capacita o ator à improvisação teatral e esta, por sua vez, pode ser entendida como um processo de cognição avançada.

Vejamos com Andy Clark³ o que vem a ser tecnologia cognitiva e cognição avançada e a interação entre elas. Dentre as questões fundamentais das Ciências Cognitivas, encontram-se várias reflexões acerca da relação entre a experiência e a capacidade do homem para o pensamento abstrato e hipotético e para o planejamento, esta última reconhecida por cognição avançada (Clark 2001).

Para ele, os processos de cognição avançada estão “arraigados em operações de mesmo tipo básico da capacidade de uso imediato e espontâneo para respostas adaptativas, mas afinado e ampliado para uma questão especial da ajuda externa e / ou cognição artificial: tecnologias cognitivas” (Clark, 2001:141). Ou seja, a cognição avançada consiste em processos específicos da cognição humana como criar hipótese, conceituar, prever, planejar e memorizar. Estes processos atrelam-se ao modo mais imediato e espontâneo de ação e experiência do corpo na relação com o ambiente. A partir destas experiências e ações imediatas temos capacidade de desenvolver tecnologias cognitivas com o objetivo de ampliar as possibilidades de uso e habilidades do corpo/cérebro, configurando processos de cognição avançada.

Toda e qualquer tecnologia cognitiva (desde organizar um armário até o mais sofisticado sistema de computação) é desenvolvida a partir do uso espontâneo e imediato da experiência e ação do corpo na relação com o ambiente. Neste jogo contínuo entre experiência e ação espontânea (corpo) - ambiente - tecnologia cognitiva, favorece o aprendizado, o amadurecimento e a operacionalização das múltiplas realizações da espécie humana (Clark, 2001).

Assim evidencia-se que o cérebro não trabalha

sozinho. Ele carece do conhecimento incorporado pela experiência e das tecnologias cognitivas que surgem no decorrer deste processo para funcionar e se desenvolver.

Tomando um exemplo de Clark, ele observa que o esboço no trabalho do artista não constitui somente um modo de memorização ou armazenamento de idéias particulares, mas uma necessidade de por em contraste o que se imagina com o que se realiza, visto que o cérebro e a imaginação não dão conta de decompor uma forma em seus componentes. Assim, o esboço faz parte do processo de criação como processo interativo de externalização e re percepção do processo de conhecimento artístico.

Considerar o jogo lúdico sob a perspectiva de uma tecnologia cognitiva pode contribuir para a compreensão mais apurada das condições e técnicas de improvisação utilizadas no treinamento do clown, visto que a improvisação constitui uma das tônicas deste personagem.

Na improvisação, joga-se, sobretudo com os acontecimentos imediatos e com a capacidade de resposta do ator na relação corpo e ambiente. Habilidades como presença, atenção, espontaneidade e jogo são constitutivos da natureza humana na sua relação com o ambiente. O jogo lúdico constitui-se um dos modos de ampliar e exercitar estas habilidades, ou seja, tecnologia cognitiva. Aplicado ao treinamento do clown, o jogo lúdico habilita o ator a melhor articular sua experiência imediata e suas ações espontâneas à linguagem constituída para o processo de comunicação cênica, somada ao prazer e alegria tão peculiares à linguagem do clown e ao jogo lúdico.

Na metodologia de Paoli Quito, jogo de espelho da máscara constitui um dos modos de treinar a percepção e a manutenção da fluidez das sensações/movimento/imagens/idéias. No conjunto do trabalho, o treinamento permite um estado de atenção e percepção do corpo, o que habilita o ator a ter uma maior percepção e expressão cênica das sensações, imagens e idéias que ele é capaz de gerar por meio de seu movimento, das relações e dos jogos cênicos entre os atores e com a platéia.

O jogo de espelho da máscara consiste num exercício realizado diante de um espelho onde antes de vestir a máscara o ator observa e explora seu rosto, suas expressões e olhares e o rosto da máscara, suas angulações e expressões decorrentes. É fundamental observar que se trata de uma experimentação atenta e minuciosa às sensações, estados, emoções, expressões e idéias que o experimento oferece. O exercício consiste em perceber como, por exemplo, angulações da cabeça ou do olhar produzem e expressam estados corporais, como o corpo se adequa a estas mudanças ou ainda como uma postura gera sensações e estados corporais e assim por diante. Um jogo contínuo entre estados do corpo e suas expressões e comunicações, sentidos e significados: linguagem. O espelho, num primeiro momento, auxilia a percepção mais aproximada entre estado corporal (sensações de expressão) e expressão aparente.

Os estudos do neurologista Antonio Damásio⁴ contemplam um possível entendimento dos processos corporais/mentais experienciados no exercício acima citado. Para ele, corpo, cérebro e mente formam um único organismo e interagem completa e mutuamente por meio de redes químicas e neurais, não sendo possível separar e independar a ação de cada um deles na relação do corpo com o ambiente.

A atividade cerebral compreende a regulação de processos internos e externos do organismo vivo na relação com o ambiente. No caso do organismo humano, a atividade cerebral se constitui da criação e manipulação de imagens mentais, a que se pode chamar de mente.

A habilidade de perceber objetos e eventos, externos

ou internos ao organismo, requer imagens. Exemplos destas imagens relacionadas com o exterior inclui imagens visuais, auditivas, táteis, olfativa e gustativa. Dor e náusea são exemplos de imagens do interior. A execução de repostas automáticas ou deliberadas requer imagens. A antecipação e o planejamento de futuras repostas também requer imagens. (Damásio, 2002: 195).

Estas imagens mentais se formam por sua vez do contínuo processo de mapeamento que o cérebro realiza dos estados corporais. Assim, pequenas ou grandes, mas contínuas modificações nos estados corporais são realizadas por inúmeros fatores externos e internos e mapeados pelo cérebro, por meio de sinalizações químicas (corrente sanguínea) e eletroquímicas (redes neurais). Este mapa neural gera imagens mentais. Entrelaça-se fisicamente o evento corporal à constituição de imagens mentais.

Esses mapas representam, inclusivamente, a estrutura e o estado do corpo em um determinado momento qualquer. Alguns mapas relacionam-se com o mundo dentro, no interior do organismo. Outros se relacionam com o mundo fora, o mundo físico dos objetos que interagem com o organismo. Em cada caso, o que termina sendo mapeado nas regiões sensoriais do cérebro e o que emerge na mente, em forma de idéias, corresponde a alguma estrutura do corpo, em um estado particular e num conjunto de circunstâncias. (Damásio, 2002:197)

Evidentemente que no exercício teatral proposto não é este o nível de descrição que podemos perceber e conhecer a cerca do estado do corpo e os processos mentais. Nem é este o objetivo do exercício. O foco do ator consiste em perceber suas sensações, estados, idéias, como elas estão expressas em seu corpo e o que este corpo comunica naquele estado. Simples, não é?

E o difícil é ser simples. Simples, porque jogo lúdico e de espelho da máscara exercitam nada além do que o corpo/cérebro/mente já realizam. Difícil porque este simples constitui-se de operações bastante complexas e que, sob um foco de luz ou sobre um palco, ganham novos modos de expressão e linguagem.

Bibliografia

O ator compositor. Coleção Estudos Teatro, nº 177. São Paulo: Perspectiva. 2002

CLARK, Andy. **Mindware. An introduction to the Philosophy of Cognitive Science.** New York, Oxford: Oxford University Press. 2001.

DAMÁSIO, Antonio. **Looking for Spinoza. Joy, sorrow and the feeling brain.** London: Harcourt, Ink. 2003.

O Erro de Descartes. São Paulo: Europa/América. 2003.

KATZ, Helena & GREINER, Christine "A natureza cultural do corpo", in Revista Lições de Dança, ed. Universidade. Volume 3. 2001.

MACHADO, Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro. **Cartografia do conhecimento artístico: o processo de criação do ator.** Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de SP. 2000.

Notas

¹ Nota de esclarecimento: as Ciências Cognitivas constituem-se de amplos grupos de cientistas e pesquisadores das mais diversas áreas de conhecimento, a saber, inteligência artificial, psicologia, neurociências, filosofia, matemática, biologia. Esta diversidade leva a tratamentos teóricos diversos para questões comuns como mente, cérebro, corpo, ambiente entre

outras. É necessário frisar, portanto, que neste artigo está contemplada apenas as abordagens teóricas de Andy Clark e Antônio Damásio.

² Cristiane Paoli Quito é diretora da Cia. Nova Dança Quatro desde 1996, ministra curso de clown e improvisação dança teatro em São Paulo e é professora da Faculdade de Comunicação e Artes do Corpo (PUC-SP) e da Escola de Arte Dramática (USP).

³ Andy Clark é filósofo e cientista cognitivista. É professor de filosofia e ciências cognitivas na Escola de Ciências Cognitivas e Computação, da Universidade de Sussex, UK. Foi diretor do programa de filosofia/neurociência/psicologia na Universidade de Washington, em St. Louis, USA.

⁴ Antônio Damásio é chefe do departamento de neurologia da Faculdade de Medicina da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Professor adjunto no Instituto Salk de Estudos Biológicos em La Jolla, Califórnia.

* * *

O PROCESSO DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICA: A EXPERIÊNCIA DAS "QUARTAS DA IMPROVISAÇÃO"

Maria Inês Galvão Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Patrícia Gomes Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro)

O projeto "Quartas da Improvisação" tem sido desenvolvido na Escola de Educação Física da UFRJ tendo em vista a resistência apresentada pelos alunos, que ingressam no curso de Bacharelado em Dança, em romper com padrões de movimentos culturalmente pré-construídos. Objetiva desenvolver condições para que disponibilizem seus corpos a experimentarem novas possibilidades de ação, de modo espontâneo e livre. Nossa proposta é viabilizar um espaço para uma prática reflexiva da dança através de exercícios de improvisação.

A orientação das oficinas objetivou despertar no aluno seu potencial enquanto intérprete-criador, descobrindo técnicas e caminhos para o enriquecimento de sua expressão corporal ao dançar. Buscamos em nossa prática construir novos significados para o ato de criar, interpretar e pensar em dança. Vale destacar que nesse processo nos deparamos com outras questões relevantes, como a falta de prazer dos alunos em dançar espontaneamente e o desinteresse em assistir espetáculos.

Qual é a importância da prática da improvisação para o intérprete de dança? A improvisação, como processo de criação e expressão cênica, não pode ser entendida como uma atividade catártica, mas um momento de "fazer-pensar". Segundo Marques (2003), a improvisação pode possibilitar uma prática e compreensão da dança *em si*.

Consideramos que não devemos nos acomodar e nos satisfazer com as nossas tendências corporais. Os exercícios de improvisação podem contribuir para que o intérprete trave um diálogo mais íntimo consigo mesmo, desvelando sensações inusitadas e prazerosas, ampliando sua sensibilidade para o movimento e seu vocabulário corporal. A qualidade de movimento pode ser ampliada quando exercitamos nosso poder criativo através da improvisação.

Para Haselbach (1988), a improvisação na dança pode ser aplicada como experiência de sensibilidade e como expressão de conteúdo e atitude formal:

Improvisação significa o momentâneo relacionamento, experimental e livre, com movimentos anteriormente conhecidos e coletados, que a sua criatividade recebe naquele instante, por meio do tema ou da motivação, das possibilidades individuais, isoladas, e

das condições apresentadas pela situação momentânea. Seu objetivo é a "exteriorização" das impressões previamente interiorizadas. Ela quer dar uma forma ao pensamento, à emoção e ao impulso que não é a última ou a definitiva, mas uma reação fugaz e temporária, válida somente para o momento presente e que, na repetição da tentativa, sempre vai ser levada a uma criação esquematizada, novamente só passageira, por meio de renovados impulsos e reações (p. 8).

Assim, a espontaneidade, a imprevisibilidade, a liberdade de criação, a sensibilidade ao instante criador e a exteriorização das sensações internas fazem parte da natureza da improvisação. Toda atividade artística prescinde de processos que estimulem experiências subjetivas, que ampliem as possibilidades de conhecimento e expressão do sujeito no mundo. Portanto, podemos dizer que a improvisação é uma prática fundamental para a dança.

Chacra (1983) afirma que "a natureza vital do homem é de tal ordem que gira em torno de dois pólos inevitáveis: o imprevisível e o programado" (p.9). Como arte e vida não estão dissociadas, uma proposta de arte cênica deve abranger esses dois pólos.

Na dança, as práticas de improvisação, por sua natureza, dirigem-se prioritariamente à esfera do imprevisível, desencadeando um processo de desenvolvimento de potencialidades criadoras, uma capacidade eminentemente humana que precisa ser estimulada, ainda mais se considerarmos uma concepção de dança que busca o desenvolvimento do homem na sua totalidade. E quanto à esfera do programado? De que forma a contemplamos? Cabem algumas considerações sobre técnica e improvisação.

Poderíamos dizer que a improvisação está para a esfera do imprevisível como a técnica está para a esfera do programado. Ambas são partes essenciais da experiência em dança, se complementam mutuamente, não se excluem. Ambas são relevantes para a obtenção do domínio e do conhecimento de referenciais da linguagem da dança, ampliando a qualidade de atuação do intérprete, suas possibilidades de criação e interpretação cênica.

Quanto maior o domínio técnico, maior a probabilidade de obtenção de novas possibilidades de movimentos através dos exercícios de improvisação. Quando falamos de domínio técnico, falamos do conhecimento e da aplicação de princípios que regem a ação corporal, o que difere da execução exímia de passos padronizados.

O bailarino que somente desenvolveu de forma extenuante o aprimoramento de certos padrões de movimentos, quando participa de improvisações, na maioria das vezes, tem uma experiência criadora limitada. Há uma tendência pela repetição de movimentos já conhecidos, uma dificuldade em ser espontâneo, de se libertar de certos padrões estéticos. Por outro lado, a falta de domínio corporal também impõe limites a ação criadora. Observa-se uma restrição a determinados movimentos, a utilização do espaço, da forma, do ritmo, da dinâmica etc. As limitações corporais impedem o intérprete de lançar vôos mais altos e ousados.

Pensamos que de nada adianta a liberdade se não se instrumentaliza o corpo em sua totalidade para ser explorado no seu universo criativo. Não adianta ser livre para criar se não se sabe basicamente como expressar essa liberdade através do corpo (Melo, Pereira, Souza, 2003). Assim, para um bom resultado da improvisação é importante a instrumentalização dos corpos, o conhecimento e o domínio da linguagem corporal para que os exercícios sejam efetivamente de descobertas de novas

possibilidades corporais.

Os parâmetros da dança (Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo), princípios geradores e diversificadores da ação corporal, são referenciais essenciais à pesquisa e ao desenvolvimento da linguagem, sendo subsídios fundamentais para a prática da improvisação. Segundo Helenita Sá Earp, quando o corpo em ação se expressa em totalidade (físico, mente, emoção e espírito) é possível transformar qualquer movimento em arte. Ao vivenciarmos esse processo de metamorfose, alcançaríamos intenso prazer no ato de dançar.

Na busca da integração corporal, os participantes do projeto são induzidos a experimentar e relatarem instantes de improvisação. Assim, além de usufruírem do prazer proporcionado pelo corpo em movimento, acumulam sensações, informações e experiências. O material armazenado na vivência sensível é fonte de conhecimento a ser explorado e transformado, proporcionando o enriquecimento da experiência corporal.

Quando o corpo está carregado de memórias, imagens, sensações, experiências, o processo de criação se dá de modo mais rico, diversificado, repleto de nuances expressivas e interpretativas. Desse modo, a improvisação pode ser base do processo de elaboração coreográfica, e até mesmo, a obra de arte em si.

No entanto, nosso interesse central em nosso trabalho não é com a elaboração coreográfica (o que não significa que não possam ocorrer desdobramentos nesta perspectiva), mas sim com a mobilização e instrumentação dos corpos, instigando o prazer pelo ato de dançar e de assistir espetáculos, engendrando novos sentidos e significados para a criação e expressão cênica em dança. Assim, propomos aos participantes exercitarem a improvisação como potência da obra em si, permitindo que seus corpos sejam avassalados pela força poética de toda experiência verdadeiramente artística, e que, como a vida, é grandiosa, fascinante e efêmera.

Não compartilhamos da idéia de que para improvisar é necessário evitar referências, delimitações, conteúdos, temas. Ao contrário, as sugestões desenvolvidas nas oficinas do projeto estimulam o aprofundar do sentido da espontaneidade e da liberdade de criação. Buscamos desenvolver a prática da improvisação como processo de intervenção pedagógica, considerando aspectos artísticos e educativos voltados para o crescimento e a transformação do indivíduo. Portanto, compartilhamos com o pensamento de Ostrower (1987) quando diz que:

(Criar livremente não significa fazer tudo e qualquer coisa a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira. Vemos o ser livre como uma condição sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconsciente, e a valores a um tempo individuais e sociais. Ao se criar, defini-se algo até então desconhecido. Interligam-se aspectos múltiplos e talvez divergentes entre si que a uma nova síntese se integram. Imprevistas e imprevisíveis, compondo-se de fatos e de situações sempre novas, as sínteses não se fariam ao acaso; elas seriam orientadas nas opções possíveis a um indivíduo em determinado momento (p.165).

As quartas de improvisação são desenvolvidas a partir de temas previamente selecionados, sugeridos pelos professores orientadores e pelos próprios participantes. Seguido à realização das atividades, discutimos as propostas, analisando os resultados em termos estéticos e técnicos.

Nos primeiros encontros, os participantes ficam um pouco constrangidos e inibidos, há uma certa preocupação com que está sendo criado. Recorrem muitas vezes aos movimentos já conhecidos, emergem os vícios corporais já enraizados, não

se permitem experienciar os prazeres provocados pelo devir do movimento. Conseqüentemente, a movimentação criada acaba por ficar muito racionalizada e há uma forte tendência pela repetição de movimentos. Contudo, no decorrer do processo, os participantes vão se soltando cada vez mais, seus movimentos deixam de ser totalmente racionalizados e se permitem o livre fluir de imagens, sensações, emoções de forma espontânea e criativa.

Diversas temáticas já foram desenvolvidas a partir de atividades individuais, duplas e grupos. Nas atividades individuais, estimulamos o aproveitamento do contato mais íntimo do intérprete consigo mesmo para estabelecer melhor conexão entre espaço interno e externo, e assim sensibilizarem-se quanto às tensões, amplitude de movimentos, o ritmo desejado na realização das ações, as imagens surgidas no momento. Enfim, este é o momento para escutar e reagir às sensações de seu próprio corpo na sua relação com o espaço circundante.

Nas atividades em dupla e em grupo, além da referência do próprio corpo, temos a referência do corpo do outro. Às vezes é preciso ceder ou se opor à interferência do outro, ora liderar e ora ser liderado. Diferentes diálogos corporais são experimentados, intensificando o relacionamento entre os parceiros e ampliando a possibilidade de composições estéticas. Os temas trabalhados (poesias, notícias de jornais, ações cotidianas, relações entre corpo e objetos, relações entre movimento e tempo, movimento e espaço, movimento e intensidade) nos proporcionaram descobertas fundamentais para a qualificação da criação e da interpretação artística.

Discussões relevantes ocorreram sobre a integração entre a sensibilidade e a racionalidade na ação humana, sobretudo nas atividades artísticas, as quais giraram em torno de questões como: conhecer os elementos técnicos de uma linguagem artística é condição *sine qua non* para que o fruitor seja tocado pela obra artística? Quando conhecemos os elementos técnicos que norteiam o processo criativo de determinada linguagem artística, nos tornamos mais sensíveis a esta linguagem? Conhecer os elementos técnicos de uma linguagem artística promove maior interesse e compreensão da obra de arte, ampliando os canais sensíveis e interferindo nas consciências humanas no sentido de proporcionar transformações significativas para o sujeito?

Trabalhar a improvisação, em última instância, é valorizar o desenvolvimento do potencial criativo e como bem nos diz Ostrower (1987): “a criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido” (p.166).

Como artistas, docentes e pesquisadoras sentimo-nos instigadas a ampliar o espaço de pesquisa e criação na dança, sem preocupação com notas, frequências, resultados, com maior liberdade, o que não exclui responsabilidade, compromisso e coerência com um fazer artístico consciente, crítico e poético. Desse modo, acreditamos estar dando vazão à nossa paixão pela arte do movimento e maior sentido à nossa existência.

Temos observado nos nossos encontros que somos cheios de preconceitos e mesmo ignorantes no que diz respeito ao nosso próprio corpo, ao corpo do outro, nossos desejos, emoções, prazeres, dúvidas, pensamentos e gestos. Por isso ficamos cheios de medos e desconfianças, cristalizando assim a nossa forma de pensar, agir e sentir. Trabalhamos para que a dança possa atuar de forma direta nesse processo de autoconhecimento através da sensibilidade e de abertura para novos valores estéticos e de vida. Esperamos, enfim, que nossa proposta estimule os alunos a refletirem sobre a experiência de vida na arte e na arte da vida.

Os desdobramentos já estão aparecendo de algum modo, seja contribuindo para uma melhor atuação cênica dos participantes, seja revelando tendências estilísticas de movimentos e instigando os corpos a se colocarem sempre abertos para experimentar novas dinâmicas corporais, seja valorizando a prática da improvisação como mecanismo do processo de criação coreográfica, seja incitando olhares mais críticos ao assistirem os espetáculos de dança e seja ainda proporcionando maior prazer e gosto pela experiência da dança nas suas diversas possibilidades de configuração.

Bibliografia

- CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983
- HASELBACH, Bárbara. **Dança, improvisação e movimento: expressão corporal na Educação Física**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.
- MARQUES, I.A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- MELO, V., PEREIRA, P., SOUZA, M. **Dança e animação cultural: “Improvisações”**, 2003 (no prelo).

* * *

KINESIS-NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS DA UERJ E A POÉTICA DO GESTO

Maria Lúcia Galvão Souza

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

As primeiras pesquisas do “Kinesis - Núcleo de Artes Cênicas da UERJ” iniciaram-se em 1999, tornando-se o grupo um Núcleo de pesquisa e extensão do Departamento Cultural da Universidade a partir de 2001. Ele é constituído por alunos e ex-alunos de Artes Plásticas e de História da Arte do Instituto de Artes. Busca aprofundar os conhecimentos em Dança, iniciados na disciplina Formas de Expressão em Artes/Dança do Curso de Graduação em Artes, ministrada pela Professora Maria Lúcia Galvão, docente também responsável pelo Grupo Kinesis.

O processo de trabalho criado com o Núcleo foi sendo construído aos poucos e dele chegamos a duas linhas básicas de pesquisa: a da Dança Contemporânea, e a de montagem cênica. Na pesquisa em Dança Contemporânea aprofundamos princípios das teorias de Laban para instrumentalizar o aluno-pesquisador. Objetivamos a preparação e consciência corporal a partir da exploração dos fatores do movimento em comunhão com as linguagens plásticas e cênicas.

Laban encontrava-se insatisfeito com as criações cênicas de sua época. Partiu, então, para pesquisar o que havia em comum entre as artes e a vida. Encontrou a importância do movimento naquilo que denominou de “o esforço que se manifesta nas ações corporais através dos elementos de Peso, Tempo, Espaço e Fluência”. (LABAN, 1978, p. 112).

Nesse caminho, Laban tornou o movimento capaz de ser descrito, analisado e compreendido. Em seu estudo, explorou a variabilidade do caráter humano, que, segundo ele, deriva da multiplicidade de atitudes possíveis frente aos “fatores de movimento”. (LABAN, 1978, p. 51)

Para Laban (1978, p. 29), o movimento humano, com

todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas, é o denominador comum à Dança e à arte do Teatro. Acredita que as idéias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras. Garaudy (1980, p. 104) o considera o criador da “Lógica do Movimento” e hoje muitas pesquisas das artes cênicas se baseiam em suas teorias.

É partindo desta “lógica do movimento” que buscamos instrumentalizar os alunos-pesquisadores fornecendo a eles imagens relativas à ação e à sua variabilidade e análise em todo processo de pesquisa e de montagem. O trabalho é completamente inusitado para um grupo de alunos sem experiência nesse campo, mas extremamente rico pois encontramos um corpo disponível para as experimentações .

Os encontros com o Núcleo acontecem três vezes por semana, durante três horas, e está dividido em quatro momentos: - o primeiro se destina à preparação corporal e técnica, através de aulas de alongamento corporal e/ou técnica acadêmica que objetivam preparar a musculatura e desenvolver o controle e consciência do corpo e de seus movimentos, pois como afirma Laban “O controle de fluência do movimento, portanto, está intimamente relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo (LABAN, 1978, p. 48). No segundo momento de encontro trabalhamos a busca do domínio e da consciência do movimento utilizando os princípios de Laban, explorando os fatores do movimento na elaboração e execução de seqüências, tendo sempre uma imagem como guia para a sua execução. O terceiro momento se destina a uma prática laboratorial, através de improvisações onde trabalhamos com diferentes imagens que estimulem o processo criador do aluno-pesquisador. A partir das improvisações, elaboramos roteiros que aos poucos vão sendo definidos e aprimorados até chegarmos a uma composição de movimentos selecionados pelo Grupo em discussões e experimentações. O quarto momento se destina à avaliação de todo o processo desenvolvido durante o encontro e ao estabelecimento de ligações entre a prática e a fundamentação teórica que utilizamos baseadas Laban e Artaud. Toda pesquisa essencialmente procura encontrar no gesto o signo condutor das realizações cênicas

Em relação às pesquisas de montagem encontramos na Dança o instrumento de fusão dos diferentes elementos que integram a cena. Nesta integração contamos com a participação de alunos-pesquisadores de outras áreas, que se dispõem a se integrar à pesquisa através da elaboração de cenários, adereços, figurinos ou de registro em vídeo ou fotográfico.

Em todas as pesquisas cênicas o Núcleo vem buscando a integração de linguagens como o Teatro, a Música, as Artes Plásticas e outras, utilizando sempre o gesto como fio condutor na construção poética da cena. Mas afinal o que é o Gesto?

A palavra Gesto vem do latim *gestus* e, segundo Pavis, (1999, p. 184) significa “atitude, movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito ou completamente autônomo”. Pavis estabelece o que chama de estatuto do Gesto Teatral onde classifica o gesto como expressão.

Para ele, a concepção de gesto como meio de expressão e de exteriorização de um conteúdo psíquico interior é clássica, pois o gesto se torna o elemento intermediário entre interioridade (consciência) e exterioridade (ser físico). Para ele esta é uma visão clássica do gesto na vida e no teatro.

A poesia que encanta e satisfaz os sentidos está contida no gesto. O gesto é teatral por natureza, sua realização na cena é o ato poético da teatralidade. Através dele a concretude da

cena, o preenchimento de um espaço físico e concreto se realiza e torna a cena encantadora, poética.

Em nossas propostas de montagem encontramos no Gesto o signo responsável pela união dessas artes, tendo em dois representantes Artaud e Laban, dentre outros, a grande contribuição teórica para definir os alicerces desta realização. Ambos queriam a poesia do espaço, e nesse pensamento o corpo assume uma importância fundamental pelo potencial expressivo que se encontra no Gesto.

Através do gesto o próprio homem traduz por atitudes e movimentos as suas necessidades e a sua forma de agir e interagir com a natureza. Laban afirma em seu estudo sobre o movimento, que um caráter, uma atmosfera, um estado de espírito, ou uma situação não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade.

Artaud reforça esta idéia ao propor a encenação como uma linguagem do espaço em movimento. Busca nesta linguagem a aproximação da palavra e do gesto, ele deseja chegar à palavra que antecede a palavra. Nesse sentido Artaud caminha à procura de um Gesto essencial, primordial, gesto que é carregado de um forte conteúdo semântico e, portanto, poético. Este é o caminho para penetrar na poesia do espaço. Enaltecendo o gesto, Artaud e Laban procuram, por seus caminhos singulares, reacender o corpo, suas possibilidades expressivas nas artes cênicas.

O movimento possui uma expressividade que lhe é inerente. Na cena a consciência desta expressividade e a exploração deste corpo, de seus gestos com domínio, mais do que com extrema habilidade resulta na construção consciente da poesia da obra, esta é busca de nossa pesquisa, pois como afirma Laban, o intérprete deve buscar uma participação interna. Quando o intérprete não centraliza a sua atenção na habilidade, mas sim na intenção o resultado é qualidade diferente no contato com o público.

Segundo Câmara Cascudo o gesto é a primeira linguagem humana. Afirma: “O Gesto é anterior à Palavra”. Segundo o próprio Cascudo as partes do homem foram capazes de suprir sua capacidade comunicativa, antes mesmo do homem utilizar a palavra ou a voz, afirma ele: “ Dedos e braços falaram milênios antes da Voz”.

Sendo o gesto o elemento essencial ao homem, da sua expressão, foi exatamente sobre ele que o Núcleo, assim como muitos estudiosos da dança, do teatro, do canto, da música, foram aprofundar suas pesquisas, suas propostas. Procuramos elementos que revelassem a relação da exterioridade (referente à plasticidade do gesto) com a interioridade (referente ao sentimento).

Jean Jacques Roubine afirma que o gesto, tal como um fio condutor, induz a expressão, a entonação, o movimento cênico. Esse fio que conduz o gesto na cena teria uma natureza coreográfica. Para ele o teatro oriental se utilizava linguagem do gesto não apenas para traduzir as emoções ou figurar as ações. Para ele a linguagem dos gestos materializa o espaço ambiente, os objetos necessários. Por fim, para Roubine o século XX redescobriu que o gesto podia, ou devia voltar a ser um instrumento não apenas de expressão, mas de sugestão, e até mesmo de materialização.

Como é possível constatar, cada vez mais os transformadores da arte teatral recorrem a elementos relativos ao corpo como o ritmo, o movimento e o gesto, elementos básicos da arte da dança. Desta forma o Kinesis busca em suas pesquisas gestos e movimentos que reflitam a vitalidade. A cena é um espaço artificial e habitado pela imaginação. Nela os

movimentos e gestos são metamorfoseados em idéias, intenções, desejos, expectativas e sentimentos. Só assim, é se tornam elementos da cena. O que retratam, na realidade, é o resultado do processo de criação que faz parte de um universo simbólico livre e que o gesto é capaz de revelar:

Pretendemos assim buscar o caráter dramático da cena e metamorfoseá-lo em dança, pois acreditamos ser a Dança uma poesia muda. Para isso nos valem os pensamentos de Laban, e Artaud que, com certeza, nos guiam para um caminho calcado na poesia onde a força da vida, dos impulsos, dos sentidos são enaltecidos e o corpo, com certeza, libertado e concretamente revitalizado.

Na Dança, o corpo é estimulado por uma necessidade de expressão intencional, capaz de explorar variados sentidos, exprimindo diferentes emoções pela forma, e, principalmente, pelas forças que regem a vida. A Dança assume assim um novo fluxo do movimento, pois na perspectiva de Garaudy “O corpo é o homem que se exterioriza, é o que me liga aos outros e ao mundo, é aquilo por meio de que me expresse e tomo consciência de mim mesmo”. (GARAUDY, Roger. 1980; P181)

O corpo quer ser livre, se libertar de ranços do passado mas não para esquecê-lo e sim para incorporá-lo numa atitude histórica de conhecimento gerado pela linguagem poética contida na cena.

Buscamos nesse sentido, não parâmetros que distingam uma linguagem da outra, mas processos transdisciplinares que elucidem que a cena é feita com o corpo, é feita de dança que acontece com ou sem a música e que nesse contexto uma arte pode estar contida na outra, como um mosaico, não apenas complementando-se, mas reestruturando-se a partir do mesmo meio de expressão, o corpo.

Bibliografia

- ARTAUD Antonin Artaud. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes 1993.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos nossos Gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Editora Summus, 1978.
- Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Editora Ícone, 1990.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1995.

Nota

¹ Laban afirma que as atitudes interiores fundamentais correspondem ao que chamamos de caráter e temperamento (LABAN, 1978; p. 51).

* * *

EXPLORAÇÃO DE PADRÕES PESSOAIS DE MOVIMENTO: UMA PROPOSTA DE TREINAMENTO PSICOFÍSICO PARA O ATOR.

Marisa Naspolini

Universidade do Estado de Santa Catarina

Esta comunicação visa apresentar e discutir aspectos da abordagem que venho utilizando na preparação de atores e na construção de personagens em processos de montagem de espetáculos. Alguns destes procedimentos também vêm sendo aplicados na disciplina Expressão Corporal, que ministro no Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes da UDESC.

Em minha trajetória profissional, tenho buscado caminhos que auxiliem o ator no árduo percurso de construção da personagem, no qual a integração entre corpo e mente é fundamental para que ele tenha êxito em alcançar qualidades que pertencem à personagem, mas não fazem necessariamente parte de seu repertório pessoal.

Quanto mais consciente for o ator do que faz parte de si mesmo, maior será sua compreensão das diferenças e semelhanças em relação a si e à sua composição. Esta lucidez lhe permite fazer escolhas, discernindo o que lhe pertence e o que pertence à personagem, possibilitando-lhe experimentar outros aspectos de sua personalidade no processo de construção de um corpo fictício.

Esta abordagem utiliza elementos do Sistema Laban de Observação e Análise do Movimento (LMA – Laban Movement Analysis), agregados a conceitos da Bioenergética¹ e da Teoria Reichiana/ Vegetoterapia², como um caminho técnico de percepção e aprimoramento das habilidades do intérprete por meio do uso consciente de seus canais expressivos.

Procedimentos

Visando unificar o vocabulário e propiciar a experimentação dos principais aspectos do Sistema, os atores em treinamento são submetidos a uma seqüência de exercícios práticos que apresentam e investigam as categorias Corpo, Espaço, Forma e Esforço, conforme definidas por Laban.

Assim, os atores vivenciam diversos aspectos do Sistema, tais como: os eixos vertical, horizontal e sagital, planos e diagonais, formas geométricas, apoios e transferências de peso, centros de gravidade e levitação, usos diferenciados da kinesfera, iniciação do movimento e ações básicas de esforço, divididos em várias sessões de trabalho.

Em cada etapa, o ator é estimulado a estabelecer conexão entre o movimento expresso e suas sensações internas, buscando a percepção de mudanças sutis provocadas no corpo, no que diz respeito a padrões respiratórios, transferência de peso, alinhamento, percepção espacial e rítmica e dinâmicas presentes, reforçando sua percepção do “self”, seu eu mais profundo, através de sua experiência física.

A partir destas vivências, nas quais cada integrante do grupo é preparado para observar e analisar aspectos do movimento de si mesmo e de seus colegas sem incidir em julgamento, chega-se a um panorama inicial dos padrões pessoais de movimento, incluindo a percepção de afinidades e desafinidades, preferências e bloqueios, causados por tensões musculares crônicas.

A auto-percepção e a percepção do outro possibilitam a cada ator aumentar o auto-respeito pelos processos pessoais, desenvolvendo um observador interno sábio e tranqüilo, habilitado

tando-o a apoiar seu colega através de um olhar mais apurado e consciente. A investigação da estrutura e da memória do corpo permite o contato consigo mesmo, levando conseqüentemente ao auto-conhecimento, que aqui é abordado como um canal possível de acesso a aspectos do movimento ainda pouco palpáveis.

A disponibilização total do corpo, ou seu desencouraçamento, é condição necessária para que a energia tenha fluxo e seja utilizada pelo ator em sua busca incessante pela presença cênica. “O padrão das tensões musculares nos bloqueios afeta o movimento, a postura, o crescimento e, conseqüentemente, a estrutura corporal. Os bloqueios impedem o fluxo normal de energia no corpo. Eles impedem não somente a energia química ou mecânica, mas aquela força vital especial que dá significado às demais”.³

A utilização de exercícios visando a dissipação de tensões crônicas na musculatura (cauraças musculares), aliada à percepção da musculatura profunda através da consciência dos ossos, mesclando princípios da Eutonia⁴ e Fundamentos de Bartenieff⁵, possibilita que tensões profundas sejam parcialmente liberadas, possibilitando ao ator o acesso a uma experiência de movimento e atitudes corporais diferentes dos seus padrões pessoais.

O processo de surgimento da personagem acarreta freqüentemente um enfrentamento do ator consigo mesmo, trazendo à tona sentimentos de recusa de aspectos da personagem pouco aceitos por ele. Ao evitar este enfrentamento, muitas vezes o ator altera estas características, adaptando-as às suas próprias limitações, ao que lhe parece pessoalmente possível e aceitável.

Experimentos

Nos últimos cinco anos, assinei a preparação de atores de vários espetáculos, experimentando parcial ou integralmente os procedimentos acima descritos. Com base nos processos criativos individuais e coletivos dos espetáculos “A Última Apresentação” (2001), “O melhor de mim são eles” (2002) e “BlasFêmeas” (2003), desenvolvidos junto ao meu grupo (Áprika Cooperativa de Arte), passo agora a analisar alguns aspectos destas experiências, incorporando trechos de depoimentos dados por atores sobre suas descobertas e vivências pessoais.

Durante o treinamento e ensaios do espetáculo “A Última Apresentação”, no qual três atrizes interpretavam mendigos clowns, após alguns meses de trabalho pré-expressivo, identificamos as afinidades de movimento de cada atriz e passamos a trazer à tona os padrões individuais que se evidenciavam no trabalho a partir dos elementos já citados anteriormente (formas específicas, partes do corpo envolvidas, iniciação do movimento, padrões de organização, uso da kinesfera, ações físicas, etc.).

Através da exploração livre e conduzida, cada atriz foi identificando suas características pessoais e fomos relacionando-as com a busca de significados na cena. Trabalhamos todos os aspectos do Sistema, criando seqüências de movimento que foram acrescidas de trabalho com objetos e animais referenciais, utilizadas como matrizes para a criação das personagens.

Observei que quando a personagem começa a surgir no corpo do ator, ocorrem alterações em seu tônus muscular habitual, modificações em seu ritmo e postura naturais e na forma de usar a energia, provocando no ator uma percepção diferenciada de si mesmo. Uma atriz do elenco relata suas descobertas pessoais: “pude conhecer mais profundamente minhas tendências e tipos de esforços e características de movimentos.

Em um encontro em que o elemento peso/gravidade estava sendo trabalhado, através de exercícios de enraizamento e contato com o solo, precisei insistir e romper bloqueios e inseguranças que brotavam do destrinchamento prático/corporal deste elemento, que sempre tive dificuldade em acessar. Em outras montagens de que participei posteriormente, este conhecimento favoreceu não apenas o domínio técnico/expressivo (da relação corpo/mente em cena), como também a possibilidade de variar a palheta de composição de personagens a partir de esforços e dinâmicas outras”.

Para outra integrante do grupo, uma deficiência auditiva serviu como referência para a percepção de seus padrões. Ao perceber sua tendência em realizar movimentos dirigindo a orelha esquerda para o centro do ambiente, a atriz passou a “jogar” com este padrão de deslocamento, explorando eventualmente a unilateralidade corpórea como característica de sua personagem, mas ao mesmo tempo libertando-se, pela própria tomada de consciência, de um padrão aprisionador.

Em “O melhor de mim são eles”, espetáculo baseado em contos de Guimarães Rosa e Flávio José Cardozo, além do treinamento sistemático realizado durante dois meses explorando os vários aspectos do Sistema Laban, foi enfatizado o trabalho com Fraseado Expressivo, trazendo à consciência os diferentes padrões rítmicos e de acentuação em frases de movimento, detectados pelo grupo após vivência e análise de sessões de Movimento Autêntico⁶.

A exploração de diferentes acentuações e possibilidades rítmicas gerou a criação de partituras de ações físicas, que serviram como matrizes para todo o processo de criação das personagens, particularmente no caso dos contos de Guimarães Rosa. Assim, um ator que detectou particular afinidade com tempo acelerado e acentuação impulsiva, por exemplo, pôde estabelecer relações de significado a partir de sua experiência de movimento, disponibilizando seu corpo e mente a experimentar sensações opostas, que eventualmente serviram de sustentação à sua criação.

Uma das atrizes define seu processo como “doloroso, aflitivo, tive medo de romper algo que era tão forte em mim. Aos poucos, nos ensaios, descobri a fluidez, a calma na cena, na respiração, na vivência da personagem”, abandonando um padrão de urgência que reconhecia como seu. “Esta construção de personagem ficou marcada no meu corpo de tal forma que passou a fazer parte da minha vida, dos meus movimentos diários. Me permitiu ser corpo e não somente cabeça. Foi uma transformação total”.

O espetáculo “BlasFêmeas”, uma comédia musical na qual homens interpretam mulheres prostitutas, envolve situações duais de sexualidade. Neste caso, a percepção dos padrões masculinos tornou-se a ponte de acesso à construção do feminino no processo de preparação dos atores. Durante o treinamento, que se estendeu por dois meses e meio, a consciência das dualidades foi estimulada através da percepção das amplas divisões corporais (frente/trás, esquerda/direita, em cima/embaixo) e das leituras decorrentes que cada um fez de seu corpo.

De acordo com preceitos reichianos, a parte superior frontal do corpo está relacionada com a expressividade, socialização, aspirações, comunicação interpessoal, enquanto a parte inferior frontal se relaciona com a estabilidade, apoio, privacidade, contato com a realidade material. Nossos atores-homens estavam inicialmente buscando a feminilidade através deste contato social, da relação com tronco e membros superiores, gerando maneirismos excessivos nos ombros e cabeça.

Na primeira etapa do treinamento, foi proposto um trabalho pró-ativo, através de exercícios acrobáticos e rítmicos, visando romper bloqueios e resistências, disponibilizando o corpo a partir da exaustão e da entrega. No entanto, na criação de seqüências que funcionariam como matrizes de cenas e/ou de abordagem de personagens, o que surgia era um corpo ainda muito masculino, repleto de uma energia yang, animus, que deixava entrever o homem buscando viver a mulher a partir de referências externas.

Buscando uma outra qualidade, esta atitude essencialmente ativa foi aos poucos se transformando em uma atitude eutônica, onde a atenção ao que se faz e ao como se faz é redobrada. Exercícios de grounding⁷, aliados à exploração da região pélvica, articulações coxo-femorais e pernas, foram utilizados na busca do código feminino. A pélvis dos atores passou a ser investigada e trabalhada como um espaço do sagrado, o lugar onde a feminilidade se apresenta de forma mais profunda e menos evidente.

A idéia de enraizamento (ou grounding) visa entre outros promover um melhor contato com o chão, com a matéria, e conseqüentemente consigo mesmo. O fato de os atores usarem saltos altos tornava o uso deste procedimento ainda mais necessário. Quando existe uma falta crônica de contato com o chão, a mobilidade da pélvis é prejudicada, levando ao uso excessivo da parte superior do tronco. A execução constante de exercícios visando a percepção do centro de gravidade na parte inferior do abdômen, o reconhecimento dos pés como suporte energético, a flexibilização dos joelhos, permitindo o fluxo de energia até o chão, e a conscientização dos ciclos respiratórios proporcionou a cada ator um contato com seu eu mais profundo, abrindo espaço para a busca do feminino a partir de si mesmo.

No caso de um dos atores, uma dificuldade recorrente em acessar um determinado nível de energia foi radicalmente minimizada após a realização de um exercício destinado a diminuir tensões localizadas em seu pescoço. A rigidez na região cervical dificultava seu acesso a um sentimento de entrega, de abandono, conquistado após o alívio parcial e, principalmente, a tomada de consciência dos padrões adquiridos.

Sua percepção da importância da respiração em seu processo criativo fica clara em seu discurso: “o trabalho relacionado à respiração é extremamente eficaz no despertar de novas sensações em nossos velhos corpos, sendo capaz de transformar antigos maneirismos em matéria-prima para o novo, ajudando-nos a utilizar nossa própria conformação e deformação física em nosso benefício e não contra nós”.

Conclusão

As máscaras que cada indivíduo carrega são freqüentemente estruturas rígidas das quais se tem pouca ou nenhuma consciência. No caso do ator, a ausência da flexibilidade necessária muitas vezes o impede de exercer plenamente sua função. Acredito que a tomada de consciência e exploração dos padrões posturais e de movimento pode servir como um instrumento eficaz de libertação e ampliação das capacidades expressivas do ator. A possibilidade de escolha, exercida pelo ator que é capaz de reconhecer seu próprio estilo de movimento, é fundamental no processo de maturação e integração da relação corpo/mente, inerente à construção eficiente de signos corporais na cena.

A aplicação desta abordagem na preparação de atores em processos de montagem muitas vezes me trouxe a sensação de que nunca há tempo suficiente para um trabalho profundamente transformador. Me acalenta a idéia de que a cada monta-

gem um degrau é transposto e que a cada encontro novos desafios são lançados. E, principalmente, que cada ator tem naquela experiência única a oportunidade de se instrumentalizar no sentido de realizar um treinamento psicofísico permanente

Bibliografia

- AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BARTENIEFF, Irmgard and Lewis, Doris. **Body Movement – Copying with the environment**. Pennsylvania: Gordon and Breach Publishers, 1980.
- CALEGARI, Dimas. **Da teoria do corpo ao coração**. São Paulo: Summus Editorial, 2001.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento - o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- KELEMAN, Stanley. **Mito & Corpo**. São Paulo: Summus Editorial, 1999.
- LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.
- LOWEN, Alexander. **Bioenergetics**. New York, Penguin Books, 1994.
- NEIDHOEFER, Loil. **Trabalho Corporal Intuitivo**. São Paulo: Summus Editorial, 1990.
- REICH, Wilhelm. **Análise do Caráter**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.
- VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia – Educação do corpo para o ser**. São Paulo: Summus Editorial, 1995.

Notas

¹ Alexander Lowen, fundador da Bioenergética, a define como uma maneira de entender a personalidade a partir do corpo e de seus processos energéticos. Para ele, corpo e mente são funcionalmente idênticos, isto é, o que ocorre na mente reflete o que está ocorrendo no corpo e vice-versa. Nos exercícios de bioenergética, é fundamental ter a atenção voltada para as sensações, buscando o contato com o próprio corpo.

² Fundada por Wilhelm Reich, a vegetoterapia caracterológico-analítica é uma técnica de desbloqueio de tensões localizadas no corpo, liberando energias emocionais que se manifestam em correntes vegetativas, visando recuperar o ritmo natural da respiração e o ritmo orgânico do corpo.

³ Presteria, Ron Kurtz Hector. *O Corpo Revela – um guia para a leitura corporal*. SP: Summus Editorial, 1989.

⁴ Eutonia é uma educação psicofísica, criada e desenvolvida por Gerda Alexander (Alemanha, 1908), que visa despertar e cultivar a consciência da unidade psicofísica de cada indivíduo, através da regularização do tônus muscular, possibilitando o uso da energia muscular e tônus adequados a cada situação vivida.

⁵ Os fundamentos corporais de Bartenieff são uma abordagem ao treinamento corporal básico, desenvolvida nos últimos quarenta anos nos Estados Unidos e Europa, que lida com a criação de conexões no corpo, de acordo com os princípios de funcionamento eficiente do movimento, em um contexto que encoraja a expressão pessoal e o envolvimento psicofísico total. Vide Hackney, Peggy. *Making connections. Total body integration through Bartenieff Fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

⁶ Movimento Autêntico ou Authentic Movement é uma técnica norte-americana desenvolvida nos anos 50 e 60 por Mary Whitehouse, fundamentada na ênfase à criatividade pessoal e nas teorias de Carl Jung. Esta técnica, que tanto pode ser usada com fins artísticos como terapêuticos, é freqüentemente utilizada como auxiliar na criação e pesquisa de movimento, estimulando a observação e análise realizada em duplas e a troca de idéias sobre diferentes formas de expressão pessoal.

⁷ Na bioenergética, grounding significa trazer a pessoa para a solidez do chão. Estar “grounded” é o contrário de estar pendurado. Seu sentido lite-

ral é de estabelecer contato adequado com o chão. Vide Lowen, Alexander. *Bioenergetics*. New York, Penguin Books, 1994.

* * *

A GÊNESE DAS AÇÕES FÍSICAS NA ABORDAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO

Marta Isaacsson Souza e Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Buscando reconhecer novos elementos que permitam ampliar a discussão sobre o fazer criativo do ator, investigou-se o percurso desenvolvido pelo ator no decorrer do processo de composição de seu personagem quando da abordagem de um texto dramático. O propósito era analisar a prática do ator, sua experiência subjetiva, a partir de suas decisões conscientes e / ou sensíveis em diferentes momentos da evolução do processo de criação, adotando como foco de estudo aquilo que mais pessoal e concreto o ator realiza sobre a cena: seus movimentos, gestos e ações físicas.

Neste sentido, realizaram-se duas experiências cênicas onde, em cada uma, três grupos distintos de atores abordaram personagens e cenas do mesmo texto dramático: primeiramente, *Luz nas Trevas* de Bertold Brecht e, a seguir, *O Médico à Força* de Molière. O processo de composição de personagem e cenas, esteve norteado pela realização de improvisações. Cada etapa do trabalho tinha um mesmo objetivo a ser conquistado por todos os grupos, sem a interferência de uma direção. As improvisações eram continuamente re-elaboradas, de forma a permitir lapidação, corte (evidenciando-se o possível caráter independente das seqüências gestuais) e reordenação de momentos (preservando os índices de organicidade). Ao final de cada etapa, a seqüência corporal de cada grupo era devidamente registrada em vídeo e anotações realizadas.

Processo implica alterações em favor de uma evolução. Ao falarmos em processo criador, estamos falando de um percurso de transformações, onde se realizam escolhas. Considerando o caráter efêmero do evento teatral, todo o fazer teatral poderia mesmo ser entendido como estágio de um percurso de transformações. O limite entre processo e resultado aparece tênue, demarcado apriori pela presença do público, de uma recepção virgem, onde a busca primeira é a da fruição. As propriedades mutáveis, intrínsecas mais especificamente a atuação do ator, todavia, não desqualifica esta última como obra artística organizada, pois é preciso considerar que expressão cênica do ator contempla uma parcela estável que a caracteriza, resultado de um processo de seleção realizado em favor de determinada composição expressiva. Afinal, no espetáculo teatral organizado (diferente de outras manifestações espetaculares, como o happening), a atuação é fruto de um trabalho anterior cujo resultado afirma-se como manifestação artística por evidenciar uma forma de organização.

Assim, o fenômeno da ação criadora do ator passou aqui ser estudado sob a perspectiva do processo de composição e organização da retórica do corpo, mais especificamente, a partir das respostas corporais nas diferentes etapas da abordagem do texto dramático. Neste sentido, examinaram-se os seguintes aspectos:

a) Formal 1 - gesto e movimento no tempo e espaço: direção, extensão, fluência, tonicidade, velocidade, peso e proxêmica;

b) Formal 2 - enunciação verbal no tempo e espaço: pausas, intensidade, velocidade, curva melódica e ênfase;

c) Dramática: avaliação paralingüística das seqüências corporais na fisicalização dos traços distintivos do personagem, contextualização do espaço e materialização do objeto de disputa; exame da transformação de ações pragmáticas em dramáticas; e, estudo da qualidade da relação entre os ilocutórios textuais, gestuais e verbais.

Partindo, então, dos elementos obtidos nestes três aspectos, pode-se proceder à última fase da análise, comparando as trajetórias dos grupos e identificando os principais fatores que determinaram o avanço da composição das partituras corporais.

Muito comum, o ator relatar nos ensaios, associações realizadas em momento de vida cotidiana despertadas pelos desafios de sua criação, associações estas que vêm posteriormente promover novas respostas no exercício criativo, ditando muitas vezes seu encaminhamento. O estado de criação, que ultrapassa o limite do tempo da atividade criativa propriamente dita, define-se então como momento de percepção sensorial aguçada, fazendo o ator coletar em tudo que está a sua volta elementos indutores de sua criação.

Isto mostra a infinidade de interferências possíveis que pode sofrer a ação criadora do ator. Limitando-se a avaliar as respostas corporais na sua relação com as tarefas propostas em cada fase do trabalho de composição, o estudo realizado permitiu reconhecer que a ação criativa avança graças a três gamas de estímulos: Estímulos Externos / Mentais, Estímulos Externos / Sensoriais e Estímulos Subjetivos; bem como por um Processo de Seleção Consciente e Sensível.

1. Estímulos Externos - Mentais

Muitos podem ser os estímulos externos mentais que contribuem para o avanço da ação criadora do ator: leituras, imagens pictóricas, informações históricas da obra a ser abordada, a linguagem cênica a ser adotada, etc. Nas experiências realizadas, porém, o texto dramático assumiu sem dúvida o papel preponderante neste aspecto. Na realidade, o texto dramático funciona como elemento de mediação externa, promovendo o desenvolvimento da ação criadora ao impor, ao ator uma série de compromissos aos quais ele se vê obrigado a responder. Por outro lado, através de sua narrativa referencia imagens, contextos e situações. Interessante apontar a primazia como indutor da imaginação dos atores dos momentos do texto, onde se situam os pontos de maior tensão da trama dramática, onde se desenvolvem os conflitos centrais. Constatou-se mesmo que o emprego de situações de conflito como tarefa de improvisação, promove a excitação dos mecanismos envolvidos na operação de imaginação. Da mesma maneira, a função referencial dos personagens (dimensão simbólica/metonímica) são os primeiros traços a encontrar um esboço formal na composição da figura cênica.

Cabe lembrar ainda que a introdução dos enunciados do texto promove sempre significativo avanço da ação criadora do ator, na medida em que exige a articulação entre gesto e palavra. Observa-se, por exemplo, a tensão que se estabelece entre a tendência de tornar legítima a entonação pela realização de gestos dêiticos e a composição de seqüência corporal que estrutura o fluxo verbal, favorecendo a cognição dos enunciados, sem sobre-significar o texto. Entende-se, então, a escolha muitas vezes de retardar a apropriação do texto como estratégia de promover não só a exploração de outros recursos corporais além

da voz, mas também da construção de uma retórica corporal capaz de assinalar as ambigüidades do discurso do texto. A inserção tardia do texto, entretanto, também aporta desafio, impondo ao ator a realização de alterações significativas das seqüências físicas previamente construídas. Da mesma maneira que a dramaturgia corporal do ator exerce uma influência decisiva sobre a memorização do texto e a qualidade de sua enunciação, a inserção das falas sobre uma cadeia gestual exige a realização de variações, por impor um padrão de tempo com a qual a cadeia gestual deve se harmonizar e um estreitamento com as experiências subjetivas que suportam na origem a organicidade das ações físicas.

2. Estímulos Externos - Sensoriais

Para compreender o trabalho de uma artista em uma arte coletiva, não podemos deixar de identificar a qualidade da relação que este estabelece com seus parceiros em cada momento do percurso criador: “se” e “quando” adota um jogo individualizado, de que forma e quando o contato se estabelece entre os parceiros.

O poder criador do ator encontra-se intrinsecamente associado às imagens que estimulam sensações e promovem a ação expressiva. Nesse processo, o contato com os parceiros cênicos aparece como solo fértil da emergência das imagens-estímulo. E, por esta razão, a renovação do contato com o(s) outro(s), torna-se fator indispensável do vigor orgânico das expressões corporais definidas na seqüência cênica.

A presença do parceiro não só evoca imagens, mas interfere na ação criativa na medida em que submete os impulsos psicofísicos do ator a adaptação. Na realidade, a interação entre os parceiros aporta mudanças muito significativas, tanto no espaço quanto no tempo, nas proposições corporais criadas por cada ator: percebemos as atitudes do ator se modelar na atitude de seu interlocutor, na sincronia das temporalidades e energias diferenciadas que no momento se confrontam.

Ao lado da mediação dos parceiros, podemos destacar também o estímulo sensorial dos objetos cênicos na evolução da ação criadora do ator. Na realidade, quando o ator consegue transpor a tendência de se apropriar dos objetos através de utilização pragmática, os objetos tornam-se importantes mediadores do fazer criador, permitindo a materialização das vontades em disputa. O ator A responde a B, empurrando com o pé a cadeira, materializando sua recusa. Assim, o objeto vê-se transfigurado como uma tela branca que o ator colore. O objeto, no seu vazio de propriedade, desafia o ator a construir seu significado, auxiliando-o avançar no caminho do sensível e do poético.

Interessante observar que, os estímulos externos, tanto mentais como sensoriais, afirmam tal qualidade por constituírem não elementos facilitadores, mas ao contrário, por constituírem provocações ao fazer criativo. J. Grotowski realizou um aporte importante sobre o trabalho do ator, sustentando a idéia segundo a qual a criação dá-se sob o princípio “conjunctio oppositorum”, ou seja, da articulação entre disciplina e espontaneidade que ao invés de se enfraquecerem, reforçam-se mutuamente. Isto significa que a ação criativa avança impulsionada por diferentes níveis de tensão, impostos, entre outros, por texto, parceiros, objetos cênicos.

3. Estímulos Subjetivos

Ao analisar o percurso de criação dos diferentes grupos escolhidos para análise, pode-se perceber que muitas eram as ações físicas preservadas de etapa a etapa do trabalho. Contudo, ainda que mantidas do ponto de vista formal expressivo, certas ações não preservavam sua eficiência cênica. Isto apontou para

a estreita relação entre o êxito cênico de um comportamento físico e a recuperação das imagens-estímulo promotoras da sua origem.

No confronto com os primeiros desafios da narrativa do texto, os atores realizaram seqüências corporais que podem ser definidas como mimodramas, onde se constata transposto espacial e temporalmente para a cena, muitas vezes de forma lúdica, os principais elementos do modelo dramático abordado. A este respeito, interessante lembrar que Marcel Jousse sustenta em *L'Antropologie du Geste*, a idéia segundo a qual a imitação constitui expressão do pensamento humano antes mesmo da linguagem. O “mimo” parece ser a primeira forma de expressão do pensamento criativo do ator na evolução da construção de uma linguagem própria.

Importa considerar que o mimo nada mais é do que um re-jogar, onde a memória conduz a ação. Isto não quer dizer que haja uma coincidência entre expressão e resíduo mnemônico, nem que este processo seja uma operação consciente. Mas como “nada se cria, tudo se transforma”, pode-se dizer que as imagens-estímulo que se encontram na base dos comportamentos “imaginados” nada mais são do que respostas estimuladas pela memória. Ou seja, a imaginação constitui operação promovida pela memória. Assim, a memória enquanto resíduo de vivências aparece como principal fator de estímulo interno ao avanço da criação do ator.

Na verdade, muito já se afirmou sobre a importância da operação da memória corporal no exercício da criação do ator. Cumpre então aqui somente ressaltar que a capacidade do corpo de preservar experiências pode também impor desafios a vencer no avanço da caminhada criativa do ator. É preciso muitas vezes transpor modelos corporais indesejáveis, oriundos quer da vivência cotidiana quer da prática de linguagens espetaculares. Nas experiências realizadas, por exemplo, a ação criativa esteve em alguns casos norteadas pela busca da transgressão de sintomas corporais adquiridos pelo exercício da dança e de artes marciais.

4. Seleção Consciente E Sensível

A sobriedade, a economia e o refinamento estético da dramaturgia do ator são aspectos conquistados gradativamente, através de um processo evolutivo de escolhas. Se a ação criadora do ator mostra-se pontuada por momentos de decisão, impossível pensar que a seleção desta ou daquela forma é sempre acompanhada por um julgamento consciente. Isto porque, se de um lado, há momentos em que o ator avalia e define, individualmente ou com seus parceiros, o que “funciona” e o que “não funciona” a partir de um conhecimento promovido por sua capacidade de compreensão de significados; há, por outro lado, momentos em que o ator involuntariamente perde ou substitui determinadas propostas físicas por outras. Compreende-se que estes momentos sejam ditados por um outro tipo de conhecimento não controlado conscientemente, evocado pelo que se pode chamar de percepção sensível. No movimento de contínua transformação que caracteriza qualquer processo criador, as escolhas do processo de criação do ator acham-se norteadas não só por parâmetros estéticos e discursivos a serem contemplados, mas também por um comando orgânico. Ou seja, o processo de criação do ator define-se como uma operação orgânica, onde lógica e sensibilidade se aliam, onde a memória corporal se apropria de determinado comportamento tornando-o passível de repetição.

Desta forma a atuação do ator, enquanto obra artística, revela não só um sistema de significados construído voluntariamente, mas também um mundo mágico que reflete um modo sensível de responder aos desafios da ação criadora.

Isto porque ao longo do processo de criação o ator desenvolve, ao lado do pensamento intelectual, um pensamento cuja lógica acha-se sintonizada com o sensível e onírico.

Finalmente, o processo de criação do ator ainda que envolvendo sucessivas conquistas e abandonos, aparece como uma cadeia contínua, onde se podem observar elementos que perpassam todas as fases da composição cênica. Mesmo que haja uma substituição significativa de proposições corporais, há sempre qualidades físicas (no espaço ou no tempo) desenhadas nos primeiros momentos da abordagem da composição personagem / cena, que permanecem imprimindo uma qualidade na retórica corporal final. As alterações não constituem jamais uma mudança, mas uma transformação. Desta forma, o resultado cênico final é o resultado de um longo trajeto acumulativo, onde cada etapa alimenta-se da outra. Os “achados” realizados em cada etapa aparecem presentes mesmo se transmutados. Isto deixa claro que criação do ator não pode ser entendida como movimento espontâneo de imagens, mas seqüência de momentos interligados que avançam contribuições. O movimento que caracteriza o processo de criação do ator é o da incorporação, não de uma outra “identidade”, mas de achados psicofísicos experimentados ao longo de ensaios.

* * *

MATRIZES ESTÉTICO-CONCEITUAIS NA ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM TEATRAL

Martín Rosso

Universidad Nacional del Centro, Argentina

Introdução

O presente trabalho reflete o resultado de uma pesquisa feita no contexto de PPGAC, da UFBA, com o objetivo de acessar ao grau de Mestre em Artes Cênicas. Aqui, vou apresentar um Instrumento para a Análise dos processos de composição do ator. A aplicação desse instrumento possibilita a identificação dos elementos que os atores escolhem para desenvolver sua tarefa de composição, das fontes que constituem seu saber específico da arte teatral e dos motivos que definem sua escolha.

A pesquisa refletida neste trabalho, vincula-se com minha atividade docente que se desenvolve dentro da Disciplina Expressão Corporal, oferecida pela Carreira de Teatro da Faculdade de Arte da Universidade Nacional do Centro da Província de Buenos Aires (UNCPBA), situada na cidade de Tandil, Argentina.

A disciplina Expressão Corporal, está dividida em três níveis, organizados da seguinte maneira: No primeiro ano se trabalha com Técnicas de Conhecimento do corpo (Ex. Alexander, Eutonia, Sensopercepção). No segundo ano, se aplicam técnicas para o desenvolvimento da expressão (Ex. Laban, Antropologia Teatral, Contact Improvisation), e no terceiro ano se estudam as técnicas de composição do ator, ou seja, a análise do corpo do ator em função da comunicação teatral, o que melhor conhecemos como dramaturgia do ator. A partir da minha experiência nesse terceiro ano, e das minhas dúvidas sobre a dramaturgia do ator, foi desenvolvida a dissertação que pretendo expor, sinteticamente, nesta apresentação.

Para desenvolver este trabalho é preciso responder a seguinte pergunta: O que é dramaturgia?. Segundo Pavis a

dramaturgia é:

o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levado a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático, para englobar texto e realização cênica.¹

Desta forma, a dramaturgia do ator designaria o conjunto de opções estéticas e ideológicas que o ator realiza sobre seu próprio processo de composição do personagem. Durante esse processo, o ator explora a disposição desse “texto” no espaço e tempo cênicos. Mas, a criação do ator não é um ato surgido do nada, gerado por pura inspiração. Todo ato criativo implica na reorganização de elementos tomados de um contexto de referência. Como afirma Raúl Serrano,² no caso do teatro existe uma história técnico-constructiva como marco de referência. Essa história, é uma acumulação de conhecimentos possíveis, que como um mapa, orienta o ator no território criativo do teatro. Esses conhecimentos estão ali para serem reconhecidos, superados, contraditos e até negados.

Dado que o contexto influencia a composição do ator, surgiu a seguinte pergunta: Como se organiza o Mapa Técnico Constructivo dentro do contexto onde eu desenvolvo minha atividade?

Procurando uma resposta defini a seguinte hipótese:

Os atores/diretores da cidade de Tandil, embora pertencentes a diferentes âmbitos de produção e formados em distintas linhas teatrais, utilizam, no momento da realização de uma peça, elementos e conceitos de composição da personagem que constituem um núcleo conceitual básico de composição.

A primeira certeza que tive foi, que para atingir a maior objetividade, tinha que evitar pesquisar a atividade de outros atores a partir das minhas próprias conceituações estéticas. Por isso, foi necessário elaborar um instrumento de análise que me permitisse desenvolver na prática essa pesquisa. Esse instrumento surgiu como o resultado da primeira fase da minha pesquisa. É sobre essa primeira fase que o presente trabalho da conta. A segunda fase, vai desenvolver-se como uma *Pesquisa de Campo*, procurando aplicar o instrumento obtido no contexto de referência. Por último, a terceira fase, a *Produção final*, vai orientar-se a definir uma metodologia de ensino da composição do personagem, aplicável ao contexto onde minha atividade pedagógica acontece.

Instrumento de análise

Para elaborar esse instrumento de análise, decidi percorrer a evolução do teatro ocidental e estudar seus momentos mais relevantes. Isto me permitiu compreender as origens e a evolução das distintas conceituações utilizadas atualmente no fazer teatral para, posteriormente extrair delas suas nuances conceituais e articulá-las num instrumento analítico.

Dado que o campo de estudo – a evolução do teatro ocidental – apresenta múltiplos aspectos e complexas relações, foi necessário seleccionar e reduzir os pontos a abordar. O que eu tinha que estudar era *como*, ao longo da história do teatro ocidental, os atores compunham suas personagens. O primeiro aspecto que surgiu foi que a arte do ator fundamenta-se na sua constituição psicofísica. Ele é seu próprio instrumento

expressivo. Foi assim que defini um primeiro ponto de análise: *O Instrumento do ator*: Nele analisei os três elementos fundamentais para o ator, que são parte de sua existência na cena: corpo, voz e psique. Estes elementos agem interrelacionando-se na realidade e só podem ser estudados separadamente com finalidade analítica. Assim, apesar deles constituírem uma unidade, ao longo da evolução do teatro ocidental alguns deles foram abordados de forma fragmentada, privilegiados acima de outros e chegando até a negar a importância dos restantes para a arte do ator.

Mas, compor um personagem não é somente definir aspectos do corpo, existem mais elementos a ter em conta. Como afirma Pavis na definição anterior “...o trabalho do ator abrange a elaboração e a representação da fábula...”. Embasado neste fragmento surgiu o segundo ponto da análise: *A relação entre o teatro e o texto escrito*. Apesar de ser a relação entre ator e texto dramático a mais representativa do teatro ocidental - ou talvez a melhor registrada na história- existiram paralelamente desde as origens propostas que vêem no ator um artista capaz de criar independentemente do texto. A polaridade entre ator que interpreta um texto e ator que cria independentemente, orientou as possibilidades de análise neste ponto.

Vamos voltar agora à definição de Pavis, para extrair outro fragmento onde numera os elementos implicados na dramaturgia: “...a interpretação do ator [entendida como] a representação ilusionista ou distanciada...”. Temos aqui o terceiro ponto da análise, que defini como: *A polaridade na atuação*, atendendo a essas duas posturas enfrentadas. Por um lado, aquelas conceituações que exigem a necessidade de uma identificação total do ator com a personagem, uma espécie de rito de entrega no qual o ator deve oferecer sua essência em cada representação. Por outro lado, a visão que propõe o distanciamento e a crítica do ator para a personagem que vai interpretar, fazendo do fato teatral mais uma ferramenta pedagógica do que um produto estético.

Em outro fragmento dessa definição, Pavis afirma que o trabalho de “...composição implica em escolhas estéticas e ideológicas...”. Mas, para poder escolher é necessário conhecer, então a questão foi *como aprende o ator em Tandil?*. Surgiu aqui o quarto ponto da análise: *A formação do ator*. Também aqui uma velha disputa orientou a análise: *é possível ensinar a arte do ator ou o ator aprende seu ofício enquanto faz teatro?*. A primeira postura defende a existência de escolas de teatro que treinam o sujeito para o ofício. A segunda afirma que o treinamento surge da ação, do ato de fazer teatro, e que, portanto, não é necessária uma formação prévia. Muitas vezes as escolhas estéticas, éticas e metodológicas dos atores no processo da composição, estão embasadas nos âmbitos da formação escolhida. Foram distinguidos aqui três grandes âmbitos de formação: Famílias e Companhias artísticas; Escolas de Teatro e Grupos Experimentais.

O último ponto deste análise surgiu de outros dois elementos componentes da dramaturgia, definidos por Pavis como “... a escolha do espaço cênico, a montagem.” Defini este ponto como: *O espaço cênico e os objetos em relação com o ator*. É este outro ponto de análise através do qual é possível determinar qual é a escolha técnica e metodológica do ator. Como é que o ator organiza a relação com o espaço?. Como dispõe o ator ao público dentro desse espaço. Qual é a importância que os objetos tem dentro do universo da representação.

Após estabelecer estas cinco categorias de análise, pude defini as matrizes conceituais do Mapa Técnico Construtivo do teatro ocidental. E uma vez definidas essas matrizes, as organizei dentro de um esquema de análise.

Aspectos Conclusivos

O instrumento de análise que conseguí definir neste trabalho visa organizar conceitualmente uma multiplicidade de aspectos que se acham envolvidos nas práticas teatrais de composição dos personagens. Mas, é importante reconhecer que ele está ainda em uma fase teórica e que sua concreção se dará no confronto com a realidade estudada. Como produto da interação entre os dados reais e as explicações teóricas, surgirá uma reestruturação desse instrumento graças à qual o fenômeno estudado possa ser interpretado e compreendido.

Com a definição deste instrumento pretende-se dar um passo além de sua própria utilidade. Ele se inscreve dentro de uma procura pela especificidade da formação e treinamento corporal para o ator. Até agora todas as linhas teórico-metodológicas fornecem, em maior ou menor grau, elementos importantes para tal fim. Mas só em alguma delas existe uma preocupação em definir quais os aspectos específicos da arte do ator que é preciso desenvolver e treinar para conseguir estimular o conhecimento artístico que fará do ator um ser sensível, perceptivo e criativo.

Por último, cabe destacar que este não pretende ser um modelo único nem definitivo. Muito pelo contrário, a principal intenção tem sido originar discussões sobre as diferentes formas em que nós - pesquisadores/fazedores de teatro - possamos abordar o processo de composição, visando distintos métodos, articulando a teoria com a prática, o fazer com a reflexão, sabendo que uma boa forma de produzir conhecimento é refletir sobre nossa própria atividade artística.

QUADRO DE OBSERVAÇÃO DO ENSAIO PARA A ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM TEATRAL

(Por questões de espaço, esse quadro tem sido resumido. Apresentam-se aqui os conceitos aplicados para realizar a análise. Gostaria de poder partilhar a estruturação do quadro com aquelas pessoas que assim o desejem. Fico a disposição dos interessados em receber o quadro completo através do meu endereço eletrônico: martinrosso@ciudad.com.ar. Para o estado de desenvolvimento em que minha pesquisa se acha seria enriquecedor poder confrontar esse quadro com pesquisadores pertencentes a outras realidades).

1- O INSTRUMENTO DO ATOR

1.1 O Corpo: 1.1.1 Postura corporal; 1.1.1.1 Análise dos diferentes segmentos corporais; 1.1.1.2 Análise dos apoios; 1.1.1.3 Análise das tensões/relaxações musculares; 1.1.1.4 Análise da postura corporal no espaço; 1.1.2 Movimento; 1.1.2.1 Análise das Qualidades Principais do Movimento; 1.1.3 Capacidades físicas do ator que influíram na composição; 1.1.4 Composição do gesto total; 1.1.5 Metodologia de composição do corpo.

1.2 A Voz: 1.2.1 Respiração; 1.2.1.1 Tipo de respiração; 1.2.1.2 Ubicacão da respiração; 1.2.1.3 Apoio da respiração; 1.2.2 Avaliação do efeito sonoro; 1.2.3 Avaliação dos Silêncios; 1.2.4 Avaliação da palavra; 1.2.5 Composição geral vocal da personagem; 1.2.6 Metodologias da composição da voz;

1.3 O aspecto interno da atuação: 1.3.1 Características da composição do aspecto interno da atuação; 1.3.2 Relação entre universo interno do indivíduo e à forma; 1.3.3 Metodologia de composição do universo interno.

2- A RELAÇÃO ATOR/TEXTO ESCRITO

2.1 Avaliação da participação do texto na encenação; 2.2 Trabalho do ator e o texto escrito; 2.3 Processo de internalização do texto.

3- A POLARIDADE NO EXERCÍCIO DA CENA DO ATOR

3.1 Tipo de atuação.

4- A FORMAÇÃO DO ATOR

4.1 Experiências na prática; 4.2 Formação específica; 4.3 Âmbitos de formação; 4.4 Métodos de ensino; 4.5 Terminologia específica utilizado no ensaio; 4.6 Referências utilizadas no processo do ensaio.

5- O ESPAÇO CÊNICO E OS OBJETOS OU ACESSÓRIOS EM RELAÇÃO COM O ATOR

5.1 Formas espaciais na relação ator/espectador; 5.2.1 Espaço interpessoal ou proxêmica; 5.2.2 Forma ou relacionamento; 5.2.3 Áreas mais utilizadas; 5.2.3.1 No palco; 5.2.3.2 Espaços não convencionais; 5.2.4 Níveis mais utilizados; 5.3 A relação cenografia – personagens; 5.3.1 A cenografia no processo da encenação; 5.3.2 Representação da cenografia; 5.4 A relação objetos – personagens; 5.4.1 Os Objetos no processo da encenação; 5.4.2 Manipulação do objeto; 5.4.3 Representação do objeto; 5.5 A relação Figurinos – personagens; 5.5.1 Os figurinos no processo da encenação; 5.5.2 Representação dos figurinos; 5.6 Relação personagens e outros sistemas cênicos.

ASPECTOS UNIFICADORES DA OBSERVAÇÃO

6.1 Descrição das principais ações realizadas pelo ator:

6.2 Descrição das principais características das metodologias de composição observadas.

Notas

¹ Pavis, P. *Dicionário de Teatro*. Perspectiva: São Paulo, 1999, p.113.

² Serrano, R. *Tesis sobre Stanislavski*. Escenologia: México. 1996, p.63

* * *

DE LA UNIDAD DE LUGAR A LA PALABRA COMO LUGAR EN LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Máximo Gomez

Universidade do Estado de Santa Catarina

La poética sin unidad de lugar ni de tiempo

Cuando Aristóteles habló de la estructura del mito en su poética, prestó especial cuidado al tema de la unidad de acción¹. Aristóteles no mencionó la unidad de lugar. Solo dijo que la sucesión de los acontecimientos debía seguir una conexión de las acciones en unas después de otras, según la lógica de comienzo medio y fin, de manera tal que no se alterase la verosimilitud de lo presentado.

La idea de espacio y lugar reflejada en las diferentes manifestaciones artísticas dependía de una concepción filosófica, que a su vez se inscribía en una cosmovisión propia de esa época. En un estudio sobre espacio en las artes plásticas de Jorge Lucio de Campos², el autor procura demostrar la siguiente hipótesis: La representación del espacio en las manifestaciones artísticas no está condicionado por elementos técnicos adquiridos, conocimientos de materiales, etc., sino por las diferentes intensiones formales que las guían. Osea, que la no utilización de la perspectiva en la pintura clásica, por ejemplo, no se debió a un desconocimiento de la técnica, sino a una idea filosófica mucho más profunda, donde el espacio tenía una relación de discontinuidad en relación a los objetos

Para Aristóteles, el espacio es concebido como la suma

global de los lugares ocupados por los cuerpos. Para él el lugar sería aquella parte del espacio cuyos límites coinciden con los límites del cuerpo que lo ocupa. La existencia del lugar es probada por el hecho de que allí donde un cuerpo está, otro también podría estar; de tal manera que el lugar es alguna cosa diferente del cuerpo.

La espacialidad del mito

El mito es atendido con privilegio, puesto que Aristóteles lo considera el alma de la tragedia. Es el elemento que aglutina, que da sentido a los pensamientos y a las palabras, ya que es la referencia por la que se comprenden las acciones humanas. Es por lo tanto en el mito, donde se inscribe la idea de lugar; donde surgen matrices de espacialidad que luego se transfieren en el espectáculo teatral Griego.

El mito, para Aristóteles, tiene la función de eliminar el vacío. Es el lugar donde se encuadran las acciones de los personajes. Del mismo modo que lugar es aquella parte del espacio cuyos límites coinciden con los límites del cuerpo, el mito en la tragedia elimina el vacío, al marcar los límites donde se producen las acciones de los personajes. Pero, a diferencia del pensamiento antiguo (prearistotélico) se produce una inversión de los términos: no es el mito lo que elimina y ejemplifica lo cotidiano, sino las acciones de la praxis humana las que iluminan el mito.

El mito, una de las seis partes de la tragedia y la que reviste mayor importancia para Aristóteles, marca la dirección y el espacio al orientar el curso de la acción y ser el paradigma en el que la sociedad griega reactualizará su ethos. El mito determina el espacio, porque instaura el marco en el que, como en un cuadro, se circunscriben las acciones de los personajes. El mito es la “vasija” donde tiene lugar el encadenamiento de las acciones, mediante las cuales se alcanzará el padecimiento del héroe, el espacio del pathos, de la tensión y de la contingencia humana.

El ritmo en la conformación del espacio

Platón indica que el ritmo, es la ordenación del movimiento. Todo fenómeno que los sentidos transmiten, implican un devenir. Ya sea un movimiento en sí (cambio) o en el espacio (movimiento).

El ritmo, mecanismo orientador y ordenador, introduce patrones de coligación entre elementos, que sin él, podrían quedar dispersos e indeterminados. El ritmo no sólo se vincula con el tiempo, estableciendo la frecuencia de aparición de una señal, sino también con el espacio. En el caso de una composición pictórica, es el ritmo el que establece una tensión dinámica, al determinar un patrón en la aparición de los elementos en la tela. La ubicación en relación a un eje, la repetición, el equilibrio o el desequilibrio, la relación en el juego de los tamaños y las formas, la gradación cromática, etc., marcan, como en el caso de la música, una disposición de movimiento en la percepción del espectador. La aparición del ritmo introduce la noción de espacio, como el orden por cual los elementos se comportarán de determinada manera, y siguiendo determinadas leyes. Pero no en la infinitud del cosmos, sino en el espacio recortado por el artista, para que ese orden acontezca.

Para Aristóteles es el mito quien integra, es en el mito donde opera el carácter ligador y formador del ritmo. El mito es el espacio en donde los espectadores pueden percibir la libre acción individual contrapuesta a la social.

El ritmo para los griegos no está separado de la palabra en la poesía, ni de la danza. Poesía, ritmo, música y danza

componen una unidad que no puede ser comprendida en nuestra cultura occidental, donde la música es entendida como un arte autónomo. Esa unidad indivisible conformaba la “musiké”. La musiké era para Platón una fuerza educativa que producía la transmisión de las tradiciones culturales por vía de la oralidad; es decir la conformación del ethos social.

La musiké como acto educativo presuponía, del hablante y de la presencia del oyente; y es aquí donde se concentraba su poder inmenso: la poesía griega presuponía un emisor activo y un receptor activo vinculados en una situación de comunicación. Ellos estaban ligados a través de un espacio instaurado por la palabra donde pasado y presente surgían en el acto performativo. La musiké establecía las bases para la transmisión oral y otorgaba a la palabra una dimensión que iba mucho más allá del sentido que hoy le damos.

La palabra como fenómeno performativo en la cultura griega

Otro de los aspectos importantes que determinaban la existencia implícita de lugar y de espacio en la poesía, era el carácter performativo de la lengua griega. La tradición oral de la cultura griega, que llega hasta el siglo V a.C. promovió en la poesía ese carácter altamente performativo³.

En la performance, el juego se hace presente a través del rito, la música, el canto y la danza. La transmisión oral, al ser un acto performativo, hace presente la forma a través de los cuerpos de emisores y receptores. Del mismo modo como el teatro se torna presente a través de la concretización de un espacio, la poesía en su condición performativa también es generadora de lugar, estableciendo el espacio físico generado entre los agentes de la comunicación y el espacio imaginario que es instaurado mediante la palabra; performance es reconocimiento, concretiza y realiza: hace pasar algo que se reconoce, de la virtualidad a la actualidad. De esa manera lo imaginario se hace presente y el espacio ficcional encuentra su lugar en las coordenadas físicas que se establecen entre los cuerpos durante el acto de comunicación. La vibración, el cara a cara, los ritmos sanguíneos modelados por los ritmos de la poesía generan un espacio de significaciones donde lo imaginario se hace presente ocupando un lugar. La performance es un momento de la recepción en el que un enunciado es realmente recibido. En la performance hay un vínculo entre el espacio concreto de la enunciación-recepción y el espacio de ficción generado por la palabra

La poesía épica (principalmente Homero) tanto como la tragedia, eran una realidad encarnada en la vida social del pueblo griego, puesto que eran empleadas como modelos de educación en las academias. Era motivo de aprendizaje para el alumno y de recreación para el adulto⁴.

El poeta cuando componía, lo hacía sabiendo que su producción iba destinada a un grupo de oyentes y no de lectores. Según Haveloc⁵, hasta el primer tercio del siglo V la sociedad ateniense se encontraba en una etapa de semialfabetización. Por lo tanto, en una sociedad pre-alfabetizada, la única posibilidad de conservación de una cultura y transmisión de los valores sociales, se daba por la insistencia en el recitado poético. La recitación constante y reiterada, aseguraba el mantenimiento vivo de la memoria cultural, indispensable para la identidad del pueblo. Y el modo que para Haveloc tenían los griegos de preservar la fidelidad de forma y contenido, en un medio tan frágil de transmisión como la oral, era a través de una fijación de los códigos por el ritmo y la danza. La percepción de la poesía trasciende el terreno de abstracción intelectual, para afirmarse en un espacio concreto, en el presente de la emisión-

recepción, en el compromiso y uso de la totalidad del cuerpo (tanto para el que habla como para el que escucha) y en la comunión física transmitida por el ritmo y la danza. Los tiempos de duración de las sílabas, etc., ya estaban prefijados, y constituían una estructura rígida que aseguraba la conservación de la forma.

Este lenguaje que se materializa a través de coordenadas físicas, en un espacio y en un tiempo, sigue un trayecto que Grassi define como de adentro hacia afuera de los hombres y no a la inversa. Este salir afuera ya lo hace poseedor de un universo propio, que se hace visible en el espacio y en el tiempo de la emisión. La voz de la poesía instaura un “aquí y ahora”, que se circunscribe en la frontera trazada entre emisor y receptor.

La palabra cobraba forma, a través de una sustancia modelada por el ritmo y la voz, inscrita en el tiempo a través de una codificación, y por lo tanto presente en el espacio. La palabra era, bajo esta concepción, un acto de comunicación que instauraba un tiempo y espacio palpables.

El poder de la palabra

A partir del siglo VII, un acontecimiento decisivo marcará el rumbo del pensamiento griego: el surgimiento de la Polis. Este sistema implica principalmente una extraordinaria preeminencia de la palabra sobre los otros instrumentos de poder.⁶ La palabra se constituyó en el instrumento político más importante y su uso definió, en el marco de la polis, algunos conceptos que reforzaron la noción de la palabra como espectáculo en la cultura griega. Todas las cuestiones de interés general eran llevadas al campo de la discusión para su resolución mediante debate público. La palabra dejaba el lugar de la fórmula mágica pronunciada por algunos privilegiados y se democratizaba; era llevada al terreno contradictorio de la discusión y la argumentación. La palabra necesitaba de un espacio que reunía oradores, público y juez. El arte de la política era el ejercicio del lenguaje. Este era el contexto en el que se instauraba la retórica como una técnica de persuasión que por un lado seguía la lógica del pensamiento científico para convencer y por el otro la utilización de tonos, intenciones, pasiones que afectaban los sentimientos de quien oye.

La palabra era un derecho de todos y todos tenían derecho al uso de ella. Se instaló en todas las instituciones públicas de la polis estableciendo una situación de igualdad y equilibrio de tensiones que, inclusive, se veía reflejada en la representación del mundo y en los modos de organización social: el nuevo espacio social ahora estaba centrado, todo quedaba a igual distancia del centro y la ciudad se equilibró. En relación a este centro los individuos y los grupos ocupaban posiciones simétricas: espacio centrado, espacio común, público, equitativo y simétrico pero también espacio laico hecho para la confrontación y el debate. Este nuevo espacio social era construido también bajo la influencia de algunos patrones de la astronomía: la organización de un cosmos, en donde la tierra ocupaba el centro y permanecía inmóvil por el hecho de encontrarse a igual distancia de todas las esferas celestes.

La palabra, por lo tanto, no solo era portadora del universo simbólico de la ficción, sino que a través de su condición equilibradora generaba una espacialidad similar a la idea geométrica de cosmos que también se veía reflejada en la organización urbana de la Polis. No sólo se instaló como condición necesaria en la vida pública de los griegos, sino que era portadora de una idea de cosmos. La palabra se conformó como un medio a través del cual los seres humanos compartían una condición de igualdad absoluta. La palabra diluía las tensiones existentes a través del debate público, y por lo tanto

era parte de una cosmovisión mucho más amplia (espacial y geométrica) donde el ágora (centro de la ciudad y lugar de la palabra) establecía una relación de simetría, igualdad y reversibilidad en el que todos podían ocupar el centro sin perder la igualdad con el resto. Y como sostiene Vernant ⁷ el advenimiento de la ciudad griega era la discusión pública; el modelo social de una comunidad constituida por iguales que permitió al pensamiento abrirse a una nueva concepción de espacio; ese espacio, además, se expandió sobre otros planos: el de la vida política, el de la vida urbana, la cosmología y la astronomía.

Notas

¹ Poética Cap. VII párrafo 41.

² Do simbólico ao virtual. Editora Perspectiva.

³ Zumphor P. Performance, recepção e leitura.

⁴ Haveloc Heric, Prefacio a Platão, P. 54

⁵ Idem

⁶ J. P. Vernant "As origens do pensamento grego"

⁷ Vernant "Mito y pensamiento entre os gregos"

* * *

A CONSTRUÇÃO DO ROSTO DOS PERSONAGENS NO ESPETÁCULO TEATRAL "PARTIDO", DO GRUPO GALPÃO

Mônica Ferreira Magalhães
Universidade Federal Fluminense
Universidade do Rio de Janeiro

Como construir um personagem? Encontramos várias pesquisas distintas entre si sobre a construção de personagens. De uma maneira geral, estas pesquisas se referem às buscas do ator para a criação de seus personagens.

Porém, não se trata, nesta comunicação, desenvolver ou questionar os diversos caminhos percorridos por um ator para se chegar a um personagem. O que se pretende é relatar um processo de criação que, às vezes, parece ser simples ou, muitas vezes, nem percebido: a criação do rosto do personagem teatral.

Como é sabido, o personagem "passa a viver encarnado numa pessoa, num ator" (SALES GOMES, 2000, p.114), assim, desta maneira, pergunta-se: será que o personagem possui, necessariamente, o mesmo rosto que o ator lhe empresta? Pode-se dizer que o ator tenha as suas feições bem próximas das características do personagem, porém como modificá-las quando isso não ocorre? Ou ainda, quando a estética do espetáculo não for realista? O que interessa nessa pesquisa é exatamente o rosto cênico do personagem, não o rosto do ator, mas o rosto do personagem. É claro que o rosto do ator sempre servirá de base para a criação do seu personagem, no entanto, não se trata de apenas realçar ou valorizar determinadas expressões utilizadas pelo intérprete, mas, sim, de uma nova face.

Para se chegar ao rosto desejado, deve-se esclarecer que será utilizada uma arte complementar ao trabalho do ator: a maquiagem teatral. A maquiagem possui um importante papel nas artes cênicas, oriundas tanto do ocidente quanto do oriente, seja simplesmente para definir melhor o rosto do ator em cena, seja para auxiliar nas composições de características físicas de personagens, ou ainda para caracterizar o rosto de um determinado ator de maneira a realçar os traços psicológicos de um personagem qualquer.

A esse propósito, isto é, na vinculação natural e estreita que se procede entre um ator e seu personagem, como privilegia a atuação realista do final do século XIX, Constantin

Stanislavski, aborda a relevância da caracterização para a transformação do intérprete em personagem, dizendo que a caracterização seria a máscara ou a maquiagem que "esconde o indivíduo-ator", que protegido por ela, ele pode despir-se por inteiro, sendo este um atributo fundamental da transformação.

Pela sua característica visual, pictórica, a caracterização física como um todo, e a maquiagem em particular, garante sua importância no desvelamento que o personagem vai procedendo em relação ao público que o assiste. A esse respeito, Renata Pallotini diz que "a forma visual é o primeiro meio que o espectador tem de atingir a personagem, ou seja, através do seu aspecto físico" (1989, p. 64).

Contudo, nesta pesquisa, não se refere à maquiagem que irá apenas corrigir, ressaltar ou valorizar expressões, mas refere-se à maquiagem que passa a ser um elemento estético do espetáculo. Para isso, a maquiagem atinge uma qualidade de sistema significante, assim, esse sistema, segundo Pavis, fará da maquiagem um elemento estético total da encenação. Ou seja, em todos os estilos teatrais, percebemos uma busca pela dramatização do rosto do ator, mesmo quando não se utiliza os recursos da maquiagem. Pavis aponta, ainda, para a importância da maquiagem no contexto teatral como um todo, independente do estilo utilizado, pois ela contém muitas informações.

(A maquiagem Pavis)

A força imaginativa da maquiagem cênica somente ganha real valor quando cruza as barreiras do desconhecido, do novo, do inusitado. E, em "Partido", espetáculo do Grupo Galpão, de Minas Gerais, tais barreiras são quebradas. A maioria dos atores, em "Partido", interpreta dois personagens, sendo que divididos ao meio, ou seja, em alguns casos, trabalha-se em uma face feições humanas, em na outra face feições animais, ou ainda, seres humanos em ambas faces, porém completamente diferentes em idade, raça e/ou religião. A maquiagem nesse espetáculo assume uma importância incomum, pois deve facilitar a visualização de cada personagem, pelo espectador, de uma forma extra cotidiana, em um texto literário complexo, adaptado para o teatro.

De uma maneira geral, para a criação do rosto de personagens, busca-se, de início, referências das suas características visuais no texto em que contam suas histórias, no caso deste estudo, o romance "O Visconde partido ao meio", de Italo Calvino. Deve-se ressaltar que independente da forma utilizada no romance para desvelar a figura do personagem ao leitor, é somente através da caracterização que o escritor consegue transmitir sua dimensão. Assim sendo, pode-se dizer que os personagens lidos ganham suas vidas através das convenções e organização dos elementos escolhidos pelo autor para apresentá-las ao leitor que, apesar de não ter uma visão nítida das mesmas, possui uma intuição de suas características. Já, no teatro, no cinema e na televisão, o personagem é encarnado pelo ator. Desta maneira, ele passa do estado virtual (palavra escrita) ao estado real. Através do ator, ele ganha consistência, reduzindo, assim a percepção imaginária do papel, que era de posse do leitor, e introduz uma perspectiva que não é imaginada, e sim determinada pela encenação.

Retorna-se, agora, aos primeiros passos deste longo percurso que é a criação dos rostos para os personagens de "Partido": a decupagem das suas características físicas e psicológicas e a concepção estética do referido espetáculo. Para Italo Calvino, o ser humano contemporâneo "é dividido, mutilado, incompleto, hostil a si mesmo". Um ser humano que estaria em busca da existência genuína, um ser que cumpre suas funções, mas não existe, na plenitude da expressão. Calvino, então, de-

sejava combater todas as divisões do homem, prever o homem pleno.

Para Calvino, o Visconde Medardo di Terralba, inteiro do início de *O Visconde partido ao meio*, “não possuía nem personalidade nem rosto” (CALVINO, 1997?). No relato quem vive é o Medardo metade de si mesmo. O escritor, então, determina o lado direito para a metade má e o lado esquerdo para a metade boa.

Já em “Partido”, o encenador Cacá Carvalho ao transportar *O Visconde Partido ao meio* para a cena, utiliza atores divididos pela metade, pois como ele mesmo diz, “o modo de ver no teatro é muito diferente da literatura, e isso às vezes ajuda a ver melhor a vida”(CARVALHO, 1999). Sendo esse o motivo pelo qual quase todos os personagens são divididos. Carvalho reforça cenicamente o dito tradicional, “de que o lobo e o cordeiro devem conviver sem que o lobo coma o outro”(CARVALHO, 1999), e que somente essa convivência pode criar a harmonia necessária para fazer crescer uma vida real dentro desse ser humano pleno, auspiciado por Calvino.

Para Carvalho, o bem e o mal se escondem unidos dentro de uma das únicas presenças que não são divididas no palco: o próprio Visconde Medardo di Terralba. Pode-se dizer que cenicamente se percebe melhor a intensidade da metade boa ou da metade má, através da totalidade física das mesmas. Enfim, pode-se dizer que para a estética cênica, do referido espetáculo teatral, estava resolvido o problema da inteireza bem e mal. Porém, como visualizar no palco, a mutilação, a divisão, a incompletude, tão questionada por Calvino, do ser humano contemporâneo? Afinal vivemos na constante divisão imposta pela sociedade, da ética e não ética, do certo ou do errado, do bonito ou do feio. Como colocar visualmente esse antagonismo? O autor deu essa responsabilidade só ao personagem Visconde di Terralba, porém o encenador “divide não somente os atores, mas, também, o espectador ao meio”(BRANDÃO, Caca, 1999). Assim, segundo Cacá, o Visconde fica “aparentemente unido” entre as múltiplas ‘dualidades’ presentes no palco”. E o faz autorizado pelo “elogio da divisão”, proposto pelo próprio Calvino como definição de sua história: uma inventiva contra a inteireza estúpida da humanidade.

Calvino fala da sobrecarga distribuída entre algumas personagens do entorno da história, são eles: o carpinteiro mestre Pedroprego, Dr. Trelawney, o coro dos huguenotes e o coro dos leprosos.

Assim, desta maneira, para Calvino, Pedroprego e o Doutor Trelawney seriam a técnica e a ciência destacadas da humanidade, melhor dizendo, tais personagens não se importam com a destinação social dada ao que inventam, pesquisam ou constroem, bastam-lhes que realizem os seus ofícios. Os leprosos representam a irresponsabilidade, vivem promovendo grandes orgias, representam a decadência feliz, e os Huguenotes representam exatamente o oposto, ou seja, o moralismo. Os personagens são também uma sátira a uma ética religiosa sem religião.

Os outros personagens na trama de Calvino não possuem, como os demais, essa sobrecarga dramática, possuem apenas o sentido da funcionalidade na trama narrativa, dentre eles estão: a ama Sebastiana que, segundo Calvino, ganha vida própria, e a camponesa Pamela que, para o autor, seria “apenas um ideograma esquemático da concretude feminina em contraste com a desumanidade do partido ao meio”(1997, p.12). Na montagem teatral, acredita-se que tais personagens ganham mais força cênica do que as que lhe foram concedidas por Calvino na referida narrativa, principalmente a personagem da camponesa Pamela.

As críticas sociais, realizadas através de cada persona-

gem criado por Calvino, permanecem em Partido, porém as dualidades, as divisões se tornam visíveis aos olhos do público, não apenas através da interpretação dos atores, como também, e principalmente, através do corpo físico dos intérpretes de tais personagens. Cada ator interpreta dois ou três personagens ao mesmo tempo, desta maneira, foi necessário criar um rosto e corpo extra cotidianos.

Percebe-se que cada lado do ator é destinado aos personagens de características físicas, psicológicas e de caracteres opostos, podendo, às vezes, haver características complementares, como por exemplo: ao lado esquerdo do ator Beto Franco, foi designado o personagem Pedroprego, para seu lado direito, o cavalo. Pedroprego, no romance, é um engenhoso carpinteiro e inventor que constrói forcas e instrumentos de tortura, na cena, ele é um engenhoso cenotécnico e maquinista capaz de construir e manipular complexas maquinárias cênicas. Já, o seu outro lado, o cavalo, complementa essa metade, principalmente pela força e adaptabilidade ao trabalho que são peculiares aos equinos. Além do mais, “a divisão homem/animal busca explicitar as ambigüidades dos personagens e reforça o tom de fábula da narrativa”(VALE, Israel, 1999, p.129).

Pode-se dizer que as composições faciais, no espetáculo Partido, são bem diversificadas, além dos rostos divididos encontram-se os rostos compostos pelas duas faces dos atores que interpretam os já citados leprosos. Tais personagens seriam os terceiros personagens de cada ator, desta maneira, o rosto inteiro dessas personagens passa a ser constituído pelas faces individuais dos outros personagens interpretados pelos mesmos atores e apenas unidos por alguns adereços feitos de cabaça.

Nota-se, também, que o coro dos huguenotes funciona da mesma maneira que o coro dos leprosos, ou seja, será constituído pelas metades interpretadas por cada ator, porém possuem a identidade protegida por uma longa capa com um grande capuz que permite visualizar só alguns traços do rosto, como um nariz ou um olho e, às vezes anulando completamente qualquer feição. Contudo, tal efeito só é válido, especificamente, para o coro. Ao personagem Ezequiel, líder dos huguenotes, sua mulher e o filho Esaú, há um perfil de um ator reservado para cada um, apesar de vestirem a capa que identifica o grupo, o capuz cobre somente o perfil referente a um outro personagem. Cabe, ainda, ressaltar que Esaú, apesar de ser uma criança como o personagem que narra a história, que na cena é um personagem entre os outros, é apresentado dividido, pois já é uma criança de moral corrompida, seu desejo é o de cometer todos os pecados do mundo. Diferentemente, o menino, sobrinho do Visconde de Terralba, é apresentado inteiro, é uma criança inocente, sem formação definida de caráter e, pode-se afirmar, que sua intensidade cênica é tão forte quanto a das metades do tio, no entanto, o menino, ainda, não sabe distinguir precisamente, o certo do errado, assim como o público, não consegue distinguir de imediato qual metade do Visconde está na sua presença. Desta maneira, diante da real pureza de caráter, sem os conflitos de que são acometidos os adultos, o menino é inteiro. Pode-se dizer que no caminho de construir seus rostos, na vida e na cena, a humanidade dá mostras de uma trajetória de metamorfoses, que não se sabe ao certo que imagem terá.

Bibliografia

BRANDÃO, Cacá. *Programa do Espetáculo “Partido”*. Belo Horizonte: Programa, 1999.
CALVINO, Ítalo. *O Visconde Partido ao Meio*. São Paulo: Companhia das Letras,

Os nossos antepassados. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CANDIDO, Antônio. *A personagem do romance*. In: ____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARVALHO, Caca. *Programa do Espetáculo "Partido"*. Belo Horizonte: Programa, 1999.

ENCICLOPÉDIA **Einaudi**, Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995, v.32.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia, construção do personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **Análise do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

VALE, Israel. *Viagem ao desconhecido. Palavra*, Belo Horizonte, a. 1, n. 1, p.128-135, abril 1999.

* * *

PROCESSO CRIATIVO CORPÓREO/VOCAL PARA ATORES/ BAILARINOS/MÚSICOS: DIAGRAMAS DE RESPIRAÇÃO SEGUNDO A CONJECTURA DE ANTONIN ARTAUD¹

Nara Salles e Tércio Smith
Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal de Alagoas

Ao escrever suas conjecturas sobre teatro, Antonin Artaud inspirou-se extensamente no pensamento oriental. Em um dos livros que escreveu, *O Teatro e Seu Duplo*, existe um artigo intitulado "Teatro Oriental e Teatro Ocidental"². No mesmo livro, no artigo "Um Atletismo Afetivo"³, Artaud utiliza-se do conceito utilizado na medicina chinesa intitulado Yin/Yang, que se configuram como forças ou princípios antagônicos e complementares, que abrangem todos os aspectos e fenômenos da vida, que é representado pela seguinte figura:



No Taoísmo, que é um sistema religioso e filosófico chinês, datado do século IV a.C., se afirma que o indivíduo precisa ignorar os ditames da sociedade e submeter-se, somente, à pauta subjacente ao universo: o *Tao* (caminho). Para isto deve "fazer nada" (*wu-wei*), isto é, nada que seja forçado ou antinatural. Entre as escolas de pensamento de origem chinesa, só o confucionismo superou a influência do Taoísmo. Suas crenças filosóficas e místicas encontram-se no *Chuang-tzu* e no *Tao-te Ching* (*Clássico do Caminho e seu poder*, século III a.C.), atribuído a Lao-tsé. Sob o olhar do Taoísmo o Yin/Yang pode ser compreendido da seguinte maneira:

FEMININO	NEUTRO	MASCULINO	NEUTRO
Yin	andrógino - equilibrado	Yang	andrógino-equilibrado
EXPIRAÇÃO	SEM AR NOS PULMÕES	INSPIRAÇÃO	AR DENTRO DO PULMÕES
Vazio		Chão	

Artaud utiliza-se desta noção de complementaridade entre os opostos, para reforçar a importância e a conexão entre corpo e espírito no trabalho do ator. É sob

esta perspectiva, que Artaud considera o ator como um atleta do coração, da afetividade, podendo servir-se de sua afetividade da maneira como os atletas e lutadores servem-se de sua musculatura. No mesmo artigo, "Um Atletismo Afetivo", Artaud propõe uma forma de respiração baseada na Cabala, da qual fazemos a seguinte interpretação:

CICLO RESPIRATÓRIO

Vontade		Afrouxamento da vontade	
Contração		expansão	
PRETO	VERMELHO	BRANCO	AZUL

A partir desta interpretação criamos o seguinte quadro para as

SEIS PRINCIPAIS COMBINAÇÕES DE RESPIRAÇÃO: OS SEIS PADRÕES DE RESPIRAÇÃO

1 neutro		
SEM AR NOS PULMÕES		masculino
INSPIRA		feminino
EXPIRA		
2 neutro		
AR DENTRO DOS PULMÕES		feminino
EXPIRA		masculino
INSPIRA		
3 masculino		
INSPIRA		neutro
AR DENTRO DOS PULMÕES		feminino
EXPIRA		
4 feminino		
EXPIRA		neutro
SEM AR NOS PULMÕES		masculino
INSPIRA		
5 masculino		
INSPIRA		feminino
EXPIRA		neutro
SEM AR NOS PULMÕES		
6 feminino		
EXPIRA		masculino
INSPIRA		neutro
AR DENTRO DOS PULMÕES		

Para uma melhor compreensão no trabalho prático com os atores/bailarinos/músicos, a partir do quadro acima descrito, criamos diagramas para respiração, com uma idéia de circularidade. A respiração é trabalhada dentro de um compasso ternário, acentuando o primeiro tempo e variando o andamento, lançando mão do uso de cores para melhor identificação do tipo de respiração (neutro, feminino, masculino) dentro de cada diagrama, até que este se torne orgânico, "encarnado" em quem o pratica. O experimento vivencial com os diagramas é acompanhado pelo músico, que vai marcando o compasso inicialmente com o pandeiro e depois cantando músicas coletadas e recriadas do repertório de danças e rituais das manifestações culturais ditas "populares".

É importante ressaltar, que inicialmente o pandeiro marca o compasso ternário para que os atores/bailarinos/músicos interiorizem o tempo e seu diagrama, depois a música ou o acompanhamento rítmico no pandeiro poderá se desprender do compasso ternário, utilizado no diagrama de respiração, podendo em alguns momentos ser cantada uma frase da música para cada tempo de respiração ou cada tempo de respiração equivaler a dois tempos da música.

A música da qual parte o processo respiratório intitula-se "Os Cabelos do Meu Bem", é um canto de trabalho de pescadores, de domínio popular. Este canto foi escolhido por causa de seu poder energético e sua simplicidade estrutural melódica, que é curta e não ultrapassa uma oitava, quando repetida várias vezes provoca um efeito de mantra, provocando uma idéia de circularidade, no entanto, poderão ser utilizados outros cantos e improvisações. Pode-se usar o pandeiro ou qualquer outro instrumento de percussão, podem ser explorados vários ritmos, porém com o cuidado de obter uma cumplicidade com a movi-

mentação dos atores/bailarinos.



A idéia de circularidade que utilizamos é compreendida no sentido da imagem circular em um modelo de espiral. Por espiral entendemos qualquer curva plana gerada por um ponto móvel que gira em torno de um ponto fixo, ao mesmo tempo em que dele se afasta ou se aproxima segundo uma lei determinada. Consideramos que a espiral pode ser um desdobramento e sobreposição de mandalas não fechadas, nas quais diferentes elementos podem agrupar-se em função do centro. A imagem que se pode ter é a do corpo como centro desta mandala, na qual se concentra energia para ser posteriormente irradiada. Segundo Bachelard⁴

Parece que a espiral nos colhe com suas mãos unidas. O desenho é mais ativo com relação ao que ele encerra do que a respeito do que ele desprende. O poeta sente isso quando vai habitar a alça de uma voluta, reencontrar o calor e a vida tranqüila no regaço de uma curva.

Postulamos que existe uma matriz identitária corporal energética subjacente, a qual cada pessoa jamais se desvinculará, no exercício de sua vida. Explorar e aflorar essa matriz identitária são atos relevantes para o ator/bailarino/músico, no seu ofício diário de treinamento físico e energético. Pois é a partir do conhecimento minucioso de sua matriz identitária corpóreo/vocal, que poderá mais facilmente incorporar e manipular sua energia, assim como a sua forma de percebê-la em vida e transportá-la para a cena. Para que isto aconteça criamos exercícios psicofísicos para aflorar e explorar esta matriz, a partir dos diagramas de respiração, pautados nessa idéia de circularidade e movimentos “espiralados”, que podem proporcionar as pessoas voltarem-se sobre de si mesmas, auscultando-se minuciosamente.

Para chegarmos a esta idéia levamos em consideração: 1- a história de vida de Antonin Artaud, desde jovem atormentado por doenças psiquiátricas; 2 - suas conjecturas; 3 – a descompartmentalização de teatro, dança, música, artes visuais.

Artaud faz referências ao círculo ao longo de toda sua obra. Por exemplo, no texto dramaturgico “O Jato de Sangue” (1925), sugere o barulho de uma imensa roda que gira. De acordo com Virmaux⁵

sabe-se da importância do círculo no domínio da magia: perfeição da linha circular, que constitui uma forma imutável e infinita.... É permitido pensar, como Siegfried Kracauer, que o círculo é o símbolo do homem às voltas com o caos, porque seu esforço se encaminha para a forma perfeita e acabada, assim como ele tende para a unidade desaparecida.

A psiquiatra e pesquisadora Nise da Silveira⁶ afirma existir um impulso instintivo em toda pessoa que está

passando por uma situação de dissociação ou desorientação psíquica para a formulação de círculos, seja em formas de grafias pictóricas ou corporalmente. Dessa forma, acreditamos que a configuração de círculo é significativa em esforços instintivos na busca de compreender tumultos emocionais e no refúgio para construções estáveis. De fato, se pegarmos como exemplo a mandala (palavra sânscrita que significa círculo –segundo Jung, nas práticas religiosas e em psicologia mandala refere-se a imagens circulares que são desenhadas, pintadas, modeladas, dançadas), cada ponto que forma o círculo é novamente encontrado a cada vez que percorremos o caminho determinado pelo círculo, fato que causa uma certa tranqüilidade ao ter a certeza de que sempre se encontrarão os mesmos pontos no caminho a ser percorrido. Isto pode ser traduzido na mandala seguinte, onde os pontos coloridos demonstram este fato visualmente:



Ao nos reportarmos para a alquimia, o redondo significa *Rotundum* no microcosmo e é conhecido também como Monas (Mônada⁷). Por sua natureza microcômica, o homem é filho do macrocosmo, do céu. Carl Jung⁸ cita o pensamento de Agrippa de Nettesheim:

É opinião unânime dos platônicos que, da mesma forma que todas as coisas estão em tudo no mundo arquetípico, assim também todas as coisas estão em tudo no mundo corpóreo, mas de maneiras diferentes e de acordo com a natureza de cada receptor. Assim, os elementos não se acham apenas nestes corpos inferiores, mas também nos céus, nas estrelas, nos demônios, nos anjos e, por fim, no próprio criador e arquetipo de todas as coisas.

Para Agrippa todos os organismos vivos possuem um conhecimento e uma inteligência. Essa idéia de que o microcosmo contém a imagem de todas as criaturas pode ser compreendida no sentido de inconsciente coletivo, proposto por Carl Jung. Voltando a Agrippa, este acreditava que existia uma alma do mundo, uma espécie de vida única que estava presente em todas as coisas, que as ligavam e as mantinham unidas, fazendo com que o mundo inteiro fosse um só. Jung afirma que as coisas que estão ligadas tendem a produzir *correspondências* ou *coincidências significativas*. O termo de Jung, *sincronicidade* pode ser compreendido como uma coincidência no tempo, de dois ou mais acontecimentos não relacionados causalmente, mas tendo significação idêntica ou similar, em contraste com o *sincronismo*, que simplesmente indica a ocorrência simultânea de dois acontecimentos. Buscamos *sincronicidades* entre corpo e espírito ao exercitarmos os diagramas respiratórios. E, evocamos, no sentido ritualístico, a palavra religião que é derivada do latim *religare*, que significa tornar a ligar, atar ou ligar bem. No sentido antropológico, aí se encontra a ligação profunda, existente nos princípios da humanidade, *entre mundo espiritual e material* (Nascimento:1998)⁹. O mundo do espírito encontrava-se ligado ao do corpo, da matéria; a dança e a mimese corporal não expressavam simplesmente um sentimento, mas eram o próprio sentimento sendo vivido. Não era um corpo fazendo “*como se fosse um animal*”, era um corpo “*sendo um animal*”, no momento em que praticava a mimese. A obsessão era parte essencial do processo: em uma dança frenética, girando sobre si mesmo as pessoas podiam sentir-se *sendo* um espírito, com todo o poder. Um processo onde possivelmente se faziam presentes o canto, instrumentos de percussão, o hipnótico ritmo

do movimento, a máscara e a alteração da respiração.

Junto à idéia de circularidade propomos trabalhar imagens da infância, da casa e de ambientes vividos. Novamente de acordo com Bachelard¹⁰

Tudo o que posso dizer da casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar de um devaneio em que vou repousar no meu passado. Posso então esperar que minha página contenha algumas sonoridades verdadeiras, ou seja, uma voz longínqua em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam o fundo da memória, o limite da memória, além talvez da memória, no campo do imemorial

Gaston Bachelard é um autor com o qual fundamentamos o processo criativo e a exploração psicofísica dos atores/bailarinos/músicos. A busca desse sentido do passado, sensório perceptivo corpóreo/vocal, tendo a casa como sendo o primeiro abrigo da humanidade, depois do útero materno (redondo), onde são criadas e enraizadas imagens é um dos caminhos que utilizamos para explorar o que intitulamos “matriz identitária corpóreo/vocal”. Para tanto se faz necessária uma exploração extenuante dos processos proprioceptivos (informações sobre o interior de nosso corpo: sensações de movimento, peso e localização de nosso corpo e cinestésicos: percepção dos movimentos) e exteroceptivos (informações sobre o mundo exterior e sobre a parte externa de nosso corpo) traduzidos em inúmeros exercícios corpóreo/vocais, utilizando como estímulos: diagramas de respiração, música ao vivo, objetos, odores, texturas e imagens projetadas no espaço onde se trabalha. Pois, para um trabalho a partir da conjectura de Artaud é imprescindível trabalhar em cada pessoa a introspecção, a memória: ou seja, um mergulho na paisagem interna. Proporcionando a vivência de antigas e novas sensações, que possa mexer com o espírito de quem experimenta, sempre tendo como ponto de partida um dos diagramas de respiração, que provoca o estado de ânimo inicial, para o qual se procuram desdobramentos e a imantação do corpo.

Depois de identificado o estado de ânimo inicial em cada ator (provocado pelo diagrama de respiração) acontece um desdobramento do trabalho utilizando-se amplamente do aparelho sensório-perceptivo (visão, audição, paladar, olfato, tato) a partir de objetos, imagens, música, dramaturgia interna, com a idéia de interseção. Termo este que deriva do latim *interseccionem*, aqui utilizado não com o significado *ato de cortar*, mas com a idéia de cruzamento, que vem da matemática e quer dizer: operação por meio da qual se forma o conjunto de todos os elementos que pertencem simultaneamente a dois ou mais conjuntos. O conjunto neste caso é o processo criativo corpóreo/vocal permeado e mesclado pelos conjuntos teatro, dança, artes visuais e música, criando desta maneira uma descompartmentalização entre estas linguagens e tendo como força motriz do trabalho os exercícios psicofísicos. Em um aprofundamento do trabalho as pessoas podem se exercitar em um processo de criação individual, dentro de uma estrutura de construção do personagem: “quem, onde, o que”.

Notas

¹ Esta apresentação é parte da Tese de Doutorado intitulada Processos de Encenação com Abordagem na Conjectura de Antonin Artaud: uma instalação cênica denominada Sentidos TeatroDançaMúsicaArtes Visuais. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. PPGAC/UFBA, com orientação de Ewald Hackler e co-orientação de Antônia Pereira.

² Vide “Um Atletismo Afetivo” em Antonin Artaud. O Teatro e Seu Duplo. Ed. Max Limonad Ltda. São Paulo. 1987.

³ Idem.

⁴ In Gaston Bachelard. A Poética do Espaço. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 1993.

⁵ Alain Virmaux. Artaud e o Teatro. Trad. de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Ed. Perspectiva/Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

⁶ In Nise da Silveira Imagens do Inconsciente. Ed. Alhambra. 1991. Nise nasceu em Alagoas, foi uma importante psiquiatra, estudou com Carl Jung, e desenvolveu toda uma teoria sobre o tratamento psiquiátrico utilizando-se principalmente das artes visuais. Dirigiu o Hospital do Engenho de Dentro, onde criou o Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro. Nise da Silveira foi uma profunda estudiosa da obra artaudiana.

⁷ Do grego monás, ádos, pelo latim monada, significa na biologia, um organismo muito simples, que se poderia tomar por unidade orgânica. Na Filosofia, segundo Leibniz é uma substância simples, isto é, sem partes, que, agregada a outras substâncias, constitui as coisas de que a natureza se compõe.

⁸ Carl Jung. Sincronicidade. Ed. Vozes. Petrópolis. 1984.

⁹ Luís Felipe Rios do Nascimento. “O cabaré de Júlia Galega: uma abordagem do corpo lúdico na festa de Jurema”. Repertório Teatro e Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA. Ano 01, nº 01. 1998/2.

¹⁰ In Gaston Bachelard. A Poética do Espaço. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 1993.

* * *

EL ROL DE LOS OBJETOS EN LOS UNIPERSONALES

Nerina Dip

Universidad do Estado de Santa Catarina
Universidad Nacional de Tucuman - Argentina

La identidad es un proceso por el cual un sujeto se sutura, se encaja a la estructura social. Estamos considerando entonces que los individuos no son autónomos ni autosuficientes, y que para que ese proceso de identidad tenga lugar es imprescindible la relación con otros sujetos.

Sin embargo en la posmodernidad entró en crisis la idea de sujeto, y por lo tanto su identidad social. En este sentido, reflexionar sobre la identidad adquirió mayor ya que no percibimos la idea de un sujeto único y cohesionado, sino un sujeto múltiple y fragmentado.

El grupo de teatro es un lugar, desde la perspectiva de Marc Augé. Es decir que su misma conformación y funcionamiento facilita la estructuración de la identidad individual y social.

La producción escénica contemporánea no esta a cargo solo de grupos. Existe un fenómeno que merece nuestra atención: el unipersonal. Esta estrategia de producción supone la ausencia física del otro en el escenario. En su lugar encontramos múltiples objetos que son ahora los responsables de poblar el espacio escénico. No se trata de que la producción de espectáculos interpretados por grupos de actores haya cedido su espacio para los espectáculos unipersonales, sino de la coexistencia de todos estos modelos de producción en la escena contemporánea.

Si consideramos que los sujetos construyen su identidad en las relaciones que establecen con los espacios, los otros sujetos y los objetos, el unipersonal es un formato es espectacular que ofrece mucho material simbólico sobre esta última relación.

El unipersonal es también denominado “teatro de valija”, y esto es por que en muchos de ellos una maleta es suficiente para transportar la escenografía. Para Pavis el objeto

escénico reemplaza al decorado en el teatro contemporáneo, pero en el espectáculo unipersonal no es ese el único rol que cumplen los objetos escénicos. Nuestra especial atención merece el potencial dramático que soportan los objetos en ese contexto. Ahí ellos adquieren muchas veces el rango de sujetos sin voluntad propia. Objetos que son manipulados por el actor y transformados en sujetos virtuales. Es ese uno de los roles que asume el objeto en el espectáculo unipersonal.

Cuando el actor se encuentra solo en escena comienza a buscar interlocutores y al no encontrar ningún otro ser humano/actor, desplaza esta función del interlocutor y dirige sus acciones hacia el espacio, el espectador, los objetos, el personaje. Ahí es donde se encuentra radicada la idea de diálogo en el unipersonal. Intercambio dialógico, siguiendo la expresión empleada por Pavis, que no se establece de la misma manera que en una obra llevada a cabo por más de un actor y que responde así al desafío de la construcción del sentido. Es como si esa soledad fuese insoportable y entonces el actor intenta resolver – a través de su arma más efectiva: la acción – su relación con todos esos otros que pueblan el espacio escénico. Con esto queda claro que el objeto no es solo el decorado, como plantea Pavis, sino que es también tratado como otro sujeto.

Todo este procedimiento es llevado a cabo dentro del marco de la dramaturgia contemporánea. Y eso se debe a que no existen demasiados textos dramáticos destinados a un solo actor, y a que la mayoría de ellos son monólogos y no unipersonales. En el marco de esas operaciones estéticas e ideológicas que el equipo realizador emplea cuando pone en escena un unipersonal, el mundo de los objetos constituye un material de gran riqueza.

Se trata de un modo de escritura espectacular en donde el actor construye el material escénico en base a ideas e improvisaciones acordadas con el resto del equipo de realización. Pero, a pesar de contar con otros en el acto creativo, al momento de realizar sus acciones, él es el único habitante del espacio teatral.

Cuando Patrice Pavis define el monólogo sostiene que en él “el contexto” permanece inmutable desde principio al fin. Sin embargo en el unipersonal ese contexto puede ser modificado a través de las acciones y de los parlamentos de ese actor. Y ahí el objeto cumple más nitidamente el papel del decorado. Los objetos y el uso que el actor hace de ellos, se modifican y generan nuevos y diferentes contextos. El objeto cumple la función de auxiliar al actor, no en el sentido de ser subsidiario de este, sino de socorrerlo en su soledad.

De la misma manera que el unipersonal implica un despojo de actores en el escenario, esto también se refleja en la idea escenográfica. Se trata entonces de un cambio de escala en donde el elenco y la escenografía parecen reducirse a su mínima expresión. Así el objeto es empleado y manipulado redefiniendo contextos escénicos y ocupando el lugar que antes ocupaba la escenografía.

El lugar del otro y los objetos:

El universo de los objetos está en constante transformación. Ya no dan cuenta de su variedad ni es posible clasificarlos, tal como lo intentó el hombre cuando creó ese objeto que contenía la clasificación de los objetos: la enciclopedia.¹ Ahora el hombre percibe ese mundo que, como el suyo interior, no es estable, sino que está cambiando constantemente.

En su vida cotidiana el hombre está cercado de objetos de todo tipo y con diversas funciones. Sin la idea de ser animista

sobre el mundo objetual, creo, como Baudrillard que los objetos siempre transforman alguna cosa. (no solamente el grano de café, en café molido, sino el sujeto antes y después de mirarse frente al espejo).

Cuando el actor se encuentra solo en la escena recurre muchas veces a los objetos que hay en el escenario, y a partir de ellos crea las acciones y por ende la dramaturgia espectacular. Los objetos se convierten en su interlocutor, de la misma manera que en la vida cotidiana existen algunos objetos que son conocidos como los interlocutores típicos del hombre solo (este espacio es ocupado, en el ámbito cotidiano, por aquellos objetos que suponen intrínsecamente el concepto de la comunicación: TV, computadora, celular).

Del mismo modo que la lengua tecnológica de los objetos es el plano más concreto en ellos, la elección y las características de los objetos en estos espectáculos supone una coherencia rigurosa. Aspectos determinantes como forma, tamaño, valor simbólico, empleo que se hace de ellos, relatan una subhistoria (no subsidiaria, sino incluida en) donde los antagonismos funcionales (colocar objetos de otros contextos funcionales) se resuelven dialécticamente en una estructura mayor en la que interviene la lengua del actor (la acción escénica).

Pero es apropiado pensar en como se construye la organicidad en una relación en donde una de las partes es inerte. Los objetos escénicos son siempre fragmentos del mundo cotidiano, que son llevados a la escena para potenciar su valor simbólico, más allá de su conocido valor de utilidad, de uso cotidiano. Así, por ser sólo objetos inanimados, el actor debe accionar sobre ellos con la idea de intensificar el valor estético y simbólico y denunciar su existencia a los espectadores, de manera que el mundo objetual cotidiano se vea resignificado por esta operación que realiza sobre él el actor. De allí se entiende que en muchos espectáculos contemporáneos el objeto termine siendo, más allá de las reflexiones precedentes, un actante en el sentido de lo planteado por Anne Ubersfeld. Esto es potenciado en un unipersonal por que los objetos no están inmersos en grandes escenografías y adquieren entonces una dimensión mayor, no por ser más grandes sino por que a nivel de escala, y ante la uniformidad del fondo (fruto del despojo inherente a los unipersonales), los objetos resaltan como figuras. Así el espectador posee un campo óptico más despejado y puede detener su mirada sobre los objetos con más tranquilidad.

El objeto, puesto en escena, pierde la contingencia inherente al universo de donde fue extraído y es responsabilidad del actor generar ese nuevo universo. Se trata de objetos exiliados, pero con historia, con pasado. Ese pasado es conocido por todos, puesto que es un objeto cotidiano, solo que como participantes lo acompañamos en su itinerario por esa tierra extranjera que es el ámbito escénico, en donde objetos simples como una silla se ven obligados a ser el altar, el reclinatorio, el confesionario y el esponsal en alguna escena de bodas de un unipersonal. Si el primer impulso del espectador fue que esa silla era un objeto para que un hombre se siente en ella, rápidamente ese aspecto cultural se desplazó. O sea que el espectador renuncia a la primera asociación social y se entrega a ese juego simbólico donde reconoce que los objetos pueden ser sujetos en cualquier instancia de el recorrido narartivo.

Notas

¹ Sostiene Baudrillard: “E na época em que començou a fazer-lo sistematicamente, pode também, por intermedio da Enciclopedia, fornecer um quadro exaustivo dos objetos praticos e técnicos pelos quais se achava cercado. A partir daí o equilibrio rompeu-se: os objetos cotidianos (nao nos referimos as maquinas) proliferam, as necessidades se multiplicam, a producao lhes acelera o nascimento e a morte, falta vocabulario para

designá-los”.

* * *

O MAU TEMPO PRESENTE: UMA ANÁLISE POSSÍVEL

Olívia Camboim Romano

Universidade do Estado de Santa Catarina

Una máxima brechtiana:

No atarse al buen tiempo pasado sino al mal tiempo presente.

Walter Benjamin¹.

Esta comunicação consiste numa reflexão sobre o conceito marxista da reificação, como trabalhado por Fredric Jameson em seu livro *As marcas do visível, Reificação e utopia na cultura de massa* (1979), aplicado à montagem teatral *A importância de estar de acordo* ou *A peça didática de Baden - Baden sobre o acordo*, peça escrita por Brecht (1898 – 1956) em 1929, realizada na cidade de Florianópolis pelo grupo teatral catarinense *O Dromedário Loquaz*, sob a direção de Isnard Azevedo no ano de 1981. Tal reflexão faz parte de minha pesquisa de mestrado, orientada pelo Professor Doutor Edécio Mostaço, inserida dentro de um contexto mais amplo, relativo à recepção das obras de Brecht no Brasil entre os anos 60 e 80.

Walter Benjamin, autor do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936), expõe a crise enfrentada no período moderno, onde o avançar das técnicas de reprodução implicaram em substituir “a existência única da obra por uma existência serial”²; podendo-se fazer um paralelo entre a questão serial e o “conceito marxista da reificação”³. Fredric Jameson constata que, sob o capitalismo, o que pertencia ao humano foi transformado em produto. Neste caso, as obras de arte, assim como todas atividades humanas, foram reorganizadas sob o valor do dinheiro, além de sofrerem o afastamento entre os meios e o fim. Assim, “a força da aplicação dessa idéia a obras de arte pode ser medida em contraste com a definição da arte na filosofia estética tradicional, (...) como uma atividade orientada para uma meta que não obstante carece de propósito ou fim prático no ‘mundo real’ dos negócios, da política, ou da práxis humana concreta em geral”⁴.

Entre os anos de 50 e 60 iniciou-se um processo de ruptura, ou melhor, transformações em todos os setores da sociedade, inclusive na cultura e na política, com referências à formação da sociedade “pós-industrial”⁵, uma época que pode ser denominada pós-modernidade. Nesta sociedade, o sujeito, que antes, de acordo com os princípios da modernidade, fazia parte de um projeto coletivo, passa a aproximar-se da noção de sujeito individual e a política “foi sendo subordinada a cúpulas burocráticas”⁶.

O projeto brechtiano, principalmente no que se refere a parte conceitual, pretendia tornar os interlocutores em colaboradores ativos, ou melhor, em participantes. Para tanto, Brecht desenvolveu tanto uma teoria quanto uma prática ao redor do que denominou “teatro épico”, onde não apenas as ações dramáticas são desenvolvidas como se apresentam momentos em que ela deve ser interrompida para comentários. A função deste procedimento – inserir um comentário - é convidar o interlocutor à um momento de reflexão e incentivá-lo à uma tomada de posição frente às situações apresentadas, assim como ao ator frente a seu papel.

Tal proposta brechtiana se coaduna com o período moderno, onde diversos artistas procuravam efetivar rupturas

frente aos sistemas instituídos. Para estes artistas, a arte passou a ser um fórum de debate com a sociedade, convocando-a para se manifestar. A obra de Brecht dialogava com o interlocutor pretendendo propor uma transformação social por confrontação com os padrões vigentes.

Ainda que tardiamente, pode-se considerar que no início dos anos 80 ocorreu uma situação oportuna para inserir Brecht no contexto catarinense, pois segundo o professor André Carreira⁷, o diálogo entre Florianópolis e Brecht dá-se no momento em que muitos funcionários públicos sindicalizaram-se e posicionaram-se contra o regime militar, através de manifestações.

Paralelamente a este movimento de contestação ao regime totalitário, os integrantes do grupo *O Dromedário Loquaz*, articularam-se na busca de uma maior compreensão das peças brechtianas e do teatro épico, justificando “a escolha de uma peça didática pelo momento histórico”⁸ (ditadura militar – 1964 a 1985), sendo esta a primeira encenação, que se tem notícia, de uma das obras de Bertolt Brecht no Estado de Santa Catarina

Para o grupo, a obra *A importância de estar de acordo* “coloca em primeiro plano a reflexão sobre o significado social do progresso técnico e científico assim como as bases sociais do ser em desenvolvimento”⁹. A intenção do grupo era propor um olhar crítico sobre os acontecimentos do meio que o cercava, em acordo com as diretrizes do pensamento brechtiano, já que para o autor alemão uma das funções do teatro seria propiciar aos participantes do evento teatral condições para possibilitar mudanças sociais, políticas e estéticas.

É possível supor que a encenação de *A peça didática de Baden - Baden sobre o acordo* não tenha alcançado um número significativo de trabalhadores e tenha se restringido aos estudantes universitários, à classe artística e à classe média intelectualizada (independente da discussão que se tenha acerca do fim das classes sociais), devido ao fato de ter sido apresentada no Museu de Arte de Santa Catarina (na antiga Alfândega). Mesmo sendo um espaço teatral alternativo, uma vez que as características arquitetônicas do prédio permitiram uma maior proximidade entre os atores e o público, isto não significa que seja um local efetivamente aberto, acessível a todas as classes, pois como sabemos o proletariado não costuma frequentar museus. Também não existem registros sobre a recepção deste espetáculo que confirme a presença da classe trabalhadora neste evento.

Parece válido colocar aqui a questão do “envelhecimento das maiores formas modernistas”¹⁰, que aponta para possíveis dificuldades de alguns aspectos das propostas brechtianas, como, o teatro enquanto evento de esclarecimento social e o entendimento da obra com a noção de totalidade, estabelecerem um diálogo frutífero com a sociedade atual, por esta estar mediada pelo olhar pós-moderno, que sugere uma interpretação da obra do ponto de vista sensorial, com a noção de fruição e não como um apelo a consciência.

A sociedade vem se alterando de tal maneira com o avançar tecnológico que na pós-modernidade podemos reconhecer nosso tempo histórico como digital. O artista afastou-se da função social de portador de um saber, de alguém que surge para propor mudanças, instalando-se uma crise com relação a responsabilidade social. Talvez os artistas modernos já estivessem com seu papel social em crise no mesmo momento em que “funcionavam”, ou melhor, atuavam. De acordo com Benjamin “na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa

circunstância”¹¹.

Como Brecht acreditava que a arte tinha uma função social, e os mandatos pós-modernos requerem outras funções, pois os valores simbólicos estão excessivamente mediados pelo valor de troca, não é possível repetir Brecht. Encenar suas peças atualmente requer uma reflexão prática e teórica sobre tais projetos para o teatro do século XX e sobre a maneira de dialogar com tais propostas.

De acordo com os dados disponíveis O Dromedário Loquaz, no início dos anos 80, buscou inserir a peça de Brecht na realidade catarinense, na tentativa de resistir ao sistema (onde tudo possui um valor de compra e venda). Para tanto, foram introduzidos elementos extraídos dos noticiários jornalísticos locais para discutir questões em curso que serviram de material ao próprio espetáculo, optando pelo jornal como o suporte conceitual para a proposta cênica com o intuito de provocar o público local. Assim, na tentativa do grupo alcançar os objetivos traçados, no decorrer do espetáculo, os atores liam notícias do cotidiano, como, “Veleiros da Ilha quer construir na ponta de Sambaqui, mas o Prefeito quer que a ponta permaneça com a comunidade”, buscando apontar a problemática da ajuda entre os homens e renovavam tais notícias durante a temporada, conforme sua validade imediata.

No entanto, os recursos utilizados pelo grupo, como cartazes e faixas (conforme mostram as fotografias, estavam grafadas sobre jornais, colados nas paredes, frases como: É preciso transformar o mundo!) na tentativa de discutir a problemática social da pós-modernidade, foram ingênuos. Ingênuos no sentido de não serem suficientes para promover um estranhamento, um impacto sobre a platéia frente às situações apresentadas e, segundo o pensamento de Jameson, tais recursos inevitavelmente foram penetrados pela lógica hegemônica, absorvidos pelo sistema, reduzindo o impacto que poderiam vir a possuir.

Para Guy Debord, “o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, isto é, social, como simples aparência”¹². A representação espetacular pode ser entendida como a predominância da imagem no atual sistema de mercadorias e a perda do sentido ritualístico nas atividades humanas. Seguindo a lógica da aparência, fez-se necessário a mediação do teatro com outras artes e setores da sociedade (leis de incentivo, por exemplo) que não pertencem ao campo artístico, para garantir sua sobrevivência. Deste modo, os grupos teatrais, na pós-modernidade, que almejam um espaço, ou melhor, ter alguma ressonância no campo social, antes mesmo de suas montagens virem à luz elas já são um produto com valor de compra e venda.

De acordo com Benjamin, “na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem”¹³. No mundo do espetáculo contemporâneo, a imagem construída de si mesmo sobrepõe-se ao valor simbólico. Assim, o valor simbólico foi reificado, ou seja, desorganizado por seu valor de troca.

Partindo do conceito de reificação, percebe-se que a própria obra de Brecht foi reificada pela sociedade de consumo, podendo ter sido transformada numa mercadoria, ou seja, reduzida a um meio para seu próprio consumo, pois o capitalismo é capaz de tornar uma arte que originalmente surgiu na tentativa de contestá-lo em algo capaz de fortalecer sua própria existência.

No entanto, entender que o sistema de mercadorias pode neutralizar as tentativas de contestação, não retira a validade

de tal empreendimento, enquanto esforço de reação à realidade presente. A própria obra de Brecht traz à tona a problemática da reificação do indivíduo, explicitando a lógica do capitalismo. Além de ser um instrumento de reflexão, as questões levantadas por Brecht todavia não foram superadas, o que torna pertinente encená-lo na contemporaneidade, inclusive muitos de seus procedimentos são parte importante do teatro pós-moderno.

Cada leitura das obras de Brecht propicia novas possibilidades de interpretação e adaptação para a atualidade, desde que seja assumido o olhar pós-moderno por parte de quem se dispõe a encená-lo, assim tais obras podem contribuir significativamente para o desenvolvimento da cultura teatral.

Refletindo a cerca da montagem catarinense *A importância de estar de acordo* com os conceitos discutidos ao longo desta explanação, verifico que tal tentativa não foi suficientemente trabalhada no sentido da transposição para o tempo histórico corrente e tampouco os procedimentos teatrais brechtianos foram incorporados de maneira que pudessem contribuir para com os objetivos do grupo. Tal constatação reflete algumas questões estruturais do próprio estado de Santa Catarina no momento deste empreendimento, como: conhecimento tardio da obra teórica e dramática de Brecht, a ausência dos recursos financeiros necessários para a realização de espetáculo, carência de salas apropriadas para ensaios e apresentações, e claro, formação precária dos profissionais.

Bibliografia

- ALMEIDA, D. Brecht na província: tentativa de aceitar “propostas”. BADER, W. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1987. Pp. 178-191.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Brecht: ensayos y conversaciones**. Arca: Montevideo, s/d.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos. **Culturas Híbridas**. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1997. Pp. 283-350.
- CARREIRA, André L. N. A. Contextos teatrais regionais: Brecht como referência mítica. **Revista Dramaturgia & Teatro**. Niterói: Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2000. N° zero, pp. 19-32.
- DEBORD, Guy. Sociedade do Espetáculo, Capítulo I-III. (<http://www.terravista.pt/ilhadome/1540/socespcapitulo.htm>).

Notas

- ¹ Cf. BENJAMIN, p.116.
- ² Cf. BENJAMIN, 1994. P.168.
- ³ JAMESON, 1995, p. 10
- ⁴ JAMESON, 1995, p. 11.
- ⁵ JAMESON, 2000, p. 29.
- ⁶ Cf. CANCLINI, 287.
- ⁷ Esta idéia aparece num artigo publicado na “Revista Dramaturgia & Teatro”; p. 28.
- ⁸ Cf. ALMEIDA, p. 184.
- ⁹ Cf. ALMEIDA, p. 189.
- ¹⁰ JAMESON, 1995, p.14.
- ¹¹ BENJAMIN, 1994, p. 176.
- ¹² DEBORD (<http://www.terravista.pt/ilhadome/1540/socespcapitulo1.htm>), 10º parágrafo.
- ¹³ BENJAMIN, 1994. P.196.

* * *

**CONVERSANDO, DANÇANDO E
RECRIANDO HISTÓRIAS
DANÇA POPULAR E PROCESSO
CRIATIVO:
UMA EXPERIÊNCIA COM A TERCEIRA
IDADE**

Renata Bittencourt Meira
Universidade Federal de Uberlândia

*Expressar cenicamente
emoções de vidas já longas é
reviver estas emoções e, desta
maneira, procuramos mostrar
uma perspectiva idosa da
vida¹.*

Conversando, dançando, cantando e contando histórias um grupo de vinte e cinco idosas, com idade de 51 a 87 anos criaram e apresentaram diversas vezes o espetáculo *Todo Brasileiro tem uma História Escondida*. Esta montagem foi desenvolvida em oficinas de teatro no Centro de Integração das Artes – CIARTE - da Prefeitura Municipal de Paulínia, Estado de São Paulo, no qual são oferecidas aulas de artes gratuitas para diversas faixas etárias. Este trabalho, estruturado em oficinas semanais de duas horas de duração, foi um processo dinâmico desenvolvido em dois anos, em 1999 e 2000. Baseado na perspectiva da arte como proponente de um estado criativo e lançando mão da cultura popular como estimuladora do processo de criação, o trabalho se edificou com elementos da memória dos atuantes, estimulada e corporificada por meio da dança popular.

O estado criativo é uma realidade da cultura popular, na qual o contexto no qual o espetáculo acontece influencia cada apresentação. Entendemos também que a atualização de tradições, suas variações e adaptações, a arte de improvisar e recriar o conhecido, inerente à cultura popular, é uma prática do estado criativo. Artistas brasileiros de vanguarda, dentre os quais destaca-se Hélio Oiticica, também desenvolveram a arte como proponente deste estado de criação. A trajetória de Oiticica, mostra que seu fazer artístico se tornou mais um gerador do estado de criação do que realizador de obras para apreciação. Além de fazer arte, Oiticica refletiu e escreveu sobre sua arte e fez do fazer artístico uma ideologia, uma escolha de vida. Nas palavras de Oiticica a arte torna-se “um espaço estético de vivências descondicionantes”, permissiva, provoca sensações ambíguas e mobiliza emoções e pensamentos. Tecendo cultura popular com vanguarda brasileira foi desenvolvido o teatro com os idosos em Paulínia, valorizando a vida criativa, concebendo o mundo de maneira múltipla e edificando a aceitação da diversidade.

O poder público municipal, naquela gestão, investia recursos na qualidade de vida dos idosos. Alfabetização, esporte, dança e teatro eram atividades oferecidas para os idosos, que também participavam com interesse de eventos como a Semana do Idoso de Paulínia ou o Dia dos Pais. O grupo, portanto, já se conhecia de outras atividades, vinte e cinco idosas, todas mulheres, iniciaram o trabalho. A maioria dos integrantes do grupo havia participado anteriormente da montagem de *Morte e Vida Severina*, um processo dolorido no qual o objetivo de apresentar o espetáculo passava por cima de afetos, limites e, por vezes até, do respeito com relação aos idosos. A mudança

na política cultural da cidade apontava novo direcionamento para as oficinas de arte. Objetivávamos fazer teatro considerando cada sujeito integrante do grupo, suas capacidades, seus limites, seus afetos, sua liberdade e história de vida. O grupo encontrava-se semanalmente e a proposta era um grupo aberto, no qual o compromisso se estabeleceria com as pessoas e não por causa de normas previamente estabelecidas. A idéia era desenvolver um trabalho cênico de criação coletiva que respeitasse a realidade do grupo, no qual cada integrante vivenciasse o estado de criação.

O grupo era formado por pessoas de diferentes formações, classes sociais e origens. Os primeiros passos do trabalho foram os passos do cacuriá e do caroço, danças populares do Maranhão, simples e com o ritmo animado. A cada encontro dançávamos e conversávamos sobre a vida de cada uma. As canções selecionadas se referiam à vida simples do homem rural.

Se tu vai planta batata me leva que eu também vou.

Aprende a cortar capim, carpideira.

Catarina! Bana fogo sinhá

*Mas tu não sabe embalar neném! Pergunte à Maria Antônia
se eu não sei embalar neném².*

Cortá capim, rancá batata, baná o fogo, embalar neném, estimulavam as lembranças de um passado rural, povoado de causos e lendas, das plantações de café e de arroz com os filhos pequenos, do fogão à lenha, das tocas de tatu, do pai ou marido alcoólatra, das noites escuras nas quais surgiam lobisomens. Nestas conversas Maria Antônia, alagoana, lembrou-se do Jaraguá, um grande bicho de pano que corria atrás das crianças. Resolvemos confeccionar um Jaraguá para participarmos da *VIII Semana do Idoso de Paulínia - SEMI – Idoso cidadão: conquistando novos passos*. Assim além de dançar, cantar e contar histórias, passamos a costurar, moldar e pintar nosso Jaraguá, que ficou com 12 metros de comprimento. Junto com ele fizemos uma Maricota, corpo de balaio e cabeça de papel, para desfilarmos na SEMI. Foi uma alegria e um sucesso, o grupo ganhava intimidade e expressões próprias.

O teatro com idosos traz especificidades que merecem uma atenção criativa para que cada ator possa dar o máximo de si, mesmo em condições adversas de saúde e humor. Faltas, desistências e novos adeptos são circunstâncias que se repetiam. A preocupação com a saúde ocupava muito o tempo dos idosos. Frequentemente a família o tutela ou depende do seu trabalho formal ou informal, ou melhor, depende do dinheiro da aposentadoria e da ajuda dos idosos para olhar os filhos, cozinhar ou arrumar a casa. Poucas vezes essas atividades têm o reconhecimento adequado e a auto estima do idoso é muitas vezes baixa. Convivemos com tratamentos, viagens, doença de parente, demandas familiares, entrada e saída de membros durante o processo de criação, ensaio e mesmo na seqüência das apresentações.

A criação coletiva acompanhou a concepção de arte como motivadora de um estado de criação e seguiu o processo de criação popular na elaboração da montagem. Hélio Oiticica e Peter Burke ofereceram um solo firme por onde caminhamos com o teatro popular e criativo dos idosos de Paulínia. As formas e processos de composição da cultura popular apresentados por Peter Burke foram analisados na dissertação de mestrado *O Ciclo das festas: uma leitura cênica da dança do fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo*. Naquele trabalho tal análise contribuiu para ao entendimento do fandango e apontaram propostas objetivas para a leitura cênica realizada no processo de pesquisa. Burke analisa as manifestações populares da Europa no início da Idade

Moderna, entre 1500 e 1800, propondo a existência de um repertório de formas e convenções da cultura popular e a existência de uma estrutura de composição organizacional. Podemos sintetizar o processo utilizado, considerando a análise da criação popular, como uma estrutura fixa que oferece a base para improvisações, variações, repetições, redundâncias e um repertório recorrente, revivido por cada sujeito com características expressivas individuais. Neste trabalho a história composta num processo de criação coletiva formava a estrutura fixa que era a base de improvisações, variações, repetições e novas criações.

O processo de criação do espetáculo *Todo o Brasileiro tem uma História Escondida*, criação coletiva, partiu de conversas sobre a história de vida dos idosos e da prática da dança brasileira. Este processo se baseou no entendimento da criação popular como uma maneira de absorver a dinâmica do grupo, incluindo novas histórias e personagens na medida em que as apresentações apontavam novos caminhos e que os integrantes do grupo traziam novas propostas, lembranças, idéias, movimentos, vontades e coragens. A memória foi um campo de onde colhemos fragmentos de vida e da alegoria que preenche os pensamentos. A dança fazia o corpo entrar em movimento junto com a memória, dançando o plantar, o colher, o cortar capim, a formiga, o banar o fogo, entre outros temas que fazem parte da vida das idosas do grupo. Das lembranças vieram as situações dramáticas que constituem a montagem. A família em casa, o pai fumando cigarro de palha e a mãe fazendo crochê. O namoro proibido nas festas dos mutirões, a cozinha com o fogão a lenha e os tachos, as plantações com as sementes e o arado, os bailes e outras situações vieram da memória, nas conversas de mãos ocupadas com os bonecos e de corpos cansados da dança divertida do cacuriá e do caroço. As garrafadas, a defumação e as benzedeadas também se fizeram presentes. Duas benzedeadas, uma de preto e outra de branco, se desafiavam em seus poderes. Maura lembrou-se de um verso para espantar lobisomem:

*Cruz encontra, cruz em monta
Que o demônio não me encontra
Nem de noite, nem de dia
E nem em pin de meio dia*

Junto com os versos poderosos, surgiam também situações cômicas. O texto ia sendo criado e o roteiro ia sendo escrito. Seguíamos o roteiro de acordo com as criações, nossa estrutura fixa, mas cada intérprete tinha a liberdade para recriar, adicionar, repetir, enfim, variar como no processo de criação popular. Da cultura popular veio também a relação com o público. Algumas falas, como a de Sá Catarina a benzedeadas de branco, interpretada por Maria Antônia, eram dirigidas diretamente para a platéia:

Boa tarde querido público, hoje vou ensinar uma garrafada que eu aprendi com a minha bizavó, cura qualquer doença, acaba com qualquer mal, levanta qualquer defunto. Preste atenção para não esquecer nenhum ingrediente: perna de pulga viúva, cabo de carrapato capado, chifre de vaca mocha...

Na época da congada de Uberlândia, em novembro, foi apresentado um registro das congadas, assistimos ao vídeo do moçambique, do congo, dos marinheiros e catupés. As imagens do vídeo acordavam novas imagens da memória. Enquanto isso também dançávamos o congo, ouvindo e pulsando com as músicas do congo de Goiabeira no Espírito Santo. O congado existe em muitas partes do Brasil, as imagens de Uberlândia e o som do Espírito Santo trouxeram “a congada” de Morungaba, uma cidade perto de Paulínia, onde nasceu Manuelina. Incluímos a congada da maneira como Manuelina nos ensinou. Durante os ensaios Dona Carmem, a integrante mais velha do grupo

com 15 filhos, 54 netos e 17 bisnetos, postou-se no papel de Rainha do Congo, como numa revelação brotou da memória de Dona Carmem o congado do qual seu pai era capitão. A história ganhava corpo, surgiram promessas, receitas de comida, brigas de casal por causa da cachaça durante o baile do mutirão, até exorcismo. Para a cena do baile Aninha trouxe seu violão e além de tocar o forró da farinhada, “tava na peneira, eu tava peneirando”, apresentou algumas composições próprias que incluímos no enredo da história.

A estrutura geral do espetáculo utilizou as danças do cacuriá, caroço e congado, como uma espécie de coro. Fazendo passagens de cenas, ilustrando ou dinamizando situações dramáticas, as danças compunham a história. Com esta estrutura podíamos aceitar novos integrantes, os quais participavam imediatamente das apresentações compondo primeiro o coro e depois interferindo na história encontrando seu espaço, criando sua cena. O baile ofereceu oportunidade de agregação de pessoas e personagens. Com Aninha ao violão e o coro com as peneiras, compusemos a primeira versão do baile, no qual os pares entravam um a um, até que o casal principal, do namoro proibido, iniciava seu diálogo. Maria Antonia, a alagoana, logo criou um bêbado, “porque não existe baile sem bêbado”. Quando Roberta entrou no grupo, o espetáculo já estava bem estruturado e Maria Antônia convidou Roberta para ser a mulher do bêbado, na qual batia e abandonava por causa da cachaça. Depois de alguns meses entrou no grupo Seu Antônio, esposo de Miriam, que fez o amigo do bêbado. A cena do bêbado foi enriquecida com situações cômicas, todas criadas pelos integrantes do grupo. Miriam era costureira e fez uma cueca vermelha de bolinhas brancas para Seu Antônio, na briga entre os bêbados a calça caía e o “amigo do bêbado” saía de cena de cueca de bolinhas. Nesta dinâmica o espetáculo se mostrou receptivo, mobilizando emoções e pensamentos, proporcionando a oportunidade de criação. Os novos integrantes eram bem recebidos, acolhidos no próprio espetáculo, a vida criativa era vivenciada com prazer e diversidade entendida como riqueza.

A coexistência de universos distintos é uma condição contemporânea incorporada ao processo de criação deste espetáculo. Foi evidenciada através de ações simbólicas e elementos estéticos. Situações do passado, do presente e do imaginário de cada integrante do grupo fizeram parte do processo de criação e do espetáculo apresentado. O congado do grupo se fez da somatória de manifestações de regiões diversas, no caso, Minas Gerais, Espírito Santo e São Paulo. A peneira da farinhada, dançada no baile, era a mesma de peneirar o café. A liberdade de criação permeou o fazer teatral. A dança popular estimulou a memória que trouxe histórias apresentadas e recriadas pelos próprios atores protagonistas da vida real. O limite de cada idoso foi respeitado, a criatividade e disposição foram valorizadas. O grupo se constituiu de sujeitos, de indivíduos que se viam num mesmo espelho que refletia tantas histórias diferentes.

Bibliografia

- BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna**. SP: Companhia das Letras, 1989.
- CARDOSO, H. D. de F. **O gesto, o canto e o riso: história viva na memória**. SP: ECA/USP: tese de doutorado, 1990.
- FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**. SP: Edusp, 1992.
- MEIRA, R. B. **O Ciclo das Festas: uma leitura cênica da dança do fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo**. Campinas, SP:

UNICAMP, dissertação de mestrado, 1997.

ORTIZ, R. **A consciência fragmentada**. RJ: Paz e Terra, 1980.

RODRIGUES, G. **Bailarino Pesquisador Intérprete: processo de formação**. RJ: FUNARTE, 1997.

SCHELLING, V. **A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire**. Campinas, SP: EDUNICAMP, 1990.

¹ Parte do texto escrito por Renata Bittencourt Meira para o folder do espetáculo “Todo o Brasileiro tem uma História Escondida”, Paulínia, SP, 2000.

² Versos das canções do cacuriá e do caroço, utilizadas neste trabalho.

* * *

AFETOS EM DANÇA: A IMPORTÂNCIA DO TRABALHO DA DINÂMICA CORPORAL PARA A EXPERIÊNCIA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA OBRA COREOGRÁFICA

Vanessa Tozetto

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dança é linguagem, expressão, comunicação, tamanho universo de possibilidades em que se desdobra infinitamente, tornando-se cada vez mais amplo e ramificado, a cada passo expandindo os limites da transdisciplinariedade. Tenho preferido, no entanto, para sintetizar, uma palavra que assume grandes proporções em minhas reflexões: troca. Porque Dança, em essência, é Arte. E o fazer genuinamente artístico, une em si mesmo a experiência individual e a social:

O artista não somente cristaliza na sua criação uma dada realidade social, mas responde ativamente às solicitações de seu meio, às exigências de sua classe, aos problemas morais, sociais e políticos de sua época. Sua resposta importa num desvendamento ou numa contestação, numa descoberta ou numa recusa, sem excluir-se a própria aceitação daquilo que existe, e que, no entanto, recebe, na obra autenticamente artística, uma expressão reveladora e ampla dirigida a todas as consciências. (NUNES, 2000, p. 98).

Essa união, que Benedito Nunes afirma ser dialética e reversiva, é o que torna toda obra de arte capaz, através da magia que lhe é inerente, de mobilizar e incitar o ser humano ao questionamento e à ação. De forma mais explícita e específica, a Dança, enquanto Arte que é, deve afetar a todos os que a experienciam, a ponto de demovê-los da passividade e envolvê-los na formação de uma trama de vivências, de subjetividades, de memórias, de intenções, que virá a ser, em última instância, a própria obra recriada de forma dialógica.

Eis então delineada uma das questões centrais, motivadora da pesquisa teórica/ cênica, *Afetos em Dança*, apresentada como trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro: o surgimento de tramas de afetação e de afetos entre os envolvidos na experiência do processo de criação de uma obra coreográfica – não esquecendo os espectadores, uma vez que a criação de um espetáculo também implica “montar a atenção do espectador, seus ritmos, para induzir nele tensões, sem tentar impor uma

interpretação” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 81).

Afetar: verbo pessoal e transitivo. Pressupõe, por definição, a existência de sujeito e objeto, no estabelecer de uma relação entre afetante e afeto¹. O diálogo surge como pilar de sustentação desta ponte em que se transforma a afetação, ainda que emissor e receptor por vezes integrem um único sujeito. Pois, assim, é o diálogo responsável pela possibilidade do ato de afetar.

O diálogo é entendido aqui segundo a concepção de Martin Buber (1982), onde não há lugar para imposição, mas um fluxo constante de trocas – trocas! –, um jogo dinâmico de doação e recepção, em que, por fim, sujeito e objeto já não se distinguem. Ora, em Dança, então, a enorme lacuna, o vão de segregação entre criador e criatura, coreógrafo e bailarino, palco e platéia, é inundado pela reciprocidade da ação interior que conjuga os dois pólos, cedendo cada vez mais lugar ao dialógico – que é, antes, um comportamento que se manifesta no intercâmbio entre os homens. Nas palavras de Ciane Fernandes:

A dança passa a discutir criticamente a relação entre seus executores e espectadores, todos incluídos nessa cadeia significativa em busca de um significado social e estético – a atenção e o reconhecimento alheios. Nesse contexto, as dicotômicas relações entre indivíduo e sociedade, autêntico e mecânico, dançarinos e público, arte e vida, tornam-se cada vez mais sobrepostas, entrelaçadas e reciprocamente desafiadoras. (FERNANDES, 2000, p. 68, 69).

Este comportamento deve permear todo o processo de criação da obra, que não está concluído antes de chegar ao palco e, em realidade, não se conclui em momento algum. Se para Antonin Artaud (1999) as idéias claras são idéias mortas, ousando assumir o espetáculo coreográfico como a idéia que se desenha no corpo e se perpetua pelo movimento, de forma análoga diremos: a obra acabada é morta. A vida de uma obra de arte está na possibilidade de sua constante transformação e, portanto, aprofundamento, complexificação, desdobramento. O diálogo se constitui, desta forma, na fonte da juventude eterna da obra, mantendo-a viva e continuamente renovada em si mesma, através da ampliação das possibilidades de expressão. A Dança é arte do instante, que acontece unicamente a partir do intercâmbio entre as diversas individualidades que a experienciam, entre as quais, cada criador, cada intérprete, cada espectador.

Mas como permitir este dialogar, esta fruição de energias e realidades? Como estar aberto a este jogo de perguntas e respostas, que nos resgata e renova?

Concordando com tantos estudiosos que norteiam este estudo, entendo que este diálogo só há de acontecer onde reinar a ausência de reservas entre os homens. E para se despir de toda resistência, abrir e aguçar os canais do corpo e da alma, estar disposto a ceder para receber, desejar trocar, o trabalho da dinâmica corporal se torna primordial.

O estudo da dinâmica, a que se dedicam as artes, não se encerra na simples investigação das formas possíveis de aplicação, manipulação e/ ou manifestação da força própria de cada corpo ou a ele impingida, relacionando a estática da forma à cinemática do movimento. Em observação mais profunda, desvela as individualidades, revela a unicidade de cada ser e, ao mesmo tempo, provoca a comutação entre os diversos, na atitude dialética que caracteriza a verdadeira obra artística.

Quando a Dança, herdeira da estrutura proposta pelo balé clássico, conheceu as concepções inovadoras e os estudos de movimento de ícones como Georges Noverre, devolvendo ao

corpo a possibilidade da expressividade, François Delsarte, Isadora Duncan e Rudolf Laban, procurando nova relação da Arte com a vida real, reinterpretando o movimento como expressão de um conteúdo interno, e de tantos outros, não menos importantes, estava inaugurada uma nova fase em que importava a busca da subjetividade, percebendo cada indivíduo singular no corpo social. É seguindo este impulso que a Professora Emérita Helenita Sá Earp começa a criar um corpo de conhecimentos com o objetivo de fundamentar esta arte, de forma a apoiar científica, filosófica e educacionalmente a nova dança que surgia. De seus estudos surgem os Fundamentos da Dança², baseados na verificação da existência de parâmetros do corpo, referenciais básicos, capazes de orientar o desvelar das potencialidades corporais, dentre os quais a dinâmica.

Conduzindo ao trabalho da força expressiva, particular a cada indivíduo, o parâmetro dinâmica refere-se, assim, à qualidade do gesto, sua faceta intangível, cuja percepção sugere a intenção da ação, bem como detona o resgate de emoções, afetos³ e memórias, que ora surgirão de forma inédita e se constituirão em novas formas. As qualidades dinâmicas são estruturais e repletas de significado expressivo, cujo trabalho proporciona ao bailarino experimentações que contribuem para o desenvolvimento de sua musculatura afetiva, de que fala Artaud (1999), tornando-o capaz de exprimir habilmente o que de hábito não exprime, transgredir os limites habituais da forma para, então, realizar o que chama “criação total”, a experiência viva porque vivida de forma intensa e dialógica.

O conceito de energia (energia = força, eficácia, de én-ér-gon, em trabalho) é um conceito óbvio e difícil. Podemos associá-lo ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas ele também se refere a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço. [...] é, verdadeiramente, uma temperatura de intensidade pessoal que o ator pode determinar, animar, moldar e que, acima de tudo, necessita ser explorada. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 81).

Entrando em comunhão com sua própria essência, o sujeito dialoga e canaliza toda a expressividade intrínseca à ação interior para a extrapolação dos limites da forma, conduzindo seu apelo, por fim, ao espectador, que ao deixar-se afetar, estabelecendo laços de afinidade com o sujeito que o aborda, na ânsia de tentar responder ao chamado do bailarino, descobre e passa a dialogar com suas próprias questões. Conectado à obra, então, impactado pelo despertar de memórias afetivas, o espectador reinicia o ciclo, lançando novo apelo ao bailarino, que, por sua vez, sugere novos questionamentos. São atitudes dialéticas – porque em contexto dialógico: a resposta que contém em si o próprio apelo, o apelo que contém em si a própria resposta.

Nosso processo de criação começa com a reunião de *corpos-em-vida*, corpos dilatados, capazes de mobilizar as energias sabiamente, provocando expansão, extrapolação: hábeis em direcionar e lançar toda sua força expressiva e seduzir o espectador (BARBA e SAVARESE, 1995). Intérpretes conscientes e capazes de explorar sua dinâmica corporal, instigados pelo trabalho desenvolvido segundo as idéias de Helenita Sá Earp.

A primeira etapa se dedicou a suscitar a busca do impulso primeiro para o mover através de vivências que gerassem identificações, criando *e/* ou resgatando memórias afetivas, possibilitassem novas experiências – ou experiências renovadas – e que permitissem, enfim, ao grupo, celebrar em

conjunto a festa do movimento, como nos diz Pina Bausch:

É muito importante, é fantástico, para as pessoas usarem a festa do movimento [na vida diária]. É necessário usar todas as energias na vida. Às vezes, nós recebemos muita pressão, e para onde ela vai? Ou nós fazemos algo positivo, ou nem tanto, com toda esta energia, ou nós simplesmente não sabemos o que fazer com ela. Mas isto também é algo que deve acontecer em grupo, porque as pessoas se encontram, comunicam-se. (FERNANDES, 2000, p. 29).

Atividades e ambientes foram escolhidos pela diversidade de contextos, podendo assim despertar as mais diversas sensações, ampliando possibilidades perceptivas, valorizando as relações pessoais, interpessoais e até, como consequência natural, transpessoais. Fomos ao Jardim Zoológico, fizemos piquenique, caminhada em trilha ecológica, esbarramos com a diversidade de culturas no Morro da Urca. Nos perdemos – e nos reencontramos – fazendo compras no movimentado centro da cidade do Rio de Janeiro para encerrar a tarde com um lanche na tradicional Confeitaria Colombo. Fomos ao cinema, nos divertimos na praia e trocamos muito mais do que roupas em um brechó realizado na casa de uma das intérpretes. Nem todos puderam estar presentes em todos os momentos, mas cada uma destas vivências foi essencial como estímulo para a instrumentalização do grupo.

Observando o estreitamento, possível e necessário, de relações entre a arte da expressividade corporal e a própria vida individual e social, Laban também desperta – não sem precedentes – para a importância do estudo da ação primordial que impulsiona o movimento humano, descobrindo na imensidão interior a motivação para o gesto do dançarino consciente do alcance do seu fazer. Assim, em etapa posterior, cada intérprete improvisou sobre as impressões registradas a partir da vivência que mais houvesse lhe afetado. Os demais, que assistiam a performance, observavam características qualitativas da movimentação e não só associavam-nas à vivência recriada nos gestos, como aos próprios hábitos do intérprete em sua vida cotidiana, diante do que houvessem conhecido até então, pela convivência.

Em seguida, de laboratórios propostos por cada um dos intérpretes, com o objetivo de compartilhar experiências e impressões sobre as situações vivenciadas em grupo, começaram a surgir cenas e seqüências de movimentos em que atitudes eram sempre mais importantes do que as próprias formas. Corpos, mentes, almas abertos para a criação, afetados pelo desejo do movimento e pelo próprio movimento, as experiências nos prepararam e incitaram para a afetação do outro. É a presença do bailarino em três níveis: o interno, na imanência do movimento, o superficial, em sua expressão pelo corpo, e o externo, em seu transbordamento.

Cada momento da elaboração coreográfica, com suas nuances e variações, busca envolver o espectador no tecer deste diálogo em forma de Dança. No palco, afetos em Dança: memórias, subjetividades, vivências, intenções. No palco, afetos em Dança: bailarinos e obra, uma trama em forma de espetáculo. No palco, afetos em Dança: espectadores que, afetados, dialogam e recriam a própria obra.

Não oferecemos respostas; lançamos apelos. E esperamos que o espectador dance conosco.

Referência bibliográfica

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 1999.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral.** Campinas: Hucitec. 1995.
 BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico.** São Paulo: Perspectiva. 1982.
 FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação.** São Paulo: Hucitec. 2000.
 LABAN, Rudolf. **A life for dance.** Londres: McDonald & Evans Ltd. 1975.
 NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Editora Ática. 2000.

Notas

¹ Participípio passado do verbo afetar, mesmo que *afetado*.
² Originalmente denominado *Sistema Universal de Dança (SUD)* por Helenita e base estrutural do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ, atualmente, por questões de semântica, professores e alunos preferem

identificá-lo por *Fundamentos da Dança*.

³ Um significado diverso para este vocábulo: relativo aos sentimentos, às impressões, às sensações.

* * *

MELODRAMA CIRCENSE: A CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM POR TRADIÇÃO

Vera Lourdes Pestana da Rocha (Vera Rocha)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Este trabalho tem como objetivo expor e discutir resultados parciais da pesquisa que vimos desenvolvendo, que tem como objeto de estudo a construção do trabalho do ator no contexto do melodrama circense. Na primeira etapa desta pesquisa foi produzida a montagem do melodrama circense “Coração Materno”, tendo como unidade de referência empírica o “Circo-Teatro Trampolim”. O grupo de participantes desta montagem foi composto por artistas circenses e por artistas não circenses que constituíram os sujeitos da pesquisa. Nossa metodologia é de caráter interventivo e operacionaliza-se a partir da inter-relação de momentos pedagógicos articulados via discussões, análise dos registros documentais e entrevistas. Nosso recorte na atual fase da pesquisa aborda o estudo sobre a caracterização do personagem usual no melodrama circense, que é de caracterização por tradição.

Destacamos o conceito de melodrama em Pavis:

“O melodrama (literalmente e segundo a etimologia grega: drama cantado) é um gênero que surge no século XVIII, aquele de uma peça - espécie de opereta popular – na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa. É ‘um gênero de drama na qual as falas e a música, em vez de andarem juntas, fazem-se ouvir sucessivamente, e onde a frase é de certo modo anunciada e preparada pela frase musical’ (ROUSSEAU, Fragments d’Observation sur l’”Aeste” de Gluck, 19766).” (PAVIS, 1999: 238)

Por muito tempo, o melodrama foi confundido com a Ópera, pois fazia uso pontuado da música e do drama. Somente no início de 1800, o melodrama foi considerado um gênero. Os seus traços cômicos, jogados nos termos conhecidos pelo povo, tornaram o gênero popular e de fácil assimilação pela platéia. *“Quando sabe tudo de todos, o leitor pode encarar com*

superioridade as vicissitudes das personagens”.(HUPPES,2000:79)

No Brasil, Arêas (1990:99) chama atenção para a relação entre o circo e o teatro, no sentido de terem se colocado como “adversários”. Observe-se as palavras de João Caetano ao abordar a decadência do teatro nacional, como:

... “haja uma disposição que garanta teatro nacional de companhias volantes, de espetáculos de animais ferozes ou domesticados, não podendo estas companhias trabalhar nos dias de teatro nacional”(Apud Arêas.p98).

Esta situação que vem a ser “revertida” com a semana de Arte Moderna, embora não o seja de maneira absoluta, ao elegerem o palhaço Piolim mestre do cômico, pelos modernistas paulistas:

“Oswald era muito curioso, sempre estava no camarim. Queria saber como é que eu fazia aquelas graças todas e davam certo e me disse que uma vez, numa festa íntima, ele tentou fazer e não deu certo”. (Ruiz, 1987:65).

No Brasil o circo apresenta características próprias distintas ou diferenciadas daquelas do circo europeu: apresenta palhaços muito falantes. Já o circo-teatro tem como uma de suas principais funções, as representações teatrais que nele ocorrem, o melodrama, uma inovação na representação teatral, introduzida na década de 20 pelo palhaço Benjamim e que perdurou com grande sucesso até a década de 50, iniciando-se a partir daí a sua chamada “decadência”.

Quanto ao nosso entendimento de circo-teatro, nos reportamos a Magnani quando explicita que :

“Não se pode pensar o circo como ponto final e desfigurado na evolução de alguma forma de teatro em particular: apesar da notória presença, em seu espetáculo, de elementos deste ou aquele gênero, o circo é, definitivamente outra coisa. Bricolagem seria o termo que mais se ajusta ao resultado de processo que, com fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens, elabora um novo arranjo onde são visíveis, no entanto, as marcas das antigas matrizes, e de algumas de suas regras”.(Magnani, 1984:74).

No entanto este autor não se refere ao trabalho do ator a não ser ao abordar a verossimilhança que os atores do melodrama circense buscam e quando aborda o contrato de artistas, para participarem dos melodramas, pelos circos, cujas famílias circenses não possuísem membros suficientes para compor os mesmos. Em relação sobre a “fonte de inspiração”, dos atores de circo-teatro, Magnani acrescenta:

“Seus atores vão buscar sua fonte de inspiração em casos verídicos recolhidos em suas tournées, em lendas e crenças populares, em temas de música sertaneja de sucesso, além dos romances de folhetim e de algumas peças clássicas do melodrama português, francês e espanhol”.(Magnani, 1984:24).

Duarte (1994) ao situar os espetáculos ocorridos no período oitocentista em Minas Gerais, aborda o circo configurado como grande rival do teatro e situa diferenciações nas expectativas em relação aos mesmos: enquanto o teatro tinha sua intenção pedagógica e moralizante; no circo o que se buscava era o riso, a ilusão e a surpresa.

Em estudos e pesquisas mais específicos sobre trabalho do ator, em sua maioria, o foco de estudos é voltado apenas para o ator de teatro não circense. Ao abordar o ator do teatro de variedades e o palhaço de circo, no que diz respeito à sua forma de atuação em relação ao ator do dito teatro dramático, Aslan (1994:131) destaca o tom e o estilo da obra como fator

determinante na diferença de atuação existente entre eles, chamando atenção para a versatilidade do artista de teatro de variedades, e o palhaço. Destacando sua facilidade de representar num teatro de comédia.

Para esta autora são as seguintes as qualidades inerentes ao teatro de variedades e ao circo,

- “segurar o público desde o começo;
- o preço é ele mesmo, ele deve dar o máximo de seus esforços e sua habilidade, saber sustentar a cena sozinho;
- atuar de maneira econômica, despojada, ser preciso;
- ter senso de improviso, de réplica, segurar o improviso, saber contracenar com o público;
- ter senso de ritmo, do efeito que utiliza e do sentido cômico;
- *saber mudar rapidamente de roupa, de maquiagem e de personalidade; saber cantar e dançar, assumir sotaques locais e estrangeiros, ter senso da imitação* (1994:132).

Os gestos exagerados, tomados por forte comoção cênica, ganharam o gosto das platéias, que muitas vezes, vieram a ter contato com o teatro através do circo-teatro.

Sucesso de público, o circo-teatro, teve sua decadência na década de 50, em virtude da forte presença do cinema, e da TV (televisão), um pouco mais tarde. Mas o melodrama não morre, tornou-se número marcante nos circos das periferias das cidades, fazendo uso das modernas variedades de entretenimento popular:

“O melodrama circense passou a decair quando a Rede Globo lançou “IRMÃOS CORAGEM”, novela das oito, que fazia concorrência com o horário do circo.” (fala do diretor circense do melodrama “Coração Materno”)

Os circos tinham que tomar providências para recuperar seu público, que preferia ficar em sua casa assistindo à telenovela a ir ao circo assistir ao melodrama e aos números de variedades. Para tanto, os diretores ligavam a tevê dentro do circo e chamavam o povo para assistir as novelas no próprio circo e logo depois davam início à sua programação. O público era mais garantido. Esse golpe de marketing funcionou devido, também, ao fato de pouquíssimas pessoas terem televisão naquela época (informação dada pelo diretor circense do melodrama “Coração Materno”) por volta da década de 60.

O circo e a TV se “apropriaram” do melodrama para compor suas tramas e seus personagens. “A inserção da telenovela nesse contexto tem por resultado incrementar as liberdades já anunciadas pela narrativa melodramática”. (Huppés 2000:154)

Para Huppés, a permanência desse gênero, o melodramático, é resultante de sua ligação com os processos que ocorreram na modernidade;

“O estilo revela-se poroso para absorção de mudanças. Abrevia referências complexas; dispensa o saber prévio; limita o espaço das palavras em função de apelos visuais e sonoros, se constata que estes são mais facilmente absorvidos.” (Huppés, 2000: 146).

Quanto à caracterização do ator,

“o termo, em teatro, possui pelo menos duas acepções distintas. Primeiro, em **dramaturgia**, significa a amplitude e consciência da dimensão humana que pode ter um **personagem**. Nesse sentido, uma boa caracterização depende da habilidade do **dramaturgo** de retratar com fidelidade histórica e propriedade emocional, social e intelectual, um ser humano fictício. A segunda acepção refere-se à caracterização através dos recursos da linguagem cênica, como a **maquiagem**, **indumentária**, **adereços** e sobretudo, comportamento

e atitude, que conferem ao ator as características de idade, raça e tipo iguais às do personagem.” (Vasconcellos, 1987: 37).

Desta forma, há várias maneiras de se caracterizar um personagem os atores dependem das informações fornecidas pelo autor do texto, se utilizam de seus conhecimentos e muitas vezes contam com uma equipe de pesquisa, levando em consideração o estilo, a época e a proposta do texto.

Assim como na Comédia Dell’arte, o melodrama também tem seus personagens fixos com características peculiares, é o que podemos chamar de personagens que são pontuados por suas formas e caracterizações tradicionais; ou seja, seres já conhecidos por todos através do mito, da cultura e dos fatos históricos,

“...no teatro brasileiro, quando uma mulata bonita entrava em cena, já se sabia que ela era a ex-escrava sapeca, namorada, criada eram enredadores e desenredadores, em outras épocas. Jovens bonitos eram enamorados e velhotes amantes ridículos. A isso se chama caracterizar por tradição” (Pallottini, 1989:74).

No melodrama, os personagens são caracterizados por tipos, convenções muitas vezes grotescas e ridículas, mas que já cativaram o público do melodrama circense.

No livro precioso do professor Otavio Rangel “Técnica Teatral”, datado de 1948, vamos encontrar no capítulo intitulado: “Das Convenções”, os dezoito tipos/gêneros de personagens descritos pelo autor, dos quais transcrevemos alguns que são por nós bastante conhecidos:

■ **“GALÃ** – Invariavelmente bonito ou simpático: sempre elegante e de maneiras distintas: culto, afável e bem falante. A idade dos galãs vai de 18 aos 40 anos.

São sete as modalidades dos galãs das quais ilustraremos duas:

- **Cênico** – Na sua fisionomia há quase sempre um sorriso que mal encobre um sarcasmo. Traja-se e tem atitudes em correspondência com o meio em que se agita. Pode revelar cultura ou rusticidade

- **Cômico** – Alma da comédia propriamente dita. têm movimentos ágeis, gestos elegantes e desembaraçados e irradia jovialidade empolgante. Traja-se sempre com esmero.

OS TIPOS FEMININOS

INGÊNUA – A jovem adolescente, sempre formosa, meiga e delicada. Tem gestos serenos e discretos. Dos 15 aos 20 anos.

DAMA-GALÃ – A mulher realmente bela, de impecáveis linhas físicas. Culta, insinuante. Sua idade partindo dos 25, limita-se aos 35 anos.

CRIDA – Jovem, gaiata, de finalidade alegre.

CARICATA – Seu tipo inconfundível é o da velha grisalha, casquilha, excêntrica, arrebitada. (Rangel, 1948:86).

Segundo o diretor do melodrama, Teófanos da Silveira, a diferença entre os atores do teatro e os atores do circo, na montagem do melodrama, é que com os atores de teatro foi mais fácil seu trabalho de direção. Mesmo eles não conhecendo a linguagem circense, possuem a sensibilidade que os personagens pedem. Os atores do circense, nunca tiveram curso de expressão vocal ou corporal. Isso torna mais complicado o

trabalho do diretor.

Segundo a fala do diretor circense, escolha dos atores para os personagens era feita pelos tipos de cada um, que recebiam o texto, decoravam e seguiam as marcações dadas pelo diretor. Isso muitas vezes causava temor e timidez nos atores, que subiam no palco temerosos. Muitas vezes, atores perdiam seus personagens por não estarem conseguindo seguir a marcação do diretor.

Nesta montagem, segundo o diretor, ele tentou ser mais flexível para que os atores tivessem mais liberdade e menos “travas”. O melodrama **CORAÇÃO MATERNO** estreou em Maio de 2001, com sucesso de público.

Bibliografica

- ÁREAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: 1990.
- DUARTE, R. H. **Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX**. Ed. UNICAMP. Campinas, São Paulo: 1995.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo. Ateliê Editorial. 2000.
- MAGNANI, J. G. C. **Festa no Pedaco – Cultura popular e laser na cidade**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo. Editora Ática. 1989.
- PAVIS, P. **Dicionário do Teatro**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1999.
- RANGEL, Otávio. **Técnica teatral**. Rio de Janeiro. Artes Gráficas INCO LTDA. 1948.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto alegre. L&PM. 1987.

* * *

A DEGLUTIÇÃO DE STANISLAVSKI NO TEATRO OFICINA

Vítor Lemos

UniRio e Centro Universitário da Cidade

Na introdução à obra **A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM**, Joshua Logan relata sua visita a Stanislavski em janeiro de 1931. Uma determinada passagem desta visita nos interessa em particular: quando o visitante revela ao ator russo seu projeto de criar nos Estados Unidos uma companhia seguindo o modelo do Teatro de Arte de Moscou. Em resposta às intenções do americano, Stanislavski disse:

“Nosso método nos serve porque somos russos, porque somos este determinado grupo de russos aqui. Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. Mas ao seu modo e não ao nosso. (...) Os artistas têm que aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. (...) Vocês são americanos, têm um sistema econômico diferente; trabalham em horas diferentes; comem comidas diferentes e uma música

diferente agrada aos seus ouvidos. E, se quiserem criar um grande teatro, terão de considerar todas essas coisas”.¹

Naquele momento, o artista americano compreendia que os procedimentos stanislavskianos estavam longe de se constituírem num receituário para atores. Suas intenções de criar um elenco capaz de atuar com a “verdade”² que celebrizou os atores do Teatro de Arte de Moscou dependiam menos do conhecimento sobre o modo como trabalhava Stanislavski, e muito mais do entendimento de princípios que deveriam ser levados aos Estados Unidos como ponto de partida para adaptações, inovações, recriações, que atendessem às especificidades culturais daquele povo.

O nosso interesse se concentra justamente neste ponto: pesquisar um modelo de aplicação do Método de Stanislavski fora da Rússia e analisar seus resultados segundo a perspectiva que o seu criador sugeriu ao visitante estrangeiro. A escolha recaiu sobre o Teatro Oficina, grupo responsável por algumas das mais instigantes e renovadoras investigações sobre o ator no Brasil. Buscaremos extrair de duas experiências da companhia - os espetáculos **PEQUENOS BURGUESES** de Máximo Gorki (1963) e **AS TRÊS IRMÃS** de Anton Tchekov (1973) - o material para a nossa reflexão. Acreditamos que, ao recortar um período de dez anos de experiências e discussões da companhia acerca do ator e comparar dois processos tão diferentes no que diz respeito à metodologia aplicada na criação dos personagens, poderemos responder à questão que nos mobiliza: teria sido o Método de Stanislavski deglutido por José Celso e sua equipe através da antropofagia cultural que orientou as ações do grupo a partir de 1966? E, sendo positiva a resposta, como se processou esta antropofagia? Que resultados dela foram obtidos?

O desejo de construir uma cena autenticamente nacional é parte integrante do conjunto de propósitos que, reunidos, se desdobram na fundação do Teatro Oficina. Esse objetivo jamais seria alcançado através de um “fazer teatral” que seguisse modelos prontos. Foi com esta perspectiva que o grupo se aproximou das idéias de Stanislavski, que busca a “verdade” a partir da investigação e revelação do material humano do ator. As primeiras experiências do Oficina com o Método de Stanislavski se deram a partir da linha americana apresentada ao grupo por Augusto Boal. Essa linha valorizava a abordagem emotiva do Método, o que levou o Oficina a se lançar em laboratórios e improvisações que visavam afrouxar as resistências psíquicas do ator para que as mais recônditas emoções emergissem através da personagem.

A chegada ao grupo do ator russo Eugênio Kusnet, em 1961, marcou também a chegada de um especialista no desdobramento russo do Método de Stanislavski. Este desdobramento divergia da visão que José Celso adquiriu a partir da leitura americana. Kusnet partia do princípio de que a comunicação no teatro só acontecia

“(...) quando os pensamentos, as preocupações, enfim tudo aquilo de que vive o espectador, preocupe profundamente o ator e quando simultaneamente tudo aquilo de que vive o ator em cena possa interessar e preocupar o espectador, porque o único critério para avaliar um espetáculo é a sua influência sobre os espectadores no dia de hoje”.³

O interesse tendia menos para a emotividade e mais para a racionalidade, para a consciência crítica na abordagem da personagem. Nos ensaios e aulas no Oficina, Kusnet orientava os atores a abandonarem suas memórias afetivas para mergulharem nas “forças sociais e políticas representadas pelas particularidades das personagens”⁴. O conceito de “ação” se

torna a questão fundamental do trabalho: o ator deve conhecer a fundo o desejo da personagem, o que ele deseja do seu parceiro, e alcançar os objetivos em função das circunstâncias da peça.

José Celso jamais negou sua simpatia por um Stanislavski cujas propostas acessam um reino obscuro, de emoções desconhecidas. No entanto, sempre reconheceu as propostas de Kusnet, que ao concentrar o ator na ação, contaminava o público também para a “ação” em suas vidas. Essa parece ter sido a grande virtude da dupla José Celso-Kusnet: articular a síntese entre essas diferentes concepções stanislavskianas, o que determinou o primeiro grande sucesso do Teatro Oficina, a montagem em 1963, da obra de Gorki, OS PEQUENOS BURGUESES.

No ano de 1967 o Oficina estréia O REI DA VELA, de Oswald de Andrade. Contaminado pelas idéias do autor da peça, o Oficina se propõe através da obra, explodir o quadro cultural dominante a fim de abrir acessos a um Brasil autêntico, livre do servilismo à cultural estrangeira. Essa influência, segundo Oswald, deforma nossa realidade e estabelece as condições para a perpetuação de um estado de exploração que, em última análise, é responsável pela miséria do nosso povo. Nesse sentido, a arte deve cumprir sua missão: tornar-se “*uma arma de libertação*”, capaz de “*quebrar os ossos da alienação que pesa sobre o mundo, desfigurando-o*”.⁵ Para a batalha, toda nossa genuína tradição cultural deveria ser convocada. Mais do que isso, seguindo o exemplo de nossos antropófagos, toda contribuição estrangeira deveria também ser aproveitada - desde que deglutida - para dela retirar toda a força a ser revertida contra o inimigo. Chegamos então ao princípio da antropofagia cultural, explorada por José Celso no modo como se apropriou de todas as influências estrangeiras. Não há motivos para imaginarmos que, com Stanislavski, tenha sido diferente.

Em 1973, ano que fecha o nosso recorte, o Brasil está asfiziado pela violenta repressão pós AI-5. Segmentos da sociedade estão exercendo forte oposição à ordem vigente através de manifestações populares, lutas estudantis e demais movimentos contraculturais (tanto os de caráter místico e pacífico, como os de caráter belicoso). É nesse contexto que o Oficina estréia AS TRÊS IRMÃS, de Tchekov. É o segundo resultado de uma pesquisa que havia sido iniciada dois anos antes, voltada para a revisão do teatro na mais radical perspectiva possível. O resultado foi um gênero de comunicação em que, na visão do grupo, o teatro em termos convencionais não mais existia. Ante a necessidade de um batismo, a novidade passou a ser chamada de Te-ato, ou seja, “*te uno a mim ou te obrigo a unir-se a mim*”.

Fundamentalmente, o Te-ato eliminou o aspecto ficcional do teatro, o que, conseqüentemente, determinou um modo particular de encarar a figura do ator: o objetivo deixa de ser a criação e representação de uma máscara e se volta para a apresentação a uma audiência, através de ações, de idéias que integram as convicções pessoais de cada integrante do elenco, e que conflitam com a realidade em que se encontram e que, na perspectiva do grupo, precisava ser questionada e transformada. Esse “ator de si mesmo”, naquele contexto, foi chamado de atuador.

Segundo José Celso Martinez Corrêa, o atuador também se configura em cena num personagem. Nesse caso, o conceito merece um sentido muito particular:

“Você vai ao teatro em busca de personagens que trazem possibilidades novas. (...) O personagem é aquele que vai mais longe, que te leva para essa outra anatomia, o personagem geralmente é desumano, quer dizer, o personagem não cabe na visão

*humanista pobre que nós temos do nosso cotidiano, o personagem é uma coisa que fura o nosso cotidiano, ele é meio uma outra anatomia, ele é mais”.*⁶

A necessidade de investigar outras possibilidades de ser, de agir, de pensar levou o grupo a criar meios de desconstruir os paradigmas que orientavam a vida do ateador, incluindo os paradigmas técnicos da profissão. Alguns procedimentos voltados para este objetivo podem ser encontrados na vida comunitária explorada como um laboratório permanente em que os participantes viviam durante as 24 horas do dia, desafiados por uma prática de vida que aponta para uma revolução calcada nos ideais de coletividade e liberdade. A divisão igualitária dos recursos levantados pelo grupo, assim como de tudo o que fazia parte da comunidade está inserida nas experiências coletivas. A questão da liberdade foi experimentada através da negação de toda e qualquer repressão imposta não somente pelas circunstâncias sociais, econômicas, mas, sobretudo, psíquicas. A investigação do inconsciente na busca de desejos reprimidos é parte integrante dessa proposta que desemboca num comportamento livre, autêntico. Sobretudo no que diz respeito à sexualidade, que passa a ser exercida de um modo igualmente livre e coletivo, manifestada em nudez pública, toques, massagens, orgias, enfim, relacionamentos sexuais cada vez mais desprovidos de limites morais. Um outro exemplo desta vivência libertária está relacionado ao consumo de drogas, verdadeiras “bombas demolidoras” das censuras intelectuais que impedem a expansão da consciência rumo ao inconsciente.

Onde poderíamos encontrar Stanislavski nesse contexto? Em nossa dissertação de Mestrado, quando fizemos uma análise metodológica do processo de criação do ateador em GRACIAS SEÑOR (1972), primeira manifestação do Oficina em termos de Te-ato, encontramos algumas influências estrangeiras, incluindo a de Stanislavski, naquela concepção. O próprio José Celso afirma que Stanislavski, se lido com atenção, passa longe da cartilha reducionista que o “olhar” americano, que é, na opinião do diretor, psicologicamente simplista, se incumbiu em divulgar para o mundo. O ator stanislavskiano, ao ser potencializado para essa busca de uma verdade que nasce da espontaneidade do ator e o “empurra” para a ação nas circunstâncias do personagem, ingressa naquele “reino obscuro” para todos aqueles que não se lançam à aventura da auto investigação.

“Eu acho que o inconsciente é importante em Stanislavski. Os Americanos depois reduziram, fizeram um reducionismo, botaram uma coisa psicológica e edipiana. Eu estive num congresso de Stanislavski há uns anos, na França, então tinham uns remanescentes: Stela Adrian, Robert Lewis. Eram maravilhosos, ao passo que os contemporâneos eram uns lixos. A geração que veio depois do Strasberg, o ator que fez o filme “O Bem Casado” e tal, nossa!!! Os Russos continuavam maravilhosos e os Americanos reduzindo aquilo numa coisa psicológica. E eu acho que tanto Grotowski quanto Stanislavski mantêm essa relação com o inconsciente e com o animismo, o xamanismo. Se você for estudar o Stanislavski a fundo, as coisas todas que ele fala, ele imediatamente remete a uma sensorialidade, que é uma sensorialidade Xamânica. Se você vir um dos grandes filmes Russos, você vê uma emotividade assim transcendental. E eu imagino que no Brasil, o animismo também ligado ao Xamanismo dos Índios e do Candomblé trouxeram uma compreensão maior dessa contribuição do Stanislavski, que está por trás

da ferramenta técnica que os Americanos aplicaram como método na outra geração".⁷

Eugênio Kusnet, através de sua perspectiva do Método de Stanislavski, está presente nas propostas voltadas ao ator já na própria denominação do gênero de comunicação que o Oficina investigava. Afinal, Te-ato também pode ser entendido como "atuar em você". O ator é o agente do ato. O ato é a ferramenta da transformação social. É o meio de levar as mudanças provocadas no ator pelos laboratórios da vida comunitária e demais investigações pessoais, para a platéia. José Celso reconhece a presença de Kusnet em suas propostas

*nesse culto da ação, do não representar, mas agir, agir, agir. Mas agir na situação da peça, nas circunstâncias da peça, nas circunstâncias da cena. Isso é importante. Em Gracias Señor, você saia da circunstância da peça, da circunstância da cena. Você criava a cena, inventava a cena, respirava a cena, trazia a cena pro mundo e o mundo pra cena.*⁸

Uma vez compreendendo os meios como o Oficina conseguiu articular o Método de Stanislavski às suas necessidades objetivas e artísticas - considerando que essas necessidades permaneceram sempre tão dinâmicas quanto os contextos sociais, políticos e morais pelos quais o Brasil atravessou durante os dez anos que separam as montagens que serão investigadas - acreditamos poder construir uma reflexão capaz de justificar o sucesso de duas obras da literatura Russa nos palcos brasileiros e em momentos tão distintos de nosso contexto histórico, mas agora sob a perspectiva exclusiva do ator e seus processos de criação. E não só isso: essa reflexão pode abrir portas para todos aqueles que buscam investigar uma metodologia de trabalho para ator que sirva a um teatro voltado à verdade, autenticamente brasileiro e em profunda sintonia com o seu tempo. A deduzir pela lição do ator e diretor russo, apresentada no primeiro parágrafo desta comunicação, nada pode ser mais stanislavskiano do que esse conjunto de intenções.

Bibliografia

- CORRÊA, José Celso. **Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo, Editora 34, 1998.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.
- Introdução ao Método da "Ação Inconsciente"**. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1971.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo, Hucitec, 1989.
- SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do Teatro ao Te-ato**. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.
- A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.
- A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

Notas

1. LOGAN, Joshua. *Introdução*, in, STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*: Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. (p.07)
2. Entenda-se por "verdade" o resultado de um trabalho em cena que se oponha a tudo o que é representado, falso, mentiroso.
- 3- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*: Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. Introdução.
4. Ibid, p120.

5. *Marginália. Arte e Cultura na Idade da Pedrada* in NANDI, Ítala: *Teatro Oficina Onde a Arte não Dormia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989. p. 78.

6. Depoimento de José Celso a Vítor Lemos. São Paulo, 16/03/2000.

7. Idem.

* * *

O TEATRO POLÍTICO COMO DESMISTIFICAÇÃO DA REALIDADE¹

Yaska Antunes

Universidade Federal de Uberlândia

Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante.
(Bertolt Brecht)

A partir de meados da década de noventa, ressurgiu em São Paulo um tipo de teatro que se considerava "morto", ou no mínimo "ultrapassado". O sucesso de bilheteria e a polêmica instaurada pela crítica (de volta a velha questão da relação entre arte e política!!!...) fizeram com que o grupo tivesse 'grande repercussão', pelo menos dentro do limite da classe média e da intelectualidade pequeno-burguesa paulistanas. Compreender esse fenômeno, num momento em que o discurso politizado é vítima de rechaço e de esforço de ridicularização, é o nosso intento nessa comunicação. Para isso, é preciso evocar o "pano de fundo" desse fenômeno: a era FHC.

Para tratar da sociedade paulistana da década de noventa foi indispensável aludir também à adequação ou não da apropriação da idéia de *pós-modernidade*², noção forjada por intelectuais dos países centrais e paulatinamente assimilada pelos estudiosos brasileiros e latino-americanos desde fins da década de oitenta. Por meio da recepção finalmente acatada das teorias dos países centrais, pretende-se compreender a subserviência do "Estado Nacional" no plano da condução da política econômica, subordinada a diretrizes estabelecidas por organismos internacionais. Parte-se do pressuposto de que houve um aumento na produção de *mitos*³ no âmbito das proposições governamentais, confirmados pelo aparato midiático. Essa profusão mítica foi elevada na proporção inversa ao aprofundamento dos graves problemas sociais, agudizados com a tendência neoliberalizante⁴ do governo FHC, com objetivos explícitos de mascarar a realidade para o conjunto da população; compreendida, portanto, como um mecanismo de dominação e opressão.

Em contrapartida, dentro da produção intelectual latino-americana, a noção das *constantes de sentido*⁵ supõe a permanência de uma linha crítica, fundamental para não só desmascarar os subterfúgios do "pensamento único"⁶ dominante bem como para compreender a manifestação contemporânea da arte social e politicamente engajada. Nesse contexto, a "retomada" do *teatro político*⁷ qualitativamente diferenciado seria uma resposta a esse estado de coisas, tendo como papel principal a *desmistificação*⁸ da realidade.

E a produção teatral da Companhia do Latão de São Paulo, tanto pela pesquisa estética quanto pelo comprometimento com o desvendamento da realidade é que se manifestará como uma resposta à profusão mítica midiática. Essa Companhia foi criada em 1997, depois do grande êxito da montagem de *Ensaio para Danton* (1996), baseada em *A Morte de Danton*, de Georg Büchner. Essa peça foi o ponto de partida da trajetória do grupo que se tornou, no decorrer dos últimos 6 anos, um

dos mais importantes grupos representativos do teatro brasileiro e político contemporâneo. Depois de várias outras montagens, entre as quais, *Santa Joana dos Matadouros*, depois de estudos sobre o pensamento de Bertolt Brecht, sobre o marxismo e sobre a sociedade paulistana contemporânea, a companhia deu início à montagem daquela que se tornaria sua pequena obra prima teatral: a montagem coletiva da peça *A Comédia do Trabalho*⁹.

A análise da montagem e do processo de criação de *A Comédia do Trabalho* mostrarão de que forma o dispositivo desmistificador da *técnica de estranhamento* brechtiana é acionada na peça para propiciar ao espectador a desmistificação desses mitos contemporâneos, a partir tanto da pesquisa estética fundamentada quanto da pesquisa sociológica aprofundada. Em cada cena, o princípio do teatro épico de Brecht, segundo o qual sua principal função seria a da “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso mesmo serem superadas (ROSENFELD, 1965, p.151) fica evidente. A análise mostra que no transcorrer da peça vários constructos míticos são paulatinamente desmascarados. Dado o caráter dessa comunicação, não é possível citar todos. Restringir-se-á a pelo menos dois deles. A título de exemplo, evoque-se aqui o processo de desvelamento de um dos mitos neoliberais mais difundidos na sociedade pelo governo de Fernando Henrique Cardoso: o da qualificação profissional.

O mito da necessidade irreversível de “modernização do país” engendra outros mitos como o da necessidade de qualificação profissional, como condição primordial ao alcance efetivo de um lugar no mercado de trabalho. Esse mito da forma como foi difundida pela mídia para a sociedade em geral leva à falsa dedução de que um curso superior associado aos diversos cursos de especializações, de reciclagens, de conhecimento de línguas, MBA's etc, seriam garantias inquestionáveis para uma colocação no mercado laboral. Por meio desse mito, o Estado exime-se da responsabilidade sobre o desemprego estrutural vigente. Ora, o alto índice de desemprego aberto no país é resultado de decisões de homens no governo, é resultado de opções políticas muito claras; políticas, cujas conseqüências sociais são diretas e objetivas.

Além disso, se se atentar para a análise do mundo do trabalho empreendido pelo sociólogo PORCHMANN (2001), perceber-se-á que a paisagem mudou drasticamente. Se nos anos oitenta o desemprego atingia mais os trabalhadores de baixa escolaridade, na década de noventa a alta taxa de desemprego aberto afeta mais sistematicamente as pessoas com mais de 8 anos de escolaridade, para as quais, nota-se uma “taxa de desemprego, em 1998, de 2,2 vezes superiores à taxa dos trabalhadores de baixíssima escolaridade”¹⁰.

O mecanismo para revelar esse mito encontra-se no enunciado de um desempregado “altamente qualificado” que diz o seguinte:

DESEMPREGADO – Eu estou desempregado mas hei de conseguir. Não tirei o meu diploma de ciências contábeis em uma banca de jornal não. E depois da faculdade, fiz vários cursos: detetive particular, recepcionista, acompanhante de cego.

Esse desempregado fez tudo direitinho como mandaram fazer. Porque haveria de dar errado? Mas o movimento tanto do texto quanto da cena vai em direção a uma gradativa perda de esperança. Desiludido por não conseguir um emprego com o seu diploma de nível superior, o desempregado vai tentar uma vaga junto aos mendigos. Mas o seu discurso continua positivo e cheio dos clichês dos discursos de profissionais de

recursos humanos de empresas de grande porte. Observe o tipo de enunciado desse “personagem”: “quero uma oportunidade para aprender uma nova profissão” ou “só quero um espaço para desenvolver meu potencial”. Esse discurso provoca um mal-estar tão grande em quem assiste a cena do lado de cá, na platéia, devido à contradição entre o discurso “moderno” do profissional liberal e o local de mendicância, onde vai solicitar uma “colocação”, revelando tanto o desespero desse homem na busca por um emprego, quanto a proeza perante a população desse mecanismo de embuste, que é o discurso da modernização. É nesse entrecruzamento da identificação e do estranhamento supostamente processado pelo espectador que reside o dispositivo desmistificador. Para alcançar essa resolução em cena e conseguir o efeito desejado, a companhia não mediu esforços em suas pesquisas.

O processo de criação dessa cena como de todo o espetáculo baseou-se num trabalho coletivo, dentro de uma estrutura de produção¹¹ inusual entre grupos teatrais. A partir da retomada da idéia de “dramaturgia em processo”¹² para a elaboração da peça, os integrantes do grupo precisaram primeiro de uma “preparação teórica”. Para isso, vários intelectuais foram convidados a ministrar palestras para o grupo de atores. “Eram especialistas de diferentes áreas: sociólogos, engenheiros, profissionais da área de recursos humanos”. Além da orientação teórica, o trabalho de campo foi fundamental. Todos saíram para observação de rua ou para entrevistas com personalidades do mundo econômico: ex-ministros, banqueiros e empresários, de um lado; e, de outro, entrevistas com líderes sindicais, empregados, subempregados, pessoas que moram na rua, de modo a “cobrir todo o espectro social”, segundo a fala de Márcio Marciano. Tendo sido registradas todas essas palestras, tornavam-se mais tarde matéria de improvisação nos ensaios. Essa experiência se mostrou essencial para o trabalho de ator. Nesse sentido, a fala de Ney Piacentini (ator do grupo) é reveladora. Para a cena de Leonid e Creonid, os irmãos capitalistas, “acontecía que quando íamos improvisar, faltava vocabulário”. Só depois das palestras do sociólogo Fernando Haddad, das entrevistas com o banqueiro João Sayad e com o ex-ministro Bresser Pereira, é que “começou a aparecer um vocabulário mais concreto” na cena. Isso posto, passemos agora a abordagem do desvendamento de um segundo aspecto do mesmo mito. Essa passagem refere-se à cena dos mendigos e pedintes. Estes com a ameaça de mais um concorrente (o desempregado qualificado), colocam-no para correr: “Não há vagas”. O discurso dos mendigos exortando à união dos “miseráveis” – “só a união da categoria dos miseráveis pode resolver este problema” – provoca o repúdio dos pedintes pelo fato de estes se considerarem superiores aos mendigos: “Pertencemos a outra categoria. Temos habilidade, hierarquia, sabemos abordar o cliente”. (...) Queremos que vocês (mendigos) morram”. Nessa cena, fica evidente a crítica à “vulgarização dos métodos empresariais existentes nas grandes corporações transnacionais”. Para Márcio Marciano, isso foi uma grande sacada do mercado editorial: “a vulgarização dessas premissas para a população em geral”. Dessa forma, esse “populacho” consumiria essas deliberações de como se deve portar e reproduziria isso de forma aviltante: procurando alguém para hierarquizar. Sem aludir ao fato de “ele começar a achar que pode ser um empreendedor, que pode ter seu próprio portfólio e ser um empresário; ou que ele pode vender o seu produto que é ele mesmo. Como resposta à postura dos pedintes, os mendigos acusam: “Não tem união, não tem espírito de colaboração! Cada um quer ser mais inteligente que o outro”. O realismo e a crueza da cena por si sós acionam o dispositivo desmistificador, sem cair na armadilha fácil e co-

num da idealização dessas figuras ou da complacência para com elas, mostrando-as como “pobre-coitadas e humildes”.

No enunciado dos mendigos transparece o ponto de vista do autor da peça, que denuncia assim a desorganização do conjunto da sociedade e principalmente dos grupos sociais mais desfavorecidos economicamente. A totalidade da cena, dentre outras, consegue mostrar e criticar o ponto de vista que a classe dominante impõe e reforça, qual seja, o de que o desemprego é reflexo do fracasso pessoal. Por meio do ponto de vista crítico do autor da peça e o modo da exposição das diferentes vozes correlatas às forças sociais em conflito, a montagem revela ainda de forma eficaz que o aspecto mítico da idéia de “fracasso pessoal” na sociedade contemporânea trata-se de uma “falsa evidência”, difundida como um dos mecanismos de manipulação e mascaramento do fenômeno real do desemprego estrutural vigente no país.

Enfim, a prática do teatro político dessa companhia desmonta o maior dos mitos contemporâneos: o de que o teatro político seja panfletário, ultrapassado, cansativo e chato. Com o domínio dos princípios do teatro dialético de Brecht, a poética do grupo tem oferecido à cena paulista e a diversos Estados do Brasil, um teatro político crítico, dialético, comprometido, atual, consistente, lúdico, com um rigor formal apurado, envolvendo e provocando o espectador de múltiplas formas: ora empenhado em fazê-lo refletir, se indignar, se informar; ora, simplesmente, contemplar, comover-se e se entreter, mas a função principal recai no processo desmistificador, na tarefa de desmontagem das “verdades” construídas subrepticamente pela classe dominante e impostas como “naturais” às visões de mundo dos “dominados”. E isso se consegue por meio de, entre outras coisas, um comprometimento com a pesquisa estética e científica, privilegiando a *clareza* do espetáculo.

Bibliografia

BARTHES, R. *Mitologias*. RJ, Bertrand Brasil, 2001.
 BATISTA, Paulo Nogueira Jr. *A economia como ela é...* São Paulo: Boitempo, 2000.
 BRECHT, B. *Estudo sobre teatro*. RJ, Nova Fronteira, 1978.
 BRECHT, B. *Teatro Dialético*. RJ, Civilização Brasileira, 1967.
 CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Goncalves. 2. ed.SP, Loyola, 1993.
 CORONA, Ignacio. “¿Vecinos distantes? Las agendas críticas posmodernas en hispanoamérica y el Brasil”. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburg: v. LXIV, n. 182-183, p. 17-38, jan./jun. 1998.
 FERMAN, Cláudia. *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives*. NY, Garland Publishing, 1996.
 FIORI, José Luís. “Um governo contra o povo e a nação” In: *Praga – estudos marxistas*, n. 6, São Paulo: Hucitec, set.1998.
 JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis, Vozes, 1999.
 JAMESON, Fredric. *Postmodernism or The cultural logic of late capitalism*. Durham, Duke University Press, c1991. Tradução de Maria Elisa Cevalco, título em português: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996
 PORCHMANN, M. *A década dos mitos*. SP, Contexto, 2001.
 POCHMANN, Márcio. *O emprego na globalização*. SP, Boi Tempo, 2001.
 QUIJANO, Aníbal. *Modernidad y utopia en America Latina*. Lima: Sociedad y política Edicionies, p.12-49.
 ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. SP, S. P. Editora, 1965.
 SCHWARZ, Roberto. “*Altos e baixos da atualidade de Brecht*”.

In: *Seqüências Brasileiras*. S P: Companhia das Letras, 1999.
 TAVARES, Maria da Conceição. Artigo sem título na seção “*Balanços e Perspectivas*” In: *Praga- estudos marxistas*, n.6, p.129-130, São Paulo: Hucitec, set.1998.

Periódicos

Vintém. 1996. *Ensaio para uma arte dialética*. Especial Brecht. Editora Hucitec, número 0, julho/agosto. Revista da Companhia do Latão.
Vintém. 1998. *Ensaio para um teatro dialético*. nº. 1. São Paulo, Editora Hucitec, número 1, fevereiro/março/abril. Revista da Companhia do Latão.
Vintém. 1998. *Ensaio para um teatro dialético*. Especial dramaturgia. São Paulo, Hucitec, número 2, maio/junho/julho. Revista da Companhia do Latão.
Vintém. *Teatro e cultura brasileira*. São Paulo, Editora Hedra, ano ii, número 3. Revista Da Companhia do Latão.
Vintém. 2001. *Teatro e pensamento político*. São Paulo, número IV, projeto editorial da Companhia do Latão.

Documentos

1. Programa da *Companhia do Latão em Repertório 1999*. Patrocinado pela Prefeitura de São Paulo e Secretaria Municipal de Cultura, o grupo apresentou no Centro Cultural São Paulo, suas quatro primeiras montagens: *Ensaio para Danton*, *Ensaio sobre o Latão*, *Santa Joana dos Matadouros*, *O Nome do Sujeito*.
 2. *Caderno de Apontamentos da montagem da peça A Comédia do Trabalho*. Companhia do Latão, 2000.

Notas

¹ Esse trabalho tem por base parte de dois capítulos da minha dissertação de Mestrado, cujo título é *Manifestações Contemporâneas do Teatro Político: estudo da produção e da poética da Companhia do Latão e do El Galpón (Brasil e Uruguai)*, orientada pelo Professor Doutor Sedi Hirano, da FFLCH / USP, no Programa de Integração da América Latina, Prolam/USP.

² Para elucidação da complexidade do termo confrontar filósofos norte-americano e europeu, tais como JAMESON (1984); CONNOR (1996); BAUDRILLARD (1981). Para a sua emergência na América Latina, cf. FERMAN (1996), cuja obra, *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives*, pode ser considerada um sinal da importância crescente do debate da pós-modernidade na América Latina. Trata-se de uma coletânea de ensaios e entrevistas com diversos teóricos da pós-modernidade, “desde” América Latina, ou seja, dos teóricos locais de cada um dos principais países da região, como também “sobre” América Latina, a partir de teóricos que se situam na “academia metropolitana” dos países centrais (RICHARD, 1997, p.345-361). Embora extremamente heterogêneo, o livro todo está empenhado em refletir sobre a questão seguinte: pode-se falar em pós-modernidade na América Latina? Para efeito dessa comunicação, restringir-se-á à reflexão de Ignacio Corona e Santiago Colás. Esse defende a idéia de um *pós-modernismo de resistência*, para quem a pós-modernidade latino-americana se constrói em contraste, em contraposição, com a interpretação pós-moderna na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Para aquele, se a crítica pós-moderna do totalitarismo e da universalidade for construída contra o fato de o projeto da modernidade não ter conseguido se efetivar (como acontece em algumas abordagens européias), a sua “reverberação cultural e política” na América Latina apontará para a direção da “pós-colonialidade”. O termo *pós-colonial* designa a assunção da subversão anti-hegemônica nos níveis social, político e cultural, bem como a denúncia do neoconservadorismo presente em certas tendências do posmodernismo. O termo pós-colonial reteria em si “possibilidades de acção política deslegitimadas por el nihilismo posmodernista” (CORONA, 1998). Seguindo a reflexão de Corona, o “descentramento” pós-moderno europeu, “traduzida para a esfera cultural latino-americana resultaria num equivalente à ‘descolonização’ e ‘pluralismo’”.

³ Compreendidos no sentido de Roland Barthes, amplamente desenvolvido em sua obra intitulada *Mitologias*. Nela é possível acompanhar o processo de formação mítica típica das sociedades “burguesas”. De um modo geral, a noção de mito designa “falsas evidências”, entendendo “evidências” em seu sentido tradicional. O mito é uma fala. “O mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. (...) Ele é um modo de significação, uma forma” (p.131). O mito é uma *fala despolitizada* e a sua função essencial é a naturalização do conceito.

⁴ A implementação das políticas neoliberais contaram com, entre outras iniciativas, a abertura descontrolada da economia, a desregulamentação do mercado de câmbio e de capitais, a entrega do sistema financeiro nacional, a desregulamentação do mercado de trabalho, as privatizações. Com a justificativa do plano de estabilização da moeda, o Plano Real, praticou-se juros inconcebíveis, provocando grandes prejuízos para o “interesse nacional” e elevando o custo social. Segundo Maria da Conceição Tavares, “o Governo do professor Cardoso (...) provocou um endividamento interno e externo, público e privado, de dimensões gigantescas; destruiu milhões de postos de trabalho na indústria e na agricultura, duplicando o desemprego aberto (que atingiria atualmente 6,5 milhões de trabalhadores segundo o IBGE e mais de 15 milhões segundo o Dieese); dilapidou o patrimônio nacional em operações escandalosas de privatização, financiadas com recursos dos trabalhadores; desmantelou sistemas logísticos estratégicos como transporte, energia e telecomunicações e desestruturou grande parte do sistema produtivo nacional (1998, p.129).

⁵ Segundo Ignacio Corona, *constantes de sentido* consistem numa série de orientações resultantes do encontro da crítica literária latino-americana com a recepção das teorias pós-modernas. Portanto, não se trata da “ficção de um desenvolvimento linear”, mas de eixos interpretativos, cuja natureza pode “ser temporal como adaptação, resistência, reelaboração”, releituras. As cons-

tantes de sentido, enfim, conformam um conjunto de características que distinguem o pós-modernismo latino-americano do europeu e norte-americano, entre essas características, destacamos: a crítica dos excessos da razão instrumental, a prioridade do político e o relato da emancipação (1998, p.23).

⁶ O advento da ideologia da irreversibilidade do processo de globalização é mais um exemplo da fabricação de mitos no âmbito da política internacional como expressa o enunciado do ex-asserador de Bil Clinton, segundo o qual, “nenhum candidato pode lutar contra a globalização. Seria como lutar contra o clima” (*Revis-ta Especial Veja*, Edição 1681, ano 33, nº52, 27/12/2000). Mas se se lembrasse do que disse John Kenneth Galbraith, talvez não se desse tanto crédito a “axiomas simples e abstratos” (FIORI, 1998, p. 121) como esse. Ele é citado num dos artigos de Paulo Nogueira Batista Júnior (2000, p.58): “globalização (...) não é um conceito sério. Nós, os americanos, o inventamos para dissimular a nossa política de entrada econômica nos outros países”.

⁷ A configuração da idéia de *teatro político* apoia-se principalmente nas experiências do movimento “auto-ativo” e no “agit-prop” (agitação e propaganda) russos, bem como nas reflexões e inovações empreendidas por Piscator, nas primeiras décadas do século XX. A problematização da idéia de teatro político nos anos noventa passa pela discussão da validade do pensamento de Bertolt Brecht. No debate internacional sobre “os altos e baixos da atualidade” do dramaturgo (SCHWARZ, 1999), é possível encontrar, desde meados dos anos 80, reflexões que propõem e afirmam um Brecht esvaziado de seu conteúdo político: um tal “Brecht pós-moderno” (WRIGHT, 1989) (KOUDELA, 2003). A réplica de Fredric Jameson surgida no final da década de noventa não só defende o conteúdo político brasileiro da arte de Brecht bem como faz uma exortação à ainda maior necessidade da sua prática “estético-política” no momento contemporâneo. Por outro lado, o enunciado de Matthias Langhoff (diretor teatral alemão), segundo o qual, “o teatro que quer manifestar ideologias não é teatro político”, pode dar pistas para a compreensão atual dessa noção. Ou seja, o teatro político não tem seu elemento político como ideológico. Também nessa linha encontra-se o diretor de teatro de São Paulo, Sérgio de Carvalho, que afirma buscar “um teatro político sem braço erguido e sem palavras de ordem”, refutando os signos mais recorrentes do teatro político dos anos sessenta. Isso induz a afirmar, que só é possível construir uma idéia de teatro político contemporâneo, por meio do confronto ao que foi e ao que caracterizou o teatro político latino-americano dos anos sessenta; isto é, a definição desse teatro político atual se dá por meio da definição do que ele não é, confrontado com o que ele foi no passado. (...) “Portanto, a hipótese é de que o teatro político contemporâneo tem como principal função *desmistificar* verdades inquestionáveis, difundidas na sociedade ainda como forma de dominação e de controle. Isso não quer dizer que essa função nunca esteve presente no formato do teatro político russo ou do alemão. Sempre esteve, mas em segundo plano. Em Brecht, a função desmistificadora já era evidente, mas num contexto distinto, com distinta finalidade. O procedimento da desmistificação em cena, por meio da técnica do estranhamento aplicada em todos os níveis da encenação do teatro dialético, tem o poder por si só de instigar a ‘retomada da luta de classes’, nem que seja ainda apenas simbolicamente como sugeriu Jameson. E esta é a tarefa do teatro político no contexto da pós-modernidade ou pós-colonialidade.

⁸ Segundo o dicionário *Houaiss*, mistificação é o “ato ou efeito de enganar alguém, de induzi-lo a crer em uma mentira; ludíbrio, farsa, embuste”; do verbo mistificar que significa “fazer (alguém) crer em uma mentira ou em algo falso, abusando de sua credulidade; enganar, ludibriar, iludir. *Desmistificar* significa porém tanto “destituir o caráter místico ou misterioso” de algo quanto “desnudar (algo ou alguém) daquilo que mistifica, engana ou embeleza de maneira falsa; patentear, revelar, desmascarar. *Desmistificação* será portanto o ato ou efeito de desmascaramento, de denúncia.

⁹ Resumo esquemático da fábula da peça: Numa cidade fictícia, Tropélia, encontram-se dois irmãos gêmeos, banqueiros, “dispostos a tudo para recuperar a saúde financeira da empresa para vendê-la” ao capital estrangeiro e se tornarem especuladores. Rendem-se ao discurso da reengenharia e do aumento de produtividade, por meio de cortes de pessoal, promovendo demissões em massa; e tentam pela sétima vez extrair de qualquer maneira mais recursos públicos, por meio do BTDS – Banco Tropelino de Desenvolvimento Social. Paralelamente a essa linha de ação, situa-se a tragédia particular de Nílío, ex-funcionário da empresa, onde trabalhou por 10 anos. Demitido há oito meses, decide se jogar do alto do prédio da empresa, situação que provoca uma mobilização popular espontânea. Em meio à confrontação dessas forças sociais, surge a personagem Liu-Liu, burguesa estrangeira e dada à filantropia, perguntando-se sobre o sentido da vida.

¹⁰ “Para as pessoas com menos de um ano de escolaridade, a taxa de desemprego foi, em 1998, 49% inferior à taxa nacional, enquanto para aqueles com mais escolaridade foi 13% superior”. In: POCHMANN, 2001, p.105).

¹¹ O projeto de pesquisa coletiva “O trabalho e os dias” da Companhia foi contemplada pela bolsa Vitae em 1999. Em 2000, o grupo foi convidado para a “residência artística” na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro. “A ocupação durou 5 meses, durante os quais, os integrantes da Companhia paralelamente à montagem de *A Comédia*, coordenaram uma série de oficinas. Esses dois eventos foram fundamentais e deram um caráter peculiar ao processo de criação da peça *A comédia do trabalho*. Pela primeira vez, segundo Márcio Marciano (um dos diretores do grupo), os atores foram remunerados durante os ensaios, devido ao pagamento da

GT PESQUISA DE DANÇA NO BRASIL

DANÇA E MEMÓRIA: O PASSADO VIVO NA CONSTRUÇÃO DO PRESENTE

Arnaldo Leite de Alvarenga
Universidade Federal de Minas Gerais

Um quadro geral da dança contemporânea brasileira – num rápido olhar histórico – permite um percurso sobre amplas diferenças: uma vasta área territorial com especificidades culturais ímpares; condições sócio-econômicas muito diferenciadas e historicamente prejudicadas por trajetórias políticas dos governos federais, estaduais e municipais, muitas vezes equivocadas; concentração maior dessa produção na região sudeste, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo; grande massa de informação existente e circulante muito restrita a essa região, bem como as mídias impressa e televisiva, de maior alcance nacional e influências diversas da produção de outros países. Por outro lado, destaca-se a determinação, força de vontade, obstinação, “jogo de cintura” e criatividade de um número cada vez maior de brasileiros dedicados à arte da dança que, apesar dessas dificuldades, conseguiram e conseguem manter uma produção onde toda essa problemática serve para incentivar a busca de soluções próprias dentro dessa (a)diversidade de condições, revelando-se sempre instigante e crescente, fortificando-se em todo o país. Favoráveis também são as mudanças de determinadas conjunturas políticas; uma maior conscientização das autoridades, órgãos fomentadores e empresariado para a importância do investimento em cultura e arte; um maior desenvolvimento da área acadêmica nesse campo, através da criação de cursos universitários, levando jovens pesquisadores a se interessarem pelo campo não somente prático, mas também teórico da dança; tentativas de organização classista mais objetivas e a formação de núcleos de discussão de grande importância, favorecendo debates sobre questões pertinentes a áreas distintas do conhecimento humano, mas interferentes no campo da dança; a preocupação maior do trabalhador de dança com sua profissionalização; a proliferação de festivais, mostras e fóruns de discussão tendo a dança como tema; parcerias facilitando a circulação dos profissionais de dança para fora de suas regiões e também parcerias com instituições estrangeiras, possibilitando intercâmbios.

Dessa maneira, apesar dos problemas, vive-se um “clima” que considero favorável a um maior desenvolvimento e conseqüente crescimento para a arte da dança em geral.

O Sudeste brasileiro e a produção contemporânea da dança

A dança produzida nessa região, entre outros aspectos, tem uma singular importância histórica para o país pois nela chegaram os primeiros professores estrangeiros que nos trouxeram os ensinamentos da técnica clássica, posteriormente disseminada para outras regiões. Ali também deu-se a criação da primeira escola oficial de dança na cidade do Rio de Janeiro em 1926.

Se considerarmos a anterior divisão geo-política brasileira, nossa primeira escola superior de dança efetivou-se no sudeste, a Escola de Dança da UFBA (Universidade Federal

da Bahia), em 1956.

Em Minas nasce Klauss Vianna, o primeiro grande expoente da reflexão pedagógica, técnica e artística sobre dança no Brasil. Sua influência, que alcançou também o teatro, permite-nos reconhecer, na produção atual da dança brasileira, traços inequívocos que se manifestam não só nos corpos que dançam, focados num constante apuro técnico como respaldo para sua expressividade, mas também numa reflexão consciente dos dançarinos sobre o seu fazer artístico.

De Belo Horizonte, Klauss passa por Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, onde imprime seus ensinamentos nos corpos tanto de bailarinos e atores, como de leigos, levando-os a refletirem mais sobre si-mesmos e conseqüentemente sobre sua atuação artística na dança e em suas vidas. Baseando-se na técnica clássica, buscou, em suas reflexões e metodologia, uma maior adequação desta ao corpo de cada aluno, procurando realçar as especificidades de cada um, estimulando-as como fator de autonomia e desenvoltura pessoal. Assim abriu caminhos que hoje nos permitem ver efetivados muitos de seus ensinamentos, cada dia mais atuais, e reconhecer, num mundo que caminha inexoravelmente para uma cada vez maior globalização, o valor do indivíduo/artista na construção da sociedade.

Dançar sim, mas com a preocupação de se saber porque se dança, como se dança e que objetivos atingir. A preparação mais aprimorada do corpo-instrumento, a consciência aprofundada do corpo-dançarino para a criação plena do que chamou de “movimento-idéia” – conceito por ele desenvolvido, cuja objetividade em movimento se faz pela tradução mais exata possível daquilo que se pretende expressar – voltado para a criação de uma dança que, de fato, nos representasse enquanto Brasil.

Situação geral da dança nos quatro estados

O interesse pela dança no sudeste brasileiro tem crescido e se mostrado em produções diversas de grupos e eventos anuais. Vejamos:

- Em Belo Horizonte, o impulso inicialmente dado por Klauss Vianna, no final dos anos 50, terá sua continuidade na dança de Marilene Martins, fundadora do Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea, que se tornará a grande referência do ensino e da criação em dança contemporânea na cidade. Ainda nos anos 70 nascem os grupos Trans-Forma e o Grupo Corpo, tendo este último, levado a dança brasileira a ganhar espaço no cenário internacional. Com o término do grupo Trans-Forma em 1988, seus integrantes continuarão individualmente disseminando os ensinamentos ali experienciados. Nos anos 80, os trabalhos da Tropa Mineira, de Geraldo Vidigal; da Gerais Cia de Dança; do Grupo Camaleão; da Cia de Dança da Fundação Clóvis Salgado, compõem um quadro histórico em Belo Horizonte. Já nos anos 90 destacam-se desenhando um quadro múltiplo de tendências como: a Cia Dudude Herrmann (atualmente Benvinda Cia de Dança); Marcelo Gabriel, Tarcísio Ramos Homem e Paola Retore; Sérgio Marrara e Ana Guimarães da Cia Tcham, Tcham, Tchum...!; a Ur = Hor, dentre outros. Desses apenas o Grupo Corpo e o Grupo 1º Ato possuem uma subvenção constante de

empresas.

Na área de eventos, o Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais que, além da dança, congrega outras áreas do conhecimento; o FIT (Festival Internacional de Teatro) onde se podem ver algumas produções de dança e o ECUM (Encontro Mundial de Artes Cênicas), onde as tendências atuais das artes cênicas no mundo são amplamente debatidas. Mais recentemente tem crescido o FID (Festival Internacional de Dança), que tem privilegiado as produções que procuram discutir as relações entre arte e ciência; Uberlândia no interior do estado, realiza o Festival de Dança do Triângulo, com um caráter mais competitivo.

A viabilidade de tais produtos culturais tem contado com os benefícios fiscais de leis de incentivo à cultura Estadual, Municipal e o Fundo de Projetos Culturais.

No campo acadêmico há 4 anos funciona o curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG, com um Bacharelado em Interpretação Teatral e uma Licenciatura em Teatro, onde já se fazem planos para a criação do Curso Superior de Dança.

- Na cidade de São Paulo, pelas próprias características da megalópole que é, as possibilidades de oferta no campo da dança também são grandes, principalmente no mercado de trabalho como professor, interprete, comerciais e programas de TV, direções gestuais em novelas e preparações corporais em espetáculos. Para a formação técnica encontram-se renomados professores.

Seguindo a trajetória inicial da dança clássica, novos horizontes descortinavam-se com a dança moderna nos anos 70 em locais que se tornaram pontos de referência, como a Escola de Ruth Rachou; o Teatro Brasileiro de Dança – TBD, abrigado no histórico TBC – Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro Ruth Escobar, com a Sala Galpão. Em todos esses espaços fervilhavam as experiências do mundo contemporâneo da dança. Nos dias atuais o Estúdio Nova Dança é o grande referencial.

Das companhias e grupos tem-se o Ballet Stagium e o Cisne Negro, companhias particulares dos anos 70, o Balé da Cidade e a Cia 2, pertencentes à municipalidade. As demais companhias são grupos que não contam com apoios permanentes, merecendo destaque a força dos trabalhos do Estúdio Nova Dança.

No campo acadêmico há o Centro de Estudos em Dança da PUC/SP coordenado por Helena Katz, e o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, que vem apresentando grande produção teórica. A partir de 1999 criaram-se 3 cursos de graduação: Comunicação e Artes do Corpo da PUC/SP; o da Faculdade Paulista de Artes, e o curso Superior de Dança da Universidade Anhembi-Morumbi, e o curso Superior de Dança da UNICAMP.

Quanto aos eventos, acontecem ao longo do ano 12 mostras, entre anuais, semestrais e semanais. Dessas, 5 são promovidas pelo SESC (Serviço Social do Comércio) as demais pelo Centro Cultural São Paulo e Estúdio Nova Dança. Tais eventos recebem a cobertura da mídia impressa de circulação nacional, através da Folha de São Paulo e do jornal Estado de São Paulo, ambos com crítica especializada. É escassa a cobertura televisiva.

Quanto aos apoios financeiros, existem leis de incentivo municipal e estadual e as bem sucedidas Bolsas Vitae de Artes, para pesquisas estéticas e históricas, e as da Rede Stagium, para novos criadores.

- O Espírito Santo, ocupa uma posição em que os poucos intercâmbios com os centros maiores dificultam o conhecimento e a projeção nacional de seus produtos culturais

nessa área. A importação de coreógrafos e professores de outros centros procura preencher os espaços não ocupados pelos profissionais locais. Pode-se destacar a Cia de Dança Mitzi Martucci e a Cia Neo-Iaô, que se inspira em princípios do Candomblé e do Butoh. O grande evento da dança capixaba e o Vitória-Brasil dança.

- O Rio de Janeiro apresenta um quadro histórico, semelhante à outras capitais do sudeste, com a dança clássica ocupando os primeiros espaços. Nos anos 70, a presença de Klauss e Angel Vianna dão impulso à dança moderna juntamente com a uruguaia Graciela Figueiroa e o seu Grupo Coringa. Do trabalho com estes profissionais surgirão muitos nomes que atuam com destaque nos dias de hoje.

Há uma grande diversidade de grupos, um maior campo de trabalho diante das oportunidades oferecidas pela emissora de televisão Globo, bem como comerciais e preparações corporais e gestuais para espetáculos. Solistas e duplas apresentam também uma rica e instigante produção. Podem ser citadas a Cia de Lia Rodrigues; Márcia Milhazes; Cia Débora Colker; Atores Bailarinos, de Regina Miranda; Carlota Portela; Rubens Bardot; Atêlie de Coreografia; Cia de Dança Paula Nestorov; Alexandre Franco Dança – Teatro e etc. São muitos nomes cujos trabalhos se revezam nos palcos cariocas em eventos que também atraem companhias de outros estados e países, sendo referências importantes no quadro geral da dança brasileira.

Ainda nos anos 80 inicia-se a Mostra de Jovens Coreógrafos promovida pela RioArte que continuou até 1996; o Olhar Contemporâneo da Dança do início dos anos 90; o Panorama RioArte de Dança; o Dança Brasil e o DançaAtiva; o Circuito Carioca de Dança e o Movimentos de Dança na Caixa. Em algumas dessas mostras, se associam ainda: palestras, workshops, discussões e mostras de vídeos.

No campo acadêmico existem no Rio quatro faculdades nas áreas de bacharelado e licenciatura em dança: a UniverCidade – Centro Universitário da Cidade; a Faculdade Angel Vianna; o curso da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro e o curso sequencial da Universidade Castelo Branco e o Grupo de Estudos em Dança do Rio de Janeiro sob a orientação da pesquisadora Helena Katz.

Na mídia impressa, o Rio conta com quatro jornais, com jornalistas especializados em dança: O Globo; a Tribuna da Imprensa; o Jornal do Brasil e o Globo.

A Secretaria Municipal de Cultura procura manter 11 companhias através de uma subvenção que, se não é ideal, pelo menos contribui para uma maior coesão de seus trabalhos. Conta-se ainda com uma Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

Conclusão

Ao olhar hoje os caminhos pelos quais passa a dança contemporânea no sudeste brasileiro, vê-se um sempre crescente interesse da geração atual no tocante às novas informações e entendimentos sobre o corpo e seus múltiplos significados no mundo contemporâneo. Os enfoques podem ter mudado, em relação ao pioneiro dessa pesquisa, Klauss Vianna, mas o corpo ainda é uma preocupação; o interesse em conhecer com maior precisão, aprofundando estudos sobre o movimento, tem ampliado as conexões deste com esferas tecnológicas – até então alheias ao universo da arte da dança – capazes de revelar possibilidades insuspeitadas e ainda não focadas por esse universo artístico, mas que cada vez mais vem ganhando espaço. É o corpo-imagem; o corpo-cibernético; o corpo-virtual; o corpo-

neuronal, cognitivo, processando e processado como produto sempre inacabado de uma insatisfeita e insaciável contemporaneidade e do sempre “querer mais” do bicho-homem. Um intimismo abstrato e muito solitário, imerso num aglomerado cada vez mais amplo de uma sociedade individual. Particularidades racionais de seres-corpos, tentando possibilidades ditadas por contingências mil, sobre uma total desconstrução de certezas em relação às gerações anteriores, avançando com a inexorabilidade do tempo que flui.

De um outro lado, há aqueles artistas que se voltam ou mesmo dão continuidade a uma dança conseqüente ao seu mundo interior, pleno de valores que ainda vicejam na contemporaneidade, mas que esta parece querer esquecer na prática, embora preencha seu discurso com tais idéias a visceralidade, geradora de intenso fluxo emocional. São frentes que a meu ver poderiam andar juntas, embora na prática o resultado final de seus produtos os coloquem em lugares que parecem se antagonizar continuamente.

Estas duas frentes delimitam territórios muito distintos que se explicitam nos eventos tais como festivais, mostras, publicações e projetos em geral que tanto abrem novos espaços, como também se fecham em campos que não se abrem àqueles que deles se diferenciam, compondo o que o sociólogo Pierre Bourdieu chama de “campo”, lugar de uma concorrência, onde o que está em jogo, especificamente nessa luta, é o monopólio da autoridade definidora de capacidade técnica e poder social; ou se quisermos, o monopólio da competência e capacidade de falar e agir legitimamente, de maneira autorizada e com autoridade, pelos seus integrantes (BOURDIEU, 1983). Ditam-se regras para o que é atual, interessante e “tecnologicamente de ponta” enquanto dança contemporânea, esquecendo-se por vezes que no campo da arte subsistem sempre estéticas de temporalidades diversas e valores outros que apenas são diferentes em suas especificidades, e que o absoluto de uma pretensa legitimidade, que se outorgam alguns, é antes, tão somente, fruto de uma sustentação de poderes pessoais que se alternam em recíprocas valorizações, pois que de outra forma não manteriam o poder do “campo”. Desse modo, cria-se cada vez mais, uma forte rede de influências que se estende nos meios, seja particulares ou mesmo em instituições, que favorecem e procuram preservar pessoas e idéias em lugares distintos e estratégicos, onde decisões importantes são tomadas para o favorecimento dos mesmos. Disputas, arrogâncias, enfrentamentos pelo poder, coisas comuns da história humana.

Que sobreviva a dança e a consciência de seu fazer para o crescimento humano. Aguardo e confio no futuro.

Referência Bibliográfica

BOURDIEU, Pièrre – **Sociologia** – Org. (da coletânea) Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

Cartografia da Dança – Criadores-Interpretes Brasileiros. Org. Fabiana Dutra. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

* * *

PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA NO ENSINO SUPERIOR EDUCAÇÃO SOMÁTICA E O DESENVOLVIMENTO DE NOVAS SENSIBILIDADES NOS TREINAMENTOS DO INTÉRPRETE-CRIADOR DA DANÇA

Ana Terra

Universidade Anhembi Morumbi

No final do ano de 1998, fui responsável pela elaboração¹ e implementação do projeto pedagógico do Curso de Dança na Universidade Anhembi Morumbi, o qual coordenei até janeiro de 2003. A gestação desse projeto, envolveu uma longa pesquisa sobre programas de graduação em dança no país e no exterior e inúmeras reflexões sobre os diferentes processos de formação dos artistas da dança, em especial, da geração dos anos 80/90 no Estado de São Paulo. Além disso, foram analisadas as características da criação, da produção artística e do mercado de trabalho na dança contemporânea.

A proposta deste trabalho é discutir *processo criativo em dança no ensino superior*² a partir da experiência desenvolvida no Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, na cidade de São Paulo, no período de 1999 a 2003. Para tanto, apresentarei inicialmente, algumas das reflexões que nortearam a concepção do Projeto Pedagógico, inserindo neste cenário, o eixo central deste artigo: a *educação somática e o desenvolvimento de novas sensibilidades nos treinamentos do intérprete-criador da dança*, pesquisa relacionada à minha atuação como artista-docente.

Na dança cênica atual, o coreógrafo nem sempre tem uma proposta totalmente formalizada previamente à sua ação; a definição se dá no processo. Esta tendência está intimamente ligada a uma segunda característica, mais relacionada à estética do movimento: há uma preocupação em não modular o movimento utilizando códigos já sistematizados e classificados em nomenclaturas que possam restringir a liberdade criativa do corpo, impondo aos intérpretes padrões coreográficos pré-concebidos pelo coreógrafo. Surge daí métodos de trabalho diferentes dos convencionais. Busca-se uma maneira de fazer dança (re)inventando ou (trans)formando códigos e padrões corporais de organização coreográfica. A criação transforma-se em pesquisa de movimento, o que exige por sua vez recursos de investigação. O próprio dançarino é visto como um *investigador* na medida em que trabalha com a incessante busca de novos códigos de comunicação.

Uma outra característica essencial da estética contemporânea é a diversidade ou, a possibilidade do múltiplo, onde a necessidade artística em dar vazão à autonomia criativa gera um constante apelo às rupturas e à necessidade de um trabalho multidisciplinar. Este cenário exige que a formação do dançarino envolva a diversificação de disciplinas, de outras artes e de outras áreas de conhecimento humano.

Teríamos até aqui, algumas idéias norteadoras para um projeto de formação do dançarino contemporâneo: noção de investigação no processo de criação; noção de um corpo plural, capaz de transitar pela multiplicidade e diversidade de técnicas, procedimentos criativos, conhecimentos de outras áreas e gêneros artísticos; noção de treinamento de um corpo próprio (singular), diretamente relacionado aos processos de concepção e criação, de autoria da dança.

Mas, há algo mais, além disso. Na cena contemporânea, algo parece estar mudado no corpo que dança. Existem adequações de esforços antes não pensadas: relações com o solo, com outros corpos, com objetos, que denotam *novas tecnologias* corporais. Percebe-se um intercruzamento de treinamentos, os quais, muitas vezes, apontam para *novas sensibilidades*, mais do que para novas resistências.

Em um de seus ensaios, o crítico português Antônio Pinto Ribeiro apresenta a existência de duas noções diferenciadas do corpo na dança contemporânea: o corpo *hi fi*, envolvendo alta fidelidade, tecnologia, precisão absoluta no movimento e o corpo livro, aquele que “*se dá em espetáculo a partir do corpo próprio de cada intérprete, de sua biografia, da forma como a superfície mostra o que nesse corpo intérprete é mais profundo...*” (1994)

Considerando a idéia do corpo livro – o qual nos interessa nesse estudo - encontramos uma outra noção fundamental para a formação do dançarino: idéia de apropriação do corpo por parte do intérprete, mas corpo num sentido amplo - sensação, sentimento, emoção, pensamento. Pois, estaríamos diante de um intérprete capaz de *elaborar* a partir do próprio corpo, uma dramaturgia. Mas, *como acessar*, ou melhor, quais treinamentos permitem conectar a profundidade do próprio corpo expondo-a a superfície – em movimento e gesto de dança?

A pesquisadora americana Louise Steinman, *observadora-participante* de processos criativos de dançarinos norte-americanos nos anos 80, considera que a *propriocepção*³ é uma chave de compreensão do trabalho dos *performers* pós-modernos. A propriocepção seria não apenas um caminho de preparação do corpo, mas também fonte de investigação criativa. E, para esses *performers*, a busca de uma linguagem corporal própria é uma premissa.

“*Não existe um único caminho de se tornar um criador de performances. Com base em inúmeras disciplinas, o performer cria uma síntese individual. Quinze anos de balé podem formar uma bailarina. Quinze anos estudando movimento, entendendo a voz, aprendendo a prestar atenção à sua psique e ao mundo que o cerca podem formar um bom criador de performance dramática. O treinamento pode ser eclético, e assim poderá também ser a forma...*” (Louise Steinman, 1986)

No Brasil dos anos 80, mas especificamente em São Paulo, o bailarino, coreógrafo e pesquisador Klauss Vianna (1928-1992), articulou princípios técnico-criativos que deixaram fortes influências no delineamento do perfil profissional dos dançarinos contemporâneos. Sua pesquisa tornou-se a mais forte referência brasileira de uma investigação própria de *procedimentos somáticos* na preparação do corpo cênico.

Klauss tornou-se um defensor da idéia de um intérprete que também é um criador. Em suas aulas, o corpo era abordado segundo muitas subdivisões; além da clássica divisão “cabeça, tronco e membros”, o corpo era tratado em suas *camadas* (sistemas): pele, músculos, ossos. Em suas orientações, o mestre procurava sugerir a possibilidade de que a consciência dessa interioridade física poderia se tornar presente na qualidade de execução do movimento. Para Klauss, o *material* que cada bailarino tem para desenvolver como dança residiria em seu próprio corpo; o ponto de partida seria suas próprias sensações presentes na memória muscular e cinestésica. Para isso, o dançarino deveria fazer um treinamento, priorizando a habilidade de observar essas *sensações e mensagens* inscritas no corpo, explorando-as expressivamente.

“*Novo campo de estudo, a educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensoriais, cognitivos, motores, afetivos e espirituais se misturam com ênfases diferentes*” (Sylvie Fortin, 1999). As práticas associadas à educação somática podem ser compreendidas no Brasil como técnicas de consciência corporal. Dentre elas, destacam-se: Alexander, Bartenieff, Ideokineses, Body-Mind Centering, Eutonia, Rolfing e, em nosso país, Klauss Vianna e a escola da Reeducação Movimento de Ivaldo Bertazzo.

Retornando à idéia do dançarino intérprete-criador como um investigador, podemos considerar que, na medida em que, ele não apenas irá se deter no estudo de variações de códigos de dança reconhecidos, um dos possíveis caminhos a serem trilhados é adentrar na sua estrutura corporal, nos sistemas que a compõe, para descobrir o que pode um corpo! Essas trilhas são excelentemente sinalizadas nas abordagens somáticas. Não apenas do ponto de vista do reconhecimento funcional, mais, do ponto de vista das conexões destes sistemas com as sensações, pulsões, atitudes, estados, emoções, sentimentos, percebidos e expressos no movimento, nas suas variações formais e nas suas qualidades dinâmicas.

O projeto do Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, de maneira semelhante a alguns outros programas de graduação em dança, inclui a educação somática na estrutura curricular. Mais do que isso, a concepção pedagógica e a metodologia de ensino proposta, orienta-se segundo o estudo de estratégias e abordagens da Educação Somática nas suas possíveis interfaces com a dança: no aprendizado técnico, como recurso de investigação corporal e de qualidades diferenciadas de movimento, como fomento ao desenvolvimento das potencialidades criativas.

Meu processo de formação como artista e professora pautou-se por uma orientação contemporânea, caracterizando-se pela articulação de técnicas de dança e abordagens de educação somática. Quanto às abordagens somáticas meus estudos iniciais privilegiaram os ensinamentos de Klauss Vianna; mais tarde, passei por um processo de reciclagem na Escola de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo, onde conheci a proposta de organização psicomotora de Mde Bézières e o Método GDS de Cadeias Musculares. Participei ainda de alguns cursos introdutórios de BMC (Body-Mind Centering), Feldenkrais, Bartenieff, Eutonia, entre outros. Estudar as abordagens que compreendem a educação somática nas suas interfaces com a dança tornou-se um processo de pesquisa contínuo.

Como docente do Curso de Dança, respondo pelas disciplinas Consciência Corporal e Exploração do Movimento I, II e III Tais disciplinas têm como foco: a integração corporemente; o estudo das funções fisiológicas, anatômicas, proprioceptivas e exteroceptivas do movimento como base do treinamento técnico-corporal; e, a exploração do movimento como fonte de investigação criativa da dança.

No período final do Curso, encontra-se a disciplina Educação Somática Aplicada à Dança, a qual apresenta um painel das principais técnicas de consciência corporal relacionadas à educação somática sistematizando possibilidades de sua articulação na formação técnica, na criação e na educação da dança. Neste curso, vimos desenvolvendo junto com o corpo discente um processo de reflexão e sistematização de dados, o que poderá se caracterizar futuramente, no desenvolvimento de uma pesquisa, de fato.

Quando nossos alunos chegam a Universidade, na sua maioria, trazem *marcas* de suas formações em dança. Em alguns

casos, têm de passar por um processo de alfabetização em dança, ou melhor dizendo, por um processo de alfabetização e formação no pensamento contemporâneo da dança.

Muitos alunos chegam a Universidade e se colocam temerosos diante da idéia de envolver-se com aspectos da criação em dança. Tem medo de elaborar idéias próprias com seu corpo, de repensar fórmulas já decoradas e incorporadas. Sem dúvida, nem todos serão coreógrafos mas, é impossível estudar e trabalhar com a dança contemporânea sem se deter nos estudos do corpo, do próprio corpo em suas possibilidades de elaboração da linguagem.

No momento inicial do curso, propomos aos nossos alunos o resgate dos sentidos, das percepções, da sensibilidade nas situações diárias de ensino/aprendizado da dança. Um caminho de construção, de um *corpo próprio*, como diria M. Ponty (1994). Corpo que se conhece para conhecer outros corpos e para investigar novas formas de comunicação.

Talvez possamos agora, na conclusão deste trabalho, explicitar de forma sintética, em que sentido a educação somática implica no desenvolvimento de *novas sensibilidades* para o intérprete-criador da dança.

Na introdução do trabalho *O Corpo na História*, o antropólogo José Carlos Rodrigues (1999), pontua que irá desenvolver seu estudo com atenção a história da sensibilidade, a qual se diferencia da história das mentalidades: “... *é preciso lembrar, de início, que mentalidades e idéias não necessariamente coincidem com sensibilidade. Aquilo que os homens pensam (ou dizem que pensam) e o que sentem não se coaduna obrigatoriamente...*”

Interessa-nos em especial suas explicações de que “... *a sensibilidade que temos hoje – seja auditiva, tátil, gustativa, olfativa e visual – tem uma história e, especialmente uma significação...*” Ou ainda: “*o passado não está apenas no passado: ele constitui nossa sensibilidade e continua de certa forma como veremos, a ser presente.*” E, para grande parte da humanidade, “... *assim como o olho não se vê a si mesmo, nossa sensibilidade não é muito sensível a si...*” (1999)

O antropólogo-historiador afirma que a história está no corpo (e, o corpo na história). Creio que, para acessar essa história, não apenas restrita a uma biografia, o intérprete-criador da dança, identificado pela perspectiva do corpo-livro, encontrará caminhos diversos nas interfaces da dança com as abordagens somáticas voltadas, exatamente, ao resgate das sensibilidades.

“Ida Rolf afirmava que o corpo é uma tela que religa todas as coisas a tudo. Os dançarinos experientes conhecem e trabalham intuitivamente esta rede plástica de interdependência que é a pessoa humana, mas assim que se juntam ao educador somático, seu processo se torna mais direto, claro e profundo” (Sylvie Fortin, 1999)

Nos treinamentos do intérprete-criador da dança, a educação somática, além de providenciar possíveis melhoras na performance técnica, evitar traumas e lesões, do ponto de vista expressivo e criativo, pode ampliar a investigação estética do dançarino, porém, devemos considerar que “*o objetivo do treinamento do dançarino é de conduzi-lo à representação de diferentes escrituras coreográficas com um organismo corporal eficaz, seguro e expressivo, quer dizer, orientado para o reconhecimento de toda a carga significativa e emotiva do gesto. Para o dançarino a educação somática é então um meio e não um fim*” (Sylvie Fortin, 1999).

Como artista, interesse-me especialmente pelas questões do corpo e da subjetividade na contemporaneidade: a ausência do lugar, o habitar de passagem, a existência de não-

lugares. Essa pesquisa, vem sendo alimentada pela historiadora Denise Sant’Anna. Em seu trabalho *Corpos de Passagem* a autora denuncia o risco da “*desertificação da vida*” e sugere que na atualidade, “*talvez o mais difícil seja criar elos entre cada corpo e o coletivo e, ainda, entre o corpo, seu passado e seu devir.*” Para além do pessimismo, Denise Sant’Anna, aponta como saída, a busca de novas formas de composição: “*seria preciso, talvez, recorrer a alguma engenharia capaz de religar o corpo às suas potências e às suas virtualidades. Conectá-lo com a espessura da história e, ao mesmo tempo, abri-lo ao imponderável. Um sonho e tanto...*”.

Livremente, entendo essa fala como uma propositura – desafio poético e estético - aos criadores da dança. Penso, que as abordagens somáticas instauram nos processos de treinamento do dançarino a *questão da consciência*, no sentido da *sensibilidade que se torna sensível a si mesma*, e, ao fazê-lo, elucida a profunda conexão da produção artística contemporânea com as questões culturais, sociais, políticas e filosóficas de nosso tempo.

Bibliografia

- FORTIN, Sylvie. *Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança*. Tradução de Márcia Strazzacappa. In, Cadernos do Gipe-Cit, n. 02 “Estudos do Corpo”, coordenação Cristine Greiner. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, janeiro 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PROJETO PEDAGÓGICO. Curso de Dança – Universidade Anhembi Morumbi. Concepção e Organização: Ana Terra. São Paulo, 1999/2001/2002.
- RIBEIRO, Antônio Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Passagens, 1994.
- RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.
- SANT’ANNA, Denise B. de. **Corpos de passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- STEINMAN, Louise. **The knowing body. Elements of contemporary performance & dance**. Boston: Shambhala, 1986.
- VIANNA, Klauss, **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

Notas

¹ A elaboração do 1º projeto pedagógico do Curso, em 1999, recebeu importantes contribuições da profa. Valéria Cano Bravi.

² Este trabalho se complementa com o artigo apresentado pela profa Sílvia Geraldi a qual, apresenta reflexões sobre processo criativo em dança, relatando sua experiência como docente do Curso de Dança – Universidade Anhembi Morumbi.

³ Segundo a autora, “propriocepção é literalmente como nos sentimos/percebemos a nós mesmos”.

* * *

VERFREMDUNG E TANZTHEATER

Betti Grebler

Universidade Federal da Bahia

Verfremdung, palavra do idioma germânico que significa ‘estranhamento’, também denomina procedimentos de distanciamento que foram divulgados neste século, principalmente através do teatro de Bertolt Brecht (1898-1956). Sabemos que as técnicas de distanciamento têm sido utilizadas pela tradição teatral, popular e erudita, e inclusive pelo teatro oriental¹. Mas, foi Brecht quem as aperfeiçoou, fazendo delas um uso sistemático para fundar seu ‘teatro épico’, caracterizado como um projeto estético-político, cuja intenção é fazer com que as pessoas se confrontem com uma nova visão dos fatos cotidianos: assim sendo, deseja que o espectador *se estranhe* em relação à sua própria vida, e que através dessa relação de estranhamento com seu próprio mundo, seja capaz de produzir atitudes transformadoras para si e para a sociedade.

O termo *épico* traduz um gênero literário narrativo que favorece, por sua vez, o distanciamento almejado por Brecht. “É típica dessa dramaturgia épica a fusão do elevado e do popular, do excelso e do rude, do sublime e do humilde”. (Rosenfeld, 2000:46). Brecht constatou que o teatro dramático tradicional apresentava o mundo através de uma visão subjetiva, que emprega a atividade emocional do espectador, subtraindo desta, seu investimento crítico, justamente o elemento capaz de provocar uma transformação². As técnicas do distanciamento dramático produzem um efeito próximo daquele distanciamento que nos acontece casualmente, ao longo da existência: ambas nos possibilitam o *insight*³, isto é, a capacidade de discernir a verdadeira natureza de uma situação, um lampejo elucidativo, uma visão que nos acontece quase de modo acidental num dado momento, trazendo uma compreensão profunda de determinado problema.

Do ponto de vista da encenação, Brecht construiu seu teatro em oposição ao conjunto de técnicas instauradas pelo drama *neo-clássico*, cujo decoro ditava normas que abusavam da identificação psicológica (*katharsis*) entre ator, personagem e espectador. Ao contrário deste modelo, o drama épico é permeado com um realismo capaz de reproduzir a vida do homem comum, buscando desvendar enredos sócio-políticos, expor interesses e contradições de uma ordem social baseada no interesse econômico, na exploração das classes menos favorecidas. Para Brecht, o estranhamento cria as condições para a negação do teatro como ilusão, ou seja, do “teatro culinário”, que segundo ele, mantém o *status quo*, através da representação dos interesses das classes dominantes, que mantêm o controle das camadas populares através de sua alienação

“A arte do teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia. Expressando isso numa fórmula: ao invés de identificar com o herói, o público deve, muito mais aprender a se admirar das relações em que vive”. (Benjamin, 1985:215).

O *efeito V*, como também é denominado de *estranhamento*, recria um padrão *neutro* de reconhecimento de aspectos da existência que, de outro modo, vão deixando de ser questionados: à distância, podemos observar, e ver as coisas que, entretanto, nos escapam ao olhar quando delas estamos por demais próximos. O *efeito V* é conseguido através de técnicas variadas que envolvem recursos literários, (ironia, paródia, comicidade), cênicos, e musicais⁴.

“... projeções de jornais cinematográficos,

locutores, perguntas do público dirigidas ao palco, alocações e apelos dirigidos ao público, comentários das mais variadas espécies que criam um horizonte bem mais amplo que o dos personagens, o abandono dos papéis pelos atores que passam a criticar a peça e a discutir vivamente problemas pessoais, ensaios da peça que se verificam durante a apresentação da própria peça, etc.” (Rosenfeld, 2000:129).

Esses procedimentos contribuem para que um determinado assunto seja abordado sob pontos de vista diversificados, e devido às interrupções, dão ao público o tempo necessário para pensar e desenvolver uma visão crítica sobre o assunto que está sendo tratado. As cenas se desenvolvem de modo independente, tendo uma certa autonomia em relação ao todo, pois encerram um sentido próprio: elas não conduzem o espectador para o desfecho climático das situações representadas, como o faria preferencialmente o teatro tradicional.

A acumulação de convenções artísticas variadas, oriundas tanto da tradição erudita da representação dramática, quanto do teatro popular, e o ordenamento não linear das cenas, constituem as contribuições do teatro épico para a gramática visual do teatro contemporâneo.

A obra da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940/...), pode ilustrar muitos dos aspectos conceituais desenvolvidos pelo teatro épico: da mesma maneira que em Brecht, Bausch associa seu trabalho criativo com temas relacionados à condição sócio-política do homem contemporâneo. Ela atualiza Brecht na contemporaneidade de uma forma totalmente nova, porque o faz através de uma narrativa corporal. Utilizando o modo acumulado de procedimentos da tradição teatral, às técnicas coreográficas, ela ajudou a forjar (junto com outros coreógrafos da sua geração) a *tanztheater*, uma corrente de dança que se projetou para o mundo a partir dos anos 80, influenciando e redefinindo a dança contemporânea.

Nela reconhecemos o realismo *brechtiano*, não apenas nas escolhas temáticas, e no fato de se interessar por personagens reais, no lugar de personagens idealizados. Os movimentos que preenchem suas peças são gerados de histórias pessoais dos bailarinos, com narrativas reconhecidas nos dramas da atualidade. Não são personagens de uma elite, são pessoas comuns, como também o são os personagens *brechtianos*. Brecht também está em suas coreografias quando a vemos assumir o palco sem a quarta parede⁵, reconhecendo o público e a ele se dirigindo, como também em seu aproveitamento do *gestus*⁶, como um reflexo de uma condição social. Assim, em vez de criar movimentos a partir do vocabulário da dança apenas, ela desenvolve experimentações e improvisações que misturam técnicas teatrais e coreográficas, para abordar o corpo, como um *constructo cultura*⁷, onde a cultura pode ser reconhecida no condicionamento de um comportamento físico. O corpo individual é também um corpo coletivo que se submete a regras e desempenha papéis sociais. Nele, também se inscrevem as reações a esses condicionamentos. Assim, ela reconhece em seus bailarinos mais que corpos dotados de competência motora. Ela os vê como personagens de um teatro da realidade, e considera seus corpos como arquivos que contêm informações e memórias preciosas: suas próprias histórias de vida.

Nas criações de Bausch, o processo de criação é centrado nos bailarinos e nas informações que eles trazem para o projeto. Suas lembranças do passado e narrações geram movimentos, posturas corporais, gestos, expressões. Esse é o

fundamento de seu processo de criação e de construção do roteiro coreográfico. As histórias, reações emocionais e físicas, simbolizam comportamentos e modos de vida, e vão criar um mundo cênico que se mistura com a realidade.

Apesar de contrariar um dos princípios do teatro épico (a não identificação entre ator e personagem), ainda assim, a *tanztheater* alcança seus objetivos mais importantes, trazendo à cena situações proveitosas ao estudo sociológico, visto que, seu elenco constitui uma amostragem da composição étnica do mundo atual, e este fato não é dissimulado no palco através de uma aparência homogeneizada. Através de seus colaboradores (os bailarinos são também co-autores), os problemas da atualidade são tocados: a fricção entre as diferentes nacionalidades, os problemas da convivência cultural, da adaptação, da violência urbana, da repressão e discriminação sexual, são debatidos. Bausch consegue acessar e fundamentar temas sociais urgentes, inscrevendo-se ao teatro fórum formulado por Brecht, como um teatro capaz de promover um debate esclarecedor, que favoreça a análise dos aspectos variáveis de determinado assunto, para que posições e discursos dissimulados possam ser expostos à luz.

Em suas coreografias, Bausch não dá um ordenamento linear: assim como no teatro épico, as cenas não são desenvolvidas numa linha contínua, ao invés disto, progridem através de saltos diegéticos; do mesmo modo, os movimentos, que são muitas vezes gestos utilitários, de sentido quase literal, substituem e alteram o significado veiculado podendo até contradizer o que foi dito antes. É principalmente através da *repetição obsessiva* (uma estratégia que ela soube utilizar tão bem, a ponto de torná-la sua própria marca registrada) que o *estranhamento* se dá na *tanztheater* de Bausch. Elas ocorrem de modo despreocupado com o investimento temporal, podendo durar até cerca de 15 minutos; ao invés de se esgotarem em sua capacidade de significação ou instaurarem apenas a monotonia, elas expõem o movimento a renovadas interpretações, em que os sentidos se modificam através do jogo espaço-temporal, cumprindo a estratégia do *estranhamento*; dando o tempo para que o espectador pense. Assim, elas nos conduzem ao paroxismo de revelar novas imagens, novos sentidos, estimulando as estruturas da percepção, e alimentando o desejo do espectador de criar associações, encontrando assim novos sentidos para aquilo que vê e associar o que está sendo mostrado à sua experiência de vida.

A repetição que interrompe a narrativa, permite o fluxo renovado de associações a partir da fixação de uma imagem. De um modo peculiar, a repetição na *tanztheater* funciona como a interrupção no teatro épico, pois, sem mudar de uma cena para a outra a fim de dar tempo para que o espectador desenvolva o pensamento crítico, a repetição da imagem também faz com que o espectador não siga com o enredo, dando-lhe do mesmo modo, o tempo necessário para pensar sobre aquilo que vê. As ações são primeiramente reconhecidas em seu aspecto visual, apreciadas por suas qualidades estéticas. Entretanto, ao sucederem-se, apontam para novos significados e pedem novas leituras.

É aí então, que o espectador se engaja na abertura de sentidos e na associação do espetáculo com sua experiência de vida. A repetição não permite que ele siga com a dança, porque ela mergulha na imagem levando-o junto com ela. A dança agora se parece com um *vinyl* arranhado, cujo efeito nos deixa suspensos no tempo e no espaço, divagando sobre o mesmo ponto. É nesse momento que a *tanztheater* se mostra capaz de mexer com nossa percepção: o tempo se esgarça nos remetendo a um 'quase' estado alterado de consciência. Então, não sabemos

mais se aquilo que vemos corresponde ao que está sendo mostrado, ao que o artista nos pede que vejamos. E nos perguntamos então se devíamos estar pensando aquilo que estamos pensando. Só então nos damos conta do nosso *estranhamento*.

Tanto quanto Brecht, Bausch soube forjar um trabalho engajado sem, contudo abrir mão da qualidade estética. Se ambos não conseguiram produzir a desejada conscientização e conseqüente mudança social, pelo menos, conseguiram trazer à luz temas sociais importantes. Contudo, ambos conseguiram produzir com bastante êxito, cada um no seu campo, uma arte vigorosa de valor poético inquestionável, com capacidade inclusive para criar uma conexão mais verdadeira entre o espectador e o espetáculo. Seus espetáculos tocam a sensibilidade contemporânea e convida o espectador a refazer seu modo de perceber as artes do teatro e da dança.

Bibliográficas

- BAXMANN, Inge. "Dance-theater: rebellion of the body" In: *Ballet International*. 1, (1991): pp. 55-60;
- BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico" (trad. Flávio René Koethe). In: *Walter Benjamin: coleção grandes cientistas sociais*. (Flavio R. Kothe, org.) São Paulo: Atica. 1985: pp. 202, 218;
- DEMARCY, R. "A leitura transversal". In et al: *Semiologia do Teatro*: col. Debates. J. Guinsburg, J. Teixeira Coelho Netto e Reni Cardozo (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 1988. pp. 23-38;
- FEBVRE, Michele. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron. 1995;
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec. 2000;
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva. 2001;
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz&Terra. 1981.
- (orgs.) São Paulo: Annablume, 2000. pp. 131,144;
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva. 2000;
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio: Zahar, 1982;
- PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du théâtre**. Paris: Dunod, 1996.

* * *

EXERCÍCIOS DE TRADUÇÃO: VER DANÇA

Cássia Navas
Universidade de São Paulo
Oficina Cultural Oswald de Andrade

A dança cênica, como fenômeno de comunicação humana, vislumbrada em suas molduras – os espetáculos, nasce da vontade de expressão de um coreógrafo, concretizando-se em corpo através de bailarinos. Somos partícipes do performado enquanto público - unidade provisória em função de algo que acontece no palco-, partícipes de um evento.

Ao fim dos espetáculos, tempo e espaço são reconstituídos de maneira singular em nossas mentes, numa tarefa em que as grafias da dança (NAVAS, 1996) podem ser de grande auxílio – texto, foto, vídeo, entrevistas, onde quase-poemas são colhidos nas palavras de quem a faz.

Integrante da pesquisa do livro *1º Ato, Bastidores & Palco*, a análise das obras do grupo miniero, teve como meta o restauro de parte da circulação (CARDONA, 2000) de conteúdos entre público, pesquisadores e artistas.

A base da investigação foram vídeos, frames de vídeos e entrevistas de Kátia Rabello e Suely Machado, diretoras fundadoras da companhia, além do material pára-coreográfico (FEBVRE, 1995) e diferente do realizado em *Seis Criadores Brasileiros* (NAVAS, 2001), a análise de quadros relativa à cada coreografia não foi feita exclusivamente a partir da redundância de ocorrências e diferenças entre *frames*, mas também a partir da especificidade de cada obra estudada.

Nesta análise qualitativa (SANTAELLA, 2001), coube ao pesquisador uma atividade de “dramaturgo” a posteriori, se analisarmos o seu papel como um “exercício de circulação” (ADOLPHE, 1997), entre o que se vê na imagem paralisada e em movimento (frames e vídeos), no material para-coreográfico, em entrevistas e no acompanhamento dos espetáculos, antes e depois de sua estréia.

Coube também ao pesquisador a atividade de um crítico de dança, quando se exerce esta atividade em parâmetros da “crítica de dança/arte norte-americana”, em que os profissionais descrevem partes importantes do espetáculo visto, para depois tecerem comentários analíticos.

Dois dos textos, relativos à pesquisa realizada junto à *1º Ato Companhia de Dança*, servem como exemplos dos resultados deste exercício de tradução, em que a atitude principal é a de “ver a dança que se dança”, mantendo-se, como o preconizado por Charles Sanders Peirce (1990), dentro dos estudos da fenomenologia, “os olhos abertos do espírito”. Neste sentido, obre os espetáculos analisados, para além de uma crítica mais clássica, para além de uma análise mais acadêmica, possuindo, no entanto, índices destes tipos de escritura investigativa.

Sendo a dramaturgia o que também “permite resolver a dualidade entre o íntimo e o público” (Adolphe, 1997), a reflexão sobre os espetáculos, dentro deste tipo de análise que privilegia a escritura em si do encenado, em sua relação com o que se queria encenar, com seu “rastros inicial” (NAVAS, 2001), pode servir como uma espécie de material dramaturgico, contribuindo-se para a construção de um método de análise/investigação para os estudos da dança, em suas intersecções com as novas tecnologias.

Carne Viva (1990), de Dudude Hermmann e Arnaldo Alvarenga, ou a dança contemporânea como metáfora do moderno

Uma mulher vestida de branco percorre, numa linha paralela à boca de cena, a distância que separa os lados direito e esquerdo do palco. Anda sobre dezenas de pares de sapatos, calçando-os e descalçando-os sucessivamente. Quando alcança o canto direito o palco, dá com um bailarino à sua espera. Ele tira seus sapatos pela última vez, atirando-a ao palco, de volta à cena.

A caminhada da bailarina por sobre os seus (e nossos) pés, metaforizados pelos muitos pares de sapatos enfileirados numa linha contínua, é figura e fundo para uma reflexão sobre uma certa ilusão de “progresso” que devemos continuamente procurar no novo e moderno, em busca de uma evolução.

O contemporâneo também nasce sob o signo de uma sociedade moderna, de cujos símbolos a metrópole, as máquinas e a locomotiva fazem parte dominante. Mas também nasce sob o signo da celebração do humano, da festa de vida e morte presente em cada um e no coletivo que se estabelece em todas e por todas as relações humanas.

Metáfora do moderno, a bailarina caminha sobre um trilho de sapatos, como uma máquina que faz e desfaz o movimento de encaixe: pés dentro de sapatos, pés fora dos sapatos. No final é brecada por uma outra força, humana, que a atira ao espaço coletivo do celebrar, em que ela atua em quase fugas de outros intérpretes, seus companheiros de mergulho no vivo da carne.

Carne viva é um espetáculo que se faz e se desfaz, como se por cima de um elemento vivo e pulsante, peles que permitam o contato com este “elementar” do espetáculo fossem sendo testadas, na cobertura do todo. Há momentos frutos de grande trabalho de investigação, uma outra chave da dança contemporânea, onde as aléias da experimentação são testadas em provocações estéticas diuturnas.

Dessa maneira, cenas, nas quais se poderia cair numa interpretação mais caricatamente teatral, vão se transformando em experiências onde a circularidade de uma pesquisa mais profunda se nos dá a conhecer, como no caso em que sucessivamente três intérpretes armam cenas, na primeira delas, o vestir-se e o maquiagem transformam-se em metáfora de urgente sobrevivência.

No segundo ato, para a celebração moderna, uma mesa entra em cena. Ficará pousada entre vestes, espalhadas pelo chão e penduradas atrás, articuladas num telão imenso, sendo centro do ritual coletivo de cada um a sua vez (ritual interno de pulsação da dança) e de todos envoltos em uma mesma pele, metáfora de elenco que dança em coletivo real.

Breve Interrupção do Fim (1994), de Suely Machado e Gerald Thomas, ou sobre dança e teatro em dança

No silêncio, as cortinas estão fechadas e há um foco de luz sobre um balde no chão do proscênio. A cortina se abre aos poucos e uma lua cheia se mostra pendurada ao fundo do palco, como um telão. Dois pares de refletores pousados no chão, esquadriham o palco. Começa a soar um texto em off, na voz de Gerald Thomas, diretor do espetáculo: “_ E começo aqui, este começo, e recomeço, e remeço, e arremesso. E aqui me meço. Quando se vive sob o aspecto da viagem... O que importa não é a viagem, mas o começo da”

Há um corredor de luz diagonal, que termina iluminando um ator, com tanga e coroa de espinhos deitado no meio e à frente do palco. Por este corredor entra outro ator-bailarino de tanga andando em direção ao intérprete prostado no chão. Caminha caindo e levantando sem parar, em sucessivas quedas. Enquanto isto, uma contra-luz sai de trás do cenário e bailarinos caminham para a frente do palco, escondendo-se atrás

de cabides de roupas. Novo texto é enunciado: “_ O avesso da história, que pode ser história, que pode ser cárie, que pode ser história. Tudo depende da hora. Tudo depende da glória. E nada, e nus, e neles. Reles. E nem nada de nada...” . Black out.

Este é o começo de *A Breve Interrupção do Fim*, de Gerald Thomas e Suely Machado. Com ela, a companhia volta a trabalhar com um diretor de teatro. Segundo Thomas (*Portfolio 1º Ato, 20 anos*), os questionamentos sobre seu trabalho com o grupo foram muitos: “Quer dizer que agora você está coreografando? Como é lidar com bailarino? É diferente de dirigir um ator? Como você concebe a dança? Você sente falta da palavra na dança?”.

Questões a que o diretor rebateu: “_ Não, de jeito nenhum. As regras do teatro são limitadas e depois destes anos todos, ainda me causam repugna. Sempre driblei estas regras, mas nunca cheguei a organizar esses ‘dribles’. Em 1989, quando concebi e dirigi *Mattogrosso* (Thomas, Glass), o que fiz foi dirigir uma “massa em movimento”. Sugeriram-me na época, chamá-la de teatro-dança, pois esta massa de 53 atores não falava uma palavra e se movimentava de acordo com os acordes musicais. Na verdade, nem teatro, nem dança, nem ópera, nem coisa alguma nenhuma. *Mattogrosso* foi um brado de guerra que reunia resposta a todas as minhas inquietações”.

O discurso de Thomas serve para ilustrar que, se existiam, exteriormente ao grupo, certas questões sobre a pertinência de sua “residência cênica” dentro da 1º Ato, para os artistas da companhia trabalhar com “gente de teatro” não era tão surpreendente assim, já que na história do grupo mesclam-se ações mais ligadas a artistas coreográficos àquelas ligadas a artistas teatrais.

Como se fossem atores, sendo bailarinos, que são atores, e assim por diante, os artistas da companhia se atiraram à proposta de Thomas, numa obra, que como muitas de suas outras, estrutura-se enquanto uma narrativa de cunho altamente autoral.

Em “A Breve”, não há personagens definidos, isto é, personagens definidos exclusivamente por suas falas, índices verbais de suas características, posto o discurso verbal estruturar-se como um sistema de definição de cada personagem em relação aos outros tantos. Todavia diferentemente de um teatro mais clássico, o assim chamado “teatro de texto”, e como no teatro contemporâneo, em *A Breve Interrupção do Fim*, a definição de personagens se faz por movimentos, executados por “gente de dança”.

Chamada de dança-teatro ou teatro-dança, a ópera *Mattogrosso* foi assim nomeada por reunir atores que se moviam ao som dos acordes musicais, sem qualquer enunciação de falas. Muito simplesmente, esta é uma das definições que podemos dar à dança, posto a mesma não ser, privilegiadamente, o domínio artístico onde os conteúdos dramáticos circulam de forma verbal, sendo, no entanto um *locus* onde a dramaturgia musical, em muitas de suas formas, é uma predominante.

A ausência desta “predominância verbal”, não é porém obstáculo para que nas variadas versões da dança-teatro, os artistas falem (vocalmente) de maneira fragmentária ou barreira para que, em para algumas criações da mais moderna dança contemporânea, longos discursos sejam tecidos sobre assuntos variados, nestes casos, muitas vezes, a dança, literalmente parando para falar.

O apontamento da ópera de Thomas, feito por ele mesmo, como sendo uma obra quase coreográfica (dança-teatro ou teatro-dança) nos revela um seu conhecimento restrito da cultura coreográfica como um todo. Tal desconhecimento, no entanto, faz com que o direto lide com a dança fora de padrões

em re-leituras feitas de fora para dentro da linguagem, no caso o “lugar de fora” ocupado por uma visão mais teatral e o “lugar de dentro” localizando uma topologia mais coreográfica.

Como no desvelamento de certos clichês da dança, por exemplo nas cenas onde o bailarino-penitente-Cristo, cujos tombos, aplaudidos por todo o elenco, além de serem metáforas do “final da história”, conteúdo também presente nas citações de Joyce e Hegel, assume a postura de um intérprete do balé, atravessando em diagonal o espaço à frente da mesa posta em um ou dois *grands jetés*, para cair no chão escorregadio à força do sabão que outro ator-bailarino aplicara .

À primeira vista, a cena nos remete diretamente, dentro de circuitos empobrecedores da dança, à necessidade de uma certa ascese corporal, onde o salto é a metáfora máxima da conquista da elevação. Por isto a dança do bailarino-penitente-Cristo se assemelhar, nestes momentos, àquela de um intérprete de um mítico pássaro voador, como nas performances masculinas mal realizadas de um *O Corsário* (1856, Mazilier) ou de um *O Pássaro de Fogo* (1910, Michel Fokine).

Referências

- ADOLPHE, J. M. *La dramaturgie est un exercice de circulation*. In *Dossier Danse et Dramaturgie*, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31, 1997
- BRUNEL, L. *La danse vidéotée*. In *Fous de danse*, dir. Elisabeth Lambert, série Mutations, nº 51, juin, 1983.
- CARDONA, P. (2000). **Dramaturgia de bailarín, cazador de mariposas**. México DF: Conaculta/INBA
- FEBVRE, M. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Chiron/Librairie de la Danse, 1995.
- FOSTER, S. (1998) **Choreography and narrative**. Bloomington: Indiana University
- MORRIS, G. **Moving words**. London/New York: Routledge, 1996
- NAVAS, C. *Os desenhos dos desenhos da dança*. texto programa da exposição *Desenhos de Dança*. São Paulo, AS Estúdio. 1996
- NAVAS, C. & DIAS, L. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992
- NAVAS, C. **Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França**. São Paulo: Hucitec. 1999.
- NAVAS, C. **Seis Criadores Brasileiros**. Pós-doutorado em dança. São Paulo: ECA/USP/FAPESP, 2001
- NAVAS, C. & WERNECK, H. **1º Ato, Bastidores & Palco**. Belo Horizonte: Banco Rural/Rona, 2002
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira & Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SANTAELLA, M. L. **Comunicação e pesquisa, projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker, 2001

Videografia

- A Breve Interrupção do Fim*, 1997; autoria e direção: Gerald Thomas/direção coreográfica: Suely Machado)
- Carne Viva*, 1990; concepção, direção e coreografia: Dudude Herrmann e Arnaldo Alvarenga/direção geral: Suely Machado e Kátia Rabello

MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL NA DANÇA CONTEMPORÂNEA CARIOCA

Denise da Costa Oliveira Siqueira
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Euler David de Siqueira
Universidade Federal de Lavras

Introdução

Meios de comunicação de massa brasileiros e internacionais produzem e reproduzem amplamente noções que dão conta da identidade cultural como identidade nacional. Parte considerável da obra historiográfica brasileira também aborda identidade, cultura e memória como sendo nacionais, construídas como resultado do amplo processo de “miscigenação da sociedade brasileira”. Sua arte, sua dança, por extensão, representariam essa “identidade mestiça”¹.

Este trabalho, nascido da reflexão acerca das relações e interfaces entre a memória e a identidade cultural, tem como objetivo estudar como ambas se processam no universo da dança cênica contemporânea carioca. Para tal recorre-se ao conceito de memória como tratado por David Hume e o de identidade cultural como trabalhado por Renato Ortiz. A título de exemplificação, aborda-se o projeto Ateliê Coreográfico, desenvolvido pela prefeitura do Rio de Janeiro com intuito de formar pessoas com particularidades corporais diversas para ingresso no universo da dança cênica.

As conexões propostas são possíveis porque partem da idéia de que toda memória envolve um passado e uma tradição que são constantemente reatualizados pelos grupos sociais em seus ritos cotidianos. Em outras palavras, todo grupo social vivencia sua memória e identidade cultural através de seus mitos e ritos, entre eles, as representações cênicas.

Pensar a dança como repositório da memória e da identidade cultural de determinados grupos sociais torna possível valorizá-la como objeto de estudo do campo das ciências humanas e sociais. Assim, as idéias acima levam a pensar os grupos de dança contemporânea do Rio de Janeiro como suportes de várias identidades, culturas e memórias em oposição à busca de uma dança típica ou característica do “ser brasileiro”, tão difundida pelos meios de comunicação no Brasil e no exterior.

A memória em Hume

Uma dança cênica, espetacular, arte de caráter instantâneo, pode ter tanta durabilidade quanto uma pintura ou escultura. Há no entanto, uma diferença estrutural entre os trabalhos cênicos e as obras construídas sobre suportes duradouros: cada espetáculo é original, possui a capacidade de ser recriado sempre, é reversível. A pintura e a escultura, nesse sentido, são irreversíveis enquanto a dança ensinada de forma oral, reconstruída ou imitada através de imagens ao longo de séculos, modifica-se sempre. A dança precisa contar fortemente com a memória para ser remontada, para ser levada à cena.

No século XVIII, o filósofo David Hume fez importantes reflexões acerca da memória ainda válidas para o pensamento contemporâneo. Segundo Anthony Quinton, a obra de Hume “é o ponto alto da tradição empirista dominante na filosofia britânica” (1999, p.7) e o filósofo foi “o mais notável expoente do Iluminismo escocês do século XVIII” (op.cit., p. 8). Segundo Quinton, em seu olhar empirista, Hume sustenta “que toda a matéria-prima de nossos pensamentos e crenças provém da experiência, sensorial e introspectiva” (op.cit., p.15). Assim, os

pensamentos estariam “desprovidos de conteúdo, e nossas palavras, de significado, a menos que estejam conectados com a experiência” (op.cit., p.15).

Para Hume, as percepções, originadas na experiência, seriam as reais fontes do conhecimento. Ele chamou as primeiras percepções, o material que seria recordado posteriormente (a sensação original), de impressões fortes. As lembranças, os pensamentos ou as idéias desenvolvidos a partir das impressões fortes seriam as impressões fracas. Assim, as idéias e lembranças seriam cópias das impressões originais, marcando uma perda de informação entre a realidade empírica ou o real e as representações feitas deles.

Ao atuar em um espetáculo o intérprete recorrerá a suas idéias sobre a coreografia aprendida, colocando nelas um que de sua própria memória corporal. Nesse sentido, tanto as impressões fortes, aquelas que ficam, talvez, de um primeiro contato com a peça, quanto seu pensamento, suas idéias a respeito daqueles movimentos que seu corpo realiza vão colaborar para o atuante executar o trabalho da cena.

A idéia de identidade cultural

A idéia de uma “memória nacional” a ser preservada e divulgada é uma construção cultural e social solidificada por determinados grupos. No sentido de “conjunto de fatos e acontecimentos qualificados como ‘históricos’”, memória se aproxima da noção de identidade cultural.

Como a identidade, cultura e memória se constituem como nacionais? Até Gilberto Freyre, com *Casa grande e senzala*, teorias raciais dominavam na intelectualidade brasileira, defendendo a “superioridade” do elemento branco, já civilizado e, por isso, tendo alcançado etapa mais desenvolvida da sociedade em comparação com negros e índios - tidos com inferiores, depravados, amorais, irracionais, libidinosos e preguiçosos. “Raça” era, nesse momento, a categoria analítica chave para dar conta das diferenças entre esses grupos humanos.

A conclusão compartilhada pelos intelectuais brasileiros do início do século XX era a de que a miscigenação provocava degeneração, fazendo com que as qualidades inatas de cada um dos representantes das “raças” fosse perdida. A solução encontrada pelos intelectuais brasileiros foi apelar para um processo de embranquecimento da população brasileira com a entrada do elemento europeu imigrante.

Com Gilberto Freyre, o mestiço não só seria absolvido de sua “culpa primordial” como também seria alçado ao posto de elemento positivo da identidade nacional. Gilberto Freyre faz a positivação do mestiço, escrevendo que somos um povo mestiço, ricos possuidores de uma cultura plural que traz as contribuições de vários povos.

Assim, a identidade cultural brasileira vem sendo construída a partir de um sistema complexo e vasto de ideologias forjadas por intelectuais que desempenham o papel de mediadores simbólicos e cujo principal papel é aplainar as diferenças sociais já em estado acelerado no Brasil dos anos 30 e 40. Na esteira da idéia de uma identidade nacional, se está diante de um sistema ideológico: não há **uma** cultura nacional, não há **uma** identidade nacional ou **uma** memória nacional. A idéia de que somos uma nação, de que temos uma identidade em comum, de que temos uma cultura em comum é o resultado de uma construção ao longo de nossa história. Somente grupos sociais “concretos”, “reais”, que vivenciam e põem em movimento suas tradições, ou seu passado, através de seus mitos e rituais, rememorizando-os, podem suportar uma memória, uma identidade e uma cultura.

4 “Ateliê Coreográfico”: memória e identidade em exercício

Memória e identidade se relacionam mas não se confundem. Memória faz parte de um processo cognitivo enquanto identidade é construída social e culturalmente. No entanto, a memória passa constantemente por processos de reconstrução que se dão no ambiente social e cultural ao mesmo tempo em que a identidade também é aprendida. Assim, os conceitos se entrelaçam.

Cultura é fenômeno humano universal, pois não há sociedade que não organize um sistema simbólico e produza símbolos. A idéia de que cada cultura segue seu próprio rumo e tem sua própria história, possibilitou o surgimento da noção de relativismo cultural. Ou seja, cada cultura somente pode ser compreendida a partir de sua lógica interna própria. A diversidade dessas regras enseja as variações de expressões e manifestações da vida social. No campo das manifestações artísticas fica mais perceptível a autonomia do homem para construir sistemas sociais e culturais distintos.

Em um sistema sócio-cultural, manifestações artísticas distintas convivem e se mesclam. A noção de fato social total de Mauss permite forjar uma explicação sociológica que englobe pelo menos, três dimensões que, por vezes, se vêem apartadas nessas manifestações: a dimensão psicológica, fisiológica e sociológica. De acordo com esse ponto de vista, a dança é atravessada pelas esferas fisiológica, pois o sujeito que dança sente dor, prazer, faz força, corre, sua, cai, se machuca, enfim, experimenta seu corpo e lhe dá uma carga semântica em função disso. Ao mesmo tempo, o bailarino experimenta sensações e sentimentos somente seus, revelando a dimensão psicológica, que pode ser consciente ou inconsciente. Por fim, há um conjunto de idéias e representações coletivas impondo-se ao indivíduo de forma inconsciente, sem que esse se aperceba disso. É o domínio do social, cuja consciência, coletiva, nada deve ao indivíduo. Aqui Mauss inspira-se na dicotomia proposta por Durkheim na noção do *homo duplex*: aquele que possui idéias, sensações, valores, vontades, sentimentos e representações individuais e coletivas.

Sendo a dança uma forma de expressão ou manifestação de determinada sociedade, se insere nessa sociedade e, paralelamente, representa uma rede de relações complexas que compõem os fluxos da vida social. Ler a forma como a dança se expressa, é ler as entrelinhas da sociedade, como ela se divide e se hierarquiza. Em cena, quem dança, dança para alguém, o que atesta o caráter social dessa manifestação. O dançarino, por si só, revela apenas parte desse fenômeno, com o espectador, fecha-se o circuito da relação social.

O projeto Ateliê Coreográfico – idealizado por Regina Miranda e apoiado pela prefeitura do Rio de Janeiro – é um bom caso para se refletir sobre a questão da identidade e da memória na dança contemporânea. Iniciativa do Centro Coreográfico, dirigido por Miranda, o Ateliê reúne cerca de cem pessoas do universo das artes cênicas para aulas preparatórias de dança contemporânea. Entre março e abril, mais de duas centenas de candidatos (bailarinos, estudantes de artes cênicas e artistas de diferentes particularidades corporais) concorreram às vagas. Dos selecionados, 15 fazem parte do grupo profissional e os demais do grupo misto. Todos têm aulas diárias (a duração será de dez meses), os profissionais recebendo uma ajuda de custo mensal de R\$ 700,00.²

Os bailarinos selecionados para o grupo profissional, além das aulas, devem desenvolver trabalhos individuais de pesquisa. Os integrantes do grupo misto deverão apresentar uma performance informal ao fim do período. Uma vez por semana,

às segundas-feiras, à noite, no Espaço Cultural Sérgio Porto, todos participam de processos de criação com coreógrafos convidados, em sessões abertas ao público. Em agosto, esse trabalho foi conduzido pela coreógrafa Giselda Fernandes e o artista plástico Hilton Berredo, em uma oficina que teve como tema as gaivotas de papel.

Ao juntar em um grupo pessoas de “particularidades corporais” as mais variadas, o projeto resulta em um encontro corporal interdisciplinar, em que não há uma identidade definida. As diversas memórias corporais dos participantes se apresentam a cada movimento que os “alunos” realizam. Isso pôde ser percebido na observação de aulas abertas e fechadas, nas conversas com a idealizadora do projeto, com professores e participantes.

Vários exemplos mostram as diversas memórias e identidades convivendo nos encontros. Em uma aula de balé de Paulo Marques, um aluno com formação em flamenco compôs uma seqüência inspirada em elementos do vocabulário clássico, mas o que se destacou quando mostrou seu trabalho para o grupo foi a movimentação elegante das mãos, de onde fluiu a energia do movimento para o espaço – característica das danças orientais e do flamenco que foi por elas historicamente influenciado. A memória dos movimentos nesse caso vem à tona e mescla-se com o vocabulário proposto para a aula.

Uma aluna em cadeiras de rodas ao realizar movimentos de ir para frente e para trás na aula de dança contemporânea de Esther Weitzman leva a refletir sobre uma estética do movimento diferenciada: o uso de equipamento mecânico para dançar afronta ao mesmo tempo em que surpreende pela ousadia. Pode-se inverter o olhar sobre essa questão: recorrendo a esse aparato, o que sua movimentação ganha que as demais não têm? E sua presença, elemento novo, obriga a mais uma reconstrução da identidade da dança contemporânea.

Ainda no sentido de encontro de corpos diferentemente construídos para o movimento, a professora de danças árabes, Patrícia Passos, ao explicar que é preciso relaxar o abdômen e não contrai-lo para executar a dança do ventre, provoca reações contraditórias. Há os que aceitam e valorizam o corpo tal como é e os que recusam aceitar o resultado estético dessa posição: um abdômen solto, podendo estar proeminente. No universo da dança oriental os quadris levemente redondos - distante da estética da “barriga tanquinho” da ginástica localizada e do visual esquelético das “top models” - é valorizado. Uma identidade diferenciada.

Considerações finais

Como entende Valéry, “a dança é uma arte de movimentos humanos, daqueles que podem ser voluntários” (1998, p.27). Assim, continua o autor, “a maior parte de nossos movimentos voluntários tem uma ação exterior por fim: trata-se de alcançar um lugar ou um objeto, ou de modificar qualquer percepção ou sensação em um ponto determinado” (id.). Sendo um conjunto de movimentos voluntários que não visam a alcançar algum objeto ou lugar, a dança cênica contemporânea só pode visar a provocar alguma percepção ou sensação.

Uma arte de movimentos humanos, a dança contemporânea se estabelece a partir da construção das variadas identidades e memórias sociais, culturais, corporais, individuais. Entendendo como Ortiz, que “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença” (1999, p. 7), pode-se dizer que a dança contemporânea tem a capacidade de se abrir a possibilidades variadas de conformações corporais, firmando-se a partir do entendimento das diferenças.

Assim, se os meios de comunicação produzem e divul-

gam a noção de uma identidade nacional, a dança contemporânea, fragmentada, multifacetada, aberta a inúmeras influências e interferências, mostra-se como contradição. O projeto de uma identidade nacional esbarra na existência de múltiplas identidades de “menor porte”, mas essas, sim, de representatividade social e cultural.

Bibliografia

- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. 45.ed. Rio de Janeiro : Record, 2001.
- HUME, David. **Investigação acerca do entendimento humano**. São Paulo: Editora Nacional, Edusp, 1972.
- MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais*. In: (____). *Sociologia e antropologia*. SP: Edusp, 1974a. v. II. p. 209-234.
- NAVAS, Cássia. **Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França**. SP: Hucitec/Fapesp, 1999.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- QUINTON, Anthony. **Hume**. São Paulo: Unesp, 1999.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira, SIQUEIRA, Euler David de. *Formal e efêmero: a produção acadêmica como memória da dança*. Trabalho apresentado na II Reunião Científica da Abrace. Rio de Janeiro: UniRio, mai./2002.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: desconstrução e síntese na estética da dança contemporânea*. Tese (doutorado em Comunicação) São Paulo: ECA/USP, 2002.
- VALÉRY, Paul. *Degas, danse, dessin*. Paris: Folio, 1998.

Notas

¹ A propósito de dança brasileira/dança mestiça, Navas aborda a Bial de Dança de Lyon (1996, “Aquarela do Brasil”), partindo do título de uma matéria de Marie-Christine Vernay escrita para o jornal suíço *Le nouveau Quotidien*: “La danse brésilienne n’existe pas. Lyon invite donc une mosaïque d’artistes métissés”. (NAVAS, 1999)

² Informações obtidas com a diretora do Centro Coreográfico, Regina Miranda, em contatos por e-mail e telefone, em março, junho e julho – períodos, respectivamente, de seleção e início de funcionamento do Ateliê.

* * *

DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS NA ESCOLA: UM CAMINHO PARA A SENSIBILIZAÇÃO ÉTNICA

Jonas de Lima Sales

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Tendo em vista que o homem é um ser em constante transformação, capaz de reorganizar suas idéias, conceitos e reflexões, e que suas ações ocorrem de acordo com seus valores, crenças e com os padrões sociais e culturais que influenciam sua vida cotidiana, esse mesmo ser, muitas vezes se encontra inserido em um quadro de preconceitos e discriminações historicamente estabelecido na sociedade que acabam por reprimir ou neutralizar suas ações e suas relações na integração com o meio social. As transformações do pensamento deste se fazem necessários sempre, e os diálogos em diversos âmbitos são colaboradores para a ocorrência de mudanças dos seus pensamentos. Neste sentido, percebemos, no que tange a pluralidade, a diversidade e a miscigenação cultural, que a sociedade brasileira inicia uma tentativa de democratizar os pensamentos e as ações em prol do respeito, da igualdade e da oportunidade para todos, mas mesmo assim as idéias pré-concebidas, discriminatórias e preconceituosas em relação às

diferenças étnicas ainda soam fortes em nosso comportamento. E se tratando da cultura negra, esta situação ainda é mais marcante, pois “de certa forma, a escravidão possui ainda uma forte ideologia que marca o negro brasileiro. Em torno dela surge uma série de preconceitos e naturalmente o principal é o racismo” (Chiavenato-1986, p.12).

Conhecer raízes culturais é comentário feito em instituições, em mesas de seminários, em livros, documentários, pensa-se muito em um país coeso em suas idéias, mas há lacunas no sentido de como concretizar essa idéia de união de povos já que a nossa sociedade tem uma raiz histórica cheia de defeitos provocados pela desorganização colonial instalada em nosso país. Na construção do conhecimento que se dá em uma cultura pluralizada vários fatores podem colaborar como também podem servir a determinadas ideologias, fazendo com que os resultados de certos processos se tornem positivos ou negativos, como vem ocorrendo na sociedade brasileira, em sua formação cultural e principalmente no que diz respeito à maioria negra discriminada e a uma minoria branca detentora de privilégios e poder.

No âmbito educacional, onde os sujeitos “aprendentes” se encontram em constante relação de ensino-aprendizagem, vários são os caminhos que podem ser trilhados em relação aos conhecimentos que estruturam a idéia de cultura brasileira. De certo modo, o que vem existindo nas entrelinhas de uma educação escolar – que muitas vezes se diz democrática – é a forte presença do preconceito, do racismo e da negação de uma cultura que ao longo dos 500 anos do Brasil tem se mostrado resistente a sua condição de cultura submissa imposta por uma sociedade que infelizmente ainda não tem buscado, de modo mais urgente e significativo, uma sensibilização diante da miscigenação, diferenças e riqueza cultural das suas várias etnias.

Nesse sentido, é pertinente evidenciar a necessidade da própria sociedade se sensibilizar em relação a sua formação étnica. É preciso questionar valores que são padrões nos dias de hoje. Valores que se construíram e criaram conceitos e pré-conceitos que muitas vezes lamentamos.

É acreditando na necessidade de caminhos mais promissores para os vários grupos étnicos formadores da sociedade brasileira, que no âmbito de nossas vivências como educadores em ensino de artes, entendemos ser pertinente tentar contribuir com a transformação de uma realidade bastante problemática instalada nos vários setores dessa sociedade. Trata-se de problematizar o quadro de racismos, tabus e preconceitos inserido no âmbito escolar e mais especificamente nas aulas de Artes na escola, enfocando-se nesse contexto as danças afro-brasileiras.

Observamos em percurso de ensino de Artes, que ao estudarmos o conteúdo dança, ao conhecermos as danças étnicas, a referência discriminatória em relação às danças de descendência africana era sempre de muita evidência. E então caminhar nos na trajetória de ampliar o conhecimento para o contexto destas danças foi um desafio a conquistar dentro de um universo que é dominado pela indústria cultural.

Consideramos então as danças de origem afro-descendentes para um caminho de sensibilização em relação à cultura negra, pois esta carrega em sua história aspectos ritualísticos, de adoração e crença nos antepassados, de reverências as suas entidades, de luta por respeito, e no entanto tais danças são alvo de discriminação, principalmente por não se enquadrarem dentro dos princípios cristãos da grande parte da população como também não ser explorado tais questões no âmbito escolar de maneira mais compromissada. Não só a dança, mas também quaisquer manifestações culturais que tragam características de civilizações de povos negros têm uma reação questionadora

por inúmeras pessoas, as quais muitas vezes se negam a vivenciá-las.

As artes são meios de compreensão do mundo em que registramos nossas idéias. É fator constante de emoção, da expressão contida no ser humano. É através dela que o homem em todo o seu percurso buscou registrar sua presença, de forma a confirmar sua existência. É a maneira pela qual a sua manifestação como ser vivo se perpetua caracterizando a raça humana. É se utilizando de elementos expressivos que o homem se transforma e na medida dessas mudanças, transforma o mundo. E desses elementos, a dança, uma das mais antigas formas de expressão, mostra-se como elo eficaz na compreensão da formação do nosso povo, unindo “cores” humanas em uma só dança. “*Como seres humanos, todos teríamos a capacidade biológica de mover os nossos corpos e expressarmos criticamente nossos sentimentos e idéias através deles.*” (Marques-1999, p. 83).

No que concerne à arte afro-brasileira, a dança é algo muito representativo. A busca por um resgate de sensibilização étnica, tendo a dança como um fio condutor, pode ser um rico caminho para adquirir conhecimentos que poderão contribuir na compreensão e no respeito a uma cultura étnica que enriqueceu a formação da nação brasileira, deixando suas marcas de forma clara e fortes, perpetuando os desejos, as idéias, as atitudes e movimentos de uma raça. Afinal, como nos diz Alves (2000, p. 50),

“Há uma razão histórica para que a dança, a música, a religião e tantas outras expressões da cultura negra se apresentem com intensa beleza, entusiasmo e firmeza ao serem realizadas, pois o corpo é colocado como o centro desse universo, explorando e representando todo um imaginário cultural, enraizado no âmago antropológico da comunidade e distanciando-se de um possível dualismo entre o pensar e fazer, saber e ser”.

Desse modo, como enfatiza Morin (2000, p.59),

“As atividades de jogo, de festas, de ritos não são apenas pausas antes de retomar a vida prática ou o trabalho; as crenças nos deuses e nas idéias não podem ser reduzidas a ilusões ou superstições: possuem raízes que mergulham nas profundezas antropológicas; referem-se ao ser humano em sua natureza”.

A dança é um elemento criativo e expressivo dentro da educação, capaz (dependendo da forma de como for proposta) de despertar a consciência do indivíduo em qualquer campo de conhecimento que se deseje trabalhar. Muitas vezes na observação da dança é possível compreender uma parte do mundo do adolescente, fazendo com que o educador que está a frente dessa atividade possa interferir de forma benéfica neste quadro. “Nosso potencial criativo de movimento não poderia ser livre e espontâneo, pois é também formatado pelas experiências, relações, processos de ensino aprendido por que passamos no decorrer de nossas vidas.” (Marques-1999, p. 87)

Nossas inquietações e questionamentos emergem exatamente desses diálogos que a experiência docente nos proporciona. Nossas escolas nos conduzem para idéias já elaboradas e muitas vezes somos obrigados por motivos de praticidade a nos adaptarmos a elas sem sairmos em busca de outras possibilidades. Dessa maneira, muitas vezes não damos conta de alguns problemas existentes na nossa atuação profissional e somos levados a perpetuar determinados valores,

conceitos e pré-conceitos fortemente impregnados em nosso cotidiano e que na maioria das vezes se expressam de modo sutil nas nossas atitudes. Assim, geralmente é preciso vivenciarmos outros momentos que evidenciam esses problemas para que a partir daí comecemos a refletir sobre os mesmos e buscar caminhos mais promissores em prol de uma educação mais democrática, menos preconceituosa e criadora de oportunidades sociais iguais para todos.

A escola precisa aproveitar e ao mesmo tempo reelaborar alguns pensamentos desses educandos para que os mesmos consigam lidar de modo mais ético com as diferenças, a pluralidade, bem como desmistificar determinados tabus, preconceitos e uma maior criticidade diante de padrões sociais fortemente estabelecidos. Precisamos caminhar no sentido de uma pedagogia ética, com mútuo respeito, como defende Paulo Freire (1996), para que se possa aprimorar as idéias hoje.

Sendo assim, com a intenção de pensar estas questões, aconteceu o diálogo inicial junto aos alunos no qual foi o ponta pé que impulsionou a buscar respostas e sugerir meios para que determinados conceitos cristalizados possam ser perfurados e reformulados. No momento inicial, foi perceptível que o problema não era só a discriminação quanto a raça e o comportamento dos negros, a questão é que a grande camada da população, não tem consciência dos elementos desta raça dentro do comportamento cultural de nossa sociedade, e mais ainda, estando nós (eu e meus alunos) trabalhando a dança e o corpo, o grupo não atentava para o fato de que os movimentos executados por eles, nas danças que comumente são realizados nas festas, continham derivados e/ou elementos de movimentos provindos dos rituais primitivos africanos.

Tratava-se então, de trilhar o caminho do diálogo, ou seja, proporcionar aos alunos vivências de danças veiculadas na mídia e ao mesmo tempo danças afro-brasileiras e problematizar as aulas no sentido de chamar a atenção para os significados étnicos da dança negra e dos significados que se sobressaem na dança midiática em relação a interesses da indústria cultural. Todavia, permitindo a vivência das duas vertentes, busquei evidenciar o diálogo existente entre alguns movimentos e ritmos presentes nos dois estilos de dança. Através da nossa enculturação proporcionada pelas danças de origem negra, hoje muito presente nas danças populares, não só de referências folclóricas, mas também encontrados em salões e nas ruas, os adolescentes poderão construir um novo pensamento, vivenciando e elaborando criativamente a partir do conhecimento adquirido, despertando a necessidade de transformações das idéias ou das ideologias paradigmáticas pela grande população nacional.

Nesse sentido, objetivamos compreender o diálogo entre as danças afro-brasileiras e as danças midiáticas, enfocando essa vivência nas aulas de Arte-educação de uma escola pública de Natal/RN. O grupo trabalhado se trata de alunos, na faixa etária entre 14 e 19 anos. A escolha do grupo foi feita de forma intencional pelo fato de o mesmo ser formado por alunos que estudam no colégio onde o pesquisador leciona e por terem apresentado interesse em participar das aulas de dança.

Neste sentido, caminhamos metodologicamente dividindo nossos momentos em quatro, onde os educandos vivenciaram discussões e responderam questões sobre o papel do negro em nossa cultura e como estes percebiam a dança afro-descendente. No momento 2 estes vivenciaram conteúdos de dança étnica no qual abordamos determinados estilos de danças afro-descendentes como o maracatu, a capoeira e o coco de zambê. Logo em seguida, em um terceiro momento,

comparamos as danças exploradas com as vivências feitas com danças veiculadas pela mídia. O quarto e último momento nos detemos em elaborar estas danças fazendo uma ligação entre elas, e buscando avaliar este encontro entre as danças afro-descendentes e as danças midiáticas.

As experiências dos alunos tidas nas festas, em ruas, em casa de frente à tv foram aproveitadas, tendo grande importância dentro de nossa pesquisa. Em nossos encontros, experimentar essas danças era tão importante como experimentar as de origem africana. Discutir a dança da moda é tão importante quanto discutir a cultura negra, traçando assim, paralelos e interseções entre esses dois mundos.

No intuito de tecermos nossas considerações finais, já de início entendemos que, no âmbito da educação, é preciso acreditamos na possibilidade de sensibilização e transformação do ser humano. Considerar isto pode não levar a continuar acreditando na realização de nossos desejos e necessidades.

A dança na escola ainda é tida como um veículo de apreciação estética apenas nas festas de calendário escolar, onde geralmente evidencia-se como motivo a data da comemoração festiva, sem buscar motivações mais definidas. A dança na maioria das vezes é vivenciada de maneira que vem a se tornar dançar por dançar, não tendo uma preocupação com uma estrutura que poderia existir a partir do momento que se propõe trabalhar dança.

“No que concerne à tradição brasileira na arte-educação, em particular na dança, falta um aprofundamento da consciência corporal, cultural e social. Trata-se de um instrumento transfigurador. Toda dança tem uma hereditariedade que reflete as idéias de cada período de sua cultura”. (Santos – 1996, p. 182)

A dança, nesse sentido, emerge como colaboradora desse debate. Propor dança afro-brasileira através de um diálogo com as danças midiáticas foi um meio que encontramos para tentarmos redefinir idéias relacionadas à cultura e a mídia. Nesse processo, foi possível evidenciarmos o quadro de desrespeito que a sociedade brasileira ainda tem com os negros, como também estabelecer a relação existente das danças mostradas pela mídia em contraste com as danças afro-descendentes. Desta forma o pensamento que Leva a atitudes sutis, outras explícitas, outras inconscientes envolvendo o povo negro e tendo sua imagem fortemente ligada a escravidão pode ser revista e questionada. Portanto, é preciso fortalecer as discussões e ações que se contraponham a essa realidade inaceitável e fortemente estabelecida ao longo dos seus 500 anos.

Bibliografia

- ALVES, Teodora de A. **Aprendendo com o Coco de Zambê: Aquecendo a Educação com a Ludicidade, a corporeidade e a cultura popular.** Natal, 2000, 138 p. Dissertação de Mestrado em Educação. Centro de Ciência Aplicadas - UFRN.
- CHIAVENATO, Júlio J. **O Negro no Brasil.** São Paulo. Ed. brasiliense –1986
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia.** 12ª ed. São Paulo. Paz e Terra – 1996.
- GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças folclóricas Brasileiras.** São Paulo. Melhoramentos - 1964.
- MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança Hoje: Textos e contextos.** São Paulo. Cortez-1999.
- MUNANGA, Kabengele (org.). **Estratégias e políticas de combate à discriminação racial.** São Paulo. Edusp. 1996.
- SOUZA, E. F. **Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções.** (Tese de Doutorado). Faculdade

de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas. Piracicaba, SP, 1998.

* * *

MENOS É MAIS: ECONOMIA DE ESFORÇO NO MOVIMENTO

Karen Müller

Universidade de São Paulo

Confrontação entre o corpo cênico e o corpo do cotidiano é o centro deste estudo. O movimento, tanto o funcional quanto o expressivo, utilizam os mesmos princípios de esforço. O conhecimento desses esforços aliado ao reconhecimento do corpo como estrutura funcional significativa, permitem o domínio de uma movimentação consciente, distante do corpo estereotipado, e presente nos significados que cria.

Sabe-se que conhecer o corpo é saber dar significado. O enriquecimento da expressão significativa resulta de um conhecimento e domínio do corpo em movimento de acordo com a sua natureza estrutural e funcional e do entendimento do corpo como um todo integrado, conciliando inteligência, sensibilidade e emoção.

Esta pesquisa se apóia basicamente em dois sistemas, o criado por Gerda Alexander, a eutonia e o o acurado estudo do movimento humano pesquisado por Rudolf Laban.

A eutonia propõe como aprendizado a economia de esforço no movimento, isto é, a regulação e adequação do tônus dos tecidos corporais em sintonia com a ação a ser executada. Etimologicamente a palavra eutonia se refere ao tônus harmonioso, bom, adequado. Para Gerda Alexander o conhecimento corporal e a espontaneidade, são as principais fontes para o desenvolvimento expressivo, entendido como uso inteligente do corpo de acordo com sua morfologia e natureza funcional.

O estudo de movimento desenvolvido por Rudolf Laban partiu da observação das variantes na movimentação cotidiana, encontrando aí os fatores e os esforços aplicados; conclui Laban que esses também são comuns à atividade expressiva. O termo esforço (effort) uso por Laban para qualificar através de verbos de ação as diferentes dinâmicas do movimento humano, demonstra a sua forma de diagnosticar que para cada gesto ou movimento existe um esforço diferenciado por qualidade ou intensidade dos tecidos musculares e que espaço-temporalmente podem se diferenciar.

A preocupação de economia de esforço no movimento humano tem sua origem no século XIX com Delsarte e posteriormente com Dalcroze. Ambos observaram de maneira sistemática a movimentação humana e para uma melhor compreensão, foram buscar na ciência, especificamente no conhecimento anatômico do corpo humano, os subsídios para alicerçarem as suas teorias sobre a movimentação expressiva.

Darwin, também no século XIX, havia observado as relações entre atividade expressiva e atitude corporal. Procurou, tanto nos homens quanto nos animais, relação de adaptação entre os tecidos musculares e aquela emoção presente na ação. Atualmente já se justifica cientificamente a integração total e absoluta das emoções, da inteligência e das sensações no corpo humano. A teoria global da consciência estabelece conexões entre emoção e razão, entre sentimento e consciência considerando que toda realidade significativa é construída pelo

homem.

Gerda Alexander observou sabiamente que para harmonizar todos os tecidos moles e elásticos do corpo, seria necessário primeiramente organizar a estrutura óssea considerando que este tecido de resistência, sustenta o homem no espaço, todos os tecidos que a ele estão conectados e ainda aqueles que nele se apóia. A compatibilidade de função de todos os sistemas orgânicos estaria de certa forma dependente de uma organização do sistema de apoio e de sustentação, a estrutura óssea do corpo. Laban, por sua vez, já havia notado a importância do alinhamento dinâmico da estrutura de sustentação de peso corporal, portanto o esqueleto, como sendo esta a condição primordial de liberdade e de fluência do movimento e que permite que o impulso de transferência do movimento passe por todo o corpo, dando então condições para um desempenho completo e eficaz. Gerda Alexander nomeou esta organização corporal que permite o livre percurso das forças gravitárias e antigravitárias pelos eixo vertical, de transporte, isto é, alinhamento da estrutura óssea permitindo um uso tonico adequado dos tecidos na ação.

A estrutura óssea dá a forma ao corpo humano, e limita a forma do corpo no espaço. Todo o movimento é determinado formalmente pela maneira em que a estrutura óssea ocupa o espaço, movimentada pelo sistema muscular. A forma que o corpo esculpe no espaço é aquela que é permitida pelas articulações e pela experiência cinestésica das tensões criadas no corpo.

O desafio da posição bípede faz com que o homem tenha que depender mais do solo para se manter em pé considerando a força da gravidade, portanto, um melhor entendimento e uso das possibilidades mecânicas do corpo possibilita uma melhor distribuição do peso corporal e conseqüentemente um melhor equilíbrio e liberdade para a ação. O corpo está sempre sujeito às leis físicas que regem o universo, e o sistema osteomuscular tem a importante tarefa de manter o homem ereto e em movimento

O movimento só tem sentido se expresso de maneira orgânica. De acordo com Laban, o movimento é uma ação a ser executada com uma determinada precisão de uso de espaço, tempo, peso e fluência. Para obter essa precisão é necessário dimensionar a organização tônica no movimento. Observa ainda que todos os padrões de movimento são individuais caracterizados pela combinação dos esforços. A manifestação variável de esforço é uma composição individual, na escolha e na predominância.

O conceito de esforço surgiu da observação das diferentes atitudes, tanto conscientes quanto não, no uso do tempo, peso, espaço e fluência por cada pessoa, demonstrando que a experiência expressiva é particular. A ordenação dos elementos do movimento em diferentes formatações, cria uma infinidade de alternativas que quando exercitadas ampliam o repertório de movimento e conseqüentemente de possibilidades expressivas.

O trabalho desenvolvido tendo como base os sistemas explicitados, privilegia o desenvolvimento da atenção, da concentração e principalmente exercita e amplia o campo perceptivo. A criação desta ampla base perceptiva reside na atenção dada às sensações como fonte de conhecimento. Todo input se dá pelas sensações, através do olhar, do ouvir e principalmente através das sensações transmitidas através da pele e dos outros sentidos.

A principal tarefa para o desenvolvimento da presença corporal é tornar consciente as sensações como fonte de conhecimento, ampliar o campo perceptivo e proporcionar um

corpo tonicamente harmônico pronto para o exercício do movimento expressivo.

O tônus é uma atividade instalada nos tecidos corporais e que tem sempre um grau de atividade mesmo quando em repouso aparente. Está presente em todo o organismo e adapta-se às circunstâncias, comportamentos, ações físicas e como já foi visto, às aparências emotivas, confirmado mais recentemente pelas pesquisas de Henri Wallon que observou a adaptabilidade da função tônica à experiência emocional.

Todas as manifestações humanas são de ordem física (outputs) e incorrem em uma adaptação tônica para se expressar. É importante que se tenha sempre em consideração, para que se possa dar uso correto ao termo, que **tônus é uma função** que regula a ação motora, que prepara para a ação correta no espaço, tempo e com peso e fluência corporais adequados. A função de manutenção do tônus e de organização da extensão de descarga de ação dentro dos tecidos responsáveis pelo movimento é de responsabilidade do sistema proprioceptivo.

O domínio corporal é resultado de um acurado processo de reconhecimento de estrutura do corpo e de potencialidades individuais. Experimentar, investigar, pesquisar as potencialidades no sentido de aumentar o repertório de movimento considerando a inteligência de adaptação tônica do corpo, do uso dos apoios para impulsionar o movimento, adequando de forma harmoniosa e presente o corpo no tempo e no espaço para finalmente comprovar que ser expressivo não é essencialmente o uso de força ou habilidade privilegiada mas pode resultar do uso inteligente das potencialidades funcionais do corpo, no uso econômico do esforço: que menos é mais.

Bibliografia

- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- DARWIN, Charles. **A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- GAINZA, Violela H. de. **Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da eutonia**. São Paulo: Summus, 1997.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- Effort**. Londres: MacDonald & Evans, 1974.
- MERLEAU-PONTY. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- MÜLLER, Karen. **A Poética do Corpo em Movimento: do conhecimento à expressão**. Tese doutoramento defendida 2002 CAC/ECA/USP.
- TODD, Mabel E. **The Thinking Body: a study of the balancing forces of dynamic man**. New Jersey: Princeton Book, 1959.
- WALLON, Henri **As Origens do Caráter na Criança**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

* * *

CORPO, EXPRESSÃO SUBJETIVA DOS SENTIDOS

*Márcia Soares de Almeida
Universidade de Brasília*

A presença do ser humano no mundo se dá pela materialidade de seu corpo. Este se expressa naturalmente, segundo o que ele pode absorver através dos seus sentidos, todos os fenômenos que presencia durante a sua trajetória de vida.

O corpo está aberto a cada instante fugaz, às diversas manifestações naturais e culturais, como por exemplo as mudanças climáticas, interferência geográfica e arquitetônica, etc, numa troca constante entre ele e o meio.

O campo perceptivo está, a todo o momento, sendo preenchido por sons, cheiros, imagens, impressões táteis fugazes, não as situando de maneira precisa dentro de um contexto percebido. No entanto, estas percepções são diferenciadas e podem ser situadas no mundo, não sendo confundidas com as imagens produzidas pelas divagações, pois ao mesmo tempo em que o mundo está sendo vivido, as fantasias são passíveis de acontecer, numa espécie de entrelaçamento, e não de forma linear e sucessiva.

A unidade se manifesta a cada momento pois cada instante de vida é um constante fluir, cada momento do tempo sucede aos outros por testemunhos. O tempo não escorre numa mesma direção, mas se espalha, como a água, com suas idas e vindas, aspirais e impasses. O passado não é suplantado pelo presente, ao contrário, ele é imanente ao passado. O presente, como uma onda, volta-se para o passado para lançar-se na iminência do futuro

A essência da vida terá de ser total em cada instante, pois a totalidade não é a soma mecânica de instantes singulares, mas uma corrente constante e que continuamente vai mudando de forma.

A percepção não é uma via de mão única, é um evento de fusão entre o ser e o mundo. O sujeito está constantemente absorvendo e ao mesmo tempo irradiando, numa osmose constante, do meio e para o meio em que ele está inserido. Quando o corpo passa pela experimentação tátil, ao tocar um objeto qualquer, é possível desfrutar a sensação de ser tocado por esse mesmo objeto; como se ao ser acariciado, esse retribuísse com a mesma intensidade o toque de volta ao corpo que inicialmente o tocou. O objeto tocado, penetra no corpo pelas digitais e se instala na alma.

Os sentidos se comunicam entre si como por exemplo: quando se identifica a fragilidade de um vidro ao ouvir o som cristalino que este produz ao ser quebrado; ao enxergar o peso corporal no momento em que alguém caminha pelas areias macias da praia e os passos se afundam deixando suas marcas no solo; ao distinguir as texturas quando se toca com as mãos ou com os pés, a superfície pontiaguda da grama, estando os olhos fechados; ou ainda, quando se vê as pequenas ondulações que se formam na superfície da água em alto mar.

O sujeito possui um passado cujos acontecimentos se encontram registrados na memória corporal. A partir das lembranças, das sensação dessa experiência gravada no corpo, ele reconstrói a experiência vivida, num espaço espacial, não pretendendo, no entanto, que a imagem retida seja uma reprodução verossímil daquilo que viu, que tocou, que sentiu, que saboreou. Embora no imaginário o sujeito construa imagens com vislumbres do real, mas sabendo de antemão que a reprodução dessas experiências são produtos da sensação por ele vivenciada. As imagens contém algo de onírico. As imagens

e as representações simbólicas desencadeadas pelo ato de imaginar refletem os mais profundos desejos do sujeito. O espaço ilusório é a tentativa de construir num determinado espaço que os olhos já conheceram, que o corpo já experimentou ao olhar, tocar, sentir e que a sensação experimentada permaneceu alojada em suas entranhas.

O ato de imaginar flui de forma espontânea como uma reação emocional entre o real e a subjetividade, entre a consciência perceptiva e a consciência imaginativa.

Um determinado objeto pode tomar lugar, ser o substituto, simbolizando aquilo que o corpo não pode ver ou tocar, quando este já experimentou a existência de algo que já não existe mais, e que no entanto continua instalado em toda a extensão de sua carne. Cada vez que o corpo se depara com este objeto substituto, ele presentifica a sensação experimentada quando a coisa que foi substituída ainda existia, seja ela o amor, ódio ou frustração; um perfume usado por alguém; um lugar onde foi bom estar, etc. Essas sensações permanecem vivas na memória corporal, e o objeto substituto simboliza algo que restou da coisa experimentada.

A experiência de olhar e ver, sentir e tocar é única e intransferível, passa por uma experiência que é própria do sujeito, dando contornos e significados específicos para aquele que olha, que vê. O sujeito aporta significados sobre as coisas naturais, o objeto exterior é a expressão interna do corpo que olha. O corpo oferece ao mundo exterior, aquilo que ele tem em seu interior.

O olhar está inscrito por uma cicatriz a partir do primeiro contato com o mundo, sendo que esta cicatriz é a prova viva e eterna de que houve algo que marcou o passado. O olhar que se lança a um determinado objeto jamais será virgem, ele, eternamente, estará recheado de algo que veio antes, estará imbuído de algo que está na cicatriz dos olhos.

Quando o sujeito se depara com o objeto, vendo-o numa contemplação diante de uma paisagem qualquer numa varredura do olhar, nem tudo é percebido com total relevância. Neste instante de contato do olhar com a coisa, o corpo fica tomado por toda a paisagem contemplada, como se o olhar agisse como uma câmara fotográfica, e que capitasse toda a paisagem, mesmo os lugares que não foram os pontos principais focados pela lente, com a diferença de que o sujeito absorve a imagem com todos os seus sentidos. Assim o que se percebe em maior destaque é o que está na ordem do afeto, é o que toca mais profundamente o que o corpo olha. Portanto o que é percebido pelo sentido, que vai desencadear as possíveis versões para as possíveis leituras.

Enquanto a mão é a extensão tátil do nosso corpo, a visão é a extensão projétil. O olhar é se prolonga alhures. Vemos o que já aconteceu há milhares de anos, como por exemplo as estrelas.

Através da visão o sujeito se liberta do peso do corpo; toca o céu, o sol as nuvens, se aproxima das montanhas no horizonte, dos pássaros que voam alto, podendo alcançar coisas que não estão ao seu alcance, as quais não seria possível tocar com as digitais. Quando o sujeito vê, pode experimentar a sensação de possuir o que olha, assim as paisagens contempladas penetram pelos poros para se alojarem nas células espalhadas por todo o corpo.

O olho ultrapassa todas as corporeidades que intensificam a experiência do conhecimento que se inscreve no corpo. Ao se ver algo, tem-se a impressão de ter apreendido. A ubiquidade da visão é que, quando se vê a explosão de uma estrela, um fenômeno acontecido há milhões de anos, o olhar se aproxima desta longitude trazendo-a para dentro da alma.

A experiência do olhar embriaga e cega. O olhar revela quando desnuda o que está sendo visto, e ao olhar em demasia cega, pois as projeções interiores se fazem notar na coisa que está sendo olhada. A leitura se dá entre o real, o imaginário e o simbólico, entre o sentido e o não sentido. Na verdade o que o sujeito lê, é aquilo que já se encontra introjetado em sua carne.

A imagem guardada na memória, eterniza o desejo, assim como a sepultura eterniza a presença da morte para os que ficaram. Quando o objeto desaparece, ele existe enquanto resto para quem deixou de vê-lo. Quando um objeto sai do alcance da visão, engendra um lugar próprio para inquietar a visão. Nessa inquietação, o sujeito cria outros lugares, onde o desejo é levado. Quando o corpo recria o objeto, cria também lugares subjetivos.

Quando o sujeito olha, através de um telescópio para uma estrela, dá um passo decisivo para a experiência do espaço, pois este passa para uma experiência reflexiva. Entre o sujeito e objeto, o espaço é aparentemente vazio, pois é constituído da terceira dimensionalidade. O espaço da ausência é profundamente cheio de sentido, portanto não existe um olhar espontâneo. Tudo que está sendo olhado, está relacionado ao sujeito que olha. O espaço não está distante do sujeito, mas ao contrário o sujeito está envolvido por ele.

Como a paisagem é um evento civilizatório cultural, o espaço construído é datado historicamente. O espaço funde-se ao corpo através de ações simultâneas de todos os sentidos que o sujeito possui, não só pelo olhar, mas também pelo cheiro através do olfato, pelo tato enfim, penetra por todos os poros.

A noção de espaço está introjetada na memória corporal segundo o lugar que o sujeito ocupa, como se pode constatar no exemplo que segue: a noção do espaço para um brasileiro é bastante diferente da noção de espaço para um europeu, pois a dimensão do Brasil se aproxima à dimensão do Continente Europeu, o que implica diretamente na noção de distância e relação de deslocamento, tanto para um quanto para o outro.

O olhar vindo de uma experiência perceptiva, toma todo o corpo. Como a vida é a unidade da existência, o intelecto não está numa outra dimensão que o corpo, mas é integrante deste. Do contrário, quando se pensa em separações, a experiência intelectual não se estende a todas as dimensões com nenhuma segurança. Assim não se pode determinar funções para o psíquico separadamente, mas considerar a participação do corpo por inteiro.

Quando o sujeito vê sua imagem refletida no espelho, pode observar que não existe distância entre eles, porém existe distância fenomenal entre o sujeito e a imagem que reflete no espelho. Toda projeção é uma extensão dos sentidos do corpo humano, assim, é nossa consciência ontológica que pode construir esse espelho do mundo num nível conceitual. A imagem que se vê, refletida no espelho, não está dentro do espelho, mas na maioria das vezes está na imagem corporal que o sujeito conhece de si mesmo, e neste vazio entre a imagem projetada e a imagem percebida, podem aparecer outras imagens reais, as quais o sujeito pode ver fora e dentro (refletido) do espelho. As imagens se entrelaçam, fundindo-se numa só.

Chegamos a um momento em , neste texto, que podemos dizer que o conhecimento sensível é tão importante quanto o intelectual. Merleau-Ponty¹ abre espaço para o mundo da experiência, do vivido, ele recupera o valor do efêmero, do passageiro, como por exemplo a imagem que nos afeta e que não pode ser traduzido em palavras.

O ser humano é contextual em constante mutação e a forma a qual ele se apresenta para o mundo é o resultado de

um entrelaçamento entre consciência e corporalidade que se dá através da percepção. A sensação é uma experiência ambígua, pois ao mesmo tempo é uma experiência tanto intelectual como sensitiva. Assim a condição originária e ambígua do corpo é a de pertencer ao mesmo tempo à reflexibilidade e à sensibilidade.

Sendo o corpo um fenômeno expressivo, o sujeito se manifesta de maneira imediata e direta numa relação com o seu meio. O ponto de partida para a expressão, não é o resultado de uma imagem vista de fora, mas exatamente o que não se pode ver por estar no vácuo do pensamento. O fazer artístico na dança requer uma transcendência, um mergulho na alma, em sua profundidade.

O movimento corporal na dança não precisa ter um significado para ser entendido literalmente como acontece com as palavras, neste caso, a dança perderia a razão de ser. A dança pós-moderna é exatamente aquilo que não se vê, ela dá liberdade para o diálogo, segundo a imaginação de quem vê. Essa construção dá-se no entre, no vazio.

O trabalho do artista significa a não representação, a não simbolização. Na proposta de dança a qual o bailarino é o poeta, ele tem a liberdade de se expressar por inteiro.

Pela dança, o corpo manifesta os movimentos de seu mundo interior, com algo indizível por palavras ou gestos, a experiência que se tem com o meio, de uma forma poética e não literal. A dança enquanto obra de arte, é a perenização do instante fugaz, de um instante vivido, do instante eterno!

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 1ª edição, 3ª tiragem, São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. 1ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2002.
- Empirismo e Subjetividade**. 1ª edição. SP: Editora 34, 2001
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. 1ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- MALDONATO, Mauro. **A subversão do ser**. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 1ª edição, 2ª tiragem. SP: Editora Martins Fontes, 1996.
- L'Oeil et l'Esprit. Paris: Editora Folio, 1988.

Nota

- ¹MERLEAU-PONTY, M. L'Oeil et l'Esprit. Paris: Editora Folio, 1988., passim.

* * *

DANÇA, ÍNDIOS E CONTEMPORANEIDADE: UMA EXPERIÊNCIA DE “ANTHROPO-PERFORMANCE”

Regina Polo Müller
Universidade Estadual de Campinas

“*Sazaha oforahai*” é uma expressão na língua Asuriní do Xingu de convite à dança. Ouvi este convite muitas vezes em minha vida, quando convivi com os Asuriní, nos rituais que realizavam para trazer os espíritos à aldeia e vivenciar os eventos cosmogônicos da origem dos tempos.

Nunca dancei a noite toda, nos três dias seguidos de um “*Maraká*”, ritual xamanístico de cura e de propiciação para garantir a caça e a colheita. Apenas uma vez, no ritual cosmogônico “*Turé*”, consegui participar durante toda uma noite, incumbida que fora de encarnar a função/personagem mítico da *kavarivandara*, a mulher que acompanha *Kavara*, o guerreiro sobrevivente, o duplo do eu na unidade do ser humano vivo, indivisível.

Paramentada com os ornamentos, colares e pulseiras, bandoleiras e cintos de missangas, coco, contas e dentes de macaco, penugem de gavião na cabeça e pernas, tinta de jenipapo por todo o corpo, consegui chegar ao final do rito do *Kavara*, do choro aos mortos, junto à grande panela *japepai*, no centro da casa comunal.

Foi pouco para quem viveu, muitas e muitas vezes, a situação de ser convidada insistentemente a dançar para agradecer aos espíritos. Foi insistentemente para quem foi convidada pelos Asuriní para participar deste momento de instauração do momento cosmogônico de se encarnar, na vivência ritual, o “isso e aquilo”, o ser humano e o ser mítico.

Dancei muito pouco, perante as inúmeras vezes em que as mulheres me ofereciam a prazerosa atividade de compartilhar o canto e o movimento coletivo de corpos se abraçando, ao som e ritmo do *iafu*, o chocalho do xamã ou do *avai’ip*, o bastão de percussão da mulher xamã ou ainda, da melodia e ritmo das flautas *turé*. Eu deveria ter dançado muito mais.

O tema do simpósio “Arte, Música e Globalização na América latina” de um Congresso Internacional de Antropologia e a sugestão, no convite das organizadoras, de se apresentar “uma peça musical ou teatral a um público ávido por “anthroperformances” estimularam o processo de criação de uma performance. Numa situação de reclusão das atividades cotidianas da vida profissional como docente, durante um estágio pós-doutoral em Nova York, onde me encontrava quando recebi o convite, tive a oportunidade de vivenciar em meu corpo a memória do convite à dança, ao prazer e responsabilidade de encarnar meu próprio personagem, a antropóloga pesquisadora da arte e cultura indígena.

Esta comunicação trata desta experiência cuja criação se baseou nesta memória e no encontro com formas de manifestação da cultura nativa do continente norte-americano, no contexto da multiculturalidade e da demanda comercial do mercado mais radicalmente marcado pela globalização. A mim, foram diversas as razões pelas quais a música dos índios Cree chegaram.

Antes porém de explicar isso, é necessário falar como este processo foi desencadeado, o que nos leva a outra marca da experiência multicultural vivida no âmbito do mundo ocidental, mais particularmente norte-americano e mais ainda, das

artes da performance nos Estados Unidos: a presença das técnicas corporais do oriente incorporadas nas décadas de 60 e 70 no teatro e dança. Estou falando dos exercícios de Yoga que precediam as sessões de laboratórios e ensaios da East Coast Company, sob direção de Richard Schechner, as quais passei a observar, participando ativamente nos ensaios do esquentamento com estes exercícios.

Da Antropologia, além do método, trouxe para este estudo, a experiência de ter pesquisado rituais entre os Asuriní do Xingu para a compreensão de processos de criação e encenação contemporâneos. Assim, por exemplo, observei que algumas práticas da metodologia de Richard Schechner são ritualizadas tais como: a) exercícios de Yoga no esquentamento; b) reuniões no chão, sem sapatos, num espaço “sagrado” delimitado imaginariamente na sala da TSOA que serviu aos ensaios; c) papéis estabelecidos pelo diretor nas sessões (quem fala, quando e como fala); d) o uso do espaço na sala da Tisch e no teatro La MaMa. Este aspecto ritualístico das atividades de sua metodologia é produto da experiência de Richard em suas pesquisas sobre rituais na Ásia e entre várias sociedades “nativas” ou “aborígenes” e, ao mesmo tempo, na sua profissão como diretor teatral na tradição experimental americana. Nestes momentos, criava-se ou pretendia-se criar, o sentimento de “*communitas*” (Turner: 1974, 1982), retirando os atores do cotidiano e levando-os para o plano dos sonhos e fantasias. No caso da arte, esta experiência constitui o processo de reflexividade na compreensão da realidade. Este processo é realizado através da condição de “*playing*” e é dirigido por uma estrutura. No caso dos rituais em sociedades tradicionais, esta estrutura é encontrada em sua cosmologia e mitologia. No teatro, a atividade de “*playing*” está baseada na estrutura que é representada pelo “*script*”, o tema, a narrativa dramaturgica.

São a atividade de “*playing*” e o caráter processual do ritual e das artes cênicas que permitem sua comparação e a conceituação de ambas como “*performance cultural*” (Singer, apud Turner, 1988:21). Por outro lado, dentre as linguagens das artes cênicas é a performance a que mais se aproxima, a meu ver, da experiência ritual nas sociedades indígenas. A reelaboração e atualização dos conteúdos dos rituais indígenas no contexto histórico corresponde, na experiência artística contemporânea ocidental da performance, à elaboração subjetiva do ator performático. Ele propõe à audiência, com seu “*script*” dramaturgico, o mesmo exercício de reflexividade sobre a realidade, através da experiência estética.

A escolha da linguagem da performance para participar do simpósio sobre arte e globalização, tendo como objeto de reflexão a dança entre os Asuriní do Xingu, povo indígena da Amazônia, partiu de uma experiência de pesquisa teórico-prático sobre processos de criação no teatro experimental americano, particularmente a metodologia de Richard Schechner, baseada na teoria da performance por ele formulada a partir da relação entre ritual, “*play*” e performance. Esta pesquisa propunha, ainda, cotejar esta metodologia a de Graziela Rodrigues, pesquisadora em dança brasileira, cujos pontos em comum com a de Richard Schechner podem ser salientados. Para Rodrigues (1997), o processo de formação do bailarino intérprete e criador ocorre ao se penetrar manifestações populares brasileiras que contenham o sentido de resistência cultural, relacionando-o com realidades onde a devoção vivida pelo corpo é uma habilidade de sobreviver como ser humano. No processo que Rodrigues propõe desenvolver a criação e a interpretação em Dança, encontra-se igualmente a “*transformação/transportação*” e a junção entre preparação técnica, laboratório e ensaio referidos por Schechner ao cotejar os dois gêneros de

“performance cultural”, o ritual e a arte da performance, através da convergência entre o vivido pelo artista performático e pelo iniciando no ritual (1985). Segundo este autor, tanto na performance cênica artística quanto no ritual, o padrão processual implica em separação, transição e incorporação, citando as fases da iniciação ritual para Van Gennep (idem:20). Usando suas categorias, Schechner considera o preparo técnico, o laboratório e o ensaio como ritos preliminares, de separação. A performance em si é a liminaridade, análoga aos ritos de transição. O relaxamento e o retorno são pós-liminaridade, ritos de incorporação. Através destas fases, acentuadamente marcadas, as pessoas iniciadas no ritual sofrem transformação permanentemente, enquanto que nas performances de um modo geral, as transformações são temporárias. Schechner as denomina, então, “transportações”. Para ele, como as iniciações, as performances fazem de uma pessoa, outra. Mas diferentemente das iniciações, completa, “performances geralmente tratam daquilo que o performer recobra de seu próprio eu”. (idem:ibidem)

No processo desenvolvido pela metodologia de Graziela Rodrigues, pesquisa de campo e laboratório desembocam numa personagem a ser “incorporada” (a liminaridade neste caso pode corresponder ao que denomina “incorporação” da personagem, a performance em si, e a transformação/transportação de que fala Schechner). No processo de desenvolvimento da personagem, o primeiro sujeito a ser pesquisado pelo bailarino é ele mesmo tal como a autora relata: “Tendo como princípio a “Estrutura física”, o corpo-sentido é sistematicamente trabalhado. Procura-se atingir, a nível profundo, os ossos e músculos envolvidos em cada matriz de movimento. Esta associação às imagens internas provoca sensações distintas em cada pessoa. O desdobramento das temáticas, provindas das manifestações culturais pesquisadas, é realizado a partir da incorporação de seus campos simbólicos, considerando-se as dinâmicas específicas de cada uma delas. Estas fontes provocam um conflito no bailarino, levando-o a questionar sua Identidade. Estes conflitos são vistos como importantes elementos nas linguagens da dança, já que os seus movimentos são trabalhados. O percurso interior (imagens e registros emocionais) é desenvolvido em interação com o movimento exterior, buscando-se sempre uma qualidade que seja resultante da realidade do sujeito-bailarino” (idem:147)

A pesquisa de campo que venho realizando desde 1976 entre os Asuriní do Xingu me proporcionaria a experiência corporal e a memória de uma “Estrutura física” a ser trabalhada na criação da performance que trataria justamente da questão de minha identidade na convivência com os Asuriní e da subjetividade da experiência estética no contexto intercultural. Eu me propus a refletir sobre o tema do simpósio a partir da experiência do pesquisador, construindo esta personagem como texto performático a ser apresentado à audiência, formada por outros pesquisadores, e com ele, suscitar a discussão. Pretendi propor uma forma de produzir conhecimento no contexto acadêmico e antropológico, em particular, de modo a responder ao desafio proposto pelas organizadoras do simpósio.

Assim, eu tinha a pesquisa em andamento na New York University e a experiência de viver a dança entre os Asuriní como ponto de partida para criar a “anthro-performance”, título tomado do termo “anthro-performance”, como as organizadoras do simpósio denominaram outras formas possíveis de apresentação dos trabalhos. Tinha também uma sala na Tisch School of the Arts, no número 721 da Broadway, sexto andar, e tempo para ficar dançando o quanto quisesse ou pudesse. Nesta sala, assisti aos cursos de Richard Schechner so-

bre “Ritual, play and performance” e “Experimental Performance, 1960s-Present (mostly USA)” e aos ensaios da peça por ele dirigida, como pesquisa de campo para o estudo de sua metodologia de criação. Nesta sala, participei dos exercícios de Yoga, no esquentamento dos laboratórios e ensaios. Nesta sala, iriam se misturar o viver entre os Asuriní e entre os americanos, observando e participando de suas “performances culturais”. O corpo da Yoga e o corpo da dança Asuriní iriam se misturar como movimento, cujas matrizes associadas a imagem interna e registro emocional, provocariam a incorporação da personagem.

No primeiro laboratório, iniciei a sessão com exercícios de Yoga e, na sequência do exercício final de respiração, o som do OM se transformou no som do canto das mulheres Asuriní acompanhando o xamã no ritual do *Maraká*. Do movimento do corpo dançando a coreografia no espaço e do movimento dos passos da dança das mulheres Asuriní, de três a quatro horas ininterruptas, vieram outros movimentos que o corpo foi levado a fazer, não mais a dança delas, mas algo sem identificação que pedia outro som. Quando ouvi o canto das mulheres Cree, eu acompanhando o solo masculino, com a percussão do tambor, não tive dúvida que seria a solução para dar continuidade à incorporação da personagem. Este canto feminino é um grito aos meus ouvidos. E completava perfeitamente a dança-canto sem identificação.

Desde o começo do processo, sabia que dançaria somente com os colares e pulseiras e uma calça íntima. De um lado, seria como dançam atualmente as mulheres Asuriní, mas de outro, seria a maneira pela qual eu exporia meu corpo numa entrega, ou melhor, despojamento, perante o público de pesquisadores e antropólogos. Uma nudez que se inspirava em algumas performances que assisti em Nova York, realizada por mulheres, nas quais o erotismo se transforma, com a exclusão do “glamour” de peças íntimas decorativas, em proteção que se sobrepõe à conotação sexual ou sensual da nudez. Completaria a incorporação da personagem, as unhas enormes e coloridas das mulheres afro-novaiorquinas, as quais me fascinavam pelo uso incondicional, fosse qual fosse a atividade por elas exercidas. E sandálias havaianas.

Graziela Rodrigues me dirigiu na fase final de criação. Tomou forma o grito das mulheres Cree com o qual passei a interromper imediatamente o movimento da dança Asuriní, substituído por uma posição estática. Somente uma expressão facial era realizada: a boca se abria ao máximo possível juntamente com o arregalar dos olhos. Os braços subiam ao máximo da altura possível numa tensão a partir de cujo clímax, braços e músculos da face passavam a relaxar, até o máximo possível do relaxamento. Em seguida, retornava à dança das mulheres Asuriní e me dirigia à mesa dos palestrantes, onde colocava novamente a capa que deixara numa cadeira, no início da performance. Retirava-me na sequência e voltava à sala, terminada a música dos índios Cree.

O que ocorria sim era incorporação de uma personagem, de maneira semelhante à incorporação de outros seres nos rituais xamanísticos, por exemplo, ou da transformação experimentada pelos praticantes destes rituais, que os leva a vivenciar outras dimensões cósmicas, o estado subjuntivo o “as if” da liminaridade definida por Turner (apud Schechner, 1985:102).

Esta personagem, incorporada neste contexto, trazia a experiência do antropólogo que coloca sua subjetividade, através de seu corpo, despido e travestido, “como se” estivesse naquele momento compartilhando a perplexidade a que se submete, quando experimenta sensível e sensorialmente a arte

do “outro”. Neste campo de estudos das artes de povos nativos em confronto com a sociedade capitalista global, que conflitos vive o pesquisador? De que experiência sensível é feito seu conhecimento sobre esta realidade? Como esta experiência se encontra envolvida na produção deste conhecimento? Estas são algumas das questões que tento neste outro momento, da escrita e da reflexão teórica, formular. Na verdade, eu não as tinha antes. Na verdade, não sei se estas são as questões mais importantes para o trabalho proposto. Meu objetivo foi de que houvesse tantas e diversas questões quanto cada um dos participantes pudesse se fazer, pois o sentido desta forma artística é o sentido aberto que proporciona a criação de conteúdos particulares a cada espectador participante. Tenho, entretanto, uma certeza apenas, para concluir o ciclo que se iniciou em Nova York, continuou em Campinas e foi apresentado publicamente em Santiago do Chile, em reunião científica que discutiu a arte e a arte do “outro”: eu não poderia participar de outra maneira a não ser esta. Não poderia por ter sido estimulada pelo convite desafiador das organizadoras, por estar em momento de reclusão, fora de meu país, estimulada por outras “performances culturais”, motivada a criar e compartilhar com os colegas antropólogos a criação de novas formas de conhecer, refletir e produzir conhecimento. Isto é, conhecer, refletir e produzir conhecimento sobre e a partir da experiência de convívio com povos indígenas, sobre e através de sua arte.

Bibliografia

- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador- Intérprete, processo de formação**, FUNARTE/MC, Rio de Janeiro, 1997
 SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985
 TURNER, Victor W. **O Processo ritual**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974
From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York :Performing Arts Journal Publications, 1982
The Anthropology of Performance. New York: PAJ, 1988

* * *

PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA NO ENSINO SUPERIOR

Sílvia Geraldi
Universidade Anhembi Morumbi

Desde 1999, atuo como professora do Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, desenvolvendo, paralelamente, minha carreira como intérprete e criadora em dança. Embora minha prática artística tenha se construído do contato com uma gama de profissionais, situações, instituições e pensamentos diferenciados, foi na complexidade da sala de aula e no contato com os alunos, na sua necessidade de relação com a realidade e o mundo *lá fora*, que fui compelida a pensar no como seria possível e no quanto seria relevante trafegar entre minha formação acadêmica e aquela que tem se construído na criação e na cena artística. Em outras palavras, como minha trajetória pessoal poderia orientar-me no trabalho criativo com os alunos.

Como artista da dança, faço parte de uma geração que realizou sua formação e profissionalização – senão exclusivamente, pelo menos boa porção dela – fora das paredes da universidade. Até bem pouco tempo, o conhecimento artístico nessa área movimentou-se mais intensamente em torno do

próprio fazer dos profissionais da dança, sendo que muitos dançarinos, criadores e professores, circulando por estúdios, escolas, conservatórios, grupos e companhias de dança, realizaram sua formação no contato direto com mestres, sobre o palco, em frente ao público. À época que ingressei na universidade, no Curso de Ciência da Computação da Unicamp (1983), a opção por uma formação superior em dança no Brasil era uma realidade pouco palpável, quase que totalmente circunscrita à oferta de cursos de arte de formação generalista em detrimento de uma formação específica nas diferentes linguagens artísticas.

Mas, se por um lado, a constituição dos primeiros cursos de dança de nível superior mobilizou uma série de debates e reflexões sobre os fazeres e saberes desses artistas – e, paralelamente, sobre sua realidade sócio-política-econômica, interferindo inclusive nos futuros desdobramentos da profissão –, por outro, seu distanciamento geográfico e temporal limitou sua influência mais incisiva na transmissão e intercâmbio dos conhecimentos gerados em seu interior. O recente e intenso aparecimento de novos cursos acadêmicos na área da dança veio, entretanto, apontar novas possibilidades e, mais que isso, aprofundar a necessidade de dinamização dos diálogos travados entre sociedade e universidade, entre pesquisa, ensino e mercado de trabalho; enfim, entre a multiplicidade de sujeitos e instituições que se dedicam à produção e transmissão de conhecimentos em dança.

É sob a perspectiva do entrecruzamento de experiências, daquilo que Calvino (1990) reconhece como *método de conhecimento do mundo*, nascido “*da confluência e do entrecruço de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão*”, que me tem sido possível, juntamente com outros colegas da equipe pedagógica do Curso de Dança, pensar sobre o ensino da dança e, mais especificamente, sobre o processo criativo na universidade; sobre a relativa “*separação entre o que se ensina e o que se produz na sociedade*” (Pereira, 1993): “*quem “ensina” não é normalmente artista no sentido que produz arte*”.

De antemão, o assunto entreabre algumas problemáticas referentes à aquisição, produção e transmissão do conhecimento – de sua relação com a gênese e organização curriculares (que tratarei apenas de modo indireto neste artigo), de suas dimensões artísticas, estéticas e pedagógicas.

O ato criativo não é fundador apenas da arte e da cultura; ele funda a própria vida, na medida em que restabelece e transforma relações, idéias, conceitos e atitudes. Nesse sentido, acredito que a relação que se estabelece entre conhecimento e realidade, arte e vida, é bastante significativa em qualquer processo de ensino-aprendizagem, principalmente no que se refere à criação artística. Esse *enfrentamento* pode permear desde o aprendizado técnico da dança (aquisição de vocabulários, habilidades técnicas e criativas) até os processos de elaboração de produtos cênicos e a utilização – ou construção – de teorias e métodos de trabalho.

Minha experiência como professora universitária iniciou-se dentro das aulas técnicas de dança. Durante algum tempo, questionei-me não só sobre a relevância dos conteúdos e princípios que eu introduzia, mas também sobre *o como* o aluno se apropria e se serve dos mesmos. O que me interessava não era apenas o que ele aprendia, mas como ele aprendia. Acredito que, embora o trabalho de repetição seja determinante no aprimoramento técnico e na aquisição de determinada habilidade – e isso demanda tempo e paciência –, o que deve ser colocado em pauta é o sentido da *ação* (p. ex., de aprender

ou executar determinada seqüência de movimentos, dentro de um sistema de organização técnico-corporal). Isso significa perguntar-se *para que* se está fazendo algo. A repetição, como mera reprodução ou memorização, não dá sentido à aprendizagem, nem induz à descoberta do novo. Para Tedesco (2002), “a repetição é condição para a criatividade, não é contrária a ela (...) quando ela é usada como forma de explicar um processo, tudo muda de sentido”.

Portanto, o aprendizado e domínio técnico-corporal da dança, quando investido de um trabalho criativo, pode ser bastante eficaz se for capaz de gerar reflexão e de “criar outros tipos de situações de aprendizagem, que as didáticas contemporâneas encaram como *situações amplas, abertas, carregadas de sentido e regulação*” – grifo do autor (Perrenoud, 2000). A articulação de momentos de investigação e/ou criação ao trabalho técnico de aula pode se realizar, por exemplo, pela adoção de *temas de trabalho*, que envolvam aspectos sensório-motores, inventivos, expressivos e (re)presentacionais, tais como: a exploração dos códigos, das estruturas de movimento e de sua organização espaço-temporal; a improvisação sobre representações pessoais (sensações, percepções, imagens, símbolos, memória etc), tendo como base determinado motivo e o próprio aporte técnico; a elaboração de pequenos estudos cênicos; e, inclusive, a comunicação dos produtos parciais a público – seja no interior da própria classe, seja a uma platéia externa. Assim, a manipulação do *objeto* de conhecimento investe-se de *subjetividade*, permite que o aluno se identifique como co-autor da experiência, que estabeleça diálogos, efetue escolhas, reflita sobre elas, discrimine aspectos, engaje-se nas descobertas.

É importante salientar que o exercício cênico dos resultados parciais interpõe-se como um ingrediente fundamental no processo de construção do *saber-fazer* artístico. Segundo Stinson (1998), “a apreensão estética é – ou deveria ser – parte do processo de criação; julgamentos baseados na apreensão do produto-em-execução guiam o processo”.

Envolver os alunos em atividades de pesquisa ou *Métodos de Projetos* (Perrenoud, 2000; Vasconcelos, 2002; dentre outros) pressupõe um modelo mais centrado nos aprendizes, em suas representações, nas situações concretas nas quais são mergulhados, valorizando o *erro* e os *obstáculos à aprendizagem* como etapas cognitivas importantes.

Qualquer que seja o enfoque formativo – a aquisição de uma técnica, a criação de um repertório coreográfico, o projeto de um espetáculo, o planejamento de uma aula –, sempre haverá um processo criativo em andamento, partilhado por todos os sujeitos envolvidos – alunos, professores, orientadores. No contexto do ensino da dança na universidade, o processo de criação deve envolver um método de pesquisa, de identificação e de resolução de problemas. Byington (1995), dentro de uma perspectiva simbólica, esclarece o crescente papel da subjetividade nos métodos de pesquisa científica acadêmica, de sua revalorização e incorporação ao *puramente objetivo*, dessa “onda de integrar o saber numa realidade humana, não mais separada do subjetivo”.

No âmbito da pesquisa artística, esse postulado parece não causar tanta estranheza, já que o engajamento pessoal e emocional com imagens e símbolos e a participação da intuição, da afetividade, da fé e da imaginação do pesquisador são aquilo que caracteriza a atividade criadora. Isso dá permissão ao sujeito – intérprete-criador-professor – *assumir-se* na pesquisa, interagir constantemente com seu objeto de estudo, “*perseguir cada pensamento individual que emergir, bem como seus desdobramentos*” (Green e Stinson, 1999).

Durante esses cinco anos de experiência docente na universidade, além das aulas técnicas, tive a oportunidade de orientar, em momentos diferentes, alguns trabalhos na área de pesquisa e criação em dança, incluindo os projetos de montagem experimental dos formandos de 2001.

Todos esses processos criativos envolveram – em maior ou menor complexidade – a elaboração e execução de projetos de pesquisa orientados pelos seguintes passos: definição e delimitação do *objeto* a ser estudado; observação da realidade ou do contexto escolhido; levantamento e adoção de obras referenciais; métodos de experimentação e ordenação, envolvendo o uso seletivo da linguagem e a operacionalização de seus códigos; registro e interpretação dos resultados; avaliação do processo-produto, com apresentação a público.

Embora descritas como *uma sucessão de passos*, na prática, essas etapas imbricam-se, justapõem-se, problematizam-se o tempo todo, num jogo pouco linear. Na pesquisa em dança, quando se privilegia antes o processo que o produto (espetáculo), a prática pode se traduzir em avanços e recuos de percurso; em repetição e descontinuidade de ações; em mudanças de direção. O próprio caráter processual de construção presume que a ordenação não é conhecida desde o início, embora delineada dentro de uma expectativa inicial e amparada pela busca estética e desejo expressivo. Segundo Zamboni (2001), “*O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa da realidade*”.

Na elaboração e realização de uma montagem cênica dentro de um currículo de artes, a aplicação de Métodos de Projetos torna-se mais evidente, embora também mais complexa na medida em que envolve a interdisciplinaridade dos conteúdos em andamento, que deve estar bem planejada e desenvolver-se com coesão. Aqui, mais uma vez, acredito que o *aluno real* – aquele de carne e osso, com interesses, desejos, quadro de significações, história pessoal – deve ser o disparador do processo; que a sua biografia deve ser trazida para dentro da pesquisa, seja na seleção do tema, seja na descoberta de modos de experimentar, organizar e interpretar os elementos da linguagem. Isso equivale a dar uma *assinatura original* ao trabalho, aquilo que Byington (1995) identifica como *impressão digital*: “*Cada um de nós é absolutamente original, e a originalidade da pesquisa virá, então, do entranhamento e da busca da nossa vivência de originalidade, nessa ligação profunda com a vida*”.

A introdução de currículos de arte na universidade prevê o rompimento de paradigmas tradicionalmente empregados na pesquisa e no ensino acadêmicos. Isso implica em enfrentar desafios, em aprender a trabalhar no desconhecido, em abrir mão de se ter todas as respostas prontas e todos os caminhos percorridos – especialmente se isso se insere em uma estrutura escolar ainda burocrática e pouco flexível, baseada na divisão em séries, em conteúdos programáticos pré-estabelecidos e instrumentos tradicionais de avaliação.

Bibliografia

- BYINGTON, C.A. *A pesquisa científica acadêmica na perspectiva da pedagogia simbólica*. In: I. C. A. Fazenda (org). **A pesquisa em educação e as transformações do conhecimento**. Campinas, SP: Papirus, p. 43-73. 1995.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- GREEN, J. e STINSON, S. *Postpositivist research in dance*.

In: S. H. Fraleigh and P. Hanstein (orgs). **Researching dance: evolving modes of inquiry**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 1999.

PEREIRA, M. *Tudo às Artes*. In: A. M. Barbosa, L.D. Ferrara e E. Vernaschi (orgs). **O Ensino das Artes nas Universidades**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1993.

PERRENOUD, P. **Dez novas competências para ensinar**. Porto Alegre: Artes Médicas. . 2000

STINSON, S. *O currículo e a moralidade da estética, Pro-Posições*, Vol. 9, 2 (26), p. 23-34. 1998.

TEDESCO, J. C. *O desafio da escola total*. In: *Nova Escola On-line - Fala, mestre!*, ed. 156. 2002

VASCONCELLOS, C.S. **Planejamento: Projeto de Ensino-Aprendizagem e Projeto Político-Pedagógico**. São Paulo: Libertad.. 2002.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados. 2001.

* * *

DANÇA POPULAR BAIANA: UMA REFLEXÃO CONTEMPORÂNEA

Suzana Martins

Universidade Federal da Bahia

Esta reflexão contemporânea é resultado das nossas experiências artísticas, observações teóricas e práticas que estão sob o nosso domínio, focalizando as manifestações populares artísticas, especificamente a dança ou a performance da dança. Na realidade, discutir este tópico há um espectro de concepções e pontos de vista bastantes diferentes entre si. Tentamos elucidar alguns pontos, sobretudo esclarecer que a dança popular baiana se caracteriza como uma manifestação híbrida de matrizes culturais africanas, indígenas e ibéricas. E com o movimento da globalização, as danças populares baianas vêm cada vez mais ganhando espaço na mídia, como aponta Bião (1998), no seu artigo “O obsceno em cena, ou o *tchan* na boquinha da garrafa”:

A cultura baiana tem como matrizes étnicas mais importantes a lusitana, a banto e a iorubana, apesar da presença significativa de traços indígenas tupis, espanhóis e galegos (LIMA, 1976; BACELAR, 1989; RISÉRIO, 1993). Essa configuração, consolidada em três séculos de prosperidade e importância (do XVI ao XVIII) e mais um século (o XIX) de decadência social, política e econômica, passou a conviver, com relativa ‘naturalidade’, desde os anos 50 deste Século, com a industrialização e a explosão das novas tecnologias e meios de comunicação (pág. 24).

Na tentativa de classificação e a título de esclarecimento, podemos observar a dança popular baiana a partir de vários ângulos, entre eles, os seguintes:

- Dança Popular Tradicional: samba-de-roda, capoeira, maculelê, afoxés e outras.
- Dança Popular Tradicional Religiosa: a dança dos orixás.
- Dança Popular Social (dança de salão): forró, samba, zouke, lambada e outras.
- Dança Popular Lúdica Contemporânea: coreografias de carnaval, “a boquinha na garrafa”, pagodes de quintal, danças de rua, etc.

Mas, se olharmos à nossa volta, na Bahia, notaremos a riqueza de expressões multiculturais da dança popular, caracterizadas por matrizes estéticas que fazem dela um fenômeno espetacular. A Bahia, centro de encontro de povos, agregadora das diferenças e das semelhanças de ritos, costumes, que abraça sempre calorosamente as mais variadas manifestações artísticas populares se tornou um “laboratório precioso” (Bião, pág. 635, 1999) para o desenvolvimento de estudos contemporâneos sobre a cultura popular. Percebemos que essa pluralidade de características, de formas e de conteúdos transita desde as manifestações religiosas, lúdicas e de entretenimento — como, por exemplo, procissões, o carnaval e o samba de pagode — até as atividades sociais, como a feitiçaria, simpatias, etc. E ainda: refletindo com cuidado, percebemos que essa pluralidade de características difere de uma região para outra, da cidade de Salvador ao Recôncavo baiano e ainda de uma manifestação para outra. São vários os símbolos, significados, sotaques, nas suas representações, mas, cada uma delas, possui a sua singularidade específica, tanto na forma quanto no conteúdo. E têm como função celebrar, homenagear, cultivar, agradecer, e ainda servem como um meio de sobrevivência social.

Geralmente, a sociedade discrimina o “popular”, associando-o ao modo de “fazer”, desprovido do “saber” — e ainda, nos dias de hoje, ouvem-se expressões como as “coisas populares” são rudimentares, primárias e cafonas, etc., com esse sentido mesmo, pejorativo. Ora, esse “saber”, na maioria das vezes, não está escrito mediante uma grafia, mas é o conjunto de conhecimentos transmitidos através das linguagens orais e gestuais, como, por exemplo, as danças populares tradicionais e comportamentos cotidianos de matrizes híbridas africanas, indígenas e ibéricas, onde o “saber” é transmitido através do corpo, do ritmo, dos gestos, da performance e da voz. O conteúdo está imbricado na forma, através da memória corporal e da transmissão oral, como ressalta muito bem a Professora Leda Martins, no seu artigo “Performance do Tempo Espiral” (2002):

... o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafase no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente (pág.88). Ela continua: O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente representado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural (pág.89).

Enfim, a memória oral e corporal estão sedimentadas, enraizadas com profundidade no físico, no espírito e nos sentimentos do povo baiano.

Quando tentamos estudar, analisar e observar o uso do movimento produzido pelo corpo, a expressão e a interpretação variam de cultura para cultura, de acordo com as qualidades de movimento. Observamos que em determinadas culturas, há insistência e evidência de alguns movimentos que traduzem as características culturais daquele determinado grupo ou povo. Usando como base de análise um sistema estrangeiro, como, por exemplo, os estudos do Rudolf Von Laban — que classificou as qualidades de movimento a partir dos elementos da dança, como o tempo, o espaço e a energia —, tentamos descrever essas qualidades de movimento. Ele classificou uma série de qualidades de movimento através da fluência, do peso,

da velocidade, da direção, dos planos de equilíbrio e projeção dos movimentos. A partir desse sistema, podemos observar a evidência de determinados movimentos que saltam aos nossos olhos na maioria das nossas danças populares baianas. Por exemplo: os pés estão, geralmente, planando em contato com o chão; o uso do peso do corpo está direcionado para os níveis médio-baixo do espaço, o *grounding* (como dizem os norte-americanos), e para o exagerado movimento circular ou espiralar da cintura para baixo, com o jogo dos quadris — o tão almejado rebolado que está no samba, na “boquinha da garrafa”, no afoxé e etc. Enquanto isso, nas culturas orientais, como a japonesa e a chinesa, a projeção do movimento do corpo no espaço temporal, em geral, é menor e nele inexistente rebolado dos quadris (Katz, 1999).

Quanto ao gesto cotidiano, os significados também variam de uma cultura para outra. Por exemplo: o gesto *OK* traz um significado positivo para a maioria dos povos no mundo, enquanto que, para os brasileiros, conforme a intenção de quem o emprega, tal gesto pode ter um significado negativo e pejorativo.

A sabedoria e a arte populares têm prestado muito serviço ao universo erudito; são fontes inesgotáveis de informação e conhecimento, sobre a qual intelectuais e autores vêm se debruçando na atualidade. Se, no passado, a cultura popular era vista como “coisa menor” — ou estava distante daqueles que estavam “desantennados” com relação à cultura popular da sua região ou do seu lugar, e, por isso, não percebiam o valor e a importância dessas manifestações —, o mesmo não se verifica nos tempos atuais, pois essa temática vem sendo objeto de expressiva quantidade de projetos nas academias universitárias; confirmando essa tendência, temos a linha de pesquisa “Matrizes culturais na cena contemporânea”, na qual estou inserida como professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA. Mas, mesmo assim, são escassos os temas ou títulos que tratam sobre esse tipo de literatura, especificamente, na Área das Artes Cênicas.

Verificamos a relevância e a enorme preocupação sobre esse tema que traz benefícios de várias ordens, tanto educativas quanto sociais: incremento ao turismo, geração de empregos, valorização da auto-estima de seus participantes e, sobretudo a revitalização dessas manifestações.

Quando debruçamos o nosso olhar sobre a cultura popular da Bahia, observamos que as suas manifestações podem servir tanto como um instrumento de tradição, quanto como um instrumento de transformação social. Como um exemplo do tradicional, temos a performance e a expressão dos nossos folguedos, danças e canções tradicionais, como, por exemplo, a capoeira, o maculelê, coreografias do carnaval, literatura de cordel e etc. Como um exemplo contemporâneo da segunda afirmação, podemos citar o movimento intitulado de “Reparação Já”, do carnaval de 2002, uma iniciativa dos grupos negros da Bahia contra a discriminação racial e social.

A partir dos anos 90, as instituições governamentais como a Fundação Cultural do Estado da Bahia, a Prefeitura e a Emtursa vêm promovendo e valorizando nossas manifestações populares de dança e de música através de eventos como a “Caminhada Axé”, o São João no Pelourinho, o concurso das entidades carnavalescas no Circuito Batatinha, durante o carnaval, dentre outras. Isto se justifica pela força e a riqueza de pluralidade e singularidade culturais, que na Bahia foram inscritas “na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (Martins L., 2002, pág.88).

Aproveito para registrar o excelente trabalho do pro-

jeto audiovisual “Bahia – Singular e Plural”, do IDERB, que catalogou uma série de manifestações culturais baianas de diversas naturezas.

O valor cultural da dança popular reside justamente na sua representação espetacular como produto do meio, ou de um determinado grupo ou povo, e na sua essência criativa. Entretanto, quando ela vai para o palco e se torna um espetáculo, a dança popular perde essas características singulares, sobretudo espetaculares, por três motivos:

1. Altera o tempo e o espaço, ou seja, a data é marcada e o local de apresentação é delimitado (geralmente, o palco com platéia – em lugar fechado e formal).
2. Não há interação dos participantes com a platéia. Esta assiste ao espetáculo passivamente.
3. A dança perde também uma das suas características fundamentais – a espontaneidade do improvisado. Torna-se um espetáculo no qual o homem passa a ser um mero espectador e apreciador, sem condições de interagir com o seu grupo e/ou os seus pares.

Temos observado que muitas vezes o coreógrafo da dança moderna se apropria da dança popular para criar algo de “novo”, projetando uma mistura de ritmos populares com movimentos de dança de rua e de danças tradicionais, mas usando como instrumento da criação a técnica da dança da moderna. Isto nos faz observar que, o coreógrafo contemporâneo não tem o cuidado de compreender e refletir sobre os valores específicos e estéticos que possuem no conteúdo dessas danças e ritmos. Conseqüentemente, esse coreógrafo apresenta uma visão equivocada do objeto observado. Assim, o resultado é simplesmente uma moldura “vazia” da dança, desvinculando o conteúdo cultural em que está inserida.

Enfim, cultura popular na dança é, para mim, uma expressão simbólica e performática do corpo como depositário desse conhecimento através da qual o indivíduo interage com o seu meio ou grupo social, transformando, dinamizando e dialogando com os seus valores, hábitos e costumes. Ela não se limita somente à performance artística; a cultura popular pode ser observada em outras atividades humanas, como na culinária, na literatura, nas artes visuais, enfim, na produção da vida humana, e se encontra em constante “processo dinâmico”, como assinala Victor Turner (1974, pág.22).

A tradição da dança popular baiana resiste ao tempo, pois continuará em permanente movimento de dinamização: “Resignificando o velho e incorporando o novo”, como se referiu Josias Pires, o diretor do Projeto Cultural Bahia Singular e Plural, na sua fala sobre “Preservando a Cultura Popular?”¹

Concluindo, a maioria das danças populares baianas passa pelo processo de dinamização que se dá através da reelaboração dos símbolos e sotaques. E na contemporaneidade se recriam influenciadas pelos meios de comunicação e as novas tecnologias, embora sejam transmitidas de uma geração para outra, não perdem a sua essência cultural.

Bibliográficas

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é Cultura Popular?** SP: Editora Brasiliense, 1995.

BIÃO, Armindo. *Multiculturalidade* IN Memória ABRACE I, Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/ USP, 1999.

O obsceno em cena, ou o tchan na boquinha da garrafa. Repertório Teatro & Dança. Salvador: Universidade Federal da

Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Ano 1, no. 1, 1998.

KATZ, Helena. *Dança e Brasilidade: Breve panorama da discussão teórica acerca da relação entre corpo e cultura* IN Memória ABRACE I, Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. SP: ECA/USP, 1999.

MARTINS, Leda. *A Performance no tempo espiralar* IN **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Ravetti, Graciela; Arbex, Márcia (org.). Belo Horizonte: Depto. de Letras Românticas, Faculdade de Letras/ UFMG, 2002.

MARTINS, Suzana. *A dança do candomblé: Celebração e cultura*. Repertório Teatro & Dança. Salvador: Universidade Federal da Bahia, PPGAC. Ano 1, no. 1, 1998.

TURNER, Victor IN Horizontes Antropológicos: *Cultura oral e narrativas*. Eckert, Cornella; Rocha, Ana Luíza Carvalho (org.), Porto Alegre: PPGAS, 1999.

Nota

¹ Seminário Apropriações das Culturas Populares, realizado no Teatro Vila Velha, em Salvador, no dia 21 de julho de 2003.

* * *

A EDUCAÇÃO SOMÁTICA COMO FONTE DE CONHECIMENTO PARA A DANÇA

Suzane Weber

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A Educação Somática é uma disciplina em emergência, que se constitui a partir da reunião de diferentes práticas de educação pelo movimento, tais como os métodos desenvolvidos por F. Matias Alexander, Moshe Feldenkrais, Irmgard Bartenieff, entre outros. No Brasil, cabe destacar a atuação de Klaus Vianna e de Ivaldo Bertazzo, que desenvolveram métodos pessoais de estudo e educação do movimento humano que podem ser caracterizados como métodos de Educação Somática. Embora alguns desses métodos sejam praticados já há algumas décadas, a Educação Somática começa a se constituir como área de estudo e de investigação acadêmica a partir dos anos oitenta. A criação da revista *Somatics* e a publicação do artigo “What is somatics?” de Thomas Hanna em 1986, foram marcos para a criação da disciplina. A partir de então, um dos objetivos da Educação Somática tem sido o de conciliar o saber adquirido através da experiência corporal direta e o conhecimento objetivo do corpo, produzido cientificamente. De um modo geral, os métodos de Educação Somática desenvolvem um trabalho de refinamento da sensação e percepção do movimento com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo. Uma das áreas onde a Educação Somática encontra uma aplicação fecunda é o ensino da dança. Segundo Fortin (1996) há inúmeras razões para que professores, coreógrafos e bailarinos se interessem pela Educação Somática. Ela destaca, entre outras, a melhoria da técnica, a prevenção e tratamento de lesões e o desenvolvimento das capacidades expressivas.

Atualmente, grande parte das instituições voltadas ao ensino da dança e à formação de bailarinos incluem em seus currículos a educação somática, por ser uma abordagem de ensino capaz de atender a diferentes estilos e formações. É o caso da maior parte dos cursos universitários em dança, mas também de instituições como o Conservatório Nacional Superior de Dança de Paris (Fortin, 1996). Do mesmo modo, diferentes tendências da dança contemporânea como o *Contact Improvisation*, a obra da coreógrafa Trisha Brown e muito do

que se produz no contexto da “nova dança” na Europa e no Canadá utilizam diferentes práticas somáticas como preparação corporal e mesmo como método de investigação para a criação coreográfica.

De modo geral, as aulas de técnica de dança utilizam-se da “aprendizagem de observação”, os estudantes repetem o que o professor demonstra, sendo que os professores tendem a repetir o que aprenderam quando eram estudantes. A “aprendizagem de observação”, que se sustenta principalmente na imitação e na repetição de gestos técnicos, apoiada numa pedagogia do modelo, estimula alunos e professores a seguir uma maneira tacitamente aceita de pensar e fazer, reforçando o conservadorismo deste modo de ensino. Segundo Eichelberger (*apud* Silvie, 1999) o saber vem de três fontes principais: a tradição, a pesquisa científica de cunho positivista e a experiência pessoal. Segundo este autor, a argumentação mais fraca para justificar uma ação é recorrer à tradição. A maioria das práticas de ensino em dança se apóia na tradição. Porém, há um número cada vez maior de artistas e professores que vêm questionando a validade da tradição como fonte quase exclusiva do saber nas aulas de dança. Eles buscam integrar aos conhecimentos tradicionais em dança, os recentes dados científicos do corpo em movimento e a experiência interior e sensível valorizada pela educação somática.

Em oposição ao ensino diretivo, as práticas somáticas efetuam uma transição no sentido de encarregar o bailarino de sua aprendizagem, uma vez que elas valorizam a experiência própria de cada indivíduo, aumentando a consciência sobre seu corpo como um dos últimos locais de individualidade. Dentro desta perspectiva está o autoquestionamento do bailarino sobre a sua relação com o corpo e com a própria dança. Não se trata de refutar técnicas tradicionais da dança, mas reavaliar sua imperativa utilização em detrimento dos demais aspectos do corpo. As práticas somáticas podem auxiliar o bailarino a investigar o corpo e o movimento no sentido da construção de um caminho próprio, permitindo criações onde o artista possa fortalecer sua identidade artística, sua autoria e individualidade enquanto criador ou intérprete.

A prática somática busca estabelecer a conquista do equilíbrio e auto-conhecimento através do trabalho vivido, sentido – o processo e a experiência são conceitos intrínsecos nesta área. A educação somática trabalha com a nossa habilidade de perceber e influenciar processos internos como aspectos relevantes da prática. A perspectiva da educação somática coloca em evidência a qualidade das nossas sensações através do aprendizado de perceber as formas do corpo e sua dinâmica cinestésicamente, tatilmente, bem como visualmente.

Um dos conceitos básicos da teoria somática é a visão do corpo a partir da perspectiva da primeira pessoa, a percepção do corpo “de dentro”. Hanna (1986) esclarece que a perspectiva da primeira pessoa inclui a sensação dos sinais internos, da consciência das funções do corpo, dos sentimentos, das intenções de movimento, etc. Enquanto o ponto de vista da terceira pessoa permite a visão de um corpo –observado de fora –, a perspectiva da primeira pessoa permite a visão do soma – o corpo vivo – percebido de dentro. É fundamental reconhecer que o mesmo indivíduo é categoricamente diferente quando visto pela percepção da primeira pessoa ou quando visto da percepção da terceira pessoa. O acesso sensorial é diferente, assim como as observações resultantes. O autor explica que a diferença de dados não significa maior veracidade ou exatidão dos fatos por parte de uma ou outra perspectiva. Nenhum deles é menos factual ou inferior que o outro. Porém, o ponto de vista a partir da primeira pessoa se contrapõe à pers-

pectiva das ciências em geral, como por exemplo, as áreas psicológicas e médicas que avaliam o corpo a partir da terceira pessoa, considerando os dados a partir da primeira pessoa como irrelevantes ou, então, não científicos. Hanna reivindica a importância de dar voz à primeira pessoa como uma perspectiva que deve ser considerada e legitimada enquanto conhecimento válido e verdadeiro. Hanna (1986) se refere a somática como um campo que reconhece aspectos fundamentais do “corpo vivo”. Nós vemos, ouvimos, sentimos e vivemos o “soma”. A experiência do “corpo vivo” nos permite experimentar a criação, a escuta, e assim, valorizar e reconhecer a experiência e o conhecimento do corpo. A somática é o estudo da percepção do “corpo vivo” da primeira pessoa e a regulação feita por ela.

Pela sua ênfase no sentir, literalmente e figurativamente, a educação somática encontrou um público receptivo entre os bailarinos. A cultura ocidental raramente permite ao indivíduo prestar atenção em si próprio se movendo, ou seja, prestar atenção na qualidade do movimento durante suas ações, sejam elas cotidianas ou ações com habilidades especiais. E na dança, de certo modo, não é diferente. A imposição de modelos e a busca de uma diversidade de técnicas para atender as múltiplas solicitações de coreógrafos, conduzem os bailarinos a tatearem em diversas direções, sem encontrar uma base sólida que os reedue para uma liberdade estrutural, funcional e expressiva. A educação somática trabalhando com gestos fundamentais, que são uma espécie de pré-requisito sobre o qual se pode implantar aprendizagens motoras mais complexas, acredita respeitar a organização corporal e levar em conta o sistema sensitivo-motor dos indivíduos.

Embora a filosofia e os princípios de dança e somática se sobreponham, a somática não é um substituição para a técnica de dança. Cada uma tem sua própria natureza. Fortin (1996) alerta para os perigos de uma educação somática cognitiva a tal ponto que os alunos fiquem paralisados por uma análise com extrema ênfase no sensorial sem trabalharem a motricidade. Batson (1993) explica que na dança o movimento é o foco principal, sendo que o sistema nervoso está voltado para a facilitação da atividade motora. Enquanto na somática o sistema nervoso está voltado para a inibição da atividade motora, sentir é predominante. Para o bailarino a educação somática é um novo ingrediente importante em sua formação, mas é um meio e não um fim em si.

A educação somática vêm a ser uma proposta complementar de conhecimento, de prática ao universo da dança, onde, muitas vezes, as técnicas corporais são ensinadas e aprendidas de forma mecanicista e até autoritária. Segundo Negri (1995), a ênfase geral encontrada na literatura somática aborda questões como: a unidade corpo e mente, a perspectiva da primeira pessoa, a consciência corporal e percepção proprioceptiva, e técnicas e práticas somáticas. Estas questões abordam conceitos que devem ser revistos pela dança a fim de que ela possa ampliar e integrar seus domínios artísticos e pedagógicos. A educação somática, além de auxiliar os bailarinos na prevenção e cura de traumatismos e na melhoria da técnica, ela pode trazer à dança como um todo novos valores expressivos, ajudando a dança a encontrar novas proposições estéticas ou, ainda, ajudando a dança a ultrapassar velhos paradigmas de um corpo perfeito, moldado e idealizado frente à cena, mas extremamente massacrado e escravizado no seu cotidiano. Através do cruzamento com a educação somática, a dança poderá encontrar novos circuitos de movimentos, novas conexões corporais, um novo impulso para que artérias possam ativar partes do corpo que estão esquecidas na dança.

Bibliografia

- BATSON, G. *The role of Somatic Education in Dance Medicine and Rehabilitation*. **North Carolina Medicine Journal**, 54 (2) pp. 74-78, 1993.
- DANTAS, M. **O enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999.
- DE NEGRI, L. **Self-Perception and the Learning of Movement Skill in Dance and in Synchronized Swimming: The Effects of a Somatic Approach**. PhD Thesis, The Ohio State University, 1995.
- FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo Movimento**. São Paulo: Summus, 1977.
- FELDENKRAIS, M. **Vida e Movimento**. São Paulo: Summus, 1988.
- FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Chiron, 1995.
- FEBVRE, Michèle (org.). **La danse au défi**: Montréal, Parachute, 1987.
- FORTIN, S. *Une rare savoir. Actes du colloque international: la danse une culture en mouvement*. pp. 189-196. Strasbourg: Université Marc Bloch, CREEC.
- FORTIN, S. *L'éducation Somatique: Nouvel ingredient de la Formation Pratique en Danse*. **Nouvelles de Dance**, 28, pp.15-30, 1996.
- FORTIN, S. *When Dance Science and Somatics Enter the Dance Technique Class*. **Kinesiology and Medicine for Dance**, 15(2), Spring/Summer, 1993.
- FRALEIGH, S.H. *Phenomenology of Somatics*. **Somatics**, Spring/Summer, pp.15-19, 1998.
- GARDNER, H. **Estruturas da Mente: a Teoria das Inteligências Múltiplas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- GOMEZ, N. *Somarhythmics-developing somatic awareness with balls*. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance* 63 (4), 71-76.
- HANNA, T. *What is Somatics?* **Somatics**, 5(4), pp. 4-8, 1986.
- JOHNSON, D. *Somatic Platonism*. **Somatics**, Autumn, pp. 4-7, 1980.
- MICHEL, Marcelle & GINOT, Isabelle. **La danse au XX^{ème} siècle**. Paris, Bordas, 1995.
- RODRIGUES, G. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 19997
- MYERS, M. *Dance Science and Somatics: a Perspective*. **Kinesiology and Medicine for Dance**, 14 (1), pp. 3-19, 1991.
- STILLWELL, J.O. *The Alexander Thequinique: an Innovation for Dancers*. **Somatics**, Spring/Summer, pp. 15-18, 1983.

* * *

GT DRAMATURGIA, : TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

DRAMATURGIA EM PROCESSO COLABORATIVO E SUA RELAÇÃO COM A CRIAÇÃO COLETIVA E O DRAMATURGISMO

Adélia Nicolete
Universidade de São Paulo

O processo colaborativo é uma modalidade de construção do espetáculo contemporâneo que se caracteriza, basicamente, pela equiparação das responsabilidades criativas. O texto dramático é elaborado pela equipe; a configuração cênica nasce da experimentação e da discussão entre todos os envolvidos; o encaminhamento das situações e personagens surge dos atores, mas contém contribuições de todo o grupo. Não deve haver soberania de qualquer função, cada um dos envolvidos responde artisticamente por sua área específica, mas recebe e oferece contribuições às outras áreas, inclusive as chamadas técnicas.

O Teatro da Vertigem, de São Paulo, desde os anos 90 investiga o caminho da colaboração equivalente entre os criadores. A reflexão sobre esse *modus operandi* tem ocorrido, principalmente, pela atuação de alguns componentes ou ex-componentes do grupo em outros grupos e em escolas de teatro. Antonio Araújo, o diretor, atua em cursos de direção e em núcleos de estudos do teatro contemporâneo. Luis Alberto de Abreu, dramaturgo de *O Livro de Jó*, pesquisa o processo e coordena estudos de novas práticas dramáticas.

A dramaturgia em processo colaborativo sugere a identificação de algumas relações com a criação coletiva e o dramaturgismo. Essa identificação se constitui o objetivo desta comunicação.

Nos anos 70 o Brasil ainda vivia sob a ditadura militar. No teatro, as peças ditas comerciais dominavam o mercado. Eram realizadas, em sua maioria, num esquema capitalista de produção e consumo. Como reação à situação vigente, uma outra prática teatral despontava – a prática coletiva, cooperativada. Eram pessoas que se reuniam em torno da vontade de fazer teatro e/ou de utilizá-lo como contestação formal ou política, sem hierarquia, sem reproduzir esquemas autoritários ou modelos estéticos.

Sem setorização, os componentes encarregavam-se de criar e administrar; produzir e divulgar. E tendo de dividir o mercado com as produções empresariais sem dispor dos recursos dessas, o diferencial poderia ser a poética coletiva - mais interessante que o acabamento formal daquele tipo de espetáculo era a intensidade de suas idéias e como eram encenadas. Intensidade devida ao envolvimento pessoal e não só empresarial dos artistas na construção da obra.

A figura do diretor como condutor absoluto foi questionada ou abolida. O intérprete tomava o centro do processo e dele irradiava a obra e caso se tente generalizar essa prática afirmando que todo mundo criava tudo perde-se um sem número de detalhes que diferenciavam cada um dos grupos.

Para muitos o trabalho começava com improvisações em torno de uma idéia. Dos improvisos, chegava-se a um tema que, pesquisado alimentaria a construção do espetáculo. A

pesquisa basearia novas improvisações e uma estrutura dramática e cênica ia sendo elaborada. O texto poderia nascer da junção entre cenas, pesquisa e ensaios – junção feita em grupo ou por alguém ou equipe responsável, e várias versões poderiam se suceder até o chamado texto-final (quando havia).

Ou começava-se pela pesquisa em torno de um tema, depois a criação das personagens e da estrutura – de acordo com a sugestão do grupo – e, então, o texto dramático. A escrita poderia ser feita por todos, por uma comissão ou por alguém destacado para tal. Porém, mesmo que o texto fosse assinado por um responsável, o coletivo deveria avaliar, sugerir, até que se chegasse à forma “ideal” e, depois, montava-se. Em alguns grupos o texto não chegava a uma forma definitiva pois se consideravam comentários e sugestões da platéia.

Algumas vezes a direção era de um ator, outras vezes esse “diretor” (que respondia ao coletivo) encarregava-se da estruturação dramática. Ou ainda: todos se arriscariam a fazer tudo. Nesse caso, o grupo poderia se ver obrigado a acatar democraticamente as contribuições criativas individuais em detrimento do todo cênico. O espetáculo constituía-se, então, pela “colagem” das idéias – estrutura marcadamente épica.

A partir de 1974 houve uma lenta e gradual abertura política. Peças teatrais proibidas tiveram acesso aos palcos e o teatro pôde gozar uma maior liberdade de expressão. Porém essa liberdade chegou a provocar certa crise de criação e qualidade pois, no caso da dramaturgia, não era mais necessário expressar-se em linguagem metafórica, antes condicionada pela censura. E as peças liberadas encontraram um público que, em parte, começava a se cansar dos temas políticos e dos traumas sofridos durante a repressão.

Nesse panorama, ao lado das manifestações teatrais correntes começava a despontar uma prática onde o diretor assumia o controle da criação. Muito era criado a partir de suas idéias, inclusive o texto dramático. Na opção por um texto-base o diretor apropriava-se dele cortando, adaptando, conjugando-o com outros textos. Alguns encenadores eram também dramaturgos, outros se valiam de um profissional especialmente encarregado do texto: o dramaturgo ou dramaturgista. Embora acumulasse várias funções, interessa aqui sua tarefa de organizar e estruturar o roteiro ou texto dramático de acordo com as idéias do diretor, amparando, às vezes, os estudos teóricos necessários à montagem.

Carlos Antonio Leite Brandão foi dramaturgista de três espetáculos do Grupo Galpão de Belo Horizonte: Romeu e Julieta, Um Molière imaginário e Partido. No primeiro deles trabalhou com o diretor Gabriel Villela. Coordenou os estudos relativos a Shakespeare, à arte e ao homem mineiro, à formação da cultura e da família mineira, etc. Num momento posterior o dramaturgista ficou encarregado de reduzir o texto dramático original: “Fundindo ou cortando cenas, seguindo como critério manter o essencial do trágico e do cômico e a intenção cênica do diretor, cortei 30% do texto. O próprio diretor cortou mais um pouco”. (Brandão, 1993, p. 21)

Brandão acompanhava os ensaios, escrevia um diário da montagem e, a certa altura, interveio no sentido de apurar o texto dito pelos atores e indicar os trechos que melhor funcionavam junto ao público nos ensaios abertos, reformulando

toda a dramaturgia. Gabriel imaginou um contador de história que fizesse as vezes de Shakespeare, então incumbiu o dramaturgista de criar prólogos, cenas e poemas à maneira de Guimarães Rosa.

O diretor Gerald Thomas, criava a dramaturgia de seus espetáculos. Num deles, porém, contou com os serviços de dramaturgismo de Sérgio Sálvia Coelho que, em sua dissertação de mestrado afirma:

“De fato, embora o produto final de meu trabalho tenha sido um texto, não se trata do texto de um dramaturgo, pois foi elaborado ‘por encomenda’ para atender a circunstâncias específicas de produção, direção e elenco, dificilmente podendo ser encenado fora desse contexto. Sobretudo, não se pode dizer que seja um texto de minha autoria, já que fiz pouco mais que uma montagem de fragmentos de trechos de peças e outros escritos de Garcia Lorca e Pirandello”. (Coelho, 2001, p. 60)

Sérgio comenta que o dramaturgista “pode ser visto como um fornecedor de matéria-prima não só para o encenador, mas para os outros criadores envolvidos (atores, técnicos e público), dentro dos limites materiais definidos pela produção”, sem com isso tornar-se um mero *assistente de idéias* do diretor ou um *preparador de referências* dos atores. Segundo ele, o trabalho do dramaturgista é, principalmente, de acompanhamento, pois, “nunca deixando de ser um criador, seu ponto de vista nunca deve prevalecer sobre a encenação; sua principal tarefa é ajustar as diferentes necessidades dos criadores àquelas que estima ser da platéia” (id., *ibid.*, p. 61). Finalmente, lembra que as preferências estéticas pessoais do dramaturgista deverão estar subordinadas às dos outros envolvidos, já que ele está ali para servir um processo.

Em 1984 mais de 1 milhão de pessoas em São Paulo exigia Diretas Já. Mas apenas em 1990 tivemos um presidente eleito pelo povo. Sob Collor o Brasil entrou no processo de globalização neoliberal – uma minoria continuaria concentrando progressivamente a riqueza; as potências econômicas ditariam de vez as regras. E em meio a essa concepção monológica do mundo começa a se desenvolver uma outra prática teatral cujos pressupostos implicam, necessariamente, em dialogia.

No processo colaborativo impera o diálogo constante entre os criadores da cena e entre as sugestões por eles apresentadas - a transformação gerada por esse diálogo é, na instância final, o próprio espetáculo. Sendo assim, o processo colaborativo é, fundamentalmente uma experiência de grupo, como a criação coletiva. O grupo necessita, basicamente, de ator, diretor e dramaturgo pois os demais criadores podem se integrar a qualquer altura do projeto. Foram ultrapassados o reinado do texto; o foco no trabalho do ator e o encenador como soberano. Busca-se, agora, uma equivalência criativa que garanta a todos os envolvidos ter suas idéias expostas, debatidas e dirigidas à produção da obra – de maneira um pouco diferente da criação coletiva e do trabalho de dramaturgismo.

Reunida a equipe, define-se um tema sobre o qual o trabalho vai se desenvolver – maneira de uma linha para a pesquisa de informações, a construção de personagens, do enredo, da encenação, do texto, etc. O tema é o ponto de referência para o processo, também como ocorre em algumas criações coletivas.

Outra semelhança: a pesquisa - base sobre a qual vai se construir o trabalho e garantir o denominador comum. Por pesquisa entende-se tanto o aspecto teórico quanto o prático (em campo ou na dinâmica da cena). Pode ser feita tanto em fontes externas quanto no nível de experiências pessoais – como na criação coletiva. Em geral recomenda-se que toda a equipe esteja de posse das mesmas informações e, para isso, tudo é

compartilhado. Nos espetáculos que contam com o dramaturgista, boa parte da pesquisa é feita por ele e oferecida ao grupo.

Durante a pesquisa pode começar o período de ensaios onde acontecem as sugestões de cenas e personagens, os encaminhamentos da peça, as sugestões de texto, de interpretação e encenação. Nesse período será concebido o espetáculo propriamente dito pois o dramaturgo poderá estar sugerindo e/ou analisando os encaminhamentos da cena, trabalhando os aspectos referentes ao texto dramático ao longo do processo e assinando a unidade final de sua área. Aqui se encontra uma diferença básica entre o processo colaborativo e as duas práticas descritas anteriormente: a autonomia do dramaturgo.

Como a peça vai se construindo a cada dia, a referência deve ser a cena construída, o material concreto alcançado. Por exemplo: o dramaturgo elabora uma cena e a análise deve ocorrer somente após a sua experimentação cênica - nada é aceito ou descartado *a priori*. Esse procedimento ajuda a desviar o peso do texto e distribuir responsabilidades para todos os criadores. O dramaturgo deve se considerar um criador do espetáculo e não só o criador de um texto – o que o diferencia basicamente de seus colegas dramaturgistas e da criação coletiva.

Chega o momento da seleção do material produzido. Na verdade uma pré-seleção vai acontecendo ao longo do trabalho na medida em que se investe em determinadas descobertas em detrimento de outras, certos caminhos e não outros. Os criadores podem, a partir de critérios definidos em conjunto, sugerir blocos de sentido a partir do material selecionado, estruturas gerais. A maneira com que cada grupo trabalha essa etapa pode ser diferente, mas ela é necessária dado o volume de material surgido nos ensaios. E diferentemente da criação coletiva, onde as contribuições deveriam ser contempladas democraticamente e do dramaturgismo, que privilegia a concepção do diretor, no processo colaborativo quem decide é a equipe, respeitadas as atribuições de cada um, e o norteador é a cena.

Nesse momento já existe uma visão do conjunto. Uma ou mais sugestões apresentadas pelo dramaturgo podem ser testadas e, no decorrer dos ensaios gerais, novas modificações são feitas até que se chegue a uma versão satisfatória.

Por conta desses e de muitos outros fatores que não foram abordados aqui, o processo colaborativo pode ser encarado como uma modalidade de criação per se, com características próprias e que não se confundem com a criação coletiva e o dramaturgismo.

Bibliografia

- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Romeu e Julieta : o trabalho do dramaturgo ao sabor do barroco mineiro. Máscara*. Ribeirão Preto. v.2, n.2, p. 20-22, jun. 1993.
- COELHO, Sérgio Sálvia. **Um cão andaluz, ou a função do dramaturgista**. 2001. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais : anos 70**. Campinas : Unicamp, 2000.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo : Perspectiva, 1990.
- LIMA, Mariângela Alves de. *Quem faz o teatro*. In: ARRABAL, Jose, LIMA, Mariângela Alves de, PACHECO, Tânia. **Anos 70 : teatro**. Rio de Janeiro : Europa, 1979. p. 43-74.

O TEMPO E O DRAMA NO SERMÃO DE QUARTA-FEIRA DE CINZA

Anamaria Sobral Costa
Universidade do Rio de Janeiro

De acordo com a jornalista Cláudia Lobo, “esse não é um tempo de respostas”. Esse não é nem mesmo “um tempo de tempo” (LOBO, 2003). Curiosamente, essa frase remete a algo característico desse nosso presente, no qual, um sujeito já não se reconhece em si mesmo. Presente onde não cabem, nas fronteiras de uma identidade única, nem o sujeito, nem o tempo. No contemporâneo, vivemos simultaneamente. São vários tempos, com boas doses de passado e de futuro, inoculando no agora, outras consciências.

No entanto, todos esses novos tempos e sujeitos, confrontados com outros velhos tempos e sujeitos, parecem manter viva uma preocupação comum: a do tempo do sujeito, ou, a do tanto de tempo que tem cada sujeito. Um sintoma visível desta preocupação foi - e é - o mercado, esse espelho multiforme de nossas carências. Carências que buscam ser aplacadas com produtos que prometem retardar, no rosto, o tempo; ou que simplesmente nos vendem a idéia de “ter” mais e “gastar” melhor o tempo. As pilhas e pilhas de ofertas-unguentos que acenam com alternativas menos amargas para o nosso ‘ir findando’ são signos históricos que gritam o quanto nos arde a idéia do fim.

Mas, afinal, *quando é o fim e, até lá, como viver?* Esse turbilhão de expectativas, as quais poderíamos chamar *tensões do tempo*, demandam uma forma de expressão que possa dialogar com nossas inquietudes; busca, enfim, uma linguagem que possa transformar em produção esses conflitos.

Poderíamos citar inúmeros exemplos de criações nascidas das tensões do tempo. Em seu livro *O que é um autor?*, o historiador e filósofo francês, Michel Foucault, comenta que a Epopéia grega teria sido criada para conferir imortalidade aos heróis. Esses, por sua vez, aceitavam morrer jovens apenas em troca da promessa de uma glória imortal (FOUCAULT, 1992). Já os egípcios, pretenderam garantir aos seus membros mais ilustres (faraós e sacerdotes) uma imortalidade opulenta e grandiosa. Suas pirâmides, monumentos que apontam para o céu, parecem dizer da vontade de resistir ao tempo. Também inúmeras outras personalidades, de um sem número de épocas e culturas diferentes, tentaram carimbar, no tempo, suas imagens e seu nome. Quanto maior o poder e a glória, mais urgente tornava-se a necessidade dos registros escritos, das esculturas e auto-retratos. Como se, inflada pelo orgulho, a casca de noz que navega o mar, se pretendesse imune ao naufrágio do esquecimento.

As linhas do tempo, contudo, não comportam orgulho, euforia ou carnaval que sempre dure. E é justamente por evidenciar, com seus movimentos, o vai e vem da roda da fortuna, que o tempo funciona como uma espécie de catalisador do drama. É que a idéia da morte torna o percurso mais urgente. Essa urgência exacerba-se ainda mais se focarmos na vida a matéria do teatro. No palco, o correr atrás do tempo é intensificado pela efemeridade do próprio gesto teatral. Nele, temos todas as paixões humanas condensadas pelo curto espaço de uma apresentação que, por mais inflada e brilhante, muito em breve, já não é mais.

Quando uma atriz cruza a linha da platéia distribuindo confetes e serpentinas ao som de uma marchinha de carnaval, o relógio começa a contar. Seus ponteiros constituem o tempo do

antes. Ela prepara para o que se espera. E o que se espera é o tempo onde já são finados os vãos dos confetes e as serpentinas já são vultos e lembranças na mente de quem, ainda, não jaz.

O ato que se espera é o início do *Sermão de Quarta-feira de Cinza*, escrito pelo Padre Antônio Vieira, encenado por Moacir Chaves e interpretado por Pedro Paulo Rangel e Kelzy Ecard. O simples ato da peça instaura uma confluência de tempos que alquimiza um sermão barroco às práticas dramáticas contemporâneas, nas quais, todo tipo de narrativa serve como tecido para o gesto teatral.

A montagem de Moacir Chaves, tal como o sermão de Vieira, é composta por sete ‘tempos’. Na peça, porém, esses tempos dialogam com seus próprios intervalos, ou, com os tempos que não são de tempo. Assim, quando acaba o primeiro ‘antes’, quando o ‘relógio’ aponta para o fim do carnaval, começa a quarta-feira de cinzas, na qual, uma espécie de andarilho do tempo inicia sua pregação. Diz ele: “*Memento Homo*”, lembrete homem, “*quia pulvis es, et in pulverem reverteris*”, que sois pó e em pó vos haveis de converter. Deixando seu chapéu sobre a cadeira que está no centro do palco, o personagem do ator Pedro Paulo vive o tempo do mau-humor. E é na dimensão desse tempo que ele apresenta ao público o problema sobre o qual discorrerá no sermão. Ele fala: “Sois pó e em pó vos haveis de converter. [...] O pó futuro, o pó em que havemos de nos converter, vêem-no os olhos”, já “o pó presente, o pó que somos, nem os olhos o vêem, nem o entendimento o alcança.” (VIEIRA, 2002: 55)

Entre tempos, Pedro Paulo-Vieira fala com sua companheira de cena, que funciona como uma espécie de assistente ou anjo da guarda. É ela quem realiza as mudanças de ‘tempo’, nas quais o ator permite-se alguns comentários, como pedir pressa à sua ajudante ou resmungar qualquer coisa sobre a vida. Nesses momentos, enquanto tira-se ou coloca-se um objeto qualquer, a encenação inscreve-se sobre o texto original ao acrescentar ao mesmo um outro texto criado nos ensaios.

Ao longo da sucessão de algumas simultaneidades, o texto-palavra passa a dialogar com textos-imagens. E o caso da passagem em que Vieira fala da transformação da vara de Moisés em serpente. Neste momento, a imagem congelada de *Os dez mandamentos* - filme de 1956 dirigido por Cécil B. DeMille - apenas começa a correr, no instante exato em que a narrativa a encontra: “No dia aprazado em que Moisés e os Magos do Egito[...]” No entanto, ao invés de simplesmente servir de ilustração para a palavra, a imagem constitui, ela própria, uma fala. Como uma voz do passado convocada pela encenação, as cenas do filme mostram técnicas obsoletas; efeitos especiais que, vistos por olhos condicionados às tecnologias do agora, ganham ares de ‘ultra-passados’. Essas imagens, de acordo com o diretor Moacir Chaves, também remetem ao efêmero e por mais sensação que tenham causado em sua época, envoltas em anacronismo, passam a assumir significações bem diversas de sua concepção original.

‘Intervalo’. A assistente anuncia à platéia que o pregador fará algumas perguntas e que, quem as acertar, poderá desfrutar dos prazeres da carne numa churrasceria patrocinadora. Como num programa de auditório, o ator provoca a platéia a completar a idéia desenvolvida ao longo de todo o sermão: quem foi e haverá de ser uma determinada coisa não foi ou será, mas já é essa coisa. Logo, se a humanidade foi e será pó, ela já é pó.

No decorrer da encruzilhada de temporalidades que é o *Sermão de Quarta-feira de Cinza*, também uma voz gravada - do próprio diretor - que representa Santo Agostinho (citado por

Vieira no sermão) remete a um outro espaço-tempo. Agostinho não foi contemporâneo de Vieira que, por sua vez, não é nosso contemporâneo. No entanto, uma espécie de 'diálogo monológico' parece ser presentificado. As frases gravadas constituem um desdobramento de um personagem circunscrito num espaço-tempo. É ele quem cita uma voz do passado. No momento, entretanto, que essa voz assume um outro timbre e que o passado se torna presente, a peça transforma o uno em múltiplo, o sucessivo em simultâneo.

Outros tempos-imagens são convocados a dialogar com o Sermão. Quando Pedro-Vieira dialoga com uma caveira no centro de um palco de teatro, é quase inevitável pensar no *Hamlet*, de Shakespeare. Esse pensamento toma 'corpo' com a projeção do *Hamlet* vivido pelo ator Laurence Olivier. A imagem em preto e branco do filme de Shakespeare/Olivier – autor e ator que já são pó caído – desenrola-se enquanto um ator, ainda, vivo fala: “[...] assim como eu, sendo homem, porque fui pó e hei de tornar a ser pó, sou pó, assim tu, sendo pó, porque foste homem e hás de tornar a ser homem, és homem.”

A proposição de Vieira traz a morte para a vida e a vida para a morte. Lembra ao homem vivo que em breve será pó e ao homem morto (sim, ele também fala aos mortos, mesmo que a partir dos vivos), ao pó, que poderá voltar a ser homem vivo. Mais uma vez, como um palimpsesto que recobre com as tintas de seu tempo as tintas de um outro, a montagem do sermão cria uma dubiedade ao fazer a imagem de um ator (Olivier-caveira?) morto ser interpelada pela figura de um ator vivo e ao sugerir o quanto a condição de ser e não ser, de ambos, também é efêmera.

No momento em que o pregador diz que se houvesse a descendência de um Adão sem pecado, esses seres haviam de ser imortais e se ririam largamente da mesquinhez com que vivemos nossas vidas de “dois dias”, a montagem faz sua intervenção textual mais ousada. No texto de Vieira, ele coloca-se como um descendente do Adão pecador: “Se Deus, assim como fez um Adão, fizera dois, e o segundo fora mais sisudo que o nosso, nós havíamos de ser mortais como somos, e os filhos de outro Adão haviam de ser imortais.” Na peça, a simples troca do pronome *nós*, pelo *vós*, faz com que o pregador exclua de si a marca do pecado e coloque-se numa posição superior ao resto da humanidade: “Mas como se ririam então, e como pasmariam de *vós* aqueles homens imortais! Como se ririam das *vossas* loucuras, como pasmariam da *vossa* cegueira, vendo-os tão ocupados, tão solícitos, tão desvelados pela *vossa* vidazinha de dois dias[...]”. Neste momento, o personagem perde a auto-censura e está visivelmente inflado de vaidade. Sua assistente, então, adverte-o com gestos e ele pede desculpas, mostrando constrangimento pelo excesso.

Segundo o diretor Moacir Chaves, a alteração foi um modo de criticar o próprio Vieira, o qual, de acordo com alguns relatos, muito se envaidecia de sua calorosa platéia.

Ao final, o pregador pede que se reflita sobre quatro pontos pelos quatro quartos de hora. O primeiro é quanto tenho vivido, o segundo como vivi, o terceiro quanto posso viver e o quarto como é bem que se viva? O personagem, afinal, um andarrilho do tempo, recolhe seu chapéu e deixa a cenográfica praça de pedras portuguesas com a frase *Memento homo*. Lembra-te homem...

Lembrando uma frase do sermão até então esquecida por este artigo, convocamos mais uma vez, a voz do pregador. Ela diz: “o passo que nos aparta, esse mesmo nos chega; o dia que faz a vida, esse mesmo a desfaz; e como essa roda que anda e desanda juntamente, sempre somos pó.” (p.59-60)

A roda que engendra a montagem do sermão transita numa esfera de tranqüila convivência entre os textos literários

e a cena teatral. Não briga com a palavra, antes, dialoga com ela por meio da cena: podando letras que não interessam e criando outras que constroem uma visão peculiar à encenação; construindo, em suma, com a carne da cena, um novo texto. Essa liberdade de escolha da palavra que soará no palco, coaduna-se, por sua vez, com um texto que, se não foi urdido com finalidades dramáticas, foi escrito para ser dito e, tal e qual um drama feito para o teatro, busca o convencimento da platéia.

E o que é uma platéia senão um amontoado de mentes e corpos, desejos e subjetividades, submetidos ao seu próprio 'passar'? Que é o tempo senão um espelho conceitual da vida? Ao tingir com as letras do seu tempo – histórico, estético e pessoal – as letras do Padre Antônio Vieira, Moacir Chaves imprimiu um caráter múltiplo ao claro/ escuro barroco de Vieira. Acrescentando outras nuances de 'cinzas' ao sermão do jesuíta (como quando brinca com a efemeridade da arte e da tecnologia), a montagem cria um drama de tempos-tema e de tempos-forma(signos). O trabalho de Chaves habita o festejado conceito de dramaturgia na contemporaneidade: o de uma dramaturgia da cena, na qual, palavras, imagens e sons integram o 'texto encarnado' do teatro.

O drama do tempo criado pelo encenador-dramaturgo dialoga com o sermão dramático do padre-poeta e esse diálogo – um diálogo entre tempos – é o esboço de um drama cujas significações –tais como as do próprio tempo- parecem infinitas(?).

Por fim, como a tempo nos afastamos da linha de partida deste artigo, voltemos ao início. Lembremos do tempo que não é de tempo, dessa matéria contemporânea que nos provoca o corpus de uma expressão polifônica como a montagem do Sermão de Quarta-feira de Cinza: exemplo de intertextos e simultaneidades, o qual, se já é pó, pelo menos é pó erguido pelos efêmeros, mas quase sempre ressurgentes, ventos da vida e do teatro.

Notas

- CHAVES, Moacir. *Entrevista concedida à autora deste artigo*. 2002.
 ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
 FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In Veja, Passagens, 1992.
 LOBO, Cláudia. *Artes e polifonias na contemporaneidade*. In *Poiesis*, Niterói, janeiro de 2003.
O Percevejo n.09- Teatro Contemporâneo e Narrativas. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro. UNIRIO, 2000.
 VIEIRA, Padre Antonio. **Sermões**. São Paulo, Hedra, 2002.

* * *

DESLEITURAS. DRAMATURGIA RENASCENTISTA NA CENA CONTEMPORÂNEA

Alessandra Vannucci
PUC-Rio

Gostaria de refletir sobre a tradução como *desleitura* a partir da adaptação para encenação no Brasil de quatro textos gerados em âmbitos espetaculares em diferentes dialetos italianos e posteriormente transcritos e publicados: três renascentistas, *El Dyalogo di Salomon e Marcolpho* (1502, vulgarização anônima em dialeto veneto do *Dialogus* em latim, circulando pela Europa desde o século XII); *La moscheta*, de Angelo Beolco dito Ruzante (1527, em dialeto de Pádua); *Il candelaio*, de Giordano Bruno (1582, em dialeto de Napoli); e um contemporâneo, *Johan Padan a la descoberta de le Americhe*, de Dario Fo (1992, em *grammelot* de dialetos falados no norte da Itália no século XVI). Este último e o primeiro são transcrições de improvisos narrativos, trazendo no texto as marcas e as variáveis da originária verbalização performática (glosas, indicação de artifícios retóricos implicando num comprometimento mímico e/ou gestual, invocações e provocações ao auditório, uso de ditados e lugares comuns, alusões ocasionais ao contexto de atuação). Contando em primeira pessoa a história de Johan (um *zanni* – um Zé, que embarca clandestino numa Caravela fugindo da Inquisição e, após sobreviver a um naufrágio, testemunhar matanças, ser negociado, escravizado e quase devorado pelos nativos, vira casualmente o chefe da resistência indígena contra os conquistadores), o narrador de Fo estrutura seu discurso épico num idioleto arbitrário e artificial, cujo sentido lógico é somente sugerido mediante estereótipos tonais análogos à formas dialetais reconhecíveis pela platéia, cuja participação ativa é indispensável integração comunicativa. O anônimo vulgarizador do *Dyalogo di Salomon e Marcolpho*, introduzindo o repertório anedótico tradicional do *contrasto* entre o sábio e o bufão no circuito dialetal, com seu fraseado aforístico, ríspido e sagaz, dinamiza teatralmente a performance poética entrecruzando os registros estilísticos e aludindo a *topos* carnavalescos de *monde à l'envers* - como o expediente final de Marcolpho, quando, expulso pelo Rei e mandado não mostrar nunca mais sua cara, exhibe-lhe “as nádegas, o cu e o saco”.

Na *Moscheta*, a comédia de Beolco (um autor-ator de ambiência culta que adquire em cena a máscara de seu vilão Ruzzante – isto é, ‘o que balbucia’) o protagonista, retirante da guerra, é apertado numa rede de relações de necessidade entre o cumpadre Menato e o soldado caipira Tunin, ambos amantes de sua mulher Betia cuja honestidade ele tenta comprovar desfarçado de estudante, interrogando-a em língua *moscheta* (fina), numa cena que contamina a paródia literária com o repertório *giullaresco* do *contrasto* erótico. O dialeto rústico, exaltando (com sua vitalidade obscena, suas blasfêmias e a redução dos personagens à máscaras linguísticas), a cruel regressão da sociedade rural, historiciza um tema canônico (cidade/campo) e impõe em cena seu legado de ‘naturalidade’ contra a afetação dos pedantes. A opção estilística é representativa, não somente da postura política largamente popular do autor, como ainda das tendências centrífugas, apoiadas pelo *studio* de Pádua, que nas primeiras décadas de 1500 contrastam a formação de uma única língua literária italiana homologada no modelo do dialeto florentino. O mesmo tema polêmico, focalizado pela ótica meridional, preocupa Giordano Bruno ao escrever, em 1582 (enquanto publica em

latim tratados de cosmologia e artes mnemônicas, diálogos filosóficos e de ciências naturais, e, não casualmente, enquanto em Florença os humanistas fundam a Academia della Crusca, tratando a ‘questão da língua’ com propósitos auto-afirmativos), uma comédia que encena, num *volgare* acentuadamente ordinário e desabusado, as peças pregadas pelo povo napolitano à um sapiente cientista, à um verborrágico apaixonado e à um pedante. Apresentando-se ao público com uma série de prólogos conforme o padrão dramaturgico da comédia erudita, o cultíssimo autor *acadêmico de academia nenhuma*, dito *o enjoado* adquire para escrita a prepotência do *giullare* de feira e avisa que “se os senhores não gostarem, eu, que chamei a comédia de *candelaio* (ou seja de *cu*) peço-lhes para pegar sua vela e enfiá-la cada um no seu *candelaio*”.

Textos que trazem marcas tão explícitas de conflito e cruzamento entre a esfera da produção erudita e a popular, sinalizando para um processo generativo híbrido que deixa ressurgir na palavra escrita a saudade da voz do orador/ator, na obra antologizada a nostalgia da oralidade, na distância da autoria editorial a nostalgia da presença ao ato comunicativo, provocam no leitor (ao qual ao princípio *não* são destinados, mas, sim, so espectador, já que trata-se de textos dramaturgicos) uma reflexão sobre sua própria incidência no processo de produção de sentido. Diante do convite do autor do *Candelaio*, a tranquila passividade do leitor torna-se exclusão do jogo de provocações que em teatro seria recíproco e vibrante; da mesma forma, permanece inacessível ao leitor a cumplicidade dialógica que o narrador de Fo estabelece com sua platéia estruturando *a soggetto* (de improviso) um idioleto performático artificial. Ainda, o leitor não entenderá senão de forma mediada (tendo acesso ao dicionário ou à enciclopédia) as alusões cômicas, políticas, polêmicas, obscenas de uma comédia renascentista; também, fora de cena, não perceberá o diferencial do impacto tonal e sonoro entre um pedante declamando em língua ‘fina’ e um homem do povo falando seu próprio dialeto. O texto que permanece legível, em aparente autonomia de qualquer distância espacial e temporal, não devolve a ‘obra’ que já foi audível e visível, mas cuja vibração se perdeu na distância inalcançável do ato que a gerou e a performou. Entre o sentido registrado na escrita e a palavra pronunciada há uma interrupção, uma glosa cancelada pela qual ressurgiu, na leitura, o modelo de valor fixado na ocorrência efêmera e perdida da oralidade.

Supondo que um leitor modelo resolva produzir com sua presença (isto é, voz, intonação, gestual, interpretação, encenação imaginária) as condições para representificação temporal da obra, a performatividade contida como um ‘estado latente’¹ na palavra pode emancipar-se da tirania do texto, liberando sua energia física e dirigindo-a para uma comunidade interpretativa – como em qualquer ato linguístico, a depender “do número e da qualidade dos elementos não-linguísticos em jogo”². O discurso literário, do texto, neste caso, se organizaria em duas séries de regras: algumas pressupostas (portanto compartilhadas e registráveis), outras regradas no ato comunicativo (portanto, subjetivas e circunstanciais). Enquanto único sujeito capaz de responder ao apelo comunicativo do texto, o leitor ganharia um papel de incidência essencial, tornando-se co-autor da obra e não mais simples intermediário ou receptor de sua estrutura: pois a vibração latente na mesmidade linguística do texto e liberada somente no ato da leitura resultaria ser efeito de sua interpretação³.

Se o gesto, pelo fato de expressar emoções subjetivas, não pode ser reduzido a fenômeno unitário, assim a linguagem, por sua origem na articulação expressiva da fala, não será estruturável em sua segmentação enfática e retórica antes de

ser efetivamente pronunciada ou atuada por um corpo; disto resultaria os traços fonêmicos e gestuais serem tão necessários à produção de sentido quanto o são, por exemplo, na linguagem dos surdos – a palavra é para ser ‘assistida’. A intervenção do leitor para emergência do sentido configuraria-se não como ‘auscultação’ do texto, mas sim como ‘encenação’ significativa no próprio código pessoal de referências emocionais: como *tradução* da configuração de forma/conteúdo fixada pela escrita numa ‘forma do conteúdo’ individual e crítica, ou seja *hic et nunc* determinada. Agindo como um ator, um diretor ou um *maestro*, o leitor ‘executa’ fisicamente o texto enquanto o lê, na simultaneidade do ato interpretativo também envolvendo suas intuições perceptivas e expressivas, seus pressupostos culturais e o ecoar de sua memória existencial e de leitor. Se voltássemos a vivenciar a leitura como um *genera dicendi* (na busca de alternativas às ocasiões perdidas pela cultura da oralidade ao longo do processo de instalação do logocentrismo), a exigência mínima de materialidade na esfera das trocas interpessoais, onde a presença do interlocutor (ainda que silencioso) é necessária para emergência do discurso, revelaria a deficiência restritiva da escrita em quanto registro da ausência do autor da situação de recepção. Não só: se o registro da interação dialógica estiver embutido no próprio estilo do discurso (desde sua primeira fala o autor preocupando-se de estabelecer relações com seus destinatários e manifestando-se em função fática com pedidos de atenção, respostas, provocações) então sua realização em obra dependeria das variáveis condições de êxito comunicativo, quebrando assim o tirânico circuito intra-textual e não permitindo essencializar a transmissão do *logos* à um virtual *degré zero* da recepção (que ao contrário é sempre, também, interpretação).

No entanto, o texto ainda ‘contém’ seu próprio conteúdo, ‘formalizado’ em estruturas de língua, discurso e estilo historicamente definidas e não sempre acessíveis ao leitor/interprete. A distância intercultural ou temporal (se o texto pertencer à mesma comunidade linguística do leitor) que uma cuidadosa exegese resolve com a mediação de glosas filológicas, notas críticas, citações e comentários, significa interrupção na espontaneidade da leitura. Enquanto o contexto do leitor (seus ritmos, sua disponibilidade para compreensão) é sempre totalmente fora do controle na interação, o texto é condicionado de forma irredutível à sua materialidade, contexto histórico e instâncias generativas (o texto não pode improvisar como quem o atua!) e constrói a partir de dados factuais nele contidos seu arsenal de instruções para a produção interativa de significados. De fato, portanto, acontecendo a leitura como uma ‘execução’ contingente do texto, a variabilidade que provoca a interação também representa um risco de equívoco (involuntário) ou uma (voluntária) traição; isto, porém, no pressuposto de que a execução de uma obra comporte necessariamente um paradigma de fidelidade na interpretação (que por sua vez não será possível sem execução), e não se trate ao contrário, sempre, da produção de uma nova obra. Nesta segunda hipótese, que leva à *mise en abîme* da tradição dos textos como domínio do variável, o grau de definição de uma obra em seu repertório (entre convenções linguístico-estilísticas e idioleto individual) não revela o intuito de familiarizar-se com o discurso ordinário, mas, ao contrário, o de estranhar aquele discurso, esaltando sua distância do leitor – *les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère*⁴. O discurso ficcional trabalharia então no desvio da norma, na virtualização de sua negação (destinada a tornar-se norma futura), na repetição transcódificada do discurso dominante, pois “quando é extinta a validade do familiar, evidencia-se a reação do texto ao seu ambiente”⁵ e o leitor

também ganha uma perceptiva crítica daquela distância.

Condicionada a esta consciência de crise, a autonomia do leitor na produção de sentido é moderna (assim como a idéia da obra ‘aberta’), ou seja, produto de um tempo em que obras de todos os tempos, lugares, tradições e gêneros são concretamente acessíveis ao leitor, que por todas elas pode se apaixonar num contato entre estranhos, sem mais proteção de uma comum referência ao mesmo repertório ou horizonte genético, e, entretanto, um contato hoje possível. Na permanente transitividade e nomadismo de nossa época, o poder da tradição não depende de sua persistência, mas, sim, de sua capacidade de reescrever-se em outra contingência⁶: a função crítica própria desta re-funcionalização (mediante a qual a tensão histórica à qual o texto tinha reagido em seu contexto originário é possivelmente recuperada, opondo sua ‘reciclabilidade’ à fácil consunção do discurso ordinário) torna-se um instrumento analítico e informativo sobre o(s) modo(s) de se constituir a resposta da obra em outro(s) contexto(s). Portanto, a hipótese de que na leitura (bem como em qualquer ato de aparente repetição como traduzir, encenar, executar, ser espectador ou crítico) se realize sempre uma tradução cultural, implicando a produção de novo sentido que refuncionaliza o texto, vem ao propósito de nossa reflexão sobre a incidência do leitor e também significa uma tentativa de configurar um espaço ético de autonomia operativa para um tradutor de qualquer texto reconhecido como ‘obra’ – já que “a obra existe somente para quem a criou, e naquele instante mesmo, não depois: depois, ela torna-se uma tradução até para o próprio autor”⁷.

Nenhum acesso ao repertório sendo imediato, *dégré zero*, todas as leituras resultam ser híbridas e equivocadas; ainda assim, produzem significados válidos que se inscrevem na tradição do texto e informam suas futuras re-semanticizações. O nomadismo do sentido que nos parece constitutivo já da cultura escrita, com maior evidência da tradição oral, é razão de ser do hibridismo da dramaturgia (repertório por excelência viajante) e de certa forma poderia facilitar sua tradução: pois a migração de ‘temas’ narrativos e sua perpetuação em diferentes culturas implicam na intervenção de algum bilinguismo, mesmo que aproximativo, como solução para exigência de representar diante de uma comunidade linguística estrangeira. Daí as traduções-*patchwork* (*centoni*), confeccionadas em cena mesmo, e as vulgarizações em dialeto de comédias clássicas por atores que mal conheciam o latim vulgar (de Plauto, Ruzzante adapta *Rudens* e *Asinaria* em *Piovana* e *Vaccaria*); daí o *grammelot*, a língua franca artificial e híbrida adotada pelos cômicos da Arte no intuito de percorrer todas as praças do norte da Itália e francesas. Daí a aquisição de *soggetti* ao invés que de textos para o repertório das companhias, de *lazzi* e de máscaras linguísticas estereotipadas ao invés que de falas de personagens para o repertório pessoal do ator; e ainda a convenção do prólogo narrativo em que a peça é resumida e roteirizada por ações/conflitos e os elementos performáticos específicos de cada personagem são preanunciados por intenções e máscaras fonico-gestuais; enfim, o amplo uso de gestualidade e ‘figuras’ de sentido (constituídas pelo acoplamento som-imagem, como na língua dos surdos), compreensíveis ao auditório e definidos pela estruturação da *performance*, mas dificilmente relatados em sua transcrição (senão por sinais na margem do roteiro, referentes à algum código pessoal ou de companhia; ou, indiciariamente, pelos ‘vazios’ de significação do texto⁸).

Destas ‘figuras’ reconhecíveis e memoráveis, como um orador das figuras retóricas *per immutationem*⁹, o ator traz sememas performáticos específicos para cada conjuntura de execução, tirando de sua permanente repetição uma energia

persuasiva sempre renovada e individualizando-se, mais do que pelo conteúdo comunicado, pela forma ilustrativa com que o veicula – no século XIII, o pregador Jacques de Vitry, no prólogo da coletânea de seus sermões, avisava os leitores que a comunicação de suas obras só poderia se considerar completa quando expressa “pelo gesto, pela palavra, pelo tom: [os sermões] não comovem a atenção do ouvinte se vierem pela boca de tal pregador e não de outro, pronunciados em tal língua e não em outra”¹⁰. Ilustrando sua *performance* com seqüências modulares e repetidas de cenas que se tornam figuras retóricas, o narrador/pregador/ator cativa o interesse e se garante a compreensão de públicos de qualquer língua, já que atinge à (e contribui, com sua peculiar execução, para configuração de) repertórios míticos e coletivos de imagens. Esta faculdade expressiva auxiliária, melhor, complementar à fala – e peculiaríssima da autoria no âmbito da produção oral de sentido, que se configura ao mesmo tempo como produção de presença¹¹ – não parece ser, contudo, semantizável em palavras; portanto, nem codificável na escrita, nem tampouco traduzível em outras línguas. A coreografia da representação, em imagens e movimentos, estruturada ao longo da execução oral do texto, torna-o infinitamente polissêmico e pretexto de inúmeras variações; sendo assim instável e conjuntural, a configuração do conteúdo oral inscreve-se na transmissão do texto de forma aleatória e efêmera – glosa de uma passagem cancelada, variante que, embora necessária para completar os nexos semânticos, fica, entretanto, oculta nas entrelinhas do subtexto. Até no caso de um repertório especificamente teatral, para cuja transmissão se faz relevante a codificação da execução performática (mímica, gestual, em movimento) e que, por isso, traz enfatizadas as marcas da presença, registrando (até graficamente) a sovradeterminação de ‘figuras’ (onomatopéia, metaforização, abundância de formas deícticas, indicações de movimentos no diálogo, rubricas sinalizando entradas e saídas, enfim didascalias descritivas), somente quando posto na contraluz de uma encenação possível o texto revela sua gênese entre silêncio e ritmo, pausa e dicção, vazio e imagem. Onde, que a dúvida preliminar do leitor (tradutor, diretor) de uma obra dramaturgicamente, cuja gênese remete irredutivelmente ao som da voz e à plasticidade do corpo que a emite, questiona se aquilo que está escrito e impresso tenha de fato uma absoluta validade textual, ou se, ao contrário, um tal texto deva ser considerado ‘escrito para ser atuado e assistido’: um texto linear ocultando um outro texto ‘cúbico’ (volumétrico, tridimensional), uma ficção literária preste a tornar-se roteiro prático de ações. Emergindo na leitura de forma incompleta (pois sua realização é ser representada), sendo irrecuperável em sua forma do conteúdo originária (pois seria impossível a reprodução exata de um evento localizado em outra conjuntura histórica, cultural e de público), uma tal obra teria estrutura elástica e altamente reciclável, finalizada à assunção das diversas formas efêmeras que lhe seriam atribuídas nas diversas reconfigurações por públicos com variados horizontes de expectativas. Diante de tal estrutura, a literalidade do leitor (tradutor, diretor) poderia significar infelicidade e até morte (porque o espetáculo não para, e se o espectador o interrompe é para sair da sala); enquanto sua liberdade na manipulação honesta poderia significar sobrevivência (porque não interessa ressuscitar coisas mortas, mas, sim, perceber se ainda estão vivas). Manipulação honesta, isto é, consciente de seu ambíguo poder de duplo – repetição original entre *imitatio* e *inventio*, palavra segunda e última, efêmera e definitiva, dependência transfigurada em domínio. Tradução e encenação vivenciam o desafio de verter o oxímoro em método: não superar a matriz, mas tatuá-la, encobri-la; não esconder a influência do

diferente, mas reenunciá-lo numa língua em que ele possa aparecer como distante e já de alguma forma desvanecido; conferir autonomia ao novo texto no paradoxo da integridade (violada e salva) do primeiro¹².

A tradução de um texto dramaturgicamente se configura, de fato, como uma virtual encenação, em que exegese (produto de uma postura reflexiva) e possíveis execuções (produto de uma postura performática) estejam embutidas e operem simultaneamente, reatando o nexos entre palavra escrita e dita, recuperando a polissemia tridimensional e os sinais nas entrelinhas do texto – deixando enfim emergir, no novo texto em língua estrangeira, a vocação do primeiro para ser reciclado, re-apresentado e representado. Visando produzir não somente sentido como também presença, o tradutor de um texto dramaturgicamente se preocupa com a tridimensionalidade daquela palavra para ser ‘assistida’ e assume o cuidado de complementar performaticamente sua abortada forma escrita, dedicando-lhe uma especial atenção auditiva e imaginativa, precavendo-se de não negligenciar os sinais deícticos, fáticos, gestuais que revelam a essencial representabilidade do texto – realizando, afinal, uma sua própria encenação cujas razões e opções informam a linearidade do texto traduzido. “Travailler la voix comme gestualité et faire du matériau même un lieu du sens”¹³: esta tarefa, que poderia ser do dramaturgo como do diretor ou do ator, ocupa também o tradutor no momento em que projeta *seu* texto no palco. Contudo, confiando para escrita todos os vestígios de sua íntima execução, o tradutor de teatro sabe de compartilhar com o autor um destino de mínima visibilidade: ausente, ele não chega a deixar marcas de sua presença interpretativa, senão só de forma mediada pelo texto traduzido, em que possivelmente inscreve todos os sinais (convencionais ou ocultos) de sua passagem (dúvidas, achados sutis, ocasiões perdidas, glosas e sugestões) desde então sabendo que nenhuma de suas inquietações será explicada ao público. Sua palavra é a definitiva, entretanto, a mais efêmera – o público, voltando a ser leitor, tem licença de buscar no original a identidade daquilo que considera perdido, apagando a passagem do tradutor. Operando por adequações necessárias à reprodução, no texto traduzido, da informação essencial (o ‘genoma’) do primeiro, o tradutor produz uma obra reciclável – cabe ao ator (depois) dimensionar aquela linguagem à sua voz, produzida numa específica corporalidade e conjuntura idiológica. A indispensável transmutação das exigências expressivas virtuais do tradutor (intérprete ausente e mediado pelo texto) nas reais do ator (presente em cena), reafirma o domínio da oralidade como produção de presença contra a persistência homologante da escrita. É a epifania da voz, com seu cargo sedutor de sotaques e intonações possíveis, com sua variação rítmica e sua gestualidade comunicativa, ao mesmo tempo peculiar e universal, local e global, que atrai o tradutor para a perigosa liberdade do *logos* e o faz “agir livremente diante do sentido, para não reproduzir a *intentio* [da primeira voz], mas, sim, fazer ressoar seu próprio gênero de *intentio* como harmonia e integração à linguagem em que aquela *intentio* agora se comunica”¹⁴; é a voz que instala na tarefa do leitor/tradutor uma categoria operativa poética – que leva à atuação.

Notas

¹ “O ‘texto’ existe de modo latente, a voz do recitante o atualiza por um momento, depois ele retorna ao seu estado até que outro recitante dele se aproprie” ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das

Letras, 1993, p.144

² *Ibidem*, p.219

³ Ver FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of*

interpretative communities. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

⁹ Prust em *Contre Sainte-Beuve*. Incipit de DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

¹⁰ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

¹¹ Ver BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

¹² MONTALE, Eugenio. *Auto da fé*. Milano: Mondadori, 1976, p.173.

¹³ Por este caminho, Dario Fo, em seu *Mistero buffo*, relê o mais antigo poema siciliano, *Rosa fresca aulentissima*, de Cielo (céu) d' Alcamo, numa canção erótica de Ciullo (pau) d' Alcamo, um cobrador de impostos de feira, cujo gesto de levantar o joelho para apoiar o livro revelava para as meninas o volume de seu órgão sexual.

¹⁴ Fórmulas litúrgicas ou oratórias, aptas a ser memorizadas e recicladas pelo orador que as aplica com provocação retórica e persuasiva intencionada a cada diferente contingência, tirando delaa sempre novos efeitos de surpresa medidos pelo grau de variabilidade da interação com a competência do auditório. Ver LAUSBERG, Heinrich. *Elementi di retorica*.

Bologna: Il Mulino, 1969, § 169.

¹⁵ *Apud* ZUMTHOR, op. cit., p. 218. Não diversamente justificaria sua necessidade um ator ao interpretar Hamlet.

¹⁶ É o principal diferencial entre autoria na oralidade e autoria na escrita, onde o autor negocia sua ausência delegando o poder narrativo (ter a fala, cativar a platéia) à proteção de direitos.

¹⁷ Ver meu ensaio 'Repetição original. O autor e os outros'. in *O Percevejo*, ano 8, n. 9, 2000, pp. 52-68

¹⁸ PUIG, Michel. in GIRARD, OUELLET, RIGAUULT. *Les langues du theatre*. Paris: Presse Universitaire de France, 1978.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. 'A tarefa do tradutor'. RJ: UERJ, 1994.

* * *

MELODRAMA: O TEATRO "TOTAL"

Claudia Braga

Universidade Federal de São João Del Rey

Introdução:

Este trabalho, parte do projeto de pesquisa *Do Melodrama à Telenovela: um estudo da Cultura de Massa no Brasil*, atualmente desenvolvido no GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro -, tem entre seus objetivos o de estudar a importância do melodrama no Brasil e sua permanência em nossa dramaturgia, assim como, *a posteriori*, seus desdobramentos e influências na produção cultural de massa, como por exemplo, nas atuais telenovelas.

Esta breve análise pretende, a partir de referências às origens, temas e estrutura do gênero, discutir sua função e sua importância no momento mesmo de seu surgimento na França pós-Revolução Francesa, considerando-se tão somente, nesta análise, sua teatralidade e não, como comumente se observa nos estudos sobre o gênero, suas eventuais possibilidades literárias. Este critério baseia-se sobretudo no conhecimento de que o melodrama efetivamente não atende às exigências literárias de que foi alvo, e provocou desde seu surgimento uma nítida dissociação entre o literário e o teatral, já que sua escrita apóia-se quase que inteiramente, nas situações, na *mise en scène* e no talento dos atores. Sendo assim, acreditando que os métodos tradicionais da história teatral, que se ocupam com o que se costuma chamar "obras-primas" e "lêem" o teatro por uma perspectiva da literatura, têm se mostrado insuficientes para a análise do gênero, buscaremos aqui uma breve reflexão, apoiada sobretudo nos estudos de Jean-Marie Thomasseau, sobre o que o melodrama trouxe para a cena em termos de teatralidade, sobre as estratégias que esta forma dramática inaugurou ou

reinventou na criação de seus espetáculos, enfim, sobre alguns aspectos desta estética tão inovadora e tão tradicional ali se impôs.

Origens do gênero

Uma lenta transformação afeta as manifestações artísticas de modo geral, durante todo o século XVIII. Esta transformação se processará de forma ainda mais clara no teatro, o qual observará ainda a transformação de seu público, aumentado pelas classes ainda a transformação de seu público, aumentado pelas classes populares e sensibilizado aos extremos pelos anos movimentados e sangrentos da Revolução Francesa. A junção destes eventos será o germe de onde surgirá o que se poderia chamar de "estética melodramática".

Outro impulso para a transformação que se operará de forma inarredável no teatro é ainda a promulgação, em 1791, de um Édito que dizia que qualquer pessoa que quisesse poderia construir um teatro e "ali fazer representar peças de todos os gêneros", o que fará "pipocarem" por toda a França e por toda parte pequenas casas de espetáculos, num evento que será apelidado "teatromania".

O novo gênero teatral agrada a todas as classes sociais, por diferentes razões. As classes mais populares, que começam então a frequentar o teatro, vêem-se a si mesmas nos espetáculos da virtude oprimida, porém triunfante, que o melodrama oferece, e é exatamente isso que atrai o seu interesse. A burguesia, por sua vez, aplaudirá no melodrama a clara reação ao anticlericalismo reinante que ali se observa, o culto da virtude e da família ali estimulados, e finalmente o reforço dos valores tradicionais, também presente no melodrama. E por fim, a aristocracia frequentará os *Boulevards* para assistir aos espetáculos que mostravam um senso de hierarquia e reconhecimento do poder estabelecido que pareciam perdidos no rescaldo da Revolução. O "poder estabelecido", por sua vez, e com a cumplicidade mais ou menos consciente dos autores, aproveitará da melhor forma possível o entusiasmo popular pelo melodrama.

Em suma, propondo um imaginário da história da França onde triunfavam sempre os bons militares e uma visão da sociedade onde eram homenageadas as virtudes civis, familiares e marciais, os melodramas reconciliaram todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais e religiosas.

Desde os primeiros sucessos do gênero, colocou-se para críticos e autores, em diferentes termos, a questão das origens do melodrama. Enquanto as salas oficiais se esvaziavam e a população espremia-se nas platéias do *Ambigu*, ou da *Porte de Saint Martin*, os críticos, pouco perspicazes em sua maior parte, tiveram uma reação de defesa e desprezo por aquele gênero misto que transtornava tantos hábitos estéticos e no qual eles viam pouca originalidade. Quanto aos autores, ao menos aqueles dos primeiros melodramas, Pixérécourt em particular, muito orgulhosos de sua missão de humanistas do teatro, procuraram para suas criações os mais nobres antecedentes para justificar, *a posteriori*, a existência do gênero frequentemente tratado como bastardo.

O melodrama vai permanecer, então, neste estatuto ambíguo, ao mesmo tempo amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores da literatura que raramente, a seu respeito, abandonaram o tom de ironia condescendente e de ridicularização sistemática. Nesse sentido, o próprio termo, melodrama, desde suas origens, apresentou ambigüidades, sentidos múltiplos que recobriam realidades

diversas.

Quando a história literária fala do melodrama e de suas origens, ela o faz, freqüentemente, em termos de esclerose e decadência, eventualmente explicando o nascimento do gênero como uma degenerescência da tragédia. Se a lembrança da influência da tragédia pode parecer lisonjeira aos autores e ao público do melodrama, a do drama burguês o é menos, mas mostra-se mais real.

O melodrama na realidade mostra-se mais próximo, em certos aspectos, das teorias do drama burguês do que das próprias obras e pode parecer como um resultado lógico das reflexões de, por exemplo, Diderot, bastante difundidas em fins do século XVIII. O espírito e a técnica dos dois gêneros certamente se parecem, não tanto na pintura do conflito de circunstâncias (pouco presente nos primeiros melodramas) quanto na exploração sistemática dos efeitos patéticos.

Outras peças e outros gêneros deste fim de século parecem ter também deixado sua marca nas técnicas melodramáticas como as pantomimas, tanto mudas quanto, depois, “dialogadas” cujas tipificação dos personagens, movimentada *mise en scène* e bem estabelecidas regras, assim como as temáticas da perseguição e do reconhecimento deram ao melodrama os elementos principais de sua ossatura. Mesmo o “romance”, até então tido em média estima pelos meios literários, serviu ao melodrama de reserva inesgotável de intrigas e peripécias. Não apenas os romances *noirs* ingleses a ele deram sua contribuição, como também os romances franceses de época, ricos de episódios tormentosos e de maquinações complicadas.

É necessário sublinhar ainda o importante papel desempenhado pelos teatros de Feira e dos Boulevards que, desde sua fundação, em 1760, suscitaram um clima propício a todas as inovações teatrais. Numa época movimentada e num espaço restrito, esta reunião de criações múltiplas e de homens de todas as condições constituiu, em suma, o caldeirão social e teatral dentro do qual se elaboraria enfim a estética do melodrama.

Podemos datar a efetiva criação da fórmula melodramática a partir da encenação de *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800), de Pixérécourt. Alguns dos dramas anteriores a este realmente apresentaram características do gênero, mas faltava, a cada um, ao menos um elemento constitutivo, que lhe daria a consagração definitiva do público. A peça ficou em cartaz muitos meses. Pixérécourt, no fim de sua carreira, calculava terem havido cerca de 387 representações em Paris e 1989 no interior; número colossal para a época, mas que alguns sucessos seguintes do gênero iriam repetir. As representativas quantidades de representações dão uma boa medida do entusiasmo dos espectadores por essa nova forma de drama. *Coelina* foi ainda traduzida para o inglês, para o alemão e para o holandês, tendo sido encenada em toda a Europa.

A originalidade de *Coelina* em relação às produções que a precederam é, entretanto, menos de propor inovações que de ter organizado de forma original elementos já largamente explorados e reconhecidos; é isso o que explica por sua vez o entusiasmo unânime que ela suscitou durante mais de quinze anos, tendo assim fixado o padrão do melodrama clássico.

A Estrutura do melodrama clássico

Os primeiros autores de melodramas buscaram dar ao gênero recentemente criado um estatuto literário e teatral reconhecido. Este ensejo não deve, entretanto, ser separado da idéia de missão educadora a qual se auto-impôs o melodrama, missão esta expressa pelo próprio Pixérécourt, em seus escritos

teóricos, nos quais dizia, num dado momento, escrever para aqueles “que não sabem ler”. Para este público novo, em sua grande maioria inculto, no qual se desejava inculcar certos princípios morais e cívicos, era necessário elaborar uma estética ao mesmo tempo rigorosa e prestigiosa. Para fazê-lo, os melodramaturgos poliram os excessos revolucionários e codificaram seu gênero, em nome da verossimilhança e da conveniência, desejando, num primeiro momento, relacionar o espírito do melodrama ao prestígio da tragédia. Pixérécourt chega a afirmar que o melodrama é encenado “há três mil anos” e se filia a Aristóteles. E ele não está certamente enganado, se se pensar na importância dada à “fábula”, à música, às peripécias, ao reconhecimento, nas teorias aristotélicas.

Outro componente estrutural sobre o qual se apoiará o melodrama clássico é o monólogo, normalmente distinguindo-se em dois tipos: o recapitulativo e o patético. O primeiro se impõe na própria construção da peça, no começo do primeiro ato, dada a necessidade de apresentar ao espectador as numerosas peripécias que precederam o início da intriga; ele aparecerá novamente, ao longo do drama, sempre que uma situação emaranhada obrigue a refazer para a platéia o sentido da trama. São de modo geral os personagens dramaticamente neutros, como o bobo ou a empregada, que utilizam este gênero de monólogo. O segundo tipo de monólogo tem um papel menos funcional, mas também essencial: serve para suscitar e manter o *pathos*, seja o do vilão, que depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público, seja o da vítima, que se lamenta e invoca a Providência. Notar-se-á, também, no melodrama, um grande número de *à partes*, geralmente usados pelo vilão, para manter o espectador a par das complicações da intriga e de suas verdadeiras intenções.

Os temas melodramáticos

Quanto aos temas abordados, o ponto comum de todos os enredos melodramáticos é o tema da perseguição, o que implica dizer que, em todo melodrama haverá alguém (geralmente uma jovem inocente), sendo injustamente perseguido por um vilão. A distribuição maniqueísta das personagens opera-se, assim, em função do vilão, que personifica esta perseguição. Antes de sua chegada, o mundo expresso em cena é ainda harmonioso; da mesma forma, após sua punição os mal-entendidos se dissipam e tudo, enfim, retorna a uma ordem cujo equilíbrio ele havia rompido.

As diferentes abordagens do tema da perseguição possibilitarão ao melodrama desenvolver uma de suas principais qualidades: a imaginação, que utiliza mais as peripécias que os motivos da ação. Nesse sentido, o imaginário melodramático está inteiramente a serviço do tema da perseguição, que representa a luta das forças do bem e do mal no teatro do mundo e no palco do melodrama, se bem que sempre, no último ato, a justiça acabe por ter a última palavra.

Uma das estratégias utilizadas na construção do enredo melodramático é a do *reconhecimento*, cuja ocorrência se dará, normalmente, nas últimas cenas, ou nos finais dos atos. É através do, ou dos reconhecimentos que se encerra a perseguição e que se assinala o clímax patético do drama e que se assinala, ainda, um retorno ao estado de harmonia inicial, pela derrota do vilão.

A bipolaridade perseguição-reconhecimento, todavia, não prejudica em nada o gênero; pelo contrário, é ela que dá ao melodrama sua dinâmica própria, criando, no jogo entre os dois temas, o clima propício à obtenção do patético, através do processo de identificação-catarsis provocado e que se dá, aqui, de forma espetacular.

O menos trabalhado dos temas nos primórdios do gênero é o amor. Na ética das primeiras obras do gênero, o amor paixão atua contra a razão e o bom senso, sendo vivido, sobretudo, pelos vilões. Nesse contexto, a paixão devastadora provoca crimes sem perdão, sendo a importância do amor colocada atrás da honra, do patriotismo e do amor filial ou maternal. Apenas após o advento da estética romântica os melodramas, mesmo os de Pixérécourt, sublinhando porém seu aspecto infeliz, começarão a se aproximar do tema.

O espetáculo melodramático

Como vimos, são sobretudo os resultados dos “dramáticos” eventos provenientes da Revolução Francesa, para todas as classes sociais, que criam o momento e o clima propício ao surgimento da estética melodramática. O que faz o melodrama, que atende às necessidades de tantos e diferenciados estratos, é transformar, dando-lhe sobretudo um sentido, a dura realidade vivida nas ruas, em espetáculo.

A “espetaculosidade” melodramática se apoiará em estratégias diversas que, conjugadas, atingirão sua heterogênea platéia em diferentes níveis. Se os conceitos morais agradarão à burguesia, e a manutenção da hierarquia, à aristocracia; seu grande trunfo será, entretanto, vitória do bem contra o mal, da justiça contra a opressão, que calará fundo no novo público formado pelas classes populares.

Estruturalmente falando, para a construção de seus enredos o melodrama aplicará, numa releitura absolutamente original para a época, o recurso da identificação, de modo a obter de seu público as reações, já mencionadas na *Arte Poética*, de terror e compaixão, que finalizariam por provocar a também aristotélica catarse.

Tudo isso era apresentado e provocado através de uma encenação que contava com todos os recursos visuais e auditivos possíveis. Para os olhos eram construídos cenários suntuosos, aterradores, impossíveis ou hyper realistas, havia maremotos e incêndios, bailes, julgamentos e batalhas, com mudanças de quadros que, ajudadas pelas recentes descobertas das possibilidades de uso da maquinaria, se davam de forma muito rápida, imprimindo à cena a sensação de constante movimento. Para os ouvidos, não apenas a música de fundo, executada por uma orquestra, sublinhava os principais momentos, mas buscava-se também trabalhar “sonoplasticamente” cada cena e cada quadro de modo a acentuar os efeitos dramáticos. Finalmente, nos bailes, era dela que provinha o próprio movimento da cena, numa complementação de sonoridade e ação.

Enfim, dando a seu público a imagem de movimento própria de seu tempo, colorindo-a, sonorizando-a, imprimindo a esta imagem um caráter mágico onde, entretanto, não faltava algo que em certos aspectos se assemelhava a uma preleção moral, o melodrama inaugura uma forma de encenação que toca todos os sentidos, construída sobre enredos que provocam diferentes sensações e emoções, que se pretende uma aula de virtude e de vida através do maravilhoso, através de um espetáculo que, penetrando sua platéia por todos os poros, era sem dúvida alguma um espetáculo “total”.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.
BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, Tomo HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, Tomo II. São Paulo, Mestre Jou: 1980/1982.
PIXERÉCOURT, Charles Guilbert. *Théâtre choisi* – Tomes I a IV. Genève, Slatkine Reprints, 1971.
THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

* * *

COMO NÃO FALAR A SÉRIO A DANÇA DA LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DA COMICIDADE

Cleise Furtado Mendes
Universidade Federal da Bahia

Eis um trecho de um dos famosos *sketches* de Karl Valentim, intitulado “Conversa no Chafariz”. Numa praça de Munique, A. está olhando o jato d’água e B. está a seu lado.

A - Afinal de contas esse jato d’água é maravilhoso.

B - É muito bonito quando ele esguicha.

A - Esguichar, esguichar. O que quer dizer isso? Se ele não esguichasse não seria um jato d’água.

B - Que tipo de jato seria?

A - Não seria jato nenhum.

B - Ah, não?

A - Não seria jato nenhum. Seria apenas um jato que não esguicha.

B - Sim, mas ele está aí.

A - Claro que ele está aí.

B - Mas a gente não pode vê-lo.

A - Quando ele não esguicha, não.

B - A gente também não pode escutá-lo.

A - Quando ele esguicha, a água murmura.

B - Ele murmura e ao mesmo tempo ele esguicha.

A - Não é o jato que murmura, é a água!

B - Sem o jato?

A - Não, com o jato.

B - A gente pode comprar um jato desses?

A - Não.

B - Então, como a Prefeitura fez pra conseguir um jato desses?

A - É um donativo.

B - Entregaram esguichando?

A - Não. Primeiro é preciso esburacar o chão, depois instalar o encanamento, fazer o lago, botar as flores, e então se coloca uma grade protetora em volta.

B - E depois?

A - Depois terminou.

B - Mas a gente ainda não pode vê-lo.

A - Quem?

B - O jato em si.

A - Não, só quando se abre a água é que o jato começa a esguichar pro alto.

B - De alegria?

A - Bem, é uma lei da natureza, da física, sei lá. Quando se abre uma torneira, a água esguicha pro alto.

B - Nem sempre. Na cozinha lá de casa, quando se abre a torneira a água sai pra baixo.

A - Uma cozinha e uma praça pública são coisas diferentes.

B - Sim, mas não se pode dizer que um jato d’água como esse seja uma coisa útil.

A - Ele não tem nenhuma utilidade.

B - Então, por que se constróem esses esguichos?

A - Pra enfeitar, pra olhar!

B - Quem?

A - Os habitantes da cidade.

B - Há quanto tempo esse chafariz existe?

A - Desde 1860, eu acho. Quer dizer, há quase cem anos.

B - Bem, então todos os habitantes de Munique já devem tê-lo visto.

A - É uma questão de gosto. As coisas belas podem ser vistas duas, três vezes. (...)

B - A única coisa certa pra mim é que a água espirra pro alto, desce, cai no laguinho e escapa pelo ralo.

A - Mas, é certíssimo. Porque se a gente observar bem o ralo é a coisa mais importante que tem; mais importante mesmo que o próprio jato d'água, porque se não houvesse o ralo para escorrer e se a água não pudesse ter escapado por ele desde 1860, Munique inteira, a Baviera inteira, toda a Europa estariam, talvez, completamente inundadas. E o que você está dizendo é que haveria uma catástrofe descomunal se, por acaso alguém resolvesse, pra se divertir, entupir o ralo do chafariz.

B - Ah, agora eu sei por que é que eles botaram uma grade protetora em volta do chafariz.”¹

Para todos nós, que não tivemos o privilégio de assistir ao comediante Karl Valentim, tão reverenciado pelo espectador Brecht², é possível talvez reconstituir o “tom” dessa cena imaginando as personagens assim colocadas diante de um chafariz como crianças que o vissem com os olhos da primeira vez. O minucioso estranhamento de A., sua parvoíce atenta, ou sua tolice aplicada - a mesma de cada um de nós diante do mínimo fragmento do desconhecido - que lhe permite interpelar origem, forma, função e valor estético do jato d'água; a ligeira vaidade e jactância de B., transformado num Sócrates de pracinha que explica a seu discípulo “o ser do jato”, com total auto-satisfação em esclarecer as características de pressão hidráulica com base na evidente diferença entre uma cozinha e uma praça pública; o tipo de lógica particular, interna, intransitiva, que transforma um ralo em requisito de segurança nacional. Tudo isso nos coloca o mais próximo possível do “cômico inocente”, bem mais do que os exemplos de chistes infantis relatados por Freud. Vejamos porque.

O diálogo de Valentim alimenta-se de uma fonte de prazer – o “absurdo cômico”- que é muito ligeiramente abordada por Bergson ao final do seu famoso estudo e bem depressa abandonada, exatamente por não funcionar dentro do esquema “contraste e degradação”, que está na raiz do “mecânico aplicado ao vivo”.³ As personagens A. e B. não são *degradadas* aos olhos do público; ao contrário, elas fazem *subir*, emergir, saltar uma lógica trapaceira e auto-suficiente cujo poder nos encanta. Esse poder, como já havia dito Baudelaire, está em “absoluto” numa pantomima, pois só em raros momentos pode a linguagem verbal desgrudar-se do aspecto conceitual e crítico do “cômico significativo”, ou seja, do cômico que atua por comparação e degradação do seu objeto. É mais do que compreensível que Bergson tivesse que abandonar rapidamente o absurdo cômico, pois ele inverteria todo seu esquema teórico. Não há qualquer “desvio” sendo criticado no diálogo de Valentim. Há uma liberdade impune de moldar a realidade aos olhos de A. e B., relaxando as regras do raciocínio sensato da platéia; o olhar de A. e B. é um olhar “absoluto”, como quando se diz que uma criança rebelde está “muito absoluta”.

Mas não se trataria, ainda aí, de uma “degradação à infância”? Freud declarou humildemente a sua perplexidade nesse ponto crucial. Em todo seu estudo sobre os chistes, mostra-

se cauteloso quanto à possibilidade de uma descrição exaustiva dos processos do cômico, diferente da atitude tomada com os chistes. Quando investiga as raízes infantis do cômico, afasta-se de Bergson - que atribui, como se sabe, o prazer cômico à redescoberta dos jogos da infância - para manter a tese econômica da “comparação entre duas despesas”. Mas no caso da comparação entre a criança e o adulto (da criança que vemos em todo aquele que nos parece cômico) tudo que propicia a impressão de “regressão infantil” seria um caso de “degradação cômica”? Freud hesita: “Sou incapaz de decidir se a degradação à infância é apenas um caso especial de degradação cômica, ou se tudo que é cômico baseia-se fundamentalmente na degradação à infância”.⁴

Do ponto de vista catártico, é justo nesse ponto que intervêm as paixões desencadeadas pelo efeito cômico. Não creio “em absoluto” que entre a personagem cômica e o espectador haja apenas crítica e distância, como postula a teoria bergsoniana. Tal relação está todo tempo permeada por emoções que vão da simpatia à inveja.⁵ Quanto a mim, invejo profundamente alguém capaz de sentar-se diante de um chafariz e deixar-se sonhar acordado, imaginando que um ralo entupido em 1860 seria capaz de em cem anos arrasar a Europa. Como sinto um misto de simpatia e receio por aquele que proferiu a frase citada por Freud como um suposto dito “inocente”: “Ela não apenas não acredita em fantasmas, como ainda não tem medo deles.”⁶

Essa frase magnífica é apontada por Freud como um “chiste inocente”, apenas porque aí não existe um propósito libidinal ou agressivo. Quando Freud desfaz a técnica empregada nesse chiste, e o traduz numa frase banal (como faz com vários outros, para depreender a técnica em uso), deixa claro que o jogo verbal para representar um aparente absurdo contém uma “descoberta psicológica correta”, ou seja, a grande diferença entre não crer intelectualmente no sobrenatural e libertar-se efetivamente do medo. Coloquemos ao lado dessa frase um dos conhecidos ditos de Woody Allen: “Embora eu não tenha medo da morte, prefiro estar longe quando ela se produzir.” Também nesse caso o que temos é uma angústia que, por uma torção absurda, é mantida à distância no instante mesmo em que se revela. O que o ouvinte saboreia não é um sentimento de superioridade, mas ao contrário a cumplicidade com um gesto contraditório que nos irmana como seres mortais. Percebemos que o locutor da frase disfarça um medo universal, traindo-se no ato do *disfarce*.

E eu creio que é precisamente aí, na exibição do disfarce, que reside o poder cômico dessas construções verbais. Pois, afinal, nos dois casos, parece-me que essas “descobertas psicológicas” são já verdades banais aos nossos ouvidos, como dizer que o homem é mortal ou que é o único animal que ri. Não é isso que nos surpreende ou nos encanta. É o salto, a coreografia; são frases que dançam, como o deus de Nietzsche, e fazem nossa imaginação acompanhar seu maroto movimento.

Por estranho que pareça, a frase dos fantasmas ou a de Woody Allen pertencem à mesma família que a expressão de raiva e desamparo que ouvimos de Estragon, em Esperando Godot: “Deus não existe, aquele porco!” Tais falas *dançarinas* nos permitem compreender porque Freud protela por tantas páginas e exemplos a conclusão inescapável de que “os chistes nunca são efetivamente não tendenciosos”, já que no mínimo pretendem subornar o julgamento crítico e iludir a repressão. Por que devemos encarar tais chistes como inocentes ou “sem propósito”?

O problema é que qualquer “propósito” que aí possa existir não se explica pela hostilidade ou pelo desnudamento

sexual; ora, se considerarmos, segundo Freud, a agressividade e a obscenidade como os dois grandes objetivos dos chistes tendenciosos, fica-se em dificuldade diante de frases como essas. No entanto, a existência de tão grande número de tais ditos espirituosos parece exigir que se admita um outro tipo de *tendência*, que é ainda um *desnudamento*, mas com outro objeto. A construção *jocosa* desse tipo de falas parece estar também a serviço do *desmascaramento*, só que não de paixões inconfessáveis ou agressividade reprimida, mas dos muitos jogos de auto-engano de que todos nós somos vítimas (e autores), de um conflito humano entre o saber e o desejo.

Todorov utilizou a descrição freudiana das etapas de elaboração do chiste (tendencioso) como um caminho para encontrar “o protótipo de toda enunciação” e a partir daí propõe “uma hipótese geral sobre a estrutura de toda situação verbal: esta situação é fundamentalmente *triangular*.” Enquanto existem apenas a primeira e a segunda pessoa (*eu e tu*), o discurso não é indispensável. Com o surgimento de uma terceira pessoa atinge-se toda a complexidade de um processo de enunciação. Diante do ouvinte/espectador, a mulher que na situação grosseira do *smut* (pornografia) era inicialmente o “alocutário” do dito obsceno torna-se então o seu “assunto” ou “aquele de quem se fala”.⁷

Consideremos agora como as condições da enunciação cômica tornam-se bem mais complexas quando uma fala (chiste ou não, inocente ou tendenciosa) deixa de ser um evento da conversação diária e torna-se *uma réplica proferida por uma personagem*. Aceitando-se a idéia de Freud, de que um chiste “se faz” emergindo subitamente da revisão inconsciente, pode-se imaginar que ele “ocorre” ao dramaturgo tanto quanto todas as demais falas que constroem suas personagens; nesse sentido, é um ato de criação, de *poiesis*, já presente no cotidiano (como todas as ocorrências de jogos com som e sentido, nas quadras rimadas, nos provérbios, nas adivinhas, nas imprecisões pornográficas, nos *slogans* publicitários, etc.) e que integra o arsenal de técnicas do comediógrafo.

As frases aqui citadas são para mim exemplos da *poesia cômica*, no sentido de que temos aí uma legítima *criação* segundo as estratégias da comicidade. Acredito que qualquer leitor ou espectador sabe quando está diante de uma piada desgastada, um pobre trocadilho ou de uma *criação cômica*. Tais frases, ainda que por instantes, “puxam o tapete” de nosso pensamento sério, obrigando-o a dar uma cambalhota. Se existe um sentido à espreita, este não é “profundo”, não está “lá no fundo”, e sim bem à vista. O ouvinte de uma frase cômica, não pode encurralar seu interlocutor e arditamente obrigá-lo a cometer o pior pecado do discurso lógico: contradizer-se. Não pode apresentar-lhe objeções do tipo “você não disse antes que...” ou “o que tem isso a ver com...”; não se pode levar o locutor de uma fala como a de Woody Allen a uma *contra-dicção*, a falar contra si mesmo. Isso porque a frase cômica é ela própria uma contradição viva, exposta; além de não tentar “resolver-se” no sentido de uma unicidade, a frase de não tentar “resolver-se” no sentido de uma unicidade, a frase cômica espetaculariza o paradoxo, coloca-o no proscênio sob todos os refletores.

Não se trata, porém, de pura irrupção do não-sentido, de um “jato” de irracionalidade: o que temos é a imposição “absoluta” de uma outra racionalidade; é “evidente” que um ralo entupido inundaria a Europa, pois aí há uma lógica interna, intransitiva, que segue as leis analógicas de um pensamento mágico. É “claro” que eu não tenho medo da morte, só não quero estar perto dela. Para que haja essa disjunção, a morte deve ser minimamente personificada, magicamente afastada. Ulisses Guimarães é autor de uma “pérola” semelhante, que findaria por mostrar-se profética: “Quando me virem carregado

num caixão, podem dizer: ali vai um homem contrariado.” Ao invés de personificar a morte, temos aqui um cadáver bem vivo em seus afetos.

A “onipotência mágica” que permite à comédia construir seu universo paralelo segue a lógica de certos jogos infantis, alguns deles bem cruéis (e que repercute em muitas formas de sátira feroz). Uma dessas brincadeiras, a um só tempo inócua e perversa, que conheci na infância, consistia em uma criança tomar uma pedra, um papel amassado, um pedaço de madeira e mostrá-lo a outra, em geral no curso de uma desavença, e dizer: “Isto aqui é a sua mãe. Veja o que vou fazer com ela.” Em seguida, “a mãe” era cuspidada, pisoteada, besuntada com fezes, atirada longe, e tudo mais que à irada imaginação do semiólogo-mirim pudesse ocorrer. E de nada adiantava que a mãe de carne-e-osso garantisse ao filho, de volta à casa com olho roxo e arranhões, que aquilo não tinha importância, que ela estava ali, segura e intocada.

O método de representação “econômica” que observamos na formação dos chistes, em que palavras são condensadas total ou parcialmente (presente também, como se sabe, na linguagem do sonho e da poesia), é “cuidadosamente” rejeitado pelo pensamento analítico ou “sério”. No diálogo cômico, ao contrário, vigora o princípio: quanto mais distantes estão as idéias conectadas pela súbita união de som e sentido, maior o prazer do efeito. (“O iogurte é excelente para o estômago, para os rins, para apendicite e para apoteose” - diz a Sra. Smith em *A Cantora Careca*.⁸) Quando ocorre a mera aproximação fônica de termos, sem uma fusão surpreendente de idéias, temos um pobre jogo de palavras, um trocadilho banal que decepciona o espectador exigente. (E nenhum comediógrafo, por maior que seja, parece estar totalmente a salvo dessa tentação, como se vê em tantos diálogos de Shakespeare e Molière).

Mas até aqui vimos o efeito cômico, contraditório ou “dançante” de algumas falas isoladas. Para falar de inocência ou “propósito” no âmbito da comédia, é preciso considerar as estratégias de construção do discurso teatral, as quais implicam sempre uma *dupla enunciação*, como bem mostrou Anne Ubersfeld. No texto dramático, temos, num plano, o discurso de um sujeito *imediatos* que é o autor, e que compreende o conjunto de “comandos” da representação: indicações cênicas, descrição de cenário e nomes de personagens, etc.; num outro plano textual, temos o diálogo, cujo sujeito *mediato* da enunciação é a personagem.⁹ É fácil perceber de que modo essa organização interna do drama afeta os níveis de significação e, portanto, a recepção do diálogo cômico.

Em *Guernica*, de Fernando Arrabal, um casal de velhos está sendo aos poucos soterrado por uma série de bombardeios. Como tantas das personagens de Arrabal, eles olham o mundo à sua volta com olhos infantis, incapazes de compreender aquilo que vêem. Quando a Velha reclama das bombas que caem sem cessar, o Velho, numa atitude pueril de fanfarronice diz que ela nada entende da guerra, que os generais *precisam* lançar as bombas para testá-las: se a bomba mata muita gente, então é boa; se a bomba mata pouca gente, é uma bomba ruim, e eles não fabricam mais.¹⁰ Graças à dupla articulação da linguagem dramática, o espectador sabe que está diante de uma construção irônica: através da comicidade ingênua do Velho, justificando aquilo mesmo que o destrói, ouve-se o discurso do autor, apontando a cruza da lógica bélica, a racionalidade irretocável dos fabricantes de bombas. O jogo entre compreensão e incompreensão, entre a fala simplória e a cena opressiva, entre inocência e denúncia torna-se possível pela duplicidade das fontes de enunciação.

No teatro, portanto, a construção da comicidade joga com fatores ainda mais complexos do que o modelo triangular da enunciação descrito por Todorov com base na elaboração dos chistes tendenciosos. A fala proferida por uma personagem de comédia, além de relacionar-se à sua função na trama, à sua caracterização e sua “posição discursiva”, expande-se, numa situação de representação, para além do contexto sintagmático (formado pelas réplicas vizinhas, pelo todo da cena) e atinge o contexto paradigmático, ou seja, o conhecimento partilhado pelos espectadores dentro da sociedade à qual pertencem.

A construção dramática da comicidade pode aprender com a teoria dos chistes não apenas no uso de certas técnicas, mas no que diz respeito à contextualização necessária ao efeito espirituoso. Tanto a ocorrência quanto o entendimento do chiste - no sentido de *réplica espirituosa* - enquadram-se nos limites de uma *situação dramática*, com a devida caracterização dos agentes, seus traços e motivações básicas, suas relações num dado tempo e espaço. Para que Freud possa fazer uso, por exemplo, de uma série de “chistes de judeu” necessita ambientar o leitor quanto a uma série de mitos e preconceitos de uso corrente no juízo popular. Mas a caracterização dá-se também em sentido contrário: pelo tipo de *réplica espirituosa*, constrói-se o perfil da personagem que a produz.

Também na situação de ficção cômica, ou da comédia artisticamente construída, vale ressaltar que o papel da “terceira pessoa” dos chistes desdobra-se em funções mais ricas e complexas. Uma primeira possibilidade é que o prazer espirituoso seja partilhado pela personagem-ouvinte - que contracenava com a personagem-emissora da *réplica chistosa* - e pelo público. Isso aumenta a intensidade do efeito cômico, pois o espectador participa da fruição em dois níveis: como “alocutário” (virtual) do chiste em si mesmo e como testemunha (real) da sua ação sobre as demais personagens. Outra possibilidade é que a personagem-ouvinte não seja uma “terceira”, cúmplice do chiste proferido, mas sim o próprio alvo do propósito hostil ou obsceno, e o público então preencherá totalmente a função de “completar” o processo espirituoso, sinalizando-o através do riso.

A frase cômica, em sua disjunção, sua quebra das leis do pensamento lógico, pode ser proferida a partir da posição mais revolucionária ou da mais conservadora. Antes de destruir por completo a Biblioteca de Alexandria, no ano 640, o comandante das forças muçulmanas, emir Amr Ibn al-As, consultou o califa Omar. A sentença emitida tornou-se célebre não só por razões históricas, mas por sua construção “dançarina”. Disse o califa: “Se os manuscritos contêm algo que não está de acordo com o livro de Alá, devem ser destruídos; se, ao contrário, seu conteúdo está de acordo com o livro de Alá, podem ser destruídos, pois nesse caso o livro de Alá é mais do que suficiente.”¹¹ Pretendia o califa fazer piada? Não importa. A frase, retirada do contexto unívoco da *devoção a um só livro*, é um chiste. Ela expõe seu flanco, ela “entrega” o mecanismo de um pensamento monolítico. Ela é o contrário de um fraseado diplomático, que fascina pela proeza argumentativa, mesmo quando tenta através de paradoxos convencer o interlocutor de uma razão previamente demonstrada, como no famoso “Se queres a paz, prepara-te para a guerra.” A frase do califa não recorre à persuasão, não é “adulta”; ela exhibe sua teimosia, a infantilidade perversa de uma lógica autoritária.

A frase do califa faz ecoar em nossa mente a fábula do Lobo e o Cordeiro: tendo ou não turvado a água, ele será devorado. E todo o trecho em que o Lobo é contestado pelo Cordeiro - que tendo nascido há meses não poderia ter sujado o rio há um ano atrás, etc. - e se enrola em contradições até apelar para uma frase gêmea da sentença de Omar - “se não foi você,

foi seu pai ou seu avô” - produz uma situação cômica (com a condição de sermos um pouco insensíveis à sorte do Cordeiro e muito sensibilizados pela nossa parte Lobo). Uma frase de circulação popular na Bahia exhibe o mesmo tipo de raciocínio “sem saída” e poderia integrar a coleção de “chistes cômicos” de Freud: “Manda quem pode e obedece quem tem juízo.” A frase cômica é ponte sobre um abismo insanável, e ao invés de abolir a brecha, como a frase diplomática, faz dela espetáculo, alargando e aprofundando sua vertigem.

Uma seita nova-iorquina anuncia seu projeto de clonar Jesus Cristo a partir de fragmentos do Santo Sudário, bem como as muitas e milionárias doações que já começa a receber para o financiamento das necessárias pesquisas nesse sentido. Temos aí um enunciado cômico em si mesmo, como a sentença do califa Omar? Não me parece. A notícia, como relato jornalístico que se quer imparcial ou que segue a retórica da imparcialidade (“seita nova-iorquina *pretende...*”) não é cômica. É verdade que ela nos coloca oscilando entre o veredicto da loucura pura e simples, do fanatismo, ou do golpe publicitário - cada vez menos somos capazes de aí traçar uma fronteira, em relação a novas semelhantes.

Com um pouco de paciência, porém, percebe-se que aí existe algo digno de reconhecimento e consideração. Temos aqui uma seita *religiosa* que deseja algo totalmente compreensível: a *religação* com o Cristo vivo. Mas temos também aí algo digno de estranhamento: ela planeja consegui-lo não através de um *milagre*, de uma suspensão das leis naturais, e sim por meio de um *projeto científico*. Estamos portanto diante da expressão de uma vontade que já nos habituamos a encarar *seriamente* (e não apenas no âmbito da ficção, como em *O Parque dos Dinossauros*), só que a vemos transportada para uma formação discursiva inesperada.

Mas a notícia não é cômica, creio, por lhe faltar o importante pré-requisito de que falei há pouco. Não há qualquer *disfarce* do desejo que anima esse projeto, que se enuncia sem constrangimento ou véu de pudor. Não é, como a frase de Omar, a fala de uma criança “absoluta”, que se recusa a dialogar. Não há “contra-dicção”, nem tensão interna entre provável/improvável, dito/não-dito ou permitido/proibido. Os devotos querem, a ciência promete, os patronos financiam, e eis o *projeto*; tudo dentro de uma lógica bem adulta. A comicidade só será construída pelas dezenas de comentários satíricos que se formarão em torno da cândida notícia, seja fazendo saltar a sua *incongruência* (dogma/projeto) seja *degradando* o alto desígnio que a anima. Um exemplo desta última opção nos vem da Revista BUNDAS, na seção “Pesquisa DataBundas”: “Consultados sobre a intenção de uma seita da Califórnia de clonar Jesus Cristo a partir de fragmentos do Santo Sudário, 100% dos leitores de BUNDAS responderam que preferiam a clonagem de Vera Fischer a partir de fragmentos da Santa Calcinha.”¹²

E aqui estamos de volta ao cômico satírico, ou seja, ao cômico do contraste e da degradação do objeto, aliado ao propósito de agressão e desnudamento. Mas há uma linhagem bem diversa de comicidade: aquela que recorre à onipotência da fantasia, à lógica dançarina e trapaceira, fazendo saltar aos nossos olhos, de modo absoluto, um objeto tão conhecido e tão estranho quanto um chafariz.

Bibliografia

BERGSON, Henri. **O Riso – ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
Cadernos de Teatro no. 50. Rio de Janeiro: INACEN, abril, maio e junho 1975.

Cadernos de Teatro no. 113. Rio de Janeiro: INACEN, abril, maio e junho 1987.

CANFORA, Luciano. **A Biblioteca desaparecida - História da Biblioteca de Alexandria**. Companhia das Letras, 1996.

FREUD, Sigmund. **Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente**. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

IONESCO, Eugène. **A Cantora Careca**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1993.

MENDES, Cleise Furtado. *O cômico e o mito da insensibilidade*. Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE. (Memória ABRACE V)

TODOROV, Tzvetan. “Freud sur l'énonciation”. In: TODOROV, Tzvetan. Org. **L'énonciation. Langages, 5ème année**, n.17, mars 1970.

Revista Bundas, Ano 2, No. 76, 20 de novembro de 2000.

UBERSFELD, Anne. *Le discours théâtral*. In: UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre. Paris: Belin, 1996.

Notas

¹ Cadernos de Teatro no. 113. Rio de Janeiro: INACEN, abril, maio e junho 1987. p.35-6.

² “Assim que Karl Valentim, na algazarra de qualquer cervejaria, se aproximava com seu ar mortalmente sério, entre os barulhos de canecas de chope, de cantorias do público, a gente tinha imediatamente a sensação profunda que esse homem não vinha ali fazer graça. Ele próprio era uma piada ambulante. Uma graça tão complicada, com a qual a gente não consegue brincar. Ele é um cômico inteiramente seco, interiorizado, em cujo espetáculo a gente pode continuar a beber e a fumar e que nos sacode o tempo todo com um riso interior que não tem nada de pacífico. Quando esse homem, uma das figuras intelectuais mais penetrantes desta época, nos apresenta a simplicidade, em carne e osso, juntamente com tranquilidade, besteiras e prazer de viver, a velha besta que dorme dentro de nós acorda e nos faz rir no mais profundo de nós mesmos.” Bertolt Brecht obter maior presença cênica, construía-se uma atenção em alto grau por uma pluralidade de tarefas a serem executadas no momento da atuação. Vale lembrar que, nos textos sagrados e ritos tradicionais dos hindus, a via da espiritualidade passa pela abolição do ego. Permeando todo este contexto, o som ‘Há’ torna-se um som do corpo que invade o espaço, misturando-se com tantos outros sons que, certamente, são reapropriados pelo corpo, numa troca sem fim. Talvez tenha sido por coincidência que, alguns anos mais tarde, a sonoridade ‘Há!’ foi utilizada em várias partes do Brasil por alguns grupos místicos. Liderados pela cantora Baby Consuelo, que divulgou amplamente suas experiências de conexão cósmica através da saudação ‘Há!’. Eram discípulos do sensitivo Thomas Morton, natural de Conservatória (RJ), que durante a década de 80 foi considerado o responsável por uma série de fenômenos sobrenaturais. Mas é provável também que esta seja apenas uma forma de olhar para estas questões, já que, potencialmente, a conexão entre o ser humano e o espaço que ele habita permeia não só a dança, mas a própria existência humana.

* * * echt, outubro de 1922. Citado por Cadernos de Teatro no. 113.

³ BERGSON, Henri. **O Riso – ensaio sobre a significação do**

cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. P.95

⁴ FREUD, Sigmund. **Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente**. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.256.

⁵ MENDES, Cleise Furtado. “O cômico e o mito da insensibilidade”.

Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE. P.154. (Memória ABRACE V)

⁶ FREUD, Sigmund. Op. cit. p. 111.

⁷ TODOROV, Tzvetan. “Freud sur l'énonciation”. In: TODOROV, Tzvetan. Org. **L'énonciation. Langages, 5ème année**, n.17, mars 1970. P.

⁸ IONESCO, Eugène. **A Cantora Careca**. Trad. Maria Lúcia Pereira.

Campinas: Papirus, 1993. P. 16.

⁹ Cf. UBERSFELD, Anne. “Le discours théâtral”. In: UBERSFELD, Anne.

Lire le théâtre. Paris: Belin, 1996. P.185-200.

¹⁰ Cadernos de Teatro no. 50. Rio de Janeiro: INACEN, abril, maio e junho 1975. P. 21.

¹¹ Cf. CANFORA, Luciano. **A Biblioteca desaparecida - História da**

Biblioteca de Alexandria. Companhia das Letras, 1996. P. 30.

¹² Revista Bundas, Ano 2, No. 76, 20 de novembro de 2000. P. 9.

* * *

A DRAMATURGIA NA CAIXA PRETA E NA ESPETACULARIDADE QUE INVADE A VIDA.

Clóvis Cunha

Universidade do Estado de Santa Catarina

A vida interfere na ação dramática gerando dramaturgia quando o espectador é, ou está, como elemento estético da obra de arte. Nesta abordagem do pensamento cênico suscito as seguintes questões:

- O espectador, que transita no espaço cênico com os atores, encontra-se inevitavelmente como parte da encenação teatral?

- O espaço cênico, quando se apropria ou invade um espaço da cidade, pretende atribuir intenções estéticas para as implicações psicológicas que trazem a atmosfera do ambiente?

- Onde se origina o interesse encontrado no desejo de manipular a recepção? Na relação que se desenvolve entre o espectador e o ambiente? Espectador e ação dramática?

Como eixo principal da discussão estética, no desenvolver de tais questões, contraponho as premissas que se referem ao espectador, em três situações: no naturalismo, no teatro concebido por Grotowski e nas apropriações de Ives Klein, este ultimo por intermédio da obra “Teatro do Vazio”. No naturalismo francês o dramaturgo Jean Jullien afirmou que a abertura do proscênio deve ser considerada: “uma quarta parede, transparente para o público, opaca para o ator” e que o espectador “deve perder por um instante a sensação de sua presença num teatro” e, sentado no escuro diante de uma caixa iluminada, deve “ficar atento e não mais se atrever a falar”.¹

Com esta citação se percebe a necessidade em impor ao espectador uma condição de testemunha, como solicitava Tairov. Esta condição de testemunha propõe que o espectador em nada interfira sobre a ação e apenas observe, anulando ao máximo sua presença no espaço, gerando assim a ilusão de uma “fatia de vida”. Por isto, criou-se a “quarta parede”, descartando a ação do espectador sobre a cena, sendo-lhe permitido somente olhar. Ato que coloca o espectador em uma condição semelhante à de uma testemunha ocular. De todo o corpo deste espectador/testemunha apenas seu olho é levado em consideração. O olho é o único foco de interesse. O Olho e o corpo formam a figura do espectador, no momento em que estas partes são “desarticuladas” encontramos o ponto de nossa discussão estética. Neste momento o espectador, destituído de seu corpo, converte-se em um grande “Olho”, conceito emprestado de Brian O’Doherty, desenvolvido no livro *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. O’Doherty diz que “estar diante de uma obra de arte, significa que nos ausentamos em favor do Olho e do Espectador”, e a isto Thomas McEvelley² acrescenta: “assim nos tornamos em um espectador inconsciente com o olho fora do corpo”. Vale ressaltar a diferença entre espectador-testemunha que pedia o naturalismo do espectador analisado por O’Doherty. O espectador, diz ele, se movimenta a intento da obra e “Ele não apenas fica de pé ou senta-se diante de uma ordem; deita-se e

até engatinha quando o modernismo lhe impinge seus últimos ultrajes”.³

Para Grotowski o isolamento produzido entre o espectador e a cena gerada pelo naturalismo do teatro “à italiana”, constituía um obstáculo para a realização de suas idéias. Sua busca estava no aprofundamento das relações entre ator e espectador. Todo recurso tecnológico poderia ser excluído em função de intensificar esta relação. Tal intensidade de integração entre espectador e ator pode também se converter, segundo Roubine⁴, no princípio oposto, o da exclusão. Este paradoxo, que consiste de integração e exclusão, ocorre justamente porque este “Olho” se encontra em conflito estético com o “Corpo”. O espectador, acostumado com a tradição naturalista se conforta com a percepção do olhar estático, é conduzido a esquecer seu corpo. No entanto, no momento em que Grotowski exige o movimento deste “Olho”, solicitando um certo incômodo para o espectador, tendo este que se mover e buscar uma posição adequada, com o fim de obter uma melhor visão da cena; gera-se uma nova relação perceptiva. Sozinho o “Olho” não pode dar conta do que lhe é posto a vista, tem que solicitar ajuda. O movimento do corpo ajudando ao “Olho” será de grande importância para ocasionar um conflito estético entre eles. Ao se mover o espectador se conscientiza do seu corpo abandonado pelo naturalismo, e então se move, se encontra em uma situação incomoda. É necessário compreender que mesmo nestas encenações de Grotowski o “Olho” continua separado do corpo, que somente o conduz a uma busca da cena. O espectador deve olhar ainda para uma cena que está fora dele. Embora se encontre integrado aos elementos do espetáculo, o espectador não produz dramaturgia, tendo a integração do espectador um sentido vinculado ao da transgressão. Disse O’Doherty que *“a transgressão torna as pessoas um pouco mais visíveis para si mesmas, ela menospreza a linguagem corporal, estimula a convenção do silêncio e tende a colocar o Olho no lugar do Espectador”*⁵. Grotowski faz com que o espectador se conscientize da sua condição em relação ao espetáculo, e espetaculariza a sua presença no espaço cênico, porém, não lhe oferece nenhuma possibilidade de modificar, ou produzir, ou interferir em uma ação dramática.

O espectador do *“Teatro do Vazio”* de Ives Klein se encontra em uma situação complexa. Nas palavras de Pierre Restany, Ives Klein *“por ocasião do II Festival de Vanguarda de Paris, se apropria do mundo por um dia inteiro, de meia noite a meia noite, 27 de novembro de 1960, e o anuncia em uma publicação ad hoc que apresenta na capa a edição extraordinária de um jornal da tarde: o ‘Teatro do Vazio’ anunciado no Jornal do mundo. Uma vez assumido esse gesto de apropriação, o mundo se torna teatro total, pois cada um de nós era espectador-ator, em relação a si e em relação aos outros.”*⁶. Ives Klein, ao realizar o *“Teatro do Vazio”*, consolidou uma poética onde agregou um significado a mais sobre a realidade do observador. Klein se fez dono do corpo de todos, o céu, a terra, a arquitetura, as pessoas e animais; tudo então era elemento cênico. Cada pessoa, aos olhos daqueles que leram o jornal, transformaram-se em ator, atriz e espectador, e tudo ao seu redor era apenas um cenário a espera do drama, ou da ação dramática. No *“Teatro do Vazio”* encontra-se a total transformação do espectador em obra de arte, pois nele o duplo encontra outra complexidade.

O espectador transforma-se em agente da ação dramática. Apropriado pelo ato artístico de Klein, o espectador é produto da obra, convertendo-se em matéria dela, assim também são as ações por ele produzidas. Ou seja, existem dois níveis de ação artística: a primeira de Klein, ao se apropriar do

corpo do indivíduo, invadindo sua vida; a segunda é a ação produzida pelo indivíduo, que pertence simultaneamente a ele próprio e a Klein pelo sentido de apropriação. É este o paradoxo da obra *“Teatro do Vazio”*, como disse Restany: *“cada um de nós era espectador-ator, em relação a si e em relação aos outros”*. O espectador é simultaneamente agente e obra porque seu corpo e suas ações são materialização do conceito. O corpo do ator que produz convenção é diferente do corpo do *espectador-ator* do *“Teatro do Vazio”*, que é a própria convenção. Enquanto se contra como receptor desta transformação, o indivíduo converte-se em *espectador-ator-personagem*. Nesta obra, Klein rompe o limite entre o que está dentro e o que está fora da cena. Esta mescla de vida e convenção cênica tornou “liberto” o ator e o espectador da caixa preta produtora de ilusões, que aliena, distancia, comenta, porém não interfere diretamente sobre a vida daquele que observa. Esta “liberdade” ou qualidade de mescla entre vida e convenção cênica gerou para o cotidiano outra qualidade estética. Qualidade que permite ao espectador ser tomado como matéria artística ativa consciente dentro da obra cênica.

Guy Debord aponta para a condição espetacular que tomaram nossas ações nas atividades do cotidiano. A “espetacularidade” das ações a que se refere é a postura humana diante de um determinado comportamento. O *“Teatro do Vazio”* vai se apropriando do cotidiano, das ações espetacularizadas, e convertendo em arte esse estado espetacular que Guy Deboard diz nos estar impregnado. E assim, estas ações espetacularizadas entram em conflito estético pelo conceito de apropriação do *“Teatro do Vazio”*, um conflito que oscila entre espetacularidade, teatralidade, e realidade cotidiana. Klein direcionou o olhar daquele que leu a notícia para a exaltação das formas do mundo, e das ações nele cometidas. Quem leu o jornal estava consciente de sua condição espetacularizada. Aqui, o corpo e o “Olho” em harmonia reintegram o espectador, que começa a observar seu próprio corpo em ação dramática. Começa a ser espectador de si mesmo. O “Olho” agora encontra o foco da ação dramática sobre si, sobre aquele corpo que era solicitado a desaparecer, a desintegrar-se. O cotidiano da vida interfere diretamente sobre a cena quando aquele que observa também é aquele que produz a ação dramática, gerando por fim a dramaturgia.

Bibliografia

- BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro, estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Unesp, 1997.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. SP: Perspectiva, 1987.
- Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva. 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1992.
- O’DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Notas

¹ Carlson, p. 274

² O'Doherty, p.XIX.

³ O'Doherty, p.39.

⁴ Roubine, p. 103.

⁵ O'Doherty, p. 51.

⁶ Novos realistas, p 42.

* * *

AS FORMAS DO TRÁGICO EM “ELECTRA” DE SÓFOCLES E “1941” DE IVO BENDER

Clóvis Dias Massa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aristóteles, o mais famoso estudioso grego a discorrer sobre o gênero trágico, examinou vários dos aspectos de construção da poesia dramática. A peripécia, o reconhecimento e o patético estão entre os principais conceitos abordados pelo filósofo estagirita. Para analisar de que modo tais partes apresentam-se ao espectador durante o espetáculo, será examinada a tragédia “*Electra*”, de Sófocles, em comparação com “1941”, de Ivo Bender, composição moderna que tem como base a mitologia grega, mas que transpõe as personagens para a região de colonização alemã do Rio Grande do Sul.

Max Egger considera que as personagens da tragédia de Ésquilo apagam-se diante da ação, visto que a veemência do matricídio sacrifica sua importância. Em Sófocles, porém, o interesse concentra-se em Electra: “*os seus sentimentos, eis o verdadeiro tema; o reconhecimento do irmão e da irmã, eis a verdadeira peripécia, e a vingança não passa de um pretexto para mostrar Electra nas situações mais variadas.*”¹

Na tragédia, após culpar seus inimigos pela perda do irmão, Electra tem plena consciência de seu destino. O que antes era espera do retorno de Orestes, agora, com as cinzas do morto, torna-se forte desilusão. Logo adiante ocorre o primeiro reconhecimento entre irmãos, quando então Orestes pede a confirmação de quem é Electra. Após Orestes, ainda disfarçado de mensageiro, compadecer-se do estado em que se encontra a irmã, tem-se finalmente a revelação, exposta aos poucos através de metonímias. Electra ainda procura defender a memória do falecido, agarrando-se à urna que traz as cinzas do irmão. A personagem somente crê na verdadeira identidade de Orestes após o relato oral, através da evidência física do sinete. Trata-se de um reconhecimento que é complementado no plano físico, com o timbre da voz do irmão, com o toque de pele durante o abraço esperado.

Já a cena da morte de Clitemnestra é suavizada pela lenta e patética cena de reconhecimento entre Orestes e Electra. Isto afirma Max Egger, com relação à obra esquiliana, que Sófocles, ao inverter a ordem das mortes de Egisto e Clitemnestra, “*desvia um pouco nosso pensamento dos horrores do parricídio*”.²

Nesse e nos outros casos, a peripécia emprega a ironia trágica, visto que a dor e a alegria alternam-se por toda a peça. Da mesma forma como, para o espectador, não existe tensão com relação à vinda de Orestes, já que ele é cúmplice de sua presença, também não há com relação ao ato específico do matricídio (porque conhecedor da mitologia, no séc. V a.C.). Inclusive, as várias peripécias da trama promovem mudanças bruscas no ritmo da ação. As personagens surpreendem-se a cada momento, mas o espectador onisciente comove-se com o desespero de Electra e sente piedade por seu sofrimento imerecido, que se prolonga devido ao retardamento do

reconhecimento do jovem. Deste modo, a audiência tem a compaixão pela heroína reforçada com o compadecimento do próprio irmão, que expressa sua piedade. A chegada de Orestes como salvador de Electra traz à platéia a noção de justiça a ser exigida, reafirmando a necessidade dos atos que deverão ser praticados para a devida restauração da dikê.

Quando o dramaturgo Ivo Bender publicou “*Trilogia Perversa*”, no final da década de 80, baseou-se na mitologia sobre os Atridas para a construção dramática de três textos. “1941” é a primeira dessas peças, composta ainda por “1874” e “1826”, e nela encontra-se a articulação do mito de Electra na região de colonização alemã do Rio Grande do Sul. A ascendência germânica do autor e seu contato com a religião luterana colaborou para que a adaptação da trama mantivesse características semelhantes às da tragédia ateniense. A linguagem da peça é econômica, Bender restringe-se ao estritamente necessário na comunicação entre as personagens. A elaboração das cenas demonstra, inclusive, outra influência do gênero, visto que nas dezoito cenas há apenas diálogos entre duas personagens, aspecto que remete a quando os tragediógrafos gregos empregavam dois atores nas encenações.

A trama transcorre durante a enchente que isolou e deixou submersa diversas cidades gaúchas no início da década de 40. Tem seu início no seminário luterano, com Henrique (Orestes, no mito grego) preparando-se para abandonar o local. Henrique relê uma carta da irmã em que Ereda (Electra) demonstra o desejo de que ele retorne logo e descreve que o tio Bertold, na verdade, o padraсто, está muito doente e só toma leite. Na despedida com o Amigo, Henrique recebe uma faca de prata e, em troca, oferece o crucifixo que foi de seu pai. Na ação do ex-seminarista, há a troca do sagrado (o crucifixo) pelo profano (a faca), plano em que o personagem desenvolverá futuramente suas ações. Assim, as outras cenas transcorrem na casa de Ereda e Ulrica (sua mãe) e nas proximidades, como na igreja e no túmulo do pai.

O espectador aos poucos toma conhecimento das reais circunstâncias da ação. No início desconhece que o tio é, na verdade, o segundo marido de Ulrica, e que há um conflito familiar impulsionado pelo ódio e temor entre as personagens devido a situações ocorridas no passado que serão desvendadas durante o desenrolar da trama. O que na tragédia grega ficaria a cargo da narração de um personagem que relata em detalhes acontecimentos ocorridos no passado ou em lugares diferentes de onde a trama está localizada, no drama moderno apresenta-se em forma de ação.

Deste modo, várias cenas de memória rompem com a linearidade cronológica, mostrando a representação de fatos. Mas, como era costume acontecer nas tragédias gregas, do começo da trama até o fim da peça a ação dramática não ultrapassa as vinte e quatro horas. A primeira memória é a de Ereda, quando Werner presenteia a amada com um leque de cores vivas e a pede em casamento, mas a enlutada recusa o pedido sob pretexto de não amar ninguém. Outra cena de memória é a de Ulrica, quando Bertold presenteia o perigo e procura afastar Ereda da casa, mas não consegue o apoio da amante cúmplice. Já na memória de Henrique, Ulrica faz com que o filho vá para o seminário, mesmo com sua recusa. Para o jovem, seu lugar é nas serras e vales próximos à casa, onde encontra-se em harmonia com a natureza e pretende trabalhar, plantar e colher.

Chove torrencialmente na maioria das cenas, o que simboliza com evidência a desordem do ambiente em que Ereda vive e vai de encontro à unidade ideal existente no passado entre Henrique e a natureza. A situação calamitosa é reforçada

pela falência financeira da família, ocorrida desde que o tio Bertold tomou conta de tudo. Só não chove nas cenas de memória e na última cena, quando, enfim, a ordem será restaurada após a justiça dos filhos.

As cenas de flashback alternam-se aos diversos momentos durante o dia da chegada de Henrique. Num deles, Ulrica insiste para que Ereda vá ao culto de sete dias de falecimento do tio; no momento seguinte, a mãe parte sozinha para a igreja após ficar sabendo pela filha de que Henrique está para chegar; na continuação, Ereda afirma que Bertold não era seu tio, e sim amante da mãe, e acusa Ulrica de ter-se casado com ele logo após a morte do marido; no próximo, Ereda, sob a chuva, ora ao pai em frente ao túmulo e pede que seu ódio seja transformado em força, para então justificar o ultraje ao pai. Werner, ao encontrá-la próxima à sepultura, tenta uma aproximação, mas não consegue fazê-la mudar de opinião, pois Ereda o deixa quando percebe o trem que traz Henrique passando ao longe.

É na cena seguinte à chegada do trem que o irmão retorna à casa. Nesse trecho ocorrem as inovações mais importantes da trama. A que mais surpreende o conhecedor da trama de Electra é o momento do encontro de Henrique com Ereda. A cena de reconhecimento na tragédia de Sófocles emociona o espectador desde que a urna com as cinzas do jovem é trazida pelo forasteiro. Na peça gaúcha, Ereda prepara o pão quando o irmão chega. Conforme rubrica do autor, amainou o ruído da chuva. Com a chegada de Henrique em seu lugar, o caos da natureza aos poucos começa a dar lugar à ordem. Como Ereda está à espera do irmão, enquanto realiza as ações domésticas vai até a janela e volta. Quando o personagem entra, com um saco de viagem no ombro e uma mala, os dois irmãos olham-se mas não sorriem e não tem nenhum gesto de afeto. O silêncio só é rompido por Henrique ao depositar o saco de viagem no chão, quando então Ereda fala que o esperava mais cedo e obtém a resposta de que houve um deslizamento de terra sobre os trilhos. A irmã oferece pão para Henrique e ele aceita um pedaço.

A adaptação moderna do mito grego exclui a cena de reconhecimento em favor da verossimilhança dos acontecimentos e representa o encontro dos irmãos em diálogo curto e tom áspero. O silêncio do início da cena reforça a tensão do encontro de poucas palavras. Os gestos dos jovens, reduzidos ao essencial, também não demonstram grande intensidade de afeto pelo desejado reencontro. A força do encontro está concentrada no interior das personagens, sendo sentida de maneira implícita através da formalidade dos seres e de certa solenidade nas pequenas ações, o que promove o aumento da tensão dramática.

As cenas posteriores mostram o temor de Ulrica em conversa com o Pastor e, numa fusão da realidade com o relato de Ereda sobre a morte do pai, a reconstituição do assassinato praticado por Bertold e a cúmplice. É quando a luz diminui sobre ela que, deitando-se sobre o chão do sótão, espia noutro plano os assassinos matarem o pai na banheira (na representação, Henrique está em seu lugar). Na continuidade do arranjo do enredo, Ereda conversa com Henrique enquanto o jovem banha-se na tina. Desvendado o falso suicídio do pai, a heroína confessa ter conseguido lidar com Bertold, morto aos poucos com as ervas venenosas que ingeriu no leite, e enfatiza a necessidade de punição da mãe. Apesar das negativas inicialmente expressas pelo irmão, a personagem termina por convencê-lo da exigência de reparação da ordem. Com o retorno à linearidade das ações, Ulrica ora junto ao túmulo do marido assassinado e, numa oração tão blasfema quanto a de Clitemnestra a Apolo, na obra de Sófocles, reforça o ato ímpio ao demonstrar que não se arrepende

do crime cometido. Ao entrar em casa e conversar com a filha, fica sabendo da chegada do filho e tem seu temor aumentado. Quando percebe que ele descansa em seu quarto, e não no sótão, seu lugar, entra em pânico e deixa cair a faca. Toma consciência de que Bertold morrerá pelas mãos da filha e, apavorada, sai gritando o nome do filho em direção ao quarto.

Na intriga da peça, a faca não terá utilidade prática, pois Henrique sufoca a mãe com o travesseiro, com o qual entra na última cena, após a concretização do matricídio. Apesar da chuva ter cessado e do sol ter despontado, a harmonia da natureza não é sentida pelo filho, que sente remorsos. Ereda demonstra vários aspectos existencialistas em sua última fala, afirmando que “o homem que faz justiça não pode morrer nem precisa de absolvição.” Na peça de Bender, a irmã demonstra compreensão das ações humanas, enquanto que Henrique tem traços da obra esquiliana.

Se o reconhecimento inexistente no drama moderno, o patético dá lugar à tensão em relação ao assassinato da mãe pelos filhos. A descoberta dos verdadeiros acontecimentos e do planejamento da vingança conduz em primeiro plano a concentração do espectador. Na ordem das mortes das personagens, o matricídio adquire importância justamente por ser a única que ocorre durante a evolução da trama, visto que o falecimento de Bertold é relatado logo no início da peça, apesar do personagem aparecer depois em flashback. Com efeito, dentre as mortes relatadas no mito, e ao contrário do arranjo de Sófocles, Ulrica morre por último, escolha do dramaturgo que reforça a crueldade do matricídio, ao mesmo tempo em que se apresenta como única possibilidade de retorno da ordem – se não cósmica, ao menos pessoal – dentro do universo trágico da modernidade.

Bibliografia

- ARISTÓTELES e outros. **A Poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**, São Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- BENDER, Ivo. **Ação e transgressão: três ensaios sobre tragédias de Sófocles, Eurípedes e Racine**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991.
- BENDER, Ivo. **Trilogia perversa, 1826 - 1941**, Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1988.
- BORNHEIM, Gerd A. **O Sentido e a máscara**, Porto Alegre: Curso de Arte Dramática/URGS: 1965.
- ÉSQUILO. **Oréstia: Agamêmnon, As Coéforas, Eumênides**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- FREIRE, Antônio. **O teatro grego**. Braga: Faculdade de Filosofia, 1985.
- JACOBBI, Ruggero. **A expressão dramática**, São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1956.
- ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1998.
- SÓFOCLES. **Electra**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

Notas

¹ EGGER, Max. *Histoire de la littérature Grecque*. Paris: s/d, p. 166, apud FREIRE, Antônio, *Op. cit.*, p. 172.

² EGGER, Max, *Op. cit.*, p. 171, apud FREIRE, Antônio, *Op. cit.*, p. 174.

...E O CÉU UNIU DOIS CORAÇÕES

Daniele Pimenta
Universidade de São Paulo

...*E o céu uniu dois corações*, primeiro e mais significativo texto de Antenor Pimenta (1914-1994), foi o texto mais encenado pelas companhias de circo-teatro, com milhares de representações. É encenado até hoje em todo o país, principalmente por grupos de teatro amador e de estudantes que se interessam por teatro popular, além das pequenas companhias circenses que ainda mantêm a atividade teatral.

O texto foi escrito a partir de observações do autor sobre a prática teatral em circo e seu efeito sobre a platéia, pois Antenor, que antes de abraçar a carreira circense em 1938 era poeta e redator em um jornal em Ribeirão Preto, SP, assumiu a nova profissão envolvendo-se em todas as áreas, tornando-se ensaiador, ator, adaptador e relações públicas do circo. Procurou entender todo o processo artístico dos espetáculos de circo-teatro e escreveu ...*E o céu uniu dois corações*, que estreou em 1942.

O texto foi escrito em cinco atos, encadeados por ganchos folhetinescos e é um melodrama que emprega todos os recursos do gênero: o forte contraste entre a torpeza do vilão e as virtudes da ingênuo, uma pobre órfã criada pela avó cega, enquanto seu pai, preso injustamente, aguarda a restauração da justiça pelas mãos do herói, um jovem apaixonado pela ingênuo que se ilude com a dedicação do vilão, seu tutor e verdadeiro assassino de seu pai, que tentará impedir de todas as formas a união dos jovens, que só será possível no encontro apoteótico de suas almas no céu.

Antenor Pimenta construiu seu texto, ainda que intuitivamente, dentro do modelo da dramática rigorosa e conseguiu expor toda a trama, posições e atitudes de seus personagens através de diálogos, mesmo as falas longas ou descritivas são dirigidas a outro personagem e é importante observar que o autor teve o cuidado de colocar em cena interlocutores que estavam ouvindo a narrativa pela primeira vez, o que tornou o diálogo mais rico em reações, com o interlocutor na mesma posição do público quanto à ciência do fato narrado.

Nessa relação dialógica, o autor trabalha com a condução da perspectiva da platéia, desviando sua atenção com conflitos leves ou confusões cômicas para, em seguida, surpreendê-la com o choque de alguma nova desgraça.

Por outro lado, ao contrário das falas narrativas, as grandes revelações já são conhecidas do público quando são feitas para os personagens, quase sempre por terem sido apresentadas cenicamente. Aqui Antenor faz uma opção pela onisciência do público, trabalhando com a intenção de criar as sensações de ansiedade pela felicidade e angústia com a previsão da catástrofe, trabalhando muito bem com a crueldade de situações em que personagens anseiam pela felicidade que o público já sabe impossível, como o esperado reencontro, no V ato, entre Alberto e Neli, morta no ato anterior. O autor faz bom uso dessa "ironia trágica", aliás, o próprio título da peça funciona como uma sombra trágica que paira sobre o espetáculo, plantando uma certa angústia, como um mau pressentimento, no coração da platéia.

É marcante também a velocidade com que as informações nos são dadas: todos os atos começam com diálogos diretos que nos situam na ação, assim como Torre apresenta seus planos rápida e objetivamente, o que deixa o público em expectativa quanto ao sucesso de seus ardis. Esse dinamismo

está presente também na forma como o autor simplifica cenas que poderiam ser problemáticas, ganhando em agilidade de encenação. Pode-se observar a noção prática do autor na construção das cenas nas quais diálogos aparentemente insuficientes para expor uma situação são sustentados pela ação cênica.

A objetivação da ação é traço inerente à forma melodramática, que depende dos acasos providenciais e das soluções milagrosas, com uma praticidade muito comum em tramas populares, dispensando arremates e explicações para questões que atrasariam o desenvolvimento da ação. Assim, a ação em ...*E o céu uniu dois corações* se precipita rapidamente. O espetáculo não deixa brechas para o questionamento da veracidade dos fatos, brechas essas possíveis na leitura do texto. A trama desenvolve-se em um ritmo que encadeia novas expectativas, fazendo com que o público mantenha o foco no que realmente interessa, como os desenlaces dos conflitos e o destino final das personagens.

Outros elementos característicos do melodrama estão claramente presentes na peça:

Suas personagens principais são integralmente virtuosas ou vis. Torre, em sua maldade, não tem dúvidas nem remorsos que interfiram na elaboração de seus planos, assim como Neli, em sua bondade, nunca se desvia de seu comportamento virtuoso e é justamente essa perspectiva maniqueísta que move Alberto em seu repúdio à suposta hipocrisia de Neli.

Chama a atenção o domínio de Torre sobre seus comparsas e sua influência sobre Alberto que, longe de ter o perfil do herói absoluto, é frágil e, no princípio, manipulável, ganhando a empatia do público muito mais por sofrer as conseqüências das ações de Torre do que por suas próprias ações, ou seja, nós temos em ...*E o céu uniu dois corações* um cínico (ou vilão) que transforma as outras personagens em vítimas ou heróis por oposição.

Os heróis, ligados por um passado trágico que deveria afastá-los, têm em comum a orfandade. A morte ou ausência dos pais do herói é tão freqüente no melodrama como a fragilização do idoso, muito bem representada na construção de D. Santa, a personagem que carrega maior carga dramática na peça.

A prisão do inocente Fernando e a impotência de Neli diante de calúnias são problemas solucionados por meio de cartas reveladoras e, como uma cereja no sorvete do melodrama, se não bastassem as cartas, a viagem do herói para um país distante, o amor impossível na terra e a morte da heroína por um punhal, Antenor anuncia o destino do cínico: *Para punir-te espera-te a cela fria de um calabouço!* (grifo nosso) na última cena, usando uma das palavras mais fortes da tradição melodramática, que vem carregada como uma maldição, contrastando com a palavra prisão, usada para tratar da situação de Fernando. O impacto causado na platéia deve ser ampliado com a imagem do vilão em um calabouço, mesmo que, na prática, ele fosse para a mesma prisão de onde saía Fernando.

Humor

Como em todo melodrama é muito forte presença do alívio cômico, que está principalmente em Juca, amigo da ingênuo e que é uma personagem muito importante, com personalidade e iniciativas próprias, esperto, apesar de ignorante, mostrando-se mais engenhoso que o próprio Alberto: é ele quem idealiza a armadilha para prender Torre antes da chegada da prova final sobre o assassinato de Ferdinari.

Outro responsável pelo alívio cômico na peça é

Velasco (I ato): velho e surdo, propicia situações engraçadas em seus diálogos, distraindo o público para garantir o impacto dos golpes de Torre.

Benevides e Adélia, os portugueses do terceiro ato, estão em longas cenas de mal-entendidos verbais, numa brincadeira sobre as diferenças da língua portuguesa no Brasil e em Portugal.

É importante observar que o autor utiliza o recurso do humor ao longo de quase toda a trama, mas no quinto e último ato, que se desenrola totalmente na presença do cadáver de Neli, não há nenhum momento de comicidade, a ponto de Juca, personagem importante no desenvolvimento da ação, mas responsável por muitas *gags* com sua gagueira, não proferir nenhuma palavra, mesmo estando presente e ativo.

O autor em processo

O texto utilizado em nossa análise possui muitas anotações e alterações feitas a mão pelo autor. Algumas alterações são simplesmente para o corte de excessos e redundâncias ou para garantir fluência nas falas, outras têm funções mais complexas e também foram feitas, provavelmente, durante o processo de ensaios para a primeira montagem da peça.

Pode-se observar o trabalho de escolha cuidadosa das palavras, testando vários sinônimos à procura do melhor sentido em seu emprego.

Em algumas alterações podemos observar a preocupação com excessos melodramáticos das falas de D. Santa, nas quais o autor faz cortes que imprimem maior agilidade ao desenrolar da trama.

Em outros momentos do texto o autor reforça com novas falas o que seria apenas mostrado cenicamente, como a introdução de uma fala de Torre durante o manuseio das balas do revólver, no I ato.

O autor também retrabalhou o texto para conseguir maior naturalidade no uso das pausas dramáticas dos diálogos, recorrendo ao uso de reticências e frases incompletas como pensamentos interrompidos.

Em um último apontamento, chamamos a atenção para a coerência no uso do vocabulário de acordo com o perfil de cada personagem em suas falas.

Do original e do que se conhece

Antenor Pimenta nunca cedeu seu texto para nenhum outro ensaiador. Todas as montagens de outras companhias foram feitas a partir de transcrições ou de cópias de um texto subtraído por um funcionário, que o cedia a outras companhias em troca de 50% da renda da estréia.

As diferenças mais significativas entre o original e as duas outras versões encontradas indicam uma tendência para a priorização dos elementos cômicos nas montagens de outras companhias, não só por meio de cortes em diálogos densos como também pela inclusão de cenas cômicas que não existem no original.

Afora essas diferenças, há muitas outras em todo o texto, desde o excessivo uso de reticências nos finais de frases a alterações no vocabulário e ordem das sentenças nos diálogos, o que pode indicar a transmissão oral do texto, até o deslocamento de rubricas, que indicam uma direção de cena diferente da proposta pelo autor no original. Essa diferença na condução do espetáculo leva, geralmente, ao exagero melodramático, como, por exemplo, as indicações de choro, colocadas logo no início das falas mais dramáticas das

personagens. No original, quando existem, são colocadas como arremate do desenvolvimento emocional crescente da cena, claramente com a intenção manter o espectador atento a todas as palavras do texto, envolvendo-o sem o esvaziamento emocional imediato e o desgaste provocados pela falsa catarse das outras versões.

Do autor sobre o texto

Antenor pimenta declarava, em seus últimos anos, que não montaria mais ...E o céu uniu dois corações se ainda tivesse uma companhia de teatro. Para ele, o texto pertencia a uma outra época e o público dos anos 80 e 90 não o prestigiaria a não ser como um objeto curioso, um espetáculo "pitoresco" visto com olhares condescendentes que lhe causariam desgosto.

Para Antenor, o lugar de ...E o céu uniu dois corações estava na televisão, nas telenovelas que prendem a atenção das pessoas com os elementos melodramáticos que esse mesmo público considera ultrapassados para o teatro.

Seu texto nunca foi cogitado para uma adaptação televisiva, mas Antenor foi procurado por uma empresa cinematográfica e esteve em negociações dos direitos autorais de ...E o céu uniu dois corações para sua adaptação para o cinema. O acordo foi desfeito por Antenor, que não concordou com a inclusão de cenas de sexo entre Neli e Alberto no roteiro apresentado pela produção do filme, afirmando que essa alteração demonstrava a ignorância da produção em relação aos fundamentos do gênero e, particularmente, aos fundamentos do próprio texto, que tem as virtudes e a pureza de Neli como premissas para o desfecho celestial, que dá razão ao título da peça. Antenor brincava: "...e com que cara ela ia olhar pra São Pedro, vestidinha de branco, quando chegasse no céu?".

Bibliografia

- A!AA!A! (pseudônimo) **Trattato del melodrama**. Parana: Pratiche Editrice, 1985
- CAMARGO, Jacqueline de. **Humor e violência: uma abordagem antropológica do Circo-Teatro na periferia da cidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. Or. Antônio A. A. Neto. IFCH/UNICAMP, Campinas, 1988
- GINISTY, Paul. **Le Mélodrame**. Paris: Éditions D'aujourd'hui, 1982
- Gravação da peça ao vivo "O céu uniu dois corações". Cassete. IDART. São Paulo, s.d. 3vol.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000
- MAGNANI, J. Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo, Brasiliense, 1984
- MONTEIRO JR, Luiz. *Entrevista a Antenor Pimenta*. Vídeo. Campinas, 1988
- PIMENTA, Antenor. *...E o céu uniu dois corações*. 1942. Cópias datilografadas.
- Palestra sobre circo-teatro*. Vídeo. Campinas, 1987
- PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário**. Dissertação de mestrado. Or. Dra. Silvana Garcia. ECA/USP, São Paulo, 2003
- O circo no Brasil, de dentro da cerca*. Arte e Cultura da América latina, Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte. Vol. VII, n° 2, São Paulo, 2000. pp 99-111

A POÉTICA DO SER E NÃO SER: PROCEDIMENTOS DRAMÁTICOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo

A Poética do Ser e não Ser centra-se nos procedimentos dramáticos que envolvem o teatro de animação contemporâneo, considerando-se o fato de que a prática da encenação pode não estar dissociada do processo de elaboração textual. A investigação tem como foco a dramaturgia encenada e desenvolvida no Brasil a partir dos anos 80. Privilegio as práticas em que o ator-manipulador atua diretamente no objeto. O projeto contempla o fenômeno teatral e não somente a animação. Mediante a análise da amostragem, conclui-se que as estruturas dramáticas do teatro de animação, embora tenham parentesco com as do teatro de ator, possuem algumas leis que lhe são próprias e que devem ser levadas em consideração ao trabalhar essa linguagem específica.

Quanto à hipótese de trabalho, parto da constatação de que há, no Teatro de Animação, uma especificidade dramática que se constrói na relação entre ator, objeto e público. O objeto, ao interpor-se entre ator e público, impõe procedimentos dramáticos necessários a esse fazer teatral cuja especificidade é determinada não só pelo objeto, mas também pelo jogo que se estabelece com o ator e o público. É a partir dessa coordenada que resultam os procedimentos: o ator adquire o *status* de manipulador e/ou animador e o objeto, o de um signo visual. O público espelha a verdade. Em decorrência dessa formulação surgem as hipóteses derivadas, quais sejam: o teatro de animação possui uma essência épica; o ator-manipulador, ao animar o objeto, exerce a função de um narrador ou demonstrador; há uma bipolaridade que é recorrente na dramaturgia: vida-morte, estatismo/mobilidade, animado/não animado. Elegi o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela-RS¹ como fonte primordial da pesquisa. Essa escolha está baseada no fato de esse festival ser o mais representativo do país. Em 1998, o evento cumpriu a sua décima-segunda edição, o que comprova sua longevidade e importância no cenário do Teatro de Animação.

O teatro de animação funda-se no tripé ator-manipulador, objeto e público e o seu determinante dramático reside no signo visual interposto entre ator e público, tornando-se o elemento expensor e restritivo da criação artística. Este é o cerne da sua concepção, não importando a técnica utilizada: o deslocamento do personagem para um objeto. O ator-animador fundamenta-se na ausência-presença, enquanto o objeto, na presença-ausência. Postos estes condicionantes, o jogo teatral entre um e outro resulta infinito, e cabe ao autor o mister de elaborar estruturas que sugiram a exploração desse espectro.

O substrato épico está na gênese do teatro de animação, proveniente do deslocamento (inclusive físico) entre o ator e o seu objeto de construção que é o personagem. Este feito converte o primeiro em ator-manipulador ou animador qualificando-o como demonstrador/narrador do ser personagem, orientado-se pela relação binária animado/não animado e apoiando-se em uma ação teatral, predominantemente, esquemática. Considerando a teoria dos gêneros proposta por Anatol Rosenfeld, predomina a estrutura épica ou os seus traços estilísticos. No entanto, alguns textos ultrapassam este limite e apresentam um hibridismo não se limitando aos dois procedimentos citados, sofrendo a contaminação estrutural de outros gêneros. Na vasta gama de experimentações, os autores

abrem-se para a experiência com os outros gêneros. O mostrar característico da animação vale-se igualmente da lírica, que lhe serve de parâmetro. O texto, portanto, não toma como parâmetro a dramática. Retrata os sentimentos dos personagens e não as suas ações, narrando-as, não necessariamente, em episódios.

Os autores, em grande parte dos textos, remetem ao universo do contador de histórias, procedimento que concorre para a abundância do recurso épico na dramaturgia mediante o narrador/narrado. Este universo se desenvolve sob ótica de um personagem, como o bufão em *À Deriva*, o mago em *O Menor Espetáculo da Terra*, os cantadores de *O Ferreiro e o Diabo*, o poeta em *Nau, um Poema Cênico* ou os personagens-*clown* em *Tchau Minerva!*. Evidentemente, a predominância épica não impede que outras formas dramáticas sejam validadas.

Estabelecendo-se dois pólos, tem-se, de um lado as estruturas elaboradas em quadros independentes, em que inexistente um eixo organizador, resultando numa colagem; do outro lado, há os que se aproximam da linha de ação proposta pela dramática convencional, no sentido de as cenas concorrem para um objetivo único. Caracterizadas pela estrutura episódica, estas apresentam na constituição dramática um eixo norteador das ações, organizadas em torno de um acontecimento que tende a uma resolução final. Entre um e outro pólos, ocorre gradações. Desta forma, tem-se a estrutura composta por cenas isoladas, mas aglutinadas por uma temática que constitui um campo de força organizador. Assim, as cenas justapostas são imantadas significativamente. A fragmentação é propiciadora de uma multiplicidade de situações, mas não se deve procurar uma organização unitária, balizada por uma linha de ação. A organicidade se dá pela articulação dos fragmentos, contudo, deve-se ressaltar que nem sempre isso acontece.

A qualidade mágica da animação perpassa a criação do personagem, não importando se este é propenso ao realismo ou ao universo fantástico. Desta forma, um homem ou uma fada, independentemente das suas qualidades específicas enquanto personagens, possuem uma qualidade mágica que os animam. Esse atributo permite que o personagem atue num espaço-tempo liberto dos entraves situacionais, não estando sujeitos à força da gravidade, como o ser humano. Contudo, escrever para o boneco implica restrição e liberdade, dados esses que emanam de sua constituição corporal. Há, portanto, uma abundância de personagens-tipos, elencados em uma galeria tipológica que abrange desde os planos ou unidimensionais até os complexos ou verticalizados. Considerado como a síntese do homem, o boneco encontra no arquétipo um espaço favorável para o desenvolvimento do personagem. O seu matiz psicológico liga-se à natureza do objeto e interage com as suas possibilidades técnico-expressivas. A dramaturgia, entretanto, não se atém somente ao boneco valendo-se de outras linguagens da animação, o que está perfeitamente em sintonia com o teatro de animação surgido a partir dos anos oitenta. A música e a dança estão presente nos onze textos apresentados. Muitos dos quadros são propiciadores de demonstrações das habilidades técnicas dos artistas, calcados na qualidade mágica da animação.

Constata-se que os assuntos levados à cena pela dramaturgia contemporânea trafegam indistintamente nos universos da animação e no do teatro de atores. Mais do que isso, os procedimentos utilizados pelo primeiro são alvos de investigações do segundo, principalmente na vertente alternativa. Qualquer tema ou formas literárias podem ser levados à cena pelo teatro de animação, e essa é uma característica da dramaturgia contemporânea em geral, principalmente quando é realizada pelos encenadores, os quais

se valem de poesia, literatura e música, entre outros, para a consecução da cena. Portanto, a especificidade da dramaturgia do teatro de animação não se encontra na temática ou nos motivos que são levados ao palco, embora existam determinados temas que lhes são afeiçoados.

Quando ocorre a inclusão da palavra, esta está condicionada ao objeto e torna-se mais rica quando observada a polissemia. A palavra adquire substância quando iluminada com diversas significações. Percebe-se o enfoque na dinâmica visual e a redução de cenas apoiadas no diálogo (palavra). Em geral, o texto caracteriza-se pela síntese; síntese esta que pode suscitar diversas significações. A compressão da linguagem e a expansão do seu significado atuam concomitantemente, o mesmo sucedendo com a sintetização do personagem.

O binômio imagem e trilha sonora, no qual não há a palavra falada, fundamenta as estruturas de **Uma História do Mundo, O Menor Espetáculo da Terra e Babel, Formas e Trans-Formações**. Nas demais, embora haja o concurso da palavra, há espaço para a combinação imagem e trilha sonora, o que comprova a ênfase na dinâmica visual. Mas nem todo o teatro de animação prescinde do texto (palavra). Assim, nesta amostragem, há textos em que a fala é fundamental: **Tchau Minerva!; Minha Favela Querida; Nau um Poema Cênico e O Ferreiro e o Diabo**.

A adaptação é um procedimento recorrente nos autores que escrevem para o teatro de bonecos.. Nesta amostragem, podemos observar que enquanto fazer teatral, este recurso ainda encontra eco. Partilhando da linguagem contemporânea, mais do que uma simples adaptação, os autores apropriam-se de obras apoiando-se em procedimentos parafrásicos e parodísticos em suas criações textuais. Assim, **À Deriva** dialoga com *A Tempestade*, de Shakespeare; **Maria Farrar** com a poesia de Brecht e **O Ferreiro e o Diabo** com um capítulo do livro *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes.

Em muitos casos, a dramaturgia do Teatro de Animação tem na concepção da encenação o impulso inicial para a elaboração teatral. Esse procedimento decorre das condições de produção do texto o qual é criado pelo ator-manipulador que é também o encenador. Assim, a dramaturgia é gerada no bojo do espetáculo, prática que não invalida o escritor. Quando este se incorpora a um grupo que tem uma linha de trabalho definida, aquele cria a dramaturgia para a cena.

A amostragem não esgota o manancial de procedimentos dramaturgicos, porém comprova a hipótese da pesquisa. A inserção de um terceiro elemento na relação ator-platéia implica um processo diferenciado de escritura. Contudo, não é somente esse objeto que a especifica, mas também o jogo cênico estabelecido com aquele no tripé constituído pelo ator-manipulador, objeto e público. A sua inter-relação está espelhada na série de procedimentos dramaturgicos aqui apresentados. É pela articulação do objeto na relação ator-platéia que se conjugam manipulação (movimento), técnica, palavra, música, dança e outros mais que porventura possam ser acrescentados à sua estrutura. Assim, o deslocamento do personagem, configurado num objeto qualquer, juntamente com o aval da platéia, constituem o cerne do teatro de animação. A dramaturgia espelha essa relação.

O teatro de animação não deve ser pensado como diferença quando relacionado ao teatro de atores. Tomando a sua dramaturgia numa perspectiva de inclusão, esta não se caracteriza pelo que ela não é, antes pelo que a qualifica: o signo visual interposto. Num certo sentido, o ator de carne e osso também anima o seu personagem. Embora se tenha

ampliado o conceito de dramaturgia entre os autores-bonequeiros, este ainda não está perfeitamente desenvolvido pelos dramaturgos. A eles falta estudo mais sistemático das estruturas dramáticas, não importando se visuais, sonoras, materiais ou textuais. A dramaturgia ainda é frágil e, muitas vezes, assenta-se no visual, sem conteúdo dramático ou teatral.

Em última instância, não importando se teatro de bonecos ou não; o autor, em realidade escreve para um ator. O que qualifica o teatro de animação em relação ao teatro do ator em carne e osso é que no primeiro o autor escreve para um ator-manipulador. Assim, a dramaturgia da animação está focada no primeiro termo (ator), que põe em moção o segundo (objeto), constituindo o seu cerne: quando o objeto animado protagoniza. Artaud nos diz que o teatro é capaz de provocar as mais misteriosas alterações, e o teatro de animação propicia tal proeza. No palco, uma forma, ao se alterar, ao sair do seu estágio inerte opera no espectador uma transformação: este percebe em si a possibilidade de um objeto conter outros. O agir transformando e, nesse ato, modificando o outro, faz surgir dessa interação uma nova qualidade, que repercute em sua própria ânima.

Bibliografia

- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GUINBURG, Jacob & GARCIA, Silvana. *De Buchner ao Bread and Puppet*. In: **Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RYNGAERT, P. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Nota

- ¹ O Festival de Canela-RS de 1999, não contou com a colaboração da AGTB (Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos), em virtude de problemas políticos por parte da prefeitura do Município.

* * *

REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO DA PEÇA “TABU”

Guiomar de Grammont

Universidade Federal de Ouro Preto

O trabalho começou a partir de um convite do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, para que eu me integrasse ao projeto “3/4”, uma proposta de criação de um trabalho colaborativo de dramaturgia em que um dramaturgo, um diretor e um grupo de atores eram reunidos em torno desse objetivo comum.

Nossa equipe é formada pelo Trama, grupo independente de atores com um trabalho profissional bastante expressivo, composto pelos atores Epaminondas Reis, que nesse trabalho desempenha a função de assistente de direção e pelos atores Glicério Rosário e Carlos Henrique. Gustavo Bartolozzi, do grupo Candonga's, foi o diretor convidado. Depois de algumas reuniões, decidimos convidar também a cenógrafa Inês Linke para integrar o conjunto.

Inicialmente, a proposta trazida pelo Trama foi de começarmos a construir a dramaturgia da peça a partir de uma adaptação livre do conto genial de Machado de Assis, “A Igreja do Diabo”. No conto, o Diabo desafia Deus ao decidir criar uma igreja própria, onde tudo o que era vício na igreja divina, passa a ser pecado, e vice-versa. A Igreja do Diabo, como era de se esperar, no início, faz muito sucesso, angariando enorme número de acólitos. Contudo, ao final, o diabo percebe que, como ocorria antes na igreja de Deus, seus fiéis passaram a “cometer” virtudes escondido. Ao reclamar com Deus, o Todo-Poderoso retruca-lhe: “São as contradições humanas, meu caro.”

Começamos a trabalhar o conto a partir de algumas proposições que visavam uma maior definição dos personagens de Deus e do Diabo. Após alguma discussão, os autores buscaram analogia com personagens da literatura para inspirar-se na construção de uma figura mais popular de Deus e de um Diabo mais erudito. Essa primeira etapa resultou na criação da primeira cena da peça, ainda bastante centrada na adaptação do conto.

Nesse primeiro momento, senti que estávamos ainda com dificuldade de assimilar verdadeiramente o sentido de criar uma dramaturgia em um processo colaborativo. Nosso procedimento foi semelhante ao do teatro tradicional: eu escrevi a cena e ela foi retrabalhada pelos autores, com cortes e inclusão de falas (sobretudo provérbios, que se adequaram bem ao personagem de Deus) adaptadas ao trabalho de construção dos personagens.

Tivemos, então, um encontro decisivo, propiciado pelo Galpão, com o dramaturgo Luiz Alberto Abreu e o diretor Marco Antônio Araújo, que são praticamente os criadores dessa proposta de trabalho. O processo colaborativo se distingue dos processos de criação coletiva que tiveram seu auge nos anos 70, por centrar-se mais nas funções desempenhadas por cada elemento do processo, embora guarde as características de imbricação e integração desses elementos na criação da peça. ABREU define o processo da seguinte forma:

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator,

nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles.¹

Em nossa experiência no processo, desde o início observamos que se estabelecia, de fato, um tenso equilíbrio nas relações entre os elementos envolvidos. Todos os nossos passos são intensamente discutidos em conjunto e não há nenhum domínio que não possa ser colocado em xeque pelos outros. Todas as propostas da direção, da dramaturgia, da atuação, além das interferências produzidas pela cenógrafa, são passíveis de crítica e análise por todos os membros do grupo os quais, inclusive, costumam realizar proposições o tempo todo em áreas que não são necessariamente as suas.

O encontro com Luiz Alberto Abreu e Marco Antônio Araújo provocou uma crise interna no grupo muito produtiva. Um dos atores chegou um dia nos ensaios carregado de livros, de Nietzsche ao Manifesto Comunista, em plena angústia da procura de um novo caminho. Rimos, discutimos e rediscutimos e chegamos à conclusão de que continuaríamos a investigação do tema das contradições humanas, sem abandonar completamente o conto como referência inicial, mas procurando investir mais na criação de algo novo.

Com o como norte das pesquisas, começamos a investigar as contradições internas e externas, ou os conflitos entre uma e outra. Essa questão levou-nos ao problema do Bem e do Mal e das virtudes individuais e virtudes morais. A busca da expressão teatral da idéia do “fazer o bem”, dar o melhor de si, acabou gerando uma nova cena, que começou com esquetes criadas individualmente pelos dois atores. Essa cena resultou na construção de dois vizinhos, um adestrador de cães e um jardineiro, que emprestam deliberadamente coisas um para o outro e, através da prática cada vez mais excessiva dessa solidariedade, vão gerando um incômodo, uma tensão no observador. A cena foi extremamente enriquecida pela sugestão da cenógrafa Inês Linke, de que os atores estivessem atados por um longo barbante e, a cada momento em que dão uma coisa para o outro, deveriam também enlaçá-lo com o barbante, até ao ponto em que ambos estariam completamente atados um ao outro e praticamente imobilizados. O barbante, que, inicialmente, tinha sido proposto como exercício, foi incorporado à cena, como um texto não verbal. Tornou-se a própria metáfora da doação de si como uma forma de capturar o outro, aprisioná-lo pelo afeto.

Isso levou-nos a uma primeira conclusão em relação à dramaturgia no processo colaborativo: de que o jogo se desenrola, na verdade, não apenas entre elementos que ocupam determinadas funções, mas entre diversas linguagens dramáticas: a dramaturgia do corpo, a dramaturgia textual e a dramaturgia do espaço – que pode talvez compreender igualmente a dramaturgia do som e da luz. Nessa concepção, o que importa é que a dramaturgia é sempre plural e móvel, nesse sentido, se pode falar inclusive de uma dramaturgia do vazio ou do silêncio. Muitas vezes, um texto pode não ser necessariamente verbal, como é o caso do barbante na cena dos vizinhos, elemento que produz uma leitura que potencializa, para o espectador, o que ele está vendo em cena.

A química que une todas essas linguagens não é quantificável nem racional, trata-se da paixão; a energia da montagem, no sentido grego de *energía* como potência de

realização. Todos os artistas envolvidos compartilham da investigação, das discussões sobre o desenvolvimento do texto e dos detalhes da encenação. Não há hierarquias como no teatro do passado: todos são igualmente capazes de opinar sobre todos os detalhes da peça, todos podem interferir no espaço do outro e é desse conflito que pode sair algo novo que não seja mais um elemento identificado com aquele que detém uma função precisa, a identidade se dilui em um todo que tem que ver com cada um individualmente e com todos os outros. Na peça, na verdade, o texto deixa de ser obra literária e passa a ser obra cênica, ou seja, uma construção que só tem sentido no espetáculo: fora dele não há texto, ou o texto não serve em outro espetáculo, uma vez que se constrói como em seu sentido originário de “tessitura”, uma rede onde os vazios são substituídos por outros elementos cênicos. Assim, o texto sem a encenação resulta incongruente, não explicável.

Passamos, então, à tentativa de construção de uma estrutura dramática que incorporasse a cena inicial, de Deus e o Diabo e a cena dos vizinhos. Várias possibilidades foram colocadas em cena, como Deus e o Diabo discutindo a cena dos vizinhos, Deus visitando o Jardineiro, o Diabo visitando o Adestrador de cães, etc. Essas improvisações eram estimuladas por exercícios relacionados aos afetos, de potencialização de sentimentos como o amor e ódio. Depois de muitas experimentações, porém, e de já estarmos inclusive com uma proposta quase completa de estrutura da peça, revelou-se no grupo uma insatisfação com o nível de profundidade que o trabalho vinha tomando. A caracterização dos personagens, muito fundados em estereótipos, não atendia aos anseios dos atores de procura de um trabalho mais intenso de construção da psicológica dessas figuras. Com o trabalho quase pronto, portanto, produziu-se um cisma e um recomeço a partir de novas linhas de investigação: a contradição religiosa; psicológica e social. Foram realizadas diversas improvisações a partir dessas motivações, sendo que a que se revelou mais intensa foi uma seqüência de cenas de confissão. O mote inicial era uma relação sutilmente sadomasoquista entre o fiel que confessa e o padre confessor. O fiel contava situações que geravam paulatinamente uma extrema perturbação em seu ouvinte, este, dividido entre a culpa e o desejo, o instinto e a razão.

Um dos problemas centrais do processo colaborativo, muito fundado nas improvisações, sempre foi o de como estimular a criação de textos cada vez mais profundos e viscerais por parte dos atores. O desafio que se apresenta para os envolvidos neste processo é múltiplo: Como impedir que a peça caia no caos completo onde não há mais lugar para a construção de um espetáculo que não se converta em uma experiência que se consome em um happening coletivo? Em suma, como gerar o caos como força vital e depois contê-lo, ordená-lo, limitá-lo, enfim, transformá-lo em cósmos?

O confronto com a necessidade de estímulo dos atores levou a uma descoberta que se revelou fundamental para o desenvolvimento do processo: o trabalho com o desequilíbrio como exercício corporal e, simultaneamente, como a própria expressão plástica do sentido da contradição psicológica. Isso conduziu-nos, inclusive, ao questionamento sobre a função do desequilíbrio dentro do processo: seria um meio de estímulo para ampliar a potência do trabalho dos atores, ou seria um fim em si mesmo? Ou seja, incluiríamos o desequilíbrio como elemento cênico? Foram realizados diversos estudos do desequilíbrio, com um tablado sobre um apoio ou sobre baús ou, simplesmente, claro, no chão firme. A inclusão na cena final daquilo que chamamos “ferramentas”, ou seja, instrumentos que serviram ao processo, foi uma das questões que geraram as mais acaloradas discussões dentro do grupo. O problema já havia

aparecido antes, quando o barbante introduzido pela cenógrafa como um elemento de exercício dos atores acabou sendo incorporado à cena final. Essa discussão continua em aberto.

Finalmente, chegamos, depois de muitas pesquisas, à cena que, aparentemente, irá tornar-se o núcleo da peça. A frase “matar para viver”, aliada ao exercício anterior das confissões, gerou uma improvisação muito interessante por parte do ator que fazia o padre, Glicério Rosário. A confissão era agora dirigida a Deus e o padre confessava ter assassinado o fiel que o atormentava anteriormente com suas confissões. Nela, o conflito entre o desejo e a culpa, o divino e o humano parecia ter alcançado seu clímax. A cena, muito interessante, porém, fora criada como um monólogo, comentado, posteriormente, pelas figuras de Deus e do Diabo. A idéia surgida na experimentação foi a de incluir o ator que ficava ocioso nessa cena como uma espécie de duplo do padre, o animal que vive dentro de cada um de nós, irracional e instintivo, fonte de todas as pulsões que movem o homem. Esse personagem significou, para o ator, um grande desafio, exigiu dele um trabalho muito profundo que gerou o encontro desse animal com uma força e uma visceralidade impressionantes para os que assistem a cena. O desafio é agora utilizar essas atuações, para que elas fiquem mais fortes ainda, o animal dentro do homem e o homem no animal. Em suma, procurar, através do texto e da atuação, um reforço da dualidade em cada personagem, de forma a que fique claro para o espectador que os dois formam um único ser. O momento em que surgiu a figura do animal foi importante, ainda, por ter ocorrido em uma experimentação dramática diferente do que vínhamos realizando até então. O dramaturgo passou a interferir junto ao ator no momento dos ensaios, com frases e sugestões, que se integravam a seu trabalho e o modificavam. A impressão era de que o ator era “a pena para escrever”, do dramaturgo, ou seja, ali, instalava-se um jogo em que o dramaturgo também criava a partir do desenvolvimento cênico de suas sugestões. Isso levou-nos a refletir sobre os níveis de atuação possíveis, entre todas as infinitas possibilidades que se abrem para a dramaturgia, nesse processo. O primeiro, parece próximo do aristotélico, quando o dramaturgo traz um texto pronto para ser trabalhado em cena. Esse procedimento afasta-se do tradicional, no entanto, porque tende a ser imediatamente implodido pela atuação, o texto é fragmentado pelos atores, que incluem novas falas e ações. O segundo é essa atuação do dramaturgo nos ensaios, no sentido de deflagrar emoções e direções novas para serem aproveitadas na dramaturgia. Em geral, são criadas ali possibilidades que o dramaturgo precisa retrabalhar em seguida mais “a frio”, em seu gabinete, enriquecendo-as e ampliando-as. Por fim, uma das mais importantes funções do dramaturgo, que está sujeita às discussões e sugestões de todo o grupo, é a “costura” do trabalho final, ou seja, a definição da estrutura da peça. Uma grande vantagem desse tipo de processo, em geral, é o afastamento natural de uma linearidade realista, uma idéia de começo, meio e fim no sentido tradicional. A peça ganha em vida e intensidade.

Nessa peça, que encontra-se em pleno andamento, uma vez que a estréia está marcada para novembro, uma preocupação importante que tivemos foi a impressão de uma contradição entre a necessidade de apresentar um resultado e a riqueza do processo. É frequente que a radicalização dessa experiência e a procura de uma experimentação mais intensa de suas possibilidades, ceda lugar às pressões de finalização de uma obra. O resultado final surge como uma interrupção do fluxo, uma violência à essência mesma do processo, convertendo-se em uma necessidade que parece exterior a ele. O trabalho deflagra um fluxo enorme de criações individuais, de conflitos e tensões muito produtivos, os indivíduos envolvidos

tendem a se apaixonar por essa liberdade criadora e, de repente, é necessário abortar essa explosão. A imagem seria a do fluxo caudaloso de um rio, subitamente contido por uma represa. Na orientação com Marco Antônio Araújo, discutimos essa questão. O diretor não está em acordo com essa impressão de que a finalização abortaria o desenvolvimento do trabalho. Ele vivenciou muitas vezes processos semelhantes, em que havia um esgotamento da improvisação quando esta se produzia sem limites. O resultado, freqüente nas peças de criação coletiva, era uma frustração dos atores, ao final, e uma perda do sentido do que estavam realizando.

Concluindo, o que percebemos, cada vez mais, no processo colaborativo é a importância de aproveitar a riqueza das criações singulares para criar um todo que é coletivo, não necessariamente um todo onde se reconheçam as individualidades, mas onde estas também não deixem de mostrar-se. Seguramente, há tensões devidas ao fato de que não há um texto dado previamente, não há um padrão a seguir, mas é dessa situação inicial de insegurança que podem nascer as melhores descobertas. Como quando alguém se perde em um caminho: é no desconhecido que se encontra o imprevisível, o novo. É aí que temos a oportunidade de sair da repetição e superar nossos limites como artistas. E como isso pode dar-se? Simplesmente porque a criação não se alimenta somente de nossa própria memória e identidade, mas também da memória, dos sonhos e das idéias dos outros que compartilham conosco desse processo.

* * *

ANÁLISE DO PROCESSO DE RECRIAÇÃO DE *O INSPETOR GERAL*, DE NIKOLAI GOGOL, A PARTIR DAS MÁSCARAS DA COMMEDIA DELL'ARTE

José Augusto Lima Marin
Faculdade Paulista de Artes

A proposta desta Comunicação é analisar o processo de recriação da peça *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, dirigido por mim, com a assistência de Cuca Bolaffi, com os alunos do 7º semestre, da Faculdade Paulista de Artes, no Teatro Ruth Escobar, durante o primeiro semestre de 2003 e que teve sua estréia no dia 1º de julho.

A projeto visava desenvolver uma pesquisa cênica coletiva, a partir da improvisação com as máscaras de Commedia dell'arte, da comunicação direta com o público, da música ao vivo e do uso do *grammelot*.

O processo teve início em março de 2003, com a apresentação aos alunos de um cronograma de montagem do espetáculo e adaptação do texto, detalhado aula por aula, desde a fase de treinamento vocal e corporal, passando pelo trabalho com as máscaras (Neutra e de Commedia dell'arte) até a estréia. Foi-lhes entregue, também, uma bibliografia sobre a Commedia dell'arte, uma versão de *O Inspetor Geral*, traduzida por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, informações sobre Nikolai Gogol, as vanguardas russas do início do século e da montagem da peça feita por Meyerhold, no Teatro Estúdio de Moscou.

Durante os meses de março e abril desenvolvemos uma série de exercícios vocais e corporais que visavam a preparação

dos alunos e a formação de um grupo homogêneo. Nessa fase realizamos exercícios de respiração, alongamento, projeção, ressonância, contato, improvisação, força, corda e jogo de bastão sob a coordenação de Cuca Bolaffi.

A máscara neutra

O treinamento com a máscara neutra foi realizado em 06 aulas consecutivas. A *fase de iniciação* foi criada a partir dos gestos e da metodologia desenvolvida por Jacques Lecoq, na sua escola, na França. Os alunos realizaram gestos mínimos com a máscara, primeiro de forma individual e, depois, em duplas e trios. Eles despertavam (com a máscara), olhavam para frente, para os lados, para baixo e para cima, caminhavam, encontravam uma pedra, atiravam-na, despediam-se, etc. Na segunda etapa, realizamos o *exercício da piscina*, no qual o aluno, com a máscara, entrava num clube imaginário, dirigia-se a um vestiário, trocava de roupa, descia escadas e chegava a uma piscina imaginária. Aquele que conseguia chegar na piscina deveria esperar pelos outros e realizar com eles uma cena coletiva.

A máscara de Commedia dell'arte

O treinamento com a máscara de Commedia dell'arte foi realizado em 12 aulas consecutivas, sendo 02 teóricas. O estudo começou com uma aula sobre a importância da improvisação e do jogo grotesco com a máscara para a criação dos *canovacci* (roteiros) nas representações dos atores italianos dos séculos XVI e XVII, na Europa.

O modelo de improvisação adotado por Dario Fo é muito semelhante àquele desenvolvido pelos comediantes italianos desses séculos, feito a partir dos roteiros e argumentos de *Commedia dell'arte*, que pressupunha o aprendizado da técnica da improvisação e não simplesmente o inventar aleatório, sem nenhuma base. Segundo Taviani, "a improvisação tinha um papel fundamental na criação do espetáculo de *Commedia dell'arte*; os exercícios de improvisação encontravam-se em quase todas as atividades de pesquisa teatral e profissional do século XVI, mas o que se constituiu como essencial na forma de fazer teatro das companhias italianas era o seu modo particular de tratar as *palavras* de maneira semelhante aos *gestos*, com a mesma tendência de fixar a tradição e transformá-la, o que, ao longo da História, se perdeu. A improvisação com o advento do Romantismo passou a ser um *mito*."¹

Nessa ocasião, traçamos um paralelo entre a criação dos *canovacci* na Commedia dell'arte com o trabalho de criação do texto e da cena desenvolvido por Dario Fo, por mim estudado na dissertação de mestrado **Arlequim e a Dramaturgia Performativa de Dario Fo**, recentemente defendida na ECA/USP. Dario Fo cria seus espetáculos a partir de desenhos de personagens em ação. Esses desenhos formam uma espécie de *story board* cinematográfico. Na aula seguinte, destacamos a importância do trabalho de confecção de máscaras de Donato Sartori², re-criador das máscaras italianas. Os alunos assistiram o vídeo **A Viagem da Máscara pelo Mundo**, criado pelo mascareiro Jair Correia, e conheceram as máscaras de couro e de machê do ator João Carlos Andreazza, de São Paulo. No final, exibimos um vídeo com performances de Dario Fo em *Mistério Bufo*.

Para Fo, há uma importante distinção entre gestualidade e gesticulação. A *gestualidade* é a qualidade do gesto necessário, preciso, que acompanha, reafirmando ou contradizendo, o discurso de uma máscara. Já a *gesticulação* é a qualidade do gesto solto, aleatório, desprovido de sentido corporal. Para Fo, o ator deve adaptar o gesto à máscara. O ator deve compor em cena uma *máscara* e com ela uma série de *gestos-chaves*. A

máscara serve então para agigantar e sintetizar a personagem, conferindo ampliação e desenvolvimento ao gesto. O gesto jamais deve ser arbitrário, para que o público possa acompanhar com total compreensão o discurso do ator, principalmente quando se trata de um efeito, uma *gag* ou um desfecho cômico. Assim, todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua rigidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara.”³

O processo com a máscara de Commedia dell'arte começou com a realização de gestos e sons desarticulados pelos atores em duplas. Esses gestos e sons passaram a indicar caminhos para a escolha de determinadas máscaras pelos alunos, o que se concretizou no *desfile das máscaras*. Esse exercício consiste em fazer com que as máscaras desfilem pelo palco, caminhando de vários modos (com o pé aberto, fechado, de lado, na ponta, no calcanhar, com os joelhos dobrados, etc.), adotando diferentes posturas (peito aberto, fechado, queixo para frente, cabeça erguida, peito para dentro, braços levantados) ou diferentes vozes para a descoberta de um corpo e uma voz. Na terceira etapa, os alunos passaram a improvisar cenas a partir das principais ações da peça, tais como:

- 1) a **espera** (da cidade) por um inspetor que viaja incógnito e em missão secreta;
- 2) a **confusão sobre o inspetor criada por Bob e Dob** que leva ao engano geral;
- 3) a **visita do prefeito** ao inspetor no hotel;
- 4) as **estratégias do prefeito e do inspetor** para esconder as suas reais identidades e a verdade;
- 5) as **estratégias do inspetor para impressionar a cidade**, declarando-se um escritor e intelectual;
- 6) as **tentativas de subornar** o inspetor pelos comparsas do prefeito;
- 7) os **jogo de sedução** entre o inspetor e a mãe e a filha do prefeito;
- 8) as **tentativa de fuga** do inspetor;
- 9) a **proposta de casamento** do inspetor à filha do prefeito;
- 10) a **euforia do prefeito**;
- 11) a **revelação** (carta) **de que o inspetor é um impostor**;
- 12) a **notícia da chegada** do verdadeiro inspetor geral.

A recriação do texto e da cena de *O Inspetor Geral*

Nossa preocupação na adaptação do texto foi recuperar a teatralidade e o grotesco, através do jogo do ator com as máscaras e do aproveitamento das *gags* e das situações meta-teatrais contidas na peça. O texto nunca foi o foco principal da montagem, mas apenas mais um elemento da cena, ao lado da performance dos atores, dos figurinos, dos cenários, da música, etc.

Buscamos re-contextualizar o *texto* da peça, hoje, substituindo-se as referências literárias e datadas russas, por expressões e gestos brasileiros atuais. Invertemos e alteramos estruturas de cenas. Criamos um espetáculo épico e *corporal*, dotado mais de jogo e ação, que de textos e palavras. Seguimos o conceito de *fábula aberta* de Pavis, no qual: “O espaço cênico é aberto em direção ao público, sem a quarta parede, permitindo todas as explosões cenográficas imagináveis, estimulando a possibilidade de o ator se dirigir diretamente ao público. [...] As personagens não são mais redutíveis a uma consciência ou conjunto acabado de caracteres, mas são as ferramentas dramáticas utilizáveis de diversas maneiras, sem preocupar-se com a imitação da realidade ou realismo.”⁴

O ponto central da encenação passou a ser as *gags* e as *situações* e não mais as personagens. Não queríamos as

psicologias individuais (embora Gogol sustente paradoxalmente que sua peça seja realista), mas um coletivo que se movesse orgânica e musicalmente, quase coreograficamente. As máscaras conduziram os atores a não falar mais para si e sim para o público, triangulando e pontuando ações sempre que necessário. Nas cenas procuramos situações que pudessem conduzir as máscaras à ação, ao caminho de cada personagem. Como explica Mamet: “em primeiro lugar, não existe isso que se chama personagem fora da ação habitual, como já dizia Aristóteles há dois mil anos. Em Hollywood eles vivem falando do personagem, e na realidade não há nada parecido com isso. O personagem não passa de ação habitual. Personagem é exatamente o que a pessoa faz, literalmente, em busca do superobjetivo, o objetivo da cena. O resto não conta.”⁵

Nossa busca era *enxugar* o texto de *O Inspetor Geral* transformando-o numa espécie de roteiro de Commedia dell'arte com ações e *gags* que fosse, sobretudo, funcional e popular. O casamento das máscaras com a estrutura *absurda* e com as personagens realistas-estilizadas de Gogol foi perfeito: o Prefeito (Governador) virou um Pantaleão; o Inspetor virou um Capitão; seu criado Ossip virou Psiu, um Arlecchino; o Juiz virou um Doutor-Porco; Bob e Dob viraram uma dupla de Zanni; as mães e filhas viraram enamoradas libidinosas e assim por diante. O processo de recriação do texto, entretanto, só se concretizou graças à leitura e análise da versão de *O Inspetor Geral*, criada por Domingos de Oliveira, para a montagem circense que o grupo *Asdrúbal trouxe o Trombone* fez na década de 70, no Rio de Janeiro.

Outra ferramenta importante no processo foi o uso do vídeo para registrar as cenas e reescrevê-las. O vídeo registrava com exatidão a performance e a coreografia gestual de cada ator, facilitando a criação de um texto cênico e não literário. Outro elemento importante no processo o uso dos sons. Os gestos e as falas das máscaras e das personagens eram pontuados por sons de percussão (tambores, reco-reco, teclado, instrumentos criados, etc.) e de sopro (sax), executados ao vivo pelos atores, enquanto que o clima de certas cenas (a espera do início, o treinamento das técnicas de suborno e a notícia final) era sustentado por trechos de peças como *Rigoletto* e *O trovador*, de Verdi, e de *Carmina Burana* de Carl Off. O clima foi complementado por luzes gerais brancas e âmbar (cenas do coro), focos laterais (que formavam corredores) e gerais verde e vermelha (na cena final)

O figurino do coro e da maior parte das personagens era constituído de camisa de gola branca e manga comprida, calça e paletó pretos e uma gravata vermelha. Somente as mulheres tinham vestidos coloridos e bufantes. Essa estética remetia o espectador ao universo da burocracia estatal e porque não dizer da moda *clean* dos desfiles de hoje, nos quais tudo parece igual e chapado. As máscaras, com os figurinos, criavam figuras grotescas, como pode-se ver nas fotos e no vídeo que serão apresentados no congresso.

Nosso objetivo foi tocar o público, fazendo-o perceber a atualidade da trama, já que a corrupção e a vaidade são partes integrantes do ser humano e do exercício do poder. Acredito que conseguimos isso. Para nossa surpresa, fomos além. Descobrimos que *O Inspetor Geral* não é uma peça apenas realista. Ela pode ser encenada de várias formas, como são os grandes textos do teatro. Inclusive sob a chave épica e satírica, como *Hamlet*, com quem detém vários paralelos.

Bibliografia

CAVALIERI, Arlete. **O inspetor geral de Gogol / Meyerhold:**

um espetáculo síntese. SP: Perspectiva, 1996.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** Tradução de Luca Baldovino e Carlos David Szlak. S P: Editora SENAC, 1998

GOGOL, Nikolai. **O inspetor geral.** Tradução de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. SP: Abril Cultural, 1976.

MAMET, David. **Sobre a direção de cinema.** RJ: Civilização Brasileira, 2002.

MARIN, José Augusto Lima. *O que fazer com a Commedia dell'arte?* Memória da ABRACE. Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - 1999. Salvador: ABRACE, 2000.

Arlequim na Dramaturgia Performativa de Dario Fo. Dissertação de Mestrado. SP: ECA/USP, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Vários tradutores. S P: Perspectiva, 1999.

TAVIANI, Fernando. *La improvisación: once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte.* Revista MÁSCARA. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología. Ano 4, nos. 21-22. México: Editora da Universidade do México, 1996-97.

Notas

¹ Fernando Taviani. *La improvisación: once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte*, p. 13.

² Mascareiro italiano e diretor do *Centro Maschere e Gestuale di Padova*, na Itália

³ Dario Fo. *Manual mínimo do ator*, pp. 62-63.

⁴ Patrice Pavis. *Dicionário de Teatro*. pp. 172-174.

⁵ Mamet, David. *Sobre a direção de cinema*, p. 33.

* * *

DRAMATURGIA MUSICAL NA GRÉCIA ANTIGA: PROBLEMAS E PERSPECTIVAS

Marcus Mota
Universidade de Brasília

É habitual a estratégia interpretativa de dissociar o conceito de 'trágico' do de 'tragédia', disponibilizando, com isso, um conteúdo ao qual convergem questões gerais desprovidas de qualquer relação com o contexto produtivo ou performativo implicado quando nos aproximados com maior atenção das obras dramático-musicais da Grécia antiga.

A partir dessa estratégia, o trágico da tragédia, sua essência invariante e ahistórica, remete-se não a uma atividade, um processo criativo, uma tradição compositiva-receptiva e sim ao próprio intérprete em sua ânsia de abranger e definir uma herança descontinuada e fragmentária.

Em razão disso, propor que a tragédia grega seja considerada a partir de uma dramaturgia musical constitui uma operação hermenêutica fundamental para se reverter o fascínio da idéia de trágico em prol da textura realizacional implicada nos textos restantes de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. E ampliando-se mais a questão, o próprio teatro grego, com a dramaturgia musical da comédia de Aristófanes.

Para que esta operação hermenêutica seja efetivada, temos o enfrentamento de obstáculos e recurso a procedimentos de viabilização. Inicialmente, torna-se preciso enfrentar a textualidade das obras restantes dos autores dramáticos helenos.

Com isso, não consigno apenas a leitura no original seguida dos comentaristas e edições críticas. Mais que ler, é imprescindível ultrapassar uma concepção puramente lingüística e literária destes textos e compreender o diferencial de escritura que os organiza e especifica.

Alguns esforços para se depreender as relações entre textualidade e performance em obras dramáticas antigas foram e estão sendo efetuados¹. A conjunção entre estudos clássicos e estudos da performance tem produzido um enorme campo de reflexões, experimentos e (re)encenações. A traumática ruptura e oposição entre tradição e modernidade está sendo repensada. A interrogação de obras do passado deixa de ser uma ação museológica, medusante para se converter em uma dinâmica de apropriação e mútuo esclarecimento entre presente e memória. O texto do dramaturgo grego deixa de ser um repositório de idéias e abstrações para ser uma demonstração da amplitude e globalidade do processo criativo para a cena.

Contudo, essa conjunção remete-se à musicalidade dos textos². Paira ainda o espectro positivista que apenas julga relevante o dado. Como não temos partitura, não teríamos música. Como falar de uma dramaturgia musical, como falar de sons sem registro³?

Tal pergunta se responde pelo mesmo texto ao qual se nega a musicalidade. Algumas constatações basilares podem nos ajudar a escapar do niilismo metodológico. Inicialmente os textos das tragédias e das comédias gregas antigas formam escritos em verso. Tal fato não é suficiente em si mesmo, pois temos literatura em verso que nem por isso é teatral. Acontece que existe uma especialização no uso da versificação: temos versos diferentes para performances diversas. Um drama musical é a integração de performances com distintas orientações sonoras. E estas distinções aurais é que determinam a compreensão por parte do auditório das referências desempenhadas em cena. É pelo som, é pelo diferencial audiovisual que as obras são compostas, executadas e compreendidas.

Dentre os tipos de versos, temos duas grandes divisões: partes cantadas e partes não cantadas. Em cada uma dessas partes, a performance é feita em padrões rítmicos reconhecíveis e audíveis. O que importa é a estruturação rítmica da performance e da representação como um todo. A partir dessas oposições e distinções é que ênfases e recuperação e projeção de referências são possibilitadas.

Nas partes não cantadas, temos uma maior homogeneidade rítmica, mas nem por isso uma ausência de variedade e sutilezas. Aos agentes dramáticos em cena são atribuídos versos de mesmo padrão métrico, criando um *continuum* sonoro, um espaço de atenção onde mais e mais suas diferenças vão ser exibidas e audiovisualmente compreendidas. Com isso, temos a luta pela hegemonia da cena, pelo foco aural que passa pela disputa e tentativas de exclusão ou aproximação entre os agentes ou figuras. O número de versos torna-se fundamental: ter um maior ou menor número de versos explicita essa hegemonia em disputa. Blocos de falas e debates verso a verso (esticomitias) são configurações da contracenação auramente orientada. Ter verso é ter foco, e podemos encontrar situações em que a saturação da presença sonora de um personagem ironicamente trabalha contra a sua pretendida hegemonia, como Etéocles em *Sete contra Tebas* de Ésquilo⁴.

Nas partes musicais, ao invés de um padrão rítmico mais homogêneo, o que após um tempo parece se confundir com uma cotidianeidade teatral, temos uma diversificação de atividades sonoras. O presente de cena se vê tomado por múltiplas performances. Temos canto, dança, música. Essa abertura e variação performativa, contudo, não deve ser

confundida com perda de controle referencial. A combinação de recursos não é uma opção, um desajuste, um momento menor frente às partes não cantadas, tanto que grande parte das peças se define justamente pelo nome de seus coros.

Nem podemos pensar que existe dramaturgia musical somente nas partes musicais. O *design* sonoro da dramaturgia musical desenvolvida na Grécia antiga providenciava uma reordenação de características das partes para a totalidade da obra. Assim, partes faladas não eram usadas apenas para ação explicativa dos eventos do espetáculo, nem as partes cantadas para uma pausa na ação. Cantar era agir, atuar, assim como não cantar. Além de modelos exclusivistas, polarizadores, que trabalham com oposição de componentes para sobrevalorizar um dos elementos da oposição, o dramaturgo grego valia-se da incompletude das partes, das diferenças modalidades do uso do som para produzir diversos efeitos recepcionais. Tanto que a dualidade entre partes cantadas e não cantadas era retomada no interior mesmo da representação, na existência de encontros dramático-musicais onde um agente dramático canta e outro fala. A sobreposição em um mesmo espaço sonoro de orientações aurais diversas ratifica a manipulação de materialidades em prol de situações encenadas e compreendidas.

Mais ainda, podemos conceber a história da dramaturgia grega a partir dos variados modos de integração entre as partes cantadas e não cantadas⁵. Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes se valeram de diferentes correlações entre seus ambientes sonoros a fim de especificar para seu auditório os nexos aurais para o que em cena era desempenhado. O teatro grego compreende-se nessa interação física e quantificável entre agentes dramáticos e auditório formando um espaço acústico partilhado.

Dessa maneira, a dramaturgia musical antiga pode ser inicialmente acessada por sua macroestrutura, ou disposição das partes cantadas e não cantadas. O tópico da macroestrutura não é meramente um arranjo mental que se impõe sobre a performance. A identificação e análise da macroestrutura não se resume a uma forma arbitrária, um modelo de composição. Antes, a composição é retirada de sua autossuficiência e justificase e é corrigida por problemas de realização e recepção. A integração entre partes cantadas e não cantadas infunde a amplitude do processo criativo de uma dramaturgia musical a partir do momento em que temas de composição não se restringem a questões isoladas de descrição, classificação, nomenclatura. As operações de composição, de trato com unidades e sua distribuição, encontram em sua inclusão no todo de sua efetivação o horizonte de seu esclarecimento.

Contudo, a identificação das diferentes partes e dos padrões rítmicos principalmente das partes cantadas é tarefa completamente ignorada nas publicações nacionais e, pior, nas traduções. Quem no Brasil toma uma tragédia ou comédia para ler pensa que tudo é discurso, fala, que a performance se reduz a atos verbais, como predominava no século XIX. Torna-se indefensável qualquer tentativa de se atribuir a estes textos um *status* artístico de grande relevância a não ser por meio de uma autoridade imposta.

Assim, o aparente pequenino fato de se desconsiderar distinções aurais não só proporciona um alheamento do sujeito a essa tradição por considerá-la um aborrecido antiquário como também legitima a desconsideração da palavra mesma no teatro. A oposição texto-performance tem favorecido práticas e concepções cativas de seu contexto reativo, quando na verdade, para além da antinomia, temos é a limitada e imediatista apropriação da tradição.

A provocativa presença e investigação de uma

dramaturgia musical na Grécia antiga arregimenta tarefas e habilidades que não se circunscrevem ao esforço hermenêutico empreendido: antes de se voltarem apenas ao passado, dirigem-se às nossas formas de contextualizar e caracterizar eventos performativos e processos criativos para a cena.

Creio que o recente campo ou anti-campo prático-teórico das artes cênicas ao se confrontar com dramaturgias musicais tem muito a aprender com identificar correlacionar procedimentos e conceitos, formulando conceitos operatórios e questões performativas para não recair no parasitismo da abordagem da periodização literária. O estudo de dramaturgias musicais pode nos facultar o acesso a uma visão mais englobante do pensar e do fazer teatro.

E como pensar o fazer da dramaturgia grega, se não temos edições ou traduções que apresentam para o leitor tanto marcas de performance quanto a versificação? De olho nesse problema, tenho procurado, em meus cursos de teatro grego, soluções satisfatórias. Importantíssimo fator de melhora na aproximação dessa dramaturgia musical reside na manipulação mesma desses textos, no confronto desses textos com suas traduções e versões.

Para tanto, torna fulcral acessar o material do site Perseus (www.perseus.tufts.edu). No site temos em língua grega os textos dos dramaturgos, lado a lado de uma tradução em inglês. O que foi proposto para os estudantes? Contar, inicialmente contar os versos assinalados para cada agente dramático. Esta quantificação, seguida pela explanação de algumas formas de interação entre os agentes, organização das performances corais e noções básicas de métrica clássica, possibilitou leituras mais aplicadas às relações entre texto e espetáculo. O atento e demorado acompanhamento da composição das partes e sua descrição desde o momento do agente até as largas estruturas em espelho que são retomadas durante a representação redirecionou os alunos de muitas de suas expectativas de confirmarem estereótipos sobre a tragédia grega para um conhecimento mais fundamentado e participativo no processo criativo presente nos textos.

Dentro dessa aprendizagem, eles puderam notar a concretude rítmica de várias cenas e corrigir pressupostos genéricos quanto à tragédia, bem como observar as diferenças estéticas entre os dramaturgos. Ao invés de se contentarem em discutir sobre o abstrato tema ‘tragédia grega’, os estudantes começaram a se utilizar de perguntas mais efetivas: qual peça, de qual autor, em que cena?

Bibliografia

MOTA, M. **A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais**. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2002.

MOTA, M. “A definição de espetáculo em Sófocles: a correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas” in Anais Congresso Internacional com Motivo del XXV Centenario del Nacimiento de Sófocles, Málaga 2003.

SCOTT, W. **Musical Design in Sophoclean Theater** University Press of New England, 1996.

SCOTT, W. **Musical Design in Aeschylean Theater** University Press of New England, 1984.

TAPLIN, O. **The Stagecraft of Aeschylus**. Oxford University Press, 1977.

WILES, D. **Greek Theatre Performance**. Cambridge University Press, 2000.

WILES, D. **Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning.** Cambridge University Press, 1997.

WILES, D. "Reading Greek Performance" in G&R 34(1987): 136-150.

Notas

¹ V. TAPLIN 1977 e WILLES 1997,2000.

² V. SCOOT 1986 e 1994.

³ Para esta questão histórico-musicológica v. MOTA 2002.

⁴ Conf. MOTA 2002.

⁵ V. MOTA 2003.

* * *

ENTRE ARQUÉTIPOS, OFÉLIAS E SOMBRAS DE SYCORAX

Margarida Gandara Rauen
UNICENTRO

Faculdade de Artes do Paraná

A apropriação de pré-textos é um dos principais recursos da dramaturgia e ocorre em obras de todas as épocas e países. A imensa quantidade de fontes utilizadas por William Shakespeare constitui um exemplo famoso e resultou numa enciclopédia de sete volumes (BULLOUGH, 1960). Na Alemanha do século passado, a intertextualidade em Heiner Müller é outro caso notável (RÖHL). Existe, porém, um hiato entre o estudo de fontes e as discussões sobre o efeito da apropriação da chamada "essência" dos clássicos. Meu objeto de pesquisa tem sido, justamente, os limites da intemporalidade e universalidade do conteúdo de pré-textos.

A "essência" parece senso-comum quando consideramos temas tais como o amor, o poder e a traição. No entanto, no caso das peças de Shakespeare, não vivemos mais o patriarcalismo anglicano, a monarquia e o mercantilismo. Apesar das extensas diferenças culturais e ideológicas que separam o final do séc XVI e o presente, o procedimento mais praticado no meio teatral tem sido o da transposição de tempo e espaço. Mantém-se a fábula, mas com a realocação do pré-texto, através dos signos de indumentária, música e cenário ou, eventualmente, com adaptação de cenas e/ou personagens, "enxugamento" de falas, atualização de vocabulário e sintaxe ou novas traduções, na variedade coloquial da cultura de chegada (traduções comunicativas). Entre montagens da década de 90 do século XX, o exemplo nacional mais bem sucedido e de visibilidade internacional dessa estética de cena foi o *Romeu e Julieta* dirigido por Gabriel Villela, com o Grupo Galpão, com regionalismos, música brasileira e a recontextualização em ambiente circense. Trata-se da monumentalização do conteúdo, apesar da atualização da forma. Em decorrência do que parece ser uma cultura de reverência aos clássicos, as apropriações acabam não dando conta de rehistoricizar a dramaturgia e problematizar as relações entre passado e presente. Conforme já argumentei em resenha sobre peças do Festival de Teatro de Curitiba de 2003:

Se a grande característica dos autores de prestígio é dialetizar o passado e o presente de suas épocas, ... esse aspecto é, muitas vezes, ignorado por quem remonta os seus textos e nem chega a balbuciar o presente, através de sugestões vagas sobre a intemporalidade e a universalidade dos temas das peças antigas apropriadas. Assim, também monta-se Bertolt Brecht pelas rubricas, quando um dos

maiores desejos de Brecht foi o de que suas peças não fossem remontadas, mas servissem de ponto de partida para a reproblemática de seus temas, conforme o contexto de recepção." (RAUEN, p. 13)

Diferente dos conservadores, Heiner Müller, com discurso radical, preferiu escrever uma nova peça em que destrói o pre-texto Shakespeareano de Hamlet e a história da Alemanha, conforme declarou em entrevista sobre *Hamlet-máquina*. A máscara de Ofélia em *Hamlet-Máquina*, porém, continua tão oprimida quanto o é no pre-texto. Na cena 5, Ofélia paralizada, atada a uma cadeira de rodas por dois homens, é a última imagem da peça. Assim, Müller, apesar de recriar *Hamlet* na década de 70, mantém inalterada a impotência da mulher, sem perspectivas positivas, mesmo num momento histórico pós-feminista.

Foi procurando evitar a fixação e a transmissão de mentalidades inerentes a peças de Shakespeare que iniciei uma oficina de dramaturgia vinculada a uma disciplina Optativa de Teatro na UNICENTRO (Campus de Irati, 2002) propondo uma criação coletiva denominada *Ofélias*. Os resultados foram um roteiro e uma performance de 20 minutos, contestando a mentalidade patriarcal inerente ao comportamento submisso de Ofélia (q.v. *Hamlet*) e transformando a sua falta de atitude em ação. O trabalho iniciou com a identificação de características comportamentais da Ofélia de Shakespeare.

O princípio Jungiano da oposição psíquica entre introversão e extroversão auxiliou a discernir Ofélia como sujeito excessivamente introvertido, cuja transformação dependeria de uma atitude compensatória extrovertida, de um olhar para fora de si mesma, em busca da libido (aqui entendida no sentido etimológico, de ter vontade, arbítrio e avidez). Um perfil extrovertido "... olha para fora porque a determinação importante e decisiva sempre lhe vem de fora" (JUNG, 322). A próxima questão foi a de como gerar uma personagem extrovertida e atual. As/os participantes da oficina trabalharam, então, diversas possibilidades de resposta de Ofélia à ordem de Hamlet que ela vá para um convento. Baseando-se nos arquétipos de órfã, mártir, nômade, guerreiro e mago, considerados por PEARSON, criaram cinco textos para uma performance com cinco atrizes, cada uma respondendo diferentemente a Hamlet, conforme o resumo de forças motivadoras pertinentes aos arquétipos (quadro abaixo), todas realocadas (através do figurino) no século XX pós-feminista.

	Órfã	Mártir
Nômade	Guerreira	Maga
Subtexto	Sentimentos de rejeição e dor.	
Consternada, mas sem demonstrar.	Não se abate, confiante.	
Serena, não se surpreende.	Não se abate; compete.	
Resposta	Não diz nada; chora.	
Concorda e diz que não quis magoar Hamlet.		
Não precisa de convento; há muitos outros homens além de Hamlet.	Argumenta e tenta persuadir Hamlet a ficarem juntos.	
	Diz que o comportamento de Hamlet é coerente com o patriarcal e o machismo, mas ela não tem vocação para freira e buscará felicidade de outros modos.	

Os arquétipos de órfã e mártir, marcados por introversão, ainda perduram na sociedade atual e se prestam à fixação da mentalidade e estereótipos da peça antiga. Os arquétipos de nômade, guerreira e maga proporcionaram, porém, conteúdo para a construção de personagens extrovertidas e foram úteis no exercício de criação dramática visando transcender os limites de intemporalidade e universalidade, efetivando um

viés cultural feminista.

O problema de estereótipos passou a me interessar para um novo projeto de pesquisa, cujo objetivo é realizar performances sobre a marginalização de meninas. Cansei de ver peças em que personagens menores fazem os verossimilhantes papéis-clichê de ladrões, prostitutas e traficantes. Raramente, há considerações sobre as razões da criminalidade entre menores, ponderadas, por exemplo na autobiografia de Esmeralda Ortiz, ex-menina de rua de São Paulo que conseguiu recuperar-se (vide ORTIZ).

Meu trabalho iniciou com a amostragem de narrativas de pessoas socialmente excluídas e marginalizadas, especificamente, meninas anônimas que vivem ou viveram nas ruas e enfrentaram fome, frio, estupro, gravidez indesejada, espancamentos, dor, exploração para narcotráfico e prostituição, entre outros tipos de violência. De certo modo, são perpetuações de Sycorax, a mãe de Caliban, discriminada como bruxa e mãe solteira em *A Tempestade*, de Shakespeare, mas com os agravantes socio-econômicos de hoje. Sycorax, colocada à deriva no mar, para morrer com seu filho, encontra uma ilha onde desenvolve poderes mágicos, morre e deixa Caliban ... as meninas de hoje caem nas ruas por circunstâncias que fogem ao seu controle e tornam-se presas fáceis para o abuso e a exploração que se agravam, de geração para geração. O aspecto universal e intemporal da metáfora é, assim, revisto e o clichê socio-cultural ganha nova dimensão com o ponto de vista dos sujeitos pesquisados.

Para coleta de depoimentos, ofereci uma Oficina na Unidade Social Joana Miguel Richa, em Curitiba, onde cerca de vinte menores (entre 14 e 17 anos) cumprem pena por envolvimento em crimes como latrocínio, homicídio, narcotráfico e roubo. Aproveitando procedimentos de BOAL para identificação de focos de opressão, testemunhei a busca de extroversão que foi ocorrendo entre as meninas. Enquanto escrevo esse texto, ainda estamos por concluir uma criação coletiva. Já observei que a introversão parece girar em torno da falta de perspectiva sobre o que será a vida quando elas saírem da detenção. Existe ansiedade diante do reconhecimento de conflitos: “Deus criou o mundo, as árvores, as crianças, o céu, a lua, o mar. O homem criou a favela, as armas, o crack,” escreveu uma das menores. Esse texto contém o maniqueísmo que sublinha a vida fora da prisão e a perplexidade da menina que talvez se reconheça impotente para existir entre a harmonia e a violência. Pretendo, na performance-processo *Sombras de Sycorax*, trabalhar o olhar das meninas estudadas sobre a sua condição socio-histórica e, idealmente, as ações transformadoras que venham a contemplar. Sycorax, apesar de permanecer como referência ao clássico e ter valor de metáfora, constitui um arquétipo a ser transformado e subvertido: o preconceito da sociedade em relação a menores marginalizadas. Ao encaminhar o projeto cênico de *Sombras de Sycorax*, me deparei com diversos desafios. Como evitar a representação, mera curiosidade histórica? Como não colocar o/a espectador no papel de *voyer* da miséria alheia? As respostas estarão na ruptura com a noção passiva de “público.” Não há público, mas sujeitos ativos, atrizes e atores.

É BOAL o grande mentor latino-americano do trabalho cênico de transformação da função tradicional dos espectadores para politização:

O espectador, ser passivo ... deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também

espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. ... O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens (BOAL, 180).

As “experiências de teatro popular” mencionadas na citação foram realizadas no Peru, em 1973 e são posteriores a toda a caminhada de Boal no Teatro de Arena (décadas de 50 e 60). As reflexões de Boal sobre o caráter coercitivo do teatro tradicional (Poética da Opressão) continuam válidas também para outros tipos de produção cultural. Há uma infinidade de peças, novelas de TV, contos, romances e filmes que retratam a miséria social. Dificilmente uma pessoa, hoje, não será conscientizada sobre a gravidade de nossos problemas de delinquência e violência. Entre essa conscientização e o encaminhamento de mudanças, porém, existe a estagnação diante da repetição.

Quero lembrar o pensamento cético (e Nietzscheano) sobre a noção aristotélica de *mimesis*, apresentado por DERRIDA quando trata da poética de resistência de Antonin Artaud: “A Arte teatral deve ser o lugar primordial e privilegiado dessa destruição da imitação” (DERRIDA, p. 153). A crítica feminista corrobora esse princípio, enfatizando a dimensão política: “A Arte não é um espelho. Ela faz a mediação e a representação de relações sociais conforme um esquema de signos que exigem um leitor receptivo e condicionado para fazerem sentido” (PARKER e POLLOCK, p. 119). A noção de “Espelho” mascara o ponto de vista ideológico do/da autor(a), carregando preconceitos e estereótipos, sem reforçar ou reconhecer a coexistência de pontos de vista alternativos (inclusive arquétipos).

Por que pesquisar a subversão da dramaturgia canônica e descentralizar os seus arquétipos e estereótipos? Se “é fatal que a representação continue,” conforme pensa Derrida (p. 177), vale estimular novos atores no sentido pleno da cidadania, além do resultado óbvio de produzir nova dramaturgia, em sintonia com os nossos tempos e preocupações, mas que também possa acolher a individualidade. O texto como produto é secundário ao processo de descobertas e revisão de padrões culturais. Creio que a justificativa para se estimular, teorizar sobre e montar performances com meninas e/ou pessoas marginalizadas não é, apenas, conferir dignidade para as mesmas, mas abrir caminhos para transformar as relações socio-culturais, econômicas e políticas.

Bibliografia

- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. RJ: Civilização Brasileira, 1975.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. RJ: Civilização Brasileira, 1967.
- BULLOUGH, Geoffrey. **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**. 7 Vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.
- DERRIDA, Jacques. **O teatro da crueldade e o fechamento da representação. A Escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. SP: Perspectiva, 2002.
- JUNG, Carl. **A dinâmica do Inconsciente**. IN Obras Completas, vol. VIII. Petrópolis: Vozes, 1984.
- MÜLLER, Heiner. **Hamlet-Máquina**. Trad. Reinaldo Mestrinel. IN Teatro de Heiner Müller. Apresentação de Fernando Peixoto. SP: HUCITEC, 1987, p. 25-32.
- ORTIZ, Esmeralda do Carmo. **Esmeralda, por que não dan-**

cei. 2 ed. SP: Editora SENAC, 2000.

PARKER, Roziska e POLLOCK, Griselda. **Women, Art and Ideology**. New York: Pantheon, 1981.

PEARSON, Carol S. **O herói interior. Seis arquétipos que norteiam a nossa vida**. Trad. Terezinha B. Santos. São Paulo: Cultrix, 1994.

RAUEN, Margarida Gandara. *O FTC 2003 e a carência de dramaturgia complementar. O Estado do Paraná, 27/04/2003*, p. 13.

RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. SP: Perspectiva, 1997.

* * *

A DRAMATURGIA CIRCENSE – ENTRADAS E REPRISES

Mário Fernando Bolognesi
Universidade Estadual Paulista

1. O circo brasileiro, ainda hoje, encena melodramas, comédias, entradas e reprises. Os primeiros tiveram presença marcante no passado, chegando a compor um imaginário particular para amplas camadas da população. No geral, os circos que se dedicavam ao teatro melodramático (com incursões pelas comédias) não apresentavam os chamados números de atrações e se identificavam com o sugestivo nome de circo-teatro. Hoje, os melodramas perderam a hegemonia anterior, mas ainda existem companhias que dão espaço a eles. (Bolognesi, 2003, p.163-184)

As comédias têm predominado no cenário teatral dos circos brasileiros. Várias companhias a elas se dedicam, basicamente em duas modalidades de espetáculo: uma primeira, mais comum, composta de duas partes, quando a primeira é dedicada às atrações circenses e a segunda à encenação de uma comédia ou de esquetes cômicos; a segunda modalidade dedica-se exclusivamente à encenação de uma comédia de fôlego maior, com temática que gira em torno do palhaço da companhia. A seguir a classificação dada por Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro, as obras cômicas circenses podem ser consideradas como comédias burlescas, pois apresentam "...uma série de peripécias cômicas e chistes burlescos que ocorrem com uma personagem extravagante e bufona", no caso, o próprio palhaço, ou mesmo como comédias baixas, pois se baseiam no procedimento da farsa, na comicidade visual e corporal, com gags, lazzi, pauladas. (Pavis, 1999, p. 54)

O melodrama e as comédias foram incorporados pelo circo a partir do contato com o teatro, nas feiras, nas ruas e praças. As entradas e reprises, ao contrário, são genuinamente circenses. O seu leque temático, na maioria dos casos, refere-se ao próprio universo do circo, constituindo-se, portanto, em paródias dos números de atrações e habilidades dos artistas da lona. Nesse caso, essas intervenções cômicas são chamadas, no Brasil, de "reprises", querendo salientar que um quadro retorna à cena sob o viés do cômico. As entradas, por seu turno, são esquetes cômicos mais longos, com farto uso da fala, e se estendem para além da fronteira das temáticas circenses. A formação desse repertório está ligada à constituição dos tipos cômicos do circo (Clown Branco e Augusto) e à história do circo no conjunto das artes cênicas e à política de privilégios, na

França dos séculos XVIII e XIX. (Rémy, 1962, p.7-33)

2. A origem do termo entrada é desconhecida. Ele pode se referir às paradas circenses, efetuadas como formas de divulgação do espetáculo, quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses. Outra provável origem do termo diz respeito à entrada breve e satírica das intervenções dos clowns nos espetáculos equestres.

A entrada tomou forma a partir da segunda metade do século XIX. Dois fatores influenciaram sua solidificação: a) a exploração do jogo dialogado, a partir da liberação do monopólio dos teatros e do diálogo para todos os palcos da França; b) a sedimentação da necessária oposição entre o elegante Clown Branco e o desajeitado Augusto. (Levy, 1991, p. 22-27)

Nas entradas, de um modo geral, o *Clown* antecipa ao público a realização de uma tarefa extraordinária. O seu intento é continuamente perturbado pelo Augusto, que surge como o desorganizador dos planos do *Clown* Branco. Dada a agilidade do espetáculo de circo, as entradas tomaram a forma de uma comédia curta, com os diálogos reduzidos ao mínimo indispensável, cuja realização depende da capacidade criativa e de improvisação dos palhaços.

3. Antes da formação da clássica dupla cênica, o espetáculo circense apresentava as paródias dos números equestres ou acrobáticos. Esta foi a primeira das expressões *clownescas* do circo moderno. Este tipo de intervenção podia ser desenvolvido com um ou mais *clowns* e a referência quase sempre era dada pela exibição artística que a antecedia. Montando o cavalo ao inverso, o cômico executava algumas evoluções antes vistas pelo público. Quando os saltimbancos vieram a participar do espetáculo circense, introduzindo nele as acrobacias, os equilíbrios, os jogos de malabares, os números com fogo, etc., o anterior intento cômico aplicado à montaria estendeu-se às demais atrações. Esta primeira manifestação do cômico no picadeiro enfatiza o desajuste de alguém que não consegue realizar a contento as suas proezas. O risível, nesse caso, está focado na aparente desmistificação das dificuldades que os artistas e ginastas demonstram em seus números.

A paródia do espetáculo circense ainda sobrevive no repertório circense brasileiro, na atualidade. Um exemplo, dos mais encenados, é o *Salto Mortal na Escada com a Lata na Mão*. (Bolognesi, 2003, p. 211) No aprendizado corporal dos ginastas e no espetáculo do circo, o salto mortal é o estágio fundamental para a evolução futura. Portanto, nada mais natural que os palhaços se atenham à sátira deste exercício básico. Nesta reprise participam dois palhaços. Um deles entra com uma escada e o outro com uma lata. O *clown* lança o desafio de executar um salto mortal de cima da escada, com a lata na mão. É evidente que toda essa situação não ocorrerá, pois o seu ajudante é incapaz de auxiliá-lo na empreitada. O salto anunciado termina em segundo plano e o enredo se direciona para outros tópicos, como por exemplo às nádegas do ajudante quando vai segurar a escada, o encaixar dos pés nos vãos das pernas do outro, ou quando, ao subir, o palhaço saltador se esquece de levar a lata. Esta reprise, portanto, tem seu início parodiando o saltador circense, mas este motivo é logo abandonado e a comicidade se direciona para os palhaços e suas inaptidões.

As reprises, de um modo geral, provocam o deslocamento do foco de ação, quando o motivo inicial é abandonado e em seu lugar surge, inesperadamente, um elemento novo que será objeto de escárnio. As atrações do circo servem de motivo inicial, mas terminam por ceder lugar para uma nova situação. A sátira freqüentemente se volta para os próprios palhaços, enfatizando a inabilidade para as lides

artísticas do circo.

Nesta forma de inserção dos palhaços no espetáculo circense - a paródia do espetáculo - uma das personagens, de um modo geral, anuncia a realização de um feito extraordinário e será atrapalhada por uma outra, quer seja porque esta não consegue realizar a contento aquilo que se espera de um ajudante, quer seja porque, a partir de uma postura anterior de proposital desarranjo, o auxiliar se coloca no lugar de um vilão a perturbar o bom andamento do desempenho do parceiro. Geralmente, as paródias dos números de circo não depositam no diálogo a sua base cênica e, ao contrário, exploram o riso a partir dos mecanismos e objetos de cena (canhão, piano, repolho, pescoço do pato, etc.) que se aliam à performance corporal propriamente dita, procurando sempre um sentido inusitado e deslocado do uso comum e cotidiano desses objetos e mecanismos.

4. Nas entradas os mecanismos ou objetos para alcançar o riso não têm papel de relevo. A comicidade se embasa no jogo lingüístico improvisado, que ganha expressividade quando acompanhado de uma interpretação que enfatiza e amplia o sentido cômico das expressões verbais. O roteiro em si mesmo não apresenta nenhum encadeamento temporal das situações cômicas, nem ao menos realça um diálogo que expressa a evolução de um conflito. Esta cena farsesca, de forma sintética, lança os palhaços para fora do ambiente circense.

Um exemplo de entrada que tem nas palavras e nos gestos a sua base cômica é *O Jornal* (Bolognesi, 2003, p. 254). Em um canto do palco, o Apresentador diz ao palhaço que ele ficou famoso e é manchete de todos os jornais. O palhaço, alvoroçado, quer ler as notícias, mas não dispõe de nenhum exemplar. No outro canto do picadeiro um outro palhaço está tranqüilamente lendo o noticiário do dia. O Apresentador sugere que o palhaço peça-lhe o jornal emprestado. Ele simplesmente toma o jornal das mãos do leitor. Diante de tamanha indelicadeza, este retoma o jornal e dá-lhe um tapa. O palhaço retorna chorando e explica o ocorrido ao Apresentador. Este lhe sugere que peça educadamente. Ele retorna mas resposta é “não!”. Diante da negativa, o Apresentador sugere-lhe que seja mais duro. O palhaço retorna ao leitor, desta feita andando completamente duro. O Apresentador intervém e diz para ele ser mais mole. O abobalhado retoma o seu intento, desta feita andando bastante amolecido. Tudo se repete e o Apresentador diz para ele ser meio mole e meio duro. Ele se dirige ao leitor, desta feita alternando entre um corpo estritamente mole ou endurecido. Finalmente, chega ao *partner*. Pede o jornal, tem resposta negativa e recebe um outro tapa. A partir de então, a tônica do enredo passa a girar em torno do tapa e de como evitá-lo, sempre orientado pelo Apresentador. Ele é instruído a se abaixar na hora do tapa. O palhaço retoma a caminhada, pede o jornal e quando vai receber o tapa, se abaixa. O leitor espera que ele se levante para lhe dar um outro tapa. Ele retorna chorando. O Apresentador explica-lhe minuciosamente a operação, colocando-se no papel do leitor. Todos os movimentos são repetidos em câmera lenta. A operação tem sucesso e, ao final, o Apresentador também bate no palhaço. Neste momento, os passos essenciais para se livrar do tapa sobem à consciência do palhaço. Ele se dirige ao leitor e pede o jornal. O *partner* vai dar o tapa, o palhaço se abaixa e, rapidamente, devolve o bofetão. Correndo, ele vem até o Apresentador e reproduz o movimento, vingando-se também deste.

Esta entrada é sugestiva quanto ao processo de tomada de consciência do palhaço. Reprimido o tempo todo, após sofrer uma agressão física a consciência se abre e passa a compreender os pontos centrais da trama na qual está envolvido. A consciência

do oprimido vai se forjando a partir de tapas e bofetões. Nascido sob o signo do desajeitado, do desajustado social, do bobo, sem a qualidade racional desejável, e que por isso mesmo é motivo de chacotas, o palhaço consegue a duros golpes abrir-se à realidade da cena. É como se uma certa pedagogia da repressão provocasse uma resposta inesperada, pois o aprendizado é rápido o suficiente para que o cômico possa devolver com a mesma moeda tudo o que sofreu para ver sua consciência aberta. Em casos como estes, o palhaço apresenta a superação de um estado inicial de abobamento, superação aliás possível a partir da opressão e do sofrimento. Eis, então, que a metáfora da personagem ultrapassa os limites do circo para ir se alojar nos escombros da injustiça social. A personagem, assim, revela sua origem e sua situação de classe, acompanhada, contudo, de uma superação brusca que propicia a vingança de todas as agressões sofridas. De coisa e objeto nas mãos de seus opressores, a personagem palhaço passa a sujeito da ação.

5. As reprises são mais enxutas e se utilizam fartamente de recursos cômicos calcados em aparelhos e mecanismos diversos. Essas reprises ridicularizam as proezas circenses, trazendo à tona o tom grotesco de algo que antes foi apresentado sob o registro do sublime. Em termos históricos, elas se filiam à primeira das manifestações cômicas do circo, quando o uso da palavra não era explorado e a dupla antagônica de *clowns* não havia ainda se firmado.

As entradas dialogadas, por sua vez, não recorrem aos aparelhos externos. O principal recurso cômico dá-se a partir da oposição entre personagens distintas, quando uma delas (*Clown Branco*) desponta como astuta e geralmente reiterando a voz da autoridade e da ordem. A outra (o Augusto) é abobalhada, de raciocínio lento, quase sempre inábil para as atribuições as mais simples. Às vezes, a partir de uma tomada de consciência o Augusto consegue a superação de seu anterior estágio e, com isso, alcança uma certa vingança aos bofetões recebidos e às humilhações sofridas. Mas, em outras situações essa superação não ocorre e a reprimenda ao desajeitado tem seu curso normal, a partir de uma lógica das leis do cotidiano, como se esta devesse prevalecer sobre o palhaço desajustado.

Ao contrário das reprises, as entradas têm o diálogo como condutor do enredo. Um roteiro sucinto aponta os principais passos e momentos, dando total espaço à improvisação. Mas, tão importante quanto o diálogo, o jogo expressivo do corpo se transforma em ingrediente fundamental para a encenação, uma vez que o descompasso entre palavras e gestos quase sempre denuncia aquela incapacidade básica do Augusto em dominar as mais simples situações. Esse desencontro termina por evidenciar a inaptidão para o entendimento e, então, não se alcança a superação do conflito inicialmente proposto. Porém, em outros casos, o desacordo entre a fala e o corpo pode provocar o reconhecimento abrupto da lógica da situação e, com isso, o Augusto consegue devolver ao seu agressor a repressão recebida.

Bibliografia

- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
 LEVY, P. R. **Les clowns et la tradition clownesque**. Sorvilier: La Gardine, 1991.
 PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
 RÉMY, T. **Entrées clownesques**. Paris: L'Arche, 1962.

* * *

A PERSONAGEM DRAMÁTICA EM PIRANDELLO: L'UMORISMO CUPO

Martha de Mello Ribeiro
Universidade Federal Fluminense

O dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936) fez da insatisfação geral que se abateu sobre a arte dramática ao final do século XIX sua matéria artística. Em oposição aos procedimentos cênicos que visavam maquiagem a personagem teatral com as cores da realidade, Pirandello constrói seu projeto de poética: “devemos gravar na cabeça que a arte, em qualquer de suas formas, não é imitação ou reprodução, é criação” (PIRANDELLO, 1968, p. 264). Para tanto Pirandello expõe a intimidade do processo construtivo teatral, colocando a nu os mecanismos cênicos, e inverte as bases da mimesis, convertendo a personagem em inventora de si mesma.

Há muitos anos (mas parece ser desde ontem) encontra-se a serviço de minha arte uma empregadinha ligeira, [...] chama-se fantasia. Um pouco desafortada e zombeteira, ela gosta de trajar de preto e ninguém pode dizer que não faça isso por bizzarria e que tudo o que faz não o faça sempre com muita seriedade e a seu agrado. (PIRANDELLO, 1977, p. 5).

Assim inicia Pirandello o prefácio à sua obra *Seis personagens à procura do autor* (1921), obra de inegável importância ao drama moderno. Pirandello nos apresenta a fantasia como uma empregadinha zombeteira trajada sempre de luto. Dentro desta imagem poética existem importantes informações que nos ajudam a compreender a obra pirandelliana, destacamos: a empregada voluntariosa chamada fantasia e a idéia de um riso sério.

Para Pirandello existe uma lógica na criação artística que, diferentemente das leis científicas, é capaz de transcender os limites do social observável. Esta lógica se relaciona com os processos de criação do artista, isto é, com os diferentes procedimentos ficcionais que dão forma ao imaginário individual de cada artista. Pirandello declara no ensaio *Arte e ciência* (*Arte e scienza*, 1908) que a obra de arte não expressa uma realidade objetiva, igual para todos, ela é a expressão da interpretação subjetiva do artista sobre a realidade. Para o ensaísta, a forma artística, o feito, o concreto, é o verdadeiro reino da arte: O que se deve verificar em uma obra artística é a qualidade da forma subjetiva e não a qualidade do conteúdo objetivável; sentencia Pirandello. O dramaturgo verifica uma ação recíproca entre lógica e fantasia na criação artística: na arte se constata uma inseparabilidade entre reflexão e emoção.

Esta interação entre o fictício (do latim *finigo*, eu moldo, eu formo) e o imaginário (lógica e fantasia, nos dizeres pirandellianos) se torna muito mais clara se pensarmos que para Pirandello a personagem teatral é capaz de nos oferecer uma realidade mais segura que a própria realidade que representa por mimesis: o mundo em que se encontra o indivíduo é um conjunto de aparências que se modificam segundo o olho de quem observa, enquanto a personagem, por ser produto de uma atividade fantástica, possui uma vida própria. Ao apresentar suas personagens como as únicas detentoras de uma substância, o autor nega a realidade e instaura o reino da fantasia.

Ao converter as personagens em fatos reais, invertendo a realidade, Pirandello nos oferece a invenção de um *teatro da fantasia* que deseja negar-se como representação para definir-se como a transcrição direta do imaginário no espaço. Mas uma

encenação direta da fantasia é totalmente inconcebível. É nesta afirmação que reside toda a tragédia da personagem pirandelliana: as personagens negam a representação, mas dela não podem escapar. Para existirem, as personagens necessitam da representação, necessitam de uma forma que torne verossímil aquilo que por princípio contradiz todos os fatos (a idéia de personagens vivas), necessitam de uma forma que possa comprovar sua existência.

Sabemos que a fantasia não existe independentemente do mundo real, como bem define Wolfgang Iser (1996, p. 276) “a fantasia não é uma instância auto-ativadora”, ela necessita ser moldada e direcionada por *atos do fingir* (expressão utilizada por Iser em relação aos processos do fictício). O fictício tem como característica principal “a ultrapassagem do que é”, ele se caracteriza principal “a ultrapassagem do que é”, ele se caracteriza por uma justaposição entre o mundo real e o mundo fantasia (ISER, 1999, p. 68). Este processo de duplicação está claro desde Aristóteles: ao definir o processo mimético na *Poética* o filósofo declara que se trata de um conjunto de regras ou procedimentos (*atos de fingir*) utilizados pelo poeta para relacionar realidade e fantasia (ou imaginário). Como estratégia subversiva do real Pirandello utilizará como procedimento o autodesnudamento da personagem dramática. O autor converte a personagem em inventora de si mesma e o que vemos no palco são personagens de personagens.

Suas personagens *nascidas vivas de sua fantasia*, como define o autor, necessitam provar sua existência e para isso recorrem ao artifício da representação. Para dar forma a fantasia (ou imaginário, como prefere Iser) as personagens utilizam as convenções cênicas, o jogo dramático. Em Pirandello se observa a intencionalidade de uma consciência, no caso a própria personagem, em dar validade a ela mesma. A personagem pirandelliana realiza um processo de autodesnudamento, ou seja, ela se aponta como personagem, isto implica uma característica peculiar ao drama: o autodesnudamento evidencia que aquilo que a personagem representa no palco deve ser tomado como um ato de fingir e não uma realidade. Enfraquecendo a personagem representada, tornando-a irreal, Pirandello alcança seu propósito: tornar o mundo empírico irreal e a fantasia real, ou seja, Pirandello inverte os espelhos, tornando factual o não-factual. A partir desta observação se verifica em cena, no jogo efetuado por suas personagens, tanto uma reprodução do real, quanto a expressão crítica desta representação: **a ação e o discurso sobre a ação.**

Segundo Iser (1996), o imaginário, sem os atos intencionais do fingir, não possui forma ou eficácia, podendo o fictício controlá-lo. Este fictício, que força a fantasia a assumir uma forma, seria, para nosso autor, aquilo que aprisiona a vida:

É preciso compreender a minha obra, que eu não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nesta lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. (PIRANDELLO, 1927¹, grifo nosso).

Trágica é a personagem, cômica é sua situação. A fatalidade em Pirandello é produzida a partir do insolúvel embate entre estas duas forças: forma e vida. Suas personagens, *Belavida*, *Zampognetta*, *Chiarchiaro*², entre outras, são ao mesmo tempo trágicas e cômicas. O trágico reside na necessária escolha por uma forma para poder existir, o que significa o sacrifício de uma multiplicidade infinita de vidas. O aspecto cômico recai justamente sobre esta escolha absurda, arbitrária e carente de sentido. Este riso, como declara Pirandello no ensaio *O humorismo* (*L'umorismo*) de 1908, é perturbado por um

amargor que emana desta própria representação irrisória: em seu autodesnudamento a personagem afirma que o mundo representado por ela é apenas como *se fosse*, o trágico desta situação é que a personagem necessita, para sua plena realização, desta realidade recusada. Como declara o autor: “tragédia que impõe, de toda maneira, sua representação e, finalmente, a comédia que sempre surge da tentativa vã de uma representação” (PIRANDELLO, 1977, p. 10).

Na peça *A patente (La patente)*, de 1918, Pirandello nos apresenta *Rosário Chiarchiaro*, um pobre diabo que quer tirar uma patente de azarento. Inicialmente podemos acreditar que se trata apenas de um artifício cômico para produzir o riso, mas vejamos. Se perguntarmos o motivo que levou Rosário a pedir esta patente, o que o faz querer tornar crível aquilo que não é factual – ser “verdadeiramente” um azarento –, iremos descobrir que esta escolha se originou do fato de que todos na cidade, por zombaria, trocavam de calçada ao passar por ele, tendo inclusive perdido seu emprego por causa desta fama.

Rosário tem a esposa paralítica e filhos famintos e percebe que somente acreditando nesta máscara ridícula, fazendo dela uma profissão, poderá mudar de vida e sustentar sua família: um azarento oficialmente reconhecido passa a possuir um poder terrível, o medo fará com que todos lhe dêem dinheiro para o ver bem longe. Certamente rimos desta situação ridícula, de um homem que se veste e se assume como um azarento, mas ao mesmo tempo nos comovemos com este mesmo homem que vê nesta irrisória máscara seu único capital, nela se agarrando com todas as forças (19—, p. X):

CHIARCHIARO – [...] Quero o reconhecimento oficial do meu poder. Está compreendendo agora? Quero que seja oficialmente reconhecido esse poder terrível, que é agora o meu único capital, senhor juiz.

Ficamos suspensos entre o riso e o pranto. Não podemos julgar Chiarchiaro apenas como um louco ou um ridículo, reconhecemos que contrariamente a sua aparência ridícula o que ele experimenta é uma dor terrível, a dor de um excluído.

A patente não pode ser considerada uma peça cômica ou farsesca, o riso provocado por Chiarchiaro é amargo, ele brota do reconhecimento das perdas que sofremos ante as forças de opressão social-cultural. Esta peça, como todas as outras de Pirandello, pertence a um tipo de humor sombrio, este humorismo é o que os italianos chamam de *umorismo cupo*: a situação cômica e absurda da patente de azarento nos permite refletir sobre a tragédia de um homem que transformado em um palhaço percebe como única saída acreditar e se fazer acreditar incondicionalmente nesta máscara ridícula; rir e nos compadecer ao mesmo tempo é o que nos amarga o riso.

CHIARCHIARO – [...] Como vê, arranjei esta roupa, esta barba, estes óculos...Causo medo. Assim que o senhor me conceder o registro entro em ação.

[...]

D’ANDREA – Ah, meu Deus! O pintassilgo: o pintassilgo está morto...está morto...

TODOS – Que foi? Que aconteceu?

D’ANDREA – O vento...a vidraça...o pintassilgo...

CHIARCHIARO (com um grito de triunfo). Que vento! Que vidraça! Fui eu! Ele não queria acreditar eu lhe dei a prova! Eu! Eu! Como morreu aquele pintassilgo um a um todos morrerão!

TODOS – Mas, por favor! Que lhe caia a língua. Ajudem-nos, meu Deus! Sou um pai de família!

CHIARCHIARO – Então vamos, imediatamente! Paguem a taxa!

TODOS – Imediatamente! Aqui tem! Contanto que

se vá embora! Pelo amor de Deus!

CHIARCHIARO – Viu? E ainda não tenho o registro! Instrua o processo! Estou rico! Estou rico! (19—, p. XI-XII)

De uma situação cômica passamos para um estado de grande perplexidade. Este riso duvidoso que nos acompanha por todo o teatro pirandelliano é próprio da obra humorística: “na concepção humorística, a reflexão é, sim, como um espelho, mas de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita” (PIRANDELLO, 1999, p. 152). Podemos dizer que Chiarchiaro é uma personagem humorística, pois ao mesmo tempo em que vive a experiência ficcional, se deixando realmente engajar na ação, é capaz de se observar vivendo passo a passo este enredamento. Teatralizar-se foi o meio encontrado por Chiarchiaro de tornar concebível a fantasia: o poder de azarento.

Outro contundente exemplo deste humor sombrio se encontra na peça *O homem da flor na boca*, de 1923 (*L’uomo da fiore in bocca*). A personagem título, que nem mesmo possui um nome, tem consciência de sua morte certa. Esta situação tremenda faz com que a personagem perca o interesse pela vida “real”. O homem da flor na boca irá buscar como saída fantasiar aquilo que ele nega: a realidade da própria morte.

O **HOMEM** – Venha quero lhe mostrar uma coisa...olha aqui sob este bigode...não vê uma certa mancha violácea? Chama, como se chama? Tem um nome docíssimo, mais doce que um caramelo: Epitelioma...A morte, compreende...passou...cravou essa flor na boca e me disse: conserva com carinho, voltarei dentro de oito a dez meses...(2002, p.6).

Não aceitando a verdade da própria morte a personagem tenta desesperadamente produzir fatos que possam minimizar sua angústia:

O **HOMEM** – Tenho a necessidade de agarrar-me pela imaginação a vida alheia, mas assim sem prazer, sem nenhum interesse...antes, antes...para sentir-lhe a monotonia, para julgar tola e vã essa vida. A um tal ponto que não deve importar a ninguém o fim, a morte, (*com ódio*) é isso que preciso demonstrar bem, sabe, com provas e exemplos contínuos a mim mesmo, implacavelmente, porque, todos por uma razão incompreensível sentimos como uma angústia na garganta, o gosto da vida que nunca satisfaz (2002, p. 4-5).

Neste diálogo se evidencia a intenção da personagem: o Homem da flor na boca deseja se convencer de que a vida é uma experiência tola e vã. A personagem se auto-sugere o tempo todo para conseguir ver na morte não uma besta horrível, mas uma doce mulher que lhe presenteou com uma rosa nos lábios. O humor sombrio pode ser visualizado no seguinte trecho:

O **HOMEM** - Pobre senhora, porque?

Queria, compreende, que eu ficasse em casa, quieto, tranqüilo, encolhido entre aos mais amorosos e desumanos cuidados [...] Pergunto-lhe eu agora, para fazer compreender o absurdo, a macabra deformidade dessa pretensão, pergunto se acha possível que as casas de Avezzano, as casas de Rossina, sabendo do terremoto que não tarda a vir destruí-las, poderiam ficar tranqüilas, sob a lua, ordenadas em filas ao longo das ruas e das praças, obedientes ao plano regulador municipal (2002, p. 6).

Imaginar as casas de Rossina e Avezzano “fugindo”

do terremoto nos faz rir, mas sem dúvida nenhuma este riso irá nos amargar a boca. Ao nos depararmos com esta impossibilidade, casas correndo por aí, rimos, mas logo nos tornamos conscientes do que está recalcado nesta imagem fantástica: a real angústia sofrida pelo Homem da flor na boca diante de sua inexorável morte, e de pronto calamos o riso. Este humor sombrio é característico da personagem pirandelliana.

Referências bibliográficas

- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIRANDELLO, Luigi. **Ensayos**. Madrid: Ed. Guadarrama, 1968.
- A Patente**. Trad. Maria Paula. Rio de Janeiro: 19—. *Prefácio do autor*. In: **Seis personagens à procura do autor**. São Paulo: Abril, 1977.
- O humorismo**. Trad. Jacó Guinsburg. In: *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RIBEIRO, Martha de Mello. **Pirandello operador da personagem teatral: o humor nas máscaras discrepantes**. Niterói: RJ, IACS/UFF, 2003. (dissertação de mestrado)
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: Indagação à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

Notas

- ¹ Luigi Pirandello, em resposta a pergunta feita por Sérgio Buarque de Holanda (entrevista – Rio de Janeiro: O Jornal de 11 de dezembro de 1927): “Se a idéia de multiplicidade da personagem não acarretaria uma irresponsabilidade moral”.
- ² Personagens pertencentes às seguintes peças teatrais: *Belavida* (1927); *Esta noite se representa de improviso* (1930); *A patente* (1918).

* * *

A ENCENAÇÃO DA FUNDAÇÃO DA VILA DE SÃO VICENTE: DRAMATURGIA POPULAR EM ESPAÇO NÃO CONVENCIONAL.

Neyde Veneziano

Universidade Estadual de Campinas

Em 1987, na praia do Gonzaguinha, em São Vicente, um grupo de teatro amador local encenou, pela primeira vez, a Fundação da Vila de São Vicente, hoje também conhecida como A chegada de Martim Afonso. Uma modesta platéia assistia, de pé ou sentada na areia, à reconstituição do fato histórico. Ano após ano, o evento foi se repetindo e crescendo de forma quase espontânea.

Em 1988, o espetáculo foi adotado pela Secretaria de Cultura do Município que o transformou em mega-evento com estrutura e produção muito particulares. A máquina governamental, cuidando da divulgação, colocou a representação no calendário cívico da cidade mostrando-a durante cinco dias no local preparando uma grande e confortável arquibancada com capacidade para receber quatro mil pessoas, naquele ano. A Secretaria de Cultura cuidou de produção contratando equipe

de criação profissional. A direção do espetáculo ocupou-se em mobilizar os grupos de teatro amador da região delegando, a cada um dos diretores desses grupos, uma parte da encenação. Foram contratados atores globais para a interpretação dos personagens centrais. Algumas cenas, que já vinham se tornando convenções, ganharam destaque: a dos índios, a da chegada da caravela de Martim Afonso, a do desembarque, a da construção e fundação da vila.

O mérito deste primeiro investimento com vistas ao grande espetáculo foi, principalmente, o de ter feito parcerias estabelecendo um sistema de assistentes e coordenadores que se responsabilizaram por suas áreas. Havia assim o grupo dos índios aculturados, o dos índios hostis, o grupo das crianças, do clero, dos primeiros colonizadores, dos marinheiros, dos nobres portugueses e outros que foram criados conforme a exigência da direção geral. Esta divisão de trabalho acabou permitindo, naquele momento, a dispersão e a falta de unidade nas linguagens de cena, pois cada conjunto trazia a marca de seu “diretor”. O mérito foi o de ter criado um *modus faciendi*. A dramaturgia, contudo, revelou-se inábil. O recurso foi o de utilizar um “locutor” em *off* que relatava os acontecimentos sem deles participar.

No ano seguinte, fui chamada para dirigir o espetáculo. Precisava resolver, em primeiro lugar, a estrutura dramática. Um texto apropriado, com poucos diálogos, era a primeira necessidade, pois a questão do espaço revelou-se a mais complexa. Junto com o dramaturgo Perito Monteiro desenvolvemos um processo de criação singular, no qual dramaturgia e espetáculo avançavam juntos, em função do complexo espaço cênico. Tivemos de levar em conta a questão do vento, da chuva, da impossibilidade de microfones sem fio e da dispersão do público. A história (sempre a mesma) deveria ser “recontada”.

Perito Monteiro elegeu Bartira e João Ramalho como personagens-narradores (figuras meio anjos que, do céu, olhavam a praia de S. Vicente e resolviam contar os fatos “como tudo aconteceu”). Este recurso permitia mostrar o ponto de vista do índio em oposição ao do branco conquistador.

Encontrada a chave, tudo foi pensado e cronometrado. Não poderíamos errar. Andávamos (os três¹), pela praia, cantando as músicas, dizendo o texto e fazendo as marcações para precisar o tempo. Era uma forma virtual de ensaiar. Enquanto isso, os assistentes ensaiavam o elenco em locais separados, preparando as cenas meticulosamente concebidas na praia e “em maquete”. Usei pernas de pau, bandeiras, tochas, e outros efeitos da linguagem popular de teatro. Trabalhei, durante três meses, com 12 assistentes. Cada um contava com a ajuda de dois coordenadores. Participaram desta encenação Ney Latorraca, Oscar Magrini, Bárbara Bruno, Jonas Mello e mais 600 atores da comunidade. As apresentações se deram entre 22 e 26 de janeiro de 1999, para um público de 5000 expectadores por noite.

A arena de representação tem, aproximadamente 75 metros de boca por 40 a 50 metros de profundidade, dependendo da maré. Não há deslocamentos do público nem possibilidades de se ocultar qualquer adereço, carro ou personagem. Entradas e saídas têm um tempo real de deslocamento dos atores. A distância do público para os atores obriga a direção a optar por hiperbólicos séqüitos que acompanham personagens importantes a fim de que sejam vistos. O foco de cena precisa ser determinado por linhas precisas coreografadas e executadas pelos participantes. Não há *black-outs*, pois as luzes dos prédios e a iluminação da praia impossibilitam o escuro total. Nem todos os procedimentos do teatro de rua podem ser utilizados,

pois não há pacto direto com a platéia. Não há espaço para o improviso. O tempo do espetáculo é invariável, pois o texto e as músicas são gravados. A única exceção é a clássica cena da caravela. Aí o mar decide o tempo. Pelo rádio, da cabine de som podemos nos comunicar com os barqueiros dando a ordem de zarpada. A música, sempre maior do que a cena, acompanha o velejar. A um determinado ponto, o sonoplasta solta a música seguinte que marca a entrada dos portugueses.

Como no ano de 2003, fomos novamente chamados a criar um desfile de soldados malabaristas com bandeiras que ocultavam o desembarque, garantindo a surpresa teatral. Outra idealização de Perito Monteiro foi a da “viagem de Martim Afonso ao Planalto”. Enquanto se construía cenograficamente a vila², o ator e seus amigos circundavam a arena por dunas de areia, aproximando-se do público. Nas primeiras edições, quando não havia o passeio, a cena da edificação das casinhas mostrava-se “sem ação”. A comunicação mais próxima com o público que até então era difícil, acabou acontecendo.

Para o ano de 2003, fomos novamente chamados a criar o espetáculo. Desta vez trabalhamos com 800 atores amadores, provindos de diferentes bairros da cidade, somados a um aparato técnico gigantesco e a uma equipe de criação extremamente profissional a fim de evitar quaisquer riscos. O espetáculo foi apresentado diante de uma arquibancada que abrigava 65000 pessoas por noite. Para os papéis centrais foram convidados outros atores da televisão brasileira a fim de garantirem os aplausos e o apelo populares. Participaram Maurício Mattar (como Martim Afonso), Ary Fontoura (como padre Gonçalo Monteiro) Suzana Alves (como Bartira) e Jayme Periard (João Ramalho).

O texto, novamente, foi escrito por Perito Monteiro, acompanhando ensaios, olhando, observando atento os atores, e criando situações para aquele espaço cênico. Outras músicas foram especialmente compostas por Ney Carrasco, conforme as necessidades da direção. Desta vez, pensamos o tema e a personagem central contextualizados no seu tempo com as diferenças dramáticas entre os dois povos e os dois mundos. Lemos e estudamos os índios em seus costumes, suas histórias e lendas. Pesquisamos tudo o que poderia estar acontecendo em Portugal, naquele momento e fizemos várias associações. Por exemplo: Martim Afonso nascera em 1500. Coincidentemente, no mesmo ano o Brasil era descoberto. E, coincidentemente também, nascia D. João III que teria sido amigo de infância do grande navegador. Pesquisando um pouco mais, descobrimos que havia um terceiro amigo, nunca identificado, com quem eles brincavam nas ruas de Lisboa. E o que havia como distração nas ruas de Lisboa da época? O teatro de Gil Vicente, é claro. O *exercício da imaginação* nos fez criar um novo narrador que, desta vez, seria aquele amigo que transpusera os mares em companhia do grande capitão. Mas qual a sua profissão em adulto e como trazer a teatralidade para a cena? Seria um ator, um bufão, um artista, um pintor? A pesquisa já havia revelado que, naqueles idos, as caravelas traziam trupes de artistas para entretenimento da tripulação. O resultado veio também deste *exercício de imaginação* combinado à pesquisa sobre a tradição trovadoresca em Portugal. E o espetáculo começava assim:

*TROVADOR – No ano de 1500, muita coisa aconteceu...
O Brasil foi descoberto e Martim Afonso nasceu...
E também vieram à luz, D. João III... E eu!!!...
Martim Afonso e o nobre João, que era filho do rei,
Cresceram com este pobre, filho de quem, nem eu sei...
Três meninos, três miúdos, correndo pelo castelo,
Querendo saber de tudo...
- Onde ficam as colônias portuguesas?*

*- De onde vem tanta riqueza?...
E deitados no jardim,
Contando estrelas sem fim,
Ficavam a imaginar o que há no fim do mar...
Será que tem bicho? Tem gente?...
Deve ser tão diferente!...
E imaginando, desenhando... imaginando... desenhando...
Dormiram um sono profundo
E sonharam com o Novo Mundo...³*

O trovador vinha com sua trupe. Híbridos animais gigantes entravam no quadro seguinte, compondo um cenário estranho e surreal com insetos peludos, cauda de répteis e cara de macaco. Eram as alegorias do Maravilhoso Mundo Novo, as fantasias dos europeus. O ponto de vista, o qual denominamos “a chave do espetáculo”, era o de um narrador poeta, com prodigiosa imaginação. Esta chave do espetáculo de São Vicente foi encontrada por Perito Monteiro: o condutor do enredo era figura dada a devaneios e sonhos. Em oposição à História Oficial (um personagem alegórico que entrava para colocar a história nos eixos...), o narrador me proporcionou liberdade de expressão e de criação para recontar, de forma original, o fato histórico. Pudemos experimentar a eficácia dos velhos *truques* teatrais pensados em sintonia com a dramaturgia.

O resultado concreto deste projeto foi a “posta em cena” de um episódio da História do Brasil. Este evento existe há 17 anos sempre apresentados a uma platéia heterogênea, desatenta e ávida para aplaudir os astros da TV sem prestar atenção ao enredo. Diante da variedade dos quadros, da movimentação cênica que funcionava como apoio para contar a história, da música que determinava o ritmo das cenas não permitindo que o espetáculo se arrastasse e do texto que, sem ser cansativo, era bem humorado, divertido e didático mesmo tempo, os resultados foram os mais positivos possíveis. A pesquisa permitiu que a imaginação se alçasse em altos vãos. E o público, além de aplaudir seus ídolos, aprendeu um pouco de sua história.

Bibliografia

- ALLEGRI, Luigi. **Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione**. Roma: Laterza & Figli, 1990.
- CIOFI, Fabio, FERRETTI, Daniela (orgs). **L'Arte della Scena: Russia 1900-1930**. Milão: Electa, 1990.
- FAVA, Antonio. **La maschera comica nella commedia dell'arte**. Milão: Endromeda Editrice, 1999.
- FO, Dario. **Dario Fo, Teatro**. Organizado por Franca Rame. Turimo: Einaudi, 2000. 1242 p. il. (*Collana Millenni*)
- Manuale minimo dell'attore**. Turim: Einaudi, 1987.
- LECOQ, Jacques. **Le théâtre du Geste**. Paris: Gallimard, 1974.
- LURCEL, Dominique. **Le théâtre de la foire au XVII siècle**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1983.
- MARINIS, Marco De. **Drammaturgia dell'attore**. Milão: *I Quaderni del Battello Ebbro*, 1997.
- MELDOLESI, Claudio. **Su un comico in rivolta. Dario Fo: il bufalo, il bambino**. Roma: Bulzoni Ed., 1978.
- MOTEIRO, Perito. **A Fundação da Vila de São Vicente**. (músicas de Ney Carrasco). São Vicente, 1999 (texto do espetáculo).
- A Fundação da Vila de São Vicente**. (músicas de Ney Carrasco). São Vicente, 2003 (texto do espetáculo).
- PANDOLFI, Vito. **Regia e registi nel teatro moderno**. Bolonha: Universale Capelli, 1973.
- PIZZA, Marisa. **Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo**. Milão:

Bulzoni, 1996.
 PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
 PUPPA, Paolo. **Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza**. Veneza: Marsilio, 1978.
 SAFFIOTTI, Tito. **I giullari in Italia. La storia, lo spettacolo, i testi**. Milão: Xenia Ed., 1990.
 TAVIANI, Ferdinando. **La commedia dell'arte e la società barocca: la fascinazione del teatro**. Roma: Bulzoni, 1991.
Uomini di scena, uomini di libro: introduzione alla letteratura teatrale italiana del novecento. Bolonha: Il Mulino, 1995.
 TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella. **Il segreto della Commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo**. Florença: La Casa Usher, 1982.
 VENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Códex, 2002.
 ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Notas

¹ Incluo o diretor musical, Professor Doutor Ney Carrasco, do IA/Unicamp autor da trilha especialmente composta para o espetáculo. Refiro-me, portanto, a Perito Monteiro, Ney Carrasco e Neyde Veneziano.

² Sérgio Guerreiro tem sido sempre o criador dos figurinos. Amaury Alves foi cenógrafo até 2002. Em 2003 o cenógrafo foi Alberto Camarero.

³ MONTEIRO, Perito. A chegada de Martim Afonso. São Vicente, 2003 (prólogo do espetáculo).

* * *

O PRAZER DE CONHECER TERENCE RATTIGAN

Ricardo Bigi de Aquino
Universidade Federal de Pernambuco

Desconhecida do espectador brasileiro, a obra de Terence Rattigan (1911-1977) permanece ignorada nos palcos do país desde o fracasso de *O profundo mar azul* no TBC há cinquenta anos. Principal vítima das mudanças ocorridas no teatro inglês a partir de 1956, com a chegada de jovens dramaturgos contestadores como Brendan Behan (1923-1964), Anne Jellicoe (1927-), John Osborne (1929-1994), Harold Pinter (1930-), John Arden (1930-) e Arnold Wesker (1932-), Rattigan foi sempre duramente criticado como representante de um teatro comercial, inócuo, alienado, construído a partir do modelo esteticamente ultrapassado da peça-bem-feita. Após sua morte, os estudos de Darlow e Hodson (1979), Young (1986) e Wansell (1997) descortinaram uma visão do conjunto de sua obra, possibilitando uma reavaliação crítica da mesma e uma noção mais acurada de sua importância na história do moderno teatro inglês.¹

Na última década, algumas montagens bem sucedidas – *O profundo mar azul* (Karel Reisz, Almeida Theatre, Londres, 1993), *Processo sensacional* (Neil Bartlett, Lyric Theatre, Hammersmith, Londres, 1998), *Cadete Winslow* (Christopher Morahan, Chichester Festival Theatre, Chichester, 2001), *Após a dança* (Sonia Fraser, Cockpit Theatre, Londres, e Dominic Dromgoole, Oxford Stage Company, Londres, ambas 2002) – e duas adaptações para o cinema – *Nunca te amei* (Mike Figgis, 1994) e *Cadete Winslow* (David Mamet, 1999) – permitem supor que Rattigan não esteja fadado ao esquecimento, apesar da incongruidade existente entre seu universo e o clima artístico do teatro contemporâneo.² Ainda assim, para o público

brasileiro, a apreciação de Rattigan é dificultada pela ausência de traduções de suas peças; a este problema somam-se questões de natureza cultural que tornam o teatro de Rattigan elusivo e estrangeiro à nossa sensibilidade.

O último dos dramaturgos polidos

Ao morrer, aos 66 anos, Terence Rattigan era visto como um ser de uma outra era. Seus companheiros de geração e da geração imediatamente anterior à sua – W. Somerset Maugham (1874-1965), Frederick Lonsdale (1881-1954), Ben Travers (1886-1980), James Bridie (1888-1951), T.S. Eliot (1888-1965), Ivor Novello (1893-1951), J.B. Priestley (1894-1984), Noël Coward (1899-1973), Christopher Isherwood (1904-1986), W.H. Auden (1907-1973) e Christopher Fry (1907-) – estavam mortos ou não mais escreviam. O público que o havia acompanhado durante seus anos de sucesso, de 1936 a 1956, já não mais existia. Os críticos, com raras exceções, desprezavam-no como um dramaturgo antiquado e irrelevante (Hobson, p. 150). O público jovem não se reconhecia em suas peças, mesmo quando o texto era confiado a um encenador brilhante como John Dexter (*Em elogio ao amor*, 1973). Todos, de um modo geral, expressavam-se a seu respeito com condescendência, por vezes com óbvia hostilidade. Harold Pinter e Tom Stoppard (1937-) eram, então, os autores mais afinados com a sensibilidade contemporânea. A própria figura de Rattigan, aliando urbanidade, elegância e compostura na melhor tradição inglesa, parecia habitar um espaço que nada tinha em comum com a espontaneidade, a irreverência e a rudeza dos novos tempos. A situação do autor era constrangedora: por um lado, sua meteórica ascensão profissional era reconhecida como um dos indiscutíveis marcos históricos do teatro inglês; por outro, seu teatro tinha tido uma sobrevida de vinte anos numa época refratária e indiferente à sua voz. Flor tardia de uma estufa eduardiana, Rattigan estava destinado a fenecer na era dos Beatles, dos Rolling Stones, de Carnaby Street.

A obra rattiganiana

Ao empreendermos uma apresentação sumária da obra de Terence Rattigan, observamos três períodos distintos: uma fase de aprendizagem, de 1934 a 1945, durante a qual Rattigan escreve alguns textos em parceria, inicialmente com Philip Heimann (1934) e mais tarde com Tony Goldschmidt e Hector Bolitho (ambos 1940), todos praticamente esquecidos, e afirma-se como autor de sucesso com *Francês sem lágrimas* (1936), *Após a dança* (1939), *Pista iluminada* (1942), *Enquanto brilha o sol* (1943) e *Amor-perfeito* (1944); uma fase na qual atinge seu pleno amadurecimento artístico, de 1946 a 1957, à qual pertencem *Cadete Winslow* (1946), *Programa* (constituído por dois atos únicos, *A versão de Browning* e *Arlequinada*, 1948), *História de aventura* (1949), *Quem é Sylvia?* (1950), *O profundo mar azul* (1952), *O príncipe adormecido* (1953) e *Mesas separadas* (constituído de dois atos únicos, *Mesa junto à janela* e *Mesa número sete*, 1954); e uma terceira fase, já marcada por críticas freqüentemente desfavoráveis, na qual inserem-se *Varição em torno de um tema* (1958), *Ross* (1960), *Homem e menino* (1963), *Um legado à nação* (1970), *Em elogio ao amor* (constituído por dois atos únicos, *Antes da aurora* e *Após Lydia*, 1973) e *Processo sensacional* (1977). A esta produção somam-se inúmeros trabalhos para o cinema e a televisão, entre eles *De coração a coração*, transmitido pela BBC em 1962.

Uma apreciação deste conjunto nos permite fazer as seguintes considerações: com duas exceções que tangenciam o

épico, *História de aventura* e *Ross*, as peças de Rattigan são voluntariamente pequenas, íntimas, construídas na escala justa para a observação do efêmero; os textos compõem um todo coerente e uniforme. Examinando-se as três fases acima mencionadas, chegamos às seguintes colocações:

- As desprezíveis comédias da primeira fase, *Francês sem lágrimas*, *Enquanto brilha o sol* e *Amor-perfeito*, ainda cativam por sua leveza e suave ironia. Como quase sempre em se tratando de Rattigan, estes são textos “de época”, como os de Priestley e Coward. Todos foram claramente escritos para dar alento aos ingleses durante os anos de depressão econômica e guerra;
- Os trabalhos mais substanciais da segunda fase, a partir dos quais Rattigan desejava ser lembrado, *Cadete Winslow*, *A versão de Browning*, *O profundo mar azul* e *Mesas separadas*, impressionam sobretudo pela admirável carpintaria e pela sensibilidade no tratamento de temas recorrentes no universo do autor: o valor da justiça, a luta pela preservação da auto-estima, a importância da dignidade do ser humano, a busca – quase sempre frustrada – de felicidade no amor, o enfrentamento da inevitável solidão, a solidariedade na amizade;
- Entre as peças da última fase, *Homem e menino*, *Após Lydia* e *Processo sensacional* destacam-se pela habilidade na expressão formal, que varia do polimento neoclássico à flexibilidade e fragmentação inerentes à dramaturgia contemporânea. Apesar do isolamento de Rattigan, sua voz autoral permanece a mesma, agora acrescida da serenidade própria de um mestre.
- Três textos inicialmente mal recebidos, *Após a dança*, *História de aventura* e *Quem é Sylvia?*, convidam a uma reavaliação crítica, já que suas qualidades passaram despercebidas quando de suas estréias.

Um resgate possível?

Quase cinquenta anos após os eventos que mudaram os rumos do teatro inglês e um quarto de século após a morte do dramaturgo, constatamos que o teatro de Rattigan começa a despertar uma certa curiosidade, embora a questão de sua fortuna crítica esteja praticamente selada e dificilmente será alterada a seu favor. Parte do problema tem a ver com as próprias qualidades do dramaturgo: suas peças pertencem à escola do realismo psicológico, atualmente bastante desprestigiada; elas se propõem a contar histórias, construir personagens, desvelar os espaços e momentos fugidios do cotidiano, questões que não têm encontrado ressonância no teatro pós-moderno. O modelo seguido pela dramaturgia rattiganiana, derivado de Ivan Turguêniev (1818-1883), Henrik Ibsen (1828-1906) e Anton Tchekhov (1860-1904), alimentado ainda por mestres da peça-bem-feita como Victorien Sardou (1831-1908), Henry Arthur Jones (1851-1929) e Arthur Wing Pinero (1855-1934), acha-se hoje suplantado pelas correntes anti-naturalistas que promovem um teatro alinhado com as teorias épicas de Bertolt Brecht (1898-1956), ou vinculado às espetacularidades derivadas de Antonin Artaud (1896-1948), ou ainda partidário da estética minimalista desenvolvida a partir de Samuel Beckett (1906-1989). Situar Rattigan entre os dramaturgos que possuem parentesco com a sua sensibilidade significa fazer um exercício fascinante de arqueologia teatral, trazendo à luz nomes como o francês Georges Porto-Riche (1849-1930) e os americanos Philip Barry (1896-1949), John van Druten (1901-1957), Tennessee Williams (1911-1983), William Inge (1913-1973), Robert Anderson (1917-) e Arthur Laurents (1918-). Destes, apenas

Williams ainda é lembrado e freqüentemente encenado; os demais, todos de demonstrado talento, partilham a sorte de Rattigan, aguardando reavaliação crítica e renascimento cênico.

Rattigan será sempre visto como um autor irremediavelmente datado, cuja obra espelha parcialmente a realidade de um passado cada vez mais distante (Mark Fisher, *The Herald*, 15 janeiro 1999). Vale perguntar, entretanto, se não estamos ignorando, por puro preconceito, um dramaturgo que, dentro de uma estética que foge aos paradigmas traçados pela contemporaneidade, realiza exemplarmente seus propósitos artísticos. Ao adaptar *Cadete Winslow* para o cinema, David Mamet (1947-) surpreendeu críticos e público ao confessar sua admiração por Rattigan: “Ele é um grande dramaturgo... Ele vai fundo na compreensão da natureza humana. É sempre divertido, sempre pensa na audiência. É um grande, grande talento” (Christopher Smith, *If Magazine*, 7 maio 1999). Mamet prossegue na mesma chave: “Penso que *Cadete Winslow* é uma das peças mais imaculadamente construídas que já li... É um melodrama brilhante, e está muito próxima da tragédia...” (*The Winslow Boy*, acessado em www.urbancinefile.com.au). O respeitado Stanley Kauffmann (*The New Republic*, 24 maio 1999) recordou a emoção que a peça lhe causara em ocasiões anteriores: “...admito que comecei a soluçar – na montagem da Broadway cinquenta anos atrás, no primeiro filme, e no filme de Mamet.” Michael Billington (*The Guardian*, 15 outubro 2002), ao escrever sobre uma das remontagens de *Após a dança*, emite igual sentimento: “...a real força da peça, como sempre em Rattigan, reside em sua profunda compreensão do coração humano.”

Quaisquer que sejam os méritos que desejemos atribuir a Rattigan, podemos afirmar que nenhum outro autor soube tão bem responder aos anseios da classe-média inglesa entre a década de trinta e o início da década de cinquenta. De *Francês sem lágrimas* a *Mesas separadas*, as peças de Rattigan representam com notável fidelidade os costumes do inglês médio daquela época, seus gostos, preconceitos, expectativas. A opção pela reprodução vernacular de fala e gesto, combinada com um estilo inconfundível, a um tempo coloquial e polido, confere à obra de Rattigan um caráter todo particular. Seu diálogo investe no poder da sugestão, do não-dito, mesmo em contextos nos quais há ampla explicitação dos elementos constitutivos da ação, como é próprio do realismo (Rattigan, Volume I, p. xx). Em seu excelente estudo comparativo de Rattigan e Pinter, Theodore Dalrymple observa:

Não é difícil ver, entretanto, como e porquê, após o mundo de gentileza e discrição polida de Rattigan, as peças de Pinter tiveram impacto tão imenso. Suas personagens (pelo menos nas primeiras peças) eram tiradas principalmente de camadas sociais inferiores às de Rattigan: o que estava de acordo com a nascente moda intelectual de se acreditar que o impolido e o brutal eram de alguma forma mais reais e autênticos que o refinado e o civilizado. A feiúra era também, a partir daí, mais real que a beleza e a pobreza mais real que a riqueza. As audiências de Pinter – ainda na sua maioria pertencentes às supostamente inautênticas classes médias – eram capazes de imaginar que estavam entrando na lama pela qual aparentemente tinham nostalgia. Isto era agradável e, a seus olhos, o preenchimento de um dever moral.

Dalrymple nota que “Rattigan certamente não acreditava no tipo de franqueza confessional e literalidade que varreu o mundo de língua inglesa desde o seu apogeu, e que tem exercido um efeito tão embrutecedor em nossa sensibilidade.” Tal observação remete, naturalmente, a textos como *Os monólogos*

da vagina (1996), de Eve Ensler (1953-) e *Ruínas* (1995), de Sarah Kane (1971-1999), ambos de imenso apelo popular. Estas propostas, que Toby Young (*The Spectator*, 9 novembro 2002) qualifica de “in-yer-face theatre”, não poderiam estar mais removidas da estética rattiganiana, mas demonstram claramente os rumos do teatro em nossos tempos.

Rattigan considerava-se pertencente à nobre tradição do teatro inglês fundada no período elizabetano. Citava Shakespeare com frequência para justificar suas próprias escolhas artísticas, sobretudo quando acusado de produzir peças descomprometidas com as grandes questões políticas ou sociais (Rattigan, Volume III, p. xviii). Gostava de lembrar dramaturgos famosos pela boa carpintaria – Ibsen, Tchekhov, Jean Anouilh (1910-1987) –, destacando-os como modelos a serem seguidos (Rattigan, Volume II, p. xix). Criticava o novo teatro no que este possuía de mal acabamento proposital, uma falta de polimento exercida como um desafio às regras tradicionais da boa dramaturgia, mas declarava abertamente sua admiração por talentos emergentes como Joe Orton (1933-1967) (Rattigan, Volume IV, p. xii). Sabemos hoje que a insistência de Rattigan no que diz respeito à manutenção de um alto nível de elaboração para o texto teatral é anacrônica. Seu conceito de um texto fechado, acabado, polido e perfeito não faz mais sentido; a demanda do teatro contemporâneo é pelo texto aberto, plasmável, fruto de criação individual ou coletiva mas concebido antes de tudo como um mero ponto de partida para o processo de criação encabeçado pelo encenador e seu grupo.

Rattigan era um humanista de velha estirpe, um dos últimos homens verdadeiramente elegantes a representar o espírito inglês no que este possui de mais refinado. Seu teatro é, neste sentido, um reflexo, uma prismatização do homem. Suas comédias leves e alegres, imbuídas de um espírito de ingênua brincadeira, e seus dramas aparentemente banais, porém conduzidos com sobriedade, reticência e profunda sinceridade, projetam sua clara, definitiva, mensagem para o mundo. De certa forma, é uma lástima que Rattigan não tenha sido coetâneo de Frederick Lonsdale, evitando assim as frustrações e desapontamentos que sua posição esdrúxula lhe reservara. Mas talvez o destino não quisesse que John Osborne e sua geração fossem roubados de sua perfeita *bête noire*...

Referências Bibliográficas

- DALRYMPLE, Theodore. *Reticence or insincerity, Rattigan or Pinter* In: *The New Criterion*, Volume 19, Número 3, Novembro 2000.
- DARLOW, Michael e Gillian HODSON. **Terence Rattigan: The Man and His Work**. Londres: Quartet Books, 1979.
- GROSS, Robert F. *Coming Down in the World: Motifs of Benign Descent in Three Plays by Terence Rattigan* In: *Modern Drama*, Volume 33, Número 3, 1990.
- HOBSON, Harold. **Theatre in Britain, A Personal View**. Londres: Phaidon, 1984.
- RATTIGAN, Terence. **The Collected Plays of Terence Rattigan**. Volume I. Londres: Hamish Hamilton, 1977.
- The Collected Plays of Terence Rattigan**. Volume II. Londres: Hamish Hamilton, 1977.
- The Collected Plays of Terence Rattigan**. Volume III. Londres: Hamish Hamilton, 1964.
- The Collected Plays of Terence Rattigan**. Volume IV. Londres: Hamish Hamilton, 1978.
- SHELLARD, Dominic. **British Theatre Since the War**. Londres: Yale University Press, 2000.
- TAYLOR, John Russell. **The Rise and Fall of the Well-Made**

Play. Nova York: Hill and Wang, 1969.

WANSELL, Geoffrey. **Terence Rattigan**. Nova York: St. Martin's Press, 1997.

YOUNG, B.A. **The Rattigan Version, The Theatre of Character**. Lo

Notas

¹ Uma pesquisa comissionada em 1998 pelo National Theatre da Grã-Bretanha para apontar os melhores autores e textos de língua inglesa do século XX classificou Terence Rattigan em 15º lugar, posição superior às obtidas por Joe Orton, Brian Friel (1929-), Tony Kushner (1956-), J.B. Priestley e Edward Albee (1928-), e considerou *O profundo mar azul* como a 20ª entre as peças mais importantes do século, ultrapassando títulos como *A festa de aniversário* de Pinter, *À margem da vida* e *Gata em teto de zinco quente* de Tennessee Williams e *Santa Joana* de G.B. Shaw (1856-1950). A mesma pesquisa colocou *A Versão de Browning* em 36º lugar, suplantando *O panorama visto da ponte* de Arthur Miller (1915-) e *Fim de partida* de Samuel Beckett.

² Cumpre registrar, ainda, a filmagem de *Mesas Separadas* por HBO/HTV (1983), dirigida por John Schlesinger e interpretada por Alan Bates, Julie Christie, Claire Bloom e Irene Worth, bem como a excelente produção de *Cadete Winslow* para a BBC (1989), estrelada por Ian Richardson e Emma Thompson.

* * *

O MELODRAMA E A SUA REVELAÇÃO

Robson Corrêa de Camargo
Universidade Federal de Goiás

Melodrama, premiado texto-espetáculo da Companhia dos Atores, estreado em 1995 no Rio de Janeiro, com direção de Enrique Diaz e texto de Filipe Miguez, tem como principal objetivo a “união da linguagem teatral com os elementos ficcionais utilizados como *clichê* pela indústria cultural”¹. Assim, o foco central de exposição dramática centra-se nos *clichês* de interpretação do rádio-teatro carioca. *Melodrama* aparentemente trava um diálogo entre o estilo de representação do rádio-teatro brasileiro, de meados do século passado e o teatro propriamente dito. Mas a linguagem narrativa da televisão e do cinema cruzam este caminho colocando no centro do conflito a própria linguagem teatral e a forma de representação do humano.

Conforme descreve o programa da peça: *Iniciamos os ensaios sete meses antes da estréia, sem uma linha (de texto) escrita qualquer*. O espetáculo foi construído em um processo simultâneo: texto, espetáculo e interpretação. *Melodrama* parece, mas não é um panorama do gênero. A trama se entrelaça em três histórias paralelas: a primeira, do *Ébrio e Amnésico*; a segunda de *Laços de Sangue* e, por último, *Na Saúde e na Doença*.

A trama do *Ébrio e Amnésico* é formada por dois personagens masculinos que começam e terminam a representação. Estes são apresentados inicialmente como indefinidos e antitéticos, meras criaturas arquetípicas: *Entram no palco o Amnésico e o Ébrio. Se reconhecem por um instante e se atraem, num movimento de atração e repulsa*².

Esta trama será interrompida pelo início de *Laços de Sangue*. Os espectadores desconhecem o nome das personagens citadas, que acabaram de se atrair pois eles estão emudecidos. Emerge na cena um jogo físico de atração e repulsa

que será repetido na metade do primeiro ato, quando os dois personagens se apresentam agora monologicamente. Ébrio descreve ter sido um homem feliz, entretanto, um ciumento contumaz. O Amnésico interrompe outra das tramas paralelas e se dirigirá a platéia, informando haver acordado em uma sargeta sem memória: “Eu sou um rosto sem história, um corpo sem idade...”. São personagens que expõe o mal que os aflige, a bebida e o esquecimento. No segundo ato aparecem ainda algumas vezes, em entradas rápidas, alternando-se entre os quadros de *Laços de Sangue* e de *Na Saúde e na Doença*. Aparentemente distantes, estas duas histórias se apresentam sucessivamente, a cena do Ébrio e do Amnésico parece um entreato. Mas esta percepção mudará. Aos poucos, em seus solilóquios narrativos, compreendemos o que são estas duas figuras. Em tom confessional o Amnésico e o Ébrio descrevem seu drama individual com apelos desesperados ao público. A procura/repulsa angustiada do Amnésico pelo encontro de seu rosto identificador, adquire um significado que só será estabelecido plenamente ao final da representação. Uma revelação total que se dará na cena final.

O Ébrio, em polaridade oposta ao Amnésico, relata: *Eu fui o homem mais feliz que essa cidade já viu (...)* Como homem, eu tive o amor da mais magnânima das mulheres. Mas dentro do meu peito crescia uma doença. O ciúme.

Na busca complementar um procura o esquecimento (O Ébrio) e o outro a memória (O Amnésico) -, uma personagem carrega em excesso o que falta completamente à outra, a memória. Estas duas personagens, aparentemente marginais ao espetáculo, iniciam um processo de fusão no final da peça, cedendo, o Bêbado ao Amnésico, seu passado e sua memória. Descobre o Amnésico o nome: Geraldo e assim descobre sua identidade, e com ela, o mote de sua culpa. Em seguida desfere um tiro na sua cabeça. Ao fundo do palco a platéia verá uma foto projetada, com a sobreposição do rosto dos dois atores/personagens agonizantes, o Ébrio/Amnésico, que são agora apenas um. Ouvem-se em seguida vozes soltas na escuridão, a luz começa a diminuir até a escuridão total, enquanto se ouve aleatoriamente as vozes de outras personagens. As duas personagens conseguem agora uma identidade, um nome e um rosto. O final da peça acontece imergindo na escuridão total, entre vozes que se ouvem e com a voz da personagem morta, pedindo silêncio.

O diretor Enrique Diaz afirma que estas duas personagens são a ponta contemporânea do seu *Melodrama*, e a chave para a compreensão do espetáculo e de sua urdidura dramática.

O segredo, um dos artifícios do melodrama, era considerado pelo russo Balukhatyi (1893-1945), como o mais poderoso fator na dinâmica do Melodrama. Esta forma de tecitura deste tipo de drama é apresentado em três formas: como um fato desconhecido por uma das personagens, de todas as personagens envolvidas, ou ainda das personagens e do espectador, configurando-se, neste caso, como um segredo total, ocultado então pelo dramaturgo e pelos atores ao público. O espectador seria levado a tentar adivinhar a natureza deste segredo, com pistas verdadeiras ou falsas espalhadas pelo autor durante o desenrolar da história. Esta revelação dava ao Melodrama sua “tensão composicional” (Gerould 1978,157). A simbiose do Bêbado e do Amnésico é justamente esta tensão. Não apenas ao nível da história, mas da composição do texto/espetáculo. Estas personagens, que no início da representação são apresentadas como seres que se assemelhavam à arquétipos, vão passando por um processo de individualização. O reconhecimento do seu

rostro, passado e culpa, se dá neste processo. A jornada destas personagens é um caminho da constituição do indivíduo a partir de seus múltiplos. O múltiplo indivíduo que se revela a partir das personagens tipo do Melodrama. Durante a representação o conflito é conformado com a exclusão de uma personagem em relação a outra, mas não pela antítese pois são complementares e alternantes. Por isto vemos a morte teatral destas personagens ao final de *Melodrama*. Ao perder seu caráter arquetípico, assumindo uma personalidade, um nome, Geraldo fica impossibilitados de continuar a existir no mundo polarizado do Melodrama. Com o encontro da memória e do passado, as personagens unificadas ganham outra dimensão, são o segredo total ocultado pelos artistas/dramaturgos do público o que encerra o conflito em questão. Ao final do século XX, a personagem/indivíduo do Melodrama é formada como um texto de muitos textos.

As duas outras histórias do espetáculo são elaboradas de uma maneira mais convencional, se levamos em conta apenas a construção e apresentação das personagens. A “tensão composicional” destas tramas acompanha o procedimento até agora sublinhados: entre o segredo e o *segredo total*.

Balukhatyi ressalta uma particularidade do Melodrama. Em geral a composição melodramática não se constrói em um caminho direto, linear até o ponto culminante, assim como há um rebaixamento desta tensão dramática depois do ponto culminante até o fechar da cortina. No Melodrama esta tensão se constrói como um movimento em camadas, pela qual se acrescenta uma nova fase ao conflito, com novos obstáculos e adiamentos da resolução, nesta medida tem-se acesso a uma nova conformação da intensidade dramática. Esta nova “qualidade” dramática, construída em camadas, cria um esforço de percepção dramática por parte do espectador. Esta intensidade construída sucessivamente não terminará até a resolução final (Gerould 1978,158).

Se, no gênero Melodrama, o final era o espaço onde o universo adquiria uma ordem reestabelecida e feliz, com a morte, prisão ou mesmo arrependimento do vilão, o final de *Melodrama* é o das mortes, atropelamentos e suicídios das personagens, inocentes ou culpadas. Seu final é o final das tragédias e do drama. Geraldo, recuperado da Amnésia, é o marido que se suicida por haver matado erroneamente sua esposa, por ciúme. *Melodrama* aproxima-se assim mais ao tipo grotesco de melodrama estabelecido por Nelson Rodrigues que ao da matriz do gênero. *Melodrama* utiliza o Melodrama como um código crítico, como uma linguagem, discute as fronteiras e os limites entre o Melodrama e outras formas dramáticas teatrais. Não é um panorama melodramático, mas uma discussão teatralizada sobre os estilemas do gênero.

Quando o espetáculo caminha ao final. Enquanto se resolve a trama de incestos e ciúmes de *Laços de Sangue*, o Amnésico, em seu processo de recuperação de memória, lembra-se do assassinato que ele cometera e inicia-se o já descrito processo de fusão, não apenas da sua personagem com a do Ébrio, mas também desta trama com a trama do assassinato que ocorre na história de *Laços de Sangue*.

Ao mesmo tempo que Don Manfredo esfaqueia Giuseppina três vezes, o Amnésico recorda: “três tiros desferi”.

O assassinato tragicômico operístico de Giuseppina será uma reiteração das lembranças do assassinato cometido pelo Amnésico Geraldo. Quase imediatamente após o assassinato de Giuseppina, um segundo depois, se dará o suicídio do Amnésico e o surgimento da projeção que funde o rosto do Ébrio e do Amnésico. Num mundo circular que lembra *Godot* de Beckett, as histórias se repetem mas numa perspectiva reitera-

da. Mudança de estilo, mas não de situação. Tudo é tão diferentemente igual.

Não é apenas o Melodrama e suas histórias que são apresentadas, não é apenas o estilo ou os procedimentos do Melodrama que são o tema desta representação. Estamos frente a uma reconstrução cênico-dramática do Melodrama que o submete a procedimentos tanto da Comédia, do Drama, como da Tragédia. Como num jogo, o autor e o elenco se divertem em trocar as expectativas do gênero e levá-lo a outras paragens dramáticas. Mariângela Alves de Lima, crítica de O Estado de São Paulo é uma das que reconhece elementos deste processo:

A direção de Enrique Diaz (...) reza pela cartilha da tendência contemporânea, ou seja, admite que o efeito estético repousa mais sobre os meios de construção da arte que sobre os temas (4/5/1996).

Mas o que se discute não são apenas os meios de construção. Uma descrição acurada do jogo que produziu *Melodrama* aparece no Diário de Cádiz. Nela o autor afirma cinco anos após a estréia do espetáculo que: "a obra se entrelaça com o Absurdo (...) (n)uma estrutura cubista porque os detalhes vão se distorcendo (28/10/2000,66)". Esta idéia é reforçada pelo depoimento da atriz Susana Ribeiro, na mesma entrevista. Aclara a atriz que a manipulação destes fragmentos foi definida dentro do processo criativo dos ensaios, o que denota a participação dos atores no processo de construção do espetáculo e de sua dramaturgia: *Trabalhamos com uma dramaturgia flexível e fragmentada, com a idéia simultânea de comédia e tragédia, de várias possibilidades para uma mesma cena. Sempre com o objetivo de dizer ao público que este é um jogo e que estamos fazendo teatro e comemorando-o como uma possibilidade de estar presente no tempo.*

Entretanto não é apenas o Melodrama e seus estilos que estão em cena. Não se vê apenas um jogo com o Melodrama. A equipe artística de *Melodrama* utiliza o Melodrama como um caleidoscópio, onde os fragmentos se juntam a cada vez numa nova medida, e isto cativa o espectador. Mas não é apenas a mimesis do gênero, ou a exposição do procedimento artístico deste frente a outras dimensões dramáticas. Os autores, ao realizar um deslocamento semântico, discutem o gênero e a mímesis humana.

Ao separar partes do Melodrama, colocando-as justapostas dentro de diferentes séries semânticas, questiona-se o Melodrama, mas provoca-se também a desconstrução caleidoscópica das unidades temáticas que abraçam a maioria dos textos dramáticos. Esta desconstrução permite que se abra no e com *Melodrama* múltiplas questões, ao sabor da composição do leitor-espectador, mas não apenas questões de estilo mas da forma de questionamento da dimensão humana. É uma construção que se aproxima mais do terreno das ambigüidades, tentando abordar o drama humano pelo caleidoscópio e não na simples exposição uniforme e unitária. Utilizando-se procedimentos melodramáticos se questiona, na verdade, procedimentos canônicos do próprio Teatro ao abordar a questão humana.

O texto/espetáculo *Melodrama* apresenta como eixo central de discurso o contínuo deslocamento do objeto abordado, procurando na interação de duas personagens centrais, no caso, o Ébrio e o Amnésico, uma discussão do indivíduo em nova forma, pela sua constante fragmentação. Este movimento de construção texto-espetacular em direção inesperada, semelhante, mas inusual, cria um diálogo tenso não apenas entre a representação do melodrama e suas diferentes formas apresentadas. Há uma tensão entre as três histórias representadas e os elementos narrativos superpostos. A Companhia dos Atores desmonta o Melodrama, desvelando os

processos de sedução que o gênero tem construído, mas o tema é a própria capacidade dramática da representação humana, a dramaturgia e seus limites na representação do ser humano esfacelado. O paradoxal é ter utilizado uma forma aparentemente desgastada, alguns de seus clichês e personagens-tipos para revelar o ser humano em profunda dimensão.

Bibliografia

Gerould, D. *Russian Formalist Theories of Melodrama*. Journal of American Culture. 1: 152-168.(1978).

Notas

¹ Programa do Espetáculo SP:1996.

² Texto enviado pela produção do espetáculo, via internet, em novembro de 2000.

* * *

ANÁLISE MATRICIAL: UMA METODOLOGIA PARA A INVESTIGAÇÃO DE PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS¹

Rubens José Souza Brito

Universidade Estadual de Campinas

Conceito de Análise Matricial

A **Análise Matricial** é uma metodologia que visa analisar a matriz criativa do artista e que tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação.

Matriz é um **quadro** formado pelos **elementos** de criação que o artista escolhe para gerar sua obra. Cada elemento indica, necessariamente, um **procedimento**; chama-se de **elemento/procedimento** à **interceptação** de um **elemento** por um **procedimento**. As **operações** entre os **elementos/procedimentos** permitem a qualificação da obra artística tomada em seu todo.

O **elemento**, por via de regra, é de natureza estrutural, ou seja, constitui uma das bases sobre a qual se erige a produção do criador. Da mesma forma que, em geral, se ergue um edifício sobre diversas colunas, um objeto de arte se estrutura a partir de vários elementos. O caráter do elemento é genérico, isto é, vários artífices podem empregar os mesmos elementos na geração de obras, as quais, invariavelmente, apresentam resultados distintos entre si.

Obtém-se a matriz dispondo-se os elementos de criação encontrados em um quadro; este tipo de resolução se inspira na formação da matriz segundo conceitos da Matemática.

Como exemplo, podemos utilizar alguns elementos criativos do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, organizando-os, aleatoriamente, da seguinte maneira:

quadros	versos	coro	personagens fixos
música	ação no passado	tema	personagem em três níveis
narrativa em três planos	personagem de teatro de mamulengos	metateatro	personagem-narrador

Para a Análise Matricial interessa ressaltar, primeiramente, a distribuição dos elementos em forma de quadro

(aqui não importa o lugar que cada elemento ocupa, seja na coluna ou na linha.). Esta ação, ao permitir que se visualize, de um só relance, os principais elementos de criação, contribui de imediato para que se tenha a noção precisa do instrumental que está sendo manipulado pelo artista.

O **procedimento** é a ação do artista no uso dos elementos eleitos; esta ação personaliza o ato criativo; conseqüentemente, o caráter do procedimento é específico: somente um determinado autor produz daquele modo e não de outro. No caso da matriz, acima referida, o analista deve detalhar como Luís Alberto de Abreu organiza e constrói cada um dos elementos destacados. Por exemplo: em suas peças do projeto *Comédia Popular Brasileira*², Abreu optou por fixar certos personagens, entre eles, João Teité e Matias Cão. Usou, então, como elemento, *personagens fixos*. Ora, na *commedia dell'arte* já se empregava este recurso³. Este é o caráter genérico do elemento, ao qual já aludimos. Por outro lado, somente Abreu, ao dispor cênicamente estes personagens, atribuiu-lhes características de heróis populares brasileiros, e naturais, respectivamente, de Minas Gerais e do Nordeste. O procedimento é esta forma de compor as figuras.

A intercepção do elemento pelo procedimento produz o **elemento/procedimento**. É o que acabamos de ver no exemplo acima, onde os personagens fixos (elementos), recebendo características específicas (procedimentos), resultam em figuras genuínas (elemento/procedimento), típicas do teatro de Luís Alberto de Abreu.

As **operações** compreendem o estudo das combinações que o autor faz ao usar os elementos/procedimentos que escolhe para criar sua obra. As combinações podem se apresentar de várias maneiras. Uma delas é a da justaposição. Neste modo, o artista trabalha com os elementos/procedimentos de forma a preservar a identidade de cada um deles. É o que acontece nas peças da *Comédia Popular Brasileira*, nas quais Abreu justapõe os elementos/procedimentos *personagens fixos e quadros*. A fusão de elementos/procedimentos é outra possibilidade combinatória. Neste caso, a fusão dos elementos/procedimentos gera um novo elemento/procedimento. Exemplo disso é o surgimento do *personagem criado em três níveis* (terceira máscara), fruto do investimento de uma nova máscara (personagem) no *personagem-narrador*, em *O Livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu (especificamente nos personagens Jó e Madrastra). A inclusão/exclusão de elemento(s)/procedimento(s) também ocorre frequentemente. Ao incluir ou excluir um elemento/procedimento o artista diferencia esta obra em relação às suas demais produções. Ao inserir a *mímica* em sua matriz criativa, o autor de *Bella Ciao* propõe um espetáculo protagonizado por um ator-mímico, em *Ladrão de Mulher*, fato inédito em sua maneira de criar. As combinações, além de contemplarem estas interações básicas, adquirem também um papel de natureza funcional. As relações entre os elementos/procedimentos podem dimensionar, por exemplo, a intensidade e o modo com que estes componentes são utilizados. Na obra do dramaturgo que está nos servindo como modelo, o uso do *quadro* é tão intenso que acaba atribuindo ao seu teatro um caráter eminentemente épico.

O estudo das operações revela os signos de uma linguagem artística que se compõe e se articula. É importante salientar que cada novo elemento que o artista insere em sua matriz criativa, a transforma em uma nova matriz, já que a este elemento se liga um outro procedimento, formando um elemento/procedimento ímpar, o qual, por sua vez, estabelece com os demais elementos/procedimentos uma série de combinações inéditas; este fenômeno mostra o potencial, praticamente

infinito, de transformação da matriz criativa. A título ilustrativo, podemos imaginar um autor incorporando em sua matriz dramaturgicamente, elementos/procedimentos sugeridos pelo diretor de um espetáculo; ou, ao contrário, um encenador introduzir em seu processo de criação, elementos/procedimentos do dramaturgo.

Finalmente, com a resolução das operações, chega-se à elucidação do processo criativo do artista e à qualificação de sua obra.

A Análise Matricial em processo

Para se efetuar a Análise Matricial sugerimos o seguinte encaminhamento:

- 1) Após a escolha do artista, cujo processo de criação será investigado, eleger a fonte primária (a obra artística);
- 2) Estudar minuciosamente cada uma das obras componentes da fonte primária;
- 3) Utilizando-se o método comparativo, destacar os elementos que o artista usa para criar sua obra;
- 4) Formar a matriz criativa com os elementos destacados;
- 5) Determinar os procedimentos relativos a cada um dos elementos;
- 6) Interceptar cada elemento com seu respectivo procedimento, estabelecendo os elementos/procedimentos;
- 7) Fazer as operações entre os elementos/procedimentos, esclarecendo o processo de criação do artista e qualificando sua obra.

É evidente que estes sete passos básicos sugeridos refletem apenas uma das formas possíveis de se realizar a Análise Matricial. Afinal, a cada trabalho o pesquisador se defronta com circunstâncias imprevistas, seja em relação ao artista, à sua obra, às condições em que esta se encontra, ou, até mesmo, às dificuldades impostas pela realidade externa à pesquisa. De qualquer maneira, esta flexibilidade na organização e condução do processo não contradiz a Análise Matricial, mas, ao contrário, a afirma.

Vale lembrar também que a Análise Matricial se resolve plenamente com o olhar único e exclusivo do pesquisador e que este, se assim o desejar, pode ampliar o resultado de seu trabalho ao contemplar outros pontos de vista sobre o processo de criação, incluindo-se aí o olhar da crítica especializada e, mais interessante ainda, o do próprio artista.

A Análise Matricial aplicada a outras áreas das Artes Cênicas

No primeiro semestre de 2001 alunos do curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas empregaram a Análise Matricial para investigar o processo criativo de vários dramaturgos, entre eles José de Anchieta, Roberto Gomes, Pedro Bandeira, Perito Monteiro e Carlos Alberto Soffredini.

No consenso dos participantes, um dos benefícios desse tipo de análise é o de alargar os horizontes da pesquisa, na medida em que o observador se volta para o processo de criação em si e não para a obra. Esta alternância de olhar mostra que o objeto estético pode ser visto ainda em edificação, ao menos naquilo que ele apresenta de visível, revelando os alicerces e os modos pelos quais eles se relacionam entre si, sugerindo a mente do criador em exercício e ainda, não menos relevante, detectando, aqui e ali, a alma e o ideário do artista. Além do mais, a Análise Matricial, aliada ao exame intrínseco da obra, perfaz um universo cognitivo definido com maior amplitude e precisão.

Até o presente momento⁴ não se empregou a Análise

Matricial na investigação de processos criativos em outras áreas das Artes Cênicas. Entretanto, a pesquisa, na academia, da criação artística contemporânea, já é uma tendência manifesta. Nesse sentido, a Análise Matricial pode dar sua contribuição para o esclarecimento dos principais procedimentos utilizados pelo artista cênico. O exame das matrizes criativas do dramaturgo, do encenador, do ator, do cenógrafo e do iluminador, colocam-se, desde já, como prioridade para elucidar a diversidade de alternativas da instituição da cena atual.

A Análise Matricial aplicada a outras Artes

No mesmo curso, acima referido, uma das alunas realizou um estudo extremamente preciso sobre a matriz criativa do compositor Noel Rosa. Este trabalho abre a perspectiva do uso da Análise Matricial em outras Artes, tanto nas que são produzidas coletivamente, quanto nas que se concretizam a partir de um só indivíduo.

Cinema, Artes Plásticas e Visuais, Música, Multimídia, Escultura, Poesia e Literatura, entre outras, oferecem um ilimitado campo de investigação na área de criação, cujos estudos podem contribuir para o desenvolvimento da Análise Matricial enquanto procedimento metodológico, pois, seguramente, surgirão novos elementos e procedimentos de natureza diversa das já estabelecidas na dramaturgia.

Notas

1 A íntegra desta metodologia pode ser consultada em: SILVA, Armando Sérgio da (org.). *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2ª ed., 2002, pp. 277-286. O ensaio, produzido em parceria com Jacó Guinsburg, resultou da tese de doutorado *Dos Peões ao Rei: O Teatro Épico-Dramático de Luís Alberto de Abreu*, defendida na ECA/USP, em 1999, por Rubens José Souza Brito, orientando do Prof. Dr. Jacó Guinsburg.

2 *O Parturião, O Anel de Magalão, Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre e Sacra Folia*.

3 Brecht e Gil Vicente usam, respectivamente, entre outros elementos, o quadro e os versos na composição de suas obras, os mesmos utilizados pelo criador *de Auto da Paixão e da Alegria* e, no entanto, os produtos são distintos entre si.

4 A citação se refere a 2001. Em 2003, a Análise Matricial está sendo empregada em duas dissertações em andamento no Instituto de Artes da Unicamp, *Comédia Popular Brasileira: a comicidade na obra de Luís Alberto de Abreu*, de André Carrico e *O Espetáculo na perspectiva da Educação*, de Cleusa Joceléia Machado, ambos orientandos do autor.

* * *

O TEATRO COMO MECANISMO DE EXPRESSÃO DE SUBJETIVIDADE: UMA LEITURA CRUZADA ENTRE ÉTICA DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD E A ESCRITURA DRAMATÚRGICA DE SAMUEL BECKETT

Sócrates Fusinato

Universidade do Estado de Santa Catarina

O que se busca elucidar quando se discute o teatro como mecanismo de expressão de subjetividade? O eixo de argumentação que se toma diz respeito à crise de subjetividade que se manifesta no mundo moderno, onde imperam por motivos históricos, econômicos, culturais, alguns veredictos proferidos pelo homem que se entende a um só tempo sujeito e objeto de conhecimento. Quando o homem define sentidos para o mundo e quando pretende que esses sentidos sejam universalizados surge um problema de desconsideração, pois todo discurso que se quer universal acaba por mutilar as individualidades.

Nesse sentido, pensar o teatro como mecanismo de expressão de subjetividade significa retirá-lo de seu aprisionamento institucional. Enquanto fenômeno socialmente esclarecido, o teatro apresenta-se abarrotado de regras e discursos que o tomam como objeto de discussão. Como toda instituição, o teatro também produz normas de condutas, formas de agir que autorizam classificá-lo como teatro ou como não-teatro.

Entende-se que essa discussão perde efeito quando se almeja debater o teatro como mecanismo de subjetivação. Não se trata de negar em absoluto todas as regras, todas as diretrizes que fazem do teatro outra coisa que não ele próprio. Busca-se, no entanto, discutir um teatro que questiona as regras (ainda que produza outras), que afronta os limites e os sentidos comuns que o habitam. Intenta-se discutir o teatro para além de sua condição de mero meio de entretenimento que já não lega posicionamento crítico para aqueles que o fazem acontecer.

Assim, transcendendo o seu arcabouço institucional, o teatro há que produzir inquietudes, como uma pergunta sem porquês manifestos, como um dispositivo que requisita de cada um o seu próprio veredicto.

Na década de 50, o dramaturgo irlandês Samuel Beckett recebeu arbitrariamente o rótulo de membro-partícipe de um movimento de pensamento intitulado “teatro do absurdo”. A expressão foi cunhada por Martin Esslin em sua obra intitulada *O teatro do absurdo*, na qual aglomerou no mesmo movimento inúmeros dramaturgos, dentre eles, Arthur Adamov, Eugène Ionesco e Jean Genet.

O rótulo de “teatro do absurdo” legado à produção dramaturgica dos autores acima referidos é entendido arbitrário se levado em consideração que as temáticas, a forma de produção de linguagem e mesmo a construção de personagens, em cada autor, apresentam-se de modo particular, o que pouco converge para a construção de um movimento teatral homogêneo, harmônico.

Dentre os argumentos utilizados por Esslin para incluir Samuel Beckett no rol de autores que produzem o “teatro do absurdo”, o que mais interessa para a discussão aqui proposta diz respeito à linguagem. Como movimento de pensamento, disserta Esslin, o “teatro do absurdo” procura explorar o desgaste da palavra que dissimula certezas, refletindo em suas (des)construções poéticas a crise de paradigmas que assola a

sociedade moderna que elegeu a razão humana como novo deus¹.

Em diálogo com o exposto, o presente estudo toma como objeto de análise a obra *Esperando Godot* de Samuel Beckett. Isto porque o referido texto teatral é construído a partir da mera condição de existente do homem-personagem, destituindo-o de todo e qualquer sistema de respostas que o fazem crer em uma completude em vida.

As personagens beckettianas, constantes do texto dramático *Esperando Godot*, encontram-se excluídas de seus contextos político-sociais e jogadas em um lugar que é um nada, um vazio suspenso e longínquo do mundo dos fatos que faz as coisas, os gestos e as palavras acontecerem.

Assim, em se tratando da escritura dramaturgica de Beckett em *Esperando Godot*, pode-se, em termos, acatar a expressão “teatro do absurdo” cunhada por Esslin. Para tanto, traz-se a lume a noção de absurdo construída por Albert Camus em sua obra *O mito de sísifo*, noção esta que teoriza de forma direta as imagens poéticas afloradas no texto dramático *Esperando Godot*.

Camus assevera que um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade, constitui o sentimento do absurdo².

Ainda que a escritura dramaturgica beckettiana discuta o desgaste das palavras, a incomunicabilidade dos discursos que produzem certezas e sentidos para o mundo, tornar isso claro para o homem que se apega às promessas de salvação constitui-se como sendo um robusto obstáculo, pois no discernir de Artaud, o que mais grita é a “nossa profunda incapacidade de extrair de uma palavra todas as suas conseqüências e nossa profunda ignorância do espírito de síntese e de analogia”³. A dificuldade reside, portanto, na indisponibilidade do homem moderno para ser abocanhado pelas miragens do absurdo.

Tomando-se por baliza as palavras de Antonin Artaud, pode-se assertar que a reverberação e o alcance dos ecos do absurdo, apesar de imensuráveis, são passíveis de ocorrência e, para tanto, necessitam daquilo que Artaud intitula “preparação”:

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro, e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação. Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade⁴.

Tendo em vista a citação artaudiana acima aposta, cumpre esclarecer o seguinte: a expressão “romper a linguagem” em Artaud é abrangente, o rompimento que ele propõe afronta não apenas a idéia de o teatro como sendo meramente texto dramático, mas contrapõe-se também à utilização petrificada que se faz dos demais elementos cênicos (luz, cenário, figurino, ator). Assim, quando se toma a escritura dramaturgica de Samuel Beckett como referência para se construir a reflexão de um teatro não petrificado, não se busca fixar a referida análise na produção escrita beckettiana. O absurdo não se deixa aflorar tão somente na escritura dramaturgica, o que seria demasiado limitador afirmar. Isto porque o escrever beckettiano é tomado como ponte edificada que possibilita a experiência do absurdo. O absurdo, portanto, não repousa desmaiado no texto

escrito e, nesse sentido, há que ser compreendido enquanto situação que envolve um todo da experiência, texto dramaturgico, diretores, encenadores, atores, instrumentos cênicos e platéia.

Quando da leitura dos autores que se quer ver dialogar (Artaud e Beckett), pode-se perceber a presença de um incansável discurso da necessidade, necessidade de vida ao homem moderno, amortecido pelos seus saberes e que, em função de suas *divinizadas* certezas, deixa-se levar pelo curso mortificante das banalidades quotidianas.

Em Artaud insufla-se com todo vapor um sim, um sim que se diz à vida imersa em toda a sua precariedade. O uso da palavra crueldade recebe o sentido “de apetite de vida e de necessidade implacável”⁵. Assim, para o pensador francês “o esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade”⁶. Nesse sentido, pode-se assertar que a escrita de Artaud oferece balizas para se pensar o teatro em um patamar ético. Mas que rastros seguiria essa ética da crueldade esboçada por Artaud? Ora, trata-se de desconstruir, de não idolatrar os artefatos retóricos do homem que insiste em criar e universalizar sentidos para a vida. A crueldade assenta-se no escuro de um deserto que aflora constantemente miragens aterradoras do caos.

Dessa forma, pode-se discernir que a ética da crueldade dialoga em longos goles com o sentimento do absurdo. Tanto a escrita artaudiana quanto a escritura dramaturgica de Beckett em *Esperando Godot* requisitam ao leitor atitude, tomada de postura, e trazem a lume uma dimensão ética. Em sua obra *O teatro e seu duplo*, em capítulo intitulado “A encenação e a metafísica”, Artaud afirma a necessidade de promoção de uma metafísica da linguagem para que a crueldade tome corpo.

Em *Esperando Godot*, a escritura dramaturgica de Beckett lega aqueles que se deixam atrair pela cerimônia dramática uma inquietude que advém do formato fragmentado do discurso e dos personagens que o sustentam. Cumpre aos envolvidos o exercício imaginário de costura, de arremate dos retalhos poeticamente indicados em cena, caso se queira buscar no evento teatral algum sentido. Cada qual há que esboçar e fundamentar o que do visto conseguiu abstrair.

Tendo em vista que a escritura dramaturgica de Beckett em *Esperando Godot* se aproveita de idéias fragmentárias, de discursos esquizofrênicos que, tomados em sua literalidade, muitas vezes carecem de sentido imediato, pode-se perceber em Beckett a abertura para a produção de uma metafísica da linguagem. Referida asserção encontra respaldo no pensamento de Artaud, pois para o pensador francês

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, [...], é enfim considerar a linguagem sob a forma de encantamento⁷.

Por não funcionar como um sistema de representação de códigos estáveis e de fácil digestão, a escritura dramaturgica edificada por Samuel Beckett, enquanto fenômeno textual e espetacular, recusa ao ator e ao espectador a comodidade das histórias lineares contadas por personagens que significam algo no mundo.

Em conformidade com a proposição artaudiana, pode-se inferir que o texto dramático *Esperando Godot*, enquanto elemento textual a ser encenado, abre espaços para que a metafísica da linguagem se realize, ao passo que não define em termos de conceitos a noção de absurdo, mas se utiliza da incessante construção de imagens poéticas para torná-lo presente.

Trata-se, portanto, de discutir a metafísica da palavra

na escritura dramática de Beckett, de canalizar a atração pelo sentimento do absurdo a fim de se retirar o teatro da sua estagnação institucional, da sua petrificação psicológica, da sua incapacidade de cura social, para adorná-lo com requintes de artaudiana crueldade, para torná-lo mecanismo de subjetivação, inquietante e avassalador, que dialoga de forma sensível com o absurdo da existência que por nada deixa de pairar sobre o homem que aceita a vida em sua precariedade.

Toma-se por problema a discussão de um teatro que intervêm nos sentidos de mundo absolutizados pelo homem de razão, hábil contador de histórias e criador de realidades. Um teatro que não responde mas questiona; um teatro que alimenta mas não sacia. Um teatro que possibilita que o espectador atraído carregue consigo, além da banalidade quotidiana, as imagens poéticas afloradas durante o acontecimento do espetáculo.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**: peça em dois atos. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- CAMUS, Albert. **O mito de sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

Notas

- ¹ ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 15-24.
- ² CAMUS, Albert. **O mito de sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 88.
- ³ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 47.
- ⁴ Idem, p. 8.(1978).
- ⁵ Idem, p. 119.
- ⁶ Idem, p. 120.
- ⁷ Idem p. 46.

* * *

GT ESTUDOS DA PERFORMANCE

UM ESTUDO PARA A PERFORMANCE DO CLOWN EM AMBIENTE HOSPITALAR

*Ana Lucia Martins Soares
Universidade do Rio de Janeiro*

No quarto estão a mãe, uma tia e um amigo da família que parece ter dificuldades de locomoção. A menininha deve ter por volta de dez anos, está deitada de olhos fechados. Parece tranqüila. Joyce. É assim que ela se chama. Procuro não invadir o ambiente com a minha presença, então recuo e espero no corredor. Os dois clowns avançam e entram, a porta fica aberta, mas nesse primeiro momento, eu só escuto o silêncio. Pela manhã, quando chegamos ao hospital, na reunião entre os médicos e os atores, onde se trocam informações sobre o estado físico e emocional das crianças hospitalizadas, a enfermeira chefe, bastante mobilizada, já nos adianta que Joyce não passará dessa tarde. Imediatamente todos concordam que é melhor para ela e para todos que estão ao seu redor, que o sofrimento é muito grande e ela não merece mais tamanha dor. Falam do estado de outras crianças, riem de alguns comentários acerca dos sapatos de uma das médicas de plantão, comem sanduíches quentes de queijo (croque monsieur), mas nada do que se passa após a conversa sobre Joyce, pode espalhar em mim a impressão de perda, fracasso, desamparo e desilusão na luta da vida contra a morte. Continuo acompanhando os clowns em mais duas reuniões com equipes médicas distintas e depois os sigo até o vestiário onde eles trocam de roupa e reencontram seus narizes vermelhos. Eles se divertem juntos, são engraçados, é verdade. Uma graça boba, ingênua, típica daqueles ataques de riso que temos com os amigos mais próximos quando se é mais jovem. Lembro-me dos meus amigos mais próximos. Tentando parecer o menor inseto que já pôde penetrar num corredor de hospital, passo o resto da manhã perseguindo o trabalho da dupla de clowns por todos os ambientes. Das enfermarias às salas de lazer infantil, passando pelo CTI e pela área de isolamento, com direito até a me vestir de plástico dos pés à cabeça, enquanto os palhaços têm o privilégio de, bem desinfetado, deixar o nariz vermelho para fora. Já não me lembro mais de Joyce. Hora do almoço. Volto a acompanhar os clowns no árduo e belo trabalho com esses pequenos anjos que estão apenas um pouco doentes, mas logo voltarão para casa, para suas brincadeiras, seus pais e irmãos, sua curiosidade, sua energia, sua força de crescer e viver. Se deus quiser. Não dou muita atenção, mas sinto vontade de rezar. Logo no corredor que dá acesso aos quartos das crianças em estado grave, sentada numa cadeirinha infantil que alguém esqueceu por ali, uma senhora chora, sem desespero, copiosamente. O clown senta ao seu lado, em outra cadeirinha esquecida e delicadamente lhe estende a mão. Ficam ali, as duas. Uma mulher que chora e um clown que lhe dá a mão. Não tenho mais a noção de quanto tempo passa e não sei dizer se ficamos dez ou quarenta minutos ali, sem dizer palavra; as duas, eu e o outro clown que também, nesse momento, observa. Não tenho coragem de pensar em nada nem em ninguém. Estou ali, presente, agora, de verdade e, subitamente, sinto uma enorme força me invadir. Observo cada detalhe, o cabelo cheio de pontas da senhora, seu nariz fino, os

dois olhinhos miúdos de um claro brilhante como se fossem duas pedrinhas preciosas. Noto o rosto do clown. Ele está sério, sem peso, mas concentrado. Um clown atua na direção da necessidade do outro. O clown traz para o outro, a beleza e a esperança, mas também a fragilidade e a inconstância de ser humano. Não há o que se possa fazer, a não ser esperarmos juntos por um momento em que as coisas estejam melhores. É isso o que o clown quer dizer. Estou cansada, quero ir embora para casa. Fico ainda para uma última intervenção. Do lado de fora só escuto o silêncio. Não dá para ter a menor idéia do que se passa, se acontece algo dentro do quarto. De repente ouço o som da flauta do clown que toca a brasileira “luz do sol que a folha traga e traduz, em verde de novo, em folha, em graça, em vida, em força, em luz”.¹ Entendo que é uma forma do clown me colocar para dentro. Estou lisonjeada pelo contato com os clowns do Le Rire Medecin². Eles saem e logo entram em outro quarto, mas não os sigo. Quero ficar ali, esperar alguma reação de dentro da nuvem silenciosa onde dorme o anjinho Joyce. Um médico e dois enfermeiros entram no quarto. Fico em dúvida se Joyce já voou. Permaneço no corredor, e me critico no meu voyeurismo; mas sou uma pesquisadora, eu preciso saber o que acontece depois da passagem dos clowns, o que resta da relação que se estabeleceu entre eles, o que cada um leva para si e para sempre. Os homens de branco saem. Silêncio. Ainda silêncio. Não me movo do lugar. Mas também não posso ficar lá muito mais tempo, parada no meio do corredor, onde transitam macas, aparelhos grandes e estranhos, médicos apreensivos. Não quero atrapalhar nada. Tomo a direção da saída, mas já me perdi dos clowns. Enquanto espero o elevador ouço alguém que assovia a música do Caetano. Num impulso volto correndo à porta do quarto de Joyce. Vem de lá o som. A vida venceu a morte.

O estudo que aqui se apresenta faz parte de pesquisa de doutoramento cujo objetivo é a construção de uma metodologia de formação e treinamento do ator no exercício da linguagem do clown visando a sua atuação cênica em ambientes hospitalares destinados ao tratamento de crianças. A intenção é averiguar as interseções e oposições entre os princípios do trabalho do ator sobre si mesmo e do jogo cênico no qual ele atua, e aqueles que regem a atuação cômica do palhaço em performance teatral. Nesse sentido, a pesquisa toma como base para a averiguação, as relações entre riso e saúde, entre o palhaço e a criança; entre a realidade e o lúdico e entre arte e transformação, e espera ser uma oportunidade para o aprofundamento na investigação dos pressupostos de aprendizagem técnicos, artísticos e humanísticos no processo de formação do ator.

O interesse desse estudo está intrinsecamente ligado ao Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso, criado em 1998 no Departamento de Interpretação da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Unirio. Abrangendo as áreas de Teatro e Saúde, o Programa é coordenado por mim e conta atualmente com a colaboração do Prof. Édson Liberal do Departamento de Pediatria do Centro de Ciências Biológicas e da Saúde da Unirio, mobilizando discentes e docentes dos dois segmentos. Nossa ação principal é a performance artística e cômica de alunos de teatro nas de-

pendências pediátricas do Hospital Universitário Gaffrée & Guinle (ambulatório, enfermaria e CTI) com o objetivo central de possibilitar a experiência do riso e através dela estabelecer relações, com a criança enferma, seus familiares e equipe médica, que contribuam para amenizar a tensão do ambiente hospitalar propiciando uma recuperação mais rápida, aliviando traumas decorrentes da internação e de exames específicos, abrindo espaço para uma postura mais positiva e combativa em relação à doença. O Programa Enfermaria do Riso é um raro representante desse tipo de ação no âmbito universitário, no entanto, encontra colaborações e parcerias com outros programas organizados de forma não governamental, que representam iniciativas similares: o programa Doutores da Alegria, com sede em São Paulo desde 1991, que fundou o seu Centro de Estudos há quatro anos para executar pesquisas de ordem interdisciplinar acerca das relações entre arte e desenvolvimento da saúde; o programa Payasos sin Fronteras que atua em campos de refugiados e zonas de conflitos através do empreendimento de ateliês sócio-educativos; o programa Le Rire Médicin que organizou uma estrutura de treinamento que descentraliza a formação dos atores para as intervenções hospitalares, suprimindo as demandas regionais de hospitais do interior do país.

Quando comecei a coordenar as intervenções dos clowns–enfermeiros no HUGG, logo se colocaram questões acerca da necessidade de se encontrarem parâmetros metodológicos para uma formação abrangente daquele que intervém. Levando-se em conta que o instrumento de expressão de um ator é a sua própria pessoa, isto é, seu corpo, sua voz, e também sua personalidade e sensibilidade; a formação para esta ação, de uma certa forma, fica obrigada a ampliar seus objetivos e habilitar o aluno para as performances, se torna também uma oportunidade para a reflexão e a discussão de questões acerca da própria função do ator fora do seu lugar habitual, onde os limites da experiência artística encontram-se objetivamente com aqueles do exercício social. A função do artista, então, alcança uma abrangência que transcende a sua própria imagem, liberando-o de uma abordagem exclusivamente egocêntrica de seu fazer.

O clown nasce no engano, na deflagração das fragilidades e limites da condição humana, num processo de criação que se desenvolve no duro e ao mesmo tempo belo exercício de conhecer-se, de percepção do outro, de descoberta e exploração do espaço como se fosse pela primeira vez. Lecoq (1997) nos avisa: “Diferentemente dos outros personagens de teatro, o clown estabelece um contato direto e imediato com o seu público, ele só pode viver sob o olhar dos outros” Desmistificando a pretensão de cada indivíduo de ser melhor do que o outro, o clown traz um mundo novo para dentro daquele já conhecido, propõe uma outra lógica, desestabiliza relações estruturadas de poder, redimensionando lugares e estimulando a comunicação. Para além da investigação da construção de um personagem, esse é um estudo que trata da pesquisa de uma natureza, de um estado de comicidade, de regras do jogo de ser algo e não do jogo de representar algo.

Em se tratando de clowns profissionais, existe, hoje, uma nova geração de artistas que rompendo os tradicionais limites da cena vão diretamente ao encontro de um espectador sem a barreira criada pela apresentação teatral, e contribuem de forma indiscutível para o aprofundamento e para o enriquecimento da experiência humana. É o caso das performances artísticas em hospitais infantis. Considerando que o ambiente hospitalar é lugar das questões de vida e morte, onde se encontram niveladas e igualmente distribuídas as esperanças e as impossibilidades de cada indivíduo, podemos

encontrar nele elementos correspondentes aqueles que sustentam o exercício de improviso que treina o ator no seu ofício. Na situação de enfermidade, urge o tempo. Não há passado nem futuro e o presente se impõe como uma regra, como uma ordem de sobrevivência e cura. Assim, ao aliam-se o jogo de clown e o espaço hospitalar através da prática da improvisação, se coadunam elementos gerais que, estruturados pelas condições e exigências da realidade, constituem uma base sólida para a investigação de mecanismos que regulem e organizem as performances.

Diferentemente do médico, o clown se dirige ao que é saudável numa criança que está doente no intuito de manter vivas as suas possibilidades de criar, de sonhar, de rir. São encontros que respeitam e estimulam a essência do outro, despertando nele toda a sua potência de ação. Cada relação que o clown estabelece com o outro, seja ele médico, enfermeiro, paciente ou acompanhante, é uma história escrita a quatro mãos. Nesse caso, o riso se encontra justamente no espaço entre entender a necessidade do outro e tentar supri-la, num lugar onde as relações podem se tornar transformadoras. Mais uma vez Lecoq (1997) nos adverte que “todos nós somos clowns, acreditamos ser belos, inteligentes, e fortes, mas todos nós temos nossas fraquezas, nossa mediocridade que, ao serem expressas, fazem rir”. Essa transformação de uma fraqueza particular em força teatral indica que a experiência da comicidade pode ser um caminho para a consciência de si próprio. Rir é como uma impressão digital da própria identidade. Aquilo do que achamos graça, diz muito sobre quem somos.

A criação de uma sistemática de formação para as intervenções no hospital possibilita a investigação dos princípios fundamentais que regem a comicidade da ação, ligada ao aspecto humano nas relações que ela provoca. Para os atores/estudantes em formação, o exercício de encontrar seu próprio clown e pesquisar sua própria mediocridade, além de ganhar uma abordagem social, prepara para uma ação artística que o coloca em condição de indignação contra a indiferença e o des-caso presentes nas relações humanas. Mantê-la não é tarefa fácil, muito menos propagá-la. Para que isso aconteça, antes de tudo, é preciso que se recupere o seu espaço interno, aquele que se constrói e se alarga cada vez que um clown entra na enfermaria de um hospital e se relaciona com alguém que está num de seus leitos. Enfim, a investigação dos modos artísticos, sociais e humanos gerados através dessa relação espera ser uma importante contribuição para a difusão e a comunicação de um sentido para o envolvimento entre indivíduos seja qual for a natureza da sua condição.

Bibliografia

- ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- BARBOSA, Juliana Jardim. **O Ator Transparente – o treinamento com as máscaras do palhaço e do bufão e a experiência de um espetáculo Madrugada**. (Mestrado em Artes Cênicas) - USP, São Paulo, 2001.
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação-Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator**. (Doutorado) – PUC, Rio de Janeiro, 1992.
- BROOK, Peter. **L'espace vide – Écrits sur le théâtre**. Paris: Ed. de Seuil, 1977.
- O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

FABBRI Jacques e SALLEE Jean Pierre. **Clowns et Farceurs.** Paris: Ed. Bordas, 1982.

FO, Dario. **Le Gai Savoir de l'Acteur.** Paris: L'Arche, 1990.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

JENKINS, Ron. **Subversive Laughter – The Liberation Power of Comedy.** Nova York: New Press, 1994.

LECOQ, Jacques. **Le Corps Poétique.** Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.

MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaços. Transformações na realidade hospitalar.** São Paulo: Palas Athena, 1998.

Boas Misturas – Possibilidades de Modificações da Prática do Profissional de Saúde a partir do contato com os Doutores da Alegria. (Mestrado em Psicologia Social) – PUC, São Paulo, 2001.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.

RIALLAND, Bernard. **Le Rôle Social du Clown (D.E.A)** Université de Metz, 1997.

ROZA, Elisa Santa. **Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância.** Rio de Janeiro: Relume, 1993.

RYNGAERT, J. Pierre. **Jouer, Représenter.** Paris: Cedic, 1985.

SIMON, Alfred. **La Planète des Clowns.** Lyon: La Manufacture, 1988.

WINNICOTT, D. W. **A criança e seu mundo.** Rio de Janeiro, Guanabara Koogen, 1982.

O brincar e a realidade. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WUO, Ana Elvira. **A Visita do Palhaço no Tratamento das Crianças Hospitalizadas** (Mestrado em Estudos do Lazer) – UNICAMP, São Paulo, 1999.

YVERGNIAUX, Françoise. **Le Clown et sa Violence Face à l'Enfant Hospitalisé. (Maîtrise) Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1995.**

Notas

¹ Música de autoria de Caetano Veloso intitulada “Luz do Sol”

² Programa artístico de intervenção dos palhaços em ambiente hospitalar destinado às crianças, existente na França desde 1992.

* * *

BALANÇA AS GUNGAS, DEIXA BALANÇAR...

Cláudio Alberto dos Santos
Universidade do Rio de Janeiro

Nesta comunicação pretendo traçar em linhas gerais os aspectos constituintes da *performance* do Moçambique de Belém da cidade de Uberlândia/MG. Isto significa apresentar e discutir os significados das dimensões *espaciais e temporais*, dos “personagens” (soldados, capitães, madrinha, tocadores), das vestimentas, dos adereços, do estandarte, das “guias” etc, contextualizadas na Festa do Rosário (que acontece no segundo final de semana de novembro). Todos os atos litúrgicos (com exceção das preces ao estilo das “ladainhas”) estão intimamente ligados à música. Ela desperta os sentimentos e ajuda a sintonização com o ritual. Os tambores e os cantos ligam os mundos do visível e do invisível, do sagrado e do profano.

A Festa do Rosário começa efetivamente a partir do segundo *domingo* do mês de novembro e se estende até a noite da segunda-feira quando faz-se os descerramentos rituais dos mastros. Ela se constitui de uma série de ritos de cortejo, procissão, visitas cerimoniais a casas de devotos e a centros

de Umbanda, a busca e a entrega do Reinado, levantamentos e descimentos de Mastros na praça frente à Igreja do Rosário, o almoço comunitário no quartel.

A cidade inteira é “cortada” e “dominada” pelos tambores unidos numa cadência avassaladora. Eles espantam a escuridão, a cegueira e a surdez da indiferença. Nesses dias, com a permissão de *Exu*, os primeiros são os moçambiqueiros e os outros congadeiros, os “donos” das ruas e praças, numa cidade, onde os negros foram historicamente *apartados* de espaços geográficos e sociais controlados e habitados pela classe dominante (ruas, clubes, cinemas). (CAIXETA, 1997)

Sem os moçambiques estarem presentes (pelo menos um) não pode haver os cortejos e procissões. Além disso, a coroa do Reino não pode sair à rua sem a presença de algum deles. Eles são indispensáveis, vitais, essenciais. Ao chegar nas casas, ou nos centros de Umbanda, o primeiro capitão (Ramon) faz o “ponto de chegada” ou “entrada” e o restante do “batalhão” responde em coro. Quando se entra em lugares em que há fios estendidos, isto é, varais de secar roupa, os bastões sempre passam por cima dos mesmos para que não percam a sua magia. Após isso, tem-se o começo dos “pontos de louvação”. Depois, faz-se os “pontos de saída” ou “despedida” e sai-se sem dar as costas para a imagem da Santa (como quando Ela miticamente foi retirada da gruta em que se encontrava) e novamente os bastões são passados por cima dos varais de roupa.

Nesse grande ritual, gestos pré-determinados, palavras pré-determinadas, objetos e emoções pré-determinadas adquirem o poder misterioso de presentificar o laço entre os homens e as divindades. A eficácia de sua simbologia depende da repetição minuciosa e perfeita ano após ano.

As “caixas”, “pantagomas” e “gungas” do Moçambique chamam todos que os ouvem, para saírem da percepção usual e cotidiana e entrarem em *outras dimensões*, espaços e formas de experimentar a vida. A sua música leva ao *transe*. Alguns “gungueiros” ficam de olhos parados, distantes, semi-cerrados. Seus movimentos são lentos, quase em câmera lenta. Outros, dançam freneticamente ocupando o espaço em toda sua amplitude. Cada um tem sua forma própria de tirar uma energia de dentro de si mesmo e externá-la, expressá-la, colocá-la para fora. A percussão, a dança e os gestos rituais ajudam nesse movimento que leva aos estados alterados de percepção. O corpo dos participantes muda, transforma-se, porque entram em jogo elementos irracionais. É um corpo emocionalmente intenso, extático. Nesta materialidade e fisicalidade que remetem à ancestralidade étnica está um dos aspectos mais instigantes da linguagem dessa *performance* afro-brasileira.

Mesmo o caráter sagrado da dança, não lhe retira uma predominância bélica, marcial. Ela não favorece a aproximação entre homem e mulher, nem contribui para a liberação da sensualidade. Essa dança ritual é no presente, dança de luta por autonomia cultural, dança de luta pela liberdade plena. No Moçambique de Belém, existem variações de evoluções e manejos dos bastões que acontecem de forma totalmente improvisada. Em alguns desses momentos, mais do que apenas representar um batalhão de soldados fazendo a escolta dos Reis e das imagens religiosas, a dança se torna uma simulação estilizada de um combate que relembra as centenas de lutas travadas pelos negros em suas batalhas contra os colonizadores na África e as lutas para defender os quilombos em solo brasileiro.

Além desses momentos predominantemente guerreiros, há outros em que a formação acontece de forma movimentada e de grande efeito. Os dançadores ficam em filas frentes uma da outra e nem os seus bastões acima da altura das cabeças. Após

isso, o primeiro par se abaixa, passando sob os bastões do segundo par. Ergue-se novamente, passa sob os bastões do terceiro par e vai seguindo, indo para o final das filas. Em seguida, o segundo par faz a mesma coisa, e assim sucessivamente, até que todos tenham passado. Outra coreografia tradicional do “Belém” é a despedida em frente da Igreja. Todos os dançadores e os capitães colocam seus capacetes na extremidade dos bastões que depois são erguidos e balançados sobre as cabeças. O sapateado com os “pés plantados” no chão no ritmo dos tambores e simultaneamente tocando as “gungas” é a movimentação corporal basilar do Moçambique de Belém.

Amplia-se o conceito da dança, “dançar bem”, é algo valorizado pela comunidade. Mas, esse “dançar bem” não tem a perspectiva do espetáculo. No caso em questão, mais importante do que o acabamento formal do ritual é a *intensidade* de sua execução. A sinceridade da *entrega* é o essencial. Nesse sentido, a experiência vital de cada um é a base da construção da atuação. Nessa prática humanizada, viva, não se procura a *técnica* como um fim em si mesma. Isso nem sequer é cogitado ou imaginado. Um virtuosismo desligado do todo soaria como algo insólito, sem sentido.

Geralmente todos os instrumentos são feitos por participantes do próprio terno. As “caixas” (surdos maracanhãs grandes, médios e “pequenos”) são feitas artesanalmente usando o compensado como bojo ou “carcaça”. As hastes tensionadoras, os aros de cima e de baixo são improvisados com roscas de 60 cm de comprimento, porcas e latões cortados e soldados. Em alguns casos, elementos dos instrumentos são materiais que normalmente vão parar nos lixos (por exemplo, as esferas que ficam dentro das “gungas” e “pantagomas”, o courvim usado como peles superior e inferior).

Todos os atos litúrgicos (com exceção das preces ao estilo das “ladainhas”) estão intimamente ligados à música. Ela desperta os sentimentos e ajuda na sintonização com o ritual. A música cria um envoltório, um campo energético, um espaço no tempo. Os tambores e os cantos ligam os mundos do visível e do invisível. Realizam a interpenetração entre dimensões irredutíveis, o plano carnal, físico, sensível, concreto, palpável, finito (dos vivos e da vida) e o plano espiritual, abstrato, sagrado, eterno, dos deuses e do além-vida, dos mortos, das forças cósmicas e sobrenaturais.

A música nos rituais do Congado, apresenta uma “*forte dimensão significativa e expressiva*” (LUCAS, 1999: 05). Ela não fica num plano subserviente em que apenas intensifica ou ilustra situações. Isto é, para além da função de reforçar situações importantes, realçando e dando ênfase ao que está sendo cantado ou mostrado, ela auxilia na condução da *performance* e rompe com o tradicional convencionalismo dramático. Longe do papel de elemento isolado, secundário, de música de efeito, de música de fundo, ela torna-se uma dimensão *mais ampla* e enraizada na estrutura e dinâmica do ritual e no modo como os ritos se articulam.

A *performance* do Moçambique é um solo bastante fértil para o cultivo do *ritmo*. A divisão rítmica apresenta uma riqueza e uma variedade impressionante. É impossível definir apenas uma “batida” de Moçambique válida para toda Minas Gerais, pois existem variações de época para época e de região para região. O significativo é o fato de que em geral os padrões rítmicos abrangem mais de um compasso e a complexidade rítmica, é resultante de diversos instrumentistas tocarem cada um, um padrão específico. Outra característica fundamental é o deslocamento dos acentos para os contratempos — *sincopação*. A combinação de acentos nos tempos fracos e nos contratempos

produz um efeito bastante peculiar. É por demais evidente a predominância de elementos da cultura africana criando padrões característicos e singulares do ritmo.

Na execução musical, o canto coletivo cumpre uma papel de suma importância. As músicas cantadas pelo “Belém” não são extraídas do catolicismo tradicional. As letras preservam a memória de antigos capitães de ternos, do cotidiano de trabalho nas fazendas, de situações vivenciadas nas senzalas.

Os “pontos” do Moçambique são cantados por todos. Os capitães cada um de uma vez, “puxam” os cantos, realizando os solos e em seguida os “soldados” e os outros capitães respondem em coro, à maneira africana. Há que se ressaltar que canta-se com sensibilidade, canta-se com a “alma”. Alguns emitem sons guturais e esganiçam a voz intencionalmente. O valor artístico surge desse mosaico de diferentes notas e vozes graves, médias e agudas. Em quase todos os momentos, o vínculo da música instrumental e vocal, aliado às danças, é da maior relevância na concretização do ritual.

O terno intensifica a sua atuação através do aumento da *dinâmica* da música e de suas variações nas células rítmicas, o que é acompanhado de uma dança mais vigorosa. Como é comum às tradições africanas e afro-brasileiras, um ou mais instrumentistas experientes e respeitados por sua musicalidade têm liberdade para fazerem uso da improvisação e da espontaneidade no que se refere às subdivisões (cabeça do tempo e do contratempo), o que por sua vez gera os *ornamentos* (as chamadas “quebras”) em que uma ou mais notas acessórias se agregam a um acento musical. As fronteiras são tênues. Em certos instantes as variações rítmicas parecem não ter enlace, resolução ou fechamento. Ecoam como uma resposta imprevisível. Isto se deve pelo fato de introduzirem uma tensão irregular, assimétrica e não-linear no ritmo. A maioria destes “vãos” musicais e movimentos corporais, exigem uma expressão artística e perícia que separa os executantes dos demais presentes da comunidade.

Na *performance* do “Belém”, há uma acentuação do momento fugaz, do instante transitório, do “aqui e agora”, isto é, do presente que se esvai no momento da ação. Este traço de sua atuação se deve à sua própria dinâmica ritualística - em que o público não é formado por meros espectadores, mas, por participantes de uma *comunhão*. Ao invés de uma relação estética com o fenômeno que ele trava contato, a sua relação é eminentemente *mítica*, e sua leitura é antes de tudo, uma leitura *emocional*. O terno de moçambique, não se dirige ao intelecto, mas ao coração dos presentes. Assim, ao se dirigir às paixões e pedir a confiança e a adesão plena, ele consegue despertar emoções, sentimentos, admiração, esperança e amor. O fato de que cada Festa é um evento que só acontece uma vez em cada ano, faz com que se amplie essa sensação de cumplicidade por parte do público.

A linguagem da *performance* moçambiqueira explora as possibilidades de expressão pelas formas, gestos, músicas, ruídos, movimentos, passos, coreografias, posturas corporais, expressões corporais, cores, plasticidades, etc. A própria linguagem da dança não permite resquícios de uma atuação-representação realista, cotidiana, corriqueira, “normal”. Os ternos tocam e dançam com uma garra surpreendente. A dança e a percussão parecem insinuar mais claramente o que escapa ao discurso das palavras. Seu vocabulário aproxima-os dos abismos do desconhecido.

A representação/atuação com o uso do *corpo*, a tônica nessa totalidade corpórea é algo que salta aos olhos no “estilo” desenvolvido pela tradição moçambiqueira. O que se vê é o corpo inteiro presente, expressando-se *integralmente*, dos dedos

dos pés aos fios de cabelo. É uma atuação visceral que vai muito além da mera técnica. Esse *performer* não apenas transmite uma emoção, mas *vivencia* essa emoção intensamente em cena. Mas, para chegar a esse “estágio”, ele tem que mobilizar suas forças físicas e espirituais, entregar-se plenamente e não ter medo do excesso, do desgaste, da exaustão e do transe onde acessa a “revelação”.

Cabe observar, que na medida, em que os “dançadores” simultaneamente são “músicos” e “atores” ao tocarem as “gungas” e contarem uma história através de seus movimentos e expressões faciais, e, que os “tocadores” são “dançadores” e “atores” ao realizarem coreografias próprias de cada instrumento, percebe-se uma forte *interdisciplinaridade* que integra colaborações variadas. A atuação do moçambique resulta dessa busca intensa de uma expressão total, que foge das delimitações disciplinares.

Na medida, em que a *performance* moçambiqueira foi contextualizada em uma sociedade mais ampla em que estão em jogo, lutas de classes, contradições, conflitos e paradoxos diversos, afastou-se assim, a possibilidade tão comum, de confinar o negro brasileiro a um gueto cultural isolado da corrente da vida e da sua posição na estrutura da sociedade, quer dizer, não se ocultou “*as desigualdades através da ênfase nas formas simbólicas de integração*” (DANTAS, 1992 : 246).

Esta tradição afro-brasileira, proporciona muito mais do que um rico repertório de coreografias, ritmos, canções, gestos e expressões faciais que remetem à uma cultura étnica. Portanto, ela merece muito mais do que um olhar epidérmico que não vê nada além do “exótico”, do “turístico”, do “pitoresco” e do “extravagante”. Afinal, desenterra, movimenta e desenlaça nos seus participantes, um fascínio tão intenso quanto transformador.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas**. SP, 1959, Tomo III.
- BARBA, E. **A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. In: Encarte do CD: *Os Negros do Rosário. Registro de Moçambiques, Catupés e Vilões na Festa do Congo*. Belo Horizonte, 1999.
- BRASILEIRO, Jeremias. **Congadas de Minas Gerais**. Brasília: Fundação Palmares, 2001.
- CAIXETA, Jeane Maria. **Patrimônio: Imagem e Memória de um Território Negro**. Uberlândia : DEHIS, *in mimeo*, 1997 .(monografia de final de curso).
- DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e Papai Branco - Usos e abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro : Graal, 1992
- FREITAS, Mário Martins de. **Reino Negro de Palmares**. Rio de Janeiro: Bible, 1988.
- GUIMARÃES, Mário Catão. **Harmonia - teórica e prática pela teoria dos conjuntos**. BH : Oficina de Livros, 1990.
- HINDLEY, Geoffrey. **Instrumentos Musicais**. São Paulo : Melhoramentos, 1981.
- LUCAS, Glauro. “Oficina: Os Sons do Rosário”. In: *Oficinas e Palestras - Encontro Internacional de Etnomusicologia*. Belo Horizonte : UFMG, 23 a 27/10.
- SEIBLITZ, Zelia. “A gira profana”. in *Umbanda e Política/ Cadernos do ISEER*, n.º 18. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.
- SILVA, José Carlos. da e CAIXETA, Jeane Maria. E “*Patrimônio: Imagem e Memória de um Território Negro em Uberlândia*”. in *Boletim do LAPES*. Uberlândia: Edufu, n. 3, jun/97.

PERFORMANCE, ESPAÇO URBANO PÚBLICO E POLÍTICA¹

Dayana Zdebsky de Cordova
Universidade Federal do Paraná

Gueertz afirma que a arte é um metacomentário social (1998), ou seja, formas de organizar e expor a subjetividade. É possível portanto, apreender aspectos culturais através das relações que se estabelecem entre arte e sociedade. Sob essa perspectiva, a pesquisa aqui apresentada tem como objetivo (ainda bastante amplo) estudar *performances/cenas contemporâneas* realizadas em espaços públicos urbanos, mais especificadamente na *rua* e nos chamados *não-lugares*², afim de compreender a relação que os habitantes de grandes centros urbanos contemporâneos mantêm com o mesmo.

Como ponto de partida, além de Gueertz, ela se respalda (1) nas idéias relacionadas ao espaço urbano colocadas por Magnani, Berman e Marc Augé; (2) na extracotidianidade e espetacularidade dos eventos artísticos aos quais se pretende analisar, já que, segundo Turner, os ‘distúrbios’ do cotidiano podem explicitar características essenciais daquilo que é cotidiano (1982); (3) em uma discussão teórica entre autores que propõem interpretações diversas sobre os conceitos de drama, ritual e performance (Turner, Geertz, Schechner entre outros) e (4) em reflexões relativas às noções de modernidade, pós-modernidade, contemporaneidade, etc (Fartherstone, Harvey e Jameson, por exemplo).

A princípio, este projeto em estado embrionário compreende por *performances/cenas contemporâneas* aquelas declaradas e compreendidas por seus produtores (e público) como tais. A performance enquanto cena contemporânea (Cohen, 2002) e as grandes metrópoles (Magnani, 1998) compartilham muitas características, como por exemplo a justaposição e a fragmentação das informações, a soma de inúmeras linguagens e uma aparente desorganização que mascara lógicas próprias e específicas.

Cada indivíduo é produto, produtor e reproduzidor da sociedade em que vive, assim como esta é produto, produtora e reproduzidora do indivíduo (Elias, 1994). Esta premissa é igualmente válida quando colocamos o indivíduo em relação ao meio ambiente em que vive, ou seja, existe uma relação dialética entre indivíduo e o espaço urbano, pois ao mesmo tempo que é construído e reconstruído pelo homem, o espaço urbano exige de seus habitantes diferentes estratégias de sobrevivência. Quando se trata das metrópoles contemporâneas, estas estratégias são ainda mais diversas devido as “dimensões e complexidade inerentes às suas estruturas, funções e modos de vida de seus habitantes. (...) No contexto das grandes cidades são múltiplos, variados e heterogêneos os grupos de atores sociais que nelas vivem, sobrevivem, trabalham, se viram, circulam, usufruem de seus equipamentos ou deles são excluídos” (Magnani, 1998, pgs. 57 e 61) Consequentemente são diversas as relações existentes entre as pessoas e o espaço urbano, e diferentes são suas formas de apropriação deste, embora todas compartilhem uma determinada *cultura urbana*. Segundo Magnani, a *cultura urbana*, em sentido restrito e descritivo, “é o conjunto de códigos induzidos por, e exigidos para o uso de equipamentos, espaços e instituições urbanas e responsáveis pelo desempenho das formas de sociabilidade adequadas.” (Magnani, 1998, pg. 58)

Em seu artigo “*Transformações na cultura urbana das grandes metrópoles*” (1998), Magnani destaca que para

Berman (1987) a *rua* era o “meio no qual a totalidade das forças materiais e espirituais modernas podiam se encontrar, chocar e se misturar para produzir seus destinos e significados últimos”³. Se para Berman a *rua* é o símbolo da *modernidade*, Marc Augé vai destacar o *não-lugar* como símbolo do que ele chama de *supermodernidade*, cuja principal característica é o *excesso* desenvolvido graças às rápidas transformações relativas ao tempo, individualidade e espaço ocorridas nas últimas décadas. Vejamos o seguinte trecho da obra “*Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*” de Marc Augé:

“A *superabundância espacial* se expressa nas mudanças de escala, na multiplicação das referências energéticas e imaginárias, e nas espetaculares acelerações do meio de transporte. Ela resulta, concretamente, em consideráveis modificações físicas: concentrações urbanas, transferências de população, multiplicação daquilo que chamamos de ‘*não-lugares*’, por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço. Os *não-lugares* são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta.”⁴

A relação de performances com a rua e/ou o não-lugar permitem análises e reflexões relacionadas as dimensões de público/privado, cotidiano/extracotidiano, bem como uma análise da percepção e da relação que aqueles que frequentam estes espaços urbanos públicos mantém com o mesmo. Para tanto, a pesquisa de campo torna-se fundamental, pois permite conhecer: (1) realizadores destas manifestações artísticas; (2) o(s) processo(s) de criação das *performances*, visando apreender os signos e símbolos utilizados nestas; (3) seus objetivos; (4) as relações entre (a) *performers* e os espaços físicos urbanos com os quais trabalham, (b) entre os *performers* e suas respectivas *performances*, (c) entre *performers/performances* e o público e (d) entre o público e o espaço urbano onde as *performances* são realizadas.

“Ele está lá: impoluto, refrescante e estático. Aristocrático de nasença, o chafariz público brota no meio da rua ou da praça e, sem mais, funde-se ao monocromático da paisagem, tornando-se apenas um pequeno desvio do caminho do pedestre. Porém, de repente, algo acontece. A fonte é tomada por pessoas que não estão só “de passagem”. A paisagem se transforma: seres humanóides se preparam para o show. “O que está acontecendo?”- se pergunta o passante. “O que veremos desta vez?”- se pergunta outro. A resposta é exata: AQUI VOCÊ VERÁ LEBRES E OUTROS ANIMAIS MORTOS MANIPULADOS POR ATORES ESCONDIDOS. A Companhia Silenciosa assume a autoria do acontecimento, que recoloca em evidência reflexiva o espaço público cotidiano (no caso os chafarizes do centro de Curitiba: Praça Osório, Praça Zacarias e Rua XV).” (Henrique Saidel, 2002, pg. 05)

Intervenções artísticas como a citada acima são inegavelmente e intencionalmente políticas. Pelas relações estabelecidas com os espaços urbanos públicos e pela

imprevisibilidade, elas promovem atitudes *reflexivas* do público diante de suas experiências sociais de modo geral, e urbana em particular. Aqueles que estão ‘só de passagem’ seguindo um determinado *trajeto*⁵ em um *não-lugar*, por exemplo, são retirados (ou arrancados) de sua rotina e de sua alienação ao se defrontar com o inesperado, com o extracotidiano, com a ‘quebra da normalidade’. Situações de conflito são expostas e evidenciadas, objetiva e cênicamente.

Toda performance ocorre em função de um determinado tempo e espaço (Cohen, 2002). Em performances como a citada, o tempo e o espaço são compartilhados com o público, criando assim um *contexto de co-presença*⁶, que resulta em “formas fundamentais de reflexividade e reciprocidade” (Thompson, 1998, pg. 90), principais características das interações face a face. Segundo Thompson, essas interações têm um caráter “dialógico, no sentido de que geralmente implicam ida e volta no fluxo de informação e comunicação (...), onde seus participantes normalmente empregam uma *multiplicidade de deixas simbólicas* para transmitir mensagens e interpretar as que cada um recebe do outro” (Thompson, 1998, pg. 78. Grifos do autor). Os *performers* têm um *feedback* constante de suas ações comunicativas por parte do público, e vice versa, o que acaba orientando e influenciando a ação de ambos. Vale ressaltar ainda que, de um modo geral, o público dessas performances têm uma certa liberdade interativa, podendo intervir nelas e até mesmo determinar-lhes o curso, mesmo que nem sempre o façam.

As *performances* ligadas à cena contemporânea e realizadas em espaços urbanos públicos como a rua, por exemplo, podem revelar questões palpantes e comuns a todo um contexto sócio-cultural urbano. Estas realizações no cenário público não são de maneira alguma fortuita e implicam em adaptações estéticas, direcionando de forma determinante todo o processo cênico. Pode-se também discutir o significado estético, social e político dessas manifestações artísticas, bem como a eficácia e o impacto da utilização da *rua* e/ou do *não-lugar* para a manifestação destes processos comunicativos..

A análise da forma expressiva e narrativa dos fenômenos *performáticos* nos remete a questões mais amplas relativas à natureza dos processos cênicos em sua relação com a política, com a dinâmica urbana e a cultura. Segundo Victor Turner (1982), a construção da expressão é articulada intersubjetivamente a partir de estruturas simbólicas socialmente consensuadas. Toda obra de arte, portanto, enquanto forma de expressão pública, tem um significado social. Neste sentido é que se enfatiza a relação entre a Antropologia e o Teatro, uma moldura que une diferentes projetos amarrados por noções como *performance*, *drama social* e *ritual*, e onde os trabalhos e a relação de Richard Schechner e de Victor Turner são referenciais.

Bibliografia:

- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. São Paulo: Ed. Papirus, 1994
- BAPTISTA, Selma e STOLL, Sandra. **Projeto Performance, Política e Memória**. Não Publicado. 2003.
- BERMAN, Marchall. **Tudo Que É Sólido se Desmancha no Ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspetiva, 2002.
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.

GEERTZ, Clifford. *A arte como sistema cultural*. In: **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 1997.

A briga de galos. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1973.

MAGNANI, José Guilherme C. *Transformação na cultura urbana das grandes metrópoles*. In: **Sociedade Global: Cultura e Religião 1**. Petrópolis: Vozes, 1998.

PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia: A carne do espírito*. Tradução: Armindo Bião. *Repertório Teatro e Dança*, Brasil, v. 1, n.º 1, p. 9-21, 1998.

SAIDEL, Henrique. **Projeto Aqui Você Verá Lebres e Outros Animais Mortos Manipulados Por Atores Escondidos**. Não Publicado. Curitiba: 2002.

SCHECHNER, Richard. *Magnitudes of performance*. In: BRUNER, Edward and THOMPSON, John B. *A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

TURNER, Victor (orgs.). **The Anthropology of Experience**. Chicago: University of Illinois, 1986

Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought. In: **Between Theater e Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

TURNER, Victor. *Acting in everyday life and everyday life in acting*. In: **From Ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

Social dramas and ritual metaphors. In: **Dramas, Fields and Metaphors**. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

Notas

¹O projeto embrionário de iniciação científica aqui apresentado faz parte do Núcleo de Estudos de Arte, Ritual e Performance (NUARP), do departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná. Sob a coordenação das prof^{as}. Dr^{as}. Sandra Jacqueline Stoll e Selma Baptista, o núcleo “tem como propósito desenvolver estudos etnográficos, reflexão teórica e o intercâmbio com pesquisadores cuja produção se desenvolve na esteira dos trabalhos de Victor Turner sobre a noção de drama social e os gêneros performativos da cultura” (BAPTISTA e STOLL, 2003, p. 01). Mais especificadamente, a proposta de pesquisa “*Performance, Espaço Urbano e Política*” está inserido em um amplo projeto intitulado “*Performance, Memória e Política*”, que reúne pesquisas que discutem às noções de *drama, jogo e performance* (Turner, Geertz, Schechner e Tambiah) na análise de diversas práticas sociais, suas formas narrativas e seus respectivos espaços físicos, sócios-políticos e culturais.

As primeiras considerações (e inspirações) que se seguem só foram possíveis graças ao Erro Grupo de Teatro e seus espetáculos ‘*Carga Viva*’, ‘*Adelaide Fontana: A Rainha do Rádio*’ e ‘*Buzkashi*’ (ainda em processo de criação); à professora, percorrem e diretora teatral Nara Heemann; à Cia. Silenciosa e a todos que participaram do espetáculo ‘*Aqui Você Verá Lebres e Outros Animais Mortos Manipulados Por Atores Escondidos*’. Meus sinceros agradecimentos à todos!

²MARC, Augé (1994).

³Magnani, 1998, pg. 64 e Berman, 1989, pg. 162.

⁴Marc Augé, 1994, pgs. 36 e 37.

⁵Termo cunhado por Magnani (1998) que diz respeito às rotas percorridas pelas pessoas para chegarem de um determinado ponto da espaço urbano ao outro.

⁶Terno utilizado por Thompson (1999).

* * *

SAMBA DE GAFIEIRA: A GINGA DO FEMININO MULHER NÃO PENSA, OBEDECE

Denise Zenicola

Universidade do Rio de Janeiro

Quem pratica Samba de Gafieira, certamente já observou duas características bem definidas no padrão de comportamento delimitado no convívio deste grupo social, o povo que dança: A primeira é um *estatuto de comportamento geral* que define formas de atuação no ambiente em que se dança; a segunda refere-se especificamente ao *momento da dança*, como o casal deve atuar na performance a dois.

Tais regras e normas são observáveis em qualquer local em que a chamada dança social aconteça, sejam nos bailes, clubes, gafieiras ou em academias e escolas, onde se aprende tal prática.

As normas de *comportamento geral* são bem divulgadas, conhecidas e acatadas por todos. Um bom exemplo é o Estatuto da Gafieira, que normatiza as formas de comportamento para quem está no baile da gafieira mais famosa do Rio de Janeiro, a Estudantina Musical.

Estas regras são para quem está dançando ou não e costumam ficar num enorme painel, pintado à mão, na parede de entrada da Estudantina. A atividade da dança social exige regras que devem ser respeitadas. O atual “Estatutos da Gafieira” da Estudantina é bem menos rigoroso que o original, é mais conciso e prevê nos seus cinco artigos e um parágrafo único, as normas gerais de conduta e bom comportamento no salão.

Estatutos da Gafieira

Artigo 1º - Não é permitida a entrada de cavalheiros:

- a) de camisetas sem mangas.
- b) de bermudas.
- c) de chinelos. (de qualquer material)
- d) alcoolizados.
- e) de chapéu de qualquer objeto que cubra a cabeça.

Artigo 2º - Não é permitida a entrada de damas:

- a) de shorts ou bermudas curtas.
- b) de camisetas. (tipo regata)
- c) de chinelos. (de qualquer tipo)
- d) de chapéu, lenços, turbantes ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo ou não, parte da indumentária.

Artigo 3º - No salão não é permitido:

- a) uso de bolsa a tiracolo. (grande ou pequena)
- b) portar cigarro aceso na pista de dança.
- c) entrar na pista de dança com copo ou garrafa na mão. (com exceção dos garçons)
- d) dançar mulher com mulher ou homem com homem.

Artigo 4º - No interior da gafieira não é permitido:

- a) beijar demoradamente ou escandalosamente.
- b) aos cavalheiros colocar damas no colo ou vice-versa.
- c) provocar confusões.
- d) berrar, gritar ou gesticular exageradamente.
- e) colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras, sob quaisquer pretextos.
- f) dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos.

Artigo 5º - A desobediência de qualquer um dos artigos citados do presente Estatuto poderá implicar as seguintes sanções ao infrator:

- a) advertência verbal.

- b) retirada do recinto.
 - c) suspensão a critério da direção da casa.
- Parágrafo Único - Traje adequado aos frequentadores desta gafieira:
 Passeio ou esporte.
 Fino gosto.

”E assim conseguirá divertir-se em um ambiente onde poderá trazer familiares e amigos, tendo a certeza de que você é, na Estudantina, um baluarte do respeito e do prazer”.

Observação - Não esqueça: “Enquanto houver dança, haverá esperança”.

O que se observa são dois artigos inteiros com definições e delimitações das formas de se vestir para ir dançar numa gafieira. O traje adequado é o social, para ambos os sexos. Sabemos que tal dança nasceu no Rio de Janeiro por volta nos anos 20 e era praticada quase que exclusivamente por uma população pobre e negra.

É possível que estas recomendações aos trajes sejam de tal época, em que as pessoas deveriam colocar sua melhor roupa para ir dançar, numa tentativa de valorização e elevação de status para a dança. A “roupa da missa” seria a ideal para a dança.

Na atualidade, esse comportamento ainda é mantido. Nos bailes tradicionais não é comum ver mulheres trajando calças compridas ou roupas consideradas mais esportivas como jeans e camisetas de malha. O usual é: sapato, camisa e calça social para homens e vestidos para as mulheres, com sapatos ou sandálias que não saiam dos pés. Seria um falta grave perder a sandália no salão. Também é observado as limitações de comportamento no ato de dançar no artigo 3 e no comportamento dentro do ambiente, no artigo 4.

O respeito com os demais é ressaltado, para evitar brigas, o que seria incontrolável naquela época. É interessante notar ainda no último item do artigo 3, que diz ser proibido “dançar mulher com mulher ou homem com homem”, controles sociais são evidenciados, no que diz respeito à “desvios de conduta”.

Aceitamos a possibilidade destas normas terem sido definidas por causa da origem do Samba de Gafieira. Registros afirmam que, o samba começou a ser dançado a dois nos prostíbulos. Um homem e uma mulher dançando publicamente num prostíbulo se tocando e abraçados fazia necessário algum controle para a situação. Criou-se então a necessidade de regular o comportamento, tanto dos homens quanto das mulheres e da tentativa de ascensão social, através de normas de bom comportamento para os “dançantes” e frequentadores.

Já cantado em samba, este famoso estatuto define formas de atuação e o casal que for “flagrado” no que se chama “comportamento fora dos estatutos da gafieira” poderá levar desde uma pequena advertência dos seguranças até ser convidado a sair do recinto.

A segunda característica refere-se ao *momento da dança* em par.

Quando um casal dança, cabe ao cavalheiro olhar todo o espaço a sua volta durante a dança, para evitar esbarrar nos outros casais. O bom condutor é capaz de dançar com graça, agilidade e criatividade tendo “jogo de cintura” para partilhar o espaço sem esbarrar nos demais e desviar de qualquer situação adversa além, é claro, de conduzir bem a sua dama. Cabe ao cavalheiro ainda dançar deslocando-se sempre no sentido anti-horário e caso algum passo o obrigue a dançar no sentido horário deverá olhar antes para calcular o espaço.

No trato com a mulher, até hoje, a dama deverá ser

convidada para dançar, com a permissão do seu acompanhante, se for o caso, levada até a pista e ao acabar a dança deverá ser conduzida até ao local onde foi convidada, nunca se abandona a dama no meio da pista, nunca se acena de longe para dama ir sozinha até o cavalheiro. Tal elegância do cavalheiro no trato com a dama tem um preço alto e revela-se em padrões de dominação e submissão, como veremos a seguir.

O dançarino que pratica numa das inúmeras academias especializadas do Rio de Janeiro, certamente já deve ter ouvido a expressão: - “Mulher não pensa, obedece”. Tal afirmação é dita rotineiramente e parece não causar estranheza em ninguém. O comando é masculino simplesmente porque ao cavalheiro é dado o direito de pensar, decidir e comandar a dança.

E o que é este dançar? O samba de Gafieira, na atualidade, é formado de uma infundável seqüência de passos codificados e emendas. Estes passos são conhecidos, já treinados pelo cavalheiro e pela dama, em aulas e mais aulas. Quando o cavalheiro está executando um passo, a dama facilmente o acompanha porque ela também conhece o passo. A dificuldade acontece na transição, de um passo para outro, ou seja, quando o passo acaba, o cavalheiro estará fazendo nova escolha. Neste momento, a dama deverá ter acionado um alerta de não pensar, esperar o cavalheiro definir o que quer e iniciar o movimento, juntamente com o comando na dama. Só então, ao receber este comando do cavalheiro, instantaneamente a dama deverá decodificar a mensagem corporal recebida e seguir a orientação dada. Ao dançar, a dama deve “sair depois para chegar junto”. É isto que valoriza e caracteriza a boa dama no Samba ela “deverá ser muito leve, pronta pra para qualquer comando e submissa ao cavalheiro”.

Desde quando é assim? Esta convenção perde-se no tempo, ninguém mais sabe o porque. É verdade que este comportamento não é exigido apenas no Samba de Gafieira, todas as danças de casal ou também chamadas Danças de Salão ou Danças Sociais têm estas mesmas características. Ou seja, o comando é masculino com submissão da dama. Essas regras e formas de atuação lembram o comportamento romântico que legitima e idealiza a mulher, encobrendo desta forma a dominação masculina. Segundo Hanna, “Um conto de fada romântico, sobre belas damas e cavalheiros de que elas dependem...” (1999, 353).

Esta situação se por um lado acarreta uma possibilidade cômoda para a dama que é conduzida e não precisar pensar ou tomar decisões, por outro lado, reflete um desconforto ao tolher sua iniciativa.

Um exemplo bem claro, que chega ao exagero caricato é a dança da boneca. Trata-se de um samba de salão para exibição. O cavalheiro entra no espaço conduzindo uma boneca de pano que, de forma desarticulada, obedece aos comandos da dança entre ganchos, giros e contra-tempos. No decorrer desta apresentação, o cavalheiro simula uma irritação com a boneca que não obedece alguns comandos seus. A partir daí ele vai tornando mais e mais agressiva a sua dança, sacudindo com intensidade a boneca, por fim, joga-a no chão. Uma vez a boneca no chão, o cavalheiro executa um “rasgado” samba no pé, em grande velocidade e, entre mil acrobacias, giros e quedas, sem perder o ritmo do samba, passa por cima da boneca caída, pisando inúmeras vezes na sua barriga. Ao final da apresentação, ao agradecer a surpresa a boneca se levanta e também agradece. Neste momento percebemos que a “boneca” na verdade é uma mulher fantasiada. O que se observa nesta performance é a repetição de um padrão de dominação bem delimitado, uma metáfora espacial em pequena escala, que deixa claro os limites

de atuação de cada um nesta relação dançada. Este exemplo mostra, mesmo que de forma exagerada, quem manda e o que acontece quando não se obedece. Este exemplo abre a reflexão para esta forma de comportamento, que através da paródia denuncia o quanto esta situação pode ser conservadora e, no entanto, tirando o exagero ainda tão habitual.

O dançarino tem o poder para sustentar e manipular a dama que reage apenas quando solicitada. Nesta dança, ordens de poder podem e são emitidas, de forma natural, engraçadas, sem um sentido aparente de definição de papéis, embora isto aconteça o tempo todo. A dança da boneca costuma ser apresentada como um show, no entanto, no fim dos bailes, quando a pista de dança já está quase vazia, os grandes mestres ou profissionais da dança costumam apresentar-se com sua parceira fixa em performances também acrobáticas.

Os bailes mais tradicionais costumam encerrar a noite com uma seqüência de dois ou três sambas tocados em grande velocidade. Neste momento, apenas os melhores casais dançam e apresentam passos novos, mais elaborados e é comum jogarem a dama para o alto, girarem com ela no colo, simularem que estão caindo, abrindo as pernas como uma tesoura, literalmente se apoiando na dama, enfim, usando-a como suporte ou boneca.

Apesar de todo este quadro, a hierarquia de dominação masculina tem sido desafiada, ainda que de forma muito tímida. Dois aspectos chamam nossa atenção e revelam que já existem brechas que deixam aflorar pequenas intervenções das mulheres na dança do Samba de Gafieira. O primeiro é que, mesmo seguindo de maneira lenta, pequenas permissões de comando começam a ser dadas às mulheres, no Samba de Gafieira. Já existem alguns passos em que a mulher pode, através de uma pernada ou um gancho, paralisar o cavalheiro e forçá-lo a outra saída ou a permanência no mesmo movimento.

O segundo aspecto é a falta de cavalheiros nos locais de ensino desta dança que tem permitido às mulheres aprender a condução masculina, são as chamadas instrutoras, que aprendem comando masculino e feminino. Já é observável, mulher dançando com mulher, transgredindo as normas de comportamento em alguns bailes não tradicionais, ainda que de forma discreta, algumas mulheres escolhem ser mais atuantes do que objeto. A ausência de cavalheiros nesta atividade abre espaço para as mulheres que começam a quebrar comportamentos cristalizados. São novas formas de comportamentos que refletem e desafiam os comportamentos sociais.

Entendemos que o Samba de Gafieira é um ato social e, como tal, reflete e alimenta a cultura. A dança que contribui para a cultura ao mesmo tempo mostra a padronização desta cultura em relação às diferenças dos papéis sexuais, como um sistema de comportamentos pré - definidos e esperados das pessoas. Este sistema funciona tanto para ser feito, como para ser visto. De qualquer forma, o que se observa é o acontecimento da história cultural sendo expressa através de atitudes corporais, o que revela fontes diferenciadas de papéis sexuais. Nesta dança, presenciamos o encontro do cavalheiro galante com a moça que sabe sambar, um encontro nem sempre harmonioso ou casual.

Mas o que traz de mais interessante esta dança? O que pode ser a síntese do Samba de Gafieira? O que difere o Samba de Gafieira das demais danças e a torna especial? É a ginga. A ginga não tem definição, é um jeito de dançar que mistura molejo e malandragem, irreverência e alegria. É um jeito de ser e encarar a vida. A ginga tem uma presença corporal definida aberta para o improvisado, a ludicidade e a esquivada.

Nesta abertura, a ginga mantém o acesso permanente

para o novo e para reconstruir o que historicamente tem sido construído. A ginga mostra em imagens corporais novas possibilidades: é performar já presentificando novos comportamentos ainda não instaurados, num desafio às hierarquias dominantes. São imagens de uma forma de ser, fazer e mostrar cultura que pouco é examinada e, no entanto, trás percepções da vida cotidiana que, através do discurso corporal da realidade vai criando novos conhecimentos.

A ginga tem ainda uma relação direta com a urbanidade desta dança que, segundo Hanna, “Quanto mais urbano um lugar, mais alto o coeficiente de inconventionalidade. As áreas urbanas realmente encorajam a inovação (...) os desenvolvimentos existentes constituem sempre uma base cada vez maior sobre o qual os desenvolvimentos futuros se podem construir” (1999, 347). Sem dúvida, a possibilidade de troca entre diversas culturas existentes na cidade alimenta um apoio eficaz, na troca das informações e mudanças.

Concluindo, esta dança nascida no Rio de Janeiro num meio urbano, negro e popular, controlada por códigos tão rígidos de comportamento e que sempre privilegiou o homem como o dono da ginga começa a apresentar na atualidade brechas para a subversão criativa também da mulher enriquecendo, desta forma, o diálogo da dança. É provável que num futuro próximo seja inaugurada uma dança em que o par possa ser efetivamente parceiro e cúmplice, ao invés de agente e reagente.

Bibliografia

- HANNA, Judith Lynne. **Dança, Sexo e Gênero: Signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- SCHUCHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. New York: Routledge, 2002.

* * *

O (NÃO) LUGAR DO ATOR NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Erlon Cherque

Tomando por base o elevado grau de variação da experiência teatral contemporânea, podemos indicar um outro olhar sobre o trabalho do ator enquanto objeto artístico e produção de conhecimento: nota-se a passagem da tendência à unidade e à homogeneidade observadas na construção de uma personagem pré-determinada, ou seja, obra fechada (ou acabada) para a criação artística voltada para a pluralidade e heterogeneidade do ser ficcional.

Diversos teóricos e críticos vêm se ocupando da tarefa de definir o campo teórico e a experiência do pós-modernismo, chegando mesmo a questionar sua existência. As divergências em torno do tema se apóiam em argumentos como a ausência de um limite claro e definido capaz de justificar a superação do modernismo. Hassan (1985, p.123-124) apresenta oposições estilísticas entre modernismo e pós-modernismo da seguinte maneira:

modernismo
pós-modernismo
forma (conjuntiva, fechada)
parafísica/dadaísmo

propósito
 jogo
 projeto
 acaso
 hierarquia
 anarquia
 domínio/logos
 exaustão/silêncio
 objeto de arte/obra acabada
 processo/performance/happening
 distância
 participação
 criação/totalização/síntese
 descrição/desconstrução/antítese
 presença
 ausência
 contração
 dispersão
 gênero/fronteira
 texto/intertexto
 semântica
 retórica
 paradigma
 sintagma
 hipotaxe
 parataxe
 metáfora
 metonímia
 seleção
 combinação
 raiz/profundidade
 rizoma/superfície
 interpretação/leitura
 contra interpretação/desleitura
 significado
 significante
 lisible (legível)
 scriptible (escrivível)
 narrativa/grande histoire
 antinarrativa/petite histoire
 código mestre
 idioleto
 sintoma
 desejo
 tipo
 mutante
 genital/fálico
 poliformo/andrógino
 paranóia
 esquizofrenia
 origem/causa
 diferença-diferença/vestígio
 Deus pai
 Espírito Santo
 metafísica
 ironia
 determinação
 indeterminação
 transcendência
 imanência

David Harvey (1996, p.48-49) defende que apesar de as diferenças esquemáticas apresentadas por Hassan oferecerem um ponto de partida para refletir sobre o pós-modernismo como

reação ao modernismo, falta ainda considerar como tais posições estilísticas foram ou estão sendo absorvidas. Poderíamos acrescentar ainda a necessidade de focar as tensões resultantes desse sistema de valores em transformação. Sendo assim, o pós-modernismo se move em diversas direções, muitas vezes imprevisíveis, combinando características diferentes em um campo de forças dinâmico.

Enquanto as correntes do pensamento modernista fundamentam-se em termos de recusa a padrões até então tradicionais, o pós-modernismo evidencia o diálogo entre manifestações artísticas diferentes (em oposição à formação de um estilo fixo e homogêneo). Nesse caso, o “pós” parece deslocar a noção de progresso e em seu lugar destacar o caráter intertextual e relativo da produção cultural atual. Talvez a dificuldade de conceituar o âmbito da pós-modernidade esteja na “sua aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade”(CONNOR, 1993, p.49). Apesar de apresentarem elementos constitutivos semelhantes, modernismo e pós-modernismo “continuam radicalmente distintos em seu significado e função social”. Em vez de recusar ou tentar superar as incertezas por meio de estruturas fixas de representação, o pós-modernismo se integra a um sistema aberto baseado na diferença.

O pós-modernismo assume um caráter auto-reflexivo ao diminuir a distância entre arte e teoria da arte. Dentre os vários exemplos poderíamos citar: a arte conceitual, a arte performática e a crítica literária (considerando a dinâmica que relaciona o objeto de análise e as diversas outras referências culturais). A partir da reflexão esboçada, é possível indicar que a arte pós-moderna se oculta por meio da superposição, colagem ou colisão de diferentes maneiras de representar. Como consequência, o sentido torna-se indeterminado e flexível, dependendo da participação do receptor para alcançar significações móveis e heterogêneas. Ao mesmo tempo, o pós-modernismo evidencia “o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno” (JAMESON, 2000, p.28). Dessa maneira, modernismo e pós-modernismo se inter-relacionam de maneira dialética.

É possível indicar a influência do Pós-modernismo, já que o fenômeno teatral contemporâneo aproxima-se do sincronismo, em detrimento das noções de superação ou avanço. Nesse contexto, as pesquisas de sistemas cênicos testam os limites do fenômeno teatral ao propor relacionamentos diferentes da retratação do real - a dinâmica entre escritura dramática e escritura cênica baseia-se na tensão e no risco. O teatro apropria-se da contradição como elemento didático para expor o mundo fragmentado e caótico por trás das certezas reafirmadas pela sociedade de consumo. Os elementos da indústria cultural e os avanços tecnológicos trazem outros questionamentos para a noção de real e, conseqüentemente, para a representação, principalmente no que se refere ao campo da Performance (hibridização vida/obra). Dentre as contradições do Pós-modernismo, podemos citar o retorno dos produtos da indústria cultural e seus efeitos, tão criticados pelo modernismo – como a excessiva ‘abertura’ da obra de arte que corria o risco de ser simplificada, tendo sua interpretação direcionada pelos mass-mídia.

O ato criativo do ator contemporâneo se afastaria de modelos pré-estabelecidos de interpretação ou da encenação como tradução ou esclarecimento do texto dramático. O conhecimento seria construído ao longo do percurso, por meio da experimentação em cena. Antonin Artaud já apontava a

necessidade de criar em cena, por meio de ‘ensaios de realização dramática’ (a autonomia da cena em relação ao texto escrito), mais tarde surge a ‘cena processual’ como procedimento criativo que desloca a ênfase do ‘produto final’ para o processo em constante reformulação e busca de estímulos.

Se antes o lugar do ator estava claramente definido em virtude de uma personagem localizada no tempo e espaço da narrativa, agora se opera uma mudança de direção, pois a lógica causal entre os diversos momentos da encenação é substituída por um sistema de vetores entre saltos, avanços e retrocessos (incluindo o risco ou perigo, a equivocidade e a indeterminação). O público participa do jogo teatral ao completar as lacunas da encenação para construir seu próprio entendimento, uma vez que o sentido está em trânsito. Poderíamos pensar em um processo de disseminação do signo teatral, como analisa Jacques Derrida no que se refere à literatura, ou seja, a significação como dinâmica (Pós-estruturalismo). O ator/pesquisador também é cooptado e torna-se signo, cuja dinâmica recusa a ser encerrada em uma “obra” fechada ou acabada, dito de outro modo, a cena vira um laboratório, onde o ator é sujeito de um complexo sistema de significação.

O jogo do ator torna-se princípio ordenador do sistema cênico, marcado pela pluralidade e pela sobreposição de estruturas com o objetivo testar os limites do fenômeno teatral. Patrice Pavis indica a ‘interlucidez’ como uma maneira de o ator apropriar-se de outras formas de interpretar e fazer sentido em cena. A técnica do ator não é neutra ou inocente, uma vez que demonstra uma determinada maneira de construir a rede de sentidos a sua volta, bem como a maneira de entender o estar-no-mundo. Por esse motivo, a sobreposição e o intercâmbio de estruturas criativas no ato criativo do artista funda uma outra lógica, diferente daquela que tem por fim a retratação ou ilustração do real em cena, sendo votada para a imaginação e o questionamento.

O (não-lugar) do ator contemporâneo diz respeito à ausência de posições marcadas, uma vez que os elementos em cena estão associados a uma pesquisa cênica e adquirem uma funcionalidade específica (mesmo que tal funcionalidade aponte para a ausência de sentido ou para outro sistema de valores). Talvez possamos pensar nesse ator/pesquisador também como dramaturgo, uma vez que ele opera a “produção de sentidos” na passagem do texto dramático à cena - capaz de basear o ato criativo em pesquisas teóricas, explorando diversas possibilidades na cena contemporânea, aliando rigor e disciplina à criatividade e técnica. Patrice Pavis (1999, 116) indica que “a análise (dramatúrgica) explicita os pontos cegos e as ambigüidades da obra, clarifica um aspecto da intriga, toma partido por uma concepção particular ou, ao contrário, organiza várias interpretações”. Poderíamos concluir que o ator se torna sujeito na construção de sentidos na passagem literatura dramática/cena, ou seja, o dramaturgo contemporâneo na medida em que ele participa ativamente da mediação texto/encenação, valendo-se da análise dramatúrgica (conjunto de procedimentos teóricos e práticos que “constroem” uma coerência, por meio da qual se dá a passagem da escritura dramática para a escritura cênica) e da interlucidez.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
 BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
 BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo:

Perspectiva, 1975.

BORNHEIM, Gerd A. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

O teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.

Fios do tempo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

COHEN, Renato. **Work in progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HASSAN, I. **The culture of postmodernism. Theory, culture and society**, 1985.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

Minha vida na Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [19—].

* * *

INVESTIGANDO IDENTIDADES EM DISCURSOS DE PERFORMANCES DO PASSADO

Fernando A. Stratico

Universidade Estadual de Londrina

Performance e identidade têm sido objetos de estudo em países como Inglaterra e Estados Unidos por algumas décadas. Nestes países a discussão é gerada a partir dos estudos culturais, que consideram os comportamentos performáticos ou cênicos como construtores e viabilizadores de identidades. Esta comunicação encontra eco nesta discussão, mas ao mesmo tempo propõe uma ampliação da perspectiva teórica atual. Para isto, este estudo enfatiza processos implícitos de articulação de conceitos sobre a identidade, e também sugere a existência de padrões específicos de construção. A partir da análise dos discursos cênicos e literários das performances futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas, este estudo procura evidenciar a existência de padrões conceituais de construção na cena artística.

Um argumento comum é de que o futurismo diz respeito, principalmente, ao movimento, à máquinas e a um futuro. Os escritos de Marinetti estão intrinsecamente conectados à abordagens como estas, que em seu interior enfatizam a “era da máquina e tecnologia”. Esta construção ideológica é articulada por meio de um sistema de crenças, que manifesta um louvor à “era tecnológica”. Esta é a construção ideológica mais evidente no discurso futurista; contudo outras implicações distintas também caracterizam as idéias e práticas deste movimento artístico.

A crença em um “tipo não-humano” era, por exemplo uma marca do pensamento de Marinetti. Sobre este conceito e imagem, Marinetti e outros futuristas erigiam uma imagem de si mesmos em relação aos outros, público e nação. Este processo de auto-imagem foi fundamental para a construção de uma identidade geral de “futuristas”. A guerra e beligerância eram também importantes marcas da plataforma futurista. O tipo não-humano articulado por estes artistas, também se confundia com a imagem de “preparadores” e “defensores” da nova sociedade. Inevitavelmente, a identidade política erigida neste processo colocava os futuristas como construtores de um mito também político. Para Marinetti, as *seratas* eram um meio de colocarem em prática o “super-herói” idealizado por eles, e também era um meio de já anteciparem a “super-sociedade” fascista.

Nos anos trinta e quarenta a ideologia dos “super-heróis” deu espaço para as performances fascistas, nas quais a identidade do indivíduo tornou-se um sentimento calculado e provocado pelo Estado. Pertencer a uma nação poderosa e superior era o sentimento cultivado no interior dos indivíduos. Os manifestos futuristas, especialmente do primeiro período, no mesmo espírito fascista, foram produzidos como um meio de se fazer uma “declaração” das crenças e conceitos futuristas. Neste sentido, a imagem de “preparadores”, “guerreiros”, “defensores”, e “conquistadores” eram, por meio das *seratas*, declaradas, afirmadas e representadas, para não dizer performadas. Deste modo, discursos linguísticos performativos eram amalgamados de tal modo a afirmar e ao mesmo tempo construir um “eu” futurista com força e poder.

Os manifestos futuristas representaram, assim, o estabelecimento de um novo sistema discursivo o qual privilegiava a manifestação pública de idéias. Imagens do eu futurista eram assim encenadas no sentido de se ganhar espaço

e poder político e estético. A linguagem de ruptura utilizada nos manifestos inaugurava formas de representações políticas sobre o “eu” as quais eram definidas nos mesmos processos de autoridade promovidos pela expansão fascista italiana. O conceito de identidade futurista reflete a autoridade masculina que tipificava a noção de “super-homem” ou “tipo não-humano”. O conceito que define os futuristas para eles próprios e para os outros dependia de crenças sobre esta autoridade, que, em última instância, era a personificação do poder do Estado e da racionalidade.

A identidade futurista manifesta por meio do mito político futurista compõe um padrão de concepção de identidade, cujas principais idéias são derivadas da noção de um sujeito essencial que se alia ao poder político.

Outros padrões de construção de identidade ou de articulação de imagens sobre o eu aparecem em manifestações performáticas de artistas das primeiras décadas do século XX. Rostos pintados, roupas bizarras, brincos, rabanetes e colheres nas casas de botões, foram, por exemplo, levados ao público por Burlyuk e Mayakovsky, em 1914, na tentativa de mudarem o passo cotidiano da vida. Exibicionismos como estes assemelham-se a atos psicóticos de andarilhos urbanos, os quais vivem imersos em suas fantasias. Mas tais artistas russos estavam conscientes de seu papel como artistas, e, conscientemente, evocavam experiências limites e carnavalescas. Neste sentido, eles instalavam o carnaval e a ruptura na medida de sua própria vontade, lançando mão de improvisações teatrais, ações nas ruas, discursos e encenações. Nestas atividades, as idéias de grupo e também individuais era articuladas de tal modo a promover um sentido de identificação e também de individualização.

Este tipo de apresentação pessoal caracterizava o mundo ficcional e simbólico do artista. A performance agia neste caso como uma intervenção entre um mundo ideal e o mundo real. O artista, assim, se auto elegia como agente ou porta-voz destas duas “realidades”, geralmente de forma polarizada ou extremada. Um exemplo posterior às experiências citadas, são as performances de Flávio de Carvalho. Em sua Experiência no. 2, de 1931, Carvalho caminhou no sentido contrário ao da procissão de Corpus Christi em São Paulo. Como resultado de suas ações, o artista foi quase linchado pelos fiéis, sendo forçado a subir em um telhado para escapar da multidão. Mais tarde, Carvalho publicou o registro de suas impressões sobre a experiência. Conhecida é também a experiência de banhar-se na fonte “das Lagostas” na praça Júlio Mesquita, em São Paulo, em 1939. Em 1956 ele andou por São Paulo, vestindo seu “traje de verão”, que consistia basicamente em uma saia, blusa transparente de nylon, e meias de renda.

Ao quebrar a separação entre o mundo ficcional e o mundo real, intervenções como estas tornam possível a construção de imagem ou conceito de identidade que coloca o indivíduo fora da rigidez das relações sociais ditas normais. Assim, o artista afirma sua capacidade de transcender a vida comum, e ao mesmo tempo manifesta um sujeito que demonstra, principalmente, sua capacidade de corromper com as regras sociais.

Modos semelhantes de intervenção e construção de imagens e conceitos sobre o eu também foram articulados pelos dadaístas. Em sua abordagem houve uma supervalorização da espontaneidade e da ação não-convencional. Este processo de construção localizava a identidade na espontaneidade e ruptura.

Os manifestos dadaístas são claramente contra a articulação de mitos sobre a arte, sobre o eu ou a política. Os dadaístas manifestavam uma verdadeira fúria contra qualquer

instituição. Arte, ciência, tecnologia e psicologia eram alguns dos seus alvos. Mas, apesar da aparente ação anti-instituição tão propalada por estes artistas, nos manifestos e literatura, havia a presença de um “eu”, supostamente verdadeiro, que era discretamente construído e articulado.

A interpenetração de estilos e modos discursivos, representado pelo uso de estruturas convencionais e não-convencionais, linguagens poéticas e não-poéticas, afirmações lógicas e paradoxais, tudo isto era usado para provocar e estimular o público. Um senso de instabilidade era então instalado, e uma reação forte ocorria. Esta prática procurava provocar um sentimento de repulsa à ordem de comunicação vigente. Ao assim fazer, os artistas declaravam a sua rejeição não somente aos valores burgueses, mas também à ordem estabelecida. O acaso e a espontaneidade regiam este projeto, sendo tidas como métodos de criação. A “destruição da linguagem” como era referida por Hugo Ball, era um ponto central na aventura pelo universo do som e poemas fonéticos. Por meio deste processo, Ball acreditava que “uma alquemia profunda do mundo” seria revelada. Em outras palavras, uma verdade que escapava aos modos de aferição convencionais e racionais viria à luz.

A tarefa de “destruição da linguagem” e busca por um “eu verdadeiro” desencadeou um relação com o público, na qual o performer assumia uma conotação específica. Ao identificarem-se com a infância, com a loucura e irracionalidade, os dadaístas conectaram-se a um espaço de não-significação e negação de uma identidade socializada. Porém, mesmo negando a ordem social, os dadaístas construíram uma identidade cuja base estava na crença de um eu verdadeiro, porque espontâneo e irracional.

Outras manifestações performáticas do mesmo período também esforçaram-se em erigir um eu espontâneo, ao ponto de aproximá-lo do sonho e da sua verdade inconsciente. Embora os surrealistas usassem meios artísticos tradicionais, sua incursão maior era sobre a construção de significados aleatórios. Esta experiência consistia basicamente na valorização dos processos inconscientes do artista. Como conseqüência um novo conceito de “eu” e identidade formou-se entre os surrealistas de modo geral. Foi justamente sobre a noção de existência de uma verdade presente no inconsciente, que os surrealistas articularam uma identidade surrealista. Sobre o conceito de que a razão era inimiga da criação, os surrealistas erigiram a idéia central de que o sonho era a verdadeira inspiração para a vida cotidiana, e que em processos semelhantes aos do sonho, tais como a “escrita automática”, uma certa essencialidade do eu poderia ser alcançada.

Em décadas subsequentes, o corpo humano passa a ser o centro irradiador de conceitos que definem a pessoa do artista por meio da performance. A Body-Arte dos anos sessenta e setenta representava um novo espaço conceitual, em que uma ênfase no corpo humano como fonte de “corrupção” das convenções sociais é articulada. Inserida no contexto da arte conceitual típica destas décadas, a Body-Arte concebe a experiência estética como efêmera e auto-referente. A subversão promovida por ações corporais tornou possível a construção de um espaço alternativo para a identidade. Auto-conhecimento, dor, ludicidade, erotismo, violência formavam este espaço, proibido e abjeto. Neste espaço, uma verdade era supostamente revelada. De maneira implícita, estes atos revelavam a crença em uma verdade existente no corpo e na corrupção da ordem social por meio do corpo. A identidade construída neste processo diz respeito à noção de verdade contida e expressa pelo corpo.

Os elementos sobre manifestações performáticas do

passado, apresentados aqui, levam-nos a perceber a existência de uma articulação de padrões de construção de conceitos sobre o eu e identidade nas várias maneiras de elaboração de performances. Estes movimentos artísticos performáticos articularam manifestos e ações que implicavam na articulação de conceitos específicos sobre a pessoa. De modo geral, estão presentes noções relativas a uma possível essencialidade e verdade a respeito do eu que é construído. Tal identidade também manifesta uma suposta autenticidade. As performances feitas pelos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas demonstram esta necessidade de construção de uma identidade baseada nestas noções. Isto nos leva a perceber o quanto estas identidades dependiam das performances para sua concretização, e o quanto, tais identidades eram constituídas pelo aparato performático. Sem as atividades cênicas tais identidades não poderiam existir como tais.

Os padrões de articulação observados nas performances do passado podem indicar, por outro lado, a existência de padrões gerais, que poderiam ter sido experienciados em manifestações artísticas e de artistas anteriores ao período estudado, bem como em períodos subsequentes. Outras performances de décadas mais recentes, poderiam apresentar semelhantes processos de construção conceitual, ou novos e diferentes padrões de construção. O que fica evidente é a necessidade de investigação destas construções sutis que dizem respeito ao modo como os artistas definem e constroem a si mesmos através da performance. Neste estudo, foi apresentada uma perspectiva diferenciada da análise da engenharia consciente de identidades que são promovidas pelo estudo mais corrente da identidade e performance. Ao invés de articulações conscientes de identidades, procuramos por articulações implícitas, que se definem nas entrelinhas do discurso.

* * *

ASPECTOS DA UTILIZAÇÃO DO SOM 'HÁ!' NA DANÇA DE GRACIELA FIGUEROA COM O GRUPO CORINGA NO RIO DE JANEIRO.

Giselle Ruiz

Universidade do Rio de Janeiro

Em meio à contracultura do final dos anos 70, surgia no Rio de Janeiro um grupo de dança original, inserido no contexto das equipes de criação que se organizavam como cooperativas de produção: o Grupo Coringa, sob direção da bailarina uruguaia Graciela Figueroa. Sua influência ultrapassou fronteiras e se estendeu a várias gerações, tanto no teatro quanto na dança, na terapia e na educação. A maioria de seus ex-integrantes e ex-alunos continua atuante, o que nos leva a concluir que a dança do **Coringa** permanece viva, verdadeira semente que foi amplamente lançada para as gerações futuras. Se considerarmos então que houve um 'boom' no panorama da dança contemporânea carioca durante as décadas seguintes, certamente encontraremos as raízes desta nova dança no trabalho desenvolvido por Graciela com o **Coringa** nos anos 70 e 80.

Algumas de suas coreografias eram dançadas com percussão enquanto se cantava o 'Há!', que equivalia a uma complexa marcação rítmica baseada em '**raga**', uma forma cíclica indiana. O percurso dos dançarinos era desenhado em caminhadas em forma de oito(8), evoluindo para seqüências de movimentos giratórios. A base rítmica utilizada era de dois compassos de 5, dois de 6, dois de 7, dois de 8, dois de 9 e um de 10, momento em que se reuniam num grande círculo, forma de agrupamento recorrente nos trabalhos do **Coringa**.

Com base em depoimentos dos integrantes do **Coringa**, este texto redimensiona a função do som '**Há!**', que segundo a tradição oral é um mantra e propicia a conexão de quem o pronuncia com a energia cósmica. Na voz dos dançarinos, o '**Há!**' tornava-se representativo de uma construção coreográfica e também corporal, na medida em que se constituía como elemento fundador de uma presença cênica específica, como veremos a seguir.

Conexão Corpo-Espaço

Em 14 de Julho de 1977 o Grupo Coringa marcava sua estréia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com o espetáculo 'Conta Um Conto', uma criação coletiva que pretendia falar da trajetória humana à procura de conhecimento e harmonia, utilizando-se de arquétipos, poesia, contos de fada, ritmos rituais e a pulsação dos tambores. Neste primeiro trabalho, Graciela e **Coringa** compuseram uma melodia inserida no ritmo coreográfico, de estrutura muito simples e singela, como uma canção de ninar. Com ela, além da criação coreográfica, inauguravam também uma criação musical. Em cena, todos dançavam e cantavam seus passos. Dois anos depois, ao se apresentarem no Teatro Castro Alves / Salvador durante o III Concurso Nacional de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, na época o mais importante evento de dança em âmbito nacional, recebiam o 1º prêmio em três concursos, consagrando-se como artistas renovadores da dança brasileira. Mesclando movimentos saltos e som das vozes dos dançarinos, introduzindo elementos rítmicos e percussão executada ao vivo, recursos teatrais e jogos cênicos bastante variados, apostando no elemento lúdico e no cotidiano, os trabalhos realizados por Graciela com o Coringa na fase de seus

primeiros anos de existência eram considerados transgressores em relação às regras estabelecidas pela dança vigente.

É verdade que, ao longo de toda a década de 70, houve no Rio de Janeiro um expressivo movimento de renovação da dança, liderado principalmente por Angel, Klauss e Rainer Vianna, que reivindicavam para a dança maior espaço e reconhecimento de seu papel sócio-cultural. Do Grupo Teatro do Movimento (dirigido por Angel e Klauss) saíram Regina Miranda, para fundar o Grupo Atores Bailarinos, e Graciela Figueroa, que ao lado de Debbie Growvald, Deborah Colker, Michel Robin, Regina Vaz, Mariana Muniz, Ana Andrade, Carlos Afonso, Lena Brito e Lígia Veiga, fundaram o **Grupo Coringa**, numa formação que variou pouco ao longo de seus dez anos de intenso trabalho, e cujas participações posteriores de Beth Martins, Wanda Marques (fundadoras do Grupo Intrépida Trupe), Guto Macedo, o cenógrafo Gringo Córdia e o musicista Jacob Herzog foram fundamentais no desenvolvimento do trabalho do grupo.

A utilização do som '**Há!**' integrado aos movimentos do corpo aparece inicialmente na cena do **Coringa** com a coreografia solo intitulada '**45**', em que Graciela realiza uma seqüência coreográfica composta por 45 movimentos de artes marciais, cantando o '**Há!**' ao final de cada movimento, seguindo-se um **stop**, como uma fotografia. No caso em questão, o '**Há!**' é um momento de explosão e de finalização. Além disso, não é por acaso a escolha de movimentos de artes marciais, já que no Japão eles se inserem num contexto de buscas de fusão entre corpo e consciência, que também caracteriz o trabalho do **Coringa**. Segue-se a coreografia de grupo '**Ritmos**', e o som '**Há!**' passa a permear a prática diária do **Coringa**, em aulas meditativas e ritualísticas em que fica nítida a influência de danças latinas e indígenas.

Em sânscrito, o **Ha**, de Hatha Yoga, significa Sol; **Tha**, significa Lua, e o som '**Há!**' adquire um sentido de luz, de intensidade. De acordo com a teoria dos centros energéticos, ou chakras, ANAHATA equivale ao centro cardíaco, à verdadeira consciência do Eu. No **Coringa** trabalhava-se a intenção de abertura deste centro, simbolizando o homem de peito aberto para o espaço. O som '**Há!**' é esse elemento de conexão, som aberto, que sugere forte emissão no momento exato da expiração. Além disso, a complexidade na construção da dança de Graciela com o Coringa passa por uma intenção de anular o ego do intérprete através de um comprometimento total: com um forte objetivo de obter maior presença cênica, construía-se uma atenção em alto grau por uma pluralidade de tarefas a serem executadas no momento da atuação. Vale lembrar que, nos textos sagrados e ritos tradicionais dos hindus, a via da espiritualidade passa pela abolição do ego. Permeando todo este contexto, o som '**Há!**' torna-se um som do corpo que invade o espaço, misturando-se com tantos outros sons que, certamente, são reapropriados pelo corpo, numa troca sem fim.

Talvez tenha sido por coincidência que, alguns anos mais tarde, a sonoridade '**Há!**' foi utilizada em várias partes do Brasil por alguns grupos místicos. Liderados pela cantora Baby Consuelo, que divulgou amplamente suas experiências de conexão cósmica através da saudação '**Há!**'. Eram discípulos do sensitivo Thomas Green Morton, natural de Conservatória (RJ), que durante a década de 80 foi considerado o responsável por uma série de fenômenos sobrenaturais. Mas é provável também que esta seja apenas uma forma de olhar para estas questões, já que, potencialmente, a conexão entre o ser humano e o espaço que ele habita permeia não só a dança, mas a própria existência humana.

Ao assistirmos aos trabalhos de Graciela com o

Coringa, muitas vezes vemos um corpo articulado, maleável, 'que não estica', quase um marionete. Este corpo parece que vai ceder ao solo, os braços e a cabeça soltos, reagindo pouco à gravidade. Outras vezes vemos um corpo ágil e leve, que busca alcançar o alto com vigor e velocidade, realizando seqüências de saltos, pegadas acrobáticas, transferências pelo espaço, numa forte reação ao solo e à força da gravidade. O que se torna relevante aqui é que o som 'Há!' está presente nos dois momentos descritos acima. Através da expressão do 'Há!', que permanece viva na memória dos ex-integrantes do **Coringa**, assim como na dos seus admiradores, esse 'corpo-coringa' é capaz de abrir-se e transformar-se, pisando e saltando, cedendo e reagindo ao solo, ganhando tonicidade e forma próprios, conectando-se simultaneamente com a terra e com o céu.

Bibliografia

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**. RJ: Rocco, 1999.
 DICHTWALD, Ken. **Corpomente**. SP: Summus, 1984.
 FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais: Anos 70**. SP: Ed. da Unicamp, 2000.
 SODRÉ, Muniz. **Jogos Extremos do Espírito**. RJ: Rocco, 1942

* * *

O POÉTICO E O INDÍGENA EM MOVIMENTO NA ESCOLA: A DANÇA – ORAÇÃO*

Ilo Fernandes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Introdução

A vida moderna nos condiciona à mecanização. Estamos a todo momento repetindo as mesmas atividades, seja na fábrica ou no comércio, em casa, no lazer. O mal, em si, não está na simples repetição, mas na forma como se repete, destituída de significado nos impedindo de experimentar novas possibilidades na experimentação de práticas corporais.

Às vezes, nas raras oportunidades em que essas práticas corporais nos são oferecidas, da moda veiculada pela mídia. Assim passamos da Lambada ao Axé, da Macarena, até o Tchan com Dança da bundinha, Bonde do Tigrão, Um Tapinha não dói, eguinha Pocotó, Rouge, dentre outras.

Claro que temos até uma certa diversidade, pois é melhor ter essas práticas corporais do que não tê-las. Mas a questão é: que contribuições estéticas e culturais nos trazem esses repertórios, que estão sendo constantemente substituídos pelos impositivos da moda? Será que não seria mais importante difundir um repertório motor, que também contemplasse a diversidade ética - estética das nossas origens étnicas e culturais?

A escola, como instituição social que está em relação direta com a sociedade, recebe e exerce influência na trama social, ora impregnada pela cultura hegemônica¹ e pelo controle dos corpos, ora pelas pedagogias libertárias. Por estar lecionando numa escola da rede pública na qual encontramos o branco, o negro e o indígena, comecei a me interrogar sobre o trato da questão da diversidade cultural² na escola.

Talvez o indígena sofreu mais a descaracterização de sua cultura pela sobreposição de outras culturas. Sua imagem e cultura são deturpadas e denegridas em filmes, novelas e livros didáticos (Silva & Grupioni, 1996).

Meu interesse ganhou corpo quando fui assistir ao

espetáculo "Folguedos", do Grupo Parafolclórico, da UFRN. Lá estava presente a cultura indígena ao apreciar a estética enquanto beleza e expressão de sentimentos em movimento, me tomou de entusiasmo. Levando-me a procurar refletir sobre as possibilidades de redimensionar o nosso "olhar" sobre o índio, reintroduzindo o conceito de alteridade³ ao tentar tratar a si e ao outro como diferentes, mas ao mesmo tempo como semelhantes, que poderiam ter um espaço aberto para expressarem sua cultura nos infinitos espaços em que a cultura se produz e é produzida.

A cultura indígena é rica em rituais, marcada por uma vivência corporal à flor da pele. Neste trabalho, vamos buscar acolher alguns rituais indígenas, Kwarup no Brasil, Toré no Nordeste e Caboclinhos no RN, procurando suscitar um debate sobre a possibilidade de inserção dessa cultura no contexto escolar.

Nossas inquietações nos levaram à seguinte questão que permeará a nossa reflexão nesta pesquisa: Como possibilitar a inclusão da cultura indígena através do ensino de arte numa turma da 7ª série do ensino fundamental de uma escola Pública da Rede Municipal na zona oeste da Cidade do Natal?

Revisão de Literatura

Filosofia do Corpo

O Corpo não pode ser analisado separadamente do contexto em que se encontra inserido: a sociedade, a cultura, a economia, a política, as suas predisposições, determinadas em parte pela genética e pelo meio, e até mesmo pelos desígnios da opinião pública e da mídia. Observamos que, em cada época, em cada civilização, o corpo e suas relações com a mente, com o meio, é tratado de uma maneira própria. Vivemos a época do culto ao corpo, do corpo-objeto preconizado na mídia, esculpido nas academias e na cirurgia. O dualismo imanente ao tempo em que vivemos separa o corpo e a razão, o corpo e a alma. Ao contrário das civilizações orientais, que têm como eixo as tradições místicas nas quais as experiências corporais são essenciais e indispensáveis para a consciência da totalidade cósmica (Vilela, 1998).

Com o advento do capitalismo e do progresso da ciência, surgiram gradativamente as mudanças na forma do homem se relacionar com seu corpo. Em meados do século XVII, a razão começou a reinar como maneira única de se obter conhecimento, e o corpo virou mero objeto que necessitava ser disciplinado e controlado.

A fragmentação proposta pelo paradigma cartesiano fez surgir a dualidade do homem ora como um ser pensante, ora como um ser que sente e age, gerando a visão de um corpo dividido em partes independentes.

Essa fragmentação é questionada no pensamento de Merleau-Ponty, que busca entender o homem de uma maneira não cindida. No conceito de corpo próprio ou vivido, Merleau-Ponty baseia-se na transcendência do sujeito interagindo com o mundo, a possibilidade do ser, de se doar numa existência. "O corpo é veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles" (Merleau-Ponty, 1994, p. 122).

Observamos que, no geral, as culturas ditas primitivas, e nelas se incluem a cultura indígena, encontram-se em sintonia com esse novo paradigma, posto que não separam o espírito do corpo e a natureza da cultura.

A Cultura Indígena: seu corpo, sua história e seus rituais

Uma característica bastante marcante na vida das

comunidades nativa é uma gestualidade própria. O ritual para o indígena é celebração agregada à coletividade, fonte para compreender e se comunicar com a natureza, com o sobrenatural, uma identidade que une e representa uma comunidade. De uma maneira geral,

...as danças indígenas dramatizam uma proximidade com a terra, que se manifesta pela insistência da batida dos pés contra o solo, com os joelhos flexionados, como se o corpo todo reconhecesse e afirmasse a força e o poder da presença nutritiva, criadora, maternal, chamados por eles de a mãe (Jonas apud Dantas, 1999, p. 76).

Essas danças ritualísticas estão bastante presentes em grande parte das tribos do Xingu, como o ritual do Kwarup, no Nordeste com o Toré e no RN com o Caboclinhos.

Kwarup é um ritual realizado pelos indígenas do alto Xingu em homenagem aos seus mortos, segundo a etnia Kamayurá, detentor de um mundo mítico onde toda ação acontece em Morená, considerado o centro do mundo. Conta o mito que Mavutsini se preparava para ir em busca da corda do arco, cujo dono era Yawat, a onça, que o surpreende e tenta matá-lo, mas desiste ao receber dele uma proposta de casamento: Mavutsini oferece suas próprias filhas a Yawat, porém, diante do perigo, as filhas de Mavutsini se recusam a casar com Yawat, então Mavutsini se vê obrigado a fazer as filhas de que precisa. Ele corta vários troncos de árvores, canta para eles, enfeita-os, e surgem as filhas (Agostinho, 1974).

Os gêmeos (Sol e Lua), seres míticos, netos de Mavutsini, foram os realizadores do primeiro Kwarup:

Quando, chorando, Kwat e Yai (Sol e Lua) envidam esforços para trazer a vida à mãe que morreu, resolvem fazer Kwarup e indagam: - Será que esse Kwarup vai virar? Logo os desilude Mavutsini: - Não, não vai virar mais, isso é para lembrar sua mãe, para não esquecer a maneira como tinha sido feita, para comemorar-lhe as origens. E é nesse sentido que hoje se continua a fazer o Kwarup, sempre que morre alguém com categoria de morerekwat (chefe político e seus parentes) (Idem, p. 18).

O Kwarup é um ritual complexo que se subdivide numa série de rituais. Começa com o pedido ao dono do morto, para construir o Apenap. Depois que o dono do morto providencia o beiju e o peixe, inicia-se o ritual para cortar e transportar a madeira para o Apenap, à noite, começam os cantos do Kwarup, o uso de dois maracás, a tocar as flautas urua acompanhados por dança. São recolhidos no mato troncos de uma árvore denominada Kwarup, transportados para a aldeia, levantados no chão. Cada tronco representa um morto, correspondendo nas dimensões à importância do morto. Todos são pintados, enfeitados e levados em procissão ritualizada. Fixados novamente no centro da aldeia, danças e rituais são executados ao seu redor. Segue-se um ritual, precedido por dança e música, em que se trava uma luta corporal, numa espécie de competição intertribal. Cada tribo tem seus campeões e lança desafio a outra tribo que, deve aceitar. Chegamos ao clímax do Kwarup. Acontece a festa do pequi. As tribos convidadas partem, os Kwarup são arrancados e seus adornos guardados, os peixes e as castanhas de pequi que sobraram são distribuídos entre os Kamayurás; acontece uma nova pescaria coletiva, a castanha de pequi é socada e misturada ao peixe e servidos junto com beiju e kawin aos homens e mulheres casados.

O "Toré" é um ritual que se encontra disseminado entre quase todos os povos indígenas do Nordeste. Pode ser em

roda, em cordão ou cruzado, em pares. Participam homens e mulheres, mas sem vestes especiais. Geralmente usa-se o terreiro e, quase sempre, com direito a platéia, acompanhada por flautas, trombetas, maracás, cantos. Começa o ritual ao beberem uma bebida feita da Jurema:

No caso Kiriri, o Toré consiste em dançar e cantar no terreiro, quando se forma um grande fila indiana, com o puxador pajé na frente e os outros homens, mais ou menos em gradiente de importância, atrás, até se conectar com uma mesma seqüência feminina. Já o Toré dos Xukururu-Kariri (Alagoas) tende a ser executado com os dançarinos formando pares, como entre os Fulniô, embora também se dance em fila... (Idem, p.362-363).

No Rio Grande do Norte, sobraram poucos vestígios da cultura indígena. Dentre eles, podemos destacar as pinturas rupestres. E as tradições inspiradas e influenciadas pela cultura indígena, principalmente, a dança dos Caboclinhos na Cidade de Ceará-Mirim:

Os Caboclinhos do Rio Grande do Norte distinguem-se de outros índios de fantasia por vários motivos: não restringem suas representações aos dias de Carnaval; não se vestem de penas; o ritmo de seu bailado é mais alegre e vibrante que os das tribos meramente carnavalescas do estado; finalmente porque não usam o arco e flecha apenas como instrumento de guerra, mas, sobretudo, como instrumento musical, que lhes dá o ritmo para suas danças, realizadas ao som de gaita ou pife. Sua indumentária: túnica, calças compridas, guarnecidas de uma tanga do mesmo tecido, e do cocar sobre a cabeça (Gurgel, 1999, p. 106).

A função do ritual através do canto e da dança é realizar "uma passagem do estado-clímax dos integrantes para um momento de transe, de contato com o divino e o sobrenatural. A dança traz no ritual a possibilidade de vivência de um corpo dilatado, onde a percepção é expandida" (Vilela, 2000, p. 2).

Corpo, Performance, Cultura e Escola:

A escola é uma das principais instituições na qual o corpo é adestrado e a cultura hegemônica é imposta aos demais grupos culturais minoritários. As regras de horário para entrar e sair, o uniforme, disciplinas e tarefas com hora marcada, a disposição das carteiras em filas, o próprio conteúdo das disciplinas, são aspectos da dominação que preconizam a linha de produção capitalista. O ensino de Educação Física e de Arte na escola, muitas vezes se pauta nessa perspectiva de dominação de corpos e culturas.

Uma possibilidade de mudança na educação são as contribuições dos chamados Estudos Culturais, que somam esforços na compreensão da cultura de uma mesma sociedade ou de sociedades e povos distintos inserindo os diferentes grupos culturais e suas práticas numa determinada realidade social, como é o caso do enfoque desta pesquisa envolvendo a cultura indígena.

O conceito de alteridade aqui ganha força, invocando a diferença como ponto de partida para a plena igualdade de direitos, numa sociedade democrática, que considere e estime o respeito às diferenças humanas.

Ao abordarmos, através da linguagem artística do teatro, dança e da performance, "usa-se aqui o conceito mais amplo de performance cultural, o ritual, a fim de se salientar a experiência social e estética" (Muller, 2000, p. 2), a cultura indígena

na na nossa prática pedagógica abre-se a nosso ver como um desses caminhos que procuramos percorrer na escola em direção à possibilidade de socialização da diversidade cultural propiciando uma vivência perpassada por uma estética e uma ética sensível ao outro, aos seus limites e conquistas, às suas diferenças e encantadoras formas de ser e estar no mundo.

Descrição e análise dos dados:

A Pesquisa foi dividida em três partes: Pesquisa Bibliográfica, Intervenção na Escola e Análise de Dados. A Intervenção na escola foi uma vivência em que usamos elementos da Cultura Indígena, da Improvisação, algumas práticas de sensibilização corporal, do Teatro. Utilizamos a apreciação do “Documentário Xingu”, de pinturas de Debret e Rugendas, de uma propaganda da Telemar e da novela Uga-Uga.

As aulas foram desenvolvidas de forma que pudéssemos recolher as impressões que os alunos trazem sobre a cultura indígena, os conhecimentos que eles têm sobre a sua história, seus costumes, e, a partir desses dados, buscamos mediar uma reflexão, partindo de textos, explicações, apreciação de imagens e vivências com expressões corporais usando recursos de teatro, da dança e da performance, na qual tentamos estabelecer uma reflexão sobre a inserção da cultura indígena na escola.

A escola na qual foi desenvolvido o estudo está situada no Bairro Guarapes e pertence à Rede Municipal de Natal. Na 7ª série, a turma era composta por 20 alunos que tinham entre 12 e 14 anos. Percebemos que esse grupo se apresentou bastante heterogêneo, no que se refere aos traços de cor.

Os alunos criaram imagens corporais, partindo da apreciação de imagens que retratavam situações presentes no cotidiano do indígena. No segundo momento da aula, eles foram divididos em dois grupos. Cada grupo, a partir de uma imagem apresentada no momento, criou uma improvisação com uma sucessão de imagens corporais em câmera lenta. Um grupo representou uma caçada, e o outro, um ritual. Em seguida, toda a turma criou uma improvisação que mostrasse o cotidiano de uma aldeia indígena que começava com um passeio de canoa que era atacada por um bicho bravo e terminava com um ritual.

Considerações Finais

Acreditamos que a apreciação das imagens e as vivências realizadas favoreceram o ensino de arte. De uma maneira geral, pudemos observar que os alunos, em sua maioria, envolveram-se efetivamente nas discussões, tarefas, apreciações e vivências deste trabalho.

A introdução das características estéticas das diversas etnias na escola talvez propicie ao professor de arte despertar a curiosidade dos alunos para um gosto de melhor qualidade estética. E, preferindo a estética do corpo em movimento, do indígena, do branco, do negro, e das demais etnias. Uma estética existencial comprometida com o micro e o macrocosmo cultural, principalmente, o brasileiro.

Por fim, acreditamos que apenas galgamos alguns degraus e que a busca continua e continuará sempre pois não deve existir cristalização de fórmulas prontas; há que se deixar as portas da imaginação e da criatividade abertas às novas necessidades que certamente surgirão. Visto que, cada realidade exige uma maneira particular e específica de se proceder, de se atuar, especialmente quando envolve os estudos étnico-culturais.

Recomendamos a criação de uma área teórica que estude e aborde a cultura na sociedade e na escola segundo o nosso próprio conceito de brasilidade e da ótica terceiro mundista, diferenciando-se dos Estudos Culturais e da Etnocologia.

Defendemos que essas iniciativas podem favorecer um redimensionamento do trato da cultura na escola e o esclarecimento de equívocos, de preconceitos que se encontram amalgamados na sociedade brasileira.

* * *

UM SISTEMA DE TREINAMENTO A PARTIR DE TÉCNICAS CORPORAIS DO GAÚCHO PARA DESENVOLVER A PERFORMANCE DO ATOR/DANÇARINO

Inês Alcaraz Marocco

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

à minha mãe, Leda, minha grande incentivadora e inspiradora.

Em 1989, durante o processo de criação do espetáculo *Manantiais* solicitei a um gaúcho laçador para fazer uma demonstração técnica de sua arte. Fiquei fascinada pela precisão dos seus movimentos ao manipular o laço além de sua impressionante presença física. Percebi que seus movimentos tinham as mesmas qualidades das dos atores/dançarinos que treinavam segundo os princípios da *Antropologia Teatral* de Eugenio Barba, justamente para obter uma forte presença física em cena.

Estas impressões se concretizaram durante o processo de criação do espetáculo, quando eu comecei a perceber através do treinamento (do qual faziam parte uma partitura de movimentos da ação de laçar, além de alguns comportamentos e gestos tradicionais da cultura gaúcha) dos alunos/atores que eles integravam perfeitamente nos seus corpos os elementos desta cultura e desenvolviam também uma presença física semelhante à que havíamos presenciado no laçador, quando da sua demonstração técnica da ação de laçar.

Partindo da hipótese da existência de técnicas extracotidianas na cultura gaúcha, a pesquisa² intitulada *As Técnicas corporais do gaúcho e a sua relação com a performance do ator/dançarino*, iniciada em abril de 2001, visa continuar a investigação já iniciada durante o processo de criação artística do espetáculo *Manantiais*, que teve sua continuidade na Tese de Doutorado³ para encontrar, nas técnicas corporais presentes no gestual do gaúcho campeiro, não só os princípios básicos da extracotidianidade proposta por Barba como também um instrumento pedagógico para o treinamento do ator/dançarino. Entende-se a extracotidianidade como sendo ligada à teatralidade, e a existência dessa na cultura gaúcha é reconhecida por muitos autores, entre os quais o também pesquisador das danças e manifestações culturais- Barbosa Lessa - que se manifesta e se expressa: “Todas elas (as danças gaúchas) dão margem a que o gaúcho extravase a sua impressionante teatralidade”⁴, entendendo-se o termo teatralidade como extracotidiano, espetacular.

O resgate dessas técnicas corporais para o desenvolvimento de uma pedagogia do ator é de importância fundamental para que o ator e o bailarino atinjam, através de um treino e esforço consciente, um corpo como signo da cultura que exprime. Para Schechner, a pesquisa das fontes tem o poder restaurador e renovador⁵.

Para viabilizarmos a criação de um sistema de treinamento para o ator/dançarino desenvolver a sua presença física, como a precisão, limpeza, economia e eficácia de seu gesto, utilizei técnicas aprendidas na Escola Jacques Lecoq,

que parte de técnicas corporais cotidianas, dilatando-as, para estabelecer seu sistema pedagógico.

Um dos eixos básicos na sua pedagogia é a Análise de Movimentos, que contempla as leis do movimento, a partir do corpo humano em ação: “*equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação*”⁶, as quais Eugenio Barba nomeia como os princípios universais da extracotidianidade. E para analisar as ações físicas do homem o seu princípio básico é o “*mimo de ação*”, expressão utilizada por Jacques Lecoq e que “*(...) consiste em reproduzir uma ação física o mais próxima do que ela é, sem transposição, mimando o objeto, o obstáculo, a resistência*”. Lecoq “*utiliza para isto os gestos das grandes profissões, o barqueiro, o escavador, o lenhador ou ainda os dos esportistas, subir na barra fixa, levantar pesos e halteres. O mimo de ação trata igualmente de manipulações de objetos: abrir uma mala, fechar uma porta, pegar uma taça de chá*”⁷.

Outro dos princípios da Escola, no qual me fundamento é a de ser também uma escola do ‘olhar’, onde é proposto ao aluno/ator inicialmente a observação das coisas, o mais próximo possível da natureza e das realidades humanas, como base para a criação. E é a partir da reelaboração e sistematização de ações físicas retiradas das técnicas corporais cotidianas que Lecoq criou o sistema dos 20 movimentos, base da sua metodologia pedagógica.

*“Sem jamais passar pela psicologia, nós procuramos a ação física o mais próxima de sua economia, para que ela sirva de referência. Como anteriormente, estes movimentos são inicialmente analisados de um ponto de vista técnico antes de ser levados ao máximo depois reduzidos, para descobrir neles a densidade dramática, afim de escapar às formas esclerosadas do ‘mimo’”*⁸.

É importante evocar que ao estudarmos as técnicas corporais do gaúcho para a sua utilização como instrumento pedagógico, estamos também tratando da questão de identidade cultural que pode também ser apreendida através de manifestações artístico-culturais de uma comunidade.

E para isso, busco o testemunho de Eugênio Barba, que no seu manifesto “Teatro Antropológico” afirma: *O teatro antropológico é o teatro cujo ator enfrenta sua própria identidade. A noção de identidade provém do latim: idem, o que não muda, o que é o mesmo. O ser humano que tem identidade possui eixo, um centro, um núcleo de valores, que o orienta diante das circunstâncias e obstáculos que a vida lhe propõe (...). Teatro antropológico significa uma viagem na própria história e cultura. Significa, ainda, fortalecimento de nosso eixo-identidade, proporcionando um perfil que nos separa dos outros*⁹. Acrescento ao que foi dito por E.Barba que não somente o teatro antropológico, como qualquer teatro de qualquer parte do mundo deveria estar enraizado na sua própria história e cultura, tendo seu “eixo-identidade” e, ao mesmo tempo sendo aberto aos valores universais, inserindo-se no contexto da cultura mundial e, ao mesmo tempo, enriquecendo-a com a sua voz inconfundível.

Um sistema de treinamento

Qual o sentido da palavra treinamento que adotamos aqui? Mesmo tendo como base as técnicas do sistema pedagógico de Jacques Lecoq nas diferentes fases da pesquisa, técnicas a que ele se refere como sendo não um treinamento, mas (...) *uma preparação corporal, (...) ginástica dramática, (...) educação do corpo*¹⁰, eu as utilizo para desenvolver um

sistema de treinamento. A idéia principal de treinamento que me inspira é aquela citada por Josette Féral no seu livro *Le training de l'acteur*, ao afirmar que a função do treinamento do ator é aquela que, através de exercícios (...) *torna seu corpo o veículo de seu pensamento*¹¹. Quanto aos seus objetivos tenho como princípio os mesmos defendidos por Copeau, Appia, Grotowski e Barba que segundo Josette Féral *visam em primeiro lugar a fazer do corpo do ator um instrumento sensível, mas também e sobretudo a ensinar ao ator as leis dos movimentos (as do ritmo, dizia Jacques Dalcroze, as do equilíbrio e do desequilíbrio, das forças contrárias que são colocadas em todo movimento, diz Barba) Mais do que uma pedagogia orientada para o acúmulo de competências, as pedagogias que são enfocadas aqui visam progressivamente, na maioria dos casos, um certo despojamento do ator que Grotowski levará ao seu máximo incitando o ator a seguir uma via negativa- conselho dado como um eco aos preceitos de Copeau que não hesitava em falar da urgência de lavar o ator de todas as sujeiras do teatro, a despojá-lo de todos os seus hábitos*¹².

Pretendi desenvolver um tipo de treinamento como aquele preconizado por Jacques Copeau de ser uma educação completa que desenvolva harmoniosamente o corpo, o espírito e o caráter do homem. Juntamente com o processo de criação do sistema experimentávamos também algumas questões importantes que fazem parte de um trabalho em equipe como a ética¹³, o espírito de grupo, a disciplina, a consciência da importância e responsabilidade de cada um no grupo, o prazer da criação e a consciência de que a técnica não é um fim em si mesma. A técnica pode ajudar o ator a quebrar com as suas resistências e seu medo e a desenvolver a sua virtuosidade, esta entendida aqui como uma etapa necessária para atingir o espontâneo.

Desenvolvimento da Pesquisa : as diferentes fases

Na primeira fase da pesquisa, a de *Instrumentalização* o objetivo foi o de dar ao aluno/pesquisador condições para o trabalho preciso que seria feito com as atividades da lide¹⁴ e a sua sistematização. Inicialmente desenvolveu-se um treino com alguns dos 20 movimentos criados por Lecoq. Trabalhamos também as técnicas de *Mimo de Ação* (imitação de ações cotidianas)¹⁵ e a *Análise de Movimentos* (codificação e estilização de movimentos que compõem a ação cotidiana) tendo como fundamento as leis do movimento do corpo humano em ação¹⁶.

Na segunda fase fizemos a *pesquisa de campo* numa fazenda em Caçapava do Sul¹⁷. (*observação e registro das atividades de pealar*¹⁸, *domar, tosquiar*¹⁹ e *laçar*) na qual ainda se desenvolvem atividades de lide rústicas. Outro fator que ajudou na escolha é que nesta região da campanha do Estado ainda encontramos o verdadeiro campeiro, aquele que ainda mantém as características do que consideramos como sendo típicas do gaúcho²⁰. O grupo registrou e experimentou algumas das atividades da lide dos peões, o que é muito importante, pois experimentaram com o animal vivo e reagindo aos seus movimentos.

Aqui eu abro um parêntese desta experiência para comentar da importância deste tipo de trabalho para desenvolver a observação (o treino do ‘olhar’) e o jogo do ator, pois ele tem que reagir ao que acontece, que é vivo e imprevisível. O princípio do jogo do ator sendo a constante adaptação e interação ao que acontece aqui/agora. Os estudantes quando foram pegar a ovelha para fazer a *tosquia* não só tiveram que lidar e perceber a força

que tinham que fazer para puxar a ovelha, como também manobrar com as suas reações que não podiam ser previstas. A uma pergunta do estudante sobre como fazer para pegar a ovelha...o peão respondeu que era para ele não esquecer que era um ser vivo que ele tinha na mão.

A terceira e última fase foi a de **Seleção e Análise do material vivenciado e registrado** das atividades campeiras coletadas na fazenda. De posse das atividades selecionadas, iniciamos a sistematização das ações físicas, pela técnica do *Mimo de Ação*, onde as ações são simplesmente imitadas, para num segundo momento partir para o detalhamento de cada movimento (*decodificação, estilização e codificação de cada atividade*), considerando as leis do movimento do corpo humano em ação e a sua densidade dramática, definidas por Jacques Lecoq e os princípios da extracotidianidade segundo Eugenio Barba. Os movimentos passaram por um processo de depuração: fragmentação, codificação e estilização de cada ação até o estabelecimento de partituras que farão parte do sistema de treinamento.

O estado atual da pesquisa

Como verificar a eficácia do sistema? A pesquisa teve como resultado a criação de um sistema de treinamento composto de nove partituras que se caracterizam pelas leis do movimento, segundo Jacques Lecoq e pelos princípios universais da extracotidianidade definidos por Eugenio Barba. As nove partituras correspondem cada uma a uma atividade dilatada da lide campeira, tais como o laçar, a ação de tirar o leite, a ação de fazer a lingüiça, a ação de prender o gado no tronco²¹, o ginetear²² (doma) em duas versões, a tosquia em duas versões e o pealo. Estas partituras foram utilizadas durante o processo de criação do espetáculo *O Nariz* do conto homônimo de Nicolai Gogol. A intenção, ao utilizar o sistema de treinamento criado, era a de verificar a eficácia do mesmo, não só no aquecimento, mas também na criação de personagens e das situações, uma vez que a dramaturgia foi criada pelo grupo. Realizamos uma criação coletiva com base na improvisação (...) *a improvisação como o primeiro vestígio da escritura*²³.

Desta forma, fazendo um treinamento vinculado a criação possibilita-se a não cristalização e a constante renovação do jogo, do aqui/agora. Desenvolve-se também o prazer do treinamento, o seu refinamento através da criação dilatando as possibilidades do treino. O ator incorpora no seu corpo os princípios do treinamento, pois

*presente desde o início da aprendizagem, o verdadeiro treinamento continua toda a vida. É preciso concebê-lo como uma 'formação continuada' para que ele permita ao ator, ao exemplo do músico ou do dançarino, manter seu instrumento (físico e psíquico) em condição, isto é, em estado de criatividade. O treinamento, por consequência, não é necessariamente ligado ao espetáculo. Não o utilizamos de modo funcionalista, como um processo dando competências diretamente utilizáveis em situação de jogo. Mesmo se o treinamento prepara o ator a uma indispensável presença cênica, sua aplicação direta não é necessariamente a representação. (...) Mais que o resultado, é o processo mesmo que interessa.*²⁴

Bibliografia

BARBA, E., *Teatro Antropológico*, in **Além das ilhas flutuantes**, Campinas, 1991.
CORTES, Paixão e LESSA, Barbosa, **Manual de Danças**

Gaúchas com suplemento

musical e ilustrativo, São Paulo, Irmãos Vitale Editores, 1955.
FÉRAL, , Josette, *Vous avez dit training?* In **Le training de l'Acteur**, Barba, E., Perugia,

A. Del, Duboc, Odile, et all. Paris, Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (coll. Apprendre 14), 2000.

LECOQ, Jacques, en collaboration avec Jean-Claude Carasso et Jean-Claude Lallias, **Le**

corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale, Paris, Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1997.

Le geste spectaculaire dans la culture gaúcha du Rio Grande do Sul-Brésil, **Tese de**

Doutorado, Université Paris 8- Saint-Denis, França, 1997.

PRADIER, Jean Marie, *Eugenio Barba: l'exercice invisible*, in **Le training de l'acteur**,

ouvrage coordonné para Carol Müller, Paris, Actes Sud- Papiers/Conservatoire National Supérieur d' Art Dramatique (Apprendre 14), 2000.

NUNES, Zeno Cardoso e Ruy Cardoso, **Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do**

Sul, Porto Alegre, Martins Livreiro Editor, 5º edição, 1993.

Notas

¹ Espetáculo constituído por lendas e contos de autores riograndenses como Barbosa Lessa e Simões Lopes Neto, além de descrições históricas e antropológicas recolhidas pelo historiador Auguste de Saint-Hilaire, quando de sua viagem pelo RGS no século XIX. Ele foi criado em 1989, pelo grupo TEU da Universidade Federal de Santa Maria sob a minha direção e da professora Nair D'Agostini

² Para a realização desta pesquisa eu necessitava de um grupo de alunos/pesquisadores. Para isto fiz uma seleção entre os alunos do Departamento de Arte Dramática/UFRGS, interessados em concorrer a uma bolsa de Iniciação Científica da Propeq, para a minha pesquisa. O critério principal era o de selecionar um grupo que eu conhecesse e que se conhecesse para facilitar a constituição de uma equipe. O grupo é composto pelos estudantes Andressa Carlegiani de Oliveira, Carla Tosta, Cristina Kessler, Daniel Colin, Elisa Lucas e o profissional Luiz Antônio Texeira dos Santos. A partir de fevereiro de 2003 o grupo ficou com 5 pessoas, com a saída de Carla. Atualmente o grupo possui três Bolsas de Iniciação Científica: PROPEQ/UFRGS; PIBIC/CNPQ-UFRGS e FAPERGS.

³ Tese de Doutorado intitulada **Le geste spectaculaire dans la culture gaúcha du Rio Grande do Sul-Brésil** a qual foi orientada pelo professor Dr. Jean Marie Pradier, na Universidade de Paris 8- Saint-Denis, em 1997. Um exemplar desta Tese se encontra na Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS e outro na Biblioteca Central da UFSM, em Santa Maria.

⁴ CORTES, Paixão e LESSA, Barbosa, **Manual de Danças Gaúchas com suplemento musical e ilustrativo**, São Paulo, Irmãos Vitale Editores, 1955.

⁵ Ele refere-se ao estado de representação como comportamento restaurado, que é repetido, tem um passado, um presente e um futuro. Trata-se de um comportamento vivo retirado da cultura que pode ser remanejado ou reconstruído, trabalhado e modificado, como pedaços de um filme, com seqüências ordenadas de movimentos, onde existem uma subjetividade e uma intersubjetividade. Esse comportamento restaurado implica num treino, numa repetição, numa escolha que está ligada a um modelo que através da utilização do mágico "como se" (Stanislavski), cria uma segunda natureza. O comportamento restaurado para Schechner é simbólico e reflexivo, é a "(...) *teatralização de um processo social, religioso, estético, medicinal ou pedagógico*".

⁶ LECOQ, Jacques, en collaboration avec Jean-Claude Carasso et Jean-Claude Lallias, **Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale**, Paris, Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1997, p.32. Tradução feita por mim mesmo.

⁷ Idem, p. 90.

⁸ Idem, p.91.

⁹ BARBA, E., *Teatro Antropológico*, in **Além das ilhas flutuantes**, Campinas, 1991, p.189.

¹⁰ Feral, Josette, *Vous avez dit training?* In **Le training de l'Acteur**, Barba,

E., Perugia, A. Del, Duboc, Odile, et all. Paris, Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (coll. Apprendre 14), 2000. , pg.16.

¹¹ Ibidem, pg 17.

¹² Ibidem, pg.18.

¹³ Para PRADIER ser profissional não significa somente ter domínio de uma técnica, mas que a técnica seja ela mesma sustentada por uma atitude pessoal, ele conclui *A escolha das técnicas depende de uma ética*. Pradier, Jean Marie, *Eugenio Barba: l'exercice invisible*, in **Le training de l'acteur**, ouvrage coordonné para Carol Müller, Paris, Actes Sud- Papiers/Conservatoire National Supérieur d' Art Dramatique (Apprendre 14),2000, pp.66

¹⁴ As atividades da lide campeira são aquelas realizadas pelos peões e capatazes da fazenda (os empregados) junto ao gado, tais como pealar, laçar, domar, tosquiá, vacinar, tirar leite, etc.

¹⁵ Para Jacques Lecoq a expressão Mimo de Ação **consiste em reproduzir uma ação física o mais próxima do que ela é, sem transposição, mimando o objeto, o obstáculo, a resistência**. Lecoq, Jacques, em Coll. Avec Jean Claude Carasso et Jean-Claude Lallias, *Le corps poétique*. Um enseignement de la création Théâtrale, Paris: Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1997, pg.90.

¹⁶ Estas leis do movimento em ação estão citadas na página 2, no 3º parágrafo deste trabalho.

¹⁷ A fazenda *Çoita cavalo* que fomos em Caçapava do Sul pertence a dona Adélia F. Machado e sua filha Laís Fomos ciceronados pelo administrador da mesma, Jaime Cardoso e seus peões e capataz que participaram ativamente da pesquisa de campo do grupo.

¹⁸ Atividade da lide campeira que consiste em laçar o animal pelas patas.

¹⁹ Atividade da lide campeira que consiste em cortar com uma tesoura especial a lã da ovelha.

²⁰ Utilizo a noção de Gaúcho tal como ela é definida no Dicionário de Regionalismos de Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes, como sendo (...) (b) *o habitante do interior do Rio Grande do Sul, dedicado à vida pastoril e perfeito conhecedor das lides campeiras (...)*, pg.211. Eu me refiro nesta pesquisa ao campeiro que mora e trabalha na região da campanha do Rio Grande do Sul.

²¹ O tronco é uma expressão utilizada pelos campeiros para designar *um corredor estreito, junto à mangueira, no qual se colocam os animais vacuns e cavalares que vão ser marcados, vacinados, tosados, etc.* in **Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul**, pg.506.

²² A expressão 'ginetear' significa *montar a cavalo com firmeza e com garbo; andar em animal arisco ou xucro, fazer o animal corcovear (...)* in **Dicionário de Regionalismos**, idem, pg.229.

²³ Lecoq, J., **Le corps poétique**, idem, pg.73.

²⁴ Feral, Vous avez dit training, idem, pg.23.

* * *

PERFORMANCE E SEXUALIDADE: O FALO E A CONA EM MULHERES BRASÍLICAS

João Gabriel L. C. Teixeira
e Marcus Vinicius de Carvalho Garcia
Universidade de Brasília

Introdução

“Mulheres Brásílicas” fez parte de projeto de investigação sobre performance e sociedade no Brasil contemporâneo e foi a segunda performance teatral produzida pelo TRANSE (Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance) da Universidade de Brasília.

O objetivo desta intervenção é rememorar os aspectos do processo e montagem de “Mulheres Brásílicas” que tratavam da e retratavam a questão da sexualidade feminina, de acordo com o seu tema. Vai-se discorrer sobre uma das múltiplas possibilidades da linguagem performática na exploração de

tópicos diversos de interesse humano numa perspectiva transdisciplinar.

“Mulheres Brásílicas” versava sobre a condição feminina no limiar do terceiro milênio. Pretendia-se, a partir desse tema e como premissa inicial, exercitar a perspectiva performática de elaboração e concepção artística enquanto componente de uma tendência epistemológica pós-moderna que prioriza a interface entre os distintos segmentos de produção de conhecimento nas ciências humanas e nas artes cênicas, principalmente.

No sentido de destacar a fusão entre as diversas linguagens artísticas que compõem a linguagem performática, nesta intervenção serão enfocadas duas vertentes temáticas evidenciadas no roteiro e montagem do espetáculo e que dizem respeito direta ou indiretamente à sexualidade da mulher: a dança de São Gonçalo e os ritos, rituais e ícones da vida privada feminina.

O Campo da Performance¹

Schechner (1973), em um dos trabalhos fundadores da teoria da performance, na tentativa de aproximá-la das ciências sociais, a define como uma “espécie de comportamento comunicativo que é parte de, ou continuação de cerimônias rituais formais, reuniões públicas e várias formas de intercâmbio de informações, bens e costumes”. O autor enfatiza ainda a integração de conceitos advindos do teatro que se perpetuaram naquelas como: ator, ação, cena, etc. Do mesmo modo, palavras-chaves advindas das ciências sociais se adaptaram ao jargão teatral como: interação, ritual, cerimônia, confronto, entre outras. A existência desse espaço transdisciplinar no qual podem ser absorvidos os campos da psicologia, da teoria da comunicação, da música e da etnologia, é o que denominou-se *campo da performance*.

Em “Mulheres Brásílicas”, o enfoque performático foi utilizado por meio de uma abordagem descompromissada dos dados históricos e etnográficos, visando à sua criação elaboração estética. Conforme essa abordagem, a montagem do espetáculo pode ser entendida enquanto processo de leitura cênica do material histórico, pois a atividade performática recriou através da encenação, dos atos da fala e da plasticidade, ambientes que sugerem uma *reflexividade*, uma internalização que mexe com o inconsciente do espectador. Nesse espetáculo o TRANSE utilizou pelo menos três concepções de performance: primeiro, esta é situada como uma linguagem artística; segundo, ela é designada como uma manifestação cultural; e terceiro, explora-se a idéia da performance na vida cotidiana.

Pelo uso da primeira concepção, entendeu-se a hibridização de estilos de atuação, o desenvolvimento não linear do roteiro em ações interdependentes e na busca por imagens que restauravam subsídios arcaicos e informações sensoriais inconscientes relacionadas à poética da intimidade da mulher. Em relação à segunda concepção, foi relembrada através de elementos ritualísticos (indígenas, africanos e lusitanos) incluídos no roteiro².

Outros elementos dessa natureza estiveram espalhados em diferentes fases e circunstâncias da performance constituindo arquétipos que foram, citados, referenciados, epitomizados ou comentados em cada cena e em diferentes sentidos e alusões. Estas escolhas foram inspiradas por Giddens (1994) quando comenta acerca da capacidade das crenças e poéticas religiosas, bem como outras atividades tradicionais, em fundir a moralidade com as emoções.

Finalmente, a concepção de performance enquanto

ações que ocorrem no cotidiano também aparece em aspectos e peculiaridades da privacidade da mulher, conforme já foi mencionado a partir das informações colhidas na historiografia das mentalidades produzida no Brasil contemporâneo.

Historiografia e Sexualidade

A principal fonte de reflexão e composição do roteiro de “Mulheres Brasileiras” foi a história das mentalidades, o ramo de estudos históricos que aborda os assuntos relacionados ao cotidiano, que dilui as diferenças sociais da sociedade em questão. É a história dos anônimos, das pessoas que fizeram parte de épocas históricas sem estarem necessariamente no topo da hierarquia social. Por tratar de assuntos peculiares como o amor, a morte, a família, os modos de vestir e os comportamentos, esses trabalhos subsidiaram boa parte do roteiro. Autores como Vainfas (1997), Araújo (1993) e, principalmente, a coletânea de artigos contidos no livro organizado por Mary Del Priore (1997) sobre a história das mulheres no Brasil, podem ser considerados depositários das principais fontes bibliográficas utilizadas.

Vainfas (op. cit) faz uma reconstituição das principais características da moralidade e sexualidade no Brasil Colonial. Sua pesquisa com fontes históricas conduzida em Lisboa, relata a passagem do Santo Ofício pelo Brasil e os “pecados” julgados pela Igreja Católica. Relata a experiência de práticas de sodomia – naquele tempo inclusos nessa categoria o homossexualismo e o lesbianismo — bem como as práticas de infidelidade. No que se refere a condição feminina, o mesmo afirma:

“Uma vez casadas, sobrevinha a decepção, não raro os maus tratos e, com certeza a descoberta de que os maridos pouco ligavam para seus íntimos desejos. Só lhes restavam, então, deixá-los e divorciar-se—sempre uma opção extrema (...) traí-los com outros homens e, quem sabe, retornar aos nefandos deleites de outrora. Nada disso faltou, seguramente, ao cotidiano de nossas antigas mulheres.” (Vainfas, 1997: 184. Grifo nosso).

O autor deixa claro a ocorrência do lesbianismo, sucedâneo da existência de um rigor por parte dos pais das moçoilas que as reprimiam do relacionamento mais íntimo com os homens. Elas buscavam no relacionamento entre si mesmas uma forma de suprir as necessidades sexuais, corriqueiramente devido a decepção com os próprios maridos.

Conclui-se que comportamentos considerados desviantes não eram dominantes. Existia o estigma sobre a liberdade sexual da Colônia pois os preconceitos raciais e sexuais eram eminentes. Os Tribunais do Santo Ofício tinham a estratégia de demonização da sociedade aqui estabelecida, utilizada como fim último de implantação da moral cristã que já vinham impondo na Europa.

Já Araújo (op. cit) ao versar sobre a sujeição das mulheres aos maridos apresenta documentos que relatam comportamentos de reclusão em pleno século XVIII, como o viajante Saint Hilaire observara em São Paulo sobre o costume dos homens em recusar à esposa e às filhas a presença de estranhos em casa:

“A esse respeito o ideal, na mentalidade da época, resumia-se no provérbio que asseverava haver apenas três ocasiões em que a mulher virtuosa poderia sair do lar durante toda a sua vida: para se batizar, para se casar e para ser enterrada”. (Araújo, 1993: 192).

A História das Mulheres no Brasil, coletânea de artigos organizada por Mary Del Priore (1997) constituiu o pilar principal no qual retirou-se informações detalhadas sobre a condição feminina no Brasil, durante várias épocas diferentes

e em contextos os mais diversos. Artigos como o de Engel (1997) que relata casos de histeria em mulheres, estudados por alienistas no início do século; e de Raminelli (1997) que associa o mito de Eva—a primeira pecadora — ao das índias Tupinambá — supostas comandantes dos rituais de canibalismo no início da colonização, são trabalhos que acrescentaram sobremaneira a delimitação de tipologias³ que comporiam ambientes e personagens do texto.

Outra obra que contribuiu na construção do roteiro foi *Moquecas de Maridos* de Betty Mindlin e Narradores Indígenas (1997). Ali os autores destilam uma gama de mitos eróticos que explicam a própria formação da sociedade. Estes mitos são fundamentados em metáforas fantásticas e as relações sociais que povoam esse imaginário fazem emergir sentimentos de ancestralidade nos receptores, seja de quem os performa, ou de quem os ouve.

De particular interesse para esta intervenção, a Lenda da Xoxota coletada por Midlin (op. cit.) precisa ser aqui de novo lembrada em sua íntegra tendo em vista a sua candura e significação e em virtude das reações que suscitavam nos que dela tomavam conhecimento:

“Antigamente os homens só namoravam as mulheres pela unha do pé. Elas não tinham xoxota. Era pelo pé que engravidavam, e por aí mesmo que tinham filho. Iam andando pelo mato a pé, descansavam menino, pariam pela unha. Não tinham barriga grande nem dor durante o parto. Foi sendo assim muito, muito tempo.. Havia uma mocinha casada com Caburé, o Coruja que naquele tempo era gente. O Caburé namora a menina pela unha do pé, ela não tinha xoxota nem peito. Um homem chamado Djokaid ficou gostando da mulher do Caburé. Fez nela um buraco, uma xoxota, e namorou mesmo do jeito que fazemos hoje. Desde então ela passou a menstruar. Caburé saía noite a dentro para caçar borboletinha, que é a comida dele, para levar para a mulher, e ela ia então atrás do namorado. Caburé acabou por saber o que se passava, e ficou enciumadíssimo, furioso. Antes namorava a mulher pelo pé, agora havia esta novidade que não o encantou nem um pouco. Só queria se vingar de Djokaid. Mandou fazer uma festa, uma xixada bem farta, e convidou o rival. Pediu ao Morcego que embriagasse Djokaid para ele se vingar da desfeita da invenção do namoro pela xoxota. Quando Djokaid estava tonto, jogado no chão, os morcegos chuparam o seu sangue, fazendo furinhos no corpo inteiro. Foi uma sangueira danada, manchas e poças pela maloca. Desde então as mulheres passaram a ter criança pela xoxota, e os partos começaram a doer. O peito da mulher do Caburé cresceu, e as mulheres passaram a ter seios. As unhas do pé perderam o seu encanto anterior.

O Roteiro

O Roteiro privilegiava o discurso mítico/fantástico no intuito de fabular as passagens históricas recolhidas e subsidiar as reflexões de cunho sociológico. Com isso, a temática principal do texto—como o feminino constrói o “mundo brasílico”—tornava-se envolta num ar de mistério, de devaneio.

A trama era protagonizada por três mulheres emblemáticas que vivem uma sucessão de fatos fantásticos que refletem a condição feminina no Brasil. Vivenciavam paixões, desejos, angústias e promessas, em situações repletas de exposição de arquétipos. Os outros personagens serviam de suporte à trama, sejam eles homens, que dialogavam e faziam o contraponto ao feminino, ou sejam arquétipos que preenchiam a atmosfera fantasmática.

A primeira cena ou *Abertura* retratava uma Procissão de São Gonçalo, em alusão aos festejos que acontecem em

homenagem ao santo em várias localidades do interior brasileiro. A crença em São Gonçalo era o fio condutor da trama e, por isso, as ações cênicas se desenvolviam aos pés de um altar erguido em sua honra. No meio do fático pedestal desse altar abria-se uma fenda o sugerindo uma bucinha, sobre a qual São Gonçalo era entronizado.

As três personagens principais (Joana, Dóris e Eva) representavam as ancestralidades étnicas primeiras do povo brasileiro: índia, branca e africana e enfrentavam situações que remetiam-nas a universos relacionados com essas origens, seja num rito de passagem ou no relato de um mito indígena⁴. A própria concepção musical, composta de “sambas-de-roda” e “cacuriás” (de tradição rural afro-brasileira), além de cânticos religiosos traduzidos pelos jesuítas para o tupi, e ladainhas para São Gonçalo e São Jorge, ilustravam essas remessas.

A Dança de São Gonçalo

Entre as tradições culturais associadas a religiosidade brasileira pesquisadas para composição do texto de “Mulheres Brasílicas”, encontrou-se na mística em torno de São Gonçalo o principal mote que orientou todo o argumento do roteiro, bem como o direcionamento para organização das oficinas que compuseram o restante do projeto. Existem diversas versões ou nuances desse mito, no entanto serão relatados apenas aquelas de concernem ao tema desta intervenção,

A roda, a folga, a procissão, ou dança de São Gonçalo é, genericamente, um folguedo do catolicismo popular que acontece em diversas localidades do Brasil. Principalmente em regiões interioranas dos estados de Sergipe, Maranhão, Pernambuco, Bahia, Mato-Grosso, norte de Minas Gerais, São Paulo e Paraná. Em cada lugar onde o santo é festejado existe uma tradição específica nas músicas, nas coreografias e nos cânticos em seu louvor. Geralmente são realizadas as rodas para se pagar uma promessa ou uma graça alcançada junto ao santo.

São Gonçalo e o universo da feminilidade brasileira

São Gonçalo é um santo de origem portuguesa, defensor das causas femininas. Conta a lenda que o jovem pároco Gonçalo, no longínquo século XIII, costumava promover festas nas noites de sábado para domingo em que se unia às prostitutas fazendo-as dançar a noite inteira, não por devassidão, mas para que ficassem exaustas e assim, segundo o mandamento cristão, guardassem o dia do senhor. É considerado por seus fiéis como o patrono da fecundidade humana, casamenteiro das mulheres mais velhas, protetor dos violeiros e grande milagreiro.

A história da dança e da crença em São Gonçalo confunde-se com a própria história da colonização portuguesa no Brasil. É referenciada por Gilberto Freyre (1936) em *Casa-Grande e Senzala*, como uma das espécies de cultos fálicos que tiveram a função de aproximar os sexos, fecundar as mulheres e proteger a maternidade, promovendo assim, o povoamento deste país. Em meados do século XIX, fora proibida em alguns lugares devido à sua licenciosidade e o seu caráter erótico, pois as mulheres chegavam a esfregar a imagem do santo no corpo. Entretanto, atualmente nas regiões onde a dança ainda é realizada, prevalece a religiosidade e o tom de seriedade. O culto ao santo recebeu a influência de diferentes tradições étnicas que constituíram a sociedade brasileira. Em Sergipe, por exemplo, é praticado por comunidades descendentes de quilombolas. No interior de São Paulo as músicas e coreografias se aproximam do universo caipira.

A afinidade com o sagrado, a imposição dos valores patriarcais e a pressão em arranjar casamento, são temáticas que envolvem o culto ao santo. Por outro lado, ele surge como

um defensor das causas femininas e que sugere a própria liberação das mulheres e o direito de igualdade de condições respeitando-se, no entanto, a diferença sexual, física e espiritual entre elas e os homens.

A história da dança e da crença em São Gonçalo no Brasil sofreu, de acordo com os dados históricos e etnográficos recolhidos, movimentos de modificação e adaptação a moral e valores localizados.

São Gonçalo e a tradição católico-pagã: santidade e erotismo

Segundo Giffone (1973), a referência mais antiga da Dança de São Gonçalo data de 1718. Foi então na Bahia, dela participando religiosos, nobres, escravos e mulheres. O Conde de Sabugosa, governador do Estado, proibiu-a por classificá-la mais desrespeito que demonstração de fé. Em 1843, o padre Lopes da Gama, reprovando a Dança de São Gonçalo escreveu: “Na tal dança elas saracoteiam as ancas, remexem-se, saltam, pulam e fazem coisas com a cabeça, tudo para maior honra de Deus e louvor a São Gonçalo”.

Gilberto Freyre (1936) sustenta que no dia da festa para São Gonçalo no século XVIII dançava-se dentro das igrejas. Associou as festas para o santo como resíduo dos festivais pagãos portugueses de amor e fecundidade, que mais pareciam um cortejo carnavalesco em que se endeusava toda horda de divindades do panteão greco-romano juntamente com as figuras da corte cristã.

“...A festa de São Gonçalo do Amarante a que La Barbinais assistiu na Bahia no século XVIII surge-nos das páginas do viajante francês com todos os traços dos antigos festivais pagãos. Festivais não só de amor, mas de fecundidade. Danças desenfreadas em redor da imagem do santo. Danças em que o viajante viu tomar o próprio vice-rei, homem já de idade, cercado de frades, fidalgos, negros. E de todas as marafonas da Bahia. Uma promiscuidade ainda hoje característica das nossas festas de Igreja. Violas tocando. Gente cantando. Barracas. Muita comida. Exaltação sexual...” (Freyre, 1936: 249).

Para Gilberto Freyre, esta festa de São Gonçalo já era influenciada, inclusive, por elementos orgiásticos africanos que teria absorvido no Brasil e que os cultos desse santo se acham ligados a práticas mais livres e sensuais. Como o santo é especializado em arrumar marido, eis uma quadrinha colhida em *Casa-Grande & Senzala*:

Casai-me. Casai-me
São Gonçalinho,
Que hei de rezar-vos
Amigo santinho.

. Mas São Gonçalo não parece ser receptivo às causas das moças:
São Gonçalo do Amarante,
Casamenteiro das velhas,
Por que não casai as moças?
Que mal lhe fizeram elas?
Esta quadrinha é recorrente em diversos lugares no Brasil onde há o culto a São Gonçalo.

No mesmo percurso de enfoque erótico sobre a roda de São Gonçalo, caminha o imortal e, em certa medida, o imoral João Ubaldo Ribeiro em *Viva o Povo Brasileiro* de 1984. Em determinado momento de sua trama histórica, descreve algumas características do culto, assim como algumas peculiaridades que, segundo ele, possui o santo:

“Deus que perdoa os que mal pensa, Deus abençoa os que falsos levanta, mas se sabe pelos antigos...os antigos de Preste João, antigos do Reino da Cataia... dos Doze Pares de França, do Jumento do

Senhor...antigos do tempo de Dão Corno mesmo, esses antigos, desde o tempo deles que se sabe da natureza do bom santo São Gonçalo, aqui alcunhado de Gonçalinho, por aí já se vê a baixa intimidade. Por que é que, se as vestes de Santo Antônio são de pedra ou barro como o resto dele, as vestes de São José, as vestes de Santo Onofre, as vestes de São Simão, as vestes de todos e todas os santos e santas, as vestes de São Gonçalo por costume são de pano? ...a verdade é que a saia do santo é de pano para que esse pano se possa levantar e por baixo se veja a falha na santidade de tão famoso santo, qual seja o desmascaramento de seu ferramental, mais de culhões do que tinha São Nereu, mais de vara do que tinha São Moisés, de chapeleta mais que tinha São Príapo, mais de tesura que Salomão das Milhares de Mulheres...” (Ribeiro, 1984: 268-269. *Grifo nosso*).

A imaginação do imortal ainda destila dois versinhos muito sugestivos:

*São Gonçalo do Almirante
Casai-me, que bem podeis,
Pois tenho teias de aranha
No lugar que bem sabeis.*

E ainda,

*São Gonçalo vem do Douro,
Traz uma carga de couro,
Do couro que mais estica,
O qual é couro de pica.*

Provavelmente, essas associações obscenas entre São Gonçalo e o erotismo nasceram da mente fértil do escritor. Talvez por influência explícita da tropicologia sensual de Gilberto Freyre ou por puro exercício de estilo. No livro *Luxúria- A Casa dos Budas Ditosos*, de 1999, João Ubaldo cita novamente São Gonçalo. Diz ser o santo o deus Príapo que os católicos substituíram no panteão politeísta. Príapo era o deus que preparava as noivas, elas acariciavam a representação de sua glândula erguida no centro de uma praça, antes de se casarem. Finalmente, João Ubaldo coloca que São Gonçalo não existe, nem nunca existiu perante a Igreja e que ele é um santo deflorador e consolador para as solitárias.

Comentários Finais

Como há de ser observado, o universo mítico que envolve a crença em São Gonçalo apresenta várias nuances onde se pode imaginar relações fundamentais, que sugerem o exercício questionador acerca de temas que interrelacionam-se, como sexualidade, religião e folclore. Esse exercício pode ser realizado numa perspectiva sociológica, no intuito de enxergar o processo de transformação da crença contrapondo-o aos modelos teóricos tradicionais que a disciplina apresenta. No entanto, priorizou-se nesse trabalho os aspectos relacionados ao simbolismo sexual que fizeram emergir argumentos substanciais para o roteiro do espetáculo. Com isso buscou-se dar visibilidade a esse folclore e, principalmente, à mensagem que esse texto cultural expõe aos brasileiros urbanos.

Argumenta-se que esta perspectiva apoiou-se no que Kurasawa (2000) chamou de “imaginação etnológica”, parafrazeando o falecido Wright Mills (1959). Em todo caso, conforme mencionado acima, o material etnográfico estimulou o trânsito da realidade presente de volta ao período colonial e vice versa, mediante uma sociologia intracultural facilitada pela pesquisa acadêmica em performance levada a cabo.

Em muitos casos, esta sociologia intracultural (agora parafrazeando a sociologia intercultural de Kurasawa) significou a possibilidade de reinventar memórias, tradições e hábitos

fazendo emergir diversas formas de hibridização e combinações, em que o significado das informações, artefatos e imagens foram retrabalhados, sincretizados e fundidos com tradições culturais e estilos de vida correntes. Algo como o que Ribeiro (op.cit.) fez ao associar São Gonçalo ao deus Príapo, acentuando um certo sarcasmo em sua retórica.

Kurasawa (op. cit.: 22) é claro acerca desse processo: “... a análise sociológica de um único empreendimento cultural requer exatamente este tipo de vigilância auto reflexiva, uma intimidade crítica com nossos próprios hábitos que nasce de um profundo conhecimento desses materiais e estruturas simbólicas”. Ao mesmo tempo, isto facilitou o surgimento de um forte senso de localismo e de identificação emocional devido à incorporação de sensações táteis de pertencimento (Featherstone, 1996) não somente pelos *performers* em si, mas também pelos espectadores.

O experimento implicou em incontestável reflexividade cultural, resultante de uma variada cadeia de encontros com a identidade brasileira através de reavaliações críticas desta mesma sociedade. Papéis e relações de gênero foram epitomizados e internalizados através desse processo de reflexividade, gerando desta maneira, uma onda de auto-transformação nos indivíduos envolvidos na experiência, conforme reconhecido pelos mesmos.

Pode-se também argumentar que os procedimentos adotados colocaram os participantes na posição de etnologizar sua própria cultura (Kurasawa, 2000: 22) e, em decorrência, produzir sua imersão na perspectiva etnológica. Esta imersão favoreceu a retraditionalização visada em virtude de promover a catálise da reflexividade nos participantes. Por fim, argumentaríamos, novamente parafrazeando Kurasawa e, por conseguinte, também Wright Mills, que “Mulheres Brasileiras” proporcionou aos seus criadores e espectadores o exercício de uma verdadeira “invanicação” sociológica, como temos repetidamente afirmado.

Bibliografia

- ARAÚJO, Emanuel, **O Teatro dos Vícios: Transgressão e Transigência na Sociedade Urbana Colonial**, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1993.
- ENGEL, Magali., “*Psiquiatria e feminilidade*”. In: DEL PRIORE, Mary., (org.) **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo, Contexto/ UNESP, 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. “*Localismo, Globalismo e Identidade Cultural*”. *Revista Sociedade e Estado*. Ed. UnB: Relumê Dumará. vol. XI, nº 1, Jan/ Jun. 1996.
- FREYRE, Gilberto, **Casa Grande e Senzala**. 30ª ed., Rio de Janeiro, Record, [1932] 1995.
- GIDDENS, Anthony et alli. **Reflexive Modernization: Politics, Tradicion and Aesthetics in the modern social order**, Stanford University Press, California, 1995.
- GIFFONE, Maria Amália C. “*Dança de São Gonçalo*” In *Danças Folclóricas Brasileiras e suas aplicações educativas*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Melhoramentos: 1973.
- KURASAWA, Fuyuki. “*The Ethnological Counter-Current in Sociology*”. *International Sociology*. Vol. 15 (1). SAGE (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi), March, 2000.
- MINDLIN, Betty e Narradores Indígenas. **Moqueca de maridos**. Rio de Janeiro: Record: Rosas dos Tempos, 1997. pp. 71-72, 116-118.
- RAMINELLI, Ronald., “*Eva Tupinambá*”. In: DEL PRIORE, Mary.(org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo, Contexto/ UNESP: 1997.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro:

Nova Fronteira, 1984

Luxúria: A Casa dos Budas Ditosos. Rio de Janeiro. Ed. Objetiva, 1999.

SCHECHNER, Richard. "Introduction". *The Drama Review*. vol. 17 n. 3 (T—59) September/ 1973.

VAINFAS, Ronaldo., Cap. 4 - "Patriarcalismo e Misoginia" Cap.5 - "O Nefando e a Colônia", Cap.8 - "Do Pecado à Heresia". In: — *Trópico dos Pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.

Notas

¹Daqui por diante estou me utilizando de contribuições de outros pesquisadores do TRANSE, notadamente de Rita Gusmão no que concerne à concepção do próprio espetáculo. Somos gratos também pela sua contribuição permanente, inclusive ao sugerir os tópicos para esta intervenção.

²A ação cênica inicia-se durante procissão em louvor a São Gonçalo, na virada do milênio. Ver adiante maiores detalhes sobre essa manifestação.

³Exemplos de tipologias: A santa, a puta, a histórica, a louca, a frágil, a forte, a maternal, a vaidosa, etc.

⁴Os mitos apresentados no texto foram adaptados de MINDLIN, Betty e Narradores Indígenas. *Moqueca de maridos*. Rio de Janeiro: Record: Rosas dos Tempos, 1997. p. 71-72, 116-118.

* * *

AS GRANDES CELEBRAÇÕES DE AMIR HADDAD E DO GRUPO TÁ NA RUA PERFORMANCES URBANAS COLETIVAS

Licko Turle

Universidade do Rio de Janeiro

O trabalho de desenvolvimento e formação do ator do grupo de teatro Tá Na Rua surgiu paradoxalmente, num palco. Ou melhor, durante os ensaios do espetáculo *Somma - Os melhores Anos de Nossa Vida* (uma colagem dos espetáculos dirigidos por Amir na década de 70), 1974. O cenógrafo Joel de Carvalho trouxe vários materiais cênicos como figurinos, refletores, perucas, bandeiras, máscaras, objetos variados, etc. Tudo ficava espalhado pelo palco e os atores tinham liberdade para utilizá-los de acordo com seus improvisar. O musicólogo Geraldo Torres estimulava e acompanhava a movimentação e o improviso dos atores com músicas clássicas ora guiando, ora sendo guiado. Ricardo Pavão, na época um jovem músico, substituiu Geraldo Torres na música e introduziu vários instrumentos, entre eles o bumbo.

Anos depois, em 1980, estes mesmos trapos, máscaras e bandeiras ganhavam as ruas da cidade do Rio de Janeiro acompanhados pelo ritmo do tambor, misturados aos camelôs e aos artistas populares que ocupavam as praças do centro. Com estes, o grupo de jovens atores de classe média aprende a trabalhar em círculo e passa a prender a atenção do público através de suas performances sempre revelando a realidade social mesmo que cruel, mas sempre temperada com o bom humor. O palco, agora, era a rua; o público é heterogêneo - formado por elementos de todas as classes sociais: políticos, estudantes, desempregados, executivos, office-boys, meninos de rua, secretárias... foram dez anos de exercício da liberdade, longe da censura, da ditadura, ocupando temporariamente praças e todos os tipos de espaços públicos, sem bilheteria e sem dinheiro!

Em 1989, o grupo tem a sua primeira experiência dentro de um espetáculo carnavalesco encenando o abre-alas do GRES Beija-Flor de Nilópolis, com o enredo "Ratos e Urubus Larguem

a Minha Fantasia", de Joãozinho Trinta e foi protagonista de episódio polêmico que envolveu a proibição de uma alegoria que representava o Cristo Redentor pela igreja católica. A estrutura e a logística deste cortejo dramático, assim como o seu gigantismo quanto ao número de atores/componentes, o seu texto/samba-enredo e a sua encenação/cortejo dramático que apresenta, simultaneamente, o presente, o passado e o futuro ao público/platéia contribuem para as grandes performances urbanas coletivas que o grupo viria a desenvolver mais tarde.

Na re-inauguração do Teatro José de Alencar, Fortaleza -Ceará foi dada ao Tá Na Rua a difícil tarefa de convidar o povo para dentro do teatro. Como realizar esta proeza se nunca havia sido permitido a sua entrada anteriormente? Por quê ele, o povo, iria se sentir a vontade para entrar no templo sagrado da burguesia cearense? Não seria uma profanação? E a polícia? Esta, não compreenderia nunca... A estratégia encontrada foi contratar quase uma centena de grupos culturais da cidade e dos arredores que, em forma de cortejo, e ocuparam (segundo sincronizadamente um roteiro) com suas danças, folguedos, música e brincantes, a praça frontal ao teatro. Quando, à noite, na abertura oficial das portas do prédio restaurado os milhares de populares que, durante todo o dia, assistiram e participaram da festa na rua, entraram no José de Alencar, souberam, altivamente, apreciar a beleza deste patrimônio histórico cultural e, principalmente, entenderam a sua importância e a sua função. Nesta experiência, o grupo percebeu o efeito social que é possível produzir no afeto de uma cidade quando esta se vê representada num grande evento, com uma estrutura de produção profissional que permita aos artistas populares fazerem suas performances e a polifonia de sua linguagem. Linguagem esta, cujo código é de domínio do cidadão comum e simples, emissor e destinatário de sua própria mensagem.

Estes conhecimentos acumulados estimularam e possibilitaram a Amir Haddad e ao Tá na Rua o avanço em suas pesquisas sobre as grandes celebrações. A idéia de instaurar ou restaurar no sentimento do cidadão, mesmo que efemeramente, um estado de teatro, semelhante ao estado de carnavalização do período momesco, tendo como fundamento, recuperar o sentido de festa para o teatro baseado na teatralidade e dramaticidade das grandes festas populares profanas ou religiosas..

As grandes celebrações se sucedem e tomam corpo Belém do Pará (Auto do Círio de Nazaré), Natal-RN (Auto de Natal), Anchieta-ES (Auto de Anchieta), São José do Rio Preto-SP (Auto de Natal), às encenações dramáticas nos desfiles do Salgueiro, Império Serrano, Porto da Pedra, Grande Rio, Tradição, O Natal no Meio do Mundo em Macapá-AP, O desfile dos 500 anos do Brasil em Salvador-BA, a abertura do Festival de Artes na cidade histórica de Goiás Velho- GO e o Auto da Liberdade em Mossoró, RN.

Os integrantes do grupo Tá na Rua, ao perceberem que haviam extrapolado as fronteiras do teatro e que seus trabalhos acabavam por influenciar as políticas culturais e sociais das cidades onde armavam seu 'círculo etéreo' criam, em 2000, o Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, uma associação sem fins lucrativos, que pode dialogar com governos de todos os níveis e instituições afins.

Dentre estas experiências, gostaria de destacar o Auto da Liberdade, de Mossoró, Rio Grande do Norte. realizado por dois anos consecutivos, que permitiu por em prática uma série de procedimentos não realizados em outras praças.

1. A cidade de Mossoró sempre comemorou a data de Trinta de Setembro como feriado municipal. Foi neste

dia que a cidade tomou a decisão de abolir a escravidão no município, sendo a primeira no Brasil (1883). A prefeitura organizava, anualmente, um grande desfile cívico para-militar e eventos esportivos como maratonas e a nacionalmente conhecida corrida ciclística que atraía esportistas do Brasil e do exterior. Um palanque oficial era montado. Lá ficavam as autoridades da cidade e convidados, como o governo do Estado. A prefeita da cidade queria transformar a data em uma grande Celebração e convidou Amir Haddad e o Tá Na Rua para criar um novo conceito e uma estética para o evento.

2. Aceito o convite para redimensionar o desfile cívico sobemos, através de conversas com historiadores e cordelistas locais, de outros três fatos/estórias muito pitorescos e importantes que faziam parte da memória do povo do semi-árido: 1. o primeiro voto feminino na América Latina que se deu em Mossoró (1927); 2. que lá teria sido a única cidade em que Lampião e seu Cangaceiros teriam sido derrotados e expulsos pelo prefeito, inclusive com a morte de Jararaca (1927); 3. o motim das mulheres contra o alistamento militar obrigatório para a guerra do Paraguai, que não permitiu o recrutamento de seus maridos e seus filhos para a guerra(1875).

3. Resolvemos, imediatamente, incorporar estas narrativas ao dia 30 de Setembro restaurando-os, resgatando a memória popular e possibilitando uma reflexão sobre a formação da sociedade mossoroense. O elenco era formado por cidadãos comuns e alguns atores amadores, que passaram por uma oficina de formação e desenvolvimento do ator para espaços abertos para que pudessem encenar as estórias da sua própria cidade. Estórias que estão gravadas no inconsciente coletivo daquela comunidade, personagens conhecidos restaurados num cenário aquecido, o coração da cidade.

4. Não podíamos acabar com o desfile cívico quase centenário. Lembramos da festa do Teatro José de Alencar e fomos atrás de todos os grupos de cultura e artistas populares da região. Promovemos oficinas de capacitação e requalificação de profissionais de ensino das redes pública e privada de forma que, estes trabalhassem em sala de aula a história da cidade e levassem seus alunos adereçados para o grande cortejo.

5. Criamos um barracão/ateliê nos mesmos moldes daqueles das escolas de samba do Rio de Janeiro e construímos alegorias sobre rodas, uma para cada um dos quatro temas. Alegorias estas que, uma vez acopladas e estacionadas na rua encostada no fundo do palco se transformavam no cenário para a encenação do espetáculo.

6. Denominamos esta celebração como Auto da Liberdade pela sua estrutura dramática. Convidamos os poetas e cordelistas da cidade para criarem o texto a ser narrado reunindo as quatro estórias.

7. Convidamos todas as organizações comunitárias, públicas, folclóricas, escolas de samba, terceira idade, grávidas, militares, para-militares (e até algumas representações de municípios próximos) para 'desfilarem' suas idéias, suas cores, suas roupas, sua alegria. Enfim, todos que desenvolviam algum trabalho artístico ou social participaram do desfile com identidade própria, com suas semelhanças, com suas diferenças, com suas contradições. Queríamos mostrar à cidade a

sua diversidade cultural. Todos eram atores e espectadores, se viam e eram vistos.

8. Aproximadamente 6.000 mil pessoas participaram deste cortejo dramático por dois quilômetros que culminou na praça da Estação das Artes, onde o Auto contou a estória da liberdade de Mossoró pela ótica de seus próprios moradores. .

A performance urbana coletiva aconteceu mais uma vez cumpriu sua função de propiciar, através do teatro a reflexão sobre o grau de cidadania que o município possui e o Circo Etéreo se despediu da cidade. Mas o Auto da Liberdade ficou e é encenado anualmente pelo povo de Mossoró usando como cenografia a sua arquitetura urbana e como atores, os seus cidadãos.

É possível aquecer o coração da cidade com o do teatro. Estabelecer momentos de reencontro, de auto-estima e exercício da cidadania de forma artística e porque não dizer, didática!

Nota

Esta comunicação foi produzida a partir registros de experiências do grupo de teatro Tá Na Rua, dirigido por Amir Haddad onde atuou desde 1996.

* * *

RITUAIS DO CANDOMBLÉ: UMA INSPIRAÇÃO PARA O TRABALHO CRIATIVO DO ATOR

Luciana Saul
Universidade de São Paulo

Introdução

Este artigo, desenvolvido na disciplina “ Exercícios específicos para o treinamento do ator”¹ é parte integrante da pesquisa que realizei para a Dissertação de Mestrado, na qual estudo o ritual do Candomblé como referência para o estado de criação do ator. O estudo situa-se na esteira das pesquisas que se desenvolvem com a contribuição de diferentes áreas: antropologia teatral, sociologia e teatro.

O Objeto de estudo

Escolhi o ritual do Candomblé, como referência para o estado de criação do ator, porque nele encontro elementos que se identificam com o trabalho do ator. Constitui um ritual vivo, presente, que acontece dentro da velocidade das vidas da Metrópole ; trata-se de uma “*religião corporal*” (Bárbara, 2002) , à medida que o fiel deve reaprender a lidar com seu próprio corpo, desestruturando-o e reconstruindo-o ao longo dos processos rituais.

Identifico no Candomblé um conjunto de elementos relevantes aos propósitos deste estudo que são necessários também para uma boa performance do ator: “ transcendência da forma e qualidade de movimento ” , “transformação de energia” , “presença” e “a relação com o sagrado” .

a) Presença

Um dos pontos que chama a atenção nos rituais do Candomblé é a qualidade de presença adquirida pelos participantes. Eles vão construindo o que poderíamos chamar de uma “presença cênica” por meio da manutenção daquela energia transformada, durante as festas públicas que podem durar sete

horas ou mais. É muito importante notar que há duas “categorias” de pessoas no Candomblé - as que “giram no santo”, ou seja, entram em transe e “recebem” os Orixás e as que “não giram no santo”, ou seja, não entram em transe; assim, o transe acaba por ser apenas um dos elementos que compõe o ritual.

Os fiéis que “ não giram no santo”, normalmente a própria mãe ou pai de santo, as pessoas encarregadas de “cuidar” daqueles que recebem o orixá, e as pessoas responsáveis pela música (os que tocam os atabaques e puxam as canções - ogãs) fazem parte do grupo que mais interessa a esta pesquisa. Eles também vão construindo, por meio de indução, a sua “presença cênica” e adquirindo qualidade plástica de movimentos: seus corpos parecem ficar maiores e passíveis de expressar as mais sublimes sensações; seus gestos são lapidados e precisos. Estas pessoas que não entram em transe (e não podem entrar porque faz parte de sua função todo o andamento da festa), parece que se entregam, doam-se completamente ao ritual, ao mesmo tempo que têm uma grande consciência de tudo o que está acontecendo por todos os cantos do barracão. Se quisermos fazer uma analogia com o trabalho do ator, podemos dizer que aqui encontra-se a disciplina e a entrega que Grotowski queria de seus atores:

... o ator faz uma doação total de si mesmo. Essa é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação ... (Grotowski, 1992)

b) Transcendência da forma e qualidade de movimento

Em contraponto com a ludicidade da própria festa, observa-se nos rituais do Candomblé uma forte disciplina imposta pelo andamento do rito e pela precisão absoluta dos gestos nas danças. Cada gesto, no entanto, é pleno de significado, uma vez que a partitura gestual representa a história ou a trajetória de vida do Orixá.

Há também uma forte característica de repetição da partitura gestual e é por meio dessa repetição que eles atingem uma liberdade que lhes propicia a mudança (Bárbara, 2002). Essa sabedoria do corpo adquirida é que abre novas possibilidades para criar e orientar novas maneiras de viver. Deve aprender a ouvir as sensações de seu corpo e a ler o mundo e os outros através dessas sensações.

Pode-se comparar esse “modelo” de desestruturação e reestruturação do corpo ao que Grotowski chamou de “via negativa”, referindo-se a um processo de dissolução dos bloqueios do ator: *...Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a esse processo psíquico. (...) Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios..... (Grotowski, 1992)*

c) Transformação de energia

Por meio das danças e dos cantos os fiéis transformam a sua energia e induzem um processo de transformação também da energia da audiência (de diferentes maneiras), composta na sua maioria por pessoas que não pertencem diretamente ao culto: alguns entram em transe, outros sentem um sono quase insuportável, outros levantam-se e dançam juntos. De qualquer modo, ao final das festas públicas, percebe-se que alguma coisa aconteceu e se alterou nos corpos das pessoas, no olhar, no semblante, no espírito. Houve evidentemente uma alteração e uma troca de energia entre os fiéis e deles com a audiência. Os participantes não parecem cansados, mas

realimentados pela renovação de sua energia.

d) A relação com o sagrado

Um ponto importante a salientar é que quando se fala do “corpo”, no Candomblé, se fala da integridade também entre mente e espírito.

...O corpo no candomblé não é considerado só o recipiente no interior do qual existe algo mais precioso, o espírito, a alma, tal como considerado na cultura ocidental. Ele é concebido e vivido como divino, sagrado e em comunicação contínua com o mundo da natureza que o abrange.... (Barbara, 2002)).

O corpo é percebido como sagrado porque pode vir a ser, a qualquer momento, o corpo do orixá. O corpo de uma senhora simples pode ser o corpo de um orixá sagrado, do Rei Xangô, por exemplo, numa festa ritual. Os orixás sagrados dançam com as pessoas nas festas públicas, se aproximam da audiência e abraçam as pessoas. Nessas danças, cada gesto conta a história daquele Rei Xangô, mas também fala do cotidiano simples daquela senhora que cuida das crianças, que cozinha, que trabalha. O sagrado passa a ser algo completamente tangível, cotidiano; é sagrado e profano ao mesmo tempo. Na relação com o sagrado, se tem respeito, sem sisudez.

Quadro de referência teórico

Apresentarei para o propósito atual, algumas das pesquisas importantes que tratam de focos fundamentais para a realização deste estudo: “a questão do espetáculo”; “a transformação de energia”, “a presença” de nylon, e meias de renda.

O Workcenter Jerzy Grotowski, em Pontedera-Itália, dirigido atualmente por Richards e Biagini desenvolve um novo núcleo de pesquisa, denominado “The Bridge”. Numa primeira obra deste núcleo, intitulada *One Breath Left*, trabalha-se com elementos antigos da tradição chinesa. Entendo que este núcleo tem algumas semelhanças com a pesquisa que quero desenvolver, porém, os resultados que almejo obter caminham numa outra direção: no espetáculo que realizarei, não estarão em “cena” os elementos da tradição; estes serão utilizados tão somente como instrumentos de treinamento do ator.

Com relação à transformação da energia, Oida, ator japonês do grupo de pesquisa de Brook, pesquisou detalhadamente a alteração da energia, por meio do movimento e de elementos rituais da tradição japonesa, da religião budista e do teatro *Nô e Kabuki*.

...movimentos repetidos têm o efeito de estimular nossa energia interna, tornando-nos mais sensíveis e despertos como pessoasjá mencionei a importância da coluna vertebral, como condutor de energia interna, e movimentos repetidos que envolvam a coluna vertebral são especialmente úteis. Mesmo quando a coluna vertebral não está no foco da ação, o efeito da repetição é muito poderoso....(Oida, 2001)

As coreografias das danças do Candomblé apresentam a característica da repetição. Além disso, o contato dos pés no chão, as palmas que estimulam as terminações nervosas das extremidades dos dedos, a repetição de movimentos de partes específicas do corpo, estimulam centros energéticos.

Ao lado da transformação da energia, a presença se destaca como um dos elementos fundamentais para a compreensão do estado de criação do ator.

Para Barba a presença cênica é conquistada quando se concilia o corpo e a mente, quando a atenção não é mais desviada para problemas de bloqueios, de tensões ou qualquer tipo de obstáculo concreto que se apresenta. A qualidade da presença cênica advém, portanto, de um uso particular do corpo:

...um corpo em vida é mais que um corpo que vive . Um corpo em vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador (Barba, 1995)

No Candomblé, como já citei anteriormente, há uma unidade corpo-mente- espírito.

Objetivos da investigação

A proposta do curso que deu origem a este artigo, foi a de que a pesquisa tivesse uma intenção bastante específica. Para tanto, defini os seguintes objetivos:

1. Desenvolver um ritual de treinamento para o ator e preparação para o espetáculo, a partir de princípios e da estrutura do Candomblé.
2. Criar uma pequena cena do teatro ocidental onde os atores demonstram a mesma potencialidade cênica dos fiéis, nas festas públicas do Candomblé.

Procedimentos metodológicos

Cenário

Tomei como inspiração inicial, algumas práticas do ritual do Candomblé: mobilização dos pés, coluna e quadris, repetição de movimentos e de partituras gestuais, danças em sentido anti-horário, em forma de roda, e toques dos atabaques.

Nos meses de abril e maio, em conjunto com mais um ator, três vezes por semana, durante três horas, realizei os exercícios e trabalhei com o texto “Desfazendo-nos”, de Thomas Holesgrove, especialmente enfocando uma das cenas (cena 6), com as personagens Angela e Christian .

Fases de trabalho

1ª Fase: Desconstrução

Na **fase 1**, utilizei exercícios para mobilizar especificamente três partes do corpo : **pés, coluna vertebral, quadris**. Aqui o objetivo foi a mobilização energética, o distencionamento do corpo, a dissolução de automatismos.

Em nosso treinamento, fizemos um mapeamento ósseo de cada parte do corpo citada e pesquisa pessoal de movimento enfocando o contato dos pés no chão que estimulam as terminações nervosas, pulsações da coluna vertebral no sentido de “descolar” cada vértebra e ativar o sistema nervoso, movimentação do quadril (pélvis) no sentido de ativar o centro de energia abaixo do umbigo.

2ª Fase: Aprendizagem

Na **Fase 2** utilizei exercícios de construção de partituras gestuais.

No Candomblé, as partituras gestuais reproduzem os atos dos orixás; o princípio básico é de que os pés seguem o ritmo predominante do toque (rum); os braços contam a história e a cabeça leva todo o corpo na direção do movimento.

As personagens da peça foram associadas aos orixás. Nesse ponto o meu objetivo foi trabalhar a máxima expressividade do gesto previamente coreografado, o conhecimento corporal das personagens; trabalhar a concentração do ator na preparação e durante a performance, visando à transformação de energia e conseqüente melhor qualidade da presença cênica.

Criamos partituras distintas, utilizando toques de atabaques específicos para a situação vivenciada pela persona-

gem: partitura das **Memórias**, partitura da **Relação** e partitura da **Cena** . Esta última consistiu na composição de quatro partituras construídas a partir das quatro unidades em que foi dividida a cena

3ª fase: Repetição

Na **Fase 3** utilizei exercícios de repetição, com o objetivo de estimular centros energéticos adormecidos.

A repetição, como princípio do ritual é entendida como algo que liberta a mente. Nas repetições de cada movimento o corpo inteiro deve ser envolvido e deve haver máxima conexão entre ação e emoção pois cada gesto, que é pleno de significado, tem a função de comunicar.

As coreografias sempre foram repetidas no sentido anti- horário, em círculo.

6. Ponto de chegada

A partir de alguns dos princípios do ritual do Candomblé, foi possível construir um ritual próprio de treinamento para o ator e preparação para a performance aplicado à criação de uma pequena cena do teatro ocidental onde os espectadores puderam perceber, nos atores, uma maior potencialidade cênica : presença, transformação de energia e qualidade de movimento.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas- SP: Editora da Unicamp, 1995
- Teatro: Solitudine, Mestiere, Rivolta**. Milano-It: Ubulibri, 2000.
- BARBARA, Rosamaria. **A Dança Das Aiabás**. 2002. 217p. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca De Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro-Rj: Civilização Brasileira, 1992.
- OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo-SP: Beca Produções Culturais, 2001.
- PRANDI, Reginaldo. **Os Candomblés de São Paulo**. São Paulo-SP: Hucitec-Edusp, 1991.
- RICHARDS, Thomas. **Il Punto-Limite Della Performance**. Pontedera, Itália: Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

Nota

¹ Esta disciplina foi ministrada pelo Professor Dr. Armando Sérgio da Silva, no Curso de Mestrado em Artes Cênicas/ECA/USP, no 1º semestre de 2003.

* * *

DO RITUAL AO ESPETÁCULO: A HEGEMONIA DO OLHAR

Luiz Guilherme Veiga de Almeida
Universidade de Brasília

Há uma tendência natural, quando se pensa a arte, de se conceber o artista como o produtor de uma obra cujo objetivo é ser contemplada e cativar admiradores. Porém essa relação entre arte e contemplação é, em grande parte, produto de um processo histórico específico e tem uma data de nascimento; a Grécia Clássica. Na verdade a concepção de arte como algo *feito para ser visto* está vinculada ao surgimento de duas figuras históricas completamente interligadas; o espectador e o ator. Como percebeu Ortega y Gasset (Gasset, 1978) o teatro foi a invenção de um espaço cindido entre o público (hiper-passivo) e os atores (hiper-ativos). Assim os passivos apenas olham enquanto os ativos se esmeram em chamar para si toda a atenção.

É claro, o público do teatro não foi sempre o mesmo, seu comportamento variou tanto como o próprio teatro. Porém a idéia de Ortega está correta, o princípio da cisão espectador - ator ganhou contornos definidos ao longo do processo de criação e transformação do teatro grego.

Por motivos que devem ainda ser pensados, as realizações artísticas contemporâneas radicalizaram esta dicotomia espectador-ator. Os principais fenômenos comunicativos modernos: os grandes espetáculos de música, a televisão, o cinema, são todos eventos que tendem a diluir as possibilidade de interação entre o espectador e o artista. Seja porque os espectadores estão dispersos em uma massa incontável de pessoas, seja porque estão diante de aparelhos sensoriais como a televisão. Este afastamento não é apenas físico, mas também simbólico, o artista transformou-se no astro e o espectador em fã. Neste processo a capacidade de expressão de uns parece estar diretamente vinculada à impossibilidade de expressar-se de infinitos outros.

Além de uma compulsão à passividade, a maximização técnica associada à arte criou esta figura do “astro”, uma espécie de artista-técnico, que muito raramente se expõe diretamente ao público, e quando o faz é sempre mediante um enorme aparato que inclui toneladas de equipamento de luz e som. Por isso, paradoxalmente, quanto mais conhecido for um astro mais o seu público o conhecerá através da mediação feita por uma complexa parafernália tecnológica.

O quadro da cultura contemporânea é complexo, existem muitas possibilidades comunicativas como os vídeo games e a Internet, ambos produtores de eventos interativos e portanto não inteiramente passivos. Além disso há a realização das performance como uma espécie de espetáculo-participativo. A análise completa de tais casos não é o objetivo do presente artigo, porém os fenômenos comunicativos contemporâneos parecem ser resultado da radicalização, e talvez do esgotamento, da cisão clássica entre ator e espectador, entre hiper-passividade e hiper-atividade.

Uma coisa parece inquestionável: a capacidade expressiva é constitutiva da própria humanidade, ela não nasceu na Grécia Clássica, mas centenas de séculos antes, ao menos desde quando os caçadores paleolíticos começaram a fazer seus desenhos em cavernas. A história das formas de expressão do homem seguiu então seu curso através dos rituais e depois com as complexas cerimônias das grandes religiões do mundo.

Neste contexto o surgimento do espetáculo representou uma alteração radical na forma como o homem compreende

suas possibilidades expressivas. A importância do espectador está na especificidade da tarefa que lhe é destinada: olhar. Está-se falando de um tipo de homem que não apenas vê mas é, digamos, um especialista nesta atividade. O exemplo histórico que encarna este personagem é o espectador do teatro grego, o *theorikós*, ou teórico.

Uma questão central aqui é compreender como a atividade do espectador altera a natureza daquilo que ele observa, ou seja, qual a diferença na expressão quando esta se dá com ou sem a presença de uma platéia? Há uma palavra que define esta diferença, quando uma forma de expressão se realiza visando um público ela é um **espetáculo**. Tal como a fábula do rei Midas, capaz de transformar em ouro o que tocasse, o espectador transforma em espetáculo tudo que observa. E tanto mais isto será verdade quanto mais exímio for o espectador em sua atividade.

Porém, nem toda forma de expressão é necessariamente espetacular, por exemplo, quando a performance visa o próprio praticante ou a própria comunidade que pratica a atividade ela é normalmente chamada de **ritual**. Há, entretanto, uma diferença básica entre estas duas formas de performance; o espetáculo é expressivo, enquanto o ritual tende a ser mais auto-expressivo. Isto não significa que um ritual não possa ter um tipo de assistência, mas significa apenas que o ritual não se realiza, prioritariamente, visando esta assistência. Além disso a assistência nos rituais possui um caráter diferente do público do teatro, este último, ao longo das vicissitudes da história, tendeu a ganhar um caráter cada vez mais passivo, como é o caso do público no mundo contemporâneo.

A distinção entre ritual e espetáculo é fundamental para se compreender o conceito de performance pois, apesar da diferença entre “expressão” e “auto-expressão” ser ainda bastante grosseira, pode-se perceber como estes dois termos representam duas formas elementares da realização performática.

O ritual é uma atividade auto-expressiva porque seu objetivo primeiro é envolver o praticante em uma miríade de elementos sensoriais, como a bebida, movimentos bruscos ou repetitivos, dança, música, lutas, ruídos altos, substâncias alucinógenas, lugares exóticos etc. O objetivo desse processo é produzir uma experiência sensorial não-cotidiana, ou seja, extraordinária. Os gregos chamavam a esses estados alterados de *kátharsis*, *entousiasmós*, *manía*, etc... .

Por outro lado o espetáculo é expressivo porque só se realiza quando alguém (o ator ou o artista) executa certa atividade cujo objetivo último é prender a atenção de terceiros (os espectadores).

O fato de Aristóteles afirmar que a função da tragédia é a purificação (*kátharsis*) dos sentimentos (Poética : 1449b 26-27) é uma prova de como, no contexto do teatro clássico, ainda estavam presentes elementos ritualísticos, ou seja, é uma demonstração de como a tragédia é, simultaneamente ritualística e espetacular. Por isso a tragédia é um evento fundamental para se compreender as diferenças e semelhanças entre expressão e auto-expressão.

Um ponto básico deve ser considerado na relação entre ritual e espetáculo: o ritual é cronologicamente anterior ao espetáculo, ou seja, a auto-expressão multi-sensorial é anterior à expressão e à tendência contemplativa do espetáculo. O ponto crucial para a compreensão dessas idéias é a análise do momento histórico no qual a auto-expressão ritualística se transformou em expressão e espetáculo.

Os grupos de pessoas que compunham os coros ditirâmbicos ou dionisíacos, uma das matrizes do teatro grego,

eram herdeiros de uma religião agrária ancestral, com todos os elementos típicos de eventos desse gênero: a música, a bebida, a dança, o transe, etc... Quando desse grupo coeso dos coreutas surgiram os atores e espectadores, o acontecimento ritualístico se desdobrou em espetáculo.

Para se visualizar a transformação do ritual em espetáculo ter-se-á que reconstruir as diferentes performances dos grupos de pessoas envolvidas no processo, são eles: os coreutas, os poetas, os atores e os espectadores. Tal tarefa é auxiliada pela etimologia, pois o surgimento do teatro deixou traços na própria língua grega que produziu, por volta do século V a. C., e em paralelo com o surgimento das tragédias e comédias, uma série de palavras que testemunham a originalidade dos eventos em curso, são exemplos: *theorós* (espectador), *theórema* (espetáculo, ou teorema).

Ainda com relação às palavras, o filólogo e historiador Bruno Snell é taxativo: nem na *Iliada* nem na *Odisséia* há qualquer ocorrência do verbo *theoreín* (Snell, 1981 : 23), nem das palavras a ele associadas como o próprio vocábulo *théatron* (teatro). Portanto a criação simultânea de todas as palavras relacionadas ao espetáculo e ao teatro só pode ser compreendida como um acontecimento revolucionário no campo das idéias que, por ter ocorrido em uma cultura letrada, se expressou ao nível do vocabulário.

Uma observação mais detalhada do termo *théatron* corrobora a interpretação apresentada, o significado original da palavra era simplesmente: o “lugar de onde se vê”, ou seja, a platéia. Só mais tarde a termo passou a designar a totalidade da construção. As outras partes da edificação eram o palco (*skené* e *proskéné*, que se transformaram depois em cena e cenário) e a orquestra (*orchéstra*).

A originalidade da atividade do espectador pode ser observada também no que diz respeito à cronologia dos termos, pois *orchéstra* e *skené* são palavras bem anteriores ao século V. *Skené* significava simplesmente; “casa”, “habitação” e era uma palavra de uso comum na língua. O mesmo se passa com o termo *orchéstra*, o nome ancestral do local onde se realizava o ritual de Dioniso.

Portanto, das três partes que constituíam o local de apresentação das tragédias, apenas o *théatron*, a platéia, foi realmente uma criação do período clássico. E o fato desse termo ter incorporado os outros elementos e se constituindo como o nome da totalidade da construção é sintomático do poder expresso neste vocábulo.

Assim a história das palavras relacionadas à arte dramática contam também a história das performances associadas a cada um desses termos. Tal processo foi materializado também na arquitetura dos teatros antigos, o que por sua vez refletiu as alterações no papel desempenhado pelos coreutas, atores e espectadores.

Se bem compreendidas as transformações no teatro clássico são a chave para se esclarecer uma das ambigüidades mais complexas do conceito de performance: a pertinência de elementos rituais e espetaculares. Pois a performance moderna tem como uma de suas principais característica o desejo de envolver o espectador na ação, ou seja, fazer com que o espectador deixe de sê-lo para ser mais um performático ou, ao menos, pretende que o espectador e o performático interajam de algum modo, e esse é um traço típico do ritual, por isso os teóricos da performance como Victor Turner (*From ritual to theatre*, 1982), Richard Schechner (*Ritual, Play and Performance*, 1977 e *The future of ritual*, 1995) e Erving Goffman (*Interaction ritual. Essays on face-to-face behavior*, 1967) tem no ritual uma referência constante para se pensar a

performance.

Mas a performance contemporânea se desenvolve em um ambiente cultural totalmente contaminado pelo espetáculo e, por isso, o performático tende a ser confundido com um ator, como alguém que, de fato, realiza um espetáculo. E as dificuldades para a participação do público em eventos performáticos modernos parece residir, em grande parte, na natureza passiva do espectador que, mesmo convidado ou provocado a participar da ação, freqüentemente não o faz, ou então sai de um evento performático com a sensação de que não entendeu o que realmente se passou.

Tais fatos atestam várias coisas, por um lado a potência e a persistência da atitude passiva do espectador. Por outro um certo anseio da arte contemporânea para desconstruir tal passividade, o que por sua vez indica um esgotamento da arte no sentido mais clássico do termo. Vive-se assim um momento de ambigüidade no qual os atores não desejam mais ser “apenas” atores, não desejam que o público seja “apenas” espectador, nem que a arte seja “apenas” espetáculo. Os resultados deste processo são uma miríade de eventos performáticos e, paralelamente, um enorme número de textos que tentam circunscrever tais eventos em um campo teórico específico.

Este fato, por si, já é digno de nota: a performance aparece no horizonte da arte ao mesmo tempo em que surge um campo de pesquisa dedicado ao estudo desta atividade. Ou seja, a performance é um tipo de expressão que parece impor uma tematização acerca de si mesma. E, conseqüentemente, uma tematização acerca da natureza da própria arte e do ritual. Tal fato não pode ser desprezado, pois indica o caráter híbrido e inusitado não só da performance, como da própria cultura contemporânea.

Por sua vez o teatro grego parece ter sido o primeiro acontecimento histórico no qual este tipo de hibridismo foi experimentado. Não é por acaso que também o teatro antigo foi também tematizado no momento de seu nascimento, como o fez Aristóteles. Pois tratava-se também de um evento revolucionário para o qual os padrões culturais mais tradicionais da época não tinham uma compreensão estabelecida. Porém, no caso da antigüidade, o fenômeno deu-se no sentido inverso ao que hoje ocorre, na época a “novidade” era o surgimento do espectador que deixava, de certa forma, de ser um participante ativo do ritual para contemplá-lo. Por isso um dos problemas mais insolúveis sobre a tragédia e a comédia antiga é saber até que ponto as performances nos eventos, incluindo aí atores e assistência, devem ser compreendidas como típicas de um ritual ou de um espetáculo. Falando em outros termos, seria o ator da tragédia alguém que representa um papel? Ou alguém que executa um ato religioso? Essa mesma pergunta pode ser feita acerca dos coreutas e dos espectadores, seriam esses últimos uma massa passiva ou uma turba delirante? Esse tipo de questão só é colocada pela primeira vez no âmbito da arte dramática do século V porque antes dela não há nenhuma realização que possa ser considerada realmente um espetáculo.

Mas, como outras manifestações artísticas, a Tragédia Clássica foi edificada a partir de um amálgama de matrizes culturais distintas que se uniram para sintetizar um evento único e original. De forma geral três elementos interagiram para compor o teatro antigo. Esses elementos estão representados fisicamente na própria estrutura dos teatros, são eles: a *orchéstra* (orquestra), a *skené* (palco) e o *théatron* (platéia, teatro).

Cada uma dessas divisões representa uma tradição diferente, algumas delas existentes como entidades culturais autônomas muitos séculos antes do surgimento do teatro. De modo resumido essas tradições são as seguintes:

I) *Orchestra* (Orquestra) : lugar do coro (*chóros*) dionisíaco que forneceu ao espetáculo elementos como a dança, a coreografia, o canto coral, a máscara e talvez algumas melodias cantadas no ritual.

II) *Skené* (Cena ou Palco): lugar dos atores (*hipócrites*) que decoravam e cantavam os longos versos, a arte da poesia era oriunda da tradição homérica na qual os brados eram autores, cantores ou apenas interpretes de poemas. A tradição homérica deu ao teatro o enredo, os personagens, o texto, o canto dos brados e, provavelmente, a música, parte indispensável da arte poética.

III) *Théatron* (platéia ou teatro) : lugar do espectador (*theorós*). Criação própria do século V. A função da platéia é dispor um certo número de pessoas em direção ao palco e à orquestra a fim de observarem a performance do coro e dos atores. A contribuição da platéia é diferente da dos outros elementos pois sua presença pode ser sentida apenas de forma indireta, através da transformação da performance dos atores. Por exemplo, quanto mais numeroso for o público, menos sutilezas interpretativas deve-se esperar dos atores e do espetáculo.

No mundo contemporâneo a platéia dos teatros, concertos e cinemas é completamente passiva, porém há dúvidas sobre se a passividade seria característica do espectador antigo, seja grego ou romano. Tem-se aí um ponto fundamental para a investigação acerca da performance, pois um espectador ativo tem um enorme poder para interferir e transformar a natureza de um espetáculo, transformando-o em algo mais próximo de um ritual.

Ao longo de seu desenvolvimento, principalmente durante o período clássico e helenístico, os elementos formadores do teatro sofreram grandes transformações, interagindo entre si até darem ao espetáculo uma forma mais próxima daquela que se conhece hoje. Porém, antes do processo ter se consumado, várias formas híbridas de teatro surgiram e desapareceram, na verdade o próprio Teatro Clássico (*Ésquilo*, *Sófocles* e *Eurípedes*) foi essencialmente um fenômeno sincrético, uma vez que os elementos formadores do espetáculo ainda não haviam se mesclado completamente a ponto de gerarem um evento de formas claramente definidas.

Ésquilo não introduziu modificações inúteis no decurso dos relatos míticos. Mas, ao dar forma plástica ao que não passava de um nome, deve ter instilado no mito a idéia que dava a estrutura interna àquela forma. (Jaeger, 1995 : 299)

O ator foi de fato uma figura de características muito novas, principalmente porque ele começou representando divindades e heróis que até então não se prestavam a tal possibilidade. Quando, por exemplo, a figura de Agamenon não é apenas citada em um poema mas é incorporada em atos, voz e atitude, uma grande transformação está em curso. A questão da incorporação do personagem pelo ator é um elemento que precisa ser bem analisado pois aqui, talvez mais do que em qualquer outra situação, se possa vislumbrar a fronteira entre o ritual e o espetáculo.

No que diz respeito ainda à performance, o tamanho dos teatros e o número de pessoas que assistiam aos eventos determinavam a ação dos atores, estes certamente declamavam o texto em alta voz e provavelmente representavam com gestos largos e espalhafatosos uma vez que pequenas sutilezas expressivas não seriam percebidas pela maior parte do público. Imagina-se a performance do ator antigo como algo semelhante a do cantor de ópera moderno. De fato sabe-se que uma voz potente foi um requisito básico para todo ator antigo.

O ator antigo é provavelmente a figura na qual o sincretismo do teatro se mostra de modo mais evidente, nele as matrizes homérica e dionisíaca se misturam, são a poesia e a máscara, o elemento letrado e o elemento ritual.

O ator, entretanto, é o duplo do público, da platéia (*théatron*), por isso essa é a outra faceta realmente revolucionária do século V, é a partir dela, e apenas dela, que se pode compreender como a poesia homérica e a ritualística dionisíaca puderam ser unificadas. O surgimento do espectador como uma figura claramente nomeada e com um lugar próprio para exercer a sua “atividade especulativa” foi um marco na história da arte pois, com o espectador, a performance ganha a possibilidade de ser realmente expressiva e não apenas auto-expressiva. Entre executar, por exemplo, um dança na solidão de uma sala vazia ou executá-la diante e para um público há uma diferença essencial. Em ambos os casos existe a dança, mas a natureza das duas performances é muito diferente.

De forma geral a revolução cultural da Grécia Clássica está intimamente relacionada com a descoberta dessa nova possibilidade de olhar estabelecida pelo surgimento da platéia, e não é apenas no teatro que essa possibilidade pode ser vislumbrada. Na *Ética*, Aristóteles faz um elogio contundente acerca do sentido humano da visão.

A sensação visual parece ser completa em todos os momentos, pois não lhe falta nada que, surgindo posteriormente, venha completar-lhe a forma; e o prazer também parece ser dessa natureza. Porque ele é um todo, e jamais se encontra um prazer cuja forma seja completada pelo seu prolongamento.(*Ética* : 1174a 15-17)

Essa perspectiva inovadora do pensamento grego que identifica no prazer o fundamento da existência humana é inseparável do ideal teórico. A teoria, a contemplação, é a mais nobre das atividades humanas porque é também a mais prazerosa.

Tudo leva a crer que a criação da platéia foi o elemento decisivo no desenvolvimento do teatro, é a partir de seu surgimento que as antigas performances ritualísticas e poéticas irão ser transformadas em espetáculo.

A originalidade da cisão entre atores e espectadores se mostra não apenas porque tal cisão foi criada no século V, mas também porque foi diretamente tematizada da naquela época. E a virulência desta cisão se mostra na acentuada valorização da postura especulativa, ou seja, da postura contemplativa. Surgiu assim a idéia fundamental para o pensamento ocidental de que, não apenas no teatro, mas na própria vida do homem, a atividade da contemplação é a mais nobre e a mais propriamente humana das atividades.

Desta forma o teatro é apenas um exemplo de um processo muito mais amplo que tende a identificar o sentido da visão com a própria idéia de conhecimento. Para o pensamento acerca da arte as conseqüências desta decisão histórica serão tão variadas quanto profundas. Desde então a arte passou a se identificar com a noção de espetáculo e, a partir daí, qualquer pensamento acerca da arte esteve vinculado à visão da obra obtida do ponto de vista de um espectador. A premissa simples mas radical deste processo afirma a necessidade de um afastamento crítico para obter-se uma visão clara do que se pretende investigar.

O resultado final disto pode ser definido como uma hegemonia da visão, e a maximização deste sentido estará então presente não apenas no desenvolvimento do teatro, com a figura do espectador, mas irá se desdobrar na teoria da arte.

Pensando desta forma se pode ter uma idéia da

dificuldade de se fazer e de se pensar a performance, pois este tipo de atividade traz em suas manifestações a tentativa de superar um passado histórico com muitos séculos de existência. E, neste sentido, a experiência performática e sua relação com o ritual, parece ser a expressão de uma crise da própria expressividade tal como o ocidente a concebeu. Assim talvez esteja-se vivendo um esgotamento do princípio do espetáculo e do espectador, ou seja, um processo de esgotamento fundamental da concepção de arte como algo *feito para ser visto*. Porém, se a performance é uma das evidências de que este processo de fato está em curso, pode-se ter certeza de que as conseqüências desta transformação serão tão amplas quanto profundas, pois a hegemonia do olhar e do espetáculo não é apenas um entre outros aspectos da cultura ocidental, mas uma de suas características mais constitutivas.

Referências bibliográficas

- ARISTOTE. *Métaphysique*. J. Vrin. Paris. 1991.
 ARISTÓTELES. *Poética*. Editora Abril Cultural. Rio de Janeiro. 1979.
 ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Editora Abril Cultural. Rio de Janeiro. 1979.
 GOFFMAN, Erving. *Interaction ritual. Essays on face-to-face behavior*. Pantheon Books, New York, 1967.
 JAEGER, Werner. *Paidéia*. Martins Fontes. São Paulo. 1995.
 ORTEGA y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Perspectiva. São Paulo. 1978.
 SCHECHNER, Richard. *The future of ritual*. Routledge. New York.. 1995.
Ritual, Play and performance. The Seabury Press. New York. 1977.
 SNELL, Bruno. *A Descoberta do Espírito*. Edições 70. Lisboa. 1981.
 TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. PAJ Publications. New York. 1982.

* * *

ESPECTADOR: SUPORTE INTERFERENTE NA ARTE CÊNICA CONTEMPORÂNEA

Rita Gusmão

Universidade Federal de Minas Gerais

Ao refletirmos naquilo em que a Arte Cênica se afirma e se assenta no seu modo ao vivo, nos deparamos com o corpo. A materialização das emoções e do tempo-espaço se dá no corpo, seja do atuante seja do espectador.

Em tempo remotos, na antigüidade ocidental grega, o atuante desenvolvia o movimento, o canto e o discurso para espectadores respeitosamente sentados e obrigados ao silêncio e à atenção redobrada, para captarem as lições oferecidas nos festivais, do nascer ao por-do-sol. Os corpos eram forçosamente contidos para que o raciocínio e a lógica mental garantissem a evolução espiritual de cada indivíduo. Quando a Era Medieval não pôde mais conter a manifestação cênica, ela ressurgiu exigindo dos espectadores que percorressem ruas e praças, em longas procissões até à igreja, misturando sacrifício pessoal na caminhada com enlevação pela representação dos passos do Cristo descritos pelos evangelhos. A Renascença traz a casa de

espetáculos com acomodações que variavam segundo a classe social do espectador: sentados no próprio palco, livres de qualquer distração, ou sentados à boa distância com um campo de visão não tão cômodo, ou ainda de pé em lugar reservado para a ralé. Desde de espalhar flores sobre os assentos dos convidados da corte até incitar a platéia a brandir suas armas, o teatro da Renascença abordava inconscientemente é bem verdade, o corpo do seu espectador. E chegamos à nossa contemporaneidade, onde várias formas de encenação ao vivo convidam ou obrigam o espectador às mais inusitadas ações, como despir-se ou participar de uma refeição. O corpo do espectador mais e mais se afirma como suporte dinâmico e interferente na obra de arte cênica.

Enquanto o(a) atuante cênico(a) coloca seu corpo como suporte da enunciação da poética elaborada por ele(a) e pelos (a) outros (a) criadores(a) do espetáculo, um complexo sistema de relações frutivas se realiza no corpo do espectador (a). A encenação alcança o espectador (a) por meio de ações expressas por vezes plurais ¹¹que procuram sua colaboração para se integrarem num espetáculo. A partir desta premissa, vamos aqui definir espectador como *o prolongamento do espetáculo onde se dá a consolidação ideológica, psicológica e estética da codificação desenvolvida pelos seus criadores*. A vitalidade da encenação e sua possibilidade de espetacularidade, isto é de expressão significativa e estetizada, está inculcada na sua capacidade de troca com a presença do espectador. Tratado como presença individualizada e não como bloco de reação (ou público), este espectador se torna objeto de estudo semiótico, baseado na fabricação de sentidos, em como se combinam ou se excluem ou se comparam os elementos estéticos oferecidos pelo espetáculo, e quais as conseqüências disto para sua vitalidade e fruição.

O estudo para a compreensão da relação que se estabelece entre espectador(a) e espetáculo vem sendo desenvolvido pela Antropologia Teatral (por exemplo por Patrice Pavis e Piergiorgio Giacché), na base das relações paralelas que informam esta relação principal. As relações entre atenção e percepção, entre emotividade e memória e entre ficção e realidade, são um extenso e intrincado campo de reflexões afins. Já com base nestes estudos se pode pensar a materialização desta relação em pelo menos três eixos de organização: o eixo natural, na autonomia cultural da encenação ao vivo, que só se completa em presença do espectador; como parte de um sistema sociocultural vigente baseado na espetacularização do cotidiano, exigindo da percepção do espectador(a) habilidades cognitivas extras para participar do evento teatral, como por exemplo conhecimento histórico; e também, pela elaboração semiológica da encenação, calcada na noção de extra-cotidiano, onde a ficção ressignifica a realidade, proporcionando a revisão da situação exposta pelo espetáculo para o espectador(a).

O acontecimento teatral se desenvolve na relação de troca entre sujeitos. O(a) atuante, que é responsável pelo evento em si, que é educado e preparado para instaurar o jogo, e o espectador (a), cuja responsabilidade está em estabelecer a relação frutiva, no sentido de um processo criativo, individual e imaginário, que penetre a obra com uma leitura. Esta interrelação comunica o processo de associações estabelecido pelos criadores e a composição paralela desenvolvida pela codificação do espectador (a). A relação teatral atuante - espectador(a) pode ser vista como relação de soma, onde atuante instala um ambiente no tempo e no espaço com sua ação física (corporal e vocal) e o espectador libera seu olhar para fora de si, abrindo espaço entre sua imaginação e sua mente, e compondo em conjunto uma realidade estável e temporária para

ambos.

Na arte cênica contemporânea, a partir das experimentações e reflexões dos anos 1960, se procura um efeito de similaridade entre atuante e espectador(a), no sentido da assunção do corpo físico deste no evento. Além da forte concentração da atenção, a absorção do seu olhar educado pelas mídias da imagem em movimento, faz com que o evento teatral necessite reconhecer e definir a participação corporal do espectador(a) para alcançar espetacularizar-se. Esta presença corporal do espectador (a) evoca uma ambigüidade: seu olhar e a suspensão de suas ações, como até então o evento cênico a utilizou, mas também uma reação perceptiva imediata e autoreferente ao próprio evento e capaz de dilatar a tensão e mergulhar no jogo, e atender às invasões corporais que lhe sejam dirigidas. Esta cênica parte de uma intenção biunívoca e sensorial do tempo presente do espectador(a) no decorrer do evento, suscitando uma participação continuada na organização das imagens e pontos de vista oferecidos pelo texto espetacular. Esta opção nos parece ter como objetivos a dispersão do sujeito social, a percepção dessa máscara que o caracteriza, e a busca de uma autenticidade do seu desejo. O local do evento cênico está, nesta concepção, para oferecer espaço para o cruzamento de referências e simulações do ser. A leitura da codificação proposta fica sendo para o espectador um espaço de figuração de alteridade, do poder da memória, do reflexo, e principalmente da espacialização do pensamento e do desejo. Ao assumir a corporalidade do espectador(a) e seu lugar de suporte na arte teatral contemporânea, o espetáculo tem suas relações sociais, culturais e políticas enfatizadas. Um campo de discurso do reprimido, ou impossível ou intolerado no cotidiano da nossa civilização imersa na tecnologização, se abre numa complexa perspectiva de diálogo, de entretenimento e de autenticidade. O corpo-espectador(a) está emoldurado por contextos socioculturais e psíquicos, e o evento teatral pouco poderá lhe oferecer se não desafiar a materialização sensorial da cena. O corpo-espectador(a) comparece ao evento ao vivo por sua essencial diferença em relação ao evento mediatizado: a presença física real do outro, e o processo contínuo de elaboração que esta troca imediata pode proporcionar.

A obra de arte cênica sofre uma reorganização da sua apresentação numa busca da abordagem cinética do espaço cênico e da absorção do desejo (ou do anseio) cinestésico do espectador. O conceito de espetáculo de arte cênica tem se ampliado para tornar-se um *ambiente cênico*, incorporando uma característica típica da manifestação artística na contemporaneidade: a recorrência à atmosfera estética capaz de motivar todos os sentidos do espectador, com o maior grau possível de intensidade e de duração. Tão essencial quanto o espetáculo em si mesmo, a confrontação dramática do espectador com uma situação perceptiva passa a ser preocupação dos criadores. A ação cênica busca para isso a expressão autônoma e individual do artista em diálogo individual com cada espectador diferenciado. Do ponto de vista realista buscaram-se modelos baseados em psicologia social correspondentes à interferência ambiental na percepção do espectador como potencialização da manifestação artística. O espetáculo torna-se a composição estética do tempo-espaço ordenado para a fruição do espectador.

No espetáculo cênico ao vivo o ambiente fica formulado a partir de uma utilização das diferentes visões que o espectador pode ter do espaço cênico e das imagens que compõem o espetáculo, mesmo que pelo simples fato de se posicionar em diferentes ângulos de observação em relação à área de jogo

dos atuantes. A passagem de um ponto de observação a um outro evidencia a noção de cinetismo e conduz a uma reconsideração da construção e organização da imagem cênica. O espetáculo cênico busca outras possibilidades de relação com seu receptor-espectador por meio de elementos sensoriais de encenação e de representação. A inserção de imagens produzidas eletronicamente, por exemplo, busca modificar o espaço cênico e torná-lo múltiplo de estímulos para o espectador, gerando níveis variados de percepção da poética dos criadores. O atuante não está separado do espaço, ele está envolvido por ele e pode explorá-lo para elaborar sua ação. Os movimentos e a fala se engajam com os elementos espaciais, de modo que a cooperação da inteligência do espectador é essencial ao plano do espetáculo.

O elemento que aparece como estrutura que contém atuante e espaço cênico e se dirige aos vários níveis de consciência do espectador para um diálogo com ele, é a simultaneidade. A desconstrução do foco como epicentro do espetáculo absorve a atenção e a concentração deste espectador em tempo real e presente, oferecendo-lhe estímulos para serem integrados pelas suas associações mentais e emocionais. O artista franqueia ao espectador espaço para comunicar-se diretamente com ele através da obra de arte.

A orientação no sentido de implicar o espectador com a obra através dos efeitos dela sobre os sentidos, favoreceu também a quebra do culto ao autor; uma efetiva transformação na relação artista e espectador está assim na base da arte cênica contemporânea que se utiliza da poética polissensorial. É a criação coletivizada a partir do reconhecimento da presença corporal do espectador que é chamada a operar o espaço onde um roteiro de imagens e sensações lhe é proposto de forma aberta, e buscando marcar as noções de tempo, espaço, matéria e interferência, como possibilidades inerentes ao jogo lúdico propriamente dito. Ao artista tomado como realizador sob o ponto de vista da poética ambiental e polissensorial, cabe a ordenação dos elementos constituintes da sua proposição, incluindo o papel a ser desempenhado pelo espectador. De autor aquele passa a coordenador da autoria, que se torna uma vivência sensorial onde o espectador é elemento integrante do processo criativo. A autoria é partilhada com ele, e deste modo se pode alcançar uma maior implicação deste espectador com a obra.

O trabalho de Bertolt Brecht foi sem dúvida crucial nesta compreensão da relação da obra de arte com o espectador. A proposta de cunho Realista de Brecht buscava expor a causalidade da organização social na qual ela se inseria; e procurava através desta exposição invocar uma separação clara entre os elementos dessa organização, de modo a que uns comentassem os outros e contabilizassem alternativas de decisão ao espectador.

Embora as manifestações dos Realistas do início do século, se ligassem a propostas políticas específicas, como o materialismo dialético e o marxismo, suas intervenções por meio de cartazes e das grandes manifestações de rua, contiveram toda uma proposta estética de criação coletiva e de compromisso do artista com as imagens apresentadas, que veio a questionar o papel do artista na sociedade e a figura de espectador passivo como era pensada até então. Na nossa contemporaneidade se pode falar numa estética nova, fundada sobre uma ação social que nos parece orientará a arte do futuro: uma obra concluída será o fruto de uma colaboração coletiva.

O espetáculo cênico ao vivo contemporâneo, se consolida nas figuras do ator-criador, do encenador e do espectador, e a própria percepção do ato teatral neste momento passa

por uma compreensão da corporeidade do público como elemento dinâmico da manifestação. O procedimento performático no teatro referencia uma troca do esquema tradicional de enunciação de um texto dramático, para uma forma de discurso sensorial, em que a parataxe e a estrutura de jogo compõem a manifestação.

A poética do espetáculo cênico contemporâneo, se pretender superar a passividade e a previsibilidade de atitudes para o espectador, isto é, se pretender conquistá-lo para um universo poético próprio de cada espetáculo, se caracterizará por uma pleora de estímulos sensoriais. O efeito produzido nos interesses do espectador será medido pelas modificações tônicas e posturais do seu corpo, e pela troca energética que for suscitada entre ele e o atuante, e entre ambos e o ambiente.

Nota

¹ COHEN, Renato. 1998. *Work in Process na cena contemporânea*. Xxvii. Ed. Perspectiva. 1998.

* * *

NO ESPAÇO TEMPO DA REPRESENTAÇÃO: GRUPO TEATRO DA VERTIGEM E O PARAÍSO PERDIDO

Rogério Santos de Oliveira
UFOP - UNIRIO

No princípio era o Verbo

A relação do sujeito com o prático-inerte inclui a relação com o espaço. O prático-inerte é uma expressão introduzida por Sartre, para significar as cristalizações da experiência passada, do indivíduo e da sociedade, corporificadas em formas sociais e, também, em configurações espaciais e paisagens.¹

Nosso objetivo é trabalhar as relações dos corpos e dos lugares, de como as relações físicas e de comportamento se modificam de lugar para lugar e de como uma expectativa cultural influencia essa relação.

Para tanto estamos nos apropriando dos pensamentos de Milton Santos sobre a natureza dos espaços e dos lugares como forma de entender as múltiplas relações travadas entre o Grupo Vertigem, dirigido por Antônio Araújo e um grupo de fiéis que se encontravam na igreja de Santa Ifigênia, quando da estréia do espetáculo: *O Paraíso Perdido* e que acreditavam que o espetáculo macularia o espaço sagrado da igreja², partindo da idéia de que as relações são sentidas não apenas através do fazer resignificado enquanto prática cultural mas também enquanto carne simbólica, que se estende sobre os lugares e as coisas.

A cidade/carne/lugar

A cidade é uma extensão do imaginário físico de seus habitantes, é o espaço existencial deles, é como se a própria carne fosse uma parte da cidade.

Quando um grupo se apropria de um determinado espaço e aí se realiza como pertencente a uma determinada

cultura, aquele espaço deixa de ser apenas um depositário de suas relações com os ocupantes, ele passa a ser também a extensão de sua carne/cidade.

A cidade é entendida hoje como possibilidade e potência das mais variadas formas de construções culturais.

As diferenças cada vez mais tentam disser que é possível se conviver num mesmo espaço/tempo da representação da cidade e mesmo assim essa cidade ser entendida e vivida como se fosse cidades diferentes.

No lugar - um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições - cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contigüidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.³

Mas como então entender uma mesma cidade onde se pode ter variadas visões, também parte do corpo tempo da representação, e acreditar que as variadas possibilidades de existências vão aí conviver sem choques e sem transformarem as culturas uns dos outros, já que entendemos que a cidade é extensão da carne?

As carnes são múltiplas e suas necessidades também. Quando se possibilita um encontro entre as duas carnes o produto só poderá ser a da geração de uma nova forma de entender a cidade e o lugar.

A carne se faz verbo e aí se encontram variados discursos sobre um mesmo espaço/tempo da representação. O que nasce desse encontro é a possibilidade de núcleos de continuidade para a história, para as ações que a história precisa para se realizar enquanto perspectiva de memória e tradição⁴ de um determinado grupo cultural. A história portanto também é feita de carne, no nosso caso uma mistura de várias carnes pensamentos.

Digamos que o passado é um outro lugar, ou, ainda melhor, num outro lugar. No lugar novo, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação. Para os migrantes, a memória é inútil. Trazem consigo todo cabedal de lembranças e experiências criado em função de outro meio, e que de pouco lhes serve para a luta cotidiana. Precisam criar uma terceira via de entendimento da cidade. Suas experiências vividas ficaram para trás e nova residência obriga a novas experiências. Trata-se de um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória. Obrigados a esquecer, seu discurso é menos contaminado pelo passado e pela rotina. Cabe-lhes o privilégio de não utilizar de maneira pragmática e passiva o prático-inerte (vindo de outros lugares) de que são portadores.

Ultrapassado um primeiro momento de espanto e atordoamento, o espírito alerta se refaz, reformulando a idéia de futuro a partir do entendimento novo da nova realidade que o cerca. O entorno vivido é lugar de uma troca, matriz de um processo intelectual.

O homem busca reaprender o que nunca lhe

*foi ensinado, e pouco a pouco vai substituindo a sua ignorância do entorno por um conhecimento, ainda que fragmentário.*⁵

Pois somos frutos da contemporaneidade. Portanto nossa *carne* é a elaboração dessa mistura em constante elaborar-se.

Os espaços por nós ocupados são espaços *policulturais*, *polisêmicos* e *policarnes*, tecidos de estruturas de materiais simbólicos, de *carne* e de pedra.

A igreja com certeza é um espaço privilegiado dentro dessa estrutura da construção de um imaginário dentro de um determinado grupo cultural histórico.

Ela é fruto de uma tradição onde foi fundada uma memória religiosa poderosa que se constroeu a partir da celebração dos iguais que compartilham uma mesma *carne* e um mesmo *sangue*.

A casa do senhor de certa forma é também a sua carne.

O que os fiéis fazem é entrar em contato direto com essas significações através das suas condutas *culturais/religiosas*.

O espaço da igreja para eles não é apenas um espaço de abrigo e de culto é também um espaço de comunhão com a *carne* alheia.

Quando o teatro invade esse espaço ele também de certa forma está comendo do *pão/corpo* e bebendo do *vinho/sangue* do Senhor. Mas não é daí que vem a tradição do teatro ocidental? Do rito de comunhão através da consumação do *ato/ação* de se comer a carne sangrenta do bode ou do touro e beber o *vinho/sangue* de Baco? e depois sair em transe pela cidade a partilhar com todos às bênçãos da prosperidade e da fecundidade?

Os ritos e os espaços por eles escolhidos são parte de uma mesma forma de entender as *carnes* da cidade de *pedra/tradição/memória* de um determinado grupo cultural.

Os corpos nesse sentido são uma extensão da memória e da tradição de um determinado grupo sociocultural.

*O novo meio ambiente opera como uma espécie de detonador. Sua relação com o novo morador se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem. Quando essa síntese é percebida, o processo de alienação vai cedendo ao processo de integração e de entendimento, e o indivíduo recupera a parte do seu ser que parecia perdida.*⁶

O paraíso perdido

O livro *Paraíso Perdido* de John Milton, de onde foi tirado o primeiro pensamento para o espetáculo *O Paraíso Perdido* do Grupo *Vertigem* sob direção de Antônio Araújo, começa exatamente com a expulsão do paraíso celeste dos *Anjos Caídos*,

*A justiça eternal tinha disposto
Para aqueles rebeldes esse sítio:
Ali foram nas trevas exteriores
Seu cárcere e recinto colocados,
Longe do excelso deus, da luz empírea,
Distância tripla da que os homens julgam
Do centro do orbe à abóbada estrelada.
Oh! Como esse lugar, onde ora penam,
É diverso do Céu donde caíram!*
(John Milton, *Paraíso Perdido*, Canto I)

O espaço da igreja de certa forma é o espaço do retorno ao paraíso perdido.

Quando o Grupo *Vertigem* escolhe um espaço que não foi construído para ser um espaço da representação teatral, ele quer de certa forma transcender os significados da tradição teatral ocidental e tentar estabelecer um contato com outros espaços que resignifiquem o seu fazer e seu entendimento sobre a arte. Então o espaço é ocupado por corpos dos atores com toda sua potência significativa.

Esses corpos ocupam não só o espaço físico como também o espaço simbólico, sua *carne* se faz três: a sua, a do personagem e a do lugar.

Corpos tripartidos e explorados como múltiplos significados.

*O fato de estarmos dentro de tal ambiência favorecia os atores a encontrarem o referido sentimento. Ou seja, construções arquitetônicas podem facilitar ou induzir construções emocionais. Por outro lado, a presença física do ator no espaço e a sua relação com os objetos ali presentes, também promove um redimensionamento ou mesmo uma redescoberta do lugar. Vários foram os depoimentos de espectadores que, apesar de conhecerem a Igreja Santa Ifigênia, se surpreenderam com seu tamanho, beleza ou acústica. Nesse sentido, se o espaço afeta o ator, também ele afeta o espaço, humanizando-o e teatralizando-o, simultaneamente. O corpo do intérprete re-significa o corpo arquitetônico. A subjetividade do ator insemna a subjetividade do espaço. E vice-versa.*⁷

Nada mais pertinente num momento histórico onde as cidades são interpretadas como possibilidades de vários num só *espaço/tempo*.

*O homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação.*⁸

O grupo de fiéis, que tentou impedir a estréia do espetáculo, não tinha aquele espaço apenas como um espaço do religioso, mas também como um espaço extensão da *carne* e para Antônio Araújo e o Grupo *Vertigem*, o espaço era uma parte da cidade que eles habitam, portanto também uma extensão da *carne* deles mesmos.

O choque acontece porque as duas *carnes* não tinham a mesma memória e a mesma tradição.

Quando o Grupo *Vertigem* utiliza a igreja como espaço do teatro (profano), de certa forma ele está dizendo que o espaço de pedra não é somente um espaço do religioso e que os significados desse espaço podem mudar de acordo com a sua utilização. De certa forma explicita essa relação para aquele grupo de fiéis, assim transformando a *carne* deles em *carne profana*.

A consciência pelo lugar se superpõe à consciência no lugar. A noção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da nova história.

O presente não é um resultado, uma decorrência do passado, do mesmo modo que o futuro não pode ser uma decorrência do presente, mesmo se este é uma "eterna novidade", no dizer de S. Borelli (1992, p.80)⁹ O passado comparece como umas das condições para a realização do evento, mas o dado dinâmico na produção da nova história é o próprio presente, isto é, a conjunção seletiva de forças

*existentes em um dado momento. Na realidade, se o Homem é Projeto, como diz Sartre, é o futuro que comanda as ações do presente.*¹⁰

Nas próprias palavras de Antônio Araújo, podemos perceber as relações desse sentido que o grupo tentava explorar, mesmo que de uma forma ingênua, pois no primeiro momento desconsidera a ocupação do espaço por outras pessoas que ali já haviam desenvolvido toda uma relação de memória e tradição com o *espaço/carne/pedra* do lugar.

É óbvio que o espaço de uma igreja se aproxima do universo bíblico sobre o qual trabalhávamos. Porém, se ele materializa um "território sagrado", o conteúdo das cenas lá apresentadas falava, ao contrário, de um "terreno profano ou dessacralizado". O lugar-igreja, dentro da perspectiva ficcional do roteiro, não representava a "Casa de Deus", mas sim, o local "fora do Jardim do Éden", do desterro, do exílio, "das agruras do homem", onde a divindade não mais habitava. Portanto, uma terra sem Deus, ou, na melhor das hipóteses, segundo definição bíblica, "um solo maldito".

*Nesse sentido, o trabalho propunha uma re-significação do espaço, contrapondo à sua dimensão "sagrada" - institucional e simbolicamente aceita - a dimensão "dessacralizada" do roteiro - no que concerne à sua topografia. Portanto, poderíamos falar de uma dicotomia entre o "espaço ficcional" (o lugar onde acontece a ação dentro da peça) e o "espaço da representação" (o lugar físico e arquitetônico onde sucede o espetáculo).*¹¹

Nesse sentido podemos entender que são níveis, camadas, lâminas de *espaço/tempo da representação*: convivendo num mesmo *espaço/tempo (da representação) histórico* - só que as camadas não são sobrepostas umas sobre as outras como na agricultura - base da nossa civilização - mas cartas de baralho que se entrecruzam; formando um jogo complexo, regido pela memória e tradição de cada grupo cultural (histórico).

Assim dividindo o mesmo *espaço/tempo da representação*, constituindo uma estrutura representacional do homem sobre as suas relações - a *teia* na verdade não se estabelece se entrecruzando, mas se embaralhando, se tocando, formando novas estruturas; mas não se cruzando e formando pontos de interseção.

A idéia da *multiculturalidade* já não nos serve; melhor disser *pluriculturalidades*, formando uma nova noção de pertencimento sobre um mesmo lugar.

O teatro assim se modifica quando se reinscreve nesse espaço novo, mas traz em si a idéia de uma memória e tradição da narrativa grega; talvez tenhamos que repensar os mitos no teatro contemporâneo para entendermos sua função na atualidade. Mitos não fundantes de uma civilização. Mas mitos múltiplos fundando um novo *espaço/tempo da representação* na história.

Não mitos agrários, mas mitos do pensamento contemporâneo. Mitos que se estabelecem a partir, não da memória do passado, mas a partir de uma memória do futuro (ver as relações do migrante em M. Santos, 2002, p. 328 a 330). O mito a constituir-se. Não mais Édipo¹² que mata o passado e assim conspurca o presente, mas Édipo que resimboliza o presente para construir o futuro.

A história, portanto, não mais parte do passado para entender o presente. Ela elabora o presente para pensar o futuro.

Não mais fragmentos compondo uma mesma realidade, mas complexos inteiros se embaralhando num mesmo *espaço/tempo da representação concreto*.

A arte já não mais imita a vida. A arte *tomou* o mundo da vida.

*Vertiginoso.... Espaços não-convencionais que pedem atores não-convencionais que pedem um público não-convencional. Ensaiar numa igreja à meia-noite, num hospital cheirando a éter, num presídio úmido e frio. Céu/Purgatório/Inferno. O corpo do ator inseminando o corpo arquitetônico. A memória passada do espaço impregnando o tempo presente da cena. A história a ser contada por meio de personagens, em tensão com a história das paredes concretas daqueles edifícios. A carnalidade do lugar, a ossatura dos objetos, as vísceras dos alicerces se fundem com volumes corporais, arquiteturas ficcionais e construções emocionais. Não à bizarrise ou ao banal ineditismo novidadeiro do espaço. O lugar escolhido é o único possível para aquela encenação. A necessidade do sentido do espaço para a construção dos sentidos do espetáculo.... E novamente então o Verbo se fará carne.*¹³

Bibliografia

- BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda., 1997
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo, Editora UNESP, 1995.
- DAMATTA, Roberto. **Relativizando, Uma Introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 1987.
- HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro:DP&A, 1999.
- JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1977.
- NESTROVSKI, Arthur. **Apresentação. Trilogia bíblica**. São Paulo, Publifolha, 2002.
- PAVIS, Patrice. **El Análisis de los Espectáculos**. Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. , 2000.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo, Editora EDUSP, 2002..
- SCHECHNER, Richard. **El Teatro Ambientalista**. México, Árbol Editorial, 1988.
- SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A Gênese da Vertigem**. Mestrado, ECA, USP, 2002.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo, Editora Abril, 1976.

Notas

¹ SANTOS. Pag. 317

¹ Ver: Trilogia bíblica / apresentação Arthur Nestrovski - São Paulo: Publifolha, 2002. Pag. 281.

¹ SANTOS. 322

⁴ Aqui estamos entendendo: Memória: imagens que surgem do inconsciente num determinado momento, tanto individual como coletivo, e que afirmam ou modificam o estar no mundo; Tradição: traços repetitivos que permanecem na cultura e que regem as condutas sociais, tanto no âmbito do privado como do público.

⁴ SANTOS Pag. 328.

⁶ SANTOS Pag. 330.

⁶ SILVA. Pág. 136

⁶ SANTOS. Pag. 330.

⁹ A esse respeito, e mais especificamente sobre as periodizações, ver Ernest Gellner, *El Arado, La Espada y el Libro*, mencionado por José Luiz Rodrigues Garcia, "Nuestros Magníficos Pasados", em *La Esfera*,

El Mundo, 9 de abril de 1994, p.11.

¹⁰ SANTOS. Pag 330.

¹¹ SILVA Pág. 130

¹² Aqui estamos fazendo uma relação com a obra teatral de Sófocles, onde o personagem *Édipo* mata o pai, seguindo seu *destino*, portanto, na nossa perspectiva, tenta cortar seus laços de memória e tradição, e com isso produz uma *ruptura*, ou uma *tragédia existencial* para o seu grupo sociocultural; pela qual deve pagar com a sua *exclusão* dessa sociedade.

¹² Trilogia bíblica / apresentação Arthur Nestrovski - São Paulo: Publifolha, 2002. Pag. 83 e 84.

* * *

COLAGEM E AUTORIA: REFLEXÕES A PROPÓSITO DA AUTORIA NOS DOCUMENTÁRIOS-COLAGEM DE SYLVIO BACK

Sylvia Heller
Universidade do Rio de Janeiro

Ao falarmos da contemporaneidade da colagem como linguagem de ruptura, vem à tona como questão primordial a autoria, pois tratamos de deslocamento e de apropriação em primeira instância.. No mundo fragmentado, os discursos permanecem lineares: tomemos como exemplo o que é oferecido para consumo pela mídia, seja diversão, informação política ou cultural: o modo reducionista, a simplificação da estrutura do pensamento que aparece no discurso midiático (tomo o cinema documentário como mídia, é meu referencial neste trabalho) em contradição com a multiplicidade e a rapidez com que palavra e imagem atingem a recepção facilitando-lhe o "entendimento" e tornando o mundo e sua problemática docemente palatável. A questão que propomos é: como um novo olhar sujeito poderá interferir nesta autoria?

Qual é o lugar deste novo autor interferente? Aquele que re-conhece a obra, apropriando-se dela e distorcendo-a? Ou a distorção é parte inseparável do próprio ato de apropriar-se?

É preciso e desejado delimitar os discursos dos diversos sujeitos diretamente implicados na obra para localizar os pontos de tensão entre as falas do próprio autor, sujeito falante em discursos verbais, refletindo sobre sua obra e sobre o campo de sentido em que ela atua, o mesmo autor falando na própria obra cinematográfica e de um segundo sujeito que falará destas duas instâncias, criando novo campo de sentido.

Alguns aspectos podem ser destacados hoje para discussão sobre a questão da "autoralidade". A questão dos direitos de criação é incessantemente discutida a partir da difusão da grande Teia.

À "collage", nas artes plásticas se podem comparar discursos do fragmento no campo da imagem em movimento, momentos de opacidade e transparência na trajetória determinada entre início do século XX (estudos de teorias de ambas as áreas) e contemporaneidade, e ligações possíveis de se obter, segundo o eixo: *cine-doc e fragmento*. Este eixo poderá entrecruzar-se com outro: *história e imagem*.

O que denominamos "collage": fragmentos que se configuram como partes de certo modo autônomas, resultantes de fricções (contradições, não só entre conceitos e idéias, mas também entre materiais e suportes)

Cinema e autoria

No texto de Michel Foucault - *O que é um autor* encontram-se palavras cuja importância relevamos para a construção do nosso discurso: ruptura e apropriação. A função autor está ligada a uma certa singularidade e à ruptura instaurada por um certo grupo de discursos.

O discurso torna-se transgressor, na medida em que seu autor se torna passível de punição. Esta qualidade porém, implica uma segunda: o autor, desde que responsável pela obra, adquire a propriedade desta.

O autor é apenas uma das especificações do sujeito, que é passível de análise como função variável e complexa de um discurso maior.

Sob a luz do texto de Foucault, buscamos respaldar uma primeira idéia sobre a dissolução do autor num gênero de discurso como a colagem: quando a apropriação se dá numa instância de discurso já construído por outrem, a dissolução acontece no tempo da superposição das autorias, ou uma nova instauração de discursividade, como diz Foucault. Assim conceituada, a obra abre-se numa multiplicidade de sentidos certamente não produzida na singularidade de um mesmo sujeito.

Junto a esta asserção de Foucault entrevemos questões pertinentes no entrecruzamento com o panorama traçado por Jean Louis Baudry (do grupo Tel Quel) que critica o modelo da perspectiva renascentista adotado no cinema e aponta neste olhar a instauração do sujeito como "foco ativo e origem do sentido". Mostra que o ponto principal deste método de construção do olhar é a própria medida do homem (deve ser colocado à altura da sua vista e é denominado sujeito) e que o aparelho de base do cinema, isto é, todo o complexo de técnicas que define a representação no cinema, da filmagem à projeção, é construído a partir das circunstâncias ideológicas de um determinado sistema.

Baudry entende *sujeito* "enquanto veículo e lugar da intersecção das implicações ideológicas que tenta precisar. Ele tomaria parcialmente, de preferência, o lugar deste Eu do qual não se sabe precisamente que desvios mantém no campo analítico".

Seguindo a reflexão sobre a construção do olhar introduzimos o discurso de Rogério Luz em *Sujeito e narração no cinema*, o qual diz que para compreender a mutação cultural é necessário considerar o papel da narrativa, que assume formas múltiplas na modernidade. Diz ainda que a narrativa está no centro do que pode ser chamado de cultura por constituir-se uma experiência do tempo, ao acolher no presente o passado e prometer um futuro. O encontro do cinema com a forma narrativa é fundamental para a compreensão das novas formas de subjetivação.

A questão da narrativa ainda merece reflexão advinda da leitura de Jean-Claude Bernadet - *A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação*, em *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Neste ensaio, Bernadet enfoca a questão da apropriação e a ressignificação das imagens e de tudo o que compõe uma determinada qualidade de fazer filmes: sem filmar. Diz que esse processo de montagem de imagens alheias é um processo a um só tempo de vida e morte. A morte da imagem é decretada quando esta é retirada do seu contexto primeiro. Mas ao ser inserida numa nova contextualização e

ganhar novo sentido, ganhará vida. A isto Bernadet denomina ressignificação

O autor aborda a questão do sujeito observando que a autoria é distribuída entre as diversas funções que integram o fazer do cinema, o diretor é somente mais um dentre os especialistas.

Porém Bernadet, ao falar da montagem, nunca se refere ao termo colagem. E não por acaso, mas porque compreende a montagem como um sistema que serve para dar continuidade à narração (refere-se a seu filme – *São Paulo, sinfonia e cacofonia*) e deve permanecer invisível. Utiliza-se da expressão – *faux raccord* - para designar o corte visível, indesejado na sua obra. Fala até de caminhos para disfarçar o corte e promover o fluxo.

Bernadet refere-se também à multissemia das imagens, que, segundo ele, não detêm em si mesmas, significação definida e estável: “Portanto, não vivemos em uma civilização da imagem, mas da imagem cercada por outras imagens e palavras que lhes contenham e lhes determinem as significações.”

Ainda no que concerne à autoria, Bernadet cita os objetos *ready-made* ao dar conta do transporte dos objetos de um contexto para outro.

Contrariamente às idéias expostas por Bernadet, ao observar os cortes em Yndio do Brasil ou Rádio Auriverde, percebemos os desejados e visíveis, o gesto de cortar e colar é o que “conta” a história, ao romper o fluxo narrativo e ao contrapor imagens contraditórias, “traficadas” (no dizer do próprio cineasta, Sylvio Back, das mais diversas procedências. Essa clareza e exposição do corte faz com que Back se configure em autor, pois “assina” sua obra, ao mostrar claramente sua interferência na matéria e no sentido primeiro da imagem, ao agregar-lhe múltiplos textos e sonoridades, diversos da trilha original.

Poderíamos insinuar outra discussão possível quanto à autoria ao tomar como base as palavras de Gilles Deleuze sobre o imaginário (*Dúvidas sobre o imaginário – Conversações*) em que diz que este não é senão a indiscernibilidade entre o real e o irreal, que são, no entanto, distintos entre si. Poderíamos também estabelecer relações entre a questão da verdade, sob o prisma deleuziano e alguns princípios que norteiam o cinema documentário e o problema da “construção de verdade”, como chamaríamos.

É preciso, então, pesar a ação do autor e a obra que dela resulta como construção de um devir nesta sociedade que o gerou, e à construção de uma certa verdade. Observar o autor em ação e obra, cuja legibilidade e visibilidade se distinguem uma da outra. Marcel Duchamp diz em seu ensaio *O ato criador*, que neste o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas e o resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença que o artista não tem consciência.

Sobre a questão da “verdade” Marc Ferro, em *Cinema e História* faz a análise do cinema como agente da História, cuja intervenção se dá por meio de certo número de modos de ação que fazem o filme eficaz, operatório, cuja escrita específica se torna arma de combate ligada à sociedade em que este é produzido. Analisa também o aspecto inconsciente da criação das imagens, de que fala Duchamp.

No ensaio *O gesto fílmico*, seu autor, Vilém Flusser, ao resgatar o gesto corporal que compreende a ação de fazer filmes, trata de apreendê-lo pela análise da recepção do filme, pois este é o gesto que se conhece. Perde-se por sua invisibilidade aquele do “inseminar” na película a imagem e a banda sonora.

A reflexão de Flusser aborda a questão do autor e de como este gerencia, de fora, a história que “reconta”. Diz ainda: “Podemos considerar o gesto que manipula o aparelho fílmico como preparação para o verdadeiro gesto fílmico e podemos dizer que a verdadeira ferramenta fílmica não é este aparelho, mas a tesoura e a cola”.

Vilém Flusser refere-se também à complexidade desse gesto pois nele estão implicadas muitas e variadas funções. No entanto, ao final dos créditos de seus filmes documentários, Sylvio Back coloca um texto no qual exime de toda responsabilidade todas as outras pessoas e entidades que participaram de algum modo, do filme, perguntamos em que consiste verdadeiramente sua autoria.

Quando Back declara isso, está obviamente reivindicando o lugar de autor - sujeito “pensante” e “executante” da obra: cria leis, impõe “regras” do fazer, nesse universo fílmico particular.

Mas, ao destacar dentro dessas obras fílmicas múltiplos olhares de diretores, câmeras, montadores, cada qual em sua posição/função, numa instância diversa, como sujeito daquele discurso específico, apropriando-se do material e com ele formando sua própria linguagem, constatamos que esses focos múltiplos de percepção e observação constituem o todo de que Back reivindica a responsabilidade.

Colagem nas artes plásticas e no cinema

A nosso ver, somente aquele que no ato do deslocamento (sejam objetos, imagens, sons, músicas) instaura fricções, está fazendo o que desejo definir por *colagem*.

As imagens perdem sua lógica narrativa e passam a produzir, pela fricção, outros sentidos.

A segunda metade do século XX foi permeada de manifestações artísticas nas quais os autores extraíam do cotidiano objetos e ações e as desapropriavam de suas funções, destituíam-nas da ideologia que as havia criado, e apontavam assim, necessariamente, a uma redefinição de mundo e, obrigatoriamente, também do seu *status* de arte.

É possível, acreditamos, traçar um paralelo entre essas manifestações e as dos documentários/colagens de Sylvio Back. A linguagem obtida pelo deslocamento de ações filmadas assemelha-se, no sentido da autoria, aos manifestantes das *Junk sculptures* nos anos 50, do trabalho de Robert Rauschenberg, (sua contínua busca e reinvenção de si mesmo), John Cage e Mercê Cunningham (Black Mountain College), da Action Painting, de Allan Kaprow (cujo trabalho resultou nas action-collages ou colagem de impacto - na qual o acaso e a indeterminação eram primordiais), a Merz-Bau, grande instalação de Kurt Schwitters e do que Jonathan Fineberg chama *Apropriação política*, (a apropriação toma conta dos espaços públicos à maneira de cartazes de propaganda, graffittis e enormes projeções) dos anos 80 em diante; no Brasil, durante os anos de repressão militar, artistas se apropriaram de lixo e detritos humanos, em plena ditadura, ambígua referência à situação político-social vigente. Eis alguns exemplos de apropriação, no sentido deste esboço: sempre permeado de aguçado sentido crítico do *status quo*.

Nos anos 90, o corpo é o elemento do qual lançam mão os artistas, que se utilizam do seu próprio material corporal e com ele chegam a desconstruir os mitos que a mídia televisiva e o próprio cinema (mais exatamente, o de Hollywood e seus seguidores, em toda parte do mundo) elevaram a um *status* de divindade.

É fundamental nesta análise relevar a importância da ironia, que permeia como elemento de crítica a maior parte das

obras de ruptura da segunda metade do século XX: o olhar sarcástico resultante de um mundo pós-guerras, e permanentemente mergulhado nelas, em que todas as verdades são postas à prova.

Que certezas podem advir de um sujeito com tal experiência, senão a de renegar o valor concedido às coisas? Senão a de renegar a História/história linear, cronologicamente repetitiva? Senão a de procurar pontos de vista multiplicadores, de conceituações sempre em transformação?

Que linguagem, nos dias de hoje, suporta tal discurso, senão aquela que abriga o atrito dos fragmentos, em que a multiplicidade de sujeitos se evidencia?

A colagem no cinema, que reconhecemos diferentemente da montagem, se quer como intenção de escapar do enquadramento, pois propicia múltiplas visadas sobre os diversos objetos apresentados. Quando a diferença negada de que nos fala Baudry – a ilusão da continuidade – tende a desaparecer, isto é, quando a construção da continuidade é percebida, tem-se a colagem.

Para que se esclareça a diferenciação entre uma e outra, se tomará a conceituação de que se utiliza Flávia Cesarino Costa: “montagem é toda alteração na continuidade espaço-temporal expressa pelo plano cinematográfico, bem como as articulações entre partes de um mesmo plano ou de planos diferentes”.

Muitas considerações foram feitas sobre montagem fílmica. Sergei Eisenstein já nos primórdios do cinema, tocava na questão da organização do filme – apresenta possibilidades várias sobre o corte, e opina sobre o que chama de montagem atonal, não esconde o corte, ao contrário, torna-o visível (referência ao *faux raccord*, já citado anteriormente), indicando um estudo mais aprofundado de sua metodologia porque julga estar aí o futuro do cinema.

Com igual peso na teoria do cinema encontra-se Jean Mitry, o qual comenta a obra de Eisenstein, observando que a montagem eisensteiniana não se apresenta, de fato, como não linear. Diz Mitry que a narrativa está sempre presente, o que muda é a estrutura da narração. Isto condiz com a reflexão de Rogério Luz sobre a multiplicidade de formas narrativas que constituem a cultura do homem, já citada na primeira parte. Mostra-se contrário a Christian Metz, que introduz o cinema nas normas da lingüística, “... porque a imagem não é um signo e porque os valores significantes da imagem estão em constante mudança”. Esta visão é interessante para o estudo da colagem no documentário em que, além das qualidades inerentes à imagem fílmica e à montagem tradicional, acrescentam-se, ou ainda, justapõem-se outras tantas, criadas por meio do choque e do inesperado. Mitry diz ainda que não há estrutura *a priori* no cinema, e portanto, não pode haver nem gramática nem sintaxe no sentido estrito da palavra.

Há ainda importante fonte de pesquisa inserida na dissertação de mestrado de Suyanne Tolentino de Souza, defendida em Curitiba, na Universidade Tuiuti do Paraná, em 2002, orientada por Décio Pignatari – *Imagens do Índio brasileiro na linguagem audiovisual*. Ali, a autora refere-se ao filme documentário longa metragem de Sylvio Back, *Yndio do Brasil*, longamente analisado: “São colagens, mixagens que misturam animação e filmes, misturando fusões mediáticas e de gêneros.””Ao estabelecer um processo fragmentado de imagens diversas há um embaralhamento (*sic*) da narrativa visual.”...”Passa-se a entender que se trata de uma obra em construção, já que possibilita uma infinidade de leituras possíveis, que levam a uma única significação”.

A autora faz uma decupagem de todo o filme no qual

inclui a duração dos planos, breve contextualização das cenas, os elementos visuais representados e o áudio. Podemos, porém, observar que a autora se utiliza de uma terminologia que predispõe a uma discussão sobre o tema da realidade X verdadeira, proposta por Deleuze, ao descrever as cenas documentais, principalmente com um cunho de verdade, veementemente negada pelo cineasta.

Diz Sylvio Back: “...passei a formatar um tipo de “docudrama” (misto de documentário e ficção)”... ..”ou seja, mesclar imagens documentais de hoje com material de filmes de arquivo, ao conjunto adicionando fatias ficcionais que preencham o que a realidade não dá conta (e às vezes, vale o contrário, quando o imaginário fica a meio caminho. Desse formato nasceu o que eu chamo de “antidocumentário”. São filmes que de pronto prescindem da figura do narrador, aquela voz autoritária que conduz voz e mente do espectador.”

Este dizer de Back encerra este pequeno estudo com uma última proposição para análise posterior: a questão do *narrador oculto*, cuja função se assemelha à de um performer, pois é o próprio cineasta o instaurador desta discursividade, aparente na ausência.

Procurando respostas ao tratarmos deste material, passamos pela questão da imagem e sua construção/tempo, percebemos nesse campo algum contato entre performance ao vivo e filme colagem.

Vemos possíveis pontos de interseção entre o filme e a performance, as manifestações híbridas que ainda são conceituadas como artes plásticas, em que são utilizadas mídias de toda ordem. É no hibridismo das manifestações contemporâneas que reside o núcleo da questão da autoria, tematizada aqui.

Bibliografia

- BABLET, Denis. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: Ed. La Cité, 1978
- BACK, Sylvio. Entrevista concedida a Mário Hélio in Suplemento cultural. Recife (PE): julho de 1998
- Pensar es insalubre – a polêmica sobre as Missões Jesuítas**. RJ.: Imago, 1989
- Docontaminado**. Paraná: Caderno do MIS n.24, Secretaria do Estado da Cultura, 2001
- BAUDRY, Jean Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base in A experiência do cinema*. Org. Ismail Xavier. Trad. Peter Pál Pelbart. RJ.: Ed. Graal, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. *A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação in Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Org. Giovanna Bartucci. RJ.: Ed. Imago, 2000
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo: Ed. Scritta, 1995
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.
- Conversações**. RJ.: Editora 34, 2000
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. RJ.: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. RJ.: Ed. Paz e Terra, 1992.
- FINEBERG, Jonathan. **Art since 1940**. N.: Ed.. Abrams, 1995
- FLUSSER, Vilém. *Le geste filmique* in *Les Gestes*. Lausanne: Ed. H.C d’Art, s/d
- LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa, 2002
- MITRY, Jean. *Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt* in *Collage et montage au theatre*

et dans les autres arts. Lausanne: La cité, 1978
 METZ, Christian. *História/discurso (notas sobre dois voyeurismos)* in *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1991
 SOUZA, Suyanne Tolentino de. *Imagens do índio brasileiro na linguagem audiovisual* – Dissertação em comunicação e linguagens – Curitiba:Universidade Tuiuti do Paraná. 2002
 XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. RJ.:Ed. Paz e Terra, 1977
 org. *A experiência do cinema*. Ed. Graal, RJ. 1991

* * *

A PROPÓSITO DE CAFE MÜLLER, de PINA BAUSCH

Solange Pimentel Caldeira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Quando o espectador chega para assistir *Cafe Müller*, o espaço cênico é o primeiro choque. Como? Uma cena para dança entulhada de mesas e cadeiras? Em seguida vem a música, considerada tradicionalmente como elemento vital para a dança. Mas não há música em boa parte da peça. Em muitos momentos há silêncio, em outros há apenas os ruídos produzidos pela ação cênica e, quando há trilha musical propriamente dita, não é o que a convenção definiu como música de balé. Bem, mas quem são então os personagens, já que também é teatro? Não há nomeação de personagens. Recorre-se ao programa, há que se ter alguma pista. No programa a própria Pina Bausch fala: “Recordações da infância, quando costumava ficar escondida, debaixo das mesas do Café, observando as pessoas.” (Pina Bausch)¹

A conotação semântica do próprio sintagma eleito por Bausch - recordações da infância - aclaram uma primeira perspectiva: o cunho épico, a opção pela narrativa, narrativa de ações *recordadas* e, como tal, projeções de idéias e emoções subjetivas que se traduzem em um mundo cênico. Mundo mediado pela consciência do sujeito-narrador, que organiza um relato monológico, onde se anuncia o teor confessional de um personagem que percorre uma estação de sua vida - a infância.

Observa-se então, não um personagem que mergulha no subconsciente, mas um autor-narrador onisciente, que revela e enuncia sua memória através de uma montagem que trai sua presença de narrador-manipulador dos fatos revelados. A *recordação* é o princípio estrutural da peça. No palco, seu ‘espaço interno’, Pina Bausch, apresenta seu passado em *flash-back*, um passado que se objetiva e invade a cena, atualizando a memória como princípio constitutivo.

Os personagens que aparecem nesse passado perdem, pois, sua autonomia de figuras dramáticas independentes, surgindo como projeções de um *eu* que domina o palco. Apesar de Bausch falar de sua infância, o personagem que ela protagoniza em cena é uma mulher madura, sem qualquer característica infantil. Isto sugere a interpenetração cênica de passado e presente, ou seja, a suspensão da unidade de tempo. O lugar da ação, por sua vez, embora permaneça o mesmo - o interior de um Café - sofre transformações com o jogo contínuo das cadeiras e dos bailarinos, com constantes entradas e saídas, não se sabe bem de onde e para onde, que extrapolam o ambiente, rompendo a unidade de lugar.

A continuidade da ação não se traduz na sucessão linear das cenas. Cada uma é um recorte, um fragmento do

passado da mulher de camisola longa (Bausch). Um passado, recuperado pela memória, que é mistura de recordações, vivências, mas também de invenções, livre-associações próprias da estrutura épica do sonho, das alucinações.

Como seguidamente acontece no teatro contemporâneo, *Cafe Müller* apresenta-se como uma obra aparentemente inorgânica, onde o sentido se constrói não por um encadeamento linear de elementos, mas pela justaposição de fragmentos freqüentemente díspares. Nesse jogo, o modo de fazer se revela o tempo todo. Bausch expõe o seu processo, por exemplo, ao usar a desconstrução/construção na cena entre Mercy, Airaudo e Minarik.

A cena começa com um abraço entre Mercy e Airaudo, que estabelece uma insinuação amorosa. Entra Minarik e começa a desfazer o abraço, parte por parte, cuidadosamente, de modo que se perceba cada um dos movimentos corporais inscritos na frase. Estabelece assim uma descontextualização e, por conseguinte, nova contextualização, que rompe com o sentimentalismo realista ao praticamente desumanizar as figuras, transformando-as em bonecos posicionáveis. Com isso, Bausch além de desvelar o processo da composição, provoca o distanciamento.

A mesma seqüência estrutural se refaz oito vezes, cada vez com mais urgência, até que o manipulador sai definitivamente pela porta direita. O processo da repetição acelerada estabelece uma mecanização do movimento que introduz novos sentidos.

O jogo de construção-desconstrução vai provocando o efeito de um grotesco risível. A frase persiste mesmo depois da saída de Minarik, por mais oito vezes, agora por iniciativa só da mulher. Esse *moto continuum*, torna-se cada vez mais forte, mais rápido, mais direto e mais violento. O deslizar transforma-se num movimento de cair, o abraço agora é um choque dos dois corpos. A seqüência nos oferece uma releitura: desta vez é como uma luta que se trava. A urgência dos gestos da mulher sugerem desespero, incluindo em sua partitura pequenos sons da respiração entrecortada pelo esforço físico, enquanto que a passividade do homem, que em nenhum momento toma qualquer iniciativa, poderia se traduzir talvez como indiferença. O riso do público vai emudecendo à medida em que a metamorfose radical do movimento evolui do lúdico para o conflito. Essa nova distorção constrói nova tensão dramática a partir da instabilidade dos elementos constitutivos.

O som da cena é o das passadas do homem de terno, dos corpos se batendo e da respiração da mulher. Na última vez o casal permanece no abraço, que vai se desconstruindo por si só, até os dois não se tocarem mais. Nesse momento, Pina Bausch pára o ímpeto dramático, e é nessa parada, nessa perplexidade, que se observa outro de seus mecanismos desestabilizantes, resultante do impasse entre fluxo e supressão do fluxo.

Quando Brecht institui seu teatro épico, ao ‘mostrar que mostra’, questiona a realidade social discutindo a realidade do teatro. Bausch, por analogia, questiona também a realidade social, discutindo a realidade baléica, que jamais desvendara seu processo na cena.

A cena produz significantes, cabe ao espectador descobrir seus significados. A cena bauschiana é uma prática e uma teoria, já que, ao fazer a construção e destruição de imagens, o espectador é levado a uma prática reflexiva. Observa-se a criação de um conflito de textos corporais e, com essa estratégia, Bausch questiona a unidade estética e de sentido - não há uma única coisa a ser dita, mas coisas a serem confrontadas, conflituadas.

Bausch trabalha a perda do sentido (não a ausência de sentido) que permeia a vida humana. Depois de Freud e Nietzsche, a unidade humana é uma questão problemática. O homem não é uno, é formado por pedaços, fragmentos, pistas, traços, regido pelo inconsciente, à compreensão do qual não tem acesso. Para falar disso Bausch lança mão de procedimentos que causam instabilidade ao universo cênico, como a constituição de um sujeito narrador via uma multiplicidade de elementos cênicos e não só através de um único ator-personagem. Em *Cafe Müller*, é o conjunto dos elementos que costuram essa voz narrativa, através das movimentações/ações de todos os signos da cena. A constituição organiza um sujeito instável, que se desdobra, se fragmenta, que muitas vezes se reconstitui em objetos materiais, como as cadeiras, manipuladas o tempo todo, como um conjunto sem vontade própria. Mas há um fio narrativo que perpassa todo o espetáculo e, como as cadeiras, permanece em cena todo o tempo: a atuação da mulher de camisola longa (Pina Bausch). Nela está um princípio mínimo de organização. Mesmo sem ser inteiro, mesmo em pedaços, em agonia, é este personagem o sujeito narrador.

Não é possível falar da elaboração da peça sem nos reportarmos às características que marcam o Cubismo do início do século XX, quais sejam: o aspecto escultural, o trabalho com fragmentos e com formas esquematizadas, a exploração da ambigüidade da forma e dos materiais, a instabilização da relação entre os objetos, a *collage*. Ao termo *collage*, nas referências ao texto literário e teatral, prefere-se montagem. O objetivo da montagem não é imitar, mas construir a idéia do objeto. Além do princípio construtivo, através dos fragmentos, mistura de materiais diferentes e justaposição de estilos, a montagem traz outra temporalidade, que é a da simultaneidade.

É dentro dessa nova forma de se conceber o trabalho artístico que se encaixa o trabalho de Pina Bausch. O que se tinha na dança, até então, eram mudanças na forma, ou seja, transgressões ao vocabulário do *ballet* em todas as correntes da 'dança moderna'. Porém a construção coreográfica e os princípios regentes continuavam intactos. O coreógrafo idealizava sua obra, que era ensinada aos bailarinos intérpretes. A preocupação fundamental era com a forma, as linhas do corpo. Pouco se trabalhava o conteúdo. Não que as obras não tivessem teor dramático, pois este é inerente ao corpo humano. Apenas essa parte não era considerada essencial. Obviamente, as artes cênicas foram se desenvolvendo e a dança foi ficando no limbo do 'romantismo' clássico ou nos desenhos e formas mecanizadas. Alguns coreógrafos notaram o problema e tentaram alguma saída, como Martha Graham, Merce Cunningham, Maurice Béjart entre outros, mas o compromisso com a forma prevalecia sempre.

Na Alemanha, vítima de um momento de incomparável angústia histórica, o expressionismo deixa raízes na dança. Rudolf Von Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss sentem na pele toda a insatisfação e questionamentos de um mundo que se constrói e se destrói numa velocidade assustadora. Não há mais sentido na vida de uma sociedade que vive da morte. E é esse mundo caótico, feito de pedaços, que o mundo cênico deve traduzir em projeções de consciência subjetiva (muitas distorcidas e disformes), apresentando-o mediado pela consciência de um sujeito-narrador. É desta linhagem que Pina Bausch é herdeira.

Porém, apesar de estar presente na dança expressionista além o trabalho com o texto-corporal, percebe-se ainda um *texto literário* por trás, uma espécie de libreto, algo que seria fonte das danças, ou seja, a dança ainda submetida a um pensamento escrito, literário. Bausch rompe

definitivamente com isso. Em Bausch a escrita é feita pelo corpo, por que simplesmente não é possível se escrever uma dramaturgia da dança com outro instrumento. *Cafe Müller* é um texto dramático corporal. É nisso que se situa a genialidade de Bausch. Talvez seja esse o ponto decisivo para a dança contemporânea. Até Bausch a composição da dança estava submetida aos padrões da língua escrita. ora, se a dança é a expressão do corpo, se esta é sua linguagem primeira, é através do corpo que deve ser escrita. Que o corpo pensa, sabe-se desde o nascimento. Mas tal faculdade é reprimida em prol de uma civilização da palavra. Contudo o corpo que pensa continua existindo. O que Bausch fez foi despertar e questionar essa memória que subjaz no corpo do homem. Em Bausch temos o pensamento do corpo em forma de dramaturgia corporal. *Cafe Müller* é prova incontestante disso. Não há texto escrito. Há as letras das músicas, mas Bausch as desvincula de qualquer poder de indução quando, após o término da frase musical, as partituras corporais continuam, ou quando a música entra só algum tempo depois do movimento corporal. Nesta singular dramaturgia, o corpo do bailarino-ator é o material vital, a inspiração e o instrumento de sua escrita.

A identificação, qualquer que seja, é exaustivamente negada ou esvaziada. Apesar de cada bailarino ter um personagem do início ao fim da peça, os personagens são projeções de idéias e emoções subjetivas, assim, esses elementos se apresentam distorcidos. Na verdade são projeções das concepções, visões e mensagens do sujeito-narrador. Como no drama expressionista, a protagonista está essencialmente só, face a um mundo estranho que não se cristaliza em voz articulada ou parceria de diálogo. Quando se exprimem experiências profundas, que por sua própria natureza são incomunicáveis ou inconfessáveis, a situação dialógica é inviabilizada. É o que se observa em quase todos os momentos de *pas-de-deux*, que são continuamente interrompidos, seja por outro personagem, seja pela desistência ou mudança do foco de interesse. Tal processo nos remete ao 'aparente diálogo expressionista': dois (ou três) monólogos paralelos ou a um texto único distribuído por várias vozes. Assim, tem-se vários relatos simultâneos, que parecem vinculados entre si pela constante inversão dos pares. Fica a impressão de diferentes faces de um mesmo personagem ou da confusão das lembranças passadas.

Como no drama expressionista, o que domina a cena não são personagens dialogando ou monologando, mas movimentos de alma, visões que tomam feição épica por causa da distensão narrativa que as desenvolve na sucessão das cenas. As constantes lembranças da protagonista narradora surgem como evocações poéticas intercaladas por comentários reflexivos que, de algum modo, voltam à pista inicial de que são 'recordações da infância'. Isso lembra o teatro de bonecos, onde o narrador conta uma história enunciando as falas para os bonecos. Como a movimentação marionética estipulada para o casal Mercy/Airaud, em que os personagens, na condição de bonecos manipulados, servem de suporte para as projeções e emoções subjetivas de Bausch, um momento antiilusionista inesquecível. Também estão contidas nas partituras corporais de Bausch partes das frases de movimento de cada um dos personagens, que nada mais são que enunciação das 'falas' dos personagens-bonecos. Outro traço é a ruptura da ilusão realista pelo burlesco, o que Bausch consegue ao repetir as seqüências inúmeras vezes, o que além de esvaziar e abstrair o gesto, acrescenta um comentário irônico. O mesmo tipo de comentário se observa no processo de estilização de gestos convencionais, involuntários ou do dia-a-dia, outra constante na obra de Pina

Bausch.

Cafe Müller tem como princípio estrutural a recordação. O palco é o ‘interior da cabeça’ da mulher de camisola (Bausch). É nesse ‘espaço interno’ que se apresenta o passado da protagonista, passado que surge como fluxo de consciência ou monólogo interior, que move os personagens. No desdobramento épico entre sujeito e objeto, o passado se objetiva e invade a cena. Os personagens que aparecem nesse ‘passado’, perdem sua autonomia de figuras dramáticas, surgindo como projeções de um *eu* que domina o palco - Bausch. Tem-se assim a construção de um drama monológico, apesar dos diálogos aparentes.

Pina Bausch efetiva claramente esse caminho ao trabalhar o esvaziamento e a abstração dos personagens através das repetições, colagens, justaposições, desmontagens e remontagens, que desmitificam, despersonalizam e desvelam, levando o espectador, pelo efeito de distanciamento, a uma atitude reflexiva, crítica. O melhor exemplo dessa desfamiliarização do familiar é a opção de colocar as duas personagens principais (Bausch/ Airaudo) ‘cegas’: duas bailarinas cegas, certamente constituem a crítica máxima à dança, estabelecida culturalmente como arte visual por excelência.

Partindo do subjetivo, Bausch faz com que a platéia lance um olhar ao seu próprio mundo interior. O espectador é remetido para além da cena, numa reflexão sobre a condição da natureza humana. Seu teatro não é reprodução fotográfica do real, mas um teatro que exaspera sua teatralidade sem a rotina cacofônica da imitação superficial da vida. Bausch é uma analista do que de mais profundo e oculto existe no Homem. *Cafe Müller*, como outras coreografias suas, é uma obra aberta, violenta, crua, apresentando sentimentos e emoções no seu estado puro, livres de convenções e truques. É através dessa dramaturgia corporal que Pina Bausch discute a relação homem-mulher, a possibilidade da convivência humana, os terrores de infância, o amor, o medo, a perda, a solidão.

Nota

¹ Programa distribuído na *tournee* do *Wuppertaler Tanztheater*, em 1980, no Teatro Municipal de São Paulo, Brasil.

* * *

“DA PORTEIRA PARA DENTRO / DA PORTEIRA PARA FORA”: INTER(-)AÇÕES ENTRE TRADIÇÃO E ARTE AFRO-BRASILEIRA.

Yaskara Manzini

Universidade Estadual de Campinas

A expressão “da porteira para dentro/da porteira para fora” usada por Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, Iyalorixá Nilê Ilé Axé Opó Afonjá, falecida em 1967, aponta para a separação entre a dimensão litúrgica e a dimensão profana yorubá¹ no Brasil, outrossim, tal frase também remete a ténue linha que as une, pois os africanos e sua diáspora possuem uma presença particular no mundo quando o universo visível é engendrado e experienciado como manifestação, exercício ou camada externa de um universo invisível e vivo composto por forças em permanente movimento, compreendendo uma visão religiosa da existência, na qual tudo está imbricado e interage. Estas forças em movimento perpétuo estão estritamente ligadas a Natureza e ancestralidade humana, chamados de Orixás e Egunguns, ambos merecendo veneração.

O tráfico trouxe para o Brasil entre 1525 e 1851, na condição de escravos, mais de cinco milhões de africanos de diversas etnias e culturas. Verger discerne quatro períodos do tráfico, 1º o ciclo da Guiné, na segunda metade do séc. XVI; 2º o ciclo Angola e Congo, durante o séc. XVII; 3º o ciclo da Costa da Mina, durante os três primeiros quartos do século VXIII; 4º o ciclo da baía de Benin entre 1770 e 1850. É neste último período que chegam os yorubá (apud Prandi; 2000).

A tradição yorubá ao ser introduzida no Brasil teve de ser modificada às condições das diferentes etnias que tiveram de conviver juntas, além das condições geográficas, históricas e sociais da época. Tais fatores propiciaram a emergência de uma religião com características africano-brasileira: o candomblé. Com o aparecimento dos primeiros Ilés no início do século dezenove no Estado da Bahia, as casas de culto aos Orixás durante muito tempo serviram como espaço agregador dos afro-descendentes preservando e transmitindo a identidade e seus valores ancestrais através dos contos, músicas, danças, ritos e dialetos africanos. Munanga (2000: 104) enfatiza que a Arte Afro-Brasileira revela sua origem no ritual, na religião.

No Brasil a cultura yorubá foi passada de geração a geração através da tradição oral², pois reconhecem os supremos sacerdotes e sacerdotisas dos cultos africano-brasileiros, grandes depositários da tradição nãgó, que a PALAVRA contém o poder e a força de criar e transmitir algo e só através de seu pronunciamento quase cantado é possível expressar a idéia e a força que as mesmas representam. A palavra sempre vêm acompanhada de expressões faciais, entonações e gestos gerando um sistema dinâmico. Possuem um sistema oracular composto por dezesseis odùs ou caminhos principais que possuem itans - supõe-se que existam aproximadamente 1.680 histórias para cada Odù-Ifá. A história da criação do planeta, bem como das aventuras e vida dos orixás está inscrita neste corpo oracular-mitológico. É através de sua consulta que se estabelece a ancestralidade (mítica) de cada pessoa.

No contexto litúrgico Santos (2002:37) explica que os mitos fornecem o credo e ditames éticos das comunidades, cabendo ao rito consolidar este olhar sobre o mundo e à arte “presentificar a força da natureza (orixá), ou força ancestral (egungun)...”.

A música percutida através de três tambores sacralizados: o rum, rumpi e le e canções exaltam as histórias e qualidades das divindades, chamando-os para a cerimônia. À dança cabe estabelecer a relação da pessoa com sua essência primeira trazendo à tona o Orixá do qual possui uma partícula. As cores e formas do vestuário, bem como os adornos que o complementam evidenciam a presença divina, por estes aspectos na complexa tradição dos Orixás os cantos, danças, objetos sagrados e iconográficos, podem ser estudados separadamente, contudo jamais desconectados entre si.

Os movimentos resgatam as epopéias vividas pelos Orixás em sua existência no Aiyé³, portanto remetem ao simbólico, “uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (Durand; 2000:12). A autenticidade do símbolo é reconhecida através de três dimensões simultâneas e concretas: “cósmica”, “onírica” e “poética”. A primeira refere-se a dimensão visível que nos rodeia, a segunda emerge de nossos sonhos e recordações, e a terceira é extremamente ligada a linguagem, percebida como a sua parte mais concreta (Ricoeur apud Durand; 2000:12).

Munanga (2000: 107-109) ao discorrer sobre a arte afro-brasileira sugere ser esta um sistema aberto e fluído que possui um centro, uma zona mediana e uma periferia. A zona central, nuclear, remete as origens africanas desta arte, de autoria ignorada, porém sabidamente étnica. Na zona intermediária a arte

de matriz africana integra novos elementos e características devido seu contato com o Novo Mundo. Por último, na zona periférica encontram-se obras que remetem ao imaginário da diáspora, porém integrando características da arte ocidental, indígena ou outras. Aponta alguns postulados em relação as artes plásticas como “forma e estilo; as cores e seu simbolismo; a temática; a iconografia e as fontes de inspiração, ... a monumentalidade, a repetição ...”. Argumentação esta que poderia constar também para outras expressões da arte afro-brasileira.

Reconhecemos nas artes plásticas a obra de vários artistas que acessam os dois lados da portada: Mestre Didi (Deoscoredes M. Santos) escultor, escritor e sacerdote é considerado o “mais fiel dignitário” da arte afro-brasileira ao transpor através de suas esculturas a conversão entre homens e deuses; Ronaldo Rego reconstrói através de suas esculturas as ferramentas usadas pelas divindades, bem como Waldeloir Rego apresenta em seu trabalho de joalheria pingentes e formas inspiradas na liturgia dos orixás (ARAUJO, E. & MOURA, C.E.M.; 1994:45)

A tradição dos orixás influenciou grande parte das obras da música popular brasileira seja na forma de canções ou em arranjos para os ritmos sagrados. Prandi (2000:11-24) relata que elementos da tradição afro-brasileira já aparecem nos sambas no início da década de trinta, alertando que em suas origens o samba está estreitamente ligado à tradição dos orixás proveniente de Angola e mais ligada ao Rio de Janeiro. Ainda nos anos trinta o samba-exaltação, celebração nacionalista das belezas regionais e aspectos exóticos do Brasil, começa a indicar a tradição dos orixás na Bahia encontrando em “No tabuleiro da Baiana” de Ary Barroso um bom exemplo. Dorival Caymmi é outro compositor que exaltou as deidades a ele ligadas. A partir dos anos sessenta há uma expansão de compositores tratando sobre o tema através de várias vertentes da música nacional: bossa nova, tropicalismo e posteriormente a MPB.

E nas Artes Cênicas, especificamente na Dança? Como se dá esta passagem?

A dança na tradição dos orixás na grande maioria das vezes é abordada sob a ótica da antropologia, etnologia e ciências sociais.

Entendemos que a criação e pesquisa em dança cênica afro-brasileira é um terreno fértil e pouco semeado pelos artistas. Supomos que tal fato ocorra devido:

1. Falta resgatar a identidade do bailarino afro-brasileiro, pois os cânones da dança clássica e contemporânea ainda são os mais enfocados pelas escolas de dança.
2. É necessário conhecimento da tradição, e esta sabedoria é adquirida com o tempo e a vivência próxima as comunidades afro-descendentes. Neste caso afirmo que o artista-pesquisador não necessita ser um iniciado, mas deve possuir familiaridade com os ditames éticos e simbólicos apresentados pela tradição dos orixás.
3. As elites alicerçadas pelo capitalismo ocidental apontam, disseminam e enfatizam os saberes da tradição africana enquanto “exótico, selvagem e primitivo”, largamente vistos em shows folclóricos através de clichês estabelecidos como “dança afro”.

Um caminho indicado por Asante (1996:74-81) expõe um senso estético que une os africanos e sua diáspora e que são utilizados pelas técnicas de Katherine Dunham, Primus e Mfundalai:

- POLIRRITMIA – prevê que cada parte do corpo movimentada-se com um ritmo e com uma forma diferente.
- POLICENTRISMO – indica que há vários centros no corpo humano que dão impulso à dança. O corpo tem como meta representar as forças cósmicas.
- CURVILINEARIDADE – entendida enquanto forma, configuração e estrutura, uma vez que ao círculo é conferido o poder sobrenatural de criar a estabilidade fora do tempo.
- DIMENSIONALIDADE – ligada a textura; é entendida como a possibilidade de exprimir as várias camadas dos sentidos: olhar, ouvir, falar, etc. O lado externo dos movimentos ligados com uma outra dimensão mais interna e espiritual, sintetizada pela parte central do corpo.
- MEMÓRIA ÉPICA – a história da tradição. Memória que têm que ser lembrada e fortalecida.
- ASPECTO HOLÍSTICO – os movimentos nas danças africanas não podem ser consideradas em si, mas como elemento de uma unidade: as partes do corpo utilizadas, roupas vestidas, música, cada elemento têm um sentido próprio, porém juntos simbolizam algo outro.
- REPETIÇÃO – como forma de intensificar e provocar o caráter de atemporalidade.

Inaicyr Falcão dos Santos caminha propondo um processo “consciente e informado” para a criação na dança a partir de matrizes das danças na tradição dialogando com o movimento expressivo. Os movimentos dos orixás são movimentos relacionados com o cotidiano dos antepassados, desta forma os dançarinos recebem matrizes destes movimentos e são convidados a reelaborar e “redescobrir gestos esquecidos na sociedade contemporânea, mas vivos na memória humana”, desmistificando conceitos relacionados a tradição nãgó. (Santos; 2002:81)

Enquanto intérprete e assistente de direção nossa experiência em vários grupos de dança com matriz afro-brasileira instigou-nos a adentrar nos conceitos da tradição nãgó ao entendermos que a dança inspirada pela matriz yorubá não restringe-se à questão do transe, este faz parte da dimensão litúrgica da tradição. Desde então procuramos no corpo oracular-mitológico que alicerça a tradição inspiração para temas coreográficos desenvolvidos através da dança contemporânea ocidental com nuances da dança tradicional africana, resultando em duas coreografias para o Grupo Experimental de Dança do Município de Ribeirão Pires no Estado de São Paulo: Eleguá Game, 2001 e Odara, 2002 .

Atualmente voltamos a olhar da porteira para dentro: através da observação/participação do ciclo litúrgico do Ilé Iya Mi Oxum Muiyá (São Paulo – Capital) estamos registrando a dança do orixá Oxum em diversas festas, reconhecendo seus elementos formais, temáticos, simbólicos e iconográficos para cruzarmos da porteira para fora através de uma performance coreográfica. Apesar de estarmos no início desta caminhada percebemos que os elementos formais desta dança são pouco variáveis e que os mitos que cercam esta divindade fornecem mais elementos para a criação cênica. Seguindo os passos apontados por Santos procuramos separar os movimentos recolhidos em pequenos cernes e improvisar resultando em outros movimentos e ações simbólicas - neste caso sentimos que a dimensão onírica do símbolo sobrepuxa as outras dimensões ao notarmos movimentos que fazem parte de nosso aprendizado cotidiano e artístico. Por outro lado os mitos recolhidos indi-

cam e possibilitam um vasto repertório de ações e situações que podem dialogar com o processo de improvisação acima descrito. Os orikis (saudações) prenunciam qualidades da divindade sugerindo ações e reações, bem como os oríns (canções) também podem reservar descobertas ao serem entoados pelo bailarino-intérprete reverberando movimentos ou de forma tradicional como diálogo entre músicos e intérprete.

Existem muitas passagens “da porteira para dentro/da porteira para fora” e diversos artistas percorrem estes caminhos. Apesar da pluralidade de vivências um fio condutor sempre os une: o respeito, conhecimento e desmistificação da Tradição dos Orixás.

Bibliografia

ARAÚJO, E. & MOURA, C.E.M. **Arte e religiosidade Afro-brasileira**. Câmara Brasileira do Livro: São Paulo, 1994 (Brasiliana de Frankfurt)

ASANTE, K.W. *Commonalities in african dance: an aesthetic foundation*. In ASANTE, M.F. & ASANTE, K.W. **African culture. The rhythms of unity**. African World Press: New Jersey/Eritrea, 1996.

CARYBÉ & AMADO, J. **Mural dos Orixás**. Banco da Bahia Investimentos S/A: Salvador, 1979.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Edições 70: Lisboa, 2000.

MUNANGA, K. *Arte Afro-Brasileira: o que é, afinal?* In AGUILLAR, N. (org.) *Mostra do redescobrimto: Arte Afro-brasileira*. Fund. Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais: São Paulo, 2000.

PRANDI, R. *De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião*. Revista USP, No. 46, pp. 52-65, junho-agosto; SP/BR, 2000

The expansion of black religion in white society: brazilian popular music and legitimacy of candomblé. Paper XX International Congress of the Latin American Studies Association. LASA97: Guadalajara, 1997.

SANTOS, D.M. **História de um Terreiro Nagô**. 2ª Ed. Max Limonad: São Paulo, 1988

SANTOS, I.F. **Corpo e Ancestralidade**. EDUFBA: Salvador, 2002

Referências Fonográficas:

LUZ, M.A. – Cantos para homenagear o centenário de Mãe Senhora. In INACYRA, Okan Awa. Salvador: Sons da Bahia, Secr. da Cultura e Turismo, 2000.

Notas

¹ Os yorúbás, chamados de Nàgó no Brasil, reuniam as etnias de Ilorin, Ijexá, Abeokutá (egbás), Lagos, Ketu, Ibadan e Ifé. Os vindos da região central da Iorubalândia, Oyo, Ilorin, Ijexá, eram na maioria malês ou muçulmanos. Conservaram línguas e costumes, porém comunicavam-se em yorúbá.

² O idioma yorúbá começou a ser escrito em 1830 pelos missionários protestantes ingleses e a gramática completa do idioma apareceu em 1852 publicada pelo Rev. Samuel Ajayi Crowther.

É uma língua tonal, com três tons simples e dois compostos. O acento agudo aponta o tom alto, o grave, tom baixo e a não acentuação da vogal, tom médio. Os sons simples geram sons combinados agudo/grave ou grave/agudo. O alfabeto possui 25 letras.

³ Dimensão concreta da existência; o planeta Terra.

* * *

A PERFORMANCE AFRO-AMERÍNDIA, UM ESTUDO

Zeca Ligiéro

Universidade do Rio de Janeiro

A academia nos ensinou que o teatro surgiu na Grécia antiga e de lá se espalhou pelo Mundo. Entretanto, a partir do começo do século XX, alguns pesquisadores do teatro abriram uma nova perspectiva para compreensão do fenômeno teatral ao estudar as tradições orientais. Eles se debruçaram principalmente nas tradições teatrais da Índia, China e Japão, textos escritos durante os primeiros séculos da era Cristã, mas que reportavam a tradições teatrais tão ricas e complexas quanto a grega, e possivelmente muito anteriores a esta. Isso já seria o suficiente para descartar a idéia ridícula que está no teatro grego a origem do espetáculo teatral. Nestes modelos, não europeus, o conceito de teatro é muito mais abrangente e inclui entre as suas técnicas a dança, a acrobacia, a percussão, o canto — elementos que provavelmente faziam parte também do teatro grego antes dos grandes autores terem fixado as regras da performance na estrutura amarrada do texto teatral. As propostas deste teatro não ocidental incluíam um extremo rigor formal, aliado a uma filosofia com princípios estéticos altamente elaborados. Nestes, também como no Grego, a relação com os deuses, a mitologia e a religião eram também fundamentais.

A partir da década de sessenta, pesquisadores como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner e Eugênio Barba, encontram na palavra “performance” a propriedade para definir este teatro multicultural, includente (música, dança e percussão e recursos visuais elaborados) e em muitos casos ritualizado; diferenciado-o do teatro ortodoxo praticado no ocidente, modelado a partir do teatro grego e encaixotado pela quarta parede para o deleite da burguesia.

O conceito performance tem se revelado cada vez mais adequado ao estudo de tradições orais e às artes eminentemente efêmeras como o teatro e a dança, na medida em que propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla. Isto muito difere do estudo prioritariamente bibliográfico ou dramatúrgico, no qual as tradições ágrafas e ou visuais são, via de regra, “traduzidas” por observadores alheios a esses valores culturais. O estudo da performance combina antropologia, artes performáticas e estudos culturais, usando lentes inter-disciplinares para examinar um conjunto de atos sociais: rituais, festivais, teatro, dança, esportes e outros eventos ao vivo. Como o antropólogo Victor Turner argumentou, performance empresta *insights* valiosos para a formação e identidade permitindo um espaço para entendimento intercultural e através da performance os significados centrais, valores e objetivos da cultura são vistos em ação. O foco interdisciplinar da performance rejeita alguns dos aspectos limitadores etnocêntricos herdados do teatro tradicional e dos estudos de dança, permitindo aos estudantes centralizar suas pesquisas em formas expressivas que extrapolam os limites dos gêneros de performances europeus. Isso pode incluir, por exemplo, algumas formas como a capoeira brasileira, a rumba cubana, as danças haitianas de Vudoo e a riqueza da performance indígena secular e religiosa de todas as Américas.

Os Estudos da Performance oferecem a possibilidade de um questionamento crítico que pode iluminar práticas culturais como aspectos da vida cotidiana no complexo movimento social dos nossos tempos. O estudo reconhece o valor de examinar as performances no seu contexto histórico, econômico e ideológico, enquanto reconhece que a mesma

representa um papel vital na feitura daquele contexto social também. Estudando performance nas suas inumeráveis manifestações (sendo atuar, máscara, intervenção), estudiosos e artistas podem analisar as suas formas para comunicar valores sociais ou religiosos, para elucidar identificação, ou para criar um senso de comunidade. Política por ela mesma, fornece uma rica arena para análises de fenômenos. Entre os autores que se ocupam da teoria da performance, destacamos o trabalho de Richard Schechner por ser um pioneiro e um dos fundadores do Department of Performance Studies e com quem tivemos a chance de ser orientado por duas vezes no Mestrado (1985-1988) e no Doutorado (1993-1998) e que visitou o PPGT-UNIRIO por ocasião do I Encontro de Performance e Política das Américas por nós organizado em 2000. Dois de seus conceitos, são muito utilizados o do Teatro Ambientalista¹ e o do “comportamento recuperado”, tanto aplicado ao processo de recriação de cenas no teatro como no próprio ritual.²

Grande parte de nosso material, entretanto, é sobre as performances afro-brasileiras, parte do que chamamos em nossa conceituação de tradição. No Brasil, a pluralidade das culturas trazidas da África tem um paralelo com a multiplicidade das culturas nativas das Américas: as formas espetaculares e ritualizadas de suas performances. Em seus conteúdos explícitos, podemos observar em ambas profundo respeito pela natureza em todas as manifestações físicas, combinadas com uma ética e uma filosofia humanista. Os rituais, as danças, os ritmos e os mitos destas culturas têm providenciado um enorme manancial para autores, pintores, compositores e artistas plásticos. Embora estas pesquisas tenham sido estudadas de forma específica por antropólogos ou sociólogos, elas não foram analisadas como fundamentos estéticos e filosóficos da cultura popular brasileira. Nesse sentido, a análise de Robert Farris Thompson³, bem como de K.K. Fukiau,⁴ tem se revelado bastante importante para compreender os fenômenos ritualísticos e artísticos em sua diáspora americana.

Além desses fatores, motivos e razões que justificam plenamente este estudo, deve ser ressaltado o seu caráter de preservação do patrimônio imaterial, bem como, a promoção do intercâmbio entre as pesquisas acadêmicas, a criação de novas referências e conceitos que possibilitem a dinamização das discussões sobre as tradições afro-ameríndias, e, sobretudo, o seu papel de ampliador, divulgador e estimulador de novos estudos nesta área de pesquisa.

Nossos historiadores do teatro brasileiro, quase sempre seguindo a trilha dos estudiosos do Velho Mundo, concluíram que o teatro brasileiro teve início quando o Padre José de Anchieta encenou seus primeiros autos para os índios brasileiros. Não percebendo as performances existentes no Brasil seja a nativa ou a trazida pelos milhões de africanos logo nos primeiros anos de colonização da costa brasileira ou mesmo antes disto, como provam as recentes descobertas feitas a partir das escavações a poucos quilômetros do aeroporto de Confins em Belo Horizonte, Minas Gerais. Em um sítio arqueológico chamado de Lapa Vermelha, em Lagoa Santa, foi encontrado o mais antigo fóssil das Américas, uma mulher batizada com o nome de Luzia, de baixa estatura, e que viveu durante um período no século 10.000 ou 11.000 antes de Cristo. Os traços anatômicos de Luzia não tem nada em comum com os traços mongolóides dos nossos indígenas, mas pertencem nitidamente aos grupos negroides, habitantes da África e da Oceania. A descoberta comprova a presença de africanos muito antes de Anchieta. Talvez isto explique a grande diversidade das etnias ameríndias a partir de processos de uma mestiçagem muito mais antiga do que se acredita. As suas performances também teriam

sofrido um processo de mútua influência? Uma pergunta quase impossível de responder, mas sem dúvida pertinente.

Esta troca entre índios e negros é notável durante os processos de escravidão e fuga sofridas igualmente pelos dois, claro que em circunstâncias históricas diferentes. Embora pouquíssimo estudo tenha sido feito nesse sentido.

A performance Ameríndia é variada e peculiar. Sua teatralidade absoluta estarreceu dos primeiros viajantes que aqui aportaram aos últimos antropólogos estrangeiros. Os elementos da dança e suas complexas coreografias, o uso de máscaras e os elaborados desenhos corporais, a arte plumária, o canto e a dramatização de animais selvagens e seres encantados mitológicos, o profundo sentido ritualístico, são suas características em comum dos aproximadamente 200 grupos étnicos. As formas teatrais do índio de fato não possuem nenhuma relação com as do europeu, mas muito semelhantes as asiáticas e africanas.

A performance africana trazida em larga escala, inicialmente pelos povos Bantos, teve no batuque a matriz das diversas manifestações teatrais tais como: coroação de reis e rainhas do Congo, reisados, folias de reis, congadas, maracatus, ternos, etc. Um teatro tão popular quanto àquele da Grécia antiga, anterior à criação do primeiro texto de Téspis, que a partir de então desencadearia o processo de transformação da maleabilidade da performance processional dionísica na estrutura amarrada da literatura escrita. Coube ao povo Iorubá, instalado principalmente na Bahia, na primeira metade do século XIX, difundir sua versão da cultura africana a partir das casas de candomblé, fundadas anteriormente pelos negros do Congo-Angola e do antigo reino do Daomé, os Gege; transplantando para a Bahia a performance sagrada dos Orixás. No começo do século XX, as sacerdotisas baianas, líderes comunitárias e festeiras foram responsáveis pela transformação dos pastoris nordestinos em ranchos cariocas, mais tarde também ajudariam no processo de transformação destes em escolas de samba, síntese das culturas africanas do Brasil, expressão máxima da teatralidade brasileira; conversão do ritual do carnaval em pura celebração africana.

Ao longo de cinco séculos de opressão econômica, militar, religiosa e estética, exercida pela elite euro-brasileira, muitos foram os momentos em que as duas tradições, ameríndias e africanas se encontraram. Natural que disso resultasse não somente a miscigenação de seus descendentes como o intercâmbio de suas tradições. Catimbó, macumba, umbanda reúnem manifestações religiosas comuns desses dois grupos. As religiões destas culturas adoram as forças da natureza, utilizam a medicina natural encontrada a partir da manipulação de raízes e folhas, acreditam que a alma dos mortos retorna à terra para ensinar ou para evoluir através da reencarnação. Elas têm outro ponto em comum, que particularmente nos interessa, suas performances espetaculares. Em ambas notamos o mesmo cantar-dançar-batucar como um todo indivisível e inseparável. Ambas as performances são interativas e dialogam com o ambiente onde acontecem. O público permanece em roda reagindo a tudo que os brincantes ou performers fazem. A roda está presente nos desenhos de Rugendas datados de meados do século XIX, isso acontece também nos primeiros filmes registrados na selva por Rondon no começo do século XX. Atualmente, Tchydjó, mestre de danças dos índios Kariri-Xocó, ao iniciar os trabalhos, pede aos seus dançarinos e platéia que formem uma roda para começar o ritual do Toré Sagrado. Igualmente, no samba de roda, os crioulos e crioulas fazem também um círculo para realizar a sua performance. E como diz o mestre Cirilo no seu Maneiro Pau de Crato, no Ceará: “Quero ver rodar

Quero ver rodar Quero ver rodar” enquanto cada membro do seu grupo posicionado em círculo batendo o seu bastão rodopia sobre seu próprio eixo sem perder a batida. Ou ainda, como ordena Mestre Aldemir em seu Reisado, para a sua burrinha (cavalo marinho) Roda roda cavalo pro povo olhar, meu cavalo é descende das ondas do mar.

Classifico estas performances como o puro teatro popular brasileiro. A elite euro-brasileira compreende o teatro apenas no palco italiano e descarta o que não é empacotado pelas quatro paredes do edifício teatral. O estudo das performances afro-ameríndias se impõe como uma nova disciplina possível para compreender as particularidades de cada performance e suas afiliações culturais bem como as suas inter-relações.

Notas

¹ SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Hawthron Books, 1973.

² SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.

³ THOMPSON, Robert Farris. *African Art in Motion* [1974] 1979; *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy*, [1984] 1999; *Face of the Gods*, 1993; *Kongo Geste*, 2002.

⁴ FU-KIAU, K. Kia Bunseki. *Le Mukongo et le Monde qui l'Entourrait*. Kinshasa (1969); *The African Book Without Title*, (1980); *Self-Healing Power and Therapy, Old Teachings from Africa* (1991).

* * *

GT PEDAGOGIA DO TEATRO e TEATRO NA EDUCAÇÃO

BRECHT PARA CRIANÇAS O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DO PROTOCOLO

*Alcilene M^a. Dorini Sciancalepre
Universidade de São Paulo*

Este relato faz parte de uma investigação fundamentalmente prática. A proposta é a de buscarmos dentro das peças didáticas de Bertolt Brecht e seu conceito de protocolo, a melhor maneira de iniciarmos crianças de 9 a 12 anos, no universo do fazer teatral.

Aliando jogos teatrais a outras formas estéticas, como as artes plásticas, filmes e músicas, buscamos desenvolver a prática do protocolo, através de fragmentos da peça didática “O Vôo sobre o Oceano”.

Segundo Reiner Steinweg, “a peça didática ensina quando se é atuante, não quando se é espectador. E ele parte do princípio de que a peça didática é constituída pela regra básica – atuação sem espectadores. Sendo que o distanciamento pode ser usado na terceira pessoa, ou como uma transposição para o passado, ou ainda verbalização de comentários e rubricas”.

Partindo desse pressuposto a pesquisa se propôs a investigar crianças, que puderam experimentar o texto através de jogos teatrais, alterando-o e trazendo-o para o seu cotidiano através de sua própria experiência. O mote principal foi sem dúvida, o processo protocolar, o registro de sensações e opiniões pertinentes ao processo durante todo o tempo da oficina; quatro meses com quatro horas-aula semanais, divididas em duas manhãs.

A primeira etapa do trabalho se deu na apropriação do texto de Bertolt Brecht, no qual foram usados meios áudio/visuais e inserção das artes plásticas, isto é, apreciação de obras de arte ligadas ao texto. A segunda etapa foi uma pesquisa mais abrangente sobre a aviação e sua repercussão na humanidade. Em terceira e última etapa, o desenvolvimento do fazer teatral que, à medida que o processo dialético ia se instaurando, pequenas cenas começavam a ser construídas. Walter Benjamin diz: “quando o ritmo do trabalho se apodera do ouvinte, ele escuta as histórias de tal maneira, que adquire espontaneamente o dom de narrá-las”. Imbuídos da história, das informações adquiridas nas pesquisas e em alguns relatos sobre Brecht e sua vida, optamos por usar a narração como matéria prima para desenvolver o “distanciamento” nas improvisações.

Nas sessões de jogos teatrais os alunos improvisavam falas e gestos. Quando a cena pedia ou sugeria uma informação, eles se retiravam da cena, caminhavam até à frente, diziam suas falas usando a narrativa em 3^a. pessoa e depois voltavam ao seu personagem, deixando a narrativa somente para a questão e o momento do “distanciamento”.

Dessa forma, o “Vôo” foi sendo construído aos poucos.

Os alunos se relacionavam com o espaço e com os outros colegas propondo idéias e soluções para a cena usando vários jogos. Todo o processo baseado nos jogos teatrais nos proporcionou idéias riquíssimas, para que o texto original

pucesse ser desconstruído, digerido, saboreado e devolvido à comunidade em forma de comunicação, informação de maneira lúdica saboreando palavra por palavra, gesto por gesto, olhar por olhar.

Todo esse processo foi acompanhado por um documento protocolar, realizado em sala, dia a dia, individualmente por cada aluno.

Foi apresentado a eles um bloco de papel, onde ali, eles teriam a oportunidade de registrar todos os tipos de “emoções” percebidas durante os jogos.

Aos poucos passamos a chamar esse registro da aula de “PROTOCOLO”, uma formalidade brechtiana, que a partir de agora registraria opiniões em relação ao trabalho proposto e sugestões a serem acrescentadas aos jogos/exercícios.

As leituras do protocolo, a princípio, serviam como fonte de memória em relação ao trabalho anterior.

No que se refere à questão proposta, nossa pesquisa se encaminha para o encontro entre o processo dialético já instaurado e o sistema de protocolo brechtiano. Como esse encontro facilita o fazer teatral infantil? Os protocolos foram de extrema importância nesse processo, pois foi somente através dele, que conclusões foram dia-a-dia repensadas no grupo, fazendo com que os alunos conduzissem seus pensamentos transformando-os em ação. O que podemos concluir nesse primeiro momento da pesquisa, é que ficou nítida a compreensão do que é o PROTOCOLO. E a questão a ser discutida, daqui por diante, é como o protocolo pode ser um auxiliar na condução do pensamento, de forma a pensar o fazer teatral, como possibilidade de comunicação de uma idéia, ou até mesmo de uma atitude.

Bibliografia

- BERTOLT, Brecht. **Teatro Dialético**. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1967
- Teatro Completo**. RJ: Paz e Terra, 1986.
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. RJ: Paz e Terra, 1996
- Sinta e Drama**. RJ: Vozes.
- GUINSBURG, Jacó, **Da Cena em Cena**, SP: Perspectiva, 2001.
- Diálogos sobre Teatro**. SP: Edusp, 1992.
- MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. SP: Perspectiva, 1999.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. SP: Perspectiva, 1998.
- Um Vôo Brechtiano**. SP: Perspectiva, 1992
- Brecht na Pós-Modernidade**. SP: Perspectiva, 2001
- Texto e Jogo**. SP: Perspectiva, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. **História da Literatura e do Teatro Alemães**. SP: Perspectiva, 1993.
- O Teatro Épico**. SP: Perspectiva, 1985.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. SP: Martins Fontes, 1995.
- Ler o teatro Contemporâneo**. SP: Martins Fontes, 1998

CONTAR HISTÓRIAS COM O JOGO TEATRAL

Alessandra Ancona de Faria
Universidade de São Paulo

Este trabalho procurou investigar formas de trabalhar a narrativa na experimentação do jogo teatral. Através desta pesquisa busquei refletir sobre o significado da arte, especialmente do teatro, no ensino.

A presença da arte é fundamental para que na formação possa ser vivenciado o trânsito entre o real e o imaginário, entre o real como está definido atualmente e a possibilidade de transformação desta realidade.

Colocar-se na relação de ensino-aprendizagem, tendo interesse pelo que é apresentado para o grupo de alunos é condição mínima para que esta relação tenha uma base que poderá gerar espaços de criação. Sem o interesse, não ocorre envolvimento e, conseqüentemente, não existe a possibilidade de criação. Portanto, para que se estabeleça um estado criativo é necessária a condição básica de envolvimento com o que se estuda.

Outra condição para a criação ocorrer é o reconhecimento do outro, seja na relação professor-aluno, como na relação aluno-aluno.

A estrutura que o jogo teatral apresenta solicita, em quase sua totalidade, a necessidade de ser estabelecida uma relação entre os pares para que o problema proposto possa ser solucionado. A impossibilidade de resolução das proposições individualmente faz que esta relação coletiva se fortaleça e crie unidade, cada um se reconhecendo como integrante de um coletivo.

Investiguei a proposta apresentada por Viola Spolin no livro *Jogos teatrais no livro do diretor* (1999), tanto na sua abrangência teórica, relacionando-o aos demais livros da autora e de outros autores que discutem o tema, como na experimentação com um grupo de alunos do Ensino Médio de uma escola estadual na cidade de São Paulo, durante um ano letivo, em encontros semanais de 3 horas de duração.

Realizei esta análise com a intenção de observar como esta publicação pode ser uma contribuição para o professor que trabalha com grupos de alunos da escola formal.

O livro apresenta uma seqüência de passos a serem tomados no decorrer do processo de montagem de uma peça teatral, dividindo este processo em etapas com determinadas características e dificuldades que poderão ser trabalhadas com o uso de jogos teatrais.

Em cada jogo proposto temos, além da *descrição* do mesmo, o *objetivo*, o *foco*, as *instruções* a serem dadas, a *avaliação* e as *notas*.

O livro está organizado em capítulos, nos quais a autora apresenta os diferentes momentos para a montagem de uma peça de teatro, tendo como base os jogos teatrais. Seguindo a ordem proposta por Spolin, organizei minha pesquisa, já que as atividades realizadas com o grupo de teatro *Pé Sujo*¹ foram estruturadas mantendo esta mesma seqüência. Entendi que a melhor maneira de observar a pertinência deste livro como um material enriquecedor para a prática pedagógica do professor de teatro, seria mantendo a proposição apresentada por Spolin.

No primeiro capítulo intitulado *Preparação*, Viola Spolin apresenta diversos aspectos do fazer teatral e do sistema de jogos teatrais, definindo papéis e funções dentro do processo de montagem. Neste momento a autora apresenta diversos

conceitos, como o de presença e o de compartilhar e esclarece a estrutura dramática e os eixos de aprendizagem propostos por ela.

Sendo um livro destinado ao diretor teatral, levantamos um dos aspectos da postura que a autora propõe, que é de uma relação não autoritária para com o grupo que dirige. Esta questão se faz presente em toda a construção do trabalho proposto no sistema de jogos teatrais. Na proposição dos jogos temos uma estrutura definida pelas *regras* que faz com que não exista um juiz dos mesmos. Todo o grupo de jogadores tem condições de acompanhar a adequação de cada integrante do jogo, já que as regras são de domínio comum.

O *foco* é a objetivação do problema a ser resolvido pelos jogadores. A clareza de proposição que o *foco* traz, possibilita um equilíbrio para o jogador que está se lançando neste universo novo. A *instrução* busca orientar o jogador, mantendo o contato entre jogadores e diretor, sendo um gerador do processo de jogos teatrais.

A avaliação, pautada no *foco*, também demonstra esta mesma postura não autoritária por parte do diretor, já que estará baseada na observação do que ocorreu no jogo, se o *foco* foi mantido e as regras respeitadas, não ficando como referência o bom ou o mal desempenho.

Os Eixos de Aprendizagem foram incorporados ao processo de trabalho com o grupo, desta forma, a *Instrução*, o *Foco*, a *Avaliação* e as *Regras* participam permanentemente do nosso cotidiano, sendo incorporados e compreendidos como forma de realização do trabalho.

O início do trabalho se realizou com oficinas teatrais sem nenhum contato com o conto, para que o grupo tivesse uma primeira integração entre si e com a linguagem teatral. O conto escolhido para desenvolver a pesquisa, *O Pássaro Verde*, de tradição oral de origem italiana, foi recolhido por mim.

Ao contá-lo para o grupo de alunos, pude observar os significados que cada um dos participantes atribuiu à narrativa neste primeiro contato com a mesma.

Spolin define o *Primeiro Período de Ensaio* como o momento no qual o grupo entrará em contato com o texto. Para este contato inicial, Spolin propõe diversos jogos, possibilitando uma relação com o texto que seja de ruptura na forma tradicional de leitura. Os jogos possibilitarão variedade na fala e, com isso, uma amplitude de significados atribuídos ao texto.

Desta forma, após o primeiro contato com o conto pela narrativa, começamos a trabalhar com o texto através de jogos teatrais que levassem à compreensão e verbalização do mesmo. Já havíamos explorado o conto tendo como referência a narrativa e passamos, então, para o segundo momento, quando o grupo tinha a narrativa escrita nas mãos.

A exploração do texto escrito possibilitou a multiplicidade de entendimento da história e um domínio da mesma que deu liberdade para os participantes poderem se desprender da necessidade do papel para ter clara a estrutura narrada.

Após esse primeiro período de exploração do conto no qual trabalhamos a apropriação da narrativa, explorando diferentes leituras possíveis para a mesma, exploramos o *Onde*, o *Quem* e o *O Que*, retomando jogos que já haviam sido feitos no período entendido como *Oficinas*.

No que se refere ao *Onde*, o grupo pode identificar a existência de um espaço de jogo, conseguindo interagir no que diz respeito ao espaço imediato e geral. Os jogos que trabalharam com a manipulação de objetos e a movimentação pelo espaço de cena definido pelo grupo, fizeram com que estas duas

dimensões do espaço fossem claras.

Quanto ao *Quem*, observo que o principal ganho foi a percepção corporal possibilitada através dos jogos e dos aquecimentos/relaxamentos. Ficou evidente a importância da fisicalização através do domínio corporal e de sua exploração. Não trabalhamos a existência de personagens em uma criação mental, desta maneira as transformações se deram na transformação do próprio corpo, seja na forma de se apresentar ou na forma de se movimentar, no gestual de cada um.

Quanto ao terceiro aspecto da estrutura dramática, o *O Que*, percebo que já foi possível a compreensão de que nos jogos, assim como nas cenas, existe uma ação.

Após a realização dos jogos que exploraram a ação, o espaço e os personagens do conto, cada um dos alunos contou novamente o conto, com a perspectiva de um dos personagens. Para que cada um pudesse narrar o conto sob o ponto de vista de um dos personagens, foi necessário assumir não apenas a visão daquele personagem como também a gestualidade e a linguagem. Essa forma de narrar possibilitou a exploração do conto sob vários pontos de vista, dos vários personagens e, também, de como cada um dos alunos estava vivenciando o conto até aquele momento.

Destas experimentações, chegamos a algumas definições sobre a estrutura dramática desejada pelo grupo e sobre o que contaríamos através desta montagem.

O grupo decidiu contar uma história de amor, explicando através da peça o processo para que o amor aconteça e de que forma o sofrimento foi necessário para que eles, príncipe e princesa, fossem juntos.

Foi decidido em que tempo gostaríamos que a peça se passasse, se na atualidade ou no tempo do conto de fadas e definimos que nos utilizaríamos dos dois tempos, misturando as possibilidades. Ficou definido também que manteríamos a presença do narrador.

O passo seguinte a todas estas decisões foi jogar partindo de um roteiro de cenas levado por mim. A elaboração do roteiro ocorreu após a realização dos jogos com o texto narrativo.

A exploração do roteiro mantendo-se a liberdade na escolha de qual jogador se colocaria no papel de qualquer personagem, deu, não apenas, a possibilidade de ruptura da idéia de atores principais, melhores e mais capacitados, como também de um entendimento diferenciado de cada um dos personagens e da história contada.

Ao conversarmos sobre a possibilidade de fazermos uma peça sobre o conto "O Pássaro Verde", houve um primeiro posicionamento dos alunos de que o número de cenários necessários seria excessivo. Questionei o grupo se o fato de não utilizarmos nenhum tipo de cenário quando jogamos, nos impedia de vermos o que se passa nas cenas. Foi muito interessante observar no grupo a descoberta da possibilidade de não trabalhar com um cenário realista. No momento que isto ficou claro, todos foram dando sugestões sobre como poderíamos trabalhar e quais as formas de construir as cenas, quanto ao cenário, figurino, iluminação e sonoplastia.

A estética realista é evidentemente o repertório dominante dos alunos. A principal referência é a da televisão, mesmo para os alunos que já foram ao teatro. Dessa forma, o repertório do qual eles podem lançar mão é restrito, sendo muito grande a dificuldade em imaginar possibilidades que não sejam de uma reprodução realista de cada um dos espaços.

Chegamos então ao último momento de transformação da história: a definição do texto dramático, com uma

formalização que se aproximaria do texto a ser dito no momento da apresentação da peça.

O contato com o texto dramático formalizado, embora tenha sido precedido de diversos momentos de jogos e de um domínio já significativo da história, ainda foi um elemento muito limitador e intimidador.

Para iniciarmos o trabalho de construção de cada uma das cenas pedi que cada um anotasse o que observava como soluções interessantes para as cenas, a partir dos jogos e ensaios que fizéssemos. Retomei então todos os jogos feitos desde o primeiro encontro e junto com o grupo lembramos como haviam ocorrido.

Após a reflexão individual para a definição de quais jogos poderiam ser utilizados em quais cenas, o texto deixou de ser um limitador e o jogo se fez presente novamente.

Entendo que, através da exploração do conto com o jogo teatral, foi possível redimensionar o significado do mesmo. Desde a forma encontrada para narrá-lo, passando pela transcrição do oral para o escrito, o roteiro das cenas, até o texto dramático, este conto foi recontextualizado, refletindo as opiniões, dúvidas, questionamentos, posições e o momento histórico do grupo que participou deste projeto.

O trabalho com o jogo teatral possibilitou ao grupo um novo entendimento do Conto de Fadas, deixando que o conto dialogasse com o cotidiano de cada um. Nos envolvemos nesta história de forma que fosse possível recriá-la, transformando-a em uma história nossa, de todo o grupo.

Escolhi a frase *casaram e viveram felizes para sempre*, tantas vezes utilizada no final dos contos de fadas, para refletir sobre o todo desta pesquisa. A idéia de felicidade plena e eterna, presente nesta frase, vem antecedida pela união dos heróis da história, resultante do casamento.

Estabelecendo um paralelo com a situação de aprendizagem, definindo que os heróis da nossa história são o corpo docente e o corpo discente, poderíamos observar que a dificuldade desta história chegar à frase final semelhante aos contos é considerável.

Evidentemente, não seria possível, nem desejável, uma finalização tão definitiva, pois o aprendizado não finda como os contos, é mutante e em permanente transformação. Entretanto, é necessário que se estabeleça esta idéia de casamento e de felicidade como uma busca necessária. O conceito de parceria exposto por Spolin, reforça esta idéia

Com a perspectiva de junção, de união, é que trago o termo do casamento, os heróis dentro da relação escolar precisam "casar" para poderem *viver feliz para sempre*. Sem que seja estabelecido um compromisso de se construir conjuntamente o saber, que se estabelece neste pacto prévio de união, não poderemos alcançar um ensino de qualidade.

Estar em contato permanente com o conto do Pássaro Verde, deu a oportunidade para esse grupo de adolescentes vivenciar uma história de amor, discutir o significado do amor nas nossas vidas, estabelecer esta perspectiva como uma possibilidade de relação. Em um momento histórico onde se coloca uma descaracterização das histórias de amor como base das relações humanas, seja na desconfiança gerada pela violência, seja na banalização do contato corporal resultante da exploração da sexualidade como bem de consumo, trazer o amor como valor possível, parece-me necessário para a construção das relações sociais.

Experimentar essa forma de acordo grupal, cria no aluno esta perspectiva para as demais relações que ele venha a estabelecer. Ter a noção do outro, como alguém que necessita

do mesmo espaço que você, é fundamental para a construção de uma sociedade mais tolerante e equilibrada.

Poderíamos dizer que no conto de fadas experimentado pelo aprendiz, as histórias devem iniciar-se com o “casaram”, pois é com este acordo estabelecido pelo corpo docente e o corpo discente que devemos começar nosso diálogo. Partir deste acordo é um ganho para a relação de ensino-aprendizagem. Ao ter como base uma estrutura que pressupõe o acordo coletivo, os jogos teatrais dão ao aprendiz uma importante referência.

Entendo que a idéia de um ensino que produza felicidade está vinculada à compreensão da educação como um espaço de busca de identidade, de construção do sujeito com a incorporação de sua subjetividade.

O experimento com o grupo de teatro Pé Sujo foi um trabalho no qual estivemos *felizes para sempre*. No contato e transformação do conto, na experimentação dos jogos teatrais e na construção conjunta de significados para a vida deste grupo, encontramos alguns dos sentidos do ensino de teatro.

Espero que esta pesquisa possa contribuir para um melhor entendimento e uma maior experimentação do teatro no aprendiz e na vida das pessoas.

Bibliografia

KOUDELA, Ingrid Dormien. . **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Texto e Jogo: uma didática brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 1996

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. “*Palavras em Jogo: Textos Literários e Teatro-educação*”. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Livre-docente, 1997.

RIOS, Terezinha Azeredo. **Compreender e ensinar: por uma docência da melhor qualidade**. São Paulo: Cortez, 2001

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

O jogo teatral no livro do diretor. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Nota

¹ Nome escolhido pelo grupo de alunos, com o qual desenvolvi a pesquisa.

* * *

PROJETO “TEATRO INCONSCIENTE: UMA PESQUISA CRIATIVA”

Alessandro Antonio da Silva
Universidade Estadual de Londrina

O projeto “Teatro Inconsciente: Uma Pesquisa Criativa” tem a participação de pacientes portadores de transtornos mentais freqüentadores do CAPS (Centro de Atenção Psicossocial de Londrina), que estão inseridos no Hospital Dia; módulo de tratamento oferecido pela instituição que objetiva a organização interna dos pacientes, evitando a internação psiquiátrica. É de suma importância salientar, que o projeto não visa qualquer tipo de tratamento psicoterapêutico aos pacientes, ele tem como objetivo a exploração da criatividade artística, que dentro deste público acontece de forma expressiva e significativa, e através dela reintegra-los à sociedade.

Os pacientes não são obrigados a ter participação efetiva nas oficinas, ficando a disposição deles o interesse pelo teatro. São atendidos dois grupos, um no período matutino e outro no vespertino. As oficinas acontecem três vezes por semana, com a duração de duas horas por período.

Dentro das atividades, são explorados o conteúdo criativo que os portadores de transtornos mentais manifestam, não os diferenciando do ato criativo que pessoas não portadoras da doença possuem. Para que isto se desenvolva são aplicados durante o processo em grupo, técnicas de jogos teatrais, improvisações, expressão corporal e vocal, juntamente com a abordagem de outras áreas artísticas como artes plásticas, literatura e dança, fazendo destas, relações com o trabalho teatral.

Durante todo o período das oficinas, serão elaboradas esquetes, resultantes do processo de trabalho, para serem apresentadas em eventuais apresentações em locais onde existem projetos da “Rede da Cidadania” (Órgão da Secretária de Cultura do Município de Londrina, destinado a projetos sociais artísticos).

O projeto “Teatro Inconsciente: Uma Pesquisa Criativa”, também visa a inserção social, que acontece a partir do momento em que os pacientes se desligam da instituição para se apresentarem em eventos que atendam a população em geral.

“Mesmo a psicanálise, tendo várias teorias, cada uma com sua estrutura diante do inconsciente, é unânime o entendimento de que a criatividade, enquanto capacidade expressiva representacional, é um imperativo distintivo do ser humano. Os fazeres humanos, especialmente os projetos criativos, são compreendidos sobretudo como expressão de áreas desconhecidas da subjetividade” (VASCONCELOS, 2001, p. 24).

É unânime que todo o ser humano é munido de um potencial criativo. Pensando na arte, dentro do mundo contemporâneo, a criação artística está cada vez mais voltada para a subjetividade, ou seja, criar é expressar um mundo que permeia o nosso inconsciente, o nosso interior.

O portador da doença mental, principalmente o de esquizofrenia, vive a maior parte do seu tempo inserido na sua subjetividade. O delírio é uma manifestação predominante dentro do quadro de um doente mental fazendo com que ele se diferencie dos fazeres racionais que todos estamos condicionados a fazer.

Todo artista no seu momento de criação habita esse mundo da irrealidade, da subjetividade existente no seu eu, é o momento culminante no ato da criação. Posteriormente a isto o artista volta para o mundo ao qual faz parte, diferenciando a

personalidade criativa, da personalidade que tem no seu dia a dia. O doente mental ao contrário disto, habita este mundo de subjetividade a todo momento. Seus momentos de racionalidade são menores, as vezes quase inexistentes, este “talvez” seja o único fator que diferencie um artista tido como “normal” de um psicótico.

A psiquiatra Dr. Nise da Silveira, percursora da práxis terapia no Brasil, se utilizava de trabalhos artísticos como forma de tratamento dos doentes. Ela era contra qualquer tipo de medicação que cessasse os delírios dos portadores de doença mental, pois acreditava que através deles, os pacientes tinham um enorme potencial criativo, que contribuía para a sua própria recuperação e confecção de obras.

O CAPS (Centro de Atenção Psicossocial de Londrina) local onde o projeto é desenvolvido, tem como filosofia a reforma psiquiátrica. O portador da doença mental é beneficiado com tratamento que conta com o auxílio psiquiátrico, psicológico, social e ocupacional, e tem como principal objetivo a reinserção dele junto a sociedade. A maior parte deste público são de pessoas de baixa renda, sofredores de transtornos mentais, que não tem acesso a tratamentos mais especializados na área da psiquiatria. Trabalhar com a linguagem teatral com essas pessoas, é trazer um novo conhecimento, uma forma de expressão que as estimule criativamente, ressocializando-as através da expressão artística à sociedade.

Apesar do projeto estar acontecendo dentro de uma instituição, que visa o tratamento da doença mental, e que na psiquiatria existe a abordagem de terapia através da arte (arte terapia), o projeto não tem esta finalidade. Seu objetivo é explorar o potencial criativo existente neste público, não como forma de tratamento e sim como forma de expressão e comunicação com o mundo exterior.

Com a reformulação psiquiátrica, muitas instituições vêm se utilizando de métodos aliados à arte, como ateliês de pintura, escultura, oficinas de teatro, dança e música, para beneficiar seus pacientes à Cultura. Com isto o mundo artístico tem sido muito beneficiado, revelando dentro de hospitais psiquiátricos, verdadeiros artistas da arte contemporânea.

Arthur Bispo do Rosário, interno da Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro, falecido em 1989, desenvolveu uma enorme obra durante os cinqüenta anos em que ficou internado no manicômio. Os ateliês de pintura, ministrados por Nise da Silveira, também revelaram artistas plásticos que tiveram trabalhos conhecidos no Brasil e exterior.

Com isto, o projeto “Teatro inconsciente: Uma Pesquisa Criativa”, esta tentando beneficiar pessoas que tem em sua personalidade, um potencial de criatividade intrínseco à ela, mas que por falta de oportunidade são na maioria das vezes deixados à margem social.

Coordenação: Alessandro Antonio da Silva e Danielle Lara Moreira de Souza. O projeto tem o patrocínio do “PROMIC – Programa Municipal de Incentivo à Cultura” e as atividades tiveram início no mês de abril e prosseguem até dezembro de 2003.

Bibliografia:

OLIVEIRA, Maria Lúcia. ‘Contribuições da Psicanálise para a Compreensão da Criatividade’ in Psicologia Educação e Conhecimento do Novo. São Paulo: Editora Moderna. 2001.
SPOLIN, Viola. **Improvisação Para o Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1963.

* * *

O CONHECIMENTO EM JOGO NO TEATRO PARA CRIANÇAS

André Brillante

Universidade do Rio de Janeiro

A escola do futuro não será, talvez, uma escola como nós a conhecemos – com bancos, quadros-negros e tablado para o professor – ela poderá ser um teatro, uma biblioteca, um museu ou um debate. (Tolstói, apud Mccaslin, 1990)

A frase de Tolstói nos volta o olhar para diferentes maneiras de entender a educação. O autor vislumbra que há outros caminhos para a construção do conhecimento que vão além da educação formal (escola) e que o teatro pode ser um forte aliado nesse processo.

Indo além de entender a frase visionária de Tolstói, podemos nos debruçar sobre o passado e analisar como essa prática era aplicada e discutida. Teatro e Educação é uma combinação que já foi feita em vários momentos da história do teatro, e, torna-se cada vez mais atual levantar questões inerentes a essa associação. É marcante a contribuição que estudos sobre essa relação podem trazer para as duas áreas, tanto para o teatro como para a educação.

Longe de encarar a questão como algo inovador, podemos nos voltar para a relação histórica entre essas duas áreas de conhecimento, como nos remete Olga Reverbel em seu livro sobre a utilização do teatro na escola:

Aristóteles, como Platão, deu grande destaque ao jogo na educação, considerando-o de máxima importância, pois acreditava que educar era preparar para a vida, proporcionando ao mesmo tempo prazer. Para os romanos, o teatro era uma imitação que teria um propósito educacional se pudesse ensinar lições morais. Horácio considerava o teatro uma forma não só de entretenimento, mas também de educação: “Todo louvor obtém o poeta que une informação e prazer, ao mesmo tempo iluminando e instruindo o leitor”. (Reverbel, 1997)

Poderíamos destacar ainda vários exemplos, onde se verificam diversas maneiras da aplicabilidade do teatro com função de divertir, informar, inspirar, questionar e/ou “doutrinar”. E todos esses momentos históricos devem levar em consideração, o conceito de educação para a sua época. Se analisarmos a história da educação, veremos que ela também é revista várias vezes, buscando diferentes objetivos e metodologias.

Uma outra pista importante da citação de Olga Reverbel é no modo como se pensava o teatro associado à diversão e à instrução na Grécia e Roma Antiga. O teatro é, segundo Horácio, algo aprazível, que “ilumina” o espectador.

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht - que alimenta muitas das questões da minha pesquisa de mestrado e traz questões essenciais ao pensar o seu teatro didático - assume como essencial a noção de entretenimento dada ao teatro:

...a função mais geral do teatro é a de divertir. Eis a mais nobre das funções que se nos depara para o teatro. (Brecht, 1967)

No Pequeno Organon, uma das mais completas enunciações de Brecht segundo Martim Esslin, o dramaturgo alemão enfatiza e repete diversas vezes a importância de entender o teatro como uma arte feita para entreter as pessoas,

para dar prazer aos sentidos, para divertir. Mas, dentro desse pensamento, Brecht não vê empecilhos para se fazer um teatro didático, como ele mesmo escreve no Pequeno Organon:

O desejo de aprender depende, assim, de várias coisas e, portanto, existe a possibilidade de aprender com gosto, alegria e luta.

Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar.

O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão. (Brecht, 1967)

Como transpor as idéias de Brecht para espetáculos que tenham como material algum conteúdo didático? Como se pode discutir e avaliar a questão do conhecimento e da diversão no teatro para crianças?

Hoje, se sabe que um espetáculo que atinja a comunhão entre o conhecimento e o prazer pode ser um ótimo recurso para a introdução de temas e conteúdos escolares de uma forma muito eficaz. Mas, cabe a pesquisa refletir sobre essas questões e como isso se concretiza nos espetáculos para crianças que associam essas duas funções ao teatro.

O ponto de partida é o espetáculo teatral que pretende trabalhar como tema um conhecimento específico do currículo escolar. Analisar como conteúdos didáticos podem ser inseridos num espetáculo teatral para crianças, sem que esse perca o seu caráter de diversão.

Um dos riscos do espetáculo que se propõe a ser didático é que este se esqueça de ser teatro para servir, prioritariamente, à educação. Sem diversão, esse espetáculo nos remete a um tom pejorativo do didático no teatro, que aqui será denominado como 'didatismo'. Didatismo é um termo recorrente usado por vários autores com uma conotação negativa ao didático. No didatismo, o espetáculo perderia características que lhe são fundamentais a fantasia, para assumir uma função de 'aula disfarçada de teatro para crianças', assim, essa ação, não consegue ser nem um bom espetáculo, nem uma boa aula. Esse equívoco no pensar e no fazer teatro para crianças é muito temido pelos profissionais que buscam melhorar a imagem do "teatro infantil", como podemos destacar de um texto teórico da consagrada autora Maria Clara Machado:

A literatura dramática infantil tem sido geralmente enfadonha, apenas veículo para a pedagogia aplicada. O palco é o lugar onde "gente vestida diferente fala igual ao professor".

A idéia de que "é preciso ensinar a criança" prevalece sobre todas as outras e ninguém escapa à fada no meio da cena a dizer aos meninos que eles devem ser bonzinhos, escovar os dentes, obedecer a mamãe etc. (Machado, 2001)

Desse texto de Maria Clara Machado, podemos destacar alguns pontos que são recorrentes a reflexão da pesquisa e ao teatro para crianças, como um todo:

- . a tendência a se assumir um tom "professoral" com o teatro para crianças. Como se essa postura já fosse inerente a relação entre o adulto e a criança;
- . a importância de se abrirem mais reflexões sobre a educação associada ao teatro, enquanto fruição de um espetáculo teatral;
- . a tendência a menosprezar o intelecto e a crítica infantil. Com se a criança pudesse ser facilmente enganada por simples artifícios;
- . a tendência de se entender a utilização do didático no

teatro como sinônimo de algo enfadonho, e chato. Como essa prática precisa ser mais bem entendida para se avaliar boas e más experiências num "teatro didático para crianças".

Deve-se levar em conta que a criança aprende naturalmente através do jogo e a hora de aprender separada da hora de brincar é uma imposição artificial do adulto para a sistematização desse "aprendizado". A distância entre o aprender e o divertir-se é uma noção que vai sendo imposta durante a maturidade do ser humano. E, Brecht propõe quase que uma revolução para esses conceitos:

O que podemos dizer é que a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e sempre terá de existir. (Brecht, 1967)

O diretor Peter Brook se remete algumas vezes em seus livros que relatam à sua metodologia na carpintaria teatral a experiência com uma platéia de crianças. Estar diante desse jovem público faz parte de uma importante fase do seu processo de montagem de um espetáculo. Há nesse encontro algo que não pode ser substituído por uma platéia adulta:

As crianças são muito melhores e mais objetivas do que a maioria dos amigos e críticos de teatro – elas não têm preconceitos, nem teorias, nem idéias fixas. Chegam querendo se envolver por inteiro no que estão vendo, mas se perderem o interesse não precisam disfarçar a falta de atenção - nós percebemos imediatamente e levamos a sério, como um fracasso de nossa parte. (Brook, 2000)

Como resultado desta pesquisa, pretendo estar contribuindo para o respeito que merece ser dedicado ao teatro para crianças, afastando-o cada vez mais de um conceito de "teatro infantil" (cujo termo "infantil" pode ser visto nos dicionários de língua portuguesa como sinônimo de bobo e tolo). Contribuindo para uma justa associação entre conhecimento e diversão nesse teatro. Refletindo a educação e o teatro para crianças.

Bibliografia

- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Tradução e edição Civilização Brasileira. Seleção e introdução: Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro, 1967.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução Antônio Mercado – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- ESSLIM, Martim. **Brecht, dos Males, o Menor**. Tradução de Bárbara Heliadora. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1979.
- MACHADO, Maria Clara. *O que deve se oferecer à criança?*. In: Cadernos de teatro nº 164-5. Tablado. Rio de Janeiro, 2001
- MCCASLIN, Nellie – **Creative Drama in the Classroom**. Longman. Fifth Edition. New York, 1990.
- REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola**. Ed. Scipione. São Paulo, 1997.

* * *

ROMEU, JULIETA QUER CASA

André Luiz Porfiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro

“Sempre nos surpreendemos pela quantidade de formas inesperadas que podem surgir dos mesmos elementos”¹

Peter Brook.

Este trabalho tem como objetivo compreender quais as contribuições do ensino de teatro, implementado através de uma abordagem de formas contemporâneas dessa expressão artística, para o desenvolvimento da parte criativa e na constituição do imaginário dos alunos. E, ainda, como este ensino favorece o desenvolvimento entre os alunos adolescentes da cooperação, do trabalho coletivo, da visão de mundo e da sua mentalidade. Tem como objeto, trabalho realizado no Núcleo de Arte Charles Dickens, localizado em Campo Grande, Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro, com alunos do segundo segmento do ensino fundamental. Desenvolveu o produto criativo “Romeu, Julieta quer Casa” e revela as linhas de contato entre teatro contemporâneo e propostas renovadas de educação para o século XXI.

O Teatro Contemporâneo

O teatro é uma forma sintética de arte não sendo privilégio de todas as culturas. No berço do pensamento ocidental, na Grécia antiga, só surgiu depois de sua cultura estar estruturada. Clarifica-se, então, a arte teatral como sendo um sistema de convenções que são inventadas no seio da cultura, na relação do homem com seu meio, seu imaginário e suas relações com outros seres.

O teatro contemporâneo é um construtor de convenções e signos, podendo partir de pressupostos ou, definir suas suposições nos atritos realizados nas interseções dos trabalhos dos vários elementos que compõem o seu universo. Deslocou e ressemantizou os elementos da atividade cênica. Para alguns deu amplitude, a outros redefiniu o papel. A necessidade de reordenar olhares diante das mudanças ocorridas no mundo colocou-o num patamar de vida. Embrenhando-se em questões sociais tornou-se um instrumento de ligação de diversos grupos unidos por reivindicações de mudanças políticas, sociais, culturais, comportamentais e humanas servindo para expressar as formas de contato com o pensamento complexo e divergente que começou a ser erigido no século XX. Passa a ser encarado como uma linguagem artística autônoma e completa que tem suas regras próprias e permite comunicar de maneira diferenciada de outras linguagens. É um objeto construído que cria e recria suas convenções estabelecendo formas variadas de contato entre quem faz e quem recebe.

Verifica-se, então, que ao se falar de teatro contemporâneo não é possível formular conceito através do singular, pois suas várias manifestações caracterizam-se pela multiplicidade de expressões, objetivos, linhas de atuação. Diversidade e complexidade inerentes ao processo civilizatório engendrado na sociedade contemporânea. Tal fato cria um imperativo que estabelece o teatro contemporâneo como uma atividade plural, teatro passa a ser *teatros*. Entende-se, então, o teatro de hoje como o desdobramento dos movimentos de ruptura que ampliaram a visão unívoca e totalizadora do teatro baseado na dramaturgia e realizaram e ainda realizam as várias facetas apresentadas nos palcos, nos tabladados, ruas e salas de aula pelo mundo afora.

Uma Educação para o Século XXI

Aprender é um ato de fragilidade. Adquirir conhecimento, construindo ou assimilando, pressupõe estar aberto ao novo, ao desconhecido, submeter-se às agruras, às pendências, aos medos, à possibilidade do atrito, do conflito com a outra idéia. O novo conhecimento é uma batalha de opostos, querer e não querer, não se submeter ao estabelecido e procurar em outras paragens caminhos que possam conduzir ao destino a ser criado ou encontrado. O princípio da incerteza move o descobrir. Para que haja movimento e coragem de sair do aconchego adquirido tem que se criar segurança nas novas ilhas. Ilhas em que se pode desembarcar e descansar para seguir adiante. Ilhas de certeza em mares de incerteza.

As transformações ocorridas de meados do século XX até hoje, início do século XXI, marcaram as idéias que embasam as propostas de educação. A identidade, a percepção, as vontades e saberes do mundo passaram por transformações que o momento atual procura definir. As mudanças estabelecidas nesse pensar ocasionado pelas grandes transformações incluem a possibilidade de pensamentos complexos e diferenciados estarem juntos num mesmo espaço tendo que dialogar e estabelecer diferenças e ao mesmo tempo propor novas soluções a antigos problemas. Muda-se o foco de percepção das questões, o sentido único é deslocado, “a socialidade nascente apela para uma postura intelectual que saiba romper com a visão unívoca de um mundo que pode ser dominado com a ajuda da razão”² abre-se espaço para o dialógico e o dialético toma feições mais amplas. A solução torna-se plural.

Em termos filosóficos tais transformações criam um imaginário diferenciado estabelecendo os parâmetros que servirão de guia para experiências práticas dentro dos vários campos de estudo. Ao mergulhar nas formas de fazer contemporâneas “se pode propor a substituição da representação pela apresentação das coisas”³.

Pensando a educação como estágio na vida de um humano, deve se ter como base de suas propostas ideológicas o presente, mas também, o futuro, o que está por vir, e o passado, que afirma a identidade ao restabelecer o elo com os descendentes. Num contexto de educação para o XXI, o futuro não é algo desvencilhado do hoje, mas uma construção contínua do aqui-agora. Um ‘não existente’ que caso não construamos, não existirá de fato. O futuro só será possível existir se o hoje for vivido de forma plena integrando razão e sensibilidade, sonhos e realizações, sem predominância de nenhum dos fatores em relação aos outros. Uma experiência vívida e única, pois futuro e passado são elaborações, existem sob a ótica do presente. Pensar num futuro que há de vir sem estabelecer vínculos com a ação presente é deixar de construir histórias, de construir vidas. Deve-se deixar espaço para o inusitado, para o aleatório, que só se manifesta no presente e na ação, na construção do que se sabe e do que não se sabe, ou do que achamos que não sabemos e vamos experimentando, do conhecimento.

O saber não é estático, não é fim, está relacionado com diversas configurações do viver. Edgar Morin destaca que “o desenvolvimento da inteligência é inseparável do mundo da afetividade, isto é, da curiosidade, da paixão, que, por sua vez, são a mola da pesquisa filosófica ou científica”⁴. A experiência vívida e construída no aqui-agora estabelece o olhar. Ainda é Edgar Morin que particulariza a experiência do conhecimento quando sinaliza que “o conhecimento não é um espelho das coisas ou do mundo externo. Todas as percepções são, ao mesmo tempo, traduções e reconstruções cerebrais com base em

estímulos ou sinais captados e codificados pelos sentidos”⁵.

Conclui-se que o paradigma para uma educação do nosso tempo é outro, comporta relações diferenciadas: antagônicas, concorrentes e complementares. Estabelece o princípio de incerteza “o conhecimento é a navegação em um oceano de incertezas, entre arquipélagos de certezas.”⁶

Práticas Contemporâneas do Teatro na Sala de Aula

Teatro é fazer. Teatro é relação. Conflito, arte, experienciar. Teatro é prática. O teatro contemporâneo desloca o modelo tradicional baseado no texto escrito e incorpora o corpo, os objetos, as relações entre idéias, o vazio. Peter Brook afirma que “o vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos.”⁷ As necessidades contemporâneas da educação exigem a articulação, multiplicidade e transversalidade para contemplar as exigências da época tecnológica, multicultural, de acirramento de diferenças, das mazelas sociais e do novos paradigmas científicos e humanos.

A prática do teatro no espaço escolar dentro da metodologia do jogo e da experimentação tem como suporte de realização o jogo dramático. Com o jogo dramático o aluno apreende as convenções e no próprio momento do jogar as modifica, recriando-as. O sentido deixa de ser apriorístico e passa a ser constituído no processo. Faz-se necessária à inclusão do outro. Uma relação dialógica e dialética que se engendra pela ação e pela incerteza do resultado. O pessoal, o imaginário, o relacional fundamentam a experimentação. Mais que concluir algum resultado ou produto é a possibilidade de criar e inventar códigos que suscita o jogo. Códigos pessoais, que no atrito com o código do outro, tornam-se coletivos. Assimilando as interferências e ultrapassando as idiosincrasias próprias. Estabelecendo que no jogo o sujeito é uma junção de vários outros sujeitos. Segundo Ryngaert “fazer jogo dramático, é pedir aos alunos um esforço considerável para se separarem das tradições que conhecem melhor e para inventarem no seio do mundo contemporâneo.”⁸

Ao estabelecer ligações e encontros entre questões do teatro contemporâneo e propostas de uma educação para o século XXI, faz-se necessário esclarecer que a prática de fazer teatral dentro do espaço escolar que propomos nesse trabalho, está ligada a metodologia do jogo e da experimentação. Apontando paralelos e interseções entre o pensamento contemporâneo em educação formulado por Edgar Morin e as propostas para o teatro contemporâneo no meio escolar formuladas por Jean-Pierre Ryngaert..

Romeu, Julieta quer Casa

O presente trabalho teve como objeto de estudo uma turma de continuidade da oficina de teatro do Núcleo de Arte Charles Dickens,⁹ localizado em Campo Grande, na Zona Oeste, área periférica da cidade do Rio de Janeiro. A experiência aconteceu durante o ano letivo de 2000. Os alunos eram de diversas escolas da região sendo a maioria da rede municipal de educação. As idades variavam de treze até dezessete anos. Aconteciam dois encontros semanais de noventa minutos cada. A estrutura de cada aula mudava conforme a necessidade de desenvolvimento do grupo. Em comum, existia ao final da aula uma avaliação, um debate onde eram expostos pelo grupo os conceitos trabalhados. Esses conceitos são metaforicamente colocados no baú. As experiências vivenciadas e apreendidas serviram para posterior utilização em novas etapas do trabalho.

As fontes da pesquisa foram: o planejamento anual das oficinas de teatro; as anotações sobre as aulas, feitas pelo orientador da oficina; fotografias das aulas; fotografia das apresentações dos produtos criativos; vídeo do produto criativo “Romeu, Julieta quer Casa”; roteiros das cenas elaboradas pelos alunos; entrevista com alunos; além da observação participante.

Num primeiro momento, no primeiro semestre, trabalhou-se exclusivamente com jogos dramáticos. Por ser uma turma de continuidade, onde os alunos se conheciam e trabalharam juntos no ano anterior, as propostas de aula tinham mais flexibilidade. Tendo como um dos pontos centrais do trabalho, a relação ensino-aprendizagem em arte com o viés do processo criativo e na criação coletiva, os exercícios eram definidos num processo dialógico entre o professor-orientador das oficinas e os alunos. Pautavam-se alguns objetivos e procurava-se desenvolver um exercício para alcançá-los. Nesse processo de experimentação surgiu a proposta de se trabalhar com um texto escrito. A sugestão dos alunos foi “Romeu e Julieta” de William Shakespeare. No intuito de problematizar a escolha e experimentar formas diferenciadas de abordar o texto escolhido o professor-orientador sugeriu um outro texto, no caso um texto brasileiro de Martins Pena: “Quem Casa quer Casa”. Definiu-se com o grupo um programa de trabalho a ser seguido, baseado em jogos e experimentações e na junção dos dois textos. O teatro contemporâneo abre possibilidades múltiplas de relacionamentos entre diferentes formas, épocas e idéias, na perspectiva do momento, do instantâneo, do aqui-agora, do inusitado, do fazer. Constava do programa os seguintes itens:

- 1- Leitura individual e coletiva dos textos originais;
- 2- Improvisação livre sobre os textos originais;
- 3- Criação de roteiro adaptado;
- 4- Improvisação sobre os roteiros criados pelo grupo.

Durante o desenrolar do processo de trabalho constatou-se a necessidade de aproximação da cena com o momento presente. A própria estrutura dos roteiros adaptados apontava essa necessidade. Essa forma de abordagem de textos clássicos numa unidade de extensão de ensino de arte proporciona a incorporação de questões cênicas diferenciadas com o corpo, os objetos, as relações entre idéias, o imaginário social.

No final do primeiro semestre, cumprido o programa de trabalho, apontaram-se as perspectivas e prazos para a conclusão da montagem dos produtos criativos. Existiam dois roteiros de ação criados cada qual por oito alunos. A oficina de teatro contava, então, com dezesseis alunos.

No segundo semestre a proposta de trabalho era desenvolver os roteiros, através de improvisações e aprontar a montagem dos produtos criativos para apresentação nos eventos anuais do Núcleo de Arte. Com a constante ausência de alguns alunos optou-se por desenvolver somente um produto criativo a partir do roteiro intitulado “Romeu, Julieta quer Casa”, integrando os dois subgrupos que haviam se formado na oficina.

O trabalho foi apresentado nas mostras do Núcleo de Arte, nas escolas onde os alunos participantes da oficina estudavam e em outras escolas, num total de quatorze apresentações.

Bibliografia

ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. **Como Desenvolver o Potencial Criador: um guia para a liberação da criatividade**

na sala de aula. Petrópolis, Vozes, 1990.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo, UNESP, 1995.

DELORS, Jacques (org.). **Educação, Um Tesouro a Descobrir – Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI**. São Paulo, Cortez, Brasília, DF, UNESCO, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia, Saberes Necessários à Prática Educativa**. SP, Paz e Terra, 2002, 23ª ed.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis, Vozes, 2001.

MORIN, Edgar. **Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro**. São Paulo, Cortez, Brasília, DF, UNESCO, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro, J. Zahar, 1998.

Introdução às Grandes Teorias do Teatro. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **O Teatro no meio Escolar**. Coimbra, Centelha, 1981.

Jouer, Représenter. Paris, Cedic, 1985.

Ler o Teatro Contemporâneo. São Paulo, M. Fontes, 1998.

SCHLEDER, Tania Stoltz. **Capacidade de Criação: introdução**. Petrópolis, Vozes, 1999.

¹ BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

⁴ MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*, São Paulo, Cortez, Brasília, DF, UNESCO, 2001, p.20

⁵ Ibid p.20

⁶ Ibid p. 86

⁷ BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro, C. Brasileira, 1999,

⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre. *O Teatro no meio Escolar*. Coimbra, Centelha, 1981, p.58.

⁹ O projeto Linguagens Artísticas da Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro tem entre os seus programas de atuação as Unidades de Extensão Núcleo de Arte. Atualmente existem nove destas unidades oferecendo oficinas de diversas linguagens artísticas, prioritariamente para alunos da rede municipal de ensino, mas também aceitando alunos da rede estadual e particular.

* * *

NA ESCOLA DO ESPECTADOR, A PEDAGOGIA DA INTERVENÇÃO

Antonia Pereira Bezerra
Universidade Federal da Bahia

As reflexões que desenvolverei a seguir comportam as preocupações fundamentais de um projeto de pesquisa, ensino e extensão, intitulado “*O Papel do Espectador-Ator, da pessoa e da personagem nas poéticas de Armand Gatti e Augusto Boal: um estudo teórico e prático*”, no qual, sob a minha orientação, estão diretamente implicadas duas alunas da graduação, contempladas com bolsa de Iniciação Científica¹. O respectivo projeto pretende trabalhar o teatro numa interface entre a dimensão estética e a dimensão político e social dessa arte. A investigação contemplará, em particular, as poéticas de Armand Gatti² e Augusto Boal³, autores eleitos, desenvolvendo uma problemática acerca das *noções de espectador-ator, pessoa e personagem*, numa perspectiva transdisciplinar e num enfoque comparatista.

A finalidade prática desta investigação consiste na elaboração de um espetáculo de teatro-fórum, técnica emblemática do Teatro do Oprimido, ancorando-se nas peças didáticas do *Pequeno Manual*⁴, em particular no *texto Jornada de Uma Enfermeira ou Porque dos Animais Domésticos?* (França, 1970 – tradução nossa), de Armand Gatti. Na técnica do teatro-fórum, antes da representação, Boal e/ou animadores do T.O. explicam minuciosamente os objetivos da Poética do Oprimido. Passando rapidamente da teoria à prática, incitam os espectadores a tomarem consciência da profunda mecanização do corpo, propondo alguns exercícios e jogos teatrais. A esse ritual segue-se a representação do *Anti-modelo*. O *Anti-modelo* é uma peça escrita sobre um tema único, a opressão, cujas formas são numerosas e variadas. No desenrolar da ação, nós assistimos à vitória dos opressores sobre os oprimidos, ainda que esses últimos sejam, eles também, opressores em outros momentos do espetáculo. A representação se configura, nesta perspectiva tetral, na soma das proposições oriundas dos espectadores, com o objetivo único de lutar contra uma forma de opressão precisa. Ao montar uma mini-peça do pequeno Manual de Guerrilha Urbana, *Jornada de Uma Enfermeira*, pelo viés da técnica do teatro-fórum, pretendemos acentuar tanto a dimensão pedagógica quanto política, imanentes às poéticas de Gatti e Boal, questionando suas contribuições e incidências concretas na realidade dos sujeitos implicados nessa pesquisa. A consequência deste exame e interrogação do papel do espectador-ator, da pessoa e da personagem nestas poéticas é a revisão, uma vez mais, do secular e polêmico conceito (ou paradoxo?) de *mimesis*. Ora, Gatti e Boal, em suas “militâncias e engajamentos políticos”, ensinam reinstaurar o espetáculo como festa, comunhão, o espetáculo enquanto “obra aberta”, que permita, na medida do possível, ao cidadão, ser, ao mesmo tempo, seu próprio espectador e ator. Para além dos objetivos políticos, vislumbramos nessas poéticas, um movimento de resgate e preservação dos elementos de uma autêntica “celebração”.

Sabemos, entretanto, que para Jean Duvignaud, “*o contrário do teatro não é o anti-teatro nem o teatro revolucionário, é a ,festa”*⁵. Que a festa é um grupo que se “produz, com seus próprios meios, em espetáculo, é fato incontestável. A festa situa-se no “começo”, antes do teatro e representa a passagem da produção ao consumo. Pretendendo *situar* no mesmo plano o espectador e o ator, a pessoa e a personagem, Gatti⁶ e Boal⁷ propõem uma “redemocratização do teatro”, pela reivin-

dicação de um evento similar à festa e, também, pelo questionamento das relações de produção-consumo. Em suma, eles tentam “reinstaurar uma produção livre” a do homem se produzindo, ele mesmo, diante de outros homens, longe das “diferenças”. De certa maneira, as poéticas de Gatti e Boal, através desta reivindicação de um teatro político e “popular”, esforçam-se para denunciar o sistema pelo qual a “cidade” lançava, e lança ainda, uma armadilha ao espectador. Apesar da nossa pesquisa comportar análises de texto, interessamo-nos, substancialmente, pelas concepções de “jogo teatral” imanentes a essas poéticas, posto que acreditamos, ser o “jogo teatral” quem cristaliza as relações ambíguas e, às vezes, equívocas que estes teatros mantêm com o espectador e o problema da representação teatral. Esse estudo se inscreve, por conseguinte, na perspectiva de um “novo distanciamento teatral”, porque pretende articular a análise da criatividade formal à análise da criatividade espontânea; estabelece paralelos, nos planos teórico e prático, entre o trabalho do ator-personagem e o do espectador-pessoa. A continuidade deste tema numa perspectiva prática⁸ é fundamentalmente determinada pela complexidade da relação entre o espectador e o ator. Trabalhando com alunas dos cursos de bacharelado em interpretação e direção teatral, orientadora e bolsistas já efetuaram experiências como atriz e/ou diretora em algumas “peças convencionais”, no âmbito de montagens ditas “comerciais/profissionais”. Em decorrência, nossa curiosidade nos incita a pesquisar o porquê do interesse por um teatro e formas teatrais que rompem com as convenções e *distanciam-se*, ainda que simbolicamente, do “anfiteatro do espetáculo” para retornar ou recuperar sua ancestral função libertadora e sua inexorável dimensão popular.

De fato, nessas poéticas “distanciamento” e “identificação” se fundem a tal ponto que torna-se difícil delimitar as fronteiras entre *teatro e vida*, *espectador e ator*, *pessoa e personagem*. Assim, buscamos identificar o que subjaz às concepções boalianas e gattinianas de jogo, de emoção, de identificação e de distanciamento crítico do espectador-ator em relação à personagem. No âmbito da pesquisa teórica, além do estabelecimento de uma rede de conceitos fundamentais, efetuaremos um levantamento dos elementos significativos do contexto histórico sócio-político-econômico e artístico-cultural, no qual emergem e afirmam-se as práticas de Boal e Gatti. Portanto, nossa pesquisa compreenderá, a priori, três etapas precisas, estruturando uma problemática que considerará: a relação ao engajamento político; a relação pedagógica: educação e libertação do *espectador-pessoa*; e, finalmente, os questionamentos sobre a preocupação estética: *teatro de ação*, improvisação e *perfeição artística* são compatíveis?

Identificar quando e como o espectador se manifesta enquanto protagonista, *autor*, *adaptador* e *diretor* (autogestão, intervenção e interação), numa perspectiva analítica e histórico-descritiva, implica na eleição e análise de conceitos e noções que permearão todo o processo da pesquisa teórico-prática. Tais conceitos serão dissecados à luz da semiologia, da sociologia, das ciências psicológicas, da antropologia, entre outras.

Teatro-Fórum e Pequeno Manual: a dimensão político-pedagógica

Praticada com maior ou menor frequência nos cinco continentes, essa técnica interpela e impressiona os “especialistas”, seduz os “não especialistas” - amadores de teatro. Excessivamente “naturalista” ou “caricatural” - do Anti-modelo às intervenções dos *espect-atores* - o teatro-fórum interroga a estética do espelho e a natureza da transposição que resulta. Mas a via

do naturalismo (ou o rigor estético que lhe falta) é mais freqüentemente criticada pelos “especialistas” do que pelo público implicado no processo. Se esta técnica situa-se no coração da nossa problemática, é porquê ela questiona a capacidade dos atores e não-atores de *Fazer* e de *Falar* artisticamente. Ademais, trata-se da técnica, na qual a noção de *espect-ator* é amplamente discutida. Próximo à dialética imanente ao *teatro-fórum*, o Projeto do *Pequeno Manual*, ao engajar atores e espectadores num corpo a corpo, numa espécie de assembléia teatral onde a “ordem do dia” é a realidade social dos “atores” implicados no processo de criação, suscita polêmica da mesma natureza. Todavia, no *Pequeno Manual* a tentativa de implicação do espectador na representação teatral é bem mais tímida: distribuição de panfletos, interpelações etc. A partir de *Jornada de uma enfermeira*, passando por *Treize Soleils*, tal implicação segue uma progressão, tornando-se mais elaborada em *Machine Excavatrice*, na qual o debate com os espectadores pode e deve influenciar diretamente o desenrolar da trama (o texto oferece múltiplas e diversificadas possibilidades a este respeito). Embora, Gatti detecte rapidamente que há algo de factício nessa conduta, é surpreendente constatar que suas tentativas evoluem nessa mini-peça, onde a *escritura dramaturgica* e a *escritura cênica* apresentam aspectos mais objetivos, tanto do ponto de vista teórico, quanto do ponto de vista técnico-formal. Essa constatação é uma prova de que a “mudança de terreno” operada por Gatti, após os acontecimentos de maio de 1968, não sacrificou a exigência poética, em detrimento da militância e intervenção sócio-política.

Jornada de uma enfermeira, por exemplo, discute o destino de Louise, enfermeira do hospital Saint-Luc, envolta num cotidiano opressivo e hostil. Nesta peça as testemunhas da ação, os antagonistas - Louise é a protagonista - são determinados segundo a idade, o físico e o sexo dos espectadores presentes no dia da representação. Decomposta em dez quadros, *Jornada de uma enfermeira* foi encenada tanto no universo dos hospitais franceses quanto em outros espaços e foyers para jovens, a fim de confrontar a problemática hospitalar com outros espectadores, que nem sempre sofrem e compartilham das mesmas opressões de Louise, ou seja, do seu universo particular de enfermeira. O Cenário, adaptado no próprio meio hospitalar, conta, apenas, com oito relógios dispostos simetricamente, designando os pontos: norte, sul, leste, oeste, nordeste, noroeste, sudeste e sudoeste. Louise inicia a peça de costas para os espectadores, falando ao telefone. Ela se imagina assistindo a um espetáculo que encena a vida e o drama de uma enfermeira. Imagina, ainda, como numa espécie de sonho, que trabalha no Hospital Saint-Luc. Em *Jornada de Uma Enfermeira* cada relógio localiza, sugere os espaços que Louise percorre e os momentos em que, obrigatoriamente, ela deve encontrar-se para cumprir suas tarefas, das mais importantes às menos grandiosas.

Essa breve descrição de *Jornada de uma Enfermeira* fornece as bases de uma pesquisa exploratória a ser trabalhada, na forma de oficinas e seminários abertos, que serão dispensados durante o segundo semestre de 2003. Tal exploração será adaptada e transposta para o contexto dos sujeitos da pesquisa. Louise poderá se transformar numa professora de teatro nas séries de primeiro e segundo graus, numa atriz às voltas com o mercado de trabalho ou com a própria formação etc. O cenário poderá vir a ser uma sala de aula, um teatro e os espectadores, alunos e professores, diretores de uma escola ou de um teatro. Por conseguinte esse projeto envolverá, para além das já citadas bolsistas de Iniciação Científica, os alunos da Escola de Teatro da UFBA e da comunidade em geral. Não obstante, an-

tes de vislumbrar questões e necessidades de ordem prática, faz-se necessário esclarecer algumas questões acerca do *corpus* eleito. Se estabeleço paralelos com os modelos fórum e o projeto do *Pequeno Manual*, cujas formas, conteúdos e mensagens diferem mas não divergem, não posso deixar de interrogar os fundamentos desta comparação. Em suas dinâmicas, detecto profundas semelhanças tanto na forma - dramaturgicamente são peças curtas e inacabadas, veiculando uma mensagem ideológica, quanto nos objetivos - nem um, nem outro oferecem soluções, mas solicitam-nas ao espectador. O método dialético desenvolvido no e através do teatro-fórum, guarda semelhança com pedagogia dialética das peças do *Pequeno Manual*: ambos os projetos rompem com as clássicas funções dos atores e dos seus papéis, questionando profundamente a peça e sua problemática marxista. Gatti e Boal exortam incessantemente à reflexão e à ação. Mesmo se em Gatti a intervenção do espectador é de ordem, relativamente, “intelectual” e não tão física quanto em Boal, ambos os projetos pressupõem um investimento substancial dos atores e espectadores. Neste investimento a parte do “Sujeito” não é somente a da “Subjetividade”, mas a de um interesse histórico e ideológico. *Pequeno Manual* e Teatro-Fórum questionam o Teatro e a sua “essência comunitária”, pela reversibilidade de funções entre o modo “agere” e o modo “spectare”. Essa reversibilidade permite a Boal e a Gatti, criarem uma nova relação entre o espectador, o ator e a personagem.

Se Gatti não nos fornece respostas definitivas, o formato das mini-peças do *Pequeno Manual*, em contrapartida, nos legam indicações e reflexões acerca da interpretação, do jogo dos atores, da dramaturgia e, sobretudo, acerca da conduta a ser adotada pelas personagens e pelos espectadores. Os pontos comuns entre Boal e Gatti podem ser relacionados em quatro grandes eixos prediletos: ação (fábula/dramaturgia); o modo do jogo (a interpretação ou conduta das personagens); o espectador; a concepção de homem e de sociedade. Tanto em Gatti quanto em Boal, constatamos que o desfecho da fábula é uma questão secundária em relação ao processo, aos ensaios. Em virtude da reivindicação de uma nova visão de fábula e de dramaturgia, as poéticas de Boal e Gatti subtendem uma refutação do “espetáculo produto”, em detrimento do “espetáculo-processo”, espaço de intercâmbio e de aprendizagem. *Aprendendo a aprender*⁹, seria a meta principal das mini-peças e dos *anti-modelos* do teatro-fórum. Nessas perspectivas teóricas, jogo e ficção, longe de oprimirem, libertam. Fórum e *Pequeno Manual* não operam apenas uma pseudo-metamorfose dos espectadores em atores, mas transformam-no igualmente em dramaturgos. Ambos os projetos ampliam a problemática do espectador e sua implicação no jogo discutindo a dificuldade de ser, ao mesmo tempo, *pessoa e personagem*, de ocupar simultaneamente um espaço de vida e ficção, interrogando as poéticas teatrais, a natureza e os fins do jogo teatral.

Considerações conclusivas: o fim do começo

Ao termo destas reflexões, alguns questionamentos subsistem, posto que uma investigação dessa natureza, ancorada em poéticas nas quais o “ator social” pretende desnudar o “ator teatral”, apontando o problema de seus destinos comuns, pressupõe, da parte dos que suscitam tais intervenções, uma técnica teatral elaborada aliada a uma consciência política clara, a fim de evitar manipulações ideológicas e, sobretudo, não sucumbir ao sacrifício do rigor estético em detrimento da militância e do imediatismo que as opressões debatidas impõem. Esse é um grande desafio, uma dimensão a ser constantemente lembrada. Trata-se de uma pedagogia *da e pela intervenção tea-*

tral. Face a um tal empreendimento, interrogo-me, ainda, enquanto professora e pesquisadora. Qual a finalidade deste ensino? Fazer dos estudantes melhores espectadores, amadores esclarecidos e mais exigentes ou transformá-los igualmente em “atores”? Será necessário então iniciá-los numa arte concebida como separada da vida? É imperativo engajá-los em montagens de espetáculos, levando-os a preservar, paralelamente, a ruptura entre *mimesis* e *criação* nos seus comportamentos sociais? Ou será questão de ensinar-lhes, de uma só vez, que o teatro é uma dimensão substancial do ser humano, o Solar e o Lunar, Apolo e Dionísio, a clareza de espírito e as profundezas noturnas do ser? Não se trata, com tais questionamentos de estabelecer um equilíbrio estático entre Apolo e Dioniso ou, para retomar as oposições binárias, de colocar um pouco de pessoa e um pouco de personagem; um pouco de “papel” e um pouco de “personalidade”, sob pena de confundir dois enfoques absolutamente distintos: o da arte e o da vida cotidiana. Seguir quem acredita que “o homem-espectador” pode ser o criador e mestre do destino do “homem-personagem”, quem clama, como Boal: “*Não digam! Venham em cena e mostrem-nos suas visões do mundo*”,¹⁰ ou quem prefere, como Gatti, ir ao encontro dos “atores da realidade” e reapropriar-se com eles do “*poder da linguagem teatral*” para tornarem-se “*criadores*” seria uma opção eficaz?. Talvez a dimensão prática desse projeto possa responder, ou no mínimo atenuar, algumas dessas importantes questões.

Notas

¹ Trata-se de Isabela Fernanda Azevedo Silveira do Curso de Bacharelado em Interpretação Teatral e Carolina Vieira Silva do Curso de Bacharelado em Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA (bolsa PIBIC/CNPQ/UFBA, agosto de 2003).

² Armand Gatti, homem de teatro, dramaturgo, cronista, jornalista (prêmio Albert, pela reportagem *Dans la cage aux fauves*. Londres 1954). Foi, igualmente, Diretor dos Filmes *L'enclos el otro Cristobal* (Cuba) ou *V como Vietnam* (com atores do Grenier de Toulouse, 1967).

³ Inventor do Teatro do Oprimido – T.O., artista, militante ativo, presidente dos Centros de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro e de Paris. Sobre a trajetória de Augusto Boal e as técnicas do T. O., ver artigo “O Teatro do Oprimido e a noção de espectador-ator, pessoa e personagem”. In *Memória Abrace I, Anais do I Congresso da ABRACE*, setembro de 1999, ECA/USP, pp. 499-505.

⁴ Após os acontecimentos de maio de 1968, inspirando-se em Che Guevara, Gatti publica o *Petit manuel de guérilla urbaine (Pequeno manual de guerrilha urbana)*. Sobre a trajetória de Gatti e as peças *Pequeno Manual*, ver artigo Armand Gatti: informando e formando espectadores-atores. In Sala Preta, Revista do Departamento de Artes Cênicas –ECA/USP, n 2 – 2002. pp. 293-299.

⁵ In: *Le Théâtre et après*, Casterman Tournai, 1971. p. 33. Tradução nossa.

⁶ Para Armand Gatti, o mais importante não é o espetáculo em si, mas a relação, o processo do espetáculo: a obra só passa a ter sentido na medida em que pretende exercer uma ação. Gatti quer agitar o público, “*levar aos espíritos um certo número de elementos que possa fermentar, desencadear atitudes*”.

⁷ Variando o projeto do Teatro do Oprimido em função dos espaços, das circunstâncias, das pessoas e suas demandas, Augusto Boal preserva intactos os dois principais objetivos da sua poética: “*Transformar o espectador, ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática; Nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas preparar para o futuro*”.

⁸ No tocante à teoria esse tema já foi objeto de minha tese de doutorado e de um projeto de pesquisa subvencionado pelo CNPQ, na forma de bolsa Desenvolvimento Científico Regional, categoria DCR-Doutor, de novembro de 2000 a novembro de 2001.

⁹ O que remete à concepção interativa do binômio professor-aluno de Paulo Freire.

¹⁰ *Teatro do Oprimido e outras políticas*, Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 1980. p. 11.

MARCAS E PERSPECTIVAS DO TEATRO-EDUCAÇÃO EM SÃO LUÍS / MA: UM OLHAR PRIVILEGIADO

Arão Paranaguá de Santana e Jacqueline Silva Mendes
Universidade Federal do Maranhão

A pesquisa *O Ensino do Teatro em São Luís – situação, conexões, possibilidades* vem sendo desenvolvida junto à Universidade Federal do Maranhão / UFMA, desde 2001, tendo produzido dois relatórios parciais analisando a evolução dessa área junto às escolas ludovicenses, com ênfase nos últimos dez anos (SANTANA, 2002; SANTANA, 2003). A presente comunicação retoma a discussão empreendida anteriormente, contemplando novas informações e abordando os seguintes aspectos: a produção acadêmica discente em torno da questão; a integração desses trabalhos ao curso, em especial ao Estágio Supervisionado.

A opção por uma investigação voltada para o estudo da história recente no âmbito da educação escolar em uma cidade que ainda não conta com uma sistematização rigorosa das informações atinentes ao teatro e ao teatro-educação, resulta do envolvimento do pesquisador com o contexto cultural urbano em que se dá a formação de arte-educadores e leva em consideração os estudos em torno do construto *professor reflexivo* (NÓVOA, 1995).

Na formação plena de professores críticos há necessidade de contextualizar os conhecimentos disponíveis na literatura, para que eles possam lidar com as situações novas e particulares que aparecem a todo instante, exigindo uma base teórica consistente aliada à prática investigativa, o que se dá quando pesquisa e ensino se integram em situações concretas, nesse caso, no transcorrer da formação acadêmica dos professorandos.

A pesquisa em artes no Maranhão é uma atividade recente e sendo a UFMA a única instituição a ofertar o ensino superior nessa área, a produção acadêmica de professores e alunos do curso de Licenciatura em Educação Artística vem beneficiando a emergência de estudos que, se por um lado carecem de maior solidez, por outro, desvelam novos olhares sobre a arte na educação, considerando a história e a cultura regional. Isso torna necessária a ordenação das iniciativas em torno de linhas de pesquisa que aglutinem interesses diversificados.

Nesse contexto surgiu o *Grupo de Pesquisa Ensino do Teatro e Pedagogia Teatral*, objetivando vincular a pesquisa ao ensino através do desenvolvimento de ações em parceria entre os próprios membros, com setores institucionais externos à UFMA, com segmentos sociais organizados de São Luís e com pesquisadores de outros centros urbanos. A coletânea *Visões da Ilha - Apontamentos sobre Teatro e Educação*, talvez se constitua no exemplo mais significativo da ação do grupo, reunindo os trabalhos de professores e alunos da UFMA aos de pesquisadores de outras instituições.

É importante observar como o trabalho de orientação à pesquisa se entrecruza ao fazer acadêmico dos sujeitos envolvidos, emergindo um conhecimento que, conforme salienta PUPO (2003, p. 99), “é tributário não apenas da atuação do estudante, mas da natureza do diálogo estabelecido dentro do grupo”. Os relatos a seguir, alusivos a monografias e projetos de iniciação científica buscam dar visibilidade a essa argumentação.

Após as transformações ocorridas no âmbito do ensino das artes – marcas da contemporaneidade que na perspecti-

va institucional foram consubstanciadas na LDB, PCN e Diretrizes Curriculares do Ensino Superior – ocorreu no Maranhão um aperfeiçoamento considerável em termos de orientação curricular e uma certa ampliação de vagas para a carreira do magistério, muito embora na realidade da sala de aula o quadro ainda seja desanimador. Verificou-se que há correlação entre a adoção de novas diretrizes curriculares em nível estadual, as mudanças efetivadas no âmbito dos vestibulares da UFMA e os novos projetos pedagógicos que criam licenciaturas específicas em Teatro e Música.

Os dados da pesquisa demonstram que a maioria dos estabelecimentos de São Luís ampliou a oferta do ensino dessa área, passando, alguns deles, a oferecerem ao aluno a oportunidade do estudo de mais de uma linguagem artística, com professores especialistas, devido à inclusão dos conteúdos de artes – Música, Artes Plásticas ou Artes Cênicas – nos vestibulares tradicional e seriado (PSG) da UFMA. Contudo, ao contrário do que recomenda a legislação oficial (BRASIL, 2003), o ensino ministrado nas escolas se concentra nos fatos históricos e aborda da maneira tradicional os conteúdos referentes às linguagens artísticas, uma vez que as provas dos vestibulares são de múltipla escolha. No caso das artes plásticas, por exemplo, observou-se que as escolas não enfatizam a produção, a contextualização e a apreciação de obras, apesar dos conteúdos do PSG preverem a compreensão dos elementos da linguagem visual, o que, em si, exige um envolvimento estético-pedagógico que vai desde a criação à compreensão e crítica da obra; já nas artes cênicas, como a proposta do PSG se volta apenas para a história do teatro, as escolas preparam os alunos geralmente em cursos concentrados, antes dos exames.

A realidade se torna ainda mais complexa nas escolas onde as repercussões relativas aos PCN, proposta curricular estadual, PSG etc. ainda não se fizeram notar, prevalecendo ali a famigerada polivalência, em decorrência, talvez, do modelo curricular implantado pela UFMA e pelos órgãos públicos da administração educacional nos anos 1970/80.

Como a proposta de transformar o quadro de ineficiência do ensino da arte refere-se a uma realidade múltipla, tornou-se necessário verificar o perfil dos professores em termos de formação e pensamento conceitual, a partir de estudos localizados em algumas escolas, até mesmo fora da capital. Estima-se que a grande maioria dos especialistas do Maranhão atua nas escolas da ilha de São Luís, embora seja prevacente o número de professores leigos também na capital, ao passo que no interior são raríssimos os profissionais de nível superior. Nas escolas de Imperatriz, a segunda cidade mais populosa do Estado, constatou-se que o ensino de arte é ministrado por professores não-habilitados que são improvisados para fins de complementação da carga horária de suas respectivas disciplinas; observou-se também que há uma distância enorme entre a orientação oficial e a realidade do ensino, sendo necessário um comprometimento do governo, dos administradores escolares e também dos professores leigos para com as mudanças que as escolas efetivamente necessitam.

No âmbito desta linha de pesquisa, uma das frentes de trabalho mais significativas refere-se à relação entre as atividades de ensino e pesquisa junto ao Estágio Supervisionado, pressupondo-se que os alunos levam para outras escolas, depois de formados, as experiências desenvolvidas no Colégio Universitário / COLUN, o campo de estágio. Um dos estudos consistiu na realização de oficinas de iniciação teatral, desenvolvidas por estagiários, visando à preparação complementar dos normalistas, quando se pôde verificar o quanto é importante para esses alunos a compreensão dos conteúdos de artes cê-

nicas que lhe são negados no currículo do próprio COLUN. O trabalho foi retomado posteriormente por outros estagiários, objetivando à iniciação dos professores de 1ª a 4ª série do COLUN na linguagem dramática, experiência esta ainda em fase inicial.

O estudo acerca da questão da avaliação de aprendizagem, considerando os principais conceitos, a orientação oficial e as reflexões sobre sua prática, foi realizado no COLUN e em outras escolas de São Luís, propondo-se a analisar o que dizem alunos e professores sobre avaliação, a especificidade da avaliação no processo de aprendizagem em teatro, os métodos de avaliação mais frequentes utilizados pelos docentes, os critérios formais estabelecidos pelas escolas e a maneira como os educandos encaram a questão, neste caso dando ênfase à experiência vivenciada por uma das turmas de Estágio Supervisionado, durante dois semestres letivos. O trabalho demonstrou que mesmo os professores considerados progressistas reconhecem que adotam estratégias tradicionais, o que foi confirmado nos depoimentos dos alunos.

Ainda no COLUN, foi realizado um estudo etnográfico visando à verificação das vertentes metodológicas aplicadas por um professor de artes cênicas frente às novas orientações curriculares oficiais (PCN e diretrizes estabelecidas pelas instâncias normativas locais). A observação das aulas numa turma de 8ª série e as entrevistas com o docente retratam o seguinte quadro: há ênfase no trabalho de sensibilização através de jogos, portanto, na iniciação à linguagem; o professor utiliza a proposta de jogos teatrais com desenvoltura, embora ele mesmo sinta necessidade de conhecer outras metodologias, bem como de checar se o que faz é realmente pertinente; as atividades são desenvolvidas em ambiente inadequado para a prática cênica; há conhecimento por parte do docente acerca das novas diretrizes curriculares, embora ele mesmo sinta dificuldade em concretizar isso no cotidiano; sua ação pedagógica na escola é isolada, sem parcerias sólidas com os professores das outras matérias.

Entretanto, mesmo no quadro adverso em que se situa o ensino do teatro nas escolas de São Luís, o qual certamente não foi considerado à exaustão nesta comunicação, há experiências importantes marcando a cena pedagógica, e um dos trabalhos do Grupo de Pesquisa voltou-se para a análise da história de vida de professores considerados por seus pares como *competentes* e *compromissados* na labuta docente, a partir de informações obtidas junto a cinco sujeitos que atuaram no período 1980-2000. Os achados dessa investigação enfatizam a importância da formação inicial (graduação) e evidenciam a carência de possibilidades quanto ao desenvolvimento da carreira profissional, sobretudo a dificuldade em participar de cursos de atualização, pós-graduação, treinamento em serviço etc. Mais que isso, a análise da trajetória profissional desses docentes torna clara a importância da investigação do passado e do presente na construção histórica de um futuro bem perto de nós.

Ao refletir sobre as direções para onde apontam as vertentes da pesquisa, nos certificamos da necessidade de promover muitas outras ações integradas dando sentido ao nosso *que-fazer* – ou melhor, ao processo de ensino-aprendizado que se processa no âmbito do curso de Licenciatura em Educação Artística de uma determinada universidade brasileira –, misturando a pesquisa e o ensino cotidianamente, seja nas múltiplas dimensões que compõem a experiência da graduação ou no desenvolvimento didático das disciplinas, já que é neste espaço que se concretizam as relações entre educadores e educandos.

Encerrando, gostaríamos de agradecer aos discentes

que colaboraram com este trabalho – Celene Couto Castelo Branco, Giselle Pereira de Alencar, Luís Antonio Pereira Freire, Meiriluce Portela Teles, Verônica da Silva e Zilah de Aquino Noletto –, sobretudo ao professor Luiz Roberto de Souza por seu empenho no estreitamento das relações entre pesquisa, extensão e ensino, este que é um dos pilares do nosso grupo de trabalho.

Bibliografia

- BRASIL. Governo do Maranhão. **Proposta curricular para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias / arte.** São Luís: Gerência de Desenvolvimento Humano, 2003.
- NÓVOA, António (org.). **Os professores e sua formação.** Lisboa, Dom Quixote, 1995.
- PUPPO, Maria Lúcia. *Um olhar cúmplice.* In: SANTANA, Arão Paranaguá (coord.). **Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação.** São Luís, 2003.
- SANTANA, Arão Paranaguá. *A presença do teatro na educação ludovicense.* In: **Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação.** São Luís, 2003.
- O ensino de teatro em São Luís: situação, conexões, possibilidades.* In: **Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.** Salvador: ABRACE, 2002.

* * *

A PRÁTICA COMO PESQUISA NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE TEATRO

Beatriz Angela Vieira Cabral

Universidade do Estado de Santa Catarina
Universidade Federal de Santa Catarina

A prática como pesquisa distingue-se da pesquisa sobre a prática, se caracterizando como uma investigação centrada no relacionamento professor – aluno na busca do conhecimento formal em teatro. O aspecto que melhor a identifica seria então o grau de visibilidade que ela mantém do foco de pesquisa, tornando evidente durante o processo as questões sendo investigadas e as distintas formas de resposta. A natureza essencialmente social desta atividade na área do teatro acentua sua dimensão ética, ideológica e política tanto quanto epistemológica. Ética, ao questionar os valores embutidos na prática sob investigação; ideológica, na medida em que a pesquisa realizada de forma coletiva prioriza, em si, a democratização do acesso e do conhecimento; política, em decorrência dos princípios de autonomia e cidadania subjacentes a estes processos.

Esta forma de pesquisa é particularmente apropriada para o estudo do teatro no contexto educacional, na medida em que articula teoria e prática a partir da interação entre alunos e professor. Quando estas articulação e interação acontecem dentro dos parâmetros da *prática de ensino*, isto é, durante os estágios, tornam-se um processo de investigação ainda mais produtivo, ao confrontar as percepções dos alunos (crianças e/ou adolescentes), com as dos estagiários (professores-alunos), e as do coordenador da pesquisa (professor orientador). Compartilhar histórias de pesquisa, suas implicações, problemas e possibili-

dades é acima de tudo uma forma de desenvolvimento do campo de trabalho e de rompimento com o isolamento no início da vida profissional, além de um importante veículo para criar uma comunidade de pesquisa. Tornar este processo transparente no decorrer de seu desenvolvimento é abrir possibilidades para experimentar, confrontar e registrar alternativas.

Investigações sobre esta prática vem crescendo na área de Teatro – Educação, em grande parte como resposta à constatação de que a pesquisa sobre o teatro na escola vinha sendo realizada por pesquisadores que não atuavam em escolas. “Em um mundo acadêmico onde artigos indexados e referendados imperam, onde o pesquisador é promovido pela quantidade de suas publicações, não importando quão benéficas elas possam ser para a área (...) como podemos evitar cair sob o domínio de teóricos cujos entendimentos são gerados fora do contexto escolar?” (Taylor, 1996:IX).

As conferências internacionais de pesquisa em Teatro – Educação, a partir de 1995, estiveram centradas nesta questão e também na crença de que a pesquisa nesta área deve operar dentro do campo da arte, não sendo possível separar sua pedagogia do drama enquanto arte. Em “Reflections from an Ivory Tower: Towards an Interactive Research Paradigm”, Jonathan Neelands analisa o papel do pesquisador baseado na universidade frente àquele com base na escola (in Taylor, 1996:156-166). O desenvolvimento de pesquisas-ação informais, por professores envolvidos na investigação de sua própria prática, por necessidades curriculares, gerou o que Both e Wells denominaram “Comunidades de Pesquisa”, e a expansão da pesquisa-ação: “Nestas investigações reflexivas os professores se veem como aprendizes intencionais. Eles observam ativamente o que está acontecendo em suas classes, e revisam seus planejamentos e expectativas à luz do que observam. Isto lhes dá a confiança de adotar uma atitude crítica em relação aos especialistas de fora, que testam suas propostas na contramão de suas próprias crenças e experiências” (1994:27).

Brian Edmiston lembra que “quando questionamos um aspecto de nossa prática, e isto reflete em eventos subsequentes e muda nossos planos, nós estamos informalmente pesquisando nosso ensino. A pesquisa – ação formaliza este processo e nos permite uma análise mais sistemática e rigorosa de nossa própria prática” (in Taylor, 1996:85).

John O’Toole, em Brisbane, AU, desenvolve uma pesquisa – ação há dez anos, através da interação com alunos da escola fundamental, baseada no ensino entre pares. Ele realiza uma oficina sobre resolução de conflitos na escola, para alunos da 8ª série, que posteriormente a realizam com alunos da 7ª série, que por sua vez a aplicam aos alunos da 6ª, e assim por diante (data-show apresentado na Conferência sobre Pesquisa em Drama, Exeter/2002).

Cecily O’Neill, em “Into the Labyrinth: Theory and Research in Drama” vai mais longe e propõe que a investigação ocorra dentro do próprio contexto dramático, com o professor assumindo um papel, o que na área do Drama Educação é convencionalizado como “teacher-in-role” (in Taylor, 1996:135-146).

Embora os procedimentos de pesquisa destes autores se diferenciem entre si, todos compartilham a ênfase na interação das vozes do(s) pesquisador(es) e dos pesquisados durante o processo de investigação, de registro e construção da narrativa que, em si, se caracterizam como o objeto da pesquisa.

A configuração da narrativa na análise qualitativa foi investigada por Donald Polkinghorne, o qual identificou duas formas distintas de desenvolver a cognição paradigmática relativa ao conhecimento adquirido com o envolvimento em even-

tos e happenings tidos como data: a forma diacrônica e a sincrônica. A diacrônica contém informações temporais sobre o relacionamento sequencial dos eventos. De cunho autobiográfico, descreve como os eventos ocorreram e seus efeitos. A sincrônica dispensa as informações sobre a história e o desenvolvimento dos eventos; está configurada pelas respostas a um entrevistador e provê informações sobre a situação presente e as crenças do informante (1995: 5-23).

A análise qualitativa do evento teatral, configurada como narrativa, está presente em pesquisas sobre processos e concepções de espetáculo e como o próprio espetáculo. Este início de século testemunha a presença do espetáculo como prática do ensino e da pesquisa também em escolas de ensino fundamental.

Na esfera do espetáculo a prática como pesquisa é uma área mais recente de investigação, e focaliza o duplo papel de pesquisador e diretor durante o processo de montagem que por sua vez é caracterizado como pesquisa. Os riscos subjacentes a esta proposta foram o centro do debate na IV Conferência Internacional de Pesquisa em Drama e Educação, em Exeter/UK. Ao questioná-la, Peter Thomson foi contundente:

- o “Por que os teatrólogos querem ser reconhecidos como pesquisadores?”
- o Por que não querem igualmente, ser reconhecidos como professores?”
- o O fazer teatral e o ensino seriam atividades tão insignificantes e marginais que precisem ser redefinidos como pesquisa?”

Ao questionamento de Thomson, com origem na crescente reificação e mercantilização da pesquisa, foi contraposto a relevância do espetáculo decorrente da prática de ensino do teatro, sob a forma de pesquisa, e tutela da teoria, como forma de descobrir as similaridades, padrões e relacionamentos subjacentes ao trabalho do professor e do diretor e a possibilidade de articulá-los.

Sabemos que a montagem de espetáculos é parte do fazer teatral na escola, solicitação não apenas da direção (uma queixa comum por parte de professores sobrecarregados com várias turmas e com formação e/ou atualização deficientes), mas, sobretudo uma expectativa dos alunos. Com o crescente aperfeiçoamento dos professores (ampliação e melhoria dos cursos de formação, especializações e mestrado) a prática de teatro na escola vem apresentando um crescimento expressivo e a questão carga horária tende a melhorar também com as expectativas do ensino em tempo integral. Questionar o espetáculo como pesquisa torna-se hoje um aspecto importante de debate para o professor.

Entretanto, o debate sobre a interação entre pesquisa e performance vai além das preocupações com o status do profissional envolvido, e levanta questões referentes à eficácia da pesquisa para o aprimoramento da performance: seria a pesquisa um instrumento para se atingir uma melhor performance? Para responder a esta pergunta seria necessário considerar as reações da platéia? Neste caso a mesma platéia teria que observar dois espetáculos – o anterior e o posterior à pesquisa?

De imediato, isto é, antes de qualquer investigação mais sistemática sobre o assunto, pode-se responder a estas questões dizendo que a pesquisa seria, sim, um instrumento para atingir uma melhor performance, uma vez que seu ponto de partida, seja qual for o seu enfoque, leva em conta as expectativas e as percepções de seus participantes – quer no decorrer do processo de montagem, quer em apresentações que subsidiarão as próximas montagens afins. Em processos de monta-

gem, se levarmos em conta que os próprios atores são platéia uns dos outros, podemos afirmar que é possível comparar as reações do espectador durante o desenvolvimento de um processo. Porém, comparar as reações da platéia antes e depois da realização da pesquisa interessaria a investigações sobre o tipo de platéia, enfoques baseados em teorias do *reader-response*, comparações das percepções de diferentes culturas, etc. Já para pesquisas sobre direção, estudos de caso sobre processos de montagem, investigações metodológicas, a comparação entre platéias distintas figuraria como secundária.

Se o resultado da prática como pesquisa for uma melhor performance isto significa que ocorreram maiores insights e possibilidades de mudança; se for uma pior performance há que se investigar as circunstâncias que levaram a isto.

Baz Kershaw (Universidade de Bristol), coordenador do projeto PARIP – Practice as Research in Performance (Prática como Pesquisa na Performance), há cinco anos investigando este campo de atividade, identificou estas questões:

- Que tipos de conhecimento a prática como pesquisa poderia produzir?
- Há alguns tipos de conhecimento que são acessíveis apenas através da experiência viva do espetáculo?
- Sempre se perde a compreensão de algo no processo de documentar o espetáculo ou poderá haver uma tradução bem sucedida de um meio a outro?
- Que tipos de desafio isto oferece à academia?

Não resta dúvidas que examinar as implicações de pesquisar o espetáculo, para o desenvolvimento de métodos de pesquisa em pedagogia do teatro, torna-se prioridade neste momento. Às questões apresentadas por Kershaw pode-se acrescentar as seguintes: Não seriam os tipos de conhecimento derivados do objetivo, estilo e características da montagem? Não caberia à prática como pesquisa em performance estar centralizada na experiência viva do espetáculo? Se esta não for essencial não seria mais indicado “um estudo de caso”?

Há que se considerar que um espetáculo decorre de um processo de montagem, o qual inclui ensaios, retomadas de cenas, revisões, investigação de alternativas. A prática como pesquisa do espetáculo está associada a este processo; assim, caso se perca a compreensão de algo no processo de documentação, haverão outros produtos parciais a serem documentados, revisados e reconsiderados. A prática do diretor não está circunscrita a um espetáculo único, final, absoluto. O desafio que isto traz à academia pode ter início com a visualização de alternativas de articulação tempo – espaço para o profissional – diretor e professor, e suas respectivas especificidades.

Quando professores compartilham suas pesquisas, *in progress*, surgem novas formas de colaboração e uma linguagem comum para a sua comunicação. Cabe a nós, que associamos pesquisa e montagem, a tarefa de identificar e debater suas implicações para a eficácia do espetáculo. Seriam o uso da etnoscenologia na investigação do espetáculo, e da etnografia na investigação do ensino do teatro, sintomas da necessidade das especificidades das respectivas áreas? Ou representariam apenas procedimentos possíveis a etapas distintas da pesquisa?

Em síntese, dois aspectos referentes à prática como pesquisa na área do ensino do teatro devem ser ressaltados. Em primeiro lugar, em trabalhos de teatro na escola e na comunidade, a pesquisa tem sido reconhecida como um agente de transformação, principalmente através da interação pesquisador – sujeitos da pesquisa (Zanenga, 2002). Se por um lado, a pesquisa leva o professor a interrogar a própria prática, por outro lado as questões postas pela investigação permitem aos alunos refletir sobre o processo em curso.

Em segundo lugar, não se pode deixar de considerar

o crescente espaço que a pesquisa etnográfica no transcorrer da montagem e apresentações do espetáculo vem obtendo, especialmente em relação à aprendizagem intercultural. O antropólogo Victor Turner e o teatrólogo Richard Schechner são apontados por pesquisadores na área da prática como pesquisa, como os criadores da etnografia performática enquanto modelo dinâmico de aprendizagem intercultural. Estudos recentes, tais como os desenvolvidos por Kate Donelan (2002), mostram como a etnografia permite ao professor pesquisador se envolver com as experiências dos alunos na medida em que estes exploram, criam e representam textos interculturais, construindo em colaboração, conhecimentos sobre a vida e costumes uns dos outros.

Concluindo esta reflexão, pode-se ainda considerar que a prática como pesquisa seja uma forma de responder ao apelo da indissociação ensino – pesquisa – extensão, abrindo perspectivas para o envolvimento orgânico do profissional de teatro com a teoria e prática com as quais se identifica. Se a área sendo investigada é a do teatro, não estaríamos aqui frente à própria teatralidade em pesquisa?

Bibliografia

- CARROLL, J. “*Terra incognita: Mapping drama talk*”, in *NADIE Journal*, 12(2), 1988.
- DONELAN, K. “*The Drama of Ethnography*”, in *International Conversations – Drama and Theatre in Education*. (Eds. Carole Miller e Juliana Saxton). Canada, UVIC Publications, 1999.
- EDMINSTON, B. “*Drama as inquiry: students as teachers and as co-researchers*”, in *Imagining to Learn: inquiry, ethics and integration through drama*. (Edminston, B. and Wilhelm, J. Eds) Portsmouth, NH, Heinemann, 1998.
- Feyerabend, P. *Against Method*. Londres, Verso, 1975.
- HEIKKINEN, H (Ed.). **Special Interest Fields of Drama, Theatre and Education**. Finlândia, Jyväskylä University Press, 2003.
- HEATHCOTE, D. & Bolton, G. **Drama for Learning: Dorothy Heathcote’s Mantle of Expert Approach to Education**. Portsmouth, NH, Heinemann, 1995.
- MILLER, C. e Saxton, J. *Drama and Theatre in Education: the Research of Practice/the Practice of Research*. Victoria, BC: IDEA Publications.
- MORGAN, G. (Ed.) *Beyond Method*. Londres, Verso, 1983.
- NEELANDS, J. “Reflections from an Ivory Tower: Towards An Interactive Research Paradigm”, in *Researching Drama and Arts Education – Paradigms & Possibilities*. (P.Taylor, Ed.) Londres, The Falmer Press, 1996.
- POLKINGHORNE, D. “Narrative configuration in qualitative analysis”, in *Life History and Narrative* (Eds. J. Amos Hatch e Richard Wisniewski). Londres, The Falmer Press, 1995.
- SCHON, D. **Educating the Reflective Practitioner**. New York, Jossey-Bass, 1987.
- SOMERS, J. (Ed.) **Research in Drama Education**. Oxfordshire, Carfax Publishing Company, 1996-2003.
- TAYLOR, P (Ed.). **Researching Drama and Arts Education – Paradigms & Possibilities**. Londres, The Falmer Press, 1996. (Ed.) *N.A.D.I.E Journal – International Research Issue*. Austrália, NADIE Journal, Vol. 18, No 2, 1994. (Ed.) *N.A.D.I.E Journal – Innovative Practice*. Austrália, NADIE Journal, Vol. 19, No 1, 1995.
- Wells, G. **Changing Schools from Within: Creating Communities of Inquiry**. Toronto, OISE press, 1994.

TEATRO DE LEMBRANÇAS

Beatriz Pinto Venancio
UNIRIO / UFF

Há quatro anos, venho construindo um arquivo com lembranças de mulheres idosas. Trata-se de um grupo de não-atores, participantes de uma Oficina de Teatro e Memória, vinculado a um Projeto de Extensão da Universidade Federal Fluminense - RJ. Este processo, que deu origem à textos dramáticos, tem apontado caminhos para a minha investigação e delineado o meu percurso pelos estudos de memória, teatro comunitário e a possibilidade da produção de uma breve dramaturgia de lembranças. A criação textual/dramatúrgica vem funcionando como um método de trabalho, com graus de invenção variados, no limite entre vida e representação, teatro e não-teatro, investigando novas expressões para o registro de memórias e a prática do teatro comunitário.

Deste modo, minha pesquisa se constitui a partir de diferentes registros de discurso e de conhecimento. O conjunto de fragmentos de memórias forma a principal trama da investigação, permitindo, no emaranhado das lembranças, uma aproximação das histórias do grupo. Carregadas de contradições, lacunas e incertezas, estas histórias não querem refletir uma máscara exterior das suas protagonistas, nem abarcar a totalidade de suas vidas. Ao contrário, estas personagens sem eventos nos apontam o cotidiano banal de vidas de mulheres comuns, em sensíveis e humorados relatos. Foi o processo de construção e desconstrução destas histórias que possibilitou a criação de três textos dramáticos.

As Oficinas

Antes de mais nada, é preciso tocar no que parece óbvio: minhas memórias das oficinas são, elas também, uma reconstrução, permeadas pelo meu olhar de pesquisadora, impregnadas pela minha experiência pessoal e profissional. O que destaco, o que seleciono é carregado de subjetividade e de intersubjetividade construída no processo coletivo. As escolhas e os caminhos, pinçados na multiplicidade de discursos teatrais, emergiram das exigências da própria experiência, das discussões e leituras nas quais fui me amparando. A premissa que me acompanhou foi a insistência do trabalho ser fruto de um processo de elaboração do grupo.

As oficinas foram divididas em duas partes: uma, contemplando exercícios direcionados para o processo performativo, o jogo, a improvisação e suas regras; e outra, abarcando a construção dos textos e a preparação dos espetáculos.

Se no início, possuía abordagens previamente escolhidas para dar suporte às oficinas, a continuidade do trabalho foi exigindo a criação de uma maneira própria de trabalhar com aquele grupo. Comecei a modificar os jogos e exercícios, muitas vezes por impossibilidade física dos participantes ou por não despertarem o desejo de jogar. O interesse pelos relatos de memória e a perspectiva da criação de um arquivo que fosse utilizado nas oficinas, inicialmente como material de jogo e depois como conteúdo dos textos, foi ganhando terreno. A liberdade de apropriação do discurso sobre si mesmo e sobre o mundo, presentes nas improvisações, reconhecia aos participantes o direito de usar as palavras e o próprio corpo na forma que lhes convinha.

Como ocorre nos grupos de criação coletiva, utilizamos o jogo não para ensinar técnicas teatrais, mas para descobri-las (FERNANDES, 2000:227). A experiência com o jogo teatral, mais do que uma aprendizagem do teatro, seus códigos, técnicas e história, permitia a cada um se descobrir jogando, no sentido inacabado inerente à ação de jogar. Mais do que oferecer uma

formação teatral, convidei estas pessoas, através da dramatização, a lançar um novo olhar sobre si mesmo, sobre seu entorno e sua criação artística. No entanto, ao mesmo tempo, o jogo ajudava no processo de desinibição, de liberação da ludicidade, capacitando este grupo de não-atores a mostrar algum desempenho em cena, evitando a simples animação do texto, procurando pensar por meio da linguagem teatral e inventando um sistema de atuação vinculado ao processo criativo. E, neste momento, o trabalho de elucidação dos signos teatrais iniciava, permitindo ao grupo nomeá-los, conhecê-los e escolhê-los, jogando com eles.

Quando o sujeito joga, inventa uma conduta fictícia, constrói uma forma, entra em uma prática comum, pois joga com um parceiro, sob o olhar dos outros. Partilha algo, expõe-se generosamente. A história que se conta é de todos, mas a maneira de participar de sua invenção lhe pertence. E é isto que oferece aos outros. O aspecto mais interessante do jogo seria a síntese entre o prazer lúdico da invenção e a experiência estética da multiplicidade de formas. É esta experiência íntima de executar o gesto conscientemente, sabendo quando começa e termina, antecipando o esquema de seu desenvolvimento, que formará seu olhar crítico sobre si mesmo, sobre o mundo, o teatro e as artes (VOLTZ, 1991: 114-119).

As noções de improvisação e criação coletiva estão intimamente ligadas. No Brasil, na década de 70, a criação coletiva torna-se uma tendência dos grupos teatrais e vários deles utilizam o texto (criado coletivamente) para falar de si mesmo ou para revelar uma maneira de pensar (FERNANDES, 2000: 17-41). De um certo modo, incorporamos este procedimento, partindo da recordação individual como um caminho para recuperar o passado coletivo. A improvisação ia, aos poucos, liberando a elaboração narrativa individual e, mesmo, a interpretação, fazendo surgir o material pré-dramatúrgico a ser utilizado na composição do texto.

Durante o primeiro ano de trabalho, os relatos orais sobre o passado foram matéria nas improvisações, revistas e refeitas nas oficinas até o surgimento do texto final. Uma parte do tempo era reservada para o que chamei de tempestade de lembranças. Sem tema ou cronologia, criávamos uma espécie de caos organizado. A desconstrução destas lembranças, utilizadas como pano de fundo dos jogos, permitiu trabalhar com a memória de maneira lúdica e criativa. Ao mesmo tempo, fomos organizando o roteiro que serviu de base para os ensaios. Como em um quebra-cabeças do tempo, os fragmentos de vida foram embaralhados e rearranjados, ganhando um sentido.

O texto, reorganizado e recriado incansavelmente nos quatro meses de ensaios, incorporou as contribuições individuais, como gestos, achados sonoros e ironias, relativizando a dor de outrora e trazendo o passado à cena, como um desejo de desforra. Cenas, aparentemente soltas no tempo, foram intercaladas em dois planos – memória e presente – construindo um documentário de vida destas mulheres que, corajosamente, revelaram seus casamentos imperfeitos, apresentado no espetáculo “Que Deus o tenha!”

No segundo ano da Oficina, optei pela utilização do teatro-imagem, de Boal. O primeiro tema escolhido foi “família”. Foram criadas inúmeras imagens de família, revelando a diversidade de concepções de família, as transformações bruscas, muitas vezes ainda não assimiladas, as contradições nas escolhas entre as conquistas femininas e uma nostalgia da estabilidade.

O segundo tema foi sobre o sonho profissional, o sonho não realizado. As imagens mostraram o desejo por profissões ligadas às artes e à comunicação (bailarina, jornalista, fotógrafa, cantora,

pianista, dançarina de salão, atriz), enfim uma vida de exposição, indo de encontro ao mundo doméstico e recluso em que a maioria viveu. Quando pedimos a construção da imagem das imagens, a escolha recaiu sobre a profissão de atriz.

O texto foi, então, fruto da experiência com as imagens criadas. A memória, neste momento, esteve presente nas imagens e nos relatos orais provocados pelas próprias imagens. Foi organizado um roteiro, a partir das improvisações, com a introdução de uma personagem principal, um jovem dos anos 40, composta de múltiplos traços de cada uma delas. Seria ela a narradora de sua própria vida que estaria dentro e fora da cena, contando a história de tantas outras moças que desejavam viver um mundo considerado como ambiente de glamour e fama.

No terceiro ano decidi tentar outro caminho. Já havíamos experimentado o relato oral e a criação de imagens, transformando lembranças em imagens, imagens em mais lembranças, memória em ficção. Resolvemos trabalhar com pequenos textos de memórias escritas. Neste experimento a memória foi matéria ficcional no seu mais alto grau. Com o conjunto de textos fomos costurando uma temporalidade que abrigasse uma vida inteira. O procedimento adotado visou preservar o relato e a narrativa na sua expressão original. Um vaivém entre o relato e o teatro, entre o contador e o ator, entre o “ele” e o “eu”. Ao misturar pedaços multiformes de vida, dispersos no tempo, para formar uma única existência, embaralhamos histórias e construímos, mais uma vez, um texto coletivo. Os fragmentos cênicos uniram-se não exatamente pela ação, mas por um eu central, um narrador (de vários rostos) que invadiu o palco para contar a sua vida de uma forma épico-lírica.

Bom, então poderia dizer que duas questões indissociáveis ecoaram nos relatos: quem sou eu? Quem eu quero apresentar aos outros? (MILLION-LAJOINIE, 1999) De um certo modo, foi esta segunda pergunta que permeou as memórias aqui utilizadas. Afinal, o espaço de uma oficina já é, em si mesmo, um ambiente de exposição. Se falar já é difícil, mais ainda falar de si mesmo e de seu passado. Neste sentido, os discursos nascem com seus cheios e vazios, com seus silêncios e reservas. Seja como for, a memória é mesmo seletiva.

A memória mais interessante não será a mais vasta e fiel. (GUSDORF, 1993:210). Assim como não existe uma única versão de um acontecimento, não existe uma lembrança completamente objetiva. A incompletude faz parte da natureza da memória. Melhor dizendo, consideramos o nosso passado sob uma perspectiva que é, freqüentemente, de ordem afetiva (idem, 211). Assim, muitas vezes, vamos eliminando, quase inconscientemente, as imagens desagradáveis, mudando um pouco aqui e acolá para dar sentido ao relato, compondo um panorama de nosso passado. Verdade sim, “mas não muito, não toda, por partes, se puder, em pequenos torrões”, como pede a Felipa de Adélia Prado (1999:9).

O que é esquecido vai sendo completado e mesmo enfeitado, sendo, acima de tudo, uma rearrumação dos tempos de outrora. Onde começa e onde termina a memória? A linha de demarcação entre a verdade e a invenção não é nítida, porque não há em nós uma terceira pessoa capaz de arbitrar o conflito com objetividade. Como afirma Gusdorf, somos nós mesmos em constante debate. (GUSDORF, 1993: 218-233)

Registrando um saber sobre o passado, a memória luta contra o muro do esquecimento. Porque esquecer é correr o risco da interrupção. É a terrível sensação da ausência de lembranças. No entanto, o esquecimento permite agir, se adaptar e mudar. A memória precisa esquecer para permanecer viva, liberando espaço à criação e a novidade. É a dialética da transmissão:

transmitir para durar, mas se adaptar para durar.

Por outro lado, o esquecimento permite anular as lembranças que machucam, tornando a existência suportável. É o que parece ter acontecido com uma senhora, quando pedi para contar uma lembrança da infância, dos tempos de colégio. Ela só lembrou do caminho entre a casa e a escola, que percorria com os amigos. Era capaz de recordar o nome dos companheiros, o temperamento de cada um, o trajeto e as brincadeiras. Mais nada. Algumas vidas são marcadas por múltiplas rupturas e traumas, o que torna difícil a construção de coerência e continuidade de sua história (POLLACK, 1989:13). Outra mulher, um dia contou sobre sua infância de sofrimentos. Contou uma única vez e depois se calou. Era preciso esquecer para voltar a vida “normal”. Mas seria o esquecimento ou o silêncio? O “não dito” pode, muitas vezes, ser confundido com o esquecimento. Muitas outras lembranças foram narradas, provavelmente, apenas pelo impulso de descartá-las, porque, em seguida, acompanhavam pedidos de não serem registradas. “*Não quero que isso fique na peça. Quero esquecer...*”

Para algumas, era necessário dar um outro sujeito às suas lembranças, “*com uma conhecida minha... ; a minha prima sofreu muito...*”, e isto era dito quase como uma “memória envergonhada” (POLLAK, 1989:7). O fato de não aparecerem como um acontecimento pessoal não significa, necessariamente, vontade de falsear a informação, mas apenas, como alerta Pollak, “uma transposição necessária, que permitia transmitir uma experiência extremamente dolorosa” (1993: 212).

Lembranças que machucam, ou as esquecemos ou as transformamos aos poucos. Inicialmente, de maneira consciente, vamos construindo um relato mais enfeitado. Com o passar do tempo, vamos lembrando apenas do que contamos e não mais do que aconteceu, que vai se tornando cada vez mais pálido. (MAUROIS, 1929: 139-9) Afinal, como retruca uma velha senhora em um romance de Duhamel: “As lembranças, as lembranças não existem, inventa-se a cada dia. E aqueles que não tem imaginação não tem lembranças” (1929:49).

Foram estas lembranças emocionadas, reiventadas, imaginadas e reconstruídas que permitirão a criação de um registro cênico-dramatúrgico das memórias deste grupo de mulheres idosas.

Bibliografia

- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 2ª tiragem revisada e ampliada. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- O **Arco-Íris do desejo. O Método Boal de Terapia**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.
- DUHAMEL, Georges. **Lê Club de Lyonnais**. Paris: J. Ferenczi et Fils. Éditeurs. 1929.
- FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas, Ed. UNICAMP. 2000
- GUSDORF, George. **Memoire et personne**. Paris, PUF, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**, São Paulo, Vértice, 1990.
- MAUROIS, André. **Aspects de la biographie**. Paris, Au Sens Pareil. 1928.
- MINCHO, Pierre. **Viés Minusculs**. Paris, Gallimard, 1984.
- MILLION-LAJOINIE, Marie-Madalaine. **Reconstruire son identité par le recite de vie**. Paris, L'Harmattan. 1999
- POLLACK, Michail, *Encadrement et silence le travail de la memorie*. In Penelope, n. 12 pp 35-39.1985
- Memória, esquecimento, silêncio*. In Estudos Históricos. Rio de Janeiro, Vol. 2 n. 3, pp 3-15. 1989.
- Une identité blessé**. Paris, ed. Métailié.1993
- PRADO, Adélia. **Manuscritos de Felipa**, São Paulo, Siciliano,

1999.

RYNGAERT, Jean Pierre. **O jogo dramático no meio escolar**. Coimbra, Centelha. 1981.

OLTZ, Pierre. *Théâtre et éducation: l'enjeu formateur*. **Théâtre éducation et société**. Cahiers 3, Paris, Acts Sud, 1981

* * *

A CRIAÇÃO DAS PEQUENAS FORMAS NA SALA DE AULA

Carmela Soares

Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro

Tanto a escola como a educação e o teatro de hoje estão inseridos dentro do contexto da sociedade contemporânea, em que o fragmento, a descontinuidade, a sucessão e a rapidez das imagens, a efemeridade do gesto e da palavra já se tornaram formas expressivas do comportamento humano.

Segundo Bornheim (1975, p. 11) a ausência de unidade funcional e formal do teatro contemporâneo, representado pela pluralidade de experiências e estéticas teatrais, encontra sua raiz na decadência da sociedade ocidental, fundamentalmente marcada pelo niilismo. A falta de sentido do mundo atual, o aspecto desarmônico das estruturas sociais, resultou na criação de uma linguagem teatral contemporânea que subverte os princípios estéticos do teatro aristotélico, que preconiza o drama fechado, perfeito, dotado de princípio, meio e fim, obedecendo uma composição linear e causal.

Conseqüentemente, a prática do ensino do teatro na escola, também, está fortemente influenciada por estes valores. O jogo teatral realizado em sala de aula surge com a mesma forma característica da contemporaneidade: inacabada e incompleta. Não obedece uma noção de causalidade, mas produz imagens independentes, flashes, superposições, que um olhar atento e bem treinado pode captar. Assim basta trabalhar sobre esta forma expressiva, dar – lhe dimensão, acentuar seu aparecimento e desaparecimento, mostrar sua existência e as maneiras como podemos dispor dela intencionalmente no ato da comunicação teatral.

O contemporâneo não é algo distante de nós, uma qualidade a se alcançar. Ao contrário, ele se revela em nossas atitudes, comportamentos, modos de pensar e ver o mundo. Vivemos no contemporâneo. Nossa visão de espaço se formou, naturalmente, dentro deste contexto. A comunicação dentro da sala de aula ocorre na dimensão múltipla do olhar, característica do teatro e do mundo contemporâneo. Um olhar que já não abarca o todo como no teatro renascentista, época em que o homem é colocado no centro do espaço, e a partir dali se relaciona com a natureza e com o mundo ao seu redor. O olhar contemporâneo tem a visão dos fragmentos que compõem este todo, a sua superfície, virtualidade e desdobramentos, como nos lembra Fayga Ostrower (1999, p. 118).

Por que, então, condicionar o processo artístico na escola à realização do espetáculo teatral, formalmente elaborado? Por que retirar o mérito do Teatro-Educação quando o *produto final* não é o fim almejado? Não poderá um simples jogo teatral em sala de aula expressar-se com tal intensidade e qualidade estética que torne o gesto e as imagens confeccionadas neste breve instante uma experiência humana significativa? Dentro deste contexto quais são as características da teatralidade confeccionada em sala de aula e como promover o aprimoramento de sua forma?

A teatralidade expressa pelo jogo teatral na sala de aula tem um aspecto tênue e impreciso, algo como que se insinua e logo em seguida desaparece, se desalinha por entre a multiplicação de gestos, ruídos e todos os tipos de interferências. Dentro da escola pública, as imagens criadas no decorrer da aula de teatro nem sempre são nítidas e totalmente delineadas. Podemos compará-las a um borrão no papel, onde as formas se esboçam mas não se desprendem totalmente. Imagens trançadas num tempo ínfimo, num segundo, mas assim mesmo com poderes de encantamento e formadoras de memória.

Pedagogia do jogo teatral se realiza dentro desta dinâmica efêmera e consiste em desenvolver no aluno a capacidade de tecer e apreciar imagens, relacionando-as ao desenvolvimento do pensamento artístico e teatral. Como procedimento metodológico, procuramos valorizar cada imagem tecida no decorrer da aula, ainda que seja incolor, pobre, fugaz ou com pequeno acabamento. Reconhecemos em cada uma destas imagens uma manifestação expressiva, uma forma a ser trabalhada. São “pequenas formas”, pequenos momentos de criação que contém uma certa ordem, uma relação, um dimensionamento no espaço, uma teatralidade.

Enquanto abordagem metodológica do ensino do teatro na escola, uma pedagogia do jogo teatral tem como fundamento básico desenvolver o olhar estético do aluno sobre o momento presente e, conseqüentemente, estimular a leitura da teatralidade confeccionada em sala de aula.

A ocupação desordenada dos alunos ao entrarem em sala de aula, a profusão de movimentos, uma guerra de papel, o repicar do sino da igreja ao lado, o chão do pátio coberto de folhas de amendoeiras podem se transformar em motivo de jogo. Tudo pode ser usado para se apreender a linguagem do teatro: seus elementos, climas, tons, a importância de um objeto no espaço, a força expressiva do silêncio, o significado do “espaço vazio” que comporta o gesto, o olhar e suas inúmeras representações. Trata – se, portanto, de identificar no cotidiano da escola e da vida a presença de uma materialidade específica ao fazer teatral, que não esta restrita apenas ao domínio do texto e do diálogo.

Segundo Ryngaert (1985, p.60), antes de qualquer tentativa de teatralização da cena, que muito freqüentemente leva à aplicação mecânica dos códigos teatrais, é importante direcionar o olhar do aluno para os elementos de teatralidade involuntários, advindos do lugar real. “A teatralidade realiza-se no cotidiano, ela não se limita à cena e a seus artifícios. Trata-se aqui de uma longa educação do olhar, que se fundamenta tanto na observação sistemática do trabalho dos outros quanto no ambiente imediato”.

A perspectiva é de que os alunos possam não apenas identificar os elementos de teatralidade manifestos espontaneamente, como também sejam capazes de incorporá-los, progressivamente, dentro do campo da ação cênica propriamente dita. Assim um espaço, um gesto, um som, um balanço de árvores, uma mudança de luminosidade, o barulho repentino da chuva podem ser tomados pelos alunos durante o jogo teatral como signos concretos de uma teatralidade. Desta maneira, o aluno aprende, paulatinamente, que o jogo é um campo aberto, enriquecido pelos signos que se constituem no decorrer da própria ação e não um campo fechado, determinado por convenções rígidas e transpostas mecanicamente para o seu interior.

Na sala de aula buscamos estimular a entrada do aluno no jogo como também refletir e analisar a dinâmica de criação das imagens: sua organização formal, suas cores, intensidade, movimento ou a maneira como se desenham no espaço. O objetivo é desenvolver o olhar intencionalizado, o olhar consci-

ente sobre as formas dimensionadas no espaço, ampliando a experiência sensível dos alunos em torno das qualidades estéticas do jogo teatral e, por conseguinte, tornando possível o dobramento do seu campo de significação.

Dentro do contexto “rude” e antiestético, característico da escola pública, pensar uma “poética do efêmero”, como proposta metodológica para o ensino do teatro, se torna fundamental. Por meio do jogo teatral procuramos articular dentro de um todo significativo as imagens que se esboçam, ainda que de maneira fragmentada e inacabada, no cotidiano escolar, buscando superar as dificuldades que se apresentam para a realização de uma prática teatral criativa.

Isto nos permite, em certo aspecto, aproximar esta ação metodológica dos princípios do teatro contemporâneo, que segundo Vendramini (2001, p. 85), “convive com uma nova postura que privilegia a arte do incompleto. Nele, portanto” o “incompleto”, o “inacabado” e o “aleatório” deixaram de soar como sinônimos de “defeito”, por serem objetivos procurados de forma voluntária”.

Assim, mesmo que as condições do ensino público não sejam as mais adequadas, tentamos superar as dificuldades, tirando partido da situação concreta que se apresenta em sala de aula, através do reconhecimento e da exploração dos signos e da materialidade dos códigos teatrais, criando a partir daí um novo campo de significação por meio da articulação consciente de uma linguagem cênica.

O relato a seguir, o qual denominei “o tapete de folhas de amendoira”, descreve a forma efêmera e poética através da qual a leitura e a construção da teatralidade podem ser dimensionadas em sala de aula.

Um certo dia, no mês de agosto, descendo a rampa da escola, percebi as amendoiras da escola totalmente amareladas. Aquela imagem me surpreendeu pois, além de sua beleza, trazia um elemento novo para o cotidiano da escola. O pátio estava coberto por um tapete de folhas amareladas que pendiam continuamente das árvores. Queria compartilhar aquela imagem com as outras pessoas da escola. Será que elas já haviam parado um momento para percebê-la? Encontrei, logo em seguida, a diretora e comentei com ela sobre a beleza das árvores. – “Você já percebeu como as amendoiras estão bonitas?” E, surpreendentemente, ela respondeu: - “Ih!!! tem dado um trabalho enorme limpar o pátio da escola”.

Foi interessante perceber de imediato o contraste entre estes dois olhares em torno de um mesmo acontecimento. Na sua função administrativa, a diretora privilegiou o olhar prático, sua atenção estava voltada para a necessidade de manter limpo o enorme pátio coberto de folhas, sua preocupação principal era com a falta de funcionário para realizar tal tarefa, enquanto eu estava envolta com a experiência de beleza que aquela imagem havia me proporcionado. Havia tanta teatralidade no espaço. Meu desejo era o de realizar o seu enquadramento para os alunos. De que maneira poderia explorar esta imagem como signo de uma teatralidade?

No dia seguinte, percorri o pátio com uma turma de quinta série, coletando impressões e sensações. Recolhemos depois as folhas num saco preto de lixo. As crianças apanharam as folhas segundo sua forma, cor, tamanho e frescor, buscando, previamente, selecionar as que achavam mais interessantes. Eu procurava focar a atenção dos alunos para cada etapa do trabalho, numa espécie de ritual de preparação para o jogo que se daria posteriormente na sala de aula. A possibilidade de correr pelo pátio apanhando folhas e o ato de observar e de se relacionar com os elementos da natureza despertaram enorme prazer nos alunos.

Segundo Stanislavski (2001, p.127), o aluno de teatro deve buscar, junto à natureza, estímulo para o trabalho criador. Observar a natureza alimenta a alma, enriquece o espírito e desenvolve uma memória de emoções, a matéria - prima sobre a qual o aluno criará vida em cena. Podemos perseguir este mesmo ideal procurando focar a atenção dos alunos para descobrir no dia-a-dia da escola e da vida, a intensidade e a beleza com que a natureza ainda se revela diante de nossos olhos.

Após recolhermos as folhas, fomos para a sala e nos sentamos em círculo. Um dos alunos colocou o saco de folhas no centro da roda. Fazia de cada ação um momento especial a ser trabalhado e apreciado. Observamos o saco preto colocado no centro da roda. A seguir, pedi que individualmente, os alunos fossem até ele e retirassem as folhas, distribuindo-as no espaço à sua própria maneira. A partir deste momento nasceram diferentes gestos. Durante a retirada das folhas de dentro do saco, movimentos de expansão do corpo, de abertura, de giros e explosão sucederam-se. Estavam todos entusiasmados e excitados em participar. Por outro lado, era necessário conduzir o jogo com rigor, pois corria – se o risco de transformá-lo apenas numa grande brincadeira. Foi importante fixar com precisão as regras do jogo, delimitar a área de atuação, solicitar a entrada individual dos alunos no espaço. Era necessário focar a atenção dos alunos para as imagens criadas, pois não se tratava de dar expressão apenas a um impulso. Reforcei este aspecto, pedindo aos alunos que observassem a forma com que cada um deles se relacionava com o espaço e com os elementos dispostos em cena.

Depois que o círculo estava preenchido de folhas, fizemos a leitura do espaço. Que sentimentos este espaço trazia? Que lembranças nos despertavam? Quais os espaços que ele podia representar? Que situações dramáticas poderiam ali ocorrer? Pedi que os alunos entrassem individualmente no espaço, propondo a seguir uma imagem congelada. Que pessoa ao ver um tapete de folhas não teria a vontade de deitar – se sobre ele, experimentar sua maciez, saltar, cobrir – se de folhas? O estímulo era tão grande que até os mais tímidos foram experimentar e sentir o espaço com o seu próprio corpo. A imaginação ia compondo inúmeras imagens, que logo em seguida eram desfeitas. Surgiram reis e rainhas, damas com enormes leques, uma Eva escondendo o sexo com as folhas, apareceram árvores, animais, seres extra-terrestres e muitas outras imagens não figurativas.

Ao final da aula recolhemos as folhas novamente no saco. Gostaria de prosseguir com o trabalho na semana seguinte. No entanto, não adiantaria guardá-las, entrariam em processo de decomposição, se tornariam úmidas e com bolor. Então, depositamos de volta as folhas num monte, agora empilhado no pátio por um dos funcionários da escola. Foi interessante perceber que até mesmo o espaço do pátio havia se modificado. Mais uma vez o jogo teatral como a natureza davam mostra do seu tempo finito e efêmero, cabendo então à memória de emoções dos alunos sustentar por um tempo maior o significado e a beleza desta experiência e o reconhecimento de sua teatralidade.

Posteriormente, analisando os protocolos realizados pelos alunos, foi surpreendente verificar que neles ficaram registrados alguns momentos significativos daquela pequena performance, além do traçado de diversos signos de teatralidade. Por meio deles, observou-se que o jogo teatral tinha dado lugar à criação de um espaço imaginário; que o espaço da sala, com sua geografia e objetos, fora explorado materialmente (a mesa da professora, o quadro e as carteiras são mantidas no desenho), mas surge de dentro dele e a partir dele um espaço de representação, totalmente animado e colorido. O espaço institucional é transformado em espaço poético. Surgiram, ain-

da, sinais concretos de ocupação do espaço, que passou a ser percebido tridimensionalmente e a ilustração de inúmeros personagens, dentre eles, um menino-árvore.

Trata-se, portanto, de introduzir em sala de aula propostas de jogo que levem à leitura consciente sobre os signos concretos, que se apresentam tanto no espaço do jogo quanto na vida, através dos quais podemos apreciar e reconhecer a realização de uma teatralidade. Assim por meio do conceito de “pequenas formas” pode-se falar em teatro e linguagem na escola, a partir do surgimento de pequenos momentos de criação, sem que esta prática esteja atrelada à realização de grandes textos, cenas ou até mesmo de um espetáculo.

Bibliografia

- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jouer, représenter: pratiques dramatiques et formation**. Paris: Cedic, 1985.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- VENDRAMINI, José Eduardo. *O teatro de origem não-dramatúrgica*. Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA-USP, São Paulo, ano 1, nº 1, 2001.

* * *

ARTE-EDUCADOR

Carminda Mendes André
Universidade Estadual Paulista

A palavra arte-educação pretende apresentar um conceito e no entanto, é formada por dois: arte e educação. Nessa perspectiva os cursos de Licenciatura em Artes frequentemente se confrontam com essa questão em seus objetivos, conteúdos e metodologia. Qual é a práxis do arte-educador? Outra questão se coloca: ele educa por meio da arte (ensina por meio da arte) ou educa para a arte (ensina arte)? No primeiro caso a arte é utilizada como meio de aprendizagem. No segundo caso, a arte é o conhecimento que se pretende alcançar.

A partir da década de 70, o teatro passa a ser considerado uma, dentre as várias possibilidades, das atividades recreativas da disciplina Educação Artística no ensino público. Importa aqui compreender o significado desta prática educativa e a concepção de arte que carrega. Como “atividade” o teatro cumpriu a função de meio (técnica) de fixação de conhecimentos. Não se faz a formação teatral, nem se pode pois a arte, nesta perspectiva, não é concebida como linguagem. Isto significa que a arte não é encarada como fonte de conhecimento. Sua “utilidade” é “técnica” e “decorativa” (quanto já se falou negativamente dos “teatrinhos” das datas comemorativas ou das “festinhas” de final do ano!).

Neste modo de proceder, a atuação do professor de artes está mais próxima do pedagogo e do psicólogo. No entanto, é importante compreender que a inclusão da arte como “atividade” foi um grande avanço, fruto das teorias evolucionistas. A idéia de que havia uma arte infantil “trouxe para o primeiro plano a expressividade da criança e levou a uma compreensão e a um respeito pelo seu processo de desenvolvimento”

(Koudela, 1984, p. 19).

Porém, os educadores, comprometidos com a qualidade da educação estética, aprofundam os questionamentos quanto à função utilitarista do teatro dentro do currículo escolar bem como do espontaneísmo presente em sala-de-aula. Passaram a buscar objetivos mais específicos para o ensino das artes. Enfatizando a importância do “fazer artístico”, buscou-se diferenciar o teatro formal - que diz respeito ao desenvolvimento de habilidades (dicção e técnicas de interpretação) - do teatro livre - que diz respeito ao desenvolvimento da personalidade, seja da criança, seja do jovem ou do adulto iniciante.

Foi preciso superar o espontaneísmo dentro das aulas de teatro introduzindo a concepção de teatro como jogo. Nas décadas subseqüentes, intensificou-se o questionamento quanto ao papel que a arte deveria desempenhar dentro da escola e, no final dos anos 1990, alcançou-se certo resultado, quando a arte passou a ser considerada área do conhecimento.

Recentemente foi feito um importante estudo sobre a necessidade da formação de público. Seu autor, Flávio A. Desgranges de Carvalho, observa que nossas platéias, em sua maioria, estão vazias. Atribui essa situação à não popularidade das regras do fenômeno teatral, justificando a necessidade de uma ‘pedagogia para o espectador’ sugerindo um valioso caminho para a inserção do teatro dentro das escolas. Flávio, de maneira clara e dialética, apresenta a necessidade de se conquistar a experiência estética e parte em sua busca (Carvalho, 2001).

Em 2000, quando tive oportunidade de ministrar a disciplina “Prática de Ensino do Teatro” para o 4º ano do Curso de Licenciatura do Instituto de Artes da Unesp, deparei-me com a ausência de atividades teatrais nas aulas de educação artística. Por incrível que isso possa parecer, são – ainda – os professores de Língua Portuguesa ou de História que se utilizam da linguagem do teatro na maioria das escolas. Este fato pode explicar parte da ausência de público observada pelo colega. Mas existe um outro agravante. Que idéia de teatro podem ter os alunos que não tiveram oportunidade de cursar uma escola técnica de teatro ou participar de oficinas de teatro ministradas por profissionais? Enumeramos três possibilidades: pode ele não ter nenhuma idéia do fenômeno teatral; ou ele entende o teatro como uma forma ‘agradável’ de aprender algo ‘chato’; ou, entende a arte do teatro como ‘decorar’ o texto (criado por eles ou não). O que se pode aprender dessa situação? Aquele que desconhece a linguagem teatral não poderá se colocar com espectador (fruidor) e achará tudo muito ‘chato’, o teatro não tem significação em sua vida e, por isso, não terá como valorá-lo. O ‘algo’ de maior proximidade com o teatro que ele já viu é... a televisão.

Esse diagnóstico mostra que, se os docentes dos cursos de Licenciatura em Artes pretendem formar arte-educadores capazes de alcançar a criação artística, terão de enfrentar os valores da cultura de massa. A segunda situação, do aluno que aprendeu que a “atividade” teatral é uma forma ‘agradável’ para aprender conteúdos ‘chatos’, poderá ele buscar o teatro como forma de entretenimento. Poderá vir a ser um ‘consumidor’ das peças que forem bem veiculadas na mídia. Isso talvez explique a curta temporada de um espetáculo bem conceituado pela crítica e a longuíssima temporada de outros, mau conceituados.

O professor de Teatro terá que enfrentar, no mínimo, o fetichismo criado pela indústria cultural em torno de seus produtos/ídolos e a estética da ilusão da realidade imposta pela maioria das telenovelas e dos “enlatados” americanos. Chegou a hora de os arte-educadores (do ensino básico e superior) leva-

rem para dentro das salas de aula novas concepções de arte, rompendo com o conceito de arte como representação.

A terceira situação – o aluno que entende o teatro como texto decorado – poderá incentivar aqueles ‘mais talentosos’ (destacados pela comunidade escolar) a procurar oficinas e até cursos profissionalizantes de teatro. Talvez não seja só por causa da televisão (querer ser artista) que, a partir de meados dos anos 80, abrir uma escola de teatro tornou-se um ótimo negócio. Hoje, vivemos uma situação muito estranha: há um grande contingente de pessoas com o registro profissional de ator (originário das escolas profissionalizantes), um excesso de produção teatral apresentadas nos teatros da cidade e poucos espectadores.

Se esse fato mostra que há muito amadorismo no mercado profissional, por outro lado, podemos observar a paixão pelo fazer teatral. Como Flávio D. Carvalho, cito aqui também a ‘paixão brasileira’ pelo futebol. A maioria de nós, gostamos do futebol porque tomamos conhecimento de suas regras desde pequenos mas também porque jogamos futebol desde pequenos. O pai de um ‘moleque’ não se engana ao levar o filho caçula ao invés do filho mais velho para a escolinha de futebol de seu bairro, encaminha porque ‘sabe’.

Nossa pesquisa poderia se justificar já por essa necessidade de oferecer aos nossos jovens das escolas públicas a oportunidade de conquistar a experiência estética por meio da criação teatral direcionando, com mais qualidade, aqueles que por ventura viessem a escolher a carreira artística. Se a Escola encaminha o jovem para as áreas biológicas, humanas e exatas, por que não ser ela também um caminho para as artes?

A resistência de nossa sociedade em incluir o ensino do teatro nas salas de aula, seria fruto de preconceito quanto à profissionalização dos artistas (não é considerado trabalho, não garante a sobrevivência no mundo mercadológico) ou ainda vivemos na pseudo realidade do ‘dom artístico’ (de que arte é para aqueles que nascem com talento para tal)? Ou talvez as duas coisas juntas? Não sei se a resposta é tão simples. Mas há muita esperança de se poder mudar o conceito do saber escolar, superando o tecnicismo imediatista que só tem instrumentalizado a capacidade intelectual de nossos jovens, e conquistar uma escola mais humanista, uma escola que possa oferecer à criança e ao jovem o exercício da práxis na totalidade.

Para pensar a arte na escola, talvez se tenha que refletir um bocadinho sobre a ação criativa na psique humana. Desde o início do século XX, cientistas e artistas, estudam o inconsciente humano. A partir desta possibilidade (o inconsciente), descobriu-se que, além do significado aparente formal das ações e palavras, havia outras significações a serem incluídas. O estudo da arte dos “primitivos”, dos “loucos” e das crianças mostrou que o impulso criador era inerente à psique. Este fato mudou o conceito de arte - antes calcado na figura do gênio - que, de imitação da natureza torna-se o que Mario Pedrosa chamou de “uma questão de emoções e sensações”. A arte, a partir deste enfoque, toma a função de reguladora (organizadora) das emoções (Arantes, 1996).

A inspiração artística passou a ser compreendida como conhecimento de “cognição por meio da emoção e não por meio do intelecto”. Nesta perspectiva, a atividade criadora poderia se tornar essencial, não só no mundo da cultura, mas também no espaço escolar.

Mario Pedrosa, na luta pela democratização da arte, em 1947, declara: As artes não são, por certo, uma exceção inatingível. O que não há é a educação das emoções, como existe uma educação intelectual, uma educação social e para outras

técnicas de viver. As suas primeiras manifestações brotam com a mais tenra idade. E tampouco respeitam limites, obstáculos, preconceitos, regulamentos ou sequer “estados de consciência” (Arantes, 1996, p.56). Suas palavras soam mais forte neste momento, quando discute-se como compreender a introdução da arte no âmbito escolar.

Acrescentamos porém, que a discussão deveria orbitar em alcançar uma “educação estética” e, desenvolver uma “educação para a sensibilidade” deixando de separar percepção e reflexão, produção e análise. No campo do teatro, temos ainda que nos libertar da dependência da literatura e perceber o espetáculo como linguagem - algo mais do que a palavra do autor, mais do que o carisma de um ator.

A compreensão da arte como linguagem a torna uma técnica que se aprende como qualquer outro ofício, podendo se democratizar o acesso ao “mundo das revelações”. Para isso, é preciso que o arte-educador receba uma formação mais artística. Com um professor mais artista, a arte poderia participar do desenvolvimento psíquico e cognitivo do indivíduo e como tal, poderia desenvolver a imaginação entendendo-a com cogito onírico, tal como conceituou Gaston Bachelard: “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição. (...) A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver visões” (Bachelard, 1990, p. 18).

As aulas de artes poderiam se tornar um espaço de e para a liberdade, onde os alunos imprimissem seu espanto e seu maravilhamento diante do mundo percebido. Nada valerá se a arte, ao nos colocar em um mundo supra-humano, não nos despertar a curiosidade de que falam Paulo Freire e Gaston Bachelard, não nos levar à reflexão crítica e à ação transformadora para dentro da vida social. Não basta apenas a contemplação, é preciso o drama, é preciso fazer o drama, ou seja, é preciso entender que somos nós os protagonistas da História que, por sua vez, é gerada pelo confronto de idéias e por tensões entre interesses contraditórios.

A produção artística escolar deve ser mais do que a expressão de uma sensibilidade, deve ser o resultado do ‘distanciamento’ e da ‘tomada de consciência’, deve ser conscientização, pela linguagem artística. Assim, como jogo, a arte pode nos proporcionar a metáfora do drama e como forma, pode expressar uma nova visão para o drama. Talvez assim, o teatro não mais seja meio, nem esteja a serviço de nada que não seja a própria ‘experiência estética’.

Bibliografia

- ARANTES, Otília (org.). **Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos 2**, Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1996.
 BACHELARD, Gaston. **A água e o sonho**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
 KOUDELA, Ingrid. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

POSSÍVEIS CONEXÕES ENTRE AUTORIA SEGUNDO MICHEL FOUCAULT E AUTORIA NO TRABALHO DO ATOR¹

Celina Nunes de Alcântara

*Fundação Municipal de Artes de Montenegro
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul*

Gostaria através desta análise de levantar algumas questões que pudessem auxiliar numa reflexão sobre a noção de autoria em relação ao trabalho do ator. Como o fio condutor dessa problematização é um texto cuja referência de autoria é o trabalho do autor/escritor, estarei utilizando termos, como: escrita, códigos, palavras que, de modo geral, são relacionados com o ato de escrever no sentido de produzir uma obra literária.

A rigor, gostaria de pensar sobre o caminho por meio do qual alguns sujeitos conseguem construir para si a habilidade da “escrita”. Aquilo que, conforme Jorge Larrosa, os torna capazes de dar materialidade à própria consciência. Ou seja, “(...) dar forma com palavras à inquietude que atormenta (...)” (Larrosa, 1998, p. 32).

Foi sob essa perspectiva que resolvi trabalhar com o texto de Michel Foucault, *O que é um autor?* Nesse texto, Foucault trata da questão do autor, o qual conforme sua afirmativa, aborda num sentido mais restrito, sem dar conta de universos importantes com a pintura, a música, as técnicas, etc. (Foucault, 1992, p.57). Por outro lado, através das questões suscitadas pelo texto, reporteime a outra forma de escrita e autoria eleita por mim ainda na escola fundamental, por meio da qual tenho podido falar e escrever ou, talvez, inscrever meus textos: ser atriz.

Assim, mesmo ciente das diferenças entre a perspectiva adotada pelo autor francês e uma possível noção de autoria no trabalho do ator, imagino usar o texto de Michel Foucault como uma referência, à qual se possa aludir, e por contraste, buscar os paralelos e as especificidades concernentes a cada perspectiva.

Como todas as sínteses este texto não consegue abarcar as inúmeras complexidades abordadas pelo filósofo francês e, talvez, em alguns momentos acabe por distorcer o pensamento dele. Tenho me questionado se não seria esse um princípio de autoria, no qual, buscando compreender as idéias de outro, alguém acaba por reafirmá-las em sua escrita de maneira distinta, à luz de uma nova compreensão. Ressignificando as palavras de Larrosa, em seu texto sobre Nietzsche, uma forma de reescrever palavras de outro com nossa própria língua, nossas próprias palavras e, inclusive, com nossa própria assinatura (Larrosa, 2002, p.49).

Michel Foucault propõe a questão do sujeito autor, entendendo como tal aquele que produz um discurso escrito. Por isso, afirma: “Limitei-me ao autor entendido como autor de um texto, de um livro ou de uma obra a quem se pode legitimamente atribuir a produção” (Foucault, 1992, p.57). Para ele (1992, p.33), a idéia da existência de um autor se constitui num momento de acirramento da individualização, tanto das idéias quanto dos conhecimentos; no campo da literatura, da história, da filosofia e também das ciências. Isso nos leva ainda hoje, em qualquer campo do conhecimento, a nos reportarmos, primeiro, aos autores das obras.

Embora Foucault considere importante uma análise sociológica sobre o autor, pela qual se possam estabelecer as formas de individualização do mesmo em nossa cultura e como se constituiu a categoria homem e sua obra, opta em um primeiro momento por se deter na relação entre o autor e o texto

escrito, buscando a maneira pela qual um remete para o outro, ou seja, como uma certa coerência de escrita, um certo modo de falar (escrever) identifica o autor.

Como já foi mencionado, a função autor para o escritor e para o ator não constituem exemplos da mesma natureza. O paralelo entre as duas, entretanto, surge da utilização do texto de Michel Foucault como “ferramenta” que, por contraste, permitiu visualizar o ator/autor. A noção de autoria no trabalho do ator, por exemplo, embora, comece por se estruturar, também, em um momento de supremacia da individualidade, no campo das idéias e do conhecimento, ao contrário do que ocorre com o escritor, vai convergir para a busca do conjunto, contrapondo-se a um certo modo de fazer teatro que estava centrado na individualidade. Para Aslan (1994, p.71-72), uma atuação centrada no “eu”, que se configurava na exibição da personalidade dos grandes atores; nos efeitos de uma representação teatral construída a partir de estereótipos e na crença de um “gênio da inspiração”.

Da mesma forma, as noções de obra e escrita, abordadas no texto foucaultiano, foram tomadas como referências. Assim, a idéia de obra está estruturada a partir de duas perspectivas presentes no texto de Foucault: como objeto acabado que se dá a ver de uma determinada forma, e a relação desse objeto com o seu autor. Aqui, mais algumas particularidades concernentes ao trabalho do ator: a obra para o ator não pode prescindir de sua presença, enquanto, para o escritor, ela se concretiza justamente na sua ausência, sendo isso sua finalização. Conforme Foucault, o escritor é convidado a fazer o papel de morto para que sua obra tenha existência.

Já para o ator fica o convite de matar sua obra cada vez que a concretiza e tornar a resgatá-la em seu corpo para fazê-la morrer novamente. Isso não significa que o ator esteja sempre inventando algo novo, que não haja nada fixo em seu trabalho. É justamente na busca da concretização de sua obra, a qual se materializa somente em seu corpo, que ocorre a (re) criação dessa obra e a renovada possibilidade de autoria.

Em relação à escrita, na perspectiva de Foucault, busco pensá-la não em sua materialidade de códigos e signos, mas como uma forma discursiva constituída em um determinado tempo e espaço. Ainda assim, para utilizar o termo escrita, configurando-o no âmbito do trabalho do ator, é importante mencionar as particularidades que caracterizam o uso do termo nesse campo do conhecimento. Na escrita teatral, os códigos, signos e vocabulário somente tomam forma pela presença física do ator, no modo singular com que ele estabelece sua relação com o outro, com o espaço e com o tempo. Assim que, embora os modos de escrita do ator tenham, também, se configurado no tempo e no espaço de diferentes formas, não se pode pensar a ausência, o anonimato, constituído no ato de escrever, da mesma maneira para o escritor e o ator. Novamente a singularidade da escrita do ator vai remeter para a efemeridade da existência de sua obra, e para um modo particular de configuração da ausência.

É difícil pensar a obra para além da existência do ator. Porém, o contrário é possível, pensar o ator, tanto quanto o autor, mesmo sem se reportar às suas obras. Por exemplo, sabe-se (do senso comum) que *Laurence Olivier* foi um grande ator, mesmo que nunca o tenhamos visto representar algum papel. Da mesma forma, sabemos que *William Shakespeare* foi um autor, ainda que não tenhamos lido suas obras. Isso nos leva à outra questão levantada por Foucault: o significado do nome de um autor.

Para Foucault, o nome de um autor é mais do que uma forma de identificá-lo: é, também, uma forma de descrevê-

lo. Embora não seja um elemento do discurso, o nome exerce um papel em relação aos discursos, assegura uma função classificativa e serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso. O nome do autor subjaz a seus textos e acaba por impregná-los, trazendo quase que intrinsecamente o modo de ser do autor. A função autor é, para Foucault, uma forma de identificar sujeitos e seus discursos no interior de uma sociedade (Foucault, 1992, p. 44-46).

No caso do ator, não é possível pensar sobre a dimensão e o significado do nome, sem considerar o estatuto que a mídia lhe atribuiu. O nome de um ator toma existência e assume uma função própria, passando a impregnar um discurso, na medida de sua exposição pública, de sua *celebrização*. Esse reconhecimento, que passou a se dar num âmbito mundial - e que até um determinado momento era bastante restrito, abrangendo aqueles lugares onde o ator conseguia chegar com seu trabalho -, somente foi possível com os meios de comunicação de massa, o que instaura um modo peculiar de relação com o ator, com seu nome e a constituição do seu trabalho.

Sobre o a Ator Autor

A partir das questões pinçadas do texto de Michel Foucault, e da forma como foi possível configurá-las em relação ao ator, não seria demasiado afirmar que a autoria, de certa forma, esteve sempre presente no trabalho de um ator. Por exemplo, na materialização da obra do ator, possibilitada e renovada, na medida de sua presença, o que vai lhe conferir uma certa autoridade no trabalho teatral justamente por lidar com o imponderado desse acontecimento. Assim, até mesmo quando a aprendizagem do ator estava baseada na imitação de outro ator, através da repetição de algo cristalizado, ou quando cada ator dedicava-se a um único personagem por toda a vida, isso não impediu que os atores fossem imprimindo transformações nos personagens e deixando-lhes a marca de sua autoria. Ainda quando o trabalho do ator é dar forma a um personagem estruturado por um dramaturgo, um personagem terá tantos autores quanto os atores que vierem a interpretá-lo e, provavelmente, nenhum ou poucos conseguirão corporificá-lo de forma a satisfazer a imagem de quem escreveu.

Entretanto, para caracterizar e compreender a questão da autoria no trabalho do ator, é necessário não só encontrar evidências. Há que se entender e delimitar as formas e particularidades desse conceito no campo do trabalho do ator.

Sendo assim, que elementos caracterizam um “ator autor”? O que poderíamos citar como características de autoria no trabalho do ator?

Para Foucault, na ordem dos discursos, um autor pode ser bem mais do que um produtor de livros; ele pode instaurar uma teoria, uma tradição ou uma disciplina que abarquem outros autores e outros livros. Foucault chama isso de uma posição “*transdiscursiva*”. A partir do século XIX, entretanto, surgem autores que Foucault denomina “*Instauradores de Discursividade*”. Estes, em suas obras, produziram regras, paradigmas e referências que tornaram possíveis obras análogas e diferentes, porém, ainda assim, pertencentes à mesma discursividade por eles instaurada. Nesse sentido, parafraseando Foucault, gostaria de mencionar dois diretores que considero como *Instauradores de discursividade* na prática teatral: *Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski*.

Um ator autor, no sentido instaurado por Stanislavski e Grotowski, dois grandes pedagogos teatrais do século XX, é principalmente alguém comprometido eticamente com sua obra; incapaz de condicionar seu trabalho ao grau de visibilidade que este lhe proporcione ou conspurcá-lo para favorecer a carreira. Para esses diretores, o ator cria porque se transforma, e algo

lhe acontece por que cria. Não se trata, contudo, de uma transformação de cunho terapêutico, mas, sim, no campo das ações teatrais e pessoais.

Como atriz e professora de um curso de formação de atores, imagino um ator autor como um criador autônomo, um artista capaz de dar forma à sua obra, e fazê-lo sem depender, necessariamente, da presença de um professor, diretor ou dramaturgo, mas, de outra forma, com referenciais próprios construídos como base para edificação de um trabalho. Alguém que cria com liberdade porque possui parâmetros que servem, inclusive, para questionar a própria ação. Um ator autor constrói sua escrita e, conforme Larrosa, “(...) não há escritura pessoal que não tenha vestígios de palavras e histórias recebidas” (Larrosa, 1998, p.32). Por isso, a autonomia de um ator pressupõe o domínio de uma técnica. Isso não significa somente a aprendizagem de um conjunto de exercícios, mas a construção de uma lógica de trabalho, um vocabulário próprio que abarque certa coerência, uma maneira particular de expressar-se que, utilizando a definição de Foucault referindo-se ao “autor escritor”, pode explicar tanto a presença quanto a ausência de determinadas idéias, questões ou acontecimentos e a transformação desses elementos na escrita.

Para Gerd Bornheim: “(...) o ator criador cria tudo, inclusive e principalmente a estética de cada um de seus atos, sem concessões à repetibilidade” (Bornheim, 1998.p.204)).

Bibliografia

- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORNHEIM, Gerd. **Páginas de Filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um ator?*. In: O que é um ator?. Lisboa: Veja/Passagens, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- ICLE, Gilberto. **Teatro e construção de conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.
- KUMIEGA, Jenifer. **Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro**. 1959-1984. Firenze: La casa Usher, 1985.
- LARROSA, Jorge. *Os paradoxos da autoconsciência*. In: *Pedagogia Profana*. Porto Alegre: Contrabando, 1998.
- Nietzsche & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- VALENZUELA, Jose Luis. **De Barba a Stanislavski**. San Luis: Universitaria, 1993.

Nota

¹Esse texto é parte de uma proposta de dissertação que discute a formação do ator na e pela mídia.

* * *

A ARTE NA ESCOLA: EXPERIÊNCIA EMANCIPADORA OU ATIVIDADE PARALELA?

Ceres Vittori Silva

Universidade Estadual de Londrina

A concepção de arte na escola tem sido alvo de discussões que oscilam, desde uma tendência tecnicista até uma visão terapêutica. Na busca do entendimento do conceito de arte e do seu uso na escola, navego pensando a arte como processo que pode colaborar com a criação e construção de uma realidade que se cria e se constrói no intercâmbio psicossocial da sala de aula. A arte, ou - o fazer artístico - representada aqui pela criatividade, pela reflexão, e pela crítica da representação, é entendida como um elemento constituinte do desenvolvimento tanto da criança quanto do professor, mas, principalmente, influenciador da relação entre eles.

Tal definição atende a uma mobilidade conceitual necessária para a formulação de uma proposta pedagógica na escola, onde a arte possa tomar parte de sua estruturação. No caminho da arte dentro da educação, carrego comigo os conceitos do construtivismo e a relação dialética entre conhecedor e conhecido. E, nessa encruzilhada, penso poder criar um isomorfismo entre arte e o construtivismo

Como observar a arte como emancipadora, senão pela construção da novidade? Se não há interesse, aqui, em observar a arte como forma de aplicação, e sim como processo de investigação, como inseri-la na discussão a respeito da formação do professor? Entendo que as respostas só começarão a aparecer à medida que eu descubra particularidades, interpretando a fala de outros navegadores. Exatamente por isso se faz necessário situar a arte sob uma perspectiva construtivista, entendendo-a como processo dentro da escola: "Se o objecto da epistemologia é o mecanismo de construção diacrónica da novidade, o método adequado terá de ser ele próprio construtivista (Macedo, 1997, p.30)."

Seguindo essa rota de pensamento, vejo que a criatividade disponibilizada pela arte proporciona uma forma de raciocínio, ou mais, imagens mentais intrincadas e interligadas, aos saltos, de forma a avançar e retroceder conforme o problema a ser resolvido. O fazer artístico constrói a possibilidade de erro sem o medo do fazer erradamente. Agir sobre o objeto e retirar-lhe algumas de suas qualidades, numa interpretação do mundo. A criação artística permite a construção da novidade e a arte, pensada como uma visão do mundo, é dialética e continuamente mutante.

Esse desenvolvimento de novas estruturas, em uma espiral ascendente, é o que permite a construção de novos conhecimentos, sendo a própria reestruturação um novo conhecimento. Ao incidir sobre os mecanismos de crescimento dos conhecimentos, a epistemologia genética visa aos mecanismos constitutivos mais do que as condições normativas externas (Ibid, p. 31). A inserção de processos criativos, por meio da arte, que visem a condições de atuação e modificação do real, certamente incidiriam favoravelmente sobre os mecanismos constitutivos dos quais trata a epistemologia genética.

A experiência com arte propicia o exercício contínuo da descoberta, aguça a curiosidade, abrindo espaço para fluir o pensamento criativo. Como o conhecimento do indivíduo não é construído de maneira estanque, e, sim, relativizado, o desenvolvimento do potencial criativo através da arte, com certeza, favorecerá também o desenvolvimento de outras áreas

como a social, a cognitiva e a emocional.

Em suas práticas pedagógicas, elaborar situações que levem a criança a levantar hipóteses é imprescindível ao professor. E, para fundamentar essa elaboração, busco dados em Piaget e em sua teoria sobre a expansão do conhecimento. Seu princípio filosófico trata de estruturas em contínuo desenvolvimento, onde a ação antecede a reflexão até que o sujeito consiga abstrair e simbolizar, em um nível de estrutura sempre mais elevado que o anterior (Piaget et al, 1995, p. 274).

Seria bom recordar, nesse momento, que a criatividade é própria da reflexão e que "todo novo reflexionamento exige uma reconstrução sobre o patamar superior daquilo que fora dado no precedente (Piaget, et al, p. 278)", portanto, a abstração reflexionante engendra uma crescente riqueza das formas criativas. Supõe-se, então, que a arte pode beneficiar a conquista de estruturas, essenciais na construção do conhecimento, visto que poderia inter-relacionar esses esquemas de ação. A arte comporta em si um dinamismo, que é igualmente encontrado nos processos de reflexão.

O caráter retroativo compreendido pela teoria de Piaget permite inserir o princípio criativo como um grande ponto de reorganização do conteúdo utilizado em sala de aula. A estrutura anterior, projetada na nova situação, me remete aos temas propostos em estudos sobre improvisação no teatro ou formas de trabalho com pintura e desenho, onde o aluno pode reelaborar o que desenvolveu, de forma ampliada, em um novo nível, mais elevado que o primeiro. Dessa forma ele pode abstrair e simbolizar por meio do processo de criação utilizado para desenvolver seu produto artístico.

Assim, mais do que o conteúdo, o professor precisa compreender o universo cognitivo de seus alunos, na tentativa de superar a dicotomia entre ensino e aprendizagem. Nessa perspectiva, o educador atua refletindo na ação, criando uma nova realidade, corrigindo através do diálogo que estabelece com essa mesma realidade. Na formação de professores como artistas reflexivos, a prática adquire o papel central do currículo, e não só se constroem novas teorias, esquemas e conceitos, como se aprende o próprio processo dialético da aprendizagem (Gómez, 1995, p. 104).

Parece que o óbvio se apresenta às cartas de navegação. No entanto, barco ao mar, a leitura feita por muitos formadores de opinião tende a relegar ao professor e à arte tarefas instrumentais, destituindo o professor de uma forma de trabalho intelectual, de importância fundamental para a pedagogia. Sem uma metodologia própria, sem argumento, sem relação entre linguagem e ação.

Questionar *o que?* e *para quem?* ensinar é que vai permitir ao professor traçar uma rota de navegação, sempre sujeita a mudanças, pois o caminho só se concretiza ao navegar. Piaget não nos deixa esquecer disso quando assinala que "... o equilíbrio cognitivo não é um estado de inatividade, mas de constantes trocas" (Piaget et al, 1995, p. 282).

O planejamento que o professor deve fazer da rota a ser seguida deve incluí-lo também. Sua forma de ver a vida, seu jeito de agir, sua noção de futuro e de sociedade estão incrustadas em sua rotina na escola ao invés de esconder-se atrás de métodos emprestados ou obrigatórios. Professor e aluno como intérpretes dessa experiência de aprender, dessa relação entre ambos.

Como nos lembra Vasconcelos (2001, p. 83), "na dinâmica de desequilíbrio contínuo, que não é linear, mas sim circular, reguladora e dialética, está a possibilidade do processo criativo". E, inversamente, é por meio do processo criativo que se torna possível o desequilíbrio, a tensão e a necessidade

de regulação, alimentando o processo dialético existente na abstração reflexionante. Então a arte poderia ser articulada como energia motriz a ser adotada por professores que pretendam pensar e fazer pensar, ao invés de serem tratados, ambos, arte e educador, como simples receitas ou copiadore de receitas.

É isso primordialmente o que a arte nos ensina: nossos esquemas de aprendizagem podem ser conhecidos e divididos com o grupo que nos cerca, influenciando e sendo influenciado pelo meio. A nossa identidade não é a identidade de um saco de batatas ou de um balde de água num lugar determinado. Nós estamos naquele lugar e já o transformamos, já buscamos relações, e isto desde o primeiro momento da nossa existência.

Por isso, lançar uma luz aos possíveis vínculos criados por intermédio do fenômeno artístico na relação professor-aluno, que estarão refletindo também a ideologia proposta pela escola, é fundamental aos objetivos desse estudo. Fazer isso, pensando a arte como uma forma de expressão da leitura de mundo do sujeito e suas possíveis contribuições na construção da novidade por intermédio das relações entre as pessoas que fazem a identidade da escola.

As perguntas que mobilizaram a busca de fundamentação são questões diárias, pertinentes à figura do professor e suas relações em sala de aula. Dizem respeito à identidade do professor que se quer capacitado, orientado; sujeito do processo de aprendizagem e desenvolvimento. E para visualizar a arte como emancipadora é preciso primeiramente, identificar qual o sentido de arte para esse professor.

Uma atuação crítica e reflexiva por parte do professor exige uma atitude no sentido dessa emancipação proposta. Para isso, são cruciais uma análise e uma integração dos processos de emancipação e a luta pela auto-emancipação. Nesse momento vale resgatar a imagem de um professor autônomo, como artista que reflete, cria e representa. E nas palavras de Gómez (1997, p.102), não há um conhecimento profissional para cada caso-problema nas situações decorrentes da prática, que teria uma única solução correta.

Sob o ponto de vista artístico, isso é via de regra, já que essa conduta é a principal fonte de trabalho. É dessa necessidade de ação e reflexão na ação que se alimenta a prática artística. A arte ainda vai além. Ela proporciona recursos entendidos aqui, mais como um processo de investigação do que um contexto de aplicação, no sentido da construção do caminho pessoal necessário ao professor.

Reflexões sobre essas propostas remetem à arte como processo de ação e não somente como ferramenta ou produto. No entanto, um fator que não pode ser perdido de vista, é o fato de a arte estar realmente inserida na forma de atuação do professor ou somente sendo vista como disciplina compartimentada.

Difícil responder se a arte pode ser emancipadora e se pode contribuir para a reflexão crítica de alunos e professores; no entanto, suponho que, se há alguma forma de fazê-lo, é pelo construtivismo. Esse processo se localiza na construção da novidade em sala de aula, partindo da relação entre seus atores.

Piaget (2001, p.13) afirma que “o desenvolvimento da inteligência é uma criação contínua”. Nossa parte na arte é justamente compreender sua inserção na escola e tentar ultrapassar seu entendimento como abstração empírica. Normalmente a arte na escola não avança além da ação sobre os objetos, ou se o professor assim o faz, não sabe que faz.

A formação do professor deve caminhar no sentido de uma docência artística (Corazza, 2001). Para que possamos

dialogar com as diferenças e ir além: trabalhar com elas. Firmar um compromisso com um projeto educativo que vise a reformulações qualitativas na escola, a partir de seus primeiros encontros com a criança, desde a creche e a pré-escola até os passos do professor. Isso revelaria o vínculo entre a formação e o espaço do exercício profissional.

Segundo Giroux (1983, p.99), é necessário uma capacidade de decodificar e criticar as ideologias inscritas nos princípios estruturadores subjacentes aos materiais curriculares. Mensagens ideológicas que justapõem trabalho artístico de alta qualidade a descrições de pobreza e exploração, ou que não promovem um engajamento crítico por parte dos alunos.

Só há uma forma de não reproduzir os conceitos dominantes: criar criticamente. A arte como um fenômeno social, que nasce do homem e, portanto, reflete suas dúvidas e certezas enquanto ser que caminha ao encontro de melhor se situar no mundo. Ensinar arte? Mais que isso. Ensinar com arte. E desenvolver esses paradigmas propostos pelo pensamento criativo inerente à arte, desde o início da escolarização até a formação de professores. Não transformar a sala de aula em um navio naufragado, e, sim, iniciar a criança em seu estar atuante no mundo e manter sempre no professor a possibilidade de “educar, artistando”.

Bibliografia

- CORAZZA, S. M. *Na diversidade cultural, uma “docência artística”*. Pátio, ano V, n.17, p.27-30, 2001.
- GIROUX, H. A. **Teoria Crítica e Resistência em Educação** - Para além das teorias de reprodução. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 175-187.
- GÓMEZ, A. P. *O Pensamento Prático do Professor: a formação do professor como profissional reflexivo*. In: NÓVOA, A. **Os Professores e a Sua Formação**. Lisboa: Publicações D. Quixote, Instituto de Inovação Educacional, 1995. p. 93-114.
- MACEDO, M. I. A. **O Problema da Novidade Cognitiva na Epistemologia de Jean Piaget**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- PIAGET, J. et al. **Abstração Reflexionante: relações lógico-aritméticas e ordem das relações espaciais**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- Criatividade. In: VASCONCELOS, M. S.(org.). **Criatividade: psicologia, educação e conhecimento do novo**. São Paulo: Moderna, 2001. p. 11-20.
- VASCONCELOS, M. S. **Ação e representação mental no desenvolvimento da criatividade**. In: (org.). **Criatividade: psicologia, educação e conhecimento do novo**. São Paulo: Moderna, 2001. p. 79-96.

* * *

AS POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS DO JOGO DRAMÁTICO COMO RECURSO DIDÁTICO PARA RELEITURA DE OBRAS DE ARTES: UMA EXPERIÊNCIA COM A EDUCAÇÃO INFANTIL

Emerson Melquiades Araújo Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Introdução

Este estudo teve como objetivo verificar as possibilidades pedagógicas do jogo dramático como recurso didático-metodológico para a releitura de obras de artes e os seus efeitos sobre a aprendizagem da leitura de imagens visuais fixas.

Para tanto, foi implementada uma seqüência didática que buscou desenvolver através de um conjunto de ações organizadas, atividades que possibilitassem as crianças realizarem uma releitura das obras do artista Albert Eckhout², através do jogo dramático e do registro da performance realizada no jogo através da imagem visual fixa (fotografia). A referida seqüência trabalhou de forma interdisciplinar os conteúdos curriculares relacionados ao ensino de Artes (Artes Visuais e Teatro), História e Geografia.

A experiência de ensino/aprendizagem foi desenvolvida em uma escola localizada no bairro de Joana Bezerra, mais conhecida como comunidade do Coque, uma das maiores favelas do subúrbio da cidade do Recife. A escola faz parte da Rede Municipal de Educação da Cidade de Recife, funcionando no horário da manhã e da tarde, apenas com turmas de Educação Infantil, atendendo a um número total de 400 alunos, com faixa etária entre 4 e 6 anos de idade. A seqüência didática foi implementada em uma turma do 1º. Ano do 2º. Ciclo da Educação Infantil³, com crianças entre 4 e 5 anos de idade, funcionando no horário da tarde, com um número total de 25 alunos.

Em se tratando de um projeto cujo eixo central foi o ensino de Artes, adotamos como abordagem didática, a metodologia triangular do ensino da arte, que foi sistematizada no Brasil pela professora Ana Mae Barbosa, a partir da década de 1980.

Segundo Barbosa (2002), tal abordagem compreende a arte não apenas como expressão, mas também como cultura, pois valoriza tanto o fazer artístico na sala de aula quanto à compreensão da obra de arte através do ensino da história da arte, da crítica da arte e da estética, colocando a imagem no centro da aprendizagem.

“A proposta triangular é pensada como um sistema aberto de abordagem da arte, seu ensino e sua história. Nela, três ações básicas do processo de ensino e aprendizagem são articuladas: o ler, o fazer e o contextualizar, que se apresentam como relevantes para Educação Infantil; Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos, por compreender a Arte como construção histórica, social e cultural” (Recife, 2002:17-18).

Corroborando com essas idéias assumimos nesse trabalho uma postura essencialista do ensino da arte, pois conforme os estudos realizados por Koudela,

“(...) a arte não necessita de argumentos que justifiquem a sua presença no currículo escolar, nem métodos de ensino estranho à sua natureza intrínseca

(1992:18)”.

“A Arte é um meio para a liberdade, o processo de liberação da mente humana, que é o objetivo real e último de toda educação” (1992:10).

Compreendendo que a metodologia triangular é um sistema amplo de pensar o ensino de arte, foi necessário buscar outros referências que nos auxiliassem a pensar a ação pedagógica na tarefa da apreciação de obras de artes. Desta forma, os estudos de Parsons (1992), Feldman (1970) e Taylor (1986), foram de fundamental importância para este trabalho.

Parsons desenvolve um importante estudo sobre os estágios de desenvolvimento cognitivo que os sujeitos utilizam para compreender as imagens nas obras de arte. Ele aponta cinco estágios, que não estão vinculados necessariamente a idade cronológica do sujeito, mas ao conhecimento cultural e estético. No entanto, são adquiridos de forma linear, do primeiro ao último estágio.

Feldman e Taylor em seus estudos pensaram sistemas metodológicos que ajudam aos alunos na apreciação de obras de artes, buscando enfatizar o caráter epistemológico da arte na atividade pedagógica.

Para se ter uma compreensão geral da obra de arte, Feldman sugere quatro operações: 1- Descrição dos objetos e formas que compõem a obra; 2 - Análise formal dos elementos visuais que constituem a obra; 3 - Interpretação da obra baseada nos elementos descritos e analisados; 4 - Julgamento do valor estético da obra a partir dos enfoques filosóficos formalista, expressionista ou instrumentalista.

Complementando as operações sugeridas por Feldman, Taylor apresenta quatro pontos fundamentais que ajudam na compreensão do objeto de arte: 1 – Análise temática da obra a partir de seu conteúdo; 2 – Análise formal da obra a partir dos elementos visuais que a compõem; 3 – Análise dos processos utilizados na composição da obra, a partir da identificação dos materiais, técnicas, instrumentos; 4 - Análise do caráter da obra buscando apreender emoções e sensações despertadas.

Relatando a experiência

No mês de setembro do ano de 2002, foi inaugurado na cidade do Recife, o Instituto Ricardo Brennand (IRB)⁴, com a exposição itinerante “Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644 - 2002”. A amostra reuniu obras de artes que retravam as paisagens do Recife, os animais, os tipos humanos encontrados em Pernambuco no século XVII e naturezas-mortas, retratando frutas e legumes tropicais. Além da Universidade Federal de Pernambuco e do Instituto Arte na Escola (SP), a ação educativa da exposição foi desenvolvida através de uma parceria do IRB, com a Secretaria de Educação e Cultura do Governo de Pernambuco e Secretarias de Educação Municipais das Cidades de Recife, Olinda, Jaboatão dos Guararapes e Camaragibe.

Em particular, os professores das escolas municipais do Recife passaram a desenvolver projetos didáticos que buscaram articular os conteúdos de ensino previstos para o ano letivo, com temáticas gerais emergentes a partir da exposição, tais como: pluralidade cultural, formação étnica, fauna e flora brasileira.

Assim, surgiu no contexto escolar o projeto didático “Eckhout e a Educação Infantil: Discutindo a formação étnica e pluricultural do povo brasileiro”, que teria como produto final uma exposição com releituras das obras de Eckhout relacionadas aos tipos étnicos encontrados no Recife do século XVII.

Sabendo que o trabalho de releitura seria realizado

por crianças da Educação Infantil, com 4 e 5 anos de idade, que em geral, encontram-se em transição da garatuja para os esquemas pré-esquemática, conforme os estudos sobre o desenvolvimento do desenho infantil, (Bessa, 1969; Souza, 1968 & Nicolau, 1995), seria inviável uma releitura das obras através da representação pictórica, em se tratando das obras de Eckhout ser de estilo realista.

Desta forma, em caráter experimental, optamos em realizar a atividade de releitura através da utilização do jogo dramático como recurso didático-metodológico, articulado ao registro da performance realizada no jogo pelas crianças através da imagem visual fixa (fotografia).

Assim, integramos ao projeto o trabalho com o jogo dramático na tentativa de que o processo de releitura possibilitasse as crianças os meios de expressão os mais completos possíveis e ao mesmo tempo formasse um senso artístico e social, uma vez que o jogo dramático se constitui em sala de aula como um estímulo indispensável ao desenvolvimento das capacidades de expressão da criança (Reverbel, 1995 & Slade, 1978).

Existe uma variedade infinita de jogos dramáticos, que vai do simples jogo de imitação de personagens até os jogos coletivos mais complexos. No entanto, para este trabalho, o repertório de jogos dramáticos foi constituído de forma a privilegiar os jogos de observação e de percepção.

Ao implementar este projeto no contexto escolar tínhamos como objetivo didático reconhecer a importância das artes visuais na sociedade e na vida dos indivíduos, de forma a identificar os produtores em artes visuais como agentes sociais de diferentes épocas e culturas. Para tanto seria necessário também: reconhecer as obras de Eckhout como registro histórico através da leitura objetiva e subjetiva das suas obras referentes aos tipos étnicos encontrados em Pernambuco (Recife) no século XVII; conhecer a formação étnica das raízes do povo brasileiro, adotando atitudes de respeito a pluralidade de manifestações culturais (Raciais, religiosas e sexuais) de sua comunidade local (Coque/ Recife/Pernambuco); perceber os elementos que compõem a paisagem do lugar onde vive, estabelecendo uma relação com as paisagens encontradas na obra de Eckhout, de forma a compreender o espaço geográfico como um produto historicamente produzido pelo homem enquanto se organiza em sociedade; realizar a releitura das obras de Eckhout através da imagem visual fixa (fotografia), utilizando como recurso didático-metodológico o jogo dramático.

Para iniciar o projeto didático, foram escolhidas das obras de Eckhout, cinco imagens, relacionadas aos registros dos tipos humanos encontrados no período holandês em Pernambuco. As imagens selecionadas foram: Negra, Mulher Tupi, Índia Tapuia, Mameluca, Dança Tapuia. As mesmas foram ampliadas em tamanho ofício A4 e fixadas nas paredes da sala de aula.

Ao fixarmos as referidas imagens, tinha como objetivo despertar a curiosidade e o interesse das crianças e de alguma maneira mobilizar os conhecimentos prévios, de forma a possibilitar uma maior compreensão das imagens nas atividades subsequentes, pois segundo Kleimam (1992:13),

“A compreensão de um texto é um processo que se caracteriza pela utilização de conhecimento prévio: o leitor utiliza o que já sabe, o conhecimento adquirido ao longo de sua vida. É mediante a interação de diversos níveis de conhecimento (...), que o leitor consegue construir o sentido do texto. E porque o leitor utiliza justamente diversos níveis de conhecimento que interagem entre si, a leitura é

considerada um processo iterativo. Pode-se dizer com segurança que sem o engajamento do conhecimento prévio do leitor não haverá compreensão”⁵.

As crianças ao perceberem a presença das imagens me perguntaram do que se tratavam. Respondi que eram cópias das obras de arte de um artista plástico que se chamava Albert Eckhout. No entanto, as crianças não ficaram satisfeitas com a resposta. Elas queriam saber mais sobre o artista a que eu estava me referindo. Trazendo a tona múltiplos questionamentos: Quem era Eckhout? Onde ele vivia? Quantos anos ele tinha? Por que ele fez aquelas pinturas?

De ante do notório interesse apresentado pelas crianças, através da casa de boneca, contei a história de Maurício de Nassau, focalizando especificamente a passagem da inauguração da ponte, marcada como o dia em que ele iria fazer o boi voar. Dentro desse contexto, introduzi a presença de Eckhout como um dos membros de seu governo, cuja tarefa, foi registrar as maravilhas encontradas em Pernambuco. Na ocasião, aproveitei para perguntar as crianças se elas tinham interesse de ver as obras de arte. Com bastante entusiasmo, elas responderam que sim.

Passados alguns dias, chegou o momento em que iríamos realizar a visita ao Instituto Ricardo Brennand. Após efetivação do nosso contrato didático, onde foram construídas, como também explicitadas, as normas de funcionamento da nossa visita, as crianças se encaminharam para o transporte coletivo.

Já no Instituto Ricardo Brennand, um dos monitores nos recebeu e nos acompanhou durante toda a exposição, intitulada de “Albert Eckhout volta ao Brasil 1644 –2002”. Passamos por todas as obras, que eram exploradas pelo monitor de forma a respeitar o nível de compreensão das crianças. A visita durou cerca de 50 minutos.

Retornando a escola, na aula seguinte, em uma rodinha, realizamos uma avaliação da visita e passamos a discutir com as crianças o que elas acharam mais interessante na exposição. Logo após a discussão, entregamos a cada uma delas, uma atividade xerografada, onde solicitávamos que as crianças desenhassem uma das obras que elas viram e que havia chamado a atenção delas.

No encontro seguinte propomos uma nova atividade: transformar os quadros pictóricos em quadros vivos representados por elas mesmas. A atividade consistiria num jogo de apreciação das obras em que Eckhout retratou as figuras humanas, na qual as crianças realizariam a leitura dessas imagens, para depois retratá-las numa cena que montariam, como um jogo dramático de representação.

Passamos então, dois encontros realizando a leitura objetiva das imagens. Divididas em grupos, as crianças recebiam a imagem que no momento seria objeto da leitura. A partir de algumas categorias propostas pelo professor, as crianças diziam os itens solicitados, que simultaneamente eram registrados no quadro branco pelo professor. Exemplo:

Obra: Mameluca

Vestuário e objetos: Vestido branco, coroa de flores, cesta com flores, brincos e colar.

Estado Emocional: Normal

Outros elementos: Mato, árvore / cajueiro, coelho / prear e areia.

Paisagem de fundo: Campo

Este processo foi utilizado para a leitura de todas as imagens (Negra, Mulher Tupi, Índia Tapuia, Mameluca, Dança Tapuia, Homem tapuia, Guerreiro negro e o Mestiço). Passado esta etapa, tanto o professor, como os alunos e os pais, tiveram a tarefa de reunir todos os materiais necessários para a composição de cada personagem.

Reunidos todos os adereços, a próxima etapa foi realizar com as crianças uma excussão didática pela comunidade para selecionarmos as paisagens que mais se aproximavam das paisagens apresentadas pelas obras de arte.

Realizada as etapas pré-requisitas, iniciamos as sessões com os jogos dramáticos. Cada criança escolheu uma imagem, a qual deveriam compor a cena e a personagem. Para tanto, tiveram a sua disposição objetos, adereços, indumentárias e vestuários. Com o auxílio do professor e dos outros alunos, as crianças se caracterizavam. Já caracterizados, ensaiavam poses, gestos, trocavam impressões com os companheiros de sala de aula como estavam ficando, e procuravam objetos que fossem correspondentes ao que viam na obra de arte, para retrata-la a seu modo. Cada criança retratou uma cena, no entanto, todos participaram dando palpites.

Prontos, a criança caracterizada, junto com a sua turma, se encaminhavam para a paisagem selecionada e lá o professor registrava a performance através da fotografia. Todos os alunos passaram pelo mesmo processo. Reveladas as fotos, foi uma grande surpresa para as crianças, que passaram a se reconhecer nas obras de Albert Eckhout.

O projeto foi finalizado com um dia de exposição na escola, onde foram apresentadas as releituras das crianças, ao lado das réplicas das obras de Eckhout para a comunidade escolar e local.

Considerações Finais

Conforme apresentado no relato de experiência, a atividade de releitura possibilitou a articulação do ensino de artes visuais e o ensino de teatro, que tradicionalmente no contexto sócio-educacional são trabalhadas de maneira dissociada. Com tudo, esta articulação não retirou a especificidade e a natureza de cada expressão artística, constituindo-se ao final como um único processo, no entanto, de múltiplas facetas.

No estudo sobre o desenvolvimento cognitivo para a compreensão da experiência estética, Michel Parsons, defende que os sujeitos utilizam esquemas específicos de cada estágio para compreender as imagens nas obras de arte. Segundo esses estudos, crianças pequenas, em idade da Educação Infantil, centram-se os seus interesses apenas em um dos aspectos da imagem, seja ela uma cor ou uma forma. Isso por que ela identifica um elemento de cada vez, enumerando-os, porém, sem relaciona-los entre si. Ao final, a criança não consegue compreender a imagem de forma global.

No entanto, a partir dos estudos desenvolvidos na experiência didática relatada, o processo de releitura da obra através do jogo dramático, aliado a leitura objetiva e subjetiva da imagem, possibilitou as crianças criarem um bom nível de conhecimento das obras estudadas e uma compreensão global das imagens.

Isso significa dizer que a compreensão global da imagem não está implicada apenas aos estágios de desenvolvimento sistematizados por Parsons, mais também, a natureza e complexidade da atividade que será proposta para as crianças e as reflexões que estas poderão suscitar.

No caso específico do trabalho desenvolvido no relato

de experiência, o jogo dramático de representação de imagens visuais fixas, articulado a leitura subjetiva e objetiva, dentro do sistema apresentado por Feldman e Taylor, constitui-se um poderoso mecanismo didático para leitura e releitura de obras realistas, que possibilitarão uma compreensão mais global da obra de arte para crianças da Educação Infantil. No entanto, este se constitui um estudo exploratório, sendo necessário que outros investigadores se aprofundem nesta discussão.

Referência Bibliográfica

- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BESSA, Mahylda. **Artes plásticas entre as crianças**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- FELDMAN, Edmund Burke. *Becoming human through art*. 1970. Obra citada.
- KLEIMAN, A. M. **Texto e Leitor: aspectos cognitivos da leitura**. Campinas: Pontes, 1992.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- NICOLAU, Marieta Lúcia Machado. **A educação artística da criança: plástica e músicas: fundamentos e atividades**. São Paulo, Ática, 1995.
- PARSONS, Michel. **Compreender a arte: uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo**. Editorial Presença: Lisboa, 1992.
- RECIFE. Secretaria de Educação. **Proposta pedagógica da Rede Municipal de Ensino do Recife: Construindo competências**. Recife: SE, 2002.
- REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola**. São Paulo: Scipione, 1989.
- SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.
- SOUZA, Alcídio M. de. **Artes plásticas na escola**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968.
- TAYLOR, Rod. **Educating for art: critical response and development**. Longman: Essex-UK, 1986.

Notas

¹ Professor da Rede Municipal de Ensino do Recife e do Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino, do Centro de Educação/UFPE e mestrando do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco.

² Albert Eckhout (1610-1665) - pintor encarregado de retratar as riquezas naturais e humanas do Estado de Pernambuco destinados à divulgação científica na Europa. Tornou-se um dos mais importantes documentaristas do grupo de artistas trazidos na comitiva do Conde João Maurício de Nassau, constituindo-se como um dos principais etnógrafos da fauna e da flora brasileira.

³ O sistema municipal de ensino da Cidade do Recife adotou no ano de 2002 os ciclos de aprendizagem como orientação para a organização da

prática docente em todos os níveis de escolarização.

⁴ O Instituto Ricardo Brennand é um complexo formado por um castelo, uma pinacoteca e uma biblioteca, edificados em estilo medieval gótico, voltado à preservação da arte e cultura, com ênfase no período do "Brasil Holandês". Dentre as suas atividades, tem priorizado os programas educacionais para crianças e jovens. No cenário nacional, o instituto se destaca como um importante centro de cultura do nordeste brasileiro.

⁵ No nosso caso específico, estamos tratando da leitura de textos não verbal.

A PEDAGOGIA DO ESPECTADOR: ALGUMAS ANOTAÇÕES ¹

Flávio Desgranges
Universidade de São Paulo

As pesquisas acerca da importância da formação de espectadores vêm tendo grande desenvolvimento nos últimos anos em todo o mundo. São dois os fatores preponderantes que sustentam estas investigações, e apontam para a necessidade cada vez maior de implementação de práticas de formação. Um deles é a importância de que haja espectadores interessados e capacitados em ver e debater teatro, já que não há desenvolvimento da arte teatral que possa se dar sem a efetiva participação dos espectadores. O outro fator relevante que sustenta as práticas da formação de espectadores, diz respeito à importância de uma pedagogia do espectador em nossos dias, tendo em vista a espetacularização da sociedade, ocasionada pela proliferação de meios de comunicação de massa que condicionam a sensibilidade e a percepção dos indivíduos contemporâneos, e indicam a necessidade de uma formação reflexiva do observador, visando a sua aptidão tanto para perceber os recursos espetaculares utilizados, quanto para analisar a produção de sentidos veiculada por estes canais de comunicação.

Observemos mais detalhadamente cada um destes fatores. Começemos abordando a necessária participação do espectador no desenvolvimento da arte teatral.

Não existe teatro sem platéia e a importância da presença do espectador no teatro precisa ser vista não somente por uma razão econômica, de sustentação financeira das produções. É evidente que o fator econômico é vital e não pode ser esquecido, até porque o preço do ingresso torna o acesso inviável, excluindo das salas uma parcela do público que talvez fosse a mais interessada. Como um livro que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença deste outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si mesmo. Sem espectadores interessados neste debate, o teatro perde conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência deste outro, o seu discurso se torna ensimesmado, desencontrado, estéril. Não há evolução ou transformação do teatro que se dê, portanto, sem a efetiva participação dos espectadores.

O olhar do observador sobre o espetáculo sustenta o próprio jogo do teatro. A necessidade de companheiros de jogo, companheiros de criação, anima o movimento de formação de espectadores. Uma pedagogia do espectador se justifica, assim, pela necessária presença de um outro que exija diálogo, pela fundamental participação criativa deste jogador no evento teatral, participação que se efetiva na sua resposta às proposições cênicas, na sua capacidade de elaborar os signos trazidos à cena e de formular um juízo próprio dos sentidos.

O público participativo é aquele que, durante o ato da representação, exige que cada instante do espetáculo não seja gratuito, o que não significa que seja necessário, pois, se manifestar ou intervir diretamente para participar do evento. A sua presença se efetiva na cumplicidade que ele estabelece com o palco, na vontade de compactuar com o evento, na atenção às proposições cênicas, na atitude desperta, no olhar atento. Este espectador crítico, exigente e participativo é aliado fundamental nos diálogos travados acerca dos rumos da arte teatral.

O outro fator relevante que sustenta as investigações acerca da formação de espectadores diz respeito às necessidades do cidadão-espectador na contemporaneidade.

Em uma sociedade baseada na espetacularidade dos acontecimentos e apoiada na indústria moderna, que “não é fortuitamente ou superficialmente espetacular, ela é fundamen-

talmente ‘espetacularista’”, onde o espetáculo é “o sol que não se esconde jamais sobre o império da passividade moderna” (Debord, 1992, p. 21), formar espectadores consiste também em estimular os indivíduos (de todas as idades) a ocupar o seu lugar não somente no teatro, mas no mundo. Educar o espectador para que não se contente em ser apenas o receptáculo de um discurso que lhe proponha um silêncio passivo. A formação do olhar e a aquisição de instrumentos lingüísticos capacitam o espectador para o diálogo que se estabelece nas salas de espetáculo, além de lhe fornecer instrumentos para enfrentar o duelo que se trava no dia-a-dia. O olhar armado busca uma interpretação aguda dos signos utilizados nos espetáculos diários, da propaganda aos programas eleitorais. Com um senso crítico apurado, este cidadão-espectador, consumidor-espectador, eleitor-espectador procura estabelecer novas relações com o entorno e com as diferentes manifestações espetaculares que buscam retratá-lo.

Se nesta sociedade “a linguagem do espetáculo é constituída pelos signos da produção reinante” (Debord, 1992, p. 18), tomar conhecimento dos mecanismos que envolvem uma encenação, desvendar e apreender a lógica da teatralidade significa conquistar instrumentos que viabilizem a reflexão acerca dos procedimentos utilizados nas diferentes produções espetaculares. O espectador instrumentalizado se encontra em condições de decodificar os signos e de questionar os significados produzidos, seja no palco ou fora dele.

Os métodos e procedimentos propostos pelos meios comunicacionais contemporâneos influenciam e condicionam a sensibilidade e a percepção dos espectadores. Se quisermos destacar exemplos das opções éticas e estéticas de algumas destas produções espetaculares, podemos abordar diversos fatos recentes.

[...] se queremos um emblema para a educação mundial em prol da insensibilidade, não será difícil descobri-lo: ele está na cobertura televisiva de alguns anos atrás da Guerra do Golfo. (Costa Lima, 2001, p. 15)

Assim, a pedagogia do espectador se justifica também pela urgência de uma tomada de posição crítica frente às representações dominantes, pela necessária capacitação do indivíduo-espectador para questionar os procedimentos e desmistificar os códigos espetaculares hegemônicos.

Viabilizar o acesso do espectador ao teatro. Duplo acesso.

O despertar do interesse do espectador não pode acontecer sem a implementação de medidas e procedimentos que tornem viáveis o seu acesso ao teatro. Na verdade, duplo acesso: o físico e o lingüístico. Ou seja, tanto a possibilidade do indivíduo freqüentar os espetáculos quanto a sua aptidão para a leitura das obras teatrais. Antes disso, é fato, torna-se necessário que tenhamos boas condições de produção para um oferecimento quantitativo e qualitativo de espetáculos teatrais. No entanto, não é suficiente ter oferta de peças em cartaz, é preciso mediar este encontro entre palco e platéia. Primeiramente, é preciso criar condições para o espectador ir ao teatro, o que envolve uma série de medidas para favorecer a freqüentação, tais como: divulgação competente das peças em cartaz, que atinja públicos de diversas regiões e classes sociais; promoções e incentivos que viabilizem financeiramente o acesso das diferentes faixas de público; condições de segurança; rede de transportes eficiente; e tantas outras atitudes de apoio e incentivo que visem, em última instância, a colocar o espectador diante do espetáculo (ou vice-versa). O acesso ao teatro, porém, não se resume a possibilitar a ida às salas (ou a levar espetáculos

itinerantes a regiões menos favorecidas). Formar espectadores não se restringe a apoiar e estimular a freqüentação, é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística.

Portanto, a pedagogia do espectador está calcada fundamentalmente nos procedimentos adotados para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando o seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem. Assim se contribui para formar espectadores que estejam aptos para decifrar os signos propostos, para elaborar um percurso próprio no ato de leitura da encenação, colocando em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, da posição, do lugar que ocupa na sociedade. A experiência teatral é única e cada espectador descobrirá a sua forma de abordar a obra e de estar disponível para o evento.

Figura chave nas reflexões traçadas entre teatro e educação, Brecht afirmava que a leitura crítica, a capacidade de compreensão de uma obra de arte, no entanto, pode e precisa ser trabalhada. A capacidade de elaboração estética é uma conquista e não somente um talento natural.

É uma opinião antiga e fundamental que uma obra de arte deve influenciar todas as pessoas, independente da idade, status ou educação [...]. Todas as pessoas podem entender e sentir prazer com uma obra de arte porque todas têm algo artístico dentro de si [...]. Existem muitos artistas dispostos a não fazer arte apenas para um pequeno círculo de iniciados, que querem criar para o povo. Isso soa democrático, mas, na minha opinião, não é totalmente democrático. Democrático é transformar o pequeno círculo de iniciados em um grande círculo de iniciados. Pois a arte necessita de conhecimentos. A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro, se houver uma arte da observação. Assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perder. Subjaz à arte um saber que é um saber conquistado através do trabalho. (Brecht, apud Koudela, 1991, p. 110)

A especialização do espectador se efetiva na sua aquisição de conhecimentos de teatro, o prazer que ele experimenta em uma encenação se intensifica com a sua apreensão da linguagem teatral. O prazer estético, portanto, solicita aprendizado. A arte do espectador é um saber que se conquista com trabalho.

Familiarizado com os códigos teatrais, este espectador iniciado descobre pistas próprias de como se relacionar com a obra, percebendo-se, no ato da recepção, capaz de dar unidade ao conjunto de signos utilizados na encenação e de estabelecer conexões entre os elementos apresentados e a realidade exterior. A conquista da linguagem teatral propicia ao espectador uma atitude não submissa diante do fato narrado e das opções cênicas propostas. Conhecendo os signos que vêm sendo estabelecidos ao longo da história do teatro, bem como o funcionamento dos mecanismos utilizados em uma encenação, e os efeitos que produzem, o espectador ganha distância para melhor apreciar como tais elementos estão sendo apresentados em um determinado espetáculo. A aquisição destes conhecimentos permite que o observador esteja em melhores condições para traçar linhas de reflexão acerca da obra e elaborar um juízo de valor da mesma. A conquista da linguagem teatral possibilita

que o espectador problematize a encenação, faça perguntas à cena, tais como: Que temas este espetáculo aborda? De que maneira isto se relaciona com a vida lá fora? Que signos e símbolos o artista se utiliza para apresentá-las? Eu já vi algo parecido? Como eu faria? De que outras maneiras esta mesma idéia poderia ser encenada? O prazer de assistir a espetáculos teatrais advém justamente do domínio da linguagem que amplia o interesse pelo teatro na medida em que possibilita uma compreensão mais aguda, uma percepção cada vez mais apurada das encenações.

Bibliografia

- BRECHT, Bertolt. **Ecrits sur le théâtre 1**. Alençon, L'Arche, 1989.
 COSTA LIMA, Luiz. *O Século de Ontem*. Folha de São Paulo. São Paulo, 28 jan., Mais, p. 15, 2001.
 DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris, Gallimard, 1992.
 KOUDELA, Ingrid D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. SP, Perspectiva, 1991.
 ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. SP, Perspectiva, 1985.

Notas

- ¹ Este artigo surge com base em minha tese de doutorado, em vias de ser publicada em livro:
 DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. HUCITEC, São Paulo, 2003 [no prelo].

* * *

O CONCEITO DE DIVERSÃO NAS PEÇAS DIDÁTICAS DE BERTOLT BRECHT

Francimara Nogueira Teixeira
 Faculdades Nordeste / CE

O teatro continua como teatro, mesmo quando é didático, e na medida em que é bom teatro, é também divertido¹.

Brecht discute as peças didáticas ao longo de toda sua atividade teórica, dedicando-lhes artigos específicos reunidos sob o título *Para as peças didáticas (Zu den Lehrstücken)* e escritos dentro do intervalo de 1930 a 1956. São textos que comentam as encenações e tecem também considerações sobre os conceitos ligados à teoria e à prática das peças didáticas. Em outros artigos também encontramos referências ou pequenos comentários à estas peças que, mesmo dispersos, nos auxiliam na sua compreensão.

As peças didáticas têm um lugar determinado no teatro de Brecht e caracterizam-se como seu momento mais radical ao reunirem a experimentação prática dos textos como modelos de ação com a discussão teórica do papel do teatro e de seus principais elementos em uma sociedade do futuro, a sociedade comunista. Brecht está interessado em intervir diretamente no seu público, em experimentar uma dramaturgia que se insira na luta de classes como mecanismo emancipatório. É por isso que afirma por volta de 1936, referindo-se à intervenção fascista, que “somente em raros lugares, e não por muito tempo, é que as circunstâncias favorecem a existência de um teatro épico didático?”. Brecht defendia também que a existência desse tipo de teatro dependia do desenvolvimento de meios

técnicos específicos aliado a um forte movimento social de discussão dos problemas nacionais. Para Benjamin, as peças didáticas “são um desvio necessário através do teatro épico, desvio que o teatro de tese é forçado a percorrer”.

Na teoria da peça didática é indicado também todo um ideal pedagógico, que tem por base o jogo entre atuentes e espectadores, e que encontraria sua plena realização no Estado comunista, como nosso autor indica em um pequeno texto chamado de *Teoria da pedagogia (Theorie der Pädagogie)*⁴, de 1930. Brecht fala ainda de dois momentos distintos para a concretização do teatro do futuro: o da *Pequena Pedagogia* e o da *Grande Pedagogia*. No primeiro desses momentos, ainda haveria uma divisão entre palco e platéia, o teatro ainda seguiria o formato tradicional, com a diferença que trabalharia sempre com amadores e conteria um claro propósito pedagógico. Este momento indica uma etapa anterior necessária à revolução proletária e, portanto, à passagem para a *Grande Pedagogia*, já em uma sociedade comunista, onde desapareceria a separação entre atores e espectadores, só havendo jogadores.

O ator, o espectador, o texto, o teatro como lugar físico, todos esses elementos que compõem formalmente o teatro passariam por uma completa troca de função (*Funktionswechsel*), aqui ainda mais incisiva do que a realizada com as óperas. Brecht nos esclarece em *Para a teoria da peça didática (Zur Theorie des Lehrstücks)*: “a peça didática ensina quando se representa e não quando se assiste. Em princípio nenhum espectador é necessário para a peça didática, mas podem naturalmente ser utilizados”⁵. Neste novo lugar destinado ao espectador (sua inclusão na representação, no jogo teatral como participante, como jogador) reside a idéia de um teatro do futuro, no qual as acepções tradicionais de ator e espectador desapareceriam, já que o espaço do teatro seria, fundamentalmente, o espaço do conhecimento.

A radicalidade da teoria e da prática das peças didáticas reside em colocar o próprio teatro em discussão, além de apontar para um teatro do futuro. Embora Brecht não tenha realizado esta prática pedagógica, desenvolveu-se a partir da proposta da peça didática uma metodologia de trabalho pedagógico, educacional e didático. Vejamos as considerações de alguns autores que se detiveram especificamente sobre este tema.

Ingrid Koudela em seu livro *Brecht: um jogo de aprendizagem*⁶ faz, fundamentada nos estudos de Reiner Steinweg, uma extensa apreciação das peças didáticas, esclarecendo seu lugar na obra de Brecht. As peças didáticas foram por muito tempo avaliadas por critérios falsos que geralmente as taxavam de uma fase de transição, uma fase superada na dramaturgia de Brecht. Steinweg⁷ através de uma rigorosa pesquisa, restituiu-lhes seu lugar e atribuiu-lhes o estatuto de tipologia específica na dramaturgia brechtiana e de fundamento para uma prática teatral e pedagógica. Com o livro *A peça didática – a teoria de Brecht para uma educação político-estética (Das Lehrstück – Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung)* Steinweg reúne, de forma pioneira, um vasto material sobre a peça didática com textos esclarecedores desta tipologia dramática.

Steinweg empenhou-se em distinguir a peça didática da peça épica de espetáculo, apontando para a diferença fundamental definida por ele como regra básica: uma atuação sem espectadores garante a realização de um ato artístico coletivo, a partir dos modelos sugeridos pelas peças didáticas, as quais não exigem a arte da interpretação como as peças épicas de espetáculo. Este autor concebe como sendo duas as regras da peça didática: a regra básica, que consiste na atuação sem es-

pectadores, já comentada; e a regra de realização, segundo a qual os padrões estéticos das peças épicas não têm função nas peças didáticas, já que estas, funcionando como modelos para a geração de atitude crítica e de comportamento político, interviriam diretamente nos seus participantes.

Ingrid Koudela nos esclarece que Brecht fundamenta a teoria das peças didáticas em dois conceitos principais: o de modelo de ação (*Handlungsmuster*) e o de ato artístico coletivo (*kollektive Kunstakt*). No primeiro destes conceitos os textos das peças funcionam como modelos para experimentos que investigam, através da imitação e da improvisação, as relações entre os homens e que, portanto, são sugestões para exercícios artísticos coletivos, exercícios estes que reunidos formatariam um ato artístico coletivo, que, por sua vez, pode ser definido como um acontecimento teatral que interessa fundamentalmente a quem dele participa, porque contribui para o auto-conhecimento daqueles que se dedicam ao experimento. Os exercícios com os textos tornam os leitores seus atores - incentivando o revezamento dos papéis entre os participantes - e também seus autores, já que ao texto é reservada a característica de modelo e, portanto, pode ser alterado. Koudela esclarece: “se entendermos os textos das Peças Didáticas como dispositivos para experimentos, então eles devem ser suscetíveis de modificações, quando novas questões ou pontos de vista são gerados”⁸.

Para Steinweg a peça didática (e não a peça épica de espetáculo) contém a proposta de um modelo de ensino-aprendizagem próprio de um teatro do futuro. Um teatro que Ingrid Koudela define como um lugar onde

“os homens tenham a possibilidade de preparar-se para iniciativas de ordem social através dos meios teatrais. Nesses locais, as experiências individuais e históricas poderão ser estudadas e elaboradas, bem como o efeito de situações sociais que determinam atitudes corporais”⁹.

Ingrid Koudela afirma ainda que “Brecht enfatiza que o valor da aprendizagem na peça didática consiste no exame experimental das experiências sociais dos atuentes/jogadores”¹⁰. Neste aspecto é interessante o relato de Andrejz Wirth de um dos experimentos realizados em um seminário sobre Brecht ocorrido em 1977, na Universidade de Stanford, na Califórnia. Neste seminário foram feitos exercícios com as peças didáticas como jogo para jogadores e não para espectadores. Wirth - que desenvolve jogos de aprendizagem (*Lehrspiel*) através dos modelos de ação sugeridos nas peças didáticas - trabalhou a leitura coletiva de um texto entre diferentes leitores, uns que já eram iniciados no jogo com o texto e outros que não conheciam o texto. A proposta era de experimentar as diferentes significações que este texto pode assumir na troca de papéis entre aqueles que já conhecem o texto e os demais. A descrição que faz da improvisação de um participante é bem ilustrativa do jogo teatral:

“Cyrus desempenha papéis, ele não é um personagem. Ele demonstra algo que não tem realidade; real é apenas a experimentação. Ele se utiliza de um diagrama que desenha no chão. O diagrama é corrigido por outro leitor/atuante. A experimentação de Cyrus é executada como uma incumbência a todos. Ela não lhe pertence; sua atuação não é um monólogo, não é um solilóquio e também não é um diálogo com o círculo/coro. Suas falas não pertencem a ele mas a todos os que ali estão reunidos, os participantes do ato artístico coletivo de leitura atuação com o modelo de ação brechtiano”¹¹.

Esta participação do espectador no jogo, destituiu-lhe,

na verdade, do caráter de espectador e da passividade normalmente a ele atribuída, porque também a relação palco-platéia desaparece. O espaço é o do jogo e dele devem participar os jogadores.

Benjamin nos esclarece que

“a peça didática se destaca como um caso especial essencialmente porque a peculiar pobreza do aparelho simplifica e aproxima o intercâmbio do público com os atores e dos atores com o público. Cada ator poderá tornar-se coadjuvante”¹².

Para pensarmos o problema da diversão dentro da teoria e da prática das peças didáticas, vejamos o que Brecht nos diz neste pequeno trecho, onde trata da dramaturgia épica:

“(...) o caminho dessa dramaturgia leva, de um lado, ao grande drama dialético materialista (forma épico-documental), (que é) na realidade apenas restauração do teatro existente, e, de outro, ao teatro didático ativo, um novo instituto sem espectadores, onde os jogadores são ao mesmo tempo ouvintes e falantes. sua realização reside no interesse de uma causa pública coletivista, sem divisão de classes”¹³.

Este “novo instituto sem espectadores, onde os jogadores são ao mesmo tempo ouvintes e falantes” que Brecht se refere apresenta uma novidade: por um lado, o interesse na atividade deste espectador reafirma o empenho em formá-lo, já indicado por Brecht nas notas sobre o esporte e sobre as óperas; e por outro lado, revela a clara iniciativa de desenvolver neste jogador uma atitude política, que ultrapassa o mero didatismo e aponta na direção de uma concepção de diversão marchetada no ato artístico coletivo e, portanto, relacionada unicamente àqueles que dele participam. É nesse novo espaço que a diversão precisa ser investigada.

A diversão é pensada, nesse momento, como mais uma via de acesso ao conhecimento, como as outras vias suscitadas durante os exercícios com os modelos de ação. Uma dessas importantes vias estaria no *gestus* que, na peça didática é, como diria Benjamin, mais do que um “artifício da mais refinada espécie”, é mesmo uma de suas “finalidades primeiras¹⁴”. A diversão não se destaca, portanto, como um foco de interesse diferenciado, já que a grande preocupação de Brecht nesse momento era a intervenção social e a discussão das relações entre os homens. É preciso que compreendamos que a diversão sofre, na teorização sobre as peças didáticas, uma transformação na sua própria definição (assim como os demais elementos que compõem a encenação). No exercício com as peças didáticas a diversão não é oferecida como no teatro que se baseia na separação palco-platéia, não há o interesse em dirigir-se ao espectador, em atingi-lo, pela simples razão da noção mesma de recepção ser substituída pelo jogo de aprendizagem entre “ouvintes e falantes”.

A questão da diversão, nesse sentido, não pode ser pensada unicamente em relação à recepção das peças didáticas, mas deve ser investigada também no próprio espaço do jogo com os modelos de ação brechtianos, porque a recepção no trabalho com estas peças também passa por uma mudança de função, já que o ato artístico coletivo não se destina a espectadores, mas a participantes.

Brecht no texto *Teatro de diversão ou teatro didático? (Vergnügungstheater oder Lehrtheater?)* escrito por volta de 1936, retoma a questão da diversão no teatro didático, principalmente para combater a separação entre razão e emoção, entre prazer e aprendizagem. Nosso autor defende, ancorado no que ele denomina de *prazer em aprender (Lust am Lernen)*¹⁵, que se aprender e divertir formassem uma equação sem solu-

ção, se não existisse uma aprendizagem prazerosa, o teatro não estaria em condições de ensinar, porque negaria a si mesmo na sua principal função: divertir.

Para Brecht, ainda precisa ser descoberto um teatro que não deixe de ser prazeroso por colocar as relações sociais entre os homens em discussão, como afirma no texto *Notas sobre a dramática dialética* de 1931. Se Brecht levanta esta questão como um problema ainda não resolvido, é porque, de alguma forma, diversão e crítica ainda carregam o estigma de atividades incompatíveis, exclusão esta que Brecht esforça-se por negar e combater, fazendo-o durante boa parte dos seus textos seguintes.

* * *

ESTRUTURAS MENTAIS DE IMPROVISACÃO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A PRÁTICA PEDAGÓGICA TEATRAL

Gilberto Icle

Fundação Municipal de Artes de Montenegro
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

O estudo exploratório que apresento aqui foi realizado no âmbito do trabalho cotidiano de um Grupo de Atores¹ em situação de trabalho regular. A observação participante deu-se na tentativa de verificar estruturas que subjazem o trabalho e o desenvolvimento do ator, no qual recorrências de ações e de qualidades de ações podem ser vistas.

Considero como estrutura tudo aquilo que, no trabalho de improvisação do Grupo, é passível de generalização, ao mesmo tempo que possível de ser isolado. Por exemplo: quando um ator é capaz de isolar uma determinada qualidade de energia e, ainda assim, aplicá-la a outro movimento que não o que a originou, podemos dizer que estamos diante de uma estruturação deste conhecimento, pois podemos isolar e classificar esta qualidade de energia, ao mesmo tempo em que podemos aplicá-la genericamente a outras situações. É o indício de algo interno que se manifesta na ação do ator.

Categorias gerais de pensamento-ação: superficial, plena e profunda. Os indícios mais gerais de estruturação de conhecimento, veiculados pelos procedimentos que investiguei com o Grupo de Atores, dizem respeito a uma qualidade geral da ação física relacionada à presença física.

Em relação àquilo que o ator experimenta como presença física destaco a capacidade de agir e pensar sob uma forma contínua, fluente e concentrada. A continuidade é a gradação de tempo em que o ator é capaz de manter sua presença em funcionamento pela sua própria vontade. A fluência é a capacidade de explorar esta presença em diferenciações que não alterem este estado, de tal forma a não produzir pontos ou momentos de volta ao estado cotidiano. O problema da concentração do ator é ainda mais complexo, não sendo definido como uma forma de se voltar para seu próprio centro, mas sim uma capacidade de atentar aos mínimos detalhes em relação a si próprio, ao outro, aos fatos circundantes e aos procedimentos propostos.

Sob estes três aspectos (continuidade, fluência e concentração), é que observo categorias gerais de pensamento-ação no trabalho do Grupo. Essas categorias são explicativas mais do que interpretativas, pois existem na organização do trabalho como referência teórica e nunca como busca prática². Os limi-

tes de cada categoria não podem ser definidos com precisão absoluta ou com rigor científico, porém, podem ser usados como marcos constatativos do trabalho de campo e como guia para futuras interferências.

O primeiro nível de pensamento-ação é o **pensamento-ação superficial** que se caracteriza pelo grau mais elevado de falta de continuidade, fluência e concentração das ações físicas. As ações dos sujeitos são normalmente interrompidas por uma série de fatores, seu pensamento mantém relação direta com sua ação com muito pouca frequência. Outro fator característico é a falta de memorização de um repertório particular: todo uso de conhecimento precedente é dificilmente reconhecível. A dissociação entre o que faz e o que pensa é uma das características mais marcantes do pensamento-ação superficial. De fato, isto indica que o pensamento-ação superficial é um não pensamento-ação, uma vez que não estabelece as conexões mínimas, na maior parte do tempo de trabalho, entre o universo interior e o exterior.

O ator que trabalha, ainda, num plano superficial não consegue transformar o pensamento em energia corporal e vice-versa. Ele não elabora sua presença de forma a interagir consigo mesmo na sua ação. No entanto, normalmente faz aproximações desse estado, produzindo pouco a pouco, a transformação desse não pensamento-ação em momentos de maior concentração, fluência e continuidade.

De outra forma, o **pensamento-ação pleno** é a categoria mais encontrada durante o trabalho cotidiano. Ele caracteriza-se por uma continuidade grande das ações físicas, por uma fluência e concentração críveis do trabalho. Em geral, pode observá-lo depois que o ator superou os obstáculos técnicos dos exercícios. Depois de aprender a mecânica de algum exercício, por exemplo, ele consegue fluir pelo espaço sem interromper o trabalho para garantir a continuidade rítmica, e pode também pensar sobre o que está fazendo, deixando surgir imagens que vão criando conexões entre o que faz e pensa.

Quando um ator trabalha tendo como ponto de partida uma motivação física (por exemplo, executa uma seqüência de ações a partir de um objeto e estas ações não tem originalmente nenhum significado), é através da repetição que ele fará conexões mentais, criando dessa forma imagens significativas para cada uma das ações, construindo, assim, **porquês** para si próprio. Nesse caso, ele só atingirá o estado de pensamento-ação que estamos caracterizando como pleno, depois de saber de memória a seqüência e os detalhes das ações e resolver os problemas físicos, tais como controlar o peso em uma descida, desenhando no ar todos os movimentos de forma a serem precisos para quem assiste, olhar para pontos exatos em cada uma das ações, entre outros. Ao contrário, se o ponto de partida for uma imagem com a qual ele deve executar uma ação ou uma seqüência de ações, a repetição conduzirá a um estado de pensamento-ação quando o ator encontrar ações precisas e passíveis de repetição que traduzam, no seu entendimento, aquela imagem original. Ele poderá, ainda, através do trabalho, reconstruir a imagem original a partir do desenvolvimento do trabalho físico, alterando-a no que achar necessário.

O pensamento-ação pleno, embora não suficiente, é a base do trabalho do ator. Nesse estado, em geral, o ator está imerso nas suas imagens ao mesmo tempo em que se mantém atento ao que acontece ao seu redor, pois, pela rapidez com que recorda o que fazer ou cria coisas repentinamente, promove esta capacidade de pensar e agir com todo o corpo.

A observação me conduziu a pensar que, ao mesmo tempo em que o pensamento-ação pleno é, até certo ponto, o ideal de trabalho cotidiano do ator, ele tende a uma saturação. Isso não significa que esta categoria de trabalho não envolva a pro-

fundidade do ator, no sentido psicofisiológico, ao contrário, a categoria plena, por si só, já demanda um comprometimento alto do sujeito. No entanto, o ator necessitará sempre reconstruir aquilo que conhece, surpreendendo o que está estruturado, reestruturando seu conhecimento como garantia de constante renovação. Assim, como veremos a seguir, se fazem necessárias experiências com um nível mais profundo.

Como o trabalho de improvisação do ator é sempre a capacidade de realizar ações físicas em um estado psicofisiológico de pensamento-ação, e esse estado é fruto de construções passadas, reconstruídas e reorganizadas no aqui-agora, a garantia de que esse trabalho seja realizado de maneira integral pelo ator só é possível por um constante questionar. Seria dizer que, o ator precisará estar atento para diferenciar seu estado geral de trabalho num nível pleno de pensamento-ação daquele em que, pela mecanização, consegue dar a impressão de estar fazendo. Para o próprio ator esta diferença é difícil de ser identificada. O perigo de cristalizar as ações neste momento do trabalho é grande. A questão está relacionada à motivação que o ator encontra para seguir trabalhando de maneira profunda. Os indícios desta **cristalização** são difíceis de serem detectados, uma vez que os problemas físicos já foram sanados e as conexões mentais já experimentadas.

Na tentativa de construir um trabalho que atinja e, ao mesmo tempo, seja uma extensão da própria existência interior do ator, ele necessitará experimentar um nível mais elaborado de ação física que denomino **pensamento-ação profundo**. A ação profunda garante o dinamismo da ação plena, na medida em que impulsiona essa a patamares sempre mais elaborados de conhecimento, seja nas conexões que realiza entre o exterior e o interior, seja entre o puramente físico e o mental.

Os atores que passam pela experiência da ação profunda, em geral, tomam-na como um exemplo a perseguir. Trata-se de um ideal a perseguir, uma referência sensível para todo o trabalho. A ação profunda é o ápice do termômetro do trabalho do ator. É ela que ele desejará atingir em todos os momentos, mesmo sabendo desta impossibilidade.

Com o Grupo que trabalho, a experiência com o que denominamos ação profunda pôde ser observada depois de longos períodos de trabalho. Descritivamente, sua principal característica é a da mudança da percepção cinestésica do observador. Para quem observa, o ator, nesse nível de trabalho, parece estar maior do que realmente é, além de produzir um ritmo que chama a atenção pela quebra contínua entre movimento, tempo e energia. É como um espasmo muscular que parte do centro do corpo e se irradia até a periferia, promovendo uma transformação significativa no modo de comportamento.

A experiência com a ação profunda é um diferencial significativo no trabalho do ator. A partir dessa experiência, observamos que o trabalho do ator atinge um outro patamar. Os atores que, no decorrer do processo, não experimentaram esta profundidade, parecem não ter progredido nas suas qualidades com as ações físicas. Ao passo que aqueles que atingiram essa experiência, modificaram seu trabalho visivelmente. Embora não seja possível determinar o momento exato dessa **passagem** - um dia, um exercício ou mesmo um período de tempo específico, nossa observação nos faz concluir que foi a partir dessa experiência que cada ator, conforme seu desenvolvimento pessoal, construiu uma nova relação com seu próprio trabalho. Essa nova relação é sempre marcada por uma ruptura de pensamento, na qual o ator passa a entender de forma diferente seu trabalho e sem possibilidades de retorno. O movimento em direção à ação profunda é sempre de superação e conservação das estruturas e funcionamentos precedentes.

Por isso digo que não se trata de destacar duas fases: a ação plena e a ação profunda; mas sim de entendê-las como uma interdependência, pois uma garante a outra. A última subsidiando os avanços da primeira. E a primeira garantindo a possibilidade da experiência da última num processo contínuo, disciplinado e cumulativo.

Implicações para a prática pedagógica

A experiência que teve os resultados relatados acima fez-me pensar nas implicações para as práticas pedagógicas no âmbito e nos ambientes pedagógicos, tanto na educação formal, quanto na informal ou não formal.

Pensar práticas pedagógicas com atores ou não atores, na perspectiva de um olhar para as possíveis estruturas, demanda uma atenção especial. Se a observação que realizei pode ser aplicada a outros contextos é possível afirmar que o desenvolvimento e aprofundamento do trabalho do ator se faz numa relação entre um estado pleno e um estado profundo. Assim, a questão a enfrentar é como garantir a experiência com estados mais profundos de estruturação? Como abordar exercícios e atividades que não permaneçam na superficialidade das estruturas? Como usar as estruturas já existentes do aluno-ator para desenvolver novos conhecimentos em lugar de repetir elementos já conhecidos? Ao pensar que existem níveis em que o conhecimento teatral é estruturado de forma mais significativa pelo sujeito, através de uma espécie de esgotamento dos artifícios já conhecidos, suponho que a prática que visa atingi-los deve iniciar pela eliminação dos obstáculos que impeçam um processo criativo mais profundo.

Assim, trabalhar no nível do pensamento-ação profundo implica encontrar alternativas para as práticas repetitivas. Repetir mas transformando cada ação. Memorizar cada nível de energia mas como um fluxo contínuo e não como modelos cristalizados. Re-significar procedimentos que apontem para soluções de problemas particulares e não para modelos de aplicação coletiva. Esse olhar sobre os procedimentos pedagógicos conduz, então, a perspectiva da **individualização** das propostas pedagógicas. Quanto mais profundo o trabalho em sala de aula mais necessidade de contemplar as dificuldades e particularidades individuais do aluno e, portanto, mais distância é preciso tomar das práticas que aplicam exercícios de um repertório já conhecido do professor.

Promover um trabalho profundo com o aluno supõe um trabalho de criação, também do professor. Esse trabalho necessita de uma disposição de ordem profunda de vontade e mobilização. Convocando vontades individuais e coletivas, usando-se de todos os recursos do jogo, da interpretação, da improvisação, para criar novos procedimentos, nos quais seja impossível ao aluno dar respostas prontas, talvez se logre a tarefa de construir um conhecimento num nível no qual os processos criativos marcam o indivíduo para além da banalidade e do cotidiano.

Bibliografia

- MARINIS, Marco de. (Org.) **Drammaturgia dell'attore**. Terme: Battello Ebro, s/d.
 PIAGET, Jean. **Biologia e conhecimento**. Porto: Gallimard, 1978. p.136.
 RAMOZZI-CHIAROTTINO, Zélia. **Psicologia e epistemologia genética de Jean Piaget**. São Paulo : EPU, 1988.

Notas

¹ A investigação que faço referência foi realizada entre os anos 1992 e

2000, com o Grupo Usina do Trabalho do Ator, com quem me dedico a trabalhar até hoje, em Porto Alegre, RS, Brasil.

² Isso quer dizer que durante o trabalho prático não usamos este vocabulário.
 * * *

COMPORTAMENTO PRESENCIAL E VIRTUAL NA COMUNIDADE VIRTUAL DE PRÁTICA EM JOGOS E BRINCADEIRAS TRADICIONAIS – JOGOEDUC

Itamar Alves Leal dos Santos
 Universidade de São Paulo

Introdução

O texto é uma reflexão sobre o comportamento e dificuldades que tenho encontrado durante o experimento Comunidade Virtual de Prática em Jogos e Brincadeiras Tradicionais - **jogoeduc**. A comunicação no ambiente presencial se dá por intermédio do olhar, do gesto, da postura, da respiração e do calor humano. Precisamos cativar as pessoas, trazendo-as para o jogo, a partir de onde ela se encontra. No presencial temos experiência e até já aprendemos a jogar e a cativar, agora estamos no momento de construir esse novo caminho no virtual.

Apresentação

A presença, cada vez mais comum, de novas tecnologias de comunicação, no campo das artes implica em novos modos de se pensar o artista, suas obras e o espetáculo.¹

A afirmação de Siqueira, também deve ser considerada na educação formal e informal. Caso o profissional da educação deixe de lado a sua capacitação e diálogo em novas tecnologias de comunicação, dificilmente conseguirá aumentar a comunicação na escola e na vida.

[...] o papel tradicionalmente exercido pela família, como meio natural de socialização das crianças e adolescentes, foi aos poucos sendo substituído pela mídia.²

No nosso cotidiano é possível observar a quantidade de pais que passam o dia fora de suas casas, seus filhos são educados por outros, que dificilmente proporciona momentos de lazer e socialização. A socialização requer também o contato entre as pessoas. Veja o que Simon, 1971, p.77 fala sobre a atividade do jogo:

A atividade do jogo desenvolvida dentro do grupo estimula a empatia, o esforço, a cooperação, a determinação, etc. O jogo torna-se uma forma específica de aprendizado social ao se vivenciar as falhas e os sucessos dos participantes.³

No primeiro momento, fundamentei a pesquisa no aprofundamento prático/científico sobre comunidades virtuais, listas de discussões, salas de bate-papo, ambientes virtuais em geral. Coordenei algumas e fui participante em outras comunidades.

“através do uso de meios eletrônicos e computacionais. Este crescimento se deve à facilidade de acesso que as pessoas estão tendo cada vez mais à rede mundial de computadores: a internet.⁴

Em algumas situações o acesso está facilitado, porém ainda é com dificuldade que muitos educadores enfrentam a barreira da aprendizagem das novas mídias da comunicação. Como exemplo temos a Tabela 1, síntese dos dados coletados junto aos participantes das oficinas de “Inclusão Social Através

da Arte Ambiental⁵ em São Paulo e Joinville.

Troquei de papéis para poder aprender a forma de relacionamento que acontece no espaço virtual e nos jogos. Como podemos notar na fala de Carvalho:

*torna-se essencial, examinar em que medida este modelo possibilita o desenvolvimento da interatividade, da autonomia e da cooperação nos processos de aprendizagem.*⁶

No segundo momento, fiz a fundamentação em jogos e brincadeiras tradicionais, como ela acontece em nossos dias através de pesquisa bibliográfica em livros e na Internet, de comunidades virtuais e de cursos, oficinas e workshops presenciais. Participação em oficinas, painéis, palestras, mesas-redondas, etc. Em muitos momentos como observadora em outros como professora ou palestrante, sempre em eventos presenciais.

*Os conteúdos de Arte buscam acolher a diversidade do repertório cultural que o aluno traz para a escola e trabalhar os produtos da comunidade em que a escola está inserida.*⁷

Respeitar a diversidade cultural, acolher o aluno e trabalhar com os produtos da comunidade sem massacrá-lo. Ver o aluno como um ser que vive num mundo globalizado e ao mesmo tempo preservar a sua individualidade, a sua cultura local. Questões que procurei fundamentar teórica e praticamente durante os eventos que participei.

Conhecendo o espaço

No terceiro momento, criei a “Comunidade Virtual de Prática em Jogos e Brincadeiras Tradicionais”, conhecida como **jogoeduc**, no endereço: <http://br.groups.yahoo.com/group/jogoeduc>. Na página principal do site da comunidade, local onde qualquer pessoa que navegue pela Internet tem acesso, encontramos os dados:

Descrição da Comunidade

Comunidade virtual que debate, registra e troca, possibilitando a atualização e convivência de experiências/relatos sobre jogos tradicionais que fizeram parte da vida do participante, bem como fazem parte da vida de seus alunos.

Informações do Grupo:

- . nº de Associados: 27
- . Fundada em: 08 de Abril de 2003
- . Idioma: Português

Configurações do Grupo:

- . Associação Restrita (só com autorização as pessoas podem ter acesso)
- . Sem moderador (qualquer participante da comunidade pode enviar e receber mensagem, sem necessidade de aprovação a cada momento)
- . Arquivo das mensagens só para associados (desta forma só quem se cadastra tem acesso ao que debatemos na comunidade).
- . Anexos de e-mails não são permitidos (foi uma opção, para dificultar a propagação de vírus na comunidade) Quando uma pessoa envia algum anexo, esta deve disponibilizá-lo na pasta ARQUIVOS que está disponível para os filiados à comunidade.
- . Somente os associados têm acesso a:
 - . Mensagens (lista de e-mail – um para todos, ou seja, quando enviamos uma mensagem todos os membros da comunidade recebem ao mesmo tempo a mesma mensagem.
 - . Bate-papo (ferramenta síncrona, que os participantes podem usar, atendendo suas necessidades)
 - . Fotos (espaço para os participantes disponibilizarem

Pesquisa

nulo	branco	não	sim	Questões
0	1	15	33	Uso a Internet
0	13	34	2	Já fiz curso pela Internet
0	7	18	25	Tenho e-mail
1	1	1	46	Computador chegou para ficar
0	1	44	5	Tenho site pessoal
0	1	50	1	Conheço WebQuest
0	1	44	5	Conheço FrontPage
0	1	45	4	Participo de Comunidade Virtual
0	1	48	1	Participo de Lista de Discussão
0	1	10	39	Faria um curso pela Internet
0	1	43	6	Já utilizo um editor de site

Tabela 1 – Pesquisa de Inclusão Digital entre professores participantes das oficinas de “Inclusão Social Através da Arte Ambiental”

imagens e fotos de interesse da comunidade)

- . Links (endereços na internet de interesse da comunidade)
- . Associados (lista com e-mail dos associados)
- . Agenda (aberta para publicação)
- . Promover (ferramenta para divulgar a comunidade)

Convidando os jogadores

Inicialmente convidei dezessete professores do Ensino Básico, esclarecendo que se tratava de um experimento onde a troca de informações entre os participantes era primordial para a realização e sucesso do mesmo.

No momento de cadastramento na comunidade **jogoeduc**, os participantes recebem duas mensagens, uma é sobre informações pessoais, para fins de caracterização da clientela envolvida e a outra pede para que “Descreva com a maior quantidade de detalhes, qual o jogo ou brincadeira tradicional que marcou sua infância”.

Diferentes papéis no mesmo jogo

No ambiente presencial algumas pessoas participam outras demonstram sua atenção aos acontecimentos através de gestos ou respirações que dão o sinal de que estão “vivas” naquele ambiente. Muitas sentem dificuldades de contribuir com sua opinião, mas contribuem com outras ações.

No ambiente virtual se a pessoa não enviar uma mensagem, mesmo que seja em branco, não saberemos se ela está recebendo ou não nossas comunicações.

A primeira impressão que tive quando iniciei o experimento na comunidade **jogoeduc**, foi que as pessoas não estavam recebendo mensagens. Enviei mensagens individuais para o mesmo e-mail de cada participante. Recebi as respostas individuais e percebi que a conta do e-mail estava funcionando, todavia alguns participantes não respondiam para o grupo. A questão que ficou foi: como mudar essa postura perante a comunidade virtual?

Procurando solução para a questão, fiz uma visita presencial a uma participante da comunidade virtual. Ela ficou chocada ao perceber que eu não sabia que ela estava colocando em prática, junto a seus alunos do Ensino Fundamental.

Mostrei-lhe que se ela não enviar mensagem ninguém

terá aceso a sua produção. Isso pode parecer óbvio para muitos, mas não estava tão claro para aquela participante da comunidade virtual. Ela esclareceu que não enviava nenhuma mensagem porque considerava a sua experiência muito rudimentar e primária. Imaginava que a comunidade estava esperando muito mais do que ela estava fazendo.

Aproveitei a oportunidade, fiz o passo-a-passo, junto, enviei para ela a sua primeira mensagem. Ela ditou e eu digitei, palavra por palavra. Ela descobriu que seu nome agora estava ali na comunidade. Recebeu a resposta, na mesma hora, pois abri outra tela no meu computador, agora com o meu nome e respondi imediatamente sua mensagem, ali mesmo, na sua frente. Ela pareceu-me feliz. Passou a participar. Com isso outras pessoas também começaram a enviar suas mensagens. Começamos a construir o nosso caminho. Veja a mensagem citada que deu origem a este processo:

De: "sebateo"

Data: Sáb Jun 14, 2003 6:25 pm

Assunto: Re: link - Cantigas de Roda

Teo: Yta,

Yta: Pessoal, gostei muito do link

Teo: Eu também gostei.

Yta: <http://www.geocities.com/SoHo/Village/7540/> aqui encontramos mais de uma centena de brincadeiras e cantigas de roda, grande parte com a orientação de como brincar.

Teo: Que bárbaro, é fantástico, eu uso essas músicas todos os dias na escola, com os alunos do 4º ano do Fundamental I. Eles adoram. Eu aproveitei para contar a eles como era a Festa Junina quando eu era criança. Eles ficaram encantados.

Yta: []s (abraços) Yta

Teo: Abraços Teo

SEBATEO. Re: link - Cantigas de Roda.

Comunidade Virtual de Prática em Jogos e Brincadeiras Tradicionais – Jogoeduc". Disponível em:

<http://br.groups.yahoo.com/group/jogoeduc> . Enviada em 14/06/2003.

Com outros membros do grupo, refiz o processo, partindo do contato presencial, ou telefone, onde o contato foi receptivo. No grupo presencial, também o contato foi receptivo, as pessoas participaram, falando, mostrando o que tem feito. Parti para o contato virtual individual, também consegui resposta de grande parte dos participantes. Observei que quando o participante se sente notado individualmente, quando sua individualidade é preservada, apesar da distância, a resposta é mais rápida. Quando sente que faz parte de um grupo, mas que sua individualidade não é preservada, ele muitas vezes deixa para responder depois, o que ocasiona a "não resposta" tão comum no mundo virtual.

Mesmo após todo este processo, ainda encontrei grande resistência para trabalhar com a comunidade virtual **jogoeduc**. Quando chegamos nas mensagens para o grupo total da comunidade, voltou a mesma situação, pouca ou nenhuma participação. Procurei refazer o processo, passo-a-passo, só que desta vez totalmente virtual, enviando e-mail, tentando descobrir o por que da não-resposta, coloquei-me a disposição para ajudar, caso houvesse alguma dúvida técnica, poucos enviaram comentários.

Aos poucos fui convidando outras pessoas, chegando a 27 participantes. Educadores de diferentes partes do Brasil. A maior parte do ensino formal, mas contamos com alguns do ensino informal. Dados em fase de tabulação.

Resultado parcial da partida

Enviei uma mesma mensagem para diferentes comunidades virtuais, para ver a resposta de cada uma delas. Algumas são formadas por educadores, outras por diferentes profissionais, mas que tem um mesmo foco em comum: o ser humano e seus sonhos. Apesar das comunidades não terem sido criadas para debaterem sobre jogos e brincadeiras tradicionais, elas aceitaram o tema, como mais um que estava na "roda" e as pessoas interessadas, comentaram, aprofundaram, chegando inclusive a mandarem mensagens para o meu e-mail pessoal, contando suas experiências com jogos e brincadeiras tradicionais no seu cotidiano. As comunidades que enviei mensagens foram: a [infância 80], a [varanda], [educadores do Brasil], [arte-educar], [escola do futuro].

Constatai que: é mais fácil trazer uma comunidade virtual que já conhece a ferramenta e já está alfabetizada na mídia para um tema específico, do que trazer um grupo que desenvolve um tema específico, para usar uma nova mídia e suas ferramentas. Da mesma forma que existe a necessidade de uma capacitação/treinamento para a familiarização com o uso de um novo instrumento. Também precisamos desta capacitação/treinamento para termos o domínio ou a familiaridade com as ferramentas das comunidades virtuais. Precisamos estimular as pessoas que não conhecem a ferramenta para que no futuro essas possam utilizá-la de forma efetiva.

Tanto no virtual quanto no presencial precisamos cativar as pessoas, trazendo-as para o jogo. Partindo de onde esse jogador se encontra, caso contrário, nós jogaremos sozinhos, cada um no seu campo. No presencial já temos experiência de jogar e cativar, agora estamos no momento de construir esse novo caminho no virtual.

É totalmente possível e pertinente trabalhar com jogos e brincadeiras tradicionais no ambiente virtual, desde que tenhamos pessoas familiarizadas com a ferramenta e abertos para mudar ou adaptar alguns procedimentos que não afetem a essência dos jogos e brincadeiras tradicionais.

Anexo

- Itamar A. L. Santos" <jogoeduc@terra.com.br>

Data: Qui Jul 17, 2003 8:58 pm

Assunto: ELASTICO - "X"

Retomando a ENTREVISTA que fiz com a garotada lá em Botucatu-SP, resolvi perguntar como brincam de "elástico" e se existe grau de dificuldade para esta brincadeira.

A primeira resposta que recebi da Noeli, Jaqueline e Felipe (este com 8 anos - mora em Botucatu), foi:

- Brincar de elástico é complicado.
- Precisa treinar muito.
- Menino e menina podem brincar.
- Menino não sabe brincar direito, as meninas sabem melhor.
- Tem que tomar cuidado para brincar, a gente leva muito tombo.
- Não pode pisar no elástico.
- Espera, tem uma brincadeira de elástico que tem que pisar no elástico, mas só na hora que a brincadeira manda.

Pedi para que brincassem e eu iria digitando a seqüência completa. Jaqueline ficou com ciúmes e não participou da brincadeira. Como

é necessário 3 pessoas, no mínimo para brincar, chamaram a Laura, de 3 anos, para ficar segurando o elástico, nos calcanhares (coitada, teve que ficar com as pernas abertas o tempo todo para que a brincadeira pudesse acontecer).

ELÁSTICO EM “X” (foi o nome que eles deram): Participantes: Noeli (pulando o elástico); Felipe do lado direito; Laura do lado esquerdo Felipe e Laura prenderam o elástico, atrás das pernas, nos calcanhares, abriram as pernas. O elástico era “cruzado” no centro, dando a impressão de uma letra “X”.

Noeli ficou do lado de trás do elástico, bem na direção do “X”, com os dois pés juntos, sem tocar o elástico.

Ao sinal:

- Noeli pulou, com os dois pés juntos, para o vão que existia entre o X e o Felipe, sem tocar no elástico.

- Pulou novamente, com os dois pés juntos, para o vão que existia entre o X e a Laura (sem tocar no elástico).

- Pulou com um pé de cada lado do vão que existia entre o Felipe e a Laura (sem tocar no elástico).

- Pulou sobre o “X”, pisando sobre a junção dos dois elásticos, onde forma o “X”.

- Pulou para a frente, abrindo as pernas, colocando cada pé encima de um pedaço do elástico, bem na direção que estava anteriormente, no vão, só que agora ficou com um pé de cada lado sobre o elástico.

- Pulou para trás, repetindo o mesmo movimento anterior. Ficando com os pés sobre o elástico, dos dois lados do vão.

- Pulou com os pés juntos para trás do elástico, para o local do início.

A brincadeira agora terá que se repetir, com um grau de dificuldade maior. O primeiro grau foi com o elástico no calcanhar. Segundo grau, elástico no meio da perna. Terceiro grau, elástico no joelho. Quarto grau, elástico no meio do fêmur. Quinto grau, elástico no quadril. Sexto grau, elástico na cintura. Sétimo grau, elástico no peito. etc... (a criança exagera... nunca vi nenhuma com elástico no peito). Os maiores já vi brincando com o elástico no quadril.

Quando uma criança erra, ela passa para o lugar de “segurar o elástico” e a outra vai pular elástico.

Tirei algumas fotos, vou ver se consigo montar uma seqüência animada, para poder ilustrar a seqüência. (ah, senti uma falta danada de uma filmadora, para poder filmar tudo que a garotada estava fazendo).

Alguém tem outra seqüência de brincadeira de elástico? Poderíamos trocar.

Abraços Yta

Notas

1SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Dança e Virtualidade:** Algumas Conexões entre Arte e Tecnologia. Memórias ABRACE I. Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 2000. p. 276.

2. BUCHT, Catharina & Cecilia Von Feilitzen. **Perspectivas sobre a Criança e a Mídia.** Introdução de Paulo Sérgio Pinheiro e Jorge Wethein. Brasília: UNESCO, SED/Ministério da Justiça, 2002. p. 10.

3. Simon, 1971, *apud* CAMARGO, Robson Correa. Neva Leona Boyd e

Viola Spolin, Jogos Teatrais e seus Paradigmas. **Sala Preta.** Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA-USP. S P: ECA-USP, 2002. p. 282.

4. FURTADO, Elizabeth & outros. **Ampliando a Noção de Colaboração num Ambiente de Aprendizagem a Distância para Gestão do Conhecimento.** UFCE. Site disponível em: <http://www.abed.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=4abed&infolid=186&sid=102>. Visitado em: 29/08/2003.

5. SANTOS, Itamar A. L. Relatório de Estágio Supervisionado – Disciplina Administração Escolar – Curso COPED. São Paulo: 2003. **6. CARVALHO, Maria Alice Pessanha & Miriam Struchiner. Um Ambiente Construtivista de Aprendizagem a Distância: Estudo da Interatividade, da Cooperação e da Autonomia em um Curso de Gestão Descentralizada de Recursos Humanos em Saúde.** Site disponível em: <http://www.abed.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/tart.htm?UserActiveTemplate=4abed&infolid=115&sid=122>. Visitado em 28/08/2003.

7. KOUDELA, Ingrid Dormien. A Nova Proposta de Ensino do Teatro. **Sala Preta.** Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA-USP. São Paulo: ECA-USP, 2002. p. 233.

* * *

TEXTO, CORPO E ESPAÇO: PROBLEMAS INTERDISCIPLINARES NO ENSINO DE TEATRO.

José Sávio Oliveira de Araújo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Introdução

A construção da prática teatral enquanto prática educativa tem sido o foco de meu interesse em estudar, pesquisar e sistematizar experiências no campo do Teatro e da Educação. Minhas primeiras sistematizações datam do período de elaboração de minha dissertação de mestrado, “*Teatro e Educação: uma visão de área a partir de práticas de ensino*” (1995-1998), no programa de Pós Graduação em Educação/UFRN. O recorte abordado nesta dissertação divide-se em três aspectos fundamentais:

- Organização de um diálogo entre a proposta metodológica triangular, de Ana Mae Barbosa do Ensino da Arte, o sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin, e as propostas do GEPEM – Grupo de Estudos e Pesquisas de Práticas Educativas em Movimento, cuja produção tem como referência o pensamento de Paulo Freire, no que diz respeito à dialogicidade, multiculturalidade e aspectos que envolvem a construção coletiva na organização dos processos de ensino-aprendizagem.
- Levantamento de aspectos relativos à estrutura do conhecimento na área de Teatro.
- Sistematização de algumas de minhas experiências em Ensino de Teatro, como: Oficinas de iniciação Teatral, processos de formação em Grupos de Teatro e prática docente no curso de Licenciatura em Educação Artística-Habilitação Artes Cênicas/UFRN.

A produção desse trabalho me possibilitou identificar de que forma uma atividade de ensino construída a partir de uma abordagem problematizadora pode gerar critérios de seleção e produção de conhecimentos a serem trabalhados e conduzir uma prática educativa dinâmica e transformadora, que se articula com a realidade do aluno, produzindo demandas tanto no espaço da educação formal quanto em outros espaços de ação do indivíduo.

Contextualização e pressupostos metodológicos para o ensino de teatro

Entende-se por abordagem problematizadora a construção de relações entre o conhecimento universalmente sistematizado e as questões que emergem da realidade do aluno, levando-o a perceber que o conhecimento não é um objeto de contemplação e sim um instrumento de ação e reflexão.

O papel da educação como espaço de produção do conhecimento se reafirma na medida em que os processos de ação-reflexão-ação de uma prática educativa investem numa relação dinâmica entre aquilo que é ensinado e aquilo que é produzido enquanto conhecimento, desmistificando o ato de ensinar e desvinculando-o da inércia tradicional de transmissão de conteúdos, uma relação ensino/aprendizagem que investe na construção de conhecimento.

Cabe aos agentes envolvidos no processo a ousadia da construção de um diálogo coletivo capaz de perceber que os elementos contidos na realidade de vida e na visão de mundo servem de parâmetros constantes para a organização de um diálogo educacional que aponte para a construção de mediações entre a fala do educador, a fala do educando e o conhecimento universalmente sistematizado.

Este referencial metodológico vem sendo construído coletivamente e se concentra principalmente nas contribuições de ANGOTTI (1991), DELIZOICOV (1991) e PERNAMBUCO (1994). O trabalho destes pesquisadores pode ser classificado como uma abordagem social do ensino de ciências. Os desdobramentos destas produções vêm gerando outros trabalhos de dissertação e doutoramento em diferentes áreas do conhecimento, alguns já concluídos, outros em fase de elaboração.

Tomarei como principal referencial metodológico a tese *Educação e Escola como Movimento: do ensino de ciências à transformação da escola pública*. de autoria da Prof.^a Dr.^a Marta Maria C. A. Pernambuco, que, além de uma síntese da produção acima citada, propõe um conceito de educação como forma de movimento, portanto dinâmica e em constante transformação, movimento este que precisa desenvolver as articulações necessárias para a sua plena realização. Este conceito requer uma ação necessariamente dialética, voltada para a sua constante superação, uma vez que se deseja trabalhar a partir da realidade do aluno, em todos os aspectos de sua complexidade social, cultural e política.

A utilização deste referencial na reflexão e sistematização de uma prática em ensino de teatro, possibilitou construir uma concepção de teatro que considere a realidade dos sujeitos envolvidos no processo, as diferentes concepções culturais do fenômeno teatral e os diferentes saberes que o constituem enquanto área do conhecimento. Neste sentido, venho sistematizando algumas reflexões que possibilitem entender o ensino de teatro como uma área essencialmente multidisciplinar, e no caso, contribuir para investigação de questões relacionadas aos problemas interdisciplinares resultantes desta abordagem.

Problemas interdisciplinares no ensino de teatro.

O principal problema com o qual me deparei na tentativa de ampliar minha concepção de ensino de teatro, reside no fato de que a grande maioria das sistematizações acerca deste ensino se volta prioritariamente para o problema do trabalho do ator. Questões como a cenografia, sonoplastia, iluminação, entre outras, são, em geral abordadas como desdobramentos técnicos do trabalho do ator, ou do encenador, na construção da cena.

“Do século XVI aos nossos dias , o es-

paço cênico foi entregue a técnicos de um virtuosismo muitas vezes admirável e ocupado por cenários que obedeciam a todas as leis do ilusionismo óptico e acústico. Cada geração empenhou-se ferozmente em encurralar tudo aquilo que pudesse deixar aparecer o teatro, melhorando mais e mais a técnica do disfarce enganador” ROUBINE (1982)

Ao expor as pretensões ilusionistas presentes na história do teatro, ROUBINE reafirma a condição de técnicos a qual estavam sujeitos os agentes teatrais da cenografia. Tal afirmação talvez encontre sustentação em produções teatrais onde a divisão do trabalho impõe níveis de especialização tão fragmentados, que só dialogam entre si através da figura centralizadora de um encenador.

Além de estarem separadas por suas especificidades, as diferentes áreas do conhecimento que estão presentes no Teatro, guardam fortes diferenças de ordem epistemológica, o que leva, em geral, a uma fragmentação e perda do foco que permite ler estas diferentes áreas como recortes de uma realidade comum. É necessário guardar as especificidades e competências de cada área, porém é preciso refletir acerca da contribuição que cada uma delas oferece para a compreensão da realidade do sujeito e como elas se constituem enquanto instrumentos de intervenção deste sujeito sobre o real.

No contexto de uma prática teatral que se proponha descentralizada, multicultural e multidisciplinar, cujos agentes são criadores numa construção coletiva e não artífices da cena submetidos ao jugo de um pensamento unificador, fica difícil sustentar um modelo hierarquizado de práticas e conhecimentos.

Nenhum elemento constituinte da prática teatral é a priori um referencial privilegiado em relação aos outros na construção de uma prática teatral e seu ensino. Uma vez que a prática teatral se estrutura a partir da tríade Corpo/Texto/Espaço, estes elementos não são apenas instrumentos de construção da cena, mas sim, no seu conjunto, a própria cena, como aliás já se encontra no texto de documentos de referência para a elaboração curricular:

“O espetáculo teatral, por exemplo, além da linguagem dramática inclui a corporal, a visual (luz, tridimensionalidade), assim como efeitos sonoros (com a eventual incorporação de sistemas audiovisuais), chegando até a se constituírem poéticas de encenação”.(PCN's nível médio/MEC)

Cabe aos educadores de teatro investir na construção de projetos de ensino de teatro que atendam a inquietações como:

- Que estratégias e conceitos possibilitam a elaboração de uma proposta de formação teatral que não se restrinja exclusivamente à problemática do ator, mas considera-a como parte de um fenômeno mais amplo que é o Teatro?

- Como ampliar o leque de conteúdos possíveis na estruturação dos currículos de formação em teatro, contemplando os avanços e contribuições das diferentes áreas que o compõe, sem cair na armadilha da fragmentação excessiva, cujos ciclos de aprendizagem não se submetam a uma lógica linear, unidirecional que parte do conhecimento geral para o específico?

Os avanços nas tecnologias da informação e na organização da produção e reflexão sobre a prática teatral, vêm possibilitando um crescimento e difusão de estudos no campo da cenografia e arquitetura teatral, da iluminação, do papel figuri-

no na cena, do estudo da música, do som e da oralidade na cena, apenas para citar alguns exemplos, trazendo para o campo do ensino de teatro, o desafio de implementar os avanços ocorridos nestas áreas.

Isto implica em incorporar novos materiais bibliográficos, novos recursos tecnológicos e novas concepções de ensino de teatro, cuja organização possa contemplar as novas reflexões e sistematizações em áreas antes consideradas como instrumentos técnicos, mas que cada vez mais se reafirmam como elementos da linguagem teatral e, portanto, necessários tanto aos que a elas se dedicam, quanto aos que delas se utilizam, como o dramaturgo, o diretor e o ator. A inclusão destas contribuições no cotidiano de nossas práticas de ensino de teatro ainda se encontra por fazer.

No desenvolvimento de meu projeto de Doutorado pretendo abordar algumas contribuições que hoje concorrem para a ampliação dos conceitos de Corpo, Texto e Espaço, observando como estes campos se interrelacionam através das diferentes áreas que compõe o fazer teatral, procurando avançar na compreensão das diferentes articulações dos elementos que compõem a comunicação teatral e oferecendo subsídios para que se possa pensar o jogo teatral para além do foco do ator, uma vez que, outras possibilidades de “jogo”, também possíveis na construção de uma representação teatral, não aparecem na produção dos principais autores que fundamentam a prática do jogo teatral. Questões como:

- Que possibilidades desenvolvimento do jogo teatral se oferecem aos alunos de teatro que não pretendem trabalhar como atores, como por exemplo, na perspectiva de um iluminador, de um cenógrafo teatral, de um sonoplasta teatral, de um dramaturgo, de um figurinista, entre outros?

- Como os avanços de investigação e produção artísticos produzidos pelos campos de ações teatrais acima citados podem ser contemplados no processo de ensino de teatro, com a mesma profundidade que se dedicam os estudos dos processos do ator?

- Que aspectos epistemológicos podem resultar de uma aprendizagem teatral que, ao mesmo tempo em que respeita as especificidades dos diversos elementos do teatro, dialoga interdisciplinarmente com diferentes campos do conhecimento na construção da representação teatral?

Estas inquietações acerca do ensino de teatro são o ponto de partida para proposições de processos de formação, tanto para profissionais de teatro quanto para pessoas que travam contato com esta arte pela primeira vez, ampliando a visão do fenômeno teatral, não apenas do ponto de vista de sua participação na apresentação do espetáculo, mas como um artista cênico capaz de compreender as diferentes demandas de uma ação coletiva de criação e execução do espetáculo.

Para que se possa investigar essas proposições e averiguar sua pertinência em processos de ensino de teatro, cuja referência de modelo não obedeça a um sistema heliocêntrico em que o ator ocupe o centro, faz-se necessário uma ampliação da concepção de teatro. Desta maneira, pensar uma prática educativa para o Teatro como área do conhecimento significa também poder contextualizá-la em relação a outras áreas, definindo o espaço que ocupa na formação do educando, consequentemente, ampliando as pedagogias desta formação.

Bibliografia

ANGOTTI, J. André P. **Fragmentos e totalidades na ciência e no ensino de ciências**. S. Paulo, Tese de Doutorado,

FEUSP, 1991

ARAÚJO, J. Sávio O. **Teatro e Educação: uma visão de área a partir de práticas de ensino**. Dissertação de mestrado. Natal. PPGEd/UFRN. 1998.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. SP. Editora Perspectiva. 1994

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2002.

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

DELIZOICOV, Demétrio **Conhecimento, tensões e transições**. São Paulo: tese de doutoramento, FEEUSP, 1991.

PERNAMBUCO, M.M.C.A. **Educação e Escola como movimento - do ensino de ciências à transformação da escola pública**. tese de doutorado. São Paulo: FEUSP, 1994.

RATTO, G. **Antitratado de Cenografia**. Editora SENAC. São Paulo. 2000

ROUBINE, Jean-Jacques, **A Linguagem da Encenação Teatral**, Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1982

Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2003.

* * *

POLÍTICAS PÚBLICAS – PERCURSOS POSSÍVEIS NA ÁREA DE ARTES CÊNICAS DA REDE PÚBLICA DE ENSINO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Liliane Ferreira Mundim

Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro

A Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ) abrange uma mega rede de mais de 1000 escolas, distribuídas por 10 Coordenadorias Regionais, que atendem em torno de 700 mil alunos, com um quadro de 40.000 professores.

Na estrutura da SME, está inserido o Departamento Geral de Educação (DGED) que, através da Diretoria de Educação Fundamental (DEF), orienta, coordena e gerencia diversas ações referentes ao ensino-aprendizagem na rede pública. Promove, também, cursos de formação continuada, apontando metas e diretrizes para a construção dos Projetos Políticos Pedagógicos de cada Unidade Escolar, bem como atende especificamente a cada área de conhecimento. Essas ações têm como ponto de referência filosófico-metodológico, o documento curricular MULTIEDUCAÇÃO.

Neste ano, a proposta da DEF está calcada na atualização deste documento e, portanto, aponta a rediscussão desses parâmetros, referendando-os no espaço do coletivo dos profissionais atuantes no campo, o que se constitui num desafio instigador.

Sendo assim, precisamos ter clareza de que as políticas públicas lidam com questões sócio-histórico-econômicas da maior relevância e que estas dependem de articulações no macro e micro espaço de discussão, como também, nas diferentes instâncias de poder. Vale ressaltar que este espaço de discussão, aberto por esta Secretaria, nomeia e aponta para uma democratização de idéias, bem como uma socialização de produção de conhecimento. Nessa perspectiva, a DEF, a partir de uma nova estrutura organizacional, vem ampliando o trabalho de gerenciamento das áreas específicas, o que inclui a área de Artes Cênicas.

Atualmente, o quantitativo de profissionais de Artes

Cênicas está em torno de 140 professores, sendo que, provavelmente, até o final do ano, esse quantitativo deve se ampliar em mais 50 professores, por conta do novo concurso em vias de homologação. Esses profissionais, todos com Licenciatura em Artes Cênicas, são distribuídos pelas escolas das 10 Coordenadorias Regionais. Trabalham em regime de 16 horas, com turmas de 5ª a 8ª séries do Ensino Fundamental, formando o quadro atual de professores de Teatro da Grade Curricular.

A partir de março de 2003, ao retornar para a Secretaria Municipal de Educação, como elemento da equipe de Desenvolvimento Curricular, responsável pela área de Artes Cênicas, percebi que naquele momento seria relevante reorganizar as diretrizes voltadas para esses profissionais e principalmente traçar um panorama geral do trabalho de Artes Cênicas na Rede Pública.

O Teatro como área de conhecimento

A partir dos estudos dos PCN-Arte, o caminho de construção de conhecimento nesta área tem como embasamento teórico-metodológico a proposta triangular que contempla o ler/fazer/contextualizar a obra de arte. O Teatro, como área de conhecimento e disciplina obrigatória no ensino fundamental reconhecida pela LDB, além de conter especificidades como linguagem de arte, constitui-se como forte elemento integrador na escola. Além de promover o exercício da cooperação, do diálogo, do respeito mútuo e da reflexão, contribui também de maneira efetiva para o indivíduo tornar-se crítico e sujeito do processo sócio-histórico-cultural, ampliando a capacidade de se fazer uma leitura do mundo mais consciente, reflexiva e crítica.

Essa linguagem, então, necessita uma prática metodológica que priorize não só as experiências cognitivas, mas principalmente as experiências afetivas, corporais, plásticas, sonoras, vocais, estabelecendo sempre que possível uma relação desse saber com o contexto em que está inserida. Isso pode se dar através dos jogos preparatórios, dos jogos teatrais e dramáticos, da leitura da obra como referencial artístico e da contextualização de seus conteúdos gerais e específicos.

Sendo assim, três premissas podem ser consideradas fundamentais para o trabalho de Teatro: **fazer teatro é praticar; fazer teatro é ler e falar/interpretar; fazer teatro é apresentar/ mostrar**. Esse tripé traz em seu bojo algumas questões como, por exemplo, **praticar onde? Em que espaço? Como? Ler/falar/interpretar o quê? Como? Para quê? Apresentar/ Mostrar: quem? Para quem? Onde? Quando?**

Essas questões pertinentes ao espaço físico, à infraestrutura básica, às questões metodológicas, podem ser, no contexto escolar, um fator problematizante.

O espaço físico, um dos pontos cruciais para o desenvolvimento deste fazer, é condição básica. A sala de aula, então, mais que um habitat de trabalho é o espaço onde devemos focar nossos esforços e expectativas. Ao criarmos uma rotina de trabalho, devemos direcionar nossas ações para um planejamento coerente e relevante para o grupo com o qual se vai trabalhar durante o período do ano letivo, pois, para o Teatro, esta sala é o importante espaço propiciador de experiências e precisa, portanto, ser prazerosa e acolhedora e deve oportunizar abertura para a discussão e a criação de ações realmente transformadoras e significativas.

O fazer teatral na escola deve estar conectado à realidade de nosso contexto escolar, ao Projeto Político Pedagógico da escola, como também ao contexto histórico-cultural em que vivemos e, através dessa linguagem, podemos interferir muitas vezes em todo o processo pedagógico inscrito no espaço

escolar. É notório perceber que, de repente, esse processo do dia-a-dia mexe e interage com o corpo docente, discente, ultrapassa os muros escolares e alcança outros vãos. Quem faz Teatro sabe a força que essa linguagem transformadora pode ter.

Ouvir o campo como princípio democratizador

Diante de tais questões tão instigadoras, iniciei o processo de retomada de discussão coletiva, elaborando uma pesquisa diagnóstica, voltada para o trabalho desses profissionais, que abordasse suas referências bibliográficas, suas metodologias, seus principais conceitos, suas estratégias e como tem se dado seu investimento na formação continuada. Elaborei um questionário-pesquisa com esses objetivos, para traçar um panorama geral de como esses profissionais têm articulado seu dia-a-dia no trabalho das escolas.

Alguns pontos comuns encontrados, listados aqui num breve resumo, apresentam o produto do que foi tabulado a partir das respostas. Dos 135 professores da Rede, foram tabulados em torno de 100 questionários.

- Constatou-se que a maioria tem como formação a Licenciatura em Artes Cênicas na Uni-Rio, e que grande parte está buscando investir na sua formação continuada através de Pós-Graduação, Mestrado como também em centros de estudo e pesquisas diversas.

- Os professores mostraram ter uma certa coerência em suas pesquisas filosófico-metodológicas, apontando referências bibliográficas pertinentes com suas propostas. Conhecem os PCNs e a MULTIEDUCAÇÃO.

- Constatou-se também que a maioria tem levado seus alunos a assistir espetáculos, freqüentar salas de exposição, trabalhado com estratégias diversificadas, como objetos, figurinos, textos, vídeos e outros.

- Percebeu-se também que apesar de todos os percalços, como a falta de infra-estrutura básica adequada, número excessivo de alunos, e duplas ou triplas jornadas, os professores ainda acreditam em possibilidades de mudanças e transformações qualitativas que possam vir a proporcionar melhorias e uma maior comodidade para se desenvolver esse trabalho.

A partir da análise e tabulação deste questionário-pesquisa, considerei essencial que se discutisse presencialmente todas as questões levantadas. Promovi então um encontro geral de todos os professores de Artes Cênicas da Rede para apresentar um panorama geral, redimensionar alguns caminhos e buscar soluções possíveis para os principais problemas. Considero que uma política pública relevante remete a um percurso de mão dupla, devendo propiciar uma reflexão permanente sobre teorias e práticas.

* * *

O JOGO E O LÚDICO COMO PROCESSO CRIATIVO DE CRIANÇAS EM SOFRIMENTO EMOCIONAL

Luciana Petroni Antiqueira
Universidade Estadual de Londrina

Esse artigo apresenta o trabalho desenvolvido na área de Artes, junto ao atendimento oferecido a crianças com queixas relativas a problemas emocionais. O uso do jogo como processo criativo atesta a aplicação da linguagem teatral na área da Saúde, contribuindo para que pessoas de origens e históricos diversos possam participar e transformar a realidade que as circundam.

Durante os anos de 2001 e 2002 foram realizadas oficinas de arte com crianças do Núcleo de Apoio Psicossocial à Criança e ao Adolescente (NAPS-CA) da cidade de Londrina. Essa instituição recebe crianças em sofrimento emocional, oriundas de toda a comunidade, que são encaminhadas pelas escolas, famílias e outros órgãos, tais como: juizado de menores e secretaria da Ação Social. Após uma triagem inicial, quando é feita a anamnese das crianças e uma entrevista com o responsável pelo encaminhamento das mesmas, elas recebem assistência psicológica e social, conforme o diagnóstico. A instituição também dá suporte social para as famílias das crianças que se encontram em atendimento psicossocial.

O desenvolvimento das oficinas integrou estagiárias dos cursos de Artes Cênicas e Artes Plásticas em um trabalho interdisciplinar. Essa interdisciplinaridade foi possível, também, na relação com os profissionais da instituição, em uma interligação entre todos, com o propósito de fornecer recursos suficientes para eliminar a queixa emocional da criança.

Nas oficinas de arte era possibilitado um instrumental criativo com o qual as crianças conseguiam dar vida à sua fantasia, tornar real o que foi imaginado. Isso era possível à medida que o trabalho era partilhado com outras crianças. A criatividade de que falamos deve ser entendida como equilíbrio entre fantasia e capacidade de realização. Ou seja, as oficinas disponibilizaram elementos que possibilitaram transformar fantasia em criação, em construção da realidade.

Durante as oficinas, a livre expressão das crianças foi priorizada; tentávamos incentivar para que elas sentissem liberdade para dar idéias e sugestões, visando o melhor desenvolvimento das mesmas. Nosso papel era orientar o trabalho artístico de modo prazeroso e livre.

Justifica-se a aplicação dos jogos junto às crianças do NAPS-CA por entender que “o teatro é uma parte vital de toda a educação. (...) todas as partes do aprendizado estão subordinadas à experiência total” (Courtney, 2001, p. 54). E que, “o valor primeiro da arte reside, ao meu ver, na contribuição única que traz para a experiência individual e para a compreensão do homem” (Eisner, citado por Koudela, 2001, p. 18).

O objetivo do uso dos jogos é a liberação da criatividade e não somente proporcionar uma vivência teatral. É preciso criar um “ambiente propiciador de iniciativas” (Koudela, 2001, p. 19), no qual a criança possa expressar-se livremente e formular suas próprias idéias e opiniões a respeito de tudo que a rodeia. A atividade deve ser elaborada de maneira a permitir e fornecer um espaço de tranquilidade onde a criança não tenha receio de se comunicar livremente com o grupo.

Spolin argumenta que “não há um modo certo ou errado de solucionar o problema” (2001, p. 19). Este deve ser resolvido de acordo com a decisão tomada pelo grupo, contudo,

cada indivíduo participante da atividade também dispõe de experiência para contribuir na escolha do grupo. Ou seja, cada pessoa tem um arsenal de referências, mesmo que limitado, no qual pode penetrar para contribuir na decisão do grupo (Spolin, 2001, p. 37). Mas, para isso, é preciso respeitar os limites de cada criança, trabalhando com elas segundo seu ritmo próprio e não de maneira imposta.

Huizinga completa o argumento dizendo que: “toda criança sabe quando está ‘só fazendo de conta’ ou quando está ‘só brincando’” (1996, p. 11). A criança sabe o momento exato que está no faz de conta e quando já saiu dele e voltou para a realidade. Ela vai e vem do imaginário para o real muito rapidamente, sem que se perceba a mudança. Todo o jogo é realizado de forma muito séria, quase sagrada, mas sem esquecer que o que ela está fazendo é um jogo.

Essa é a qualidade suprema do jogo na infância: seu caráter espontâneo, quase mágico; a forma como a criança entra e sai do mundo imaginário, sem perder a vivacidade e a alegria. O jogo para a criança é uma atividade muito natural. Percebe-se essa naturalidade na maneira de representar situações complexas do cotidiano de forma tão simples e espontânea, mesmo que essa situação remeta a um fato doloroso, pois a criança representa a realidade de uma maneira sempre mais bela ou mais perigosa do que realmente aconteceu (Huizinga, 1996, p. 17).

Quando o grupo todo se relaciona bem, cada criança pode desenvolver-se individualmente, expressar-se livremente, sem receio de ter seu espaço de fantasia invadido. Tendo a tranquilidade para expressar suas opiniões, sem risco de ser agredida, a criança desenvolve sua auto-estima, tornando-se mais confiante em si mesma. A criança adquire essa “auto-identidade” (Spolin, 2001, p. 6) quando confia nos companheiros para expressar-se com liberdade.

Em Spolin percebemos que, quando o grupo todo está em um mesmo patamar de liberdade, é possível a liberação e o envolvimento de crianças com personalidades diferentes, desde os mais tímidos, calmos e alegres, até os indisciplinados, agressivos e inseguros (2001, p. 252). As crianças, agindo assim, sentem-se mais seguras e tranquilas para realizar a atividade, porque não têm a obrigação de estar fazendo certo ou errado. E esse é o maior trunfo do jogo, a possibilidade de unir pessoas tão diferentes numa mesma atividade, permitindo que estes se comuniquem e se relacionem bem, sendo valorizadas pelo que fazem e não culpadas por errar.

“O caráter lúdico de um ato não provém da natureza do que é feito, mas da maneira como é feito...” (Reynolds in Brougère, 1998, p. 19). Desta forma, o lúdico se caracteriza pelo modo *como* a atividade é feita. Este *como* pode mudar inteiramente a visão de determinadas atividades e fazer com que a criança se liberte ainda mais e solte toda sua imaginação.

O *como*, enfatizado no comentário acima, refere-se ao processo pelo qual a atividade é desenvolvida e pode ser o responsável por formar indivíduos psicologicamente saudáveis e que se relacionem bem em sociedade.

Segundo Japiassu (2001, p. 22), o teatro é uma manifestação artística que compila diversas outras áreas, como as artes plásticas e a música e, por isso, mobiliza todos os seus elementos compositores de modo a coordenar as qualidades simbólica, afetiva e cognitiva relacionado-as à realidade de cada criança, seja no âmbito escolar, em casa ou em oficinas. Isso influenciará o repertório pessoal, tornando a criança mais comunicativa e integradora do grupo ao qual faz parte.

Portanto, torna-se justificável que o teatro seja ensinado para todas as pessoas sem distinção de classe social, ida-

de ou sexo. O teatro deve ser aplicado em escolas, centros comunitários, hospitais, teatros, na periferia, porque, quanto mais ele for disseminado, mais estaremos contribuindo para que tenhamos uma sociedade mais justa. Conforme Boal, “a alfabetização teatral é necessária porque é uma forma de comunicação muito poderosa e útil nas transformações sociais” (Boal, 1982, p. 17).

O trabalho de artes, no contexto desse relato, proporcionou à criança uma reorganização da estrutura psico-emocional, contribuindo significativamente com o trabalho do psicólogo. Atitudes como timidez excessiva podem constituir-se em um problema para a criança. Contudo, através do trabalho nas oficinas, essa questão foi amenizada. Mesmo quando o problema não era completamente solucionado, o trabalho do outro profissional foi facilitado, porque a criança conseguiu permitir que o psicólogo agisse. Ou seja, apesar do trabalho de artes não resolver a questão emocional, ofereceu caminhos para que o outro profissional pudesse continuar o atendimento.

Durante o período de oficinas com as crianças do NAPS-CA, a dicotomia do uso da arte como instrumento (visão contextualista) e/ou como função estética (visão essencialista) ocupava o centro das questões. Estávamos lá para contribuir com a experiência estética e não apenas como instrumento propiciador de melhoras no aprendizado, no convívio social, no desenvolvimento da auto-estima.

As visões contextualista e essencialista do teatro na educação são diferentes formas de abordagem, mas não se encontram separadas no currículo escolar. Fundem-se de tal maneira que não é possível perceber qual delas está sendo usada, não há uma distinção muito clara da distância que existe entre elas (Japiassu, 2001, p. 24).

Percebemos que a abordagem estética deve ser o centro de qualquer trabalho em arte, pois possibilita uma experiência e um reconhecimento de si mesmo e do mundo. Entretanto, a visão instrumental está muito presente no trabalho, porque o teatro oferece recursos que possibilitam o desaparecimento das queixas apresentadas pelas crianças. Com isso, percebemos que as duas abordagens estão diretamente relacionadas e, nesse momento, não cabe discutir a tênue linha que as separa.

O trabalho realizado com as crianças do NAPS-CA acabou sendo avaliado segundo a abordagem contextualista da aplicação de jogos, pois, a princípio, as oficinas foram solicitadas com o intuito de agir diretamente nas queixas das mesmas. Contudo, queremos ressaltar que tentamos relacionar as duas abordagens estudadas, de forma a aplicar os jogos visando a essencialidade da arte, sem perder o foco para o qual o trabalho foi elaborado. Ou seja, buscamos a interseção entre as duas abordagens para que o trabalho pudesse tornar-se mais completo.

Finalmente, é necessário ressaltar que o olhar do artista, composto pela mistura entre sensibilidade e inteligência, faz com que a experiência proporcionada pelo jogo transforme a vida. O jogo é uma recriação do real, portanto já é encenação, já é teatro, mesmo que não chegue ao produto final: uma peça pronta ou uma representação pública. E, para as crianças atendidas, proporcionou a criação de uma “peça” com um final mais feliz: a realidade delas.

Bibliografia

BOAL, A. 200 **Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1982.

BOMTEMPO, E. A brincadeira de faz-de-conta: lugar do simbolismo, da representação, do imaginário. In: KISHIMOTO, T. M. (org.). **Jogo, Brinquedo, Brincadeira e Educação**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1999. p. 57-71.

BROUGÈRE, G. **Jogo e Educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

COURTNEY, R. **Jogo, Teatro e Pensamento**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JAPIASSU, R. **Metodologia do Ensino de Teatro**. Campinas: Papyrus, 2001.

KISHIMOTO, T. M. (org.). **Jogo, Brinquedo, Brincadeira e Educação**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

KOUDELA, I. D. **Jogos Teatrais**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SANZ, P. de T. C. **A Criança e o Artista**. São Paulo: Papyrus, 1994.

SLADE, P. **O Jogo Dramático Infantil**. São Paulo: Summus, 1978.

SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

* * *

GODOT EM JOGO: ENCENAÇÃO E HIPERTEXTO NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR

Marcos Bulhões Martins

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

“Godot em jogo” é a denominação de um hipertexto didático, visando contribuir para a melhoria da aprendizagem da encenação durante a formação de professores. Esta proposta de hipertexto foi pensada a partir de experimentos de encenação coordenados por alunos da Licenciatura em Educação Artística - Artes Cênicas, com fragmentos de texto “Esperando Godot”, de Samuel Beckett realizados no âmbito do Laboratório de Encenação Teatral da UFRN.

O primeiro experimento aconteceu em 2001, durante a disciplina “Encenação 3”, na qual os professores em formação planejam e conduzem oficinas que devem resultar em uma encenação, sintetizando o diálogo criativo entre o coordenador, o grupo e pelo menos um escritor literário, partindo da seguinte questão: “O que lhes interessa investigar sobre o ser humano?” A aluna Naize Araújo, reunindo uma dupla de senhoras com mais de sessenta e cinco anos e que haviam passado a juventude em um sítio em Mulungu (RN), levantou os seguintes temas, através de jogos teatrais (Spolin, 1999): a espera, a natureza da morte, o medo do vazio, a esperança dos excluídos, a passagem do tempo. No jogo, esses conteúdos surgiram através de imagens e brincadeiras repletas de humor negro, quando as duas senhoras reviviam danças, jogos, desafios através de provérbios e piadas, poemas e canções, revelando um repertório de literatura oral que sobrevive na memória da juventude, do tempo que as duas irmãs brincavam na sombra de uma quixabeira, diante e uma estrada do interior, numa região de salinas, de paisagens desérticas.

Com a intenção de gerar um contraponto poético e filosófico aos jogos criados e tendo em vista a temática escolhida, apresentamos o texto de Beckett. A aluna-diretora aceitou o

desafio e passou a estimular o jogo com fragmentos do texto dramático, redimensionando sentido das improvisações. As personagens se transformaram em duas artistas da tradição popular que se encontravam na miséria, mendigas de rua sonhando com a redenção, com a descoberta de seus talentos por um salvador. Através do jogo teatral, as palavras de Beckett se mesclaram gradualmente ao improviso e aos textos poéticos lembrados. O espetáculo “Godot, experimento N.1” apresentou-se na mostra de alunos da UFRN, na programação cultural do II Congresso da ABRACE (Salvador, 2001) e no festival Universidade em Cena, (USP, 2002).

O segundo experimento ocorreu em 2002, desta vez tendo “Esperando Godot” como ponto de partida de uma oficina relacionada com a disciplina “Encenação II”, onde cada aluno foi convidado a dirigir uma cena do espetáculo, além de participar como ator em cena dirigida por um colega. No início, propusemos a seguinte questão: “quais são as pessoas que estão presas a uma situação de espera na cidade do Natal, neste início de século?” Convidados a pensar sobre diferentes tipos que poderiam formar duplas de uma nova versão para as criaturas de Beckett – Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo)- os atores foram observar o cotidiano de alguns habitantes da cidade, frequentando diferentes ambientes e, quando possível, entrevistando pessoas que pudessem inspirar a elaboração de diferentes workshops (cenas elaboradas pelos atores fora dos encontros com os diretores).

Nossa meta final seria um duplo exercício: por um lado, os atores teriam contato com a montagem respeitosa às indicações cênicas contidas nas rubricas de Beckett e, para isso, convidamos uma dupla de atrizes experientes. E por outro, eles acompanhariam diferentes modalidades de abordagem do texto dramático.

Cada um dos atores experimentou vários tipos de papéis sociais quando dividíamos a turma em diversas duplas de Didi’s e Gogo’s, que se alternavam. A instrução central dos jogos era: *Eles podem estar em qualquer situação, pertencer a qualquer classe social, em qualquer espaço, com qualquer companhia, desde que estejam presos uns ao outros. O que estas personagens fazem enquanto esperam? Quais as diferentes formas de relação que podem existir entre eles?* Diversas modalidades de jogo foram utilizadas nesta fase, incluindo a improvisação sem o olhar externo, o jogo a partir do espaço, de objetos, de estímulos sonoros e com fragmentos de textos extraídos da peça em questão.

A partir desse levantamento discutimos a pertinência das duplas tendo em vista a articulação de um discurso cênico coerente com as discussões provenientes da temática levantada pelos jogos. Pensamos coletivamente um roteiro que contivesse seis diferentes duplas, além daquela proposta por Beckett. Uma vez definidas as duplas e o roteiro, cada ator dedicou-se a investigar, tanto na oficina, quanto na observação externa, o seu personagem. Esta definição seguiu não só as necessidades dramáticas inerentes ao roteiro, como também procurou contemplar diferentes possibilidades de estilo de interpretação teatral dos alunos.

Nos encontros, a apresentação dos ‘workshops’ revelava a influência das observações externas sobre a criação de cada cena pelos atores, tais como: citação de gestos, utilização de objetos, músicas, e até mesmo, fragmentos de textos narrativos, canções, frases colhidas em diferentes espaços.

A avaliação da construção do texto cênico de cada dupla e sua repercussão no conjunto do trabalho ocorreu, sempre que possível, de forma contínua, conforme observa uma das alunas em seu relatório: “Toda terça e quinta, antes de começarmos a parte prática do trabalho, tínhamos um momento para

refletir sobre o processo. O que era muito importante para a turma, principalmente no âmbito pedagógico, porque esse era o momento em que colocávamos nossas dúvidas, onde podíamos criticar o trabalho, propor novos meios para alcançar o objetivo, onde o coordenador explanava também sobre o trabalho e as metas a serem alcançadas”.

Os alunos de “Encenação II” formaram um grupo de natureza colaborativa que se reuniu periodicamente com o professor, para avaliar e planejar as cenas. O *aluno-diretor* tinha como compromisso ensaiar com sua dupla, buscando possibilidades para compor a cena, anotando os procedimentos utilizados e as dificuldades e registrando o percurso em um relatório. Refletindo sobre o experimento, também do ponto de vista do encaminhamento pedagógico, os participantes opinavam sobre problemas de configuração cênica dos colegas. Nestas reuniões de direção cada um apresentava suas propostas. No próximo ensaio o material textual trazido pelos diretores e atores era testado e ao final os atores criavam uma síntese que era apresentada no final da aula. Na reunião seguinte eram feitas perguntas do tipo: De que sentimos falta na cena? O que queremos dizer está sendo dito cenicamente? Qual a melhor forma de abordagem dos atores? De quantas formas poderíamos resolver esta cena?

A distribuição das duplas procurou ser coerente com a temática e o tipo de linguagem cênica que cada aluno define para aprofundar, após o encerramento da disciplina “Encenação I”. Neste sentido, optamos pela diversidade de estilo e de contextos diferentes para a recriação da dupla beckettiana, Interessava-nos um posicionamento político-estético do aluno, uma atitude diante do mundo que respondesse ao seu desejo de investigação do humano.

Resolvido o universo temático, os diretores deveriam pesquisar novos estímulos para o jogo dos atores. Além do tema e da linguagem específica, cada dupla foi estimulada a desenvolver uma forma diferente de abordagem do texto, desde aquela que tinha como regra a recriação dos personagens, sem alterar o conteúdo nem a seqüência dos diálogos propostos pelo dramaturgo irlandês, até aquela que poderia realizar o mais ousado procedimento de recorte e colagem, acrescentando novos recortes aos fragmentos de Beckett.

Ao longo de quatro semanas, cada dupla em conjunto com seu diretor e provocados constantemente por novas instruções nossas foi tecendo aos poucos o seu texto cênico. Ao final de cada encontro, quando possível, havia uma *retomada de jogo* de cada uma delas. A encenação foi tomando corpo e vida com todas as cenas sendo preparadas ao mesmo tempo, possibilitando uma visão de conjunto e incrementando a discussão sobre encenação.

Podemos ressaltar alguns problemas, como a resistência dos atores à regra básica que garante a última palavra sobre a edição do texto cênico ao aluno-diretor. Nem sempre a ida aos locais foi possível, confortável ou produtiva, mas no final todos os participantes avaliaram positivamente o método utilizado. Percebemos que é natural um envolvimento mais intenso entre ator e texto que às vezes dificulta o abandono de descobertas, sejam elas movimentações cênicas, ações físicas, textos, canções ou gestos.

A noção de retomada de jogo permeou toda a fase de síntese, iniciada após a efetivação dos roteiros dramáticos de cada cena, sob a forma de *partituras de focos*, entendidas como uma seqüência de imagens projetadas no espaço, integradas a ações físicas, textos mentalizados e vetores indicativos de relação com espaço, com outros personagens e objetos. Começamos então a propor novas instruções visando o aprimoramento das partituras de jogo escolhidas.

Foram realizados alguns ensaios abertos, que foram úteis para que todos pudessem ter noção dos elementos que funcionavam ou não, em cena. De uma forma geral o público reagiu bem ao espetáculo, a despeito de algumas críticas quanto ao ‘desrespeito’ para com as propostas de Beckett. O relativo sucesso junto ao público não impediu o grupo de realizar uma autocrítica sobre os inúmeros problemas cênicos que ainda poderiam ser resolvidos.

Constatamos que esta abordagem traz benefícios para o aluno da Licenciatura, proporcionando um “estágio de direção” não só supervisionado pelo professor, mas compartilhado de forma colaborativa com ele, discutido em grupo e continuamente. O fato de os alunos-diretores atuarem como atores em outras cenas foi avaliado positivamente por alguns, na medida em que esse duplo papel lhe permitia observar o processo através de outro prisma, ampliando assim, sua compreensão das dificuldades do ator desenvolvendo dessa forma sua habilidade na condução de grupos. Esta prática não substitui um projeto individual de trabalho de encenação, constituindo uma fase de preparação importante para sua concretização na disciplina seguinte.

O trabalho resultou na concepção de um protocolo eletrônico denominado “Godot em Jogo”, que poderá ser utilizado por outros alunos de encenação, como ponto de partida ou de retomada de jogos teatrais, a ser composto dos seguintes partes: 1) Banco de Dados Poéticos: seleção de fragmentos de textos da peça de Samuel Beckett em fichas que podem servir de ponto de partida para novos jogos teatrais. Seleção de fotografias e imagens relacionadas ao universo da obra; 2) Banco de Dados Teóricos: seleção de artigos e estudos literários, da história e da teoria do espetáculo; 3) Registro de Encenações: fotografias de diferentes espetáculos, textos da recepção crítica de diferentes montagens da peça, protocolos de alunos; 4) Fichário de Procedimentos: seleção de pequenos textos que descrevem os procedimentos utilizados nos experimentos, destacando as instruções que permitem a participação dos atores na elaboração do texto cênico; 5) Conexões: seleção de endereços eletrônicos e lista bibliográfica cujo acesso pode ampliar a compreensão do texto.

O estudo desenvolve-se atualmente na direção de uma abordagem metodológica de ensino de encenação que possa estar centrada em dois caminhos complementares: a condução de experimentos coordenados pelos alunos sob a supervisão do professor e o jogo a partir de hipertextos referentes às obras clássicas - no sentido de referências fundamentais para a compreensão da diversidade da cena brasileira contemporânea. O jogo com hipertextos pode contribuir efetivamente para integrar os conteúdos de estética e de história do espetáculo com abordagens metodológicas da encenação, sendo uma das formas de trabalho que estimulam a integração entre teoria e prática do teatro.

Bibliografia

MARTINS, Marcos A. Bulhões. *“O Professor como mestre-encenador: os fundamentos do Laboratório de Encenação da UFRN”* in SANTANA, Arão P. (org.) *Visões da Ilha*. Edufma, São Luís, 2003.

Nota

1. SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.

* * *

ENSINO DA DANÇA NA ESCOLA DE TEATRO: ALGUMAS REFLEXÕES

Maria Enamar Ramos Neherer Bento
e Elid Silva Bittencourt
Universidade do Rio de Janeiro

O projeto “O Ensino da Dança na Escola de Teatro: algumas reflexões”, tema dessa comunicação, é de natureza teórico-prático, na linha de pesquisa Teatro-Pedagogia, que abarca pesquisa bibliográfica, iconográficas e laboratórios experimentais. Propõe uma análise dos programas das disciplinas Dança I e II, dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas – Habilitação em Interpretação e Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Unirio, buscando uma reestruturação que permita um novo enfoque no modo de ensinar Dança.

Para isso foi feito um estudo relacionando três técnicas diferentes de dança (Ballet Clássico, Dança Moderna e Jazz), com as idéias de Peter Brook, com a finalidade de elaborar um método de treinamento e formação para o ator com alto grau de excelência, no que refere a Dança.

As professoras Maria Enamar Ramos Neherer Bento e Elid Silva Bittencourt, responsáveis pelo projeto, são também as responsáveis pelas disciplinas de Dança na Escola de Teatro.

Sendo assim, este projeto é fruto das inquietações das respectiva professoras no que se refere à a preparação corporal dos alunos da Escola de Teatro no que diz respeito a Dança.

Na busca de um resultado mais adequado aos dias de hoje, o estudo dos estilos e técnicas de dança se justifica na medida em que o aluno, com esse novo enfoque, vai se beneficiar com uma formação que melhor corresponda as necessidades do teatro atual .

O teatro tem se tornado cada vez mais fisicalizado. O ator é cada vez mais solicitado corporalmente de um modo substancial e consistente. Além disso, o número de musicais e peças onde ao ator é solicitado a dançar tem crescido muito. Isto requer um preparo cada vez mais cuidadoso e abrangente direcionado para um tipo de espetáculo mais exigente em termos corporais.

As técnicas foram escolhidas de acordo com seu grau de codificação. Precisamos de técnicas bem estruturadas e difundidas para que o estudo comparativo com princípios de Peter Brook¹ possa ser fundamentado com rigor.

As técnicas de dança escolhidas foram: Agrippina Vaganova², Martha Graham³, Lester Horton⁴, Gus Giordano⁵

A imbricação entre as duas artes Teatro e Dança, ligadas desde suas origens, tem se tornado cada vez mais evidente. Um sintoma deste fenômeno é a difusão da forma híbrida Dança-Teatro, que tem renovado e acrescentado enorme vigor à performance contemporânea. Aliado à crescente fisicalização do Teatro Dramático, os atores buscam cada vez mais técnicas de dança que completem sua formação.

As técnicas aqui propostas priorizam a indivisibilidade do ser humano, a necessidade da dança ser a mensagem de uma época, o reflexo da contemporaneidade.

A metodologia usada durante o processo foi a seguinte:

1 – Estudo Histórico dos programas das disciplinas de Dança na UNIRIO e do cotejo com currículo das Universidades Federal de Brasília, Federal de Minas Gerais, Federal de

Santa Maria.

2 – Análise dos programas existentes procurando apontar os pontos inadequados as exigências feitas ao ator de hoje;

3 – Estudo, análise e experimentação prática das técnicas :

-Ballet Clássico – Agrippina Vaganova

-Dança Moderna – Matilha Graham e Lester Horton

-Jazz contemporâneo – Gus Giordano

4 – Revisão bibliográfica da obra de Peter Brook com foco no trabalho do ator;

5 – Identificação das relações existentes entre as metodologias estudadas e o trabalho do ator segundo as idéias de Peter Brook;

6– Elaboração de um novo programa para as Disciplinas Dança I e II com base nas relações encontradas

Fomos obtendo, ao longo dos dois anos de trabalho os seguintes resultados. A revisão da literatura nos fez pinçar algumas qualidades fundamentais para o trabalho do ator tais como:

1 - disciplina

2 - consciência corporal/percepção

3 - domínio de corpo

4 – uso adequado do espaço

5 – ritmo como suporte de linguagem corporal

6 – relacionamento

8 - expressividade

9 - improvisação corporal

Para facilitar a compreensão de cada uma dessas qualidades procuramos objetivar, com base nas leituras feitas, o que cada uma delas representa para nós.

DISCIPLINA -participação ativa durante a aula -concentração, atenção, comprometimento

CONSCIÊNCIA CORPORAL / PERCEPÇÃO - ser capaz de perceber, compreender e transformar o que acontece com o seu corpo a cada movimento executado, tendo consciência do que ele poderá estar expressando com aquela movimentação.

Como conseguir – priorizar a mecânica do movimento mais do que sua forma final, uma vez que não objetivamos uma reprodução fiel padrões considerados ideais. No momento em que se tem consciência dessa mecânica a forma aparece como consequência, respeitando a individualidade de cada um; concentrar a atenção na movimentação do corpo, primeiro em exercícios ou movimentos executados de forma lenta até chegar a perceber o que acontece com o corpo, a qualquer momento, em qualquer movimento executado.

DOMÍNIO DO CORPO – ser capaz de se expressar através do corpo segundo seus impulsos interiores. Como conseguir – através de exercícios específicos de Dança que promovam o fortalecimento e o isolamento das diferentes partes do corpo sem perder a sua visão de conjunto, incentivando a improvisação, individualmente ou em grupo, para o aumento do vocabulário de movimentos.

USO ADEQUADO DO ESPAÇO - capacidade de movimentação no espaço de forma abrangente utilizando os diferentes planos, níveis e direções. Como conseguir – através de trabalhos práticos individuais, em duplas ou em grupos maiores, a partir de pequenas coreografias ou seqüências já conhecidas ou de uma coreografia criada pelos alunos onde esses elementos apareçam de forma clara.

RITMO COMO REFERENCIAL DE LINGUAGEM CORPORAL - movimento que se repete no tempo a intervalos regulares com acentos fortes e fracos Como conseguir – trabalhando a música como suporte de uma linguagem corporal, descobrindo novos ritmos para improvisações coreográficas, exer-

citando a variação rítmica durante as improvisações dançadas, descobrindo o ritmo de sua dança

RELACIONAMENTO - Capacidade de interagir com o espaço, com objetos e com o outro. Como conseguir – através de trabalhos de criação de pequenas coreografias em duplas, trios, quartetos; grupos se movimentando juntos ou em contraposição, jogos corporais dançados.

EXPRESSIVIDADE - capacidade de lidar, trabalhar e desenvolver a exteriorização dos diversos sentimentos. Como conseguir – através de exercícios específicos de criação objetivando desenvolver a expressividade do corpo; exercícios onde seja capaz de analisar criteriosamente o movimento corporal próprio e de outras pessoas, reconhecendo os fatores envolvidos; exercitar a percepção dos impulsos internos que geram os movimentos, criando composições cênicas e investigando as relações entre impulso, ação, fatores de movimento e imaginário poético.

IMPROVISACÃO CORPORAL - capacidade de descobrir e criar novos movimentos com o corpo. Como conseguir – através de exercícios específicos que possibilitem, com base numa movimentação livre, a descoberta de novas posturas e apoios, dando lugar a criação de novas formas de movimentos responsáveis por uma dança própria.

Após análise dos antigos programas em comparação com os programas de outras Escolas de Teatro já citadas, e com base em tudo que foi trabalhado de forma teórica e prática foram organizados os programas para as disciplinas:

PROGRAMA PARA DANÇA I

Ementa: serão trabalhadas, através de uma técnica de dança, as seguintes qualidades essenciais para a formação do ator: disciplina, consciência corporal/ percepção, domínio do corpo, e ritmo de modo a levar o aluno a descobrir sua própria dança.

Objetivos

Capacitar o aluno a desenvolver sua habilidade corporal com total conhecimento de seu corpo, através de uma técnica de dança..

Ao concluir o semestre o aluno deverá estar apto a:

-sentir e expressar o que dança

-relacionar ritmo/movimento/dança

-criar uma pequena coreografia

UNIDADES PROGRAMÁTICAS

a- fortalecimento das diferentes partes do corpo, do corpo como um todo e soltura das articulações através de exercícios de dança

b- vivência de ritmo e melodia associados a frase de movimento

c- improvisação coreográfica com temas pré-estabelecidos

d- improvisação coreográfica com temas livres

PROGRAMA PARA DANÇA II

Ementa: serão enfatizadas as seguintes qualidades essenciais para a formação do ator:

uso de espaço, relacionamento, expressividade e improvisação corporal

Objetivo

Capacitar o aluno a um maior domínio do corpo no espaço desenvolvendo a expressividade, o relacionamento e a criatividade. Capacitar o aluno a identificar, compreender seu próprio vocabulário corporal através do exercício de criação coreográfica .

UNIDADES PROGRAMÁTICAS

a- domínio do corpo no espaço

b- a dança como meio de expressão teatral

c- a dança e o relacionamento

d- a improvisação corporal na dança

Conclusão

O critério usado para fazer a divisão dos conteúdos em dois períodos foi o de uma hierarquia, em termos de aprendizagem, que consideramos necessária. Sabemos que o corpo tem uma memória que o faz permanecer, e mesmo voltar a posturas anteriores caso essas novas posturas não tomem realmente o lugar das antigas não só de forma racional (cerebral) como corporal. Para isso há a necessidade de uma desconstrução dessas formas antigas para que uma nova seja construída de acordo com as necessidades do momento. Essa nova construção só permanecerá se for armazenada pelo cérebro no lugar da antiga. Para que isso aconteça é necessário que, durante algum tempo, essa nova forma seja a solicitada e a usada para que a antiga seja totalmente esquecida.

Queríamos também desvincular uma técnica determinada de dança dos currículos de Dança, como por exemplo, Dança I = balé clássico, Dança II = dança moderna e contemporânea. Todas essas técnicas de dança são complexas e não podem ser repassadas aos futuros atores em um semestre. Entretanto todas essas técnicas podem ajudar muito na preparação corporal desses atores se forem pinçados determinados exercícios que contribuam para tornar o corpo do ator mais expressivo. Resolvemos, por isso, com base nas qualidades fundamentais para o ator preconizadas por Peter Brook, escolher, dentro das técnicas de dança a que nos propusemos estudar (Vaganova, Graham, Horton e Giordano) os melhores exercícios para desenvolver essas qualidades. Fazer essa ligação das técnicas de dança com o trabalho em cena foi, na verdade, o nosso propósito.

Fizemos a opção de começar em Dança I o trabalho da Consciência Corporal/Percepção, por ser, a nosso ver, a maneira adequada para conhecer a estrutura básica dos exercícios de dança utilizados. Uma vez conhecida a mecânica dos movimentos de dança, a movimentação flui com mais facilidade, criando condições para a descoberta de novas possibilidades de movimento e, conseqüentemente, da descoberta da dança de cada um. Essa descoberta vai levar a um domínio maior do corpo não só no que se refere ao que é percebido internamente como ao que se exterioriza através de cada movimento. Na prática essa divisão não é tão fácil uma vez que cada uma das qualidades fundamentais envolve, de alguma maneira, uma ou várias outras.

O desejável seria que Dança I e II fossem cursadas em períodos seguidos, ou pelo menos com um único período de intervalo, para que o trabalho fosse sedimentado e cumprisse a sua finalidade. Sabemos da dificuldade para que isso aconteça no nosso atual sistemas de créditos. Nosso desejo é que os próprios alunos sintam essa necessidade e que isso se torne uma realidade num futuro próximo.

Bibliografia

- BROOK, Peter. **O teatro e seu Espaço**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1970
- La Puerta Aberta**. Barcelona, Alba Editorial, 1997
- Ponto de Mudança**. RJ, Ed. Civilização Brasileira, 1995
- Fios do Tempo**. RJ, Bertrand Brasil, 2000
- CHUJOY, Anatole; MANCHESTER, P.W. **The Dance Encyclopedia**. NY, Simon and Schuster, 1967
- GIORDANO, Gus. **Jazz Dance Class- Beginning thru Advanced**. Pennington, NJ, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers,

HOROSCO, Marian. **Martha Graham**. Chicago, Chicago Review Press, 1991

HORTON, Lester. **The Dance Technique of Lester Horton**. Pennington, NJ, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers,

SPARGER, Celia. **Anatomia y Ballet**. 2ª Ed., Habana, Pueblo y Educación, 1983.

VAGANOVA, Agrippina. **Princípios básicos do Ballet Clássico**. RJ, 1ª Ed. Ouro, 1991

School of Classical Dance. Edited by Natalia Roslavleva e Vladislav Kostin, English translation Progress Publishers, 1978

Notas

¹ Peter Brook – considerado um dos mais importantes diretores de teatro da atualidade. Sua visão teatral é centrada no ator e seus princípios baseiam-se no trabalho coletivo, no respeito à personalidade do ator e na sua colaboração para a criação do espetáculo

² Vaganova, Agrippina – Conhecida artista russa, professora, bailarina, fundadora do sistema soviético de ballet educação e uma das maiores professoras de ballet de todos os tempos.

³ Graham, Martha - líder do movimento revolucionário da dança moderna nos Estados Unidos. Figura na galeria de honra da dança contemporânea. Desde cedo pretendeu transformar a dança numa mensagem de sua época, como espelho do homem contemporâneo, afirmando a vida através do movimento.

⁴ Horton, Lester – Um dos professores contemporâneos mais elogiados no campo da Dança Educação nos Estados Unidos. É impressionante o volume de material que criou num curto espaço de tempo. Enormemente inventivo trabalhava incessantemente organizando e reorganizando seus movimentos. Sua esperança era que seus alunos continuassem com seu espírito criativo.

⁵ Giordano, Gus – Diretor artístico do Gus Giordano Jazz Dance Chicago, com sede em Evanston, IL. É o maior desenvolvedor do Jazz Dance americano. Dá “master classes” através de todo os Estados Unidos e Europa. Fundador do World Jazz Dance Congress, uma organização internacional de bailarinos, professores e alunos para promover o estudo e a performance das formas de dança.

* * *

POÉTICA DA PEDAGOGIA DO TEATRO: EXPERIMENTOS, MEDIAÇÕES E RECEPÇÃO NO ENSINO DO TEATRO

Mauro Roberto Rodrigues

Universidade Estadual de Londrina
Universidade de São Paulo

“Isto é a verdadeira arte: nada aí é evidente por si mesmo” (B.B.)

Este pequeno trecho da asserção de Brecht sobre o espectador no *teatro épico* inspirou a hipótese do projeto de pesquisa intitulado *Poética da “Pequena Pedagogia” do Teatro - Protocolos de Mediação em Experimentos de Aprendizagem do Teatro*, cujo problema e metodologia são apresentadas neste texto.

Concebido a partir de uma insatisfação com os estudos da recepção em suas relações com o ensino do teatro, este projeto de pesquisa foi elaborado com o propósito de fazer descrições densas e analisar experimentos pedagógicos, na perspectiva de promover situações de aprendizagem inicial do teatro para 25 a 30 meninas e meninos (7 a 9 anos), sem ou com mínimas práticas na platéia, em Londrina-PR, respondendo

construtivamente àquela insatisfação.

Pesquisas *em arte e sobre elas*¹ insistem no pressuposto dos efeitos dispostos pelo texto e na montagem deles, buscando a recepção e o receptor. Não é estranha esta interação ao teatro de qualquer tempo e lugar, como demonstram as setas atiradas pela fenomenologia atingindo a definição do teatro na tríade ator/texto/público (Rosenfeld, 1973). Alguns autores afirmam que seja esta relação complexa a razão, dentre outras, de eventos e acontecimentos com intencionalidade artística, porém efêmeros como é o espetáculo teatral, permanecerem ainda vivos na sufocante mentalidade consumista e massificada de nós, que nos dizemos auto-suficientes num mundo tecnologicamente domesticado que, quando muito, se deixa atingir apenas por “efeitos especiais”.

Das artes cênicas presenciamos sublinham-se práticas, atitudes e comportamentos da audiência, enquanto elementos intrínsecos da/na produção das intencionalidades e funções artísticas (Pavis, 1996; 1998). Aborda-se a audiência, ora visando papéis desempenhados pelo receptor, como colaborador que ocupa a platéia formando esta uma parte essencial do espaço teatral²; ora é a co-participação, o público produzindo sentidos e atribuindo significados para o que é mostrado na cena, como público modelo, ideal ou pressuposto pelo autor presidindo a feitura dos efeitos da cena e dramaturgia. O espectador é definido a partir da experiência teatral propriamente na concretização dramática³ que é acontecimento singular do/no qual emerge o conhecimento implicado, e reconhecido, que tem (ou deveria ter) e receptor de que toda representação presenciada por ele é um fato de ficção (Coelho Neto, 1980: 51).

Independente dos graus de participação do público, do nome dado a ele, se iniciante, se cultivado, afirma-se seu papel operacional: sujeito diante e dentro da apresentação cênica; reconhece-se a proficiente admiração ou contemplação da cena (auto-remuneração, as estéticas transcendentais referem); uma relação dialógica (Bakhtin, 1997a) na qual cena e referenciais (sociais, intelectuais, ideológicos, sociológicos etc.) do público imbricam-se configurando a relação teatral. Assim é que o espectador aparece enunciado inteligindo⁴ a representação: *que assim se faz obra*⁵ e perfaz uma epistemologia. O que se depreende disto é a natureza operativa do teatro, reclamada enquanto “arte do espectador” por Brecht (1989): “(...) chegar à fruição (...), nunca basta querer consumir confortavelmente e sem muito trabalho (...); é necessário assumir sua parte da própria produção, estar num certo grau produtivo, (...), associar sua experiência pessoal à do artista ou opor-se a ela”.

Tendo isso em vista, esta poética da pequena pedagogia não buscou referenciais entre teorias ou práticas operativas, não repisando trilhas abertas na *análise do espetáculo* (Pavis, 1996), nem na *recepção* (Ubersfeld, 1996a; 1996b) ou *respostas da audiência* (Bennett, 1997). Partiu diretamente às *mediações* nas quais “os meios adquiriram materialidade social e densidade cultural” (Idem, 2001:240)⁶, tratando-se de fazer observação-participante para “documentar uma realidade não-documentada” (Ezpeleta & Rockwell, 1986: 15); circunscrever categorias para compreender a realidade pesquisada e criar novas categorias na relação contexto x pesquisador, pois, segundo Ezpeleta & Rockwell (1986: 28)

a heterogeneidade e a individualidade do cotidiano exigem outras dimensões ordenadoras. Impõem forçosamente o reconhecimento de sujeitos que incorporam e objetivam, a seu modo, práticas e saberes dos quais se apropriaram em diferentes momentos e contextos de vida, depositários que são

de uma história acumulada durante séculos.

A hipótese que fundou a proposição desta pesquisa é de a obra e as *mediações* no trabalho da concepção “artística” não são objetos pré-existentes por si, ou que, a cada observador, se oferecem com um mesmo sentido diante da complexidade dos contextos e culturas que provém da relação artística e experiência estética. Se a experiência artística (espetáculo) for reinserida no contexto da instituição escolar, da formação cultural, ensino e aprendizagem, não poderá ela dispensar que sejam articulados *dispositivos*⁷ a ela, vindo ela a servir para a formulação de procedimentos que contribuam para a emergência de uma pedagogia artística específica a cada experiência, a cada obra e a cada espectador.

Foram buscados os “lugares” de onde se enuncia a interação entre a produção e o que fazem os espectadores dela mediando-as e concretizando-as⁸, transpondo-as ao seu *horizonte de expectativas* (Jauss, 2001). Analisaram-se os *espaços* presentes no campo investigado: sujeitos, escola, sociedade e meio cultural destes estudantes, descrevendo, dentre as demais de estudo e cotidiano escolar deles, os jogos, as leituras e as escrituras. Também observaram as necessidades enunciadas por eles de interpor rupturas àquelas expectativas, superando-as e ampliando-as com novas mediações o que, segundo Martin-Barbero (1992:20), “responde (...) a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver”.

Neste processo observaram-se fatores inseridos no contexto da vida cotidiana e demandas das crianças que recebem, entretanto, pouca ou quase nenhuma acolhida no espaço da formação escolar (por exemplo, correr pelo pátio, explorar o espaço da sala). Nos experimentos estes fatores foram entrelaçados em práticas e discussões: a) cooperando numa platéia, b) fazendo anotações escolares da experiência na platéia (*protocolos de recepção*), lendo-as e discutindo-as em grupo, c) coordenando as anteriores em jogos tradicionais e jogos teatrais (Spolin, 1987; 2001), d) anotações da experiência na ‘aula de teatro’ (*protocolos de processo*) seguidas de jogos; e) reunindo *protocolos de recepção* e de *processo* aos jogos teatrais.

Aplicando esses dispositivos a pretensão não foi inverter os papéis sociais texto/recepção, mas aplicar o conceito de *modelo de ação atual*⁹: prática de “dramaturgia gerada pelo grupo/coletivo” (Koudela, 1991:136); um dos marcos essenciais da proposição de Brecht na teoria da *peça didática* (Steinweg, 1975; Koudela, 1991, 1996; Guinsburg & Koudela, 1992).

Observou-se consonância entre as situações de aprendizagem do grupo focal e as críticas que Brecht dirigiu à *operatividade artística do espectador*, citada acima. O poeta indicou outra versão para esta, definindo-a como perspectiva de uma “pequena pedagogia” (*apud* Koudela, 1991: 171), como a busca por democratizar o teatro, necessariamente não servindo ele ou a recepção dele à auto-afirmação do aparato teatral ou justificativa, por si, para a promoção artística (ou dos artistas). A pequena pedagogia busca legitimar o poder e o caráter implicado já na relação de trabalho teatral, interpondo a ela experimentos pedagógicos que possam expô-la a um exame rigoroso que a especifique, o qual Brecht denomina *experimento sociológico* (Koudela, 1991).

A dimensão poética, aqui, desta pequena pedagogia pretendida, fez-se no diálogo mantido entre a recepção do espetáculo, um momento (social, histórico, político, cultural e formativo), e outro, de transição da mera operatividade das experiências estéticas intersubjetivas, a um modelo transversal enunciado e experimentado pelas crianças. Poética contingente esta de inversão dialética, esta sim, da diversão e do prazer diante do espetáculo desenlaçando descobertas do conhecimento

que, lembra Pareyson, em francês (*connaissance*) resguarda ainda o sentido de um nascer comum, do sujeito e do que ele aprende, momento de co-nascimento, co-criação.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. RJ: Forense Universitária. 1997a
- Estética da criação verbal**. SP: Martins Fontes. 1997b.
- BENNETT, S. **Theatre Audiences: a theory of production and reception**. London: Routledge. 1997.
- BRECHT, B. **Teatro Dialético**. RJ: Civilização Brasileira. 1967.
- Écrit sur le théâtre**. 2 v. Alençon: L'Arche. 1989.
- CORVIN, M. **Dictionnaire encyclopedique du théâtre**. Paris: Bordas. 1995.
- DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce qu'un dispositif?". In *Michel Foucault Philosophe. Rencontre Internationale*. Paris 9-11 janvier, 1988. Paris: Seuil. 1989.
- EZPELETA, J. & ROCKWELL, E. **Pesquisa participante**. SP: Cortez: Autores Associados. 1986.
- GUINSBURG, J. & KOUDELA, I.D. "Teatro da Utopia: utopia do teatro" ps.17-46. In KOUDELA, I.D. (ORG). Um vão brechtiano. SP: Perspectiva. 1992.
- ISER, W. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. 2v. SP: Ed. 34. 1996/1999.
- JAUSS, H.R. **Pour une esthétique de la réception**. (intr. Jean Starobinski). Paris: Gallimard. 2001.
- A história da literatura como provocação à teoria literária**. SP: Ática. 1994.
- KOUDELA, I.D. **Jogos teatrais**. SP: Perspectiva. 1984.
- Brecht: um jogo de aprendizagem**. SP: Perspectiva. 1991.
- Texto e jogo: uma didática brechtiana**. SP: Perspectiva. 1997.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. RJ: UFRJ. . 2001.
- COELHO NETTO, J.T. **Em cena, o sentido: Semiologia do teatro**. SP: Duas Cidades. 1980.
- PAVIS, P. **L'Analyse des spectacles**. Paris: Nathan. 1996.
- "Producción y recepción en el teatro". Revista Máscara: Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Año 5 N° 23 e 25 ps. 4-28. México: Escenología A.C. 1998.
- ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**. SP: Perspectiva. 1973.
- SPOLIN, V. **Improvisação teatral**. SP: Perspectiva. 1987.
- Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. SP: Perspectiva2001.
- STEINWEG, R "La pièce didactique: un modèle pour le théâtre socialiste". Revue L'autre scène. Paris: Albatros n 8-9. mai. ps. 77-93, 1975
- UBERSFELD, A. **Lire le théâtre I**. Paris: Belin. 1996a.
- Lire le théâtre II: l'école du spectateur**. Paris: Belin. 1996b
- ZAMBONI, SP. **A pesquisa em arte**. SP: ECA-USP. (Tese de Doutorado) .1982.

Nota

¹ Na *em artes* ou *pesquisa artística*, difere da científica, *sobre as artes*, resultados não são necessariamente verbalizados, mas é a própria obra realizada, não outro objeto. "As conclusões da pesquisa [...] não podem ser apresentadas pelo autor como fato único imposto aos espectadores; a conclusão (...) deverá ser obtida pelos interlocutores (...) que interpretam em interação com a obra" (1982: 87).

² Uma área, convenção que identifica e se distingue de qualquer espaço 'real'. (Coelho Netto, 1980: 51).

³ *Espaço cênico* ou *dramático* "é uma abstração [...] não apenas os signos da representação, mas toda a espacialidade virtual do texto, compreendendo o que é externo e à cena" (Corvin, 1995: 324).

⁴ Inteligir de intus+legere="ler dentro" (Houaiss, 2001. vers.elet.), signifi-

cando o que reúne, liga, acolhe, apreende, surpreender, mas também, leciona, elege, escolhe e encontra.

⁵ do lat., *opera*= trabalho, operação.

⁶ A pesquisa da recepção sob o marco teórico das *mediações* busca o processo da comunicação o qual, afirma Martin-Barbero (1989: 19), "mais do que de meios, faz-se hoje questão de mediações, isto é, de cultura"

⁷ *Dispositivo* na acepção deleuziana, não apenas estratégias, métodos ou técnicas, caráter psicológico, socioeconômico etc. que envolve aprender e conhecer, mas "emaranhados ou conjuntos multilíneares (...) linhas que não cercam ou não circundam sistemas em que cada um seria homogêneo [ou sujeitoado]; (...) objeto, sujeito, língua etc. que seguem direções, traçam processos sempre em desequilíbrio (...) são objetos visíveis, enunciados formulados, forças em exercício, sujeitos em oposição, como vetores ou tensores que sempre emergem e desaparecem" (Deleuze 1988: s/p).

⁸ Concretização "não se trata de um monumento a revelar monologicamente o ser atemporal. Ela [obra] é, antes, uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada, libertando sua tessitura da matéria das palavras [e das ações], conferindo-lhe existência atual" (Jauss, 1994:25).

⁹ cf.: Koudela, 1991.

* * *

O ATOR RAPSODO - PESQUISA DE PROCEDIMENTOS PARA UMA LINGUAGEM GESTUAL : RELATO DE EXPERIÊNCIA

Nara Keiserman

Universidade do Rio de Janeiro

O foco deste Relato é a experiência realizada para a montagem de *Ionesco!*, com trechos de *A Lição*, *Amadeu* e *Jogo de Massacre*, resultado da pesquisa «O Ator Rapsodo: Pesquisa de Procedimentos para uma Linguagem Gestual», realizada na UNIRIO com dois alunos bolsistas¹ (UNIRIO-IC), que tem caráter de laboratório para a tese de doutorado "O Ator Narrador: Caminhos para uma Formação Pedagógica".

Dessa experiência, vamos nos ater ao processo de transposição para a cena dos procedimentos levantados nos laboratórios de treinamento corporal, em que realizamos jogos improvisacionais desenvolvidos a partir de Movimentos Fundamentais de Locomoção, Sequências de Manipulações, Sequências de Estudos de Meyerhold, Ações Básicas de Laban e Manipulação de objetos reais e imaginários.

Esta etapa de preparação, em que se pretende fazer borbulhar impulsos exteriorizados em movimentos mais ou menos organizados, tem como objetivo promover o levantamento de vocabulário e a familiarização com a linguagem a ser adotada para a cena.

Num segundo momento, a manifestação fisicalizada dos impulsos vai sendo estruturada, mas mantendo ainda largos espaços para a criação espontânea, que aos poucos vão sendo preenchidos pelos movimentos adequados à cena. A intenção é que o frescor do impulso inicial nunca desapareça. Falamos em não domesticar o impulso selvagem. Pretendemos que a elaboração final da cena, em partitura dominada de movimento, corresponda à exteriorização do impulso do ator para aquele momento exato da representação.

Esta etapa teve a duração de cinco meses e levou-nos, em relação ao uso dos objetos, a algumas conclusões, como nosso interesse pela reverberação do movimento no corpo todo e a possibilidade de se moldar o espaço, como se ele estivesse preenchido pelos objetos, cabendo aos gestos, ações ou movimentos desenhá-los, sem que seja necessário que sejam apa-

nhados e devolvidos a algum lugar. É a gestualidade que circunscribe o objeto no espaço. A invisibilidade do objeto permite uma outra visibilidade, como a visão dos dedos do ator vasculhando dentro de uma gaveta, por exemplo.

Quanto aos objetos reais, já havia a opção por uma lógica não-realista, por uma ação em que o objeto é recurso e não objetivo. Afastados da Mímica, muitas vezes nos bastava, uma sugestão até mesmo vaga do objeto. Os atores, já imbuídos dos significados dos textos escolhidos de Ionesco, construíram diversas metáforas de sensualidade e perigo, da doença e do amor. Todos os objetos pareciam perigosos, ou apresentavam possibilidades de perigo, permitiam o exercício da sensualidade, pela sensorialidade ou pelo erotismo. As ações, por mais que se afastem da utilidade prática do objeto para um mundo imaginativo, em que qualquer objeto pode virar ou ser usado como qualquer outro, exigem uma espécie de veracidade. O observador não aceita que o personagem morra assassinado por uma caneta Bic. Aceitará se isto for realizado numa atitude demonstrativa, como uma citação ou uma demonstração de um assassinato. É a atitude do ator que dá veracidade ao objeto.

As sessões com objetos reais fizeram nascer grande parte da concepção de *Ionesco!* Observamos uma imagem que se repetia constantemente. O ator insistia na construção imaginária de veículos de locomoção. Era extremamente rica a sua pantomima de motos, carros, bicicletas, etc. Isto, associado a movimentos que sugeriam morte, perigo, espanto, terror, trouxe-nos as figuras de dois viajantes que tentavam escapar do perigo, que na verdade estaria ali mesmo, instalado – não havia como fugir. Foi quando decidimos abandonar algumas peças já escolhidas e optarmos por ter a base da construção dramática em *Jogo de Massacre*, cuja ação se passa numa cidade em que, sem causa aparente, as pessoas começam a morrer. Na sua tentativa de fugir, de se salvar, iriam entrando em diferentes casas, todas já expostas num cenário simultâneo. À frente dela, delimitando o espaço que separa a cena da platéia, uma passarela que configurasse a rua, o ambiente fora das casas. Sobre essa definição procedemos à seleção definitiva das cenas.

Pensamos a encenação como uma tessitura formada pelos vínculos que se estabelecem entre os textos verbal e gestual. Compreendemos a narratividade, muito mais que uma fala que narra, como uma atitude do ator que se comporta como quem cita. Fala e gesto têm a qualidade do citativo. O nosso ator rapsodo, por seus procedimentos não só gestuais, narra mesmo quando dialoga. Estamos arriscando a atitude narrativa no texto dialógico.

O texto de Ionesco, enquadrado no estilo do Absurdo recebeu um tratamento que podemos chamar de realista. Os atores pronunciam o texto com total simplicidade, sem enfatizar ocasionais incoerências. O estranhamento, o “absurdo” vem dos gestos que acompanham o texto. A abordagem do personagem não se dá pela via do psicologismo, mas por uma compreensão da sua função dramática, do papel que desempenha para a construção dos sentidos desejados.

Os exercícios que realizamos com o texto verbal das cenas selecionadas objetivam familiarizar os atores com as palavras, enfatizar o jogo verbal entre eles e insistir na importância do ouvinte-espectador para um teatro de narração.

A gestualidade da peça foi totalmente criada pelos atores, num processo que incluía a definição da linguagem, determinada pela orientadora sob a influência dos laboratórios improvisacionais, a que os atores respondiam com sua criação gestual. O recurso da improvisação foi usado mais de uma vez durante o processo, quando parecia que os atores estavam ficando suas partituras prematuramente. Essas improvisações

produziram muitos movimentos utilizados no resultado final.

Passamos a um relato reflexivo de cada cena, enumeradas na ordem em que aparecem na peça, com foco no processo de elaboração da gestualidade.

1 – Amigos na Rua (*Jogo de Massacre*)

Sinopse: São dois amigos que se reencontram depois de muito tempo. O seu afastamento se deu a um aparente mal-entendido. Mas antes de conseguirem um esclarecimento, ele morre.

A primeira realização gestual desta cena foi feita com a única proposta de que se mantivesse uma trajetória em linha reta, paralela aos espectadores e o vocabulário utilizado fosse o adquirido nas seqüências de Manipulação e dos estudos de Meyerhold. Após algumas repetições foi possível concluir que: é bom quando ela está sobre ele - os pés no chão os minimiza, como se o problema de que falam se tornasse menor, ou rasteiro; quando estabelecem uma quebra, contrastando movimentos mais energéticos e de difícil execução, com outros extremamente simples, o que os humaniza; quando o movimento é ininterrupto, ocupando as pausas do texto, de forma a enfatizar momentos mais importantes pela instalação de um silêncio total, de fala e movimento. Ficou claro para nós o interesse em descotidianizar os movimentos sem desumanizar os personagens.

2 – A Lição A

Sinopse: O Professor dá a Aluna uma aula sobre lingüística aplicada. A Aluna se limita a dizer “sim, professor”.

Optamos por ter aí o uso dos objetos reais, que substituam a proliferação de palavras do Professor. Neste episódio, instala-se a relação Professor e Aluna e os objetos são apresentados por ela ao Professor e ao público, numa atitude francamente expositiva. Ela tira os objetos de sob a mesa e os mostra, exibindo-os cuidadosamente para em seguida depositá-los sobre a mesa. A linguagem adotada e seus resultados estão baseados nos laboratórios com objetos reais.

3 – Casal A (*Jogo de Massacre*)

Sinopse: Ele chega do campo, onde estava com os filhos do casal. O diálogo é amoroso até que ela começa a passar mal e morre. Ele jura amor eterno.

Inicialmente, marcamos a movimentação da cena com caráter realista, para identificar, na construção espacial, a relação entre os dois. Sobre essa base, construímos uma gestualidade que interrompe o diálogo e, executada em silêncio, revela os sentimentos dos personagens sobre o que acabaram de falar ou o que está por vir. Identificamos nestes gestos, de natureza evocativa, uma função demonstrativa dos sentimentos.

4 – Amadeu A

Sinopse: Amadeu encontra um cogumelo na sala de jantar e a partir deste incidente, fica-se sabendo que existe uma presença inquietante no quarto da esquerda, que Amadeu está a quinze anos tentando escrever uma peça, que Madalena é que cuida da limpeza da casa, o que ela faz com muita queixa e reclamação.

Queríamos experimentar aqui o uso das técnicas de Manipulação, num jogo de revezamento de funções entre manipulador e manipulado, o que se revelou inadequado. As falas muito curtas de cada personagem exigiriam uma agilidade que acabaria por comprometer a compreensão da cena. Experimentamos o uso de Fotogramas, marcando no texto os momentos em que se faziam necessárias grandes ou pequenas modificações nos quadros. Observamos uma necessidade de estilização nas figuras para acentuar nelas o extra-cotidianismo da linguagem da cena. Mas a crescente desumanização dos personagens nos fez optar por: uso de objetos imaginários, com

gestos sugestivos; aproveitamento de momentos do trabalho da atriz nas improvisações, em que desenvolvia movimentos de corrida, em diferentes modos de execução no lugar e no ar, com o ator servindo como base ou apoio. Estes foram aproveitados nos “ataques” de Madalena. Para os momentos de desânimo, a atriz valeu-se da técnica do Morto, primeira etapa das Manipulações, deixando-se ficar num estado próximo ao grau zero de tensão. Há ainda uma alusão ao Clone². Madalena, algumas vezes, repete os movimentos de Amadeu, colocada num plano atrás dele.

5 - Velhos (*Jogo de Massacre*)

Sinopse: Dois Velhos passeiam num parque enquanto discutem sobre as suas possibilidades de amar, sobre o modo como vêm a vida.

Aqui, mais uma vez - e não é por acaso que o trabalho veio se processando desta maneira - iniciamos por uma realização realista da cena. Isto significa, para nós, espacializar uma compreensão do texto. Depois fomos para o extremo oposto, os atores dançavam enquanto falavam, produzindo lindos momentos. Experimentamos, ainda, por diversos ensaios, o uso de um exercício que chamamos de Jogação, que consiste em um ator manipula um objeto e o jogar para o outro. Este usa o objeto, permitindo que os movimentos que executa nesta ação acabem por transformar o objeto em outro, que será jogado ao primeiro ator e assim por diante. A cada execução da cena fomos experimentando diversos objetos, analisando a sua relação com o texto, o momento adequado de ser jogado, etc., até reconhecermos que os objetos haviam se tornado muito mais importantes que o texto. Efetuamos novas buscas até chegarmos a uma composição em que, na passadeira, as locomoções e os gestos revelam os significados aparentes do texto, acentuando-os.

6 - Amigos (*Jogo de Massacre*)

Sinopse: Dois amigos. Na casa dele, ela vai contar sobre a morte do outro.

Optamos pela utilização de uma idéia em que os objetos imaginários nascem da modelagem que os gestos naturais, que acompanham a fala, fazem no espaço, numa utilização direta de um dos exercícios realizados nos laboratórios improvisacionais.

O trabalho foi no sentido de encontrar gestos que fossem coerentes com as falas e com as circunstâncias e de onde os objetos nascessem claramente.

7 - Janelas (*Jogo de Massacre*)

Sinopse: Diferentes personagens vêm à janela de seu apartamento, num mesmo prédio e cada um grita seu desespero.

Como em *Amadeu*, as rubricas foram usadas como falas de narração. Aqui, são de natureza enunciativa - cada personagem anuncia a sua entrada e a que janela se dirige.

A gestualidade utilizada tem o caráter da Dança-Teatro. A partitura dos atores inclui saltos, com os braços e o tronco em movimentos vigorosos e sincronizados com o tempo/ritmo das falas.

Ionesco sugere para esta cena que os personagens pareçam como fantoches, enquadrados nas janelas-empanadas, o que nos remeteu ao uso de manipulador imaginário, o que determina uma qualidade bem específica para os movimentos.

8 - Casal B (*Jogo de Massacre*)

Sinopse: A circunstância é idêntica a do Casal A. As diferenças são: quem morre é ele e a reação dela é a de abandoná-lo.

A composição corporal segue o mesmo desenho da cena do Casal A. Nossa atenção seletiva foi para a adequação

dos gestos ao seu significado e para questões como peso, acento, tempo-ritmo e harmonia.

9 - Amadeu B

Sinopse: Os dois personagens trabalham. Madalena atende numa mesa de PBX que tem em sua sala e Amadeu tenta escrever a sua peça.

Seguindo a estética usada em Amadeu A, os objetos são imaginários e os gestos têm caráter sugestivo.

Uma idéia nascida num exercício e aqui experimentada dá conta da realização de um gesto que por uma pequena alteração pode ter seu significado totalmente modificado. Madalena altera a direção do movimento que designa seu trabalho no PBX e este se transforma num gesto de punhalada que desfere contra o peito.

10 - A Lição B

Sinopse: O Professor segue com sua lição de lingüística, enquanto a Aluna reclama de dor de dentes.

Os atores utilizam os objetos que estão sobre a mesa, em funções e usos que não são os convencionais, mas mantendo uma coerência com a sua forma e adequados aos significados do texto.

Ao final da cena, quando empunhando a régua como se fosse um punhal o Professor diz: “Eis um punhal”, o jogo está totalmente assimilado pela platéia.

11 - Amadeu C

Sinopse: É o intervalo para o almoço. Voltam a falar sobre a coisa que cresce no quarto ao lado e almoçam chocolates.

Mesma estética: objetos imaginários, gestos sugestivos, Madalena sapateando no ar.

12 - A Lição C

Sinopse: O Professor, num texto em que faz a Aluna repetir várias vezes a palavra “punhal”, a mata.

Aqui, o problema que se coloca é a plasmação do assassinato. Nas outras inserções de *A Lição* estamos lidando com vários níveis do imaginário, mas nada é falso, no sentido em que o realismo é falso, e o assassinato, mesmo com um punhal verdadeiro seria falso. Optamos por encenar uma metáfora da morte: o sexo. Ionesco pede um objeto, o punhal. Nós colocamos vários objetos, antes desse momento. Aqui não precisamos dele. Os atores fazem uma realização mimética e verossímil do ato sexual.

13 - Amadeu D

Sinopse: O corpo do quarto da esquerda cresce. Sua cabeça quebra os vidros da janela. Amadeu e Madalena, após grande esforço conseguem dobrá-lo de modo que caiba na cama em que está.

Usando a manipulação de objetos imaginários, o objeto a ser manipulado é o corpo imenso da coisa. Trabalhamos sobre a etapa do Morto, sendo o manipulado o imaginário. É oposto do que se costuma fazer. Nos exercícios, o manipulador é que é imaginário.

Cena 14 - Janelas B (*Jogo de Massacre*)

Sinopse: Os personagens das janelas 1 e 3 jogam-se e morrem na rua.

É como em Janelas A: as falas enunciativas e os movimentos de Dança-Teatro.

Cena 15 - Amadeu E

Sinopse: O corpo invade a sala. Amadeu e Madalena se desesperam.

Mantendo a mesma linguagem, Madalena desaba ou sapateia, Amadeu desenvolve seus gestos sugestivos das ações. Há falas de narração.

Cena 16 - Final 1

Os atores, em execução simultânea, repetem falas selecionadas do texto. Passam pelos espaços, com gestos que evocam os realizados durante as cenas a que se referem.

Cena 17 - Final 2

Das falas anteriores, selecionam-se algumas que são ditas como diálogo. A gestualidade se dá sem locomoção, com movimentos pesados e econômicos.

Uma discussão desejada dos resultados alcançados pela encenação não é tema dessa comunicação.

Notas

¹ Helena Borschiver de Medeiros e Rodrigo Faria Dias

² Etapa das Manipulações em que o ator que está na frente comanda os movimentos do(s) outro(s), estando com os corpos unidos ou não.

* * *

A PEDAGOGIA TEATRAL DO GRUPO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ: DISCURSOS DE UMA PRÁTICA

Narciso Telles

*Universidade Federal de Uberlândia – TRIBO
Universidade do Rio de Janeiro – CNPq*

Diante das novas diretrizes curriculares para os cursos de graduação em Teatro, da necessidade de uma reflexão aprofundada sobre o papel e a função das escolas de teatro no mundo pós-moderno e da crescente institucionalização de práticas pedagógicas teatrais em diversos grupos, organizando uma estrutura escolar de formação e atualização de atores, pretendemos apresentar nesta comunicação algumas inquietações recentes em torno da prática pedagógica teatral dos Grupos Brasileiros que serão foco de minha pesquisa de doutoramento **Teatro de Rua: dos Grupos a sala de aula**¹ em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO na linha de pesquisa Teatro e Pedagogia.

O teatro de rua é uma modalidade teatral que se demarca por sua teatralidade, porque as características que o definem se relacionam mais com a cena teatral e com a utilização do espaço, do que com regras de elaboração do texto dramático.

Nessa perspectiva, caracteriza o teatro de rua como “cerimônia social diferenciada”, o que possibilitaria afirmar que a análise de um espetáculo permite realizar uma leitura do contexto social ao qual pertence e, ao mesmo tempo, o estudo do contexto revela-nos elementos condicionantes à criação teatral.

No Brasil são os Grupos, os responsáveis pela formação de atores para essa modalidade. A formação esta vinculada à linguagem desenvolvida por cada coletivo, como por exemplo, a importância da comicidade no trabalho de ator desenvolvida, com maior ênfase pelos Grupos Imbuauça, Tá na Rua e Alegria-Alegria ; ou o risco físico pelo Grupo Experiência Subterrânea .

O teatro de rua brasileiro não é uma modalidade teatral uniforme, ao contrário, é formada por multiplicidade de linguagens nas quais questões ideológicas, éticas e estéticas dos coletivos teatrais são expressas em cena. Para tanto escolhi como objeto de nossa apresentação os projetos de cunho artístico-pedagógico desenvolvido pela Tribo de Atadores *Ói Nois*

Aqui Traveiz.

Pedagogia teatral em ação

Fundado em 1977 na cidade de Porto Alegre, o *Ói Nois Aqui Traveiz* é um dos principais Grupos de teatro de rua do Brasil, e tem sua proposta teatral pautada no entendimento do teatro como uma arte capaz de contribuir para a transformação social. Esses “homens de ação” desenvolveram ao longo de seus 22 anos de atividade diversos espetáculos de rua e em sua sede: a Terreira da Tribo.

Nos anos 80 há uma intensificação das atividades do Grupo no que tange ao ensino do teatro. Essa intensificação, em tese, pode-se estar relacionada ao processo de consolidação de uma linguagem teatral do Grupo que necessitava de atores/atuadores com uma formação específica vinculada àquela linguagem, assim como, uma ampliação de suas ações em comunidades.

Diversos projetos são desenvolvidos, entre os quais destacamos: Oficinas de Experimentação e Pesquisa Cênica (1986); “Caminho para um teatro popular”, “Teatro como instrumento de discussão social” e “Teatro Sindical” (1988...); Oficinas de Teatro de Rua (1995); Oficina de Teatro Livre e a Escola de Teatro Popular (2000...).

Todos esses projetos visam o processo de aprendizagem teatral em vários níveis: a formação de platéia, o trabalho com não atores e a formação de atores. Em todos verificamos uma presença do projeto do Grupo que ultrapassa os limites estéticos da cena na busca de uma sociedade mais justa, por isto, o cidadão, o homem com consciência político-social vem antes do ator, inclusive em termos de formação. A compreensão da importância da arte na formação do indivíduo emancipado, como um instrumento capaz de atuar criticamente em prol da transformação, está presente em todas as ações pedagógicas do Grupo, o que dessa forma, o aproxima às idéias defendidas por Paulo Freire.

Opondo-se à educação bancária, que entende o educando como um depositário de conhecimentos distanciados da realidade, Freire defende a idéia de que o processo educacional deva abrir um diálogo no intento de colocar o educando frente à sociedade para que se conscientize de seu papel e contribua para a transformação da estrutura social opressora. Nessa perspectiva, defende uma ação cultural para a liberdade que busque, por meio do diálogo, promover a visão crítica frente à realidade dos oprimidos, para que estes saiam de seu estado de alienação. “*O papel fundamental dos que estão comprometidos numa ação cultural para a conscientização não é propriamente falar sobre como construir a idéia libertadora, mas convidar os homens a captar com seu espírito a verdade de sua própria realidade.*” (FREIRE, 1979 : 91)

Partindo desta constatação, nos permitiremos agora focar nossa análise no Projeto: Teatro como instrumento de discussão social.”

Com o objetivo de ampliar as ações do Grupo para além dos muros da Terreira, este projeto é constituído de oficinas de teatro ministradas nas comunidades carentes da periferia de Porto Alegre.

Neste Projeto as oficinas são estruturadas a partir de exercícios de autoconhecimento e busca a descoberta das potencialidades individuais dos participantes, na maioria jovens, como comenta o ator José Carlos Carvalho:

“Era um trabalho de certa forma antropológico. Tínhamos que ter cuidado para não chegar impondo, nem absorver aquela cultura. A forma de cativar as pessoas era diferente daque-

la usada na conquista de quem procura a Terreira para fazer oficina. Não existia a preocupação de formar grupo de teatro, montar uma peça ou mostrar técnicas para eles, e, sim, de passar coisas básicas do teatro que servissem para a vida, porque o jogo, a brincadeira, a improvisação instigam um questionamento que acaba mexendo com os valores de cada um. E era bem interessante, porque nas dramatizações se discutiam muitos assuntos que eles mesmos traziam..." (ALENCAR, 1997 : 157)

Para atingir seus objetivos, as oficinas partem de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, discutindo os problemas imediatos daquelas populações. Partindo de uma definição de teatro que tem uma profunda vinculação com a comunidade onde se insere, essa forma de organização e de produção artística possibilita que questões locais e específicas possam ser tratadas e imediatizadas na cena. Assim como, busca novas possibilidades na relação ator - espectador, no próprio modelo de espetáculo e interpretação e na forma de ocupação e criação de novos espaços cênicos. Verificamos uma maior valorização do PROCESSO não do PRODUTO, mesmo assim, existiam apresentações de esquetes e peças ao final das oficinas.

"O cuidado com o resultado da ação teatral junto ao espectador é uma preocupação sempre presente entre os artistas que desenvolvem experiências de arte-educação voltadas para o interesse das comunidades." (FARIAS, 1990: 84) A ênfase no PROCESSO está vinculada à uma concepção pedagógica - Escola Nova - que se contrapõe a preocupação com a qualidade do PRODUTO, defendido mais arduamente pela Escola Tradicional. Na pedagogia teatral tal discussão tem gerado inúmeros estudos por parte de especialistas que defendem a importância na conciliação entre PROCESSO e PRODUTO no aprendizado teatral.

No caso do Projeto em questão, vê-se por parte do Grupo um nítido distanciamento, um olhar etnográfico, que possibilitaria uma ação teatral na comunidade sem promover, com isso, uma intervenção mais direta.

Nessa perspectiva, o projeto busca instrumentalizar os participantes de um conhecimento teatral básico, incentivando-os a desenvolver: uma maior percepção da comunidade onde atuam, vivência de uma atividade artística que permite uma ampliação de suas capacidades expressivas e consciência de grupo, através de uma prática pedagógica onde o educando participa como agente ativo no processo de aprendizagem.

"Teatro como instrumento de discussão social" é uma ação pedagógica onde o *Ói Nós* (re) afirma sua ideologia, ensinando "um teatro que não comenta a vida, mas participa dela!"²

Bibliografia

- ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.
- CARREIRA, André. **La Pasión Puesta en la Calle**. 1998. mimeo- (Inédito)
- FARIAS, Sérgio C. Borges. **Metodologia de Ensino para um Teatro Instrumental**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - ECA/USP, 1990.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIGIERO, Zeca. **Teatro e Comunidade**. Uberlândia: EDUFU, 1983.
- TELLES, Narciso. **O teatro que caminha pelas ruas**. São Paulo: Nativa, 2002.

TROTTA, Rosyane. **O paradoxo do teatro de grupo**. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Teatro) - CLA/UNIRIO, 1995.

Notas

¹ Sob a orientação do Prof. Dr. Zeca Ligiero e co-orientação do Prof. Dr. André Carreira

² Material de Divulgação dos *Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*

* * *

ESCOLA DE TEATRO OU ESCOLA SOBRE TEATRO? UMA POSSÍVEL RESPOSTA

Paulo Lauro do Nascimento Dourado
Universidade Federal da Bahia

O atual modelo de currículo adotado nas Universidades Brasileiras para os seus cursos de teatro padece de uma contradição: sua estruturação torna difícil, se não impossível, o desenvolvimento das habilidades, talentos e aptidões dos estudantes em um processo coerente e progressivo, cuja terminalidade conduza efetivamente à formação de profissionais – atores, diretores, professores e outros – capacitados, tanto para a sua inserção no mercado de trabalho como força produtiva da sociedade, quanto para a realização de um projeto estético condizente com a sua história e o contexto social em que atua.

Esta situação, que não ocorre exclusivamente na Universidade Federal da Bahia, vem sendo discutida pelos profissionais da área, que há anos buscam soluções para o problema. A discussão amadureceu principalmente após a realização pelo MEC/SESU/CEEARTES do I, II e III Fóruns Nacionais de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior das Artes, realizadas de 1994 a 1995¹.

Considerando as reflexões e recomendações decorrentes desses encontros, a Escola de Teatro da UFBA formulou um novo currículo de graduação, fundamentado sobretudo na criação artística, para os seus cursos de Bacharelado em Artes Cênicas (Direção e Interpretação) e Licenciatura em Teatro. No presente texto buscaremos analisar as possíveis repercussões geradas pelas mudanças em andamento na graduação, considerando ainda os conceitos práticos e políticos que enformam as atividades de pesquisa, extensão e pós-graduação nos cursos universitários de teatro brasileiros. Em suma, a proposição de um novo currículo pode e deve provocar uma reflexão maior sobre o sentido e a forma (ou os sentidos e as formas) do ensino de teatro nas universidades.

É oportuno reiterar que o presente Projeto de Reforma Curricular foi integralmente elaborado à luz da lei de Diretrizes e Bases (LDB) do Ensino, principalmente no que estabelece o Parecer nº 776/97 do Conselho Nacional de Educação. Esse Parecer, baseando-se no artigo 48 da LDB, reafirma a liberdade "concedida às instituições para organizarem suas atividades de ensino." (...) no sentido de encorajar "a inovação e a benéfica diversificação da formação oferecida."

"Entende-se que as novas diretrizes curriculares devem contemplar elementos de fundamentação essencial em cada área do conhecimento, campo do saber ou profissão, visando promover no estudante a capacidade de desenvolvimento intelectual e profissional autônomo e permanente. Devem

também pautar-se pela tendência de redução da duração da formação no nível de graduação. Devem ainda promover formas de aprendizagem que contribuam para reduzir a evasão, como a organização dos cursos em sistemas de módulos. Devem induzir a implementação de programas de iniciação científica nos quais o aluno desenvolva sua criatividade e análise crítica. Finalmente, devem incluir dimensões éticas e humanísticas, desenvolvendo no aluno atitudes e valores orientados para a cidadania”.

Permitir ao espectador decifrar uma estória não significa fazê-lo descobrir o “verdadeiro sentido”, mas criar as condições para que ele possa perguntar-se sobre o sentido. Trata-se de desnudar os nós da estória, aqueles pontos em que os extremos se abraçam.

Há espectadores para quem o teatro é essencial exatamente porque não lhes apresenta soluções, mas nós. O espetáculo é o início de uma experiência mais longa. É a picada do escorpião que faz dançar.

A dança não acaba na saída do teatro. O valor estético ou a novidade cultural do espetáculo são o que tornam agudo o ferrão. Mas o seu precioso veneno vem de outra parte. (E. Barba)

A reforma do ensino promovida pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1968 teve entre as suas consequências mais imediatas a uniformização dos currículos e das práticas acadêmicas em todo o Brasil, determinadas segundo o fundamento centralizador postulado pelo golpe militar de 64, através do Conselho Federal de Educação (CFE). Esse quadro, que obviamente atingia todas as instituições de ensino superior do país, assumiu uma característica particular e ambivalente no tocante às escolas/cursos de arte. Se por um lado impunha-se aos professores a reformulação dos currículos nos termos do CFE, em paralelo e subterraneamente os próprios professores dispunham-se a um grande esforço determinado a não permitir a total descaracterização dos seus cursos/escolas, que até então funcionavam efetivamente como núcleos formadores de profissionais e como centros culturais profundamente vocacionados para a prática e a reflexão sobre um teatro contemporâneo e nacional.

Assim, quando o Conselho Federal de Educação, em 1968, já sob os auspícios da ditadura militar, estabeleceu a uniformização nacional do modelo curricular MEC-USAID (sistema de créditos, semestralização etc.) e as exigências para formação, qualificação e aperfeiçoamento do pessoal docente, engessou todo o ensino universitário de artes no Brasil, quer dizer, num só lance desarticulou os seus fundamentos e práticas pedagógicas, além de esvaziar o sentido cultural da sua ação na comunidade.

Todas essas medidas, que quase inviabilizaram os cursos de artes, continuam atualmente inadequados. A diferença é que, a partir daí, os professores, atuando sempre em dois níveis (com um olho na burocracia e outro na realidade), promoveram por um lado uma gradual e real adaptação dos seus cursos às diretrizes educacionais da reforma do ensino, e por outro qualificaram-se, acumulando até o presente considerável excelência, expressa em número de pós-graduados, publicações e pesquisas. Paradoxalmente, é essa massa crítica que nos permite visualizar a necessidade de nova formulação curricular como a que descrevemos a seguir.

O atual sistema semestralizado de créditos/disciplinas, no qual se baseia o ensino tecnicista e mecanicista das nossas universidades, está evidentemente elaborado para a transmissão de informações, ou seja, para o desenvolvimento de ati-

vidades educacionais que envolvam essencialmente processos cognitivos. Não é necessário ser um especialista na área para perceber a inviabilidade da postulação de processos cognitivos (basicamente transferência de informação) como fundamento da formação de artistas.

Em suma: é imprescindível uma formulação pedagógica específica para o encaminhamento do desempenho criativo e da capacidade crítica em relação à linguagem teatral. Um vasto e complexo leque de componentes heterogêneos, pertinentes ao processo de criação cênica – que inclui, por exemplo, atividade corporal, desempenho emocional (motivações, integração grupal etc.), imaginário social (códigos, signos e valores do contexto sócio-cultural), fluência expressiva (seleção e síntese), entre muitos outros fatores – deveriam estar cuidadosamente articulados em um processo de ensino de teatro.

Vale dizer que o desenvolvimento da criação artística não pode depender apenas de “conhecimento” ou informação. A formação (não informação) em artes cênicas está fundamentada na experiência, na prática do ato criativo, enquanto elemento central, indissociado do conhecimento técnico e da capacidade crítico-teórica. Somente através do seqüenciamento de atividades interdisciplinares, organizadas em função da complexidade técnica e com crescentes demandas de autonomia e produtividade criativa, pode-se desenvolver um processo de ensino/aprendizagem na área de artes. E mais que isso, pode-se coordenar a participação e avaliar o crescimento do aluno rumo à sua formação profissional.

Efetivamente, a reforma de ensino conformou artes e ciências ao mesmo modelo curricular, ignorando a especificidade de processos diferenciados e desfazendo conquistas importantes. Não teria sido essa a variável fundamental que impediu a continuidade do rico processo cultural iniciado nos anos 50, na Bahia, pelo então Reitor Professor Edgard Santos?

A criação, na década de 50, das escolas de Teatro, Dança e Música (além de vários outros centros culturais) é considerada parte definitiva do mais ambicioso projeto cultural realizado na Bahia do século XX e talvez desde sempre. O projeto é o da Universidade Federal da Bahia e seu arquiteto Dr. Edgard Santos, que consolida através da prática um dos paradigmas das políticas culturais contemporâneas: o investimento radical na inteligência e na ousadia. A Bahia conhecia pela primeira vez o sentido profundo do termo “cultura teatral”, num projeto vincado pela pluralidade estética e pelo alto nível técnico da performance e da produção.

A Bahia vive hoje um momento teatral curioso. Mesmo que os espetáculos tenham adquirido maior visibilidade nos media, e estejam cumprindo “longas” temporadas, ainda contam com platéias reduzidas, salvo as exceções. As exceções têm se constituído em um tipo especial de teatro. Há uma distinção teórica entre *teatroma* e *representema*². Representema, ou representação teatral, é a situação espetacular onde não há “dramaturgia”: mágicos, cantores, “strep-tease”, vedetes num musical etc. Teatroma é o teatro propriamente dito, com personagens, trama, conflito desenvolvimento etc. Curiosamente, as “exceções” (*A Bofetada, Los Catedráticos, Oficina Condensada, Os Cafajestes* e outros) são espetáculos resolvidos em nível de representema, onde os atores se dirigem direta e enfaticamente à platéia. Será que o público não consegue compreender (ou não aprecia) o fundamento mimético da poesia dramática? Ou a dramaturgia mais complexa falha na incorporação dos valores difundidos pela contemporaneidade e pela indústria cultural? Essas e outras reflexões estão significadas nas produções dos últimos anos. Encarar esse desafio é o papel do teatro baiano hoje. Nesse cenário, a Escola de Teatro repre-

senta a investigação contínua e o comprometimento com as tradições da cultura teatral, como na era Martim Gonçalves.

A consolidação de uma cultura complexa como a teatral pressupõe a convivência de vários projetos direcionados para públicos diversos, visando seja a renovação da linguagem, o resgate das tradições ou a profissionalização e o mercado. Assim, podemos então pensar no teatro, esse veículo milenar de cultura e sabedoria, habitante da selva – idade-mídia virtual, eletrônica e industrial – significando a poesia, onde houver um ser humano, vivo, como nas cavernas, há milhares de anos, entre a luz do fogo e das estrelas.

A nova proposta curricular

Paradoxalmente, somente após 35 anos de trabalho estruturando-se nos termos da reforma de 68 a Escola de Teatro alcança as condições para formular um currículo efetivamente fundamentado nos processos da criação artística. Um desses fundamentos elementares é o de que “teatro se aprende na prática” (fabricando, fit faber). Outro estabelece que para um artista só a prática pode conferir sentido à teoria. Princípios simples como esses são, no currículo, formulados e fundamentados em termos acadêmicos.

As soluções que estamos encaminhando para o novo currículo da Escola de Teatro da UFBA começam pela fixação de *módulos interdisciplinares semestrais* que substituem a oferta de disciplinas isoladas na ocasião da matrícula. Cada módulo, de 25 horas semanais, contém todos os conteúdos curriculares do semestre, articulados e seqüenciados. Desse modo, o aluno de Interpretação, por exemplo, trabalhará em um único turno de cinco horas por dia, cinco dias por semana, durante as dezessete semanas do semestre, com a mesma turma de colegas (que, aliás, permanecerá junta até o final do curso).

Os conteúdos incluídos em cada módulo, os mesmos da Resolução nº 32/74, devem ser ministrados por um grupo de professores que trabalhará integradamente, em função de um projeto acadêmico (conteúdos + atividades) elaborado semestralmente para cada turma e aprovado pelo Departamento. Todas as atividades deverão ser orientadas para o exercício profissionalizante da criação artística, e até mesmo as disciplinas teóricas planejarão os seus conteúdos em função daquilo que vier a ser encenado; ou vice-versa um texto ou uma cena, podem vir a ser escolhidos em função de um determinado aspecto teórico.

“*Fabricando fit faber*”: é fazendo que se faz. O teatro só se faz com o público. Por isso, tudo o que vier a ser produzido nos seis (Interpretação e Licenciatura) ou sete (Direção) semestres dos cursos de Teatro deverá ser apresentado ao público. E há um incomensurável público na rede oficial de ensino em outros institutos universitários, creches, orfanatos, centros comunitários em geral, bibliotecas, presídios, bares, igrejas, ruas, praças etc. imensamente disponível para assistir e participar alegremente do processo de aprendizagem de alunos-atores, alunos-educadores ou alunos-diretores. Em suma: ao integralizarmos o curso em seis ou sete módulos interdisciplinares semestrais estaremos intensificando as atividades e otimizando o tempo e atendendo aos conteúdos e à duração estabelecidos pelo CFE – Resolução 32/74.

Compactando o currículo, pretendemos reduzir a evasão e, com a melhor articulação das disciplinas em função de pequenas ou grandes montagens, haverá finalmente condição de uma abordagem adequada das questões éticas pertinentes à profissão. Também para as disciplinas teóricas haverá vantagens no sentido de que, trabalhando com a terminalidade dos projetos, estabelecer-se-á uma vinculação criativo-processual

com os conteúdos estudados. O currículo prevê também a elaboração, a partir de cursos de Introdução à Pesquisa e Pesquisa Orientada, de projetos e relatórios semestrais em que estejam articuladas as várias questões teóricas (estéticas, literárias, históricas, semiológicas etc.) com uma reflexão sobre aquisição de habilidades no exercício artístico.

Também o fato de reunir o mesmo grupo de alunos durante vinte e cinco horas por semana (ocupando apenas um turno) significa que o grupo docente pode organizar adequadamente os horários do dia ou da semana em função do projeto e, se for o caso, recorrer a seminários intensivos, inclusive com a participação de especialistas convidados. Com isso garantimos a recomendada flexibilização, em bases metodológicas coerentes com os requisitos da formação artística.

Se por um lado estamos nos livrando do tecnicismo e do mecanicismo dos currículos atuais, por outro aceitamos o desafio de redefinir os conceitos de ensino, pesquisa e extensão pela ótica das artes cênicas. Tudo isso reflete a nossa crença no teatro: esse veículo milenar de cultura e sabedoria que seguramente não vai se deixar aniquilar, nem mesmo pela Academia.

Notas

¹ Reuniões realizadas em Brasília: 24 a 27/07/1994; Campo Grande (MS): 19 a 21 de setembro de 1994; e Salvador: 28 a 31 de julho de 1995.

² GUINSBURG, J. e COELHO NETO, J. T. org. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 365

* * *

PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO PARA OS NOVOS CURSOS DE TEATRO DA UFG

Robson Corrêa de Camargo
Universidade Federal de Goiás

Propomos, na UFG, a reestruturação dos cursos de Artes Cênicas em uma nova formatação: Teatro, com dupla modalidade, Licenciatura e Bacharelado. Pretende-se a integração do espetáculo teatral, aliado com o estudo teórico-prático de sua pedagogia.

O parecer CNE/CP28/2001 define licenciatura: “uma autorização, permissão ou concessão dada”. O bacharelado, por outro lado, é um grau universitário, dado àquele que termina o terceiro grau. Nenhum dos dois determina uma proposta pedagógica, mas um título.

A distinção entre o artista de teatro (bacharel) e o educador (licenciado), evidencia um fazer que dispensa o ensinar, o vivenciar e o propagar. Encastela-se o artista em sua prática, como se não necessitasse uma sociedade que visse a Arte profundamente e o observa-se. Espalhou-se o conceito que o professor de teatro não precisa ser um artista, mas o que conhece a metodologia.

A ação teatral constituiu-se num procedimento pedagógico de experimentação das suas doutrinas e de seus métodos de instrução frente ao seu objetivo final, o espetáculo. Algumas vezes imerso em correntes estéticas, outras estimulados por pressupostos, buscaram-se processos e técnicas mais eficientes para a realização do objeto teatral. A prática teatral sempre buscou a sua pedagogia. A profissão de artista de espetáculo é uma das poucas onde o professor é considerado um profissional. A Lei 6.533, de 23 de maio de 1978, não discrimina mas inclui a atividade didática da artística.

Não existe um curso único para o ensino e a prática de teatro, para a vivência da interpretação e para a pedagogia do espetáculo. Esta cisão é imposta pela Universidade aos alunos se introduzem no fazer teatral. São as próprias escolas que cindem a pedagogia da prática teatral. Ora, uma estética constrói sua própria pedagogia, e o teatro constrói sua pedagogia na práxis de sua estética.

Em 1994, num dos encontros organizados pelo MEC, desenhava-se a principal característica que se buscava nos cursos de teatro:

“A suspensão dos currículos mínimos nacionalmente fixados (...). Em seu lugar deverão ser criadas **estruturas abertas**, com conteúdos mínimos a serem definidos por cada IES, atendendo às suas especificidades e perfil. (...) cada IES deverá apresentar seu projeto pedagógico.”(CEEARTES Fórum Permanente de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior de Artes e Design, 1994, Campo Grande. Grifos meus).

Anísio Teixeira, discutindo a estruturação do currículo escolar propunha que este deveria ser organizado como um processo de vida, como uma sucessão de experiências, em que cada uma se desenvolvesse partindo da anterior, permitindo-se contínua e frutuosa reconstrução (Dewey 1978). Propicia-se, com a proposta de um Curso de Teatro centrado na montagem do espetáculo teatral como estudo de caso, uma reflexão imersa na estruturação da produção, nos ensaios e na exibição do produto teatral, possibilitando a construção de um corpo teórico que vai emergir e realimentar a análise e a prática teatral.

Esta reflexão no processo vai além da simples fruição. Não é uma escola para espectadores teatrais, mas para formar mestre-encenadores (Martins 2003,p.41) que irradiem esta atividade nos mais diferentes cantos do cerrado brasileiro. A práxis teatral será vivenciada como núcleo centralizador pedagógico do Curso de Teatro, possibilitando a oportunidade de vivência num organizar tensivo, interativo, modificador e reconstrutor do conhecimento dos envolvidos.

Esta não é uma tarefa fácil. A imersão da prática teatral no espaço da educação formal e mesmo na Universidade, não se realiza de forma harmoniosa. O teatro vive nas instituições escolares uma situação complexa. Segundo Koudela, o “espaço do teatro é um espaço frágil”, instável, e o “espaço da escola é tenso!”. Esta contradição indica uma situação paradoxal que requer uma construção permanente e a permanente integração da equipe de professores, para que a arte teatral não se torne apenas uma atividade formal e despedaçada vivida por personalidades e práticas definidas e imutáveis.

A montagem teatral se constitui numa forma de educação social que não pode ser desperdiçada. O teatro é uma atividade na qual a resposta recíproca dos participantes é a dominante. O teatro não é apenas forma de se construir uma expressão artística organizada, mas de construção do caráter do jogador em seu processo de interação social. O desenvolvimento da atividade coletiva, dentro do grupo, estimula a empatia, o esforço, a cooperação, a imitação, a determinação, e, finalmente, estabelece um processo coletivo de ensino-aprendizagem que enfraquece a figura do professor tradicional enquanto detentor de conhecimento. O ensaio teatral possibilita um aprendizado conjunto e integralizador, num processo de pesquisa, interativo, interdisciplinar, coletivo, de construção de situações problemáticas, onde se evidenciam as qualidades e os limites de todos os participantes e o resultado é obtido como fruto de uma vivência comum.

O Curso de Teatro da UFG se estrutura em três núcleos. O primeiro, a ser realizado no primeiro ano de estudo, Laboratório de Construção da Aprendizagem, inicia o estudan-

te nas metodologias, técnicas e teorias próprias do fazer teatral. O segundo, Laboratório de Montagem, a ser realizado nos segundo e terceiros anos, desenvolve a montagem de espetáculo(s), desde a produção até a exibição em temporada. O núcleo terceiro, Laboratório de Montagem – Estágio, é espaço privilegiado de prática do mestre-encenador. O aluno, ou equipe, deve desenvolver um processo de montagem teatral, da produção a exibição, sob a supervisão dos professores de teatro, em espaço educacional: instituição de ensino e pesquisa, em organizações sindicais, em movimentos sociais ou organizações da sociedade civil.

As atividades teórico-práticas e de pesquisa do curso, serão coordenadas pelas disciplinas Laboratório. Estas últimas serão ministradas por vários professores das áreas teórico e práticas, integrando e construindo a interdisciplinaridade exigida, reunindo estudantes de todos os níveis de ensino na mesma prática. Neste sentido, a situação de ensino-aprendizagem se dará a partir de um núcleo aglutinador, que procurará a aplicação da teoria e da prática teatral e de sua reflexão na interação entre os professores e os respectivos conteúdos.

O curso se articula em torno de atividades teórico-práticas integradas de produção teatral. Atividades estas centralizadoras em cada ano letivo, o que levará a um conhecimento vertical integrador das situações estudadas. Serão eleitas unidades de trabalho e pesquisa temáticas, para que sejam formados núcleos de trabalho com vários professores, que se organizam integradamente a nível horizontal, entre o ano letivo, e verticalmente, entre as diferentes turmas de cada ano letivo.

A metodologia destas disciplinas será interdisciplinar, se estruturando principalmente como estudo de caso, em situações simuladoras, processando-se uma relação de troca de conhecimento entre alunos e professores de teatro e, no último ano, com produções de alunos, sob a supervisão acadêmica. A LDB ao considerar como Educação aquela que abrange processos formativos que se desenvolvem além das instituições de ensino e pesquisa, nas manifestações culturais, no trabalho, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil abre caminho para uma profunda integração do teatro com as várias situações de ensino-aprendizagem que se estabelecem não apenas no ensino formal, mas em todas as formas educativas.

A construção de um espetáculo e de sua representação, é feita na integração dos seus participantes, atores, diretores, cenógrafos, sonoplastas e público. As disciplinas onde se organizem a prática teatral devem construir-se na encenação de um espetáculo teatral, buscando-se a produção integrada para otimização dos recursos humanos e dos estudos desta prática, em uma “sucessão de experiências”, em que cada uma se desenvolva na anterior. Estas disciplinas práticas não tem como objeto central a produção isolada de uma prática artística na carga horária particular de cada professor. Esta prática destrói um aspecto do fazer teatral, o sentido coletivo e integrado da relação humana, pois isolados em suas disciplinas, os professores são dirigidos a estimular o processo individual de sua própria criatividade. Esta conduta ativa a formação do gênio individual numa arte que é profundamente coletiva.

O Curso de Teatro da UFG terá como prioridade formar um dinamizador cultural generalista de teatro que esteja habilitado a organizar o processo teatral com competência e habilidade, introduzindo e dinamizando as técnicas profissionais na organização e sistematização produtiva do trabalho de montagem teatral.

O profissional de teatro no Brasil é um generalista com maiores ou menores especializações nos diferentes cam-

pos, segundo sua capacidade e/ou formação. O profissional a ser formado na UFG deve experimentar as habilidades envolvidas na produção teatral, pois será exigido em maior ou menor intensidade em sua prática cotidiana. O profissional formado pelos cursos de teatro da UFG deverá poder desenvolver o espetáculo teatral em todas as situações educacionais, em manifestações culturais, nos movimentos sociais e organizações da sociedade.

O vestibular, com provas escritas ou testes de múltipla escolha, não avalia e não conseguiria avaliar todas as formas de conhecimento mobilizadas pela Arte. Este é um teste que se encontra limitado ao conhecimento estruturado pela inteligência linguística e por determinados aspectos do conhecimento lógico-matemático.

Mas quais são os conhecimentos que mobilizam a experiência teatral? A construção de um espetáculo teatral desenvolve-se também com a utilização de tipos diversos de inteligência. Howard Gardner define a inteligência como “a capacidade de resolver problemas ou elaborar produtos importantes numa comunidade cultural”. Gardner afirma que a criação de um produto cultural pode capturar e transmitir o conhecimento, ou expressar as opiniões e sentimentos de uma pessoa (Gardner 1995, p.21). O teatro é exatamente um produto cultural que captura e transmite conhecimentos através das opiniões e sentimentos de um indivíduo coletivo. Numa cadeia produtiva relacional de conhecimentos, há uma construção, elaborada principalmente pelo ator e o diretor, num processo que vai do autor a representação pública, através do contínuo reestruturar de opiniões e sentimentos. Existem inclusive determinados gêneros do teatro, como a mímica e a Commedia dell’Arte, que dispensam o uso da palavra. O texto espetacular é formado pelas diferentes estruturas do produto teatral, do cenário ao gesto do ator.

O vestibular geral, em sua estrutura predominantemente lógico-matemática e linguística, não analisa ou avalia o grau de desenvolvimento das inteligências artísticas desenvolvidas pelo aluno egresso do ensino fundamental. É necessário que ocorra a inclusão da prova de Artes no vestibular geral, para que sejam avaliados os conhecimentos artísticos adquiridos no ensino básico. Ao mesmo tempo é necessário o estabelecimento de prova específica de Conhecimento Artístico para os postulantes ao Curso de Teatro. Esta prova deve mensurar, com atividades práticas, as habilidades desenvolvidas pelo aluno nas inteligências interpessoais, intrapessoais, corporal-cinestésica, espacial e musical, aquelas que são objeto de desenvolvimento no Curso de Teatro. Deve-se reconhecer a capacidade do candidato ao Curso de Teatro referente ao desempenho das: memórias imediatas; memória espacial, corporal, facial e musical; capacidade de estabelecer e seguir regras; capacidade de criar sistema notativo; capacidade de estabelecer sistema interpretativo elementar; capacidade de imitação, recriação e repetição de vivência física, rítmica e sonora; capacidade de improvisar histórias oralmente; capacidade coordenada de cantar e coreografar seus movimentos; capacidade de leitura sonora à primeira vista de texto dramático; sensibilidade ao ritmo e ao canto; capacidade de equilíbrio e coordenação motora; criação de metáforas corporais e sonoras; criação de situações dialógicas; habilidade de criação e representação cinestésica de imagens mentais; capacidade de representação e determinação de personagem externa; capacidade de expressão de estados emocionais; capacidade de desenvolver atividades físicas sem o objeto; habilidade de atuar coletivamente na atividade artística.

Bibliografia

MARTINS, M. B. *O Professor como Mestre Encenador*. in **Viéses da Ilha, apontamentos sobre Teatro e Educação**, p. 41-60. Paranaguá, A. São Luis, Grupo de Pesquisa de Teatro e Pedagogia Teatral, 2003.

CAMARGO, R. *Neva Leona Boyd e Viola Spolin, jogos teatrais e seus paradigmas*. in *Revista Sala Preta*. Nº2. p.282-289. 2002.

Nota

¹ Conversa com o autor em início de 2003.

* * *

O SUPORTE TEÓRICO NA FORMAÇÃO DE JOVENS ATORES EM OFICINAS DE TEATRO

Sergio Coelho Borges Farias
Universidade Federal da Bahia

O presente estudo apresenta um instrumental teórico composto de elementos de Dramaturgia, Teoria e História do Teatro, para ser utilizado em Oficinas de formação de ator junto a grupos diversos. Os grupos de teatro, formados em geral de maneira improvisada em comunidades de bairro ou em escolas, manifestam constantemente a carência de fundamentação teórica e técnica para seus trabalhos, o que vem servindo de elemento motivador para a pesquisa-ação.

Na pesquisa que desenvolvemos junto a diversos grupos, organizados em bairros de periferia e em escolas públicas de Salvador, formatamos o instrumental de apoio à prática artística, voltado principalmente para a análise de textos, para a construção de personagens, para o conhecimento da História do Teatro e para a apreciação de espetáculos, e verificamos o impacto das ações que são desenvolvidas através de palestras, técnicas participativas e seminários. Trata-se de uma pesquisa no campo da metodologia de ensino, para criação de conhecimento sobre o fazer artístico e pedagógico.

Considerando as dificuldades dos grupos teatrais, no que se refere ao acesso às técnicas básicas e fundamentos teóricos do teatro, desenvolvemos um estudo sobre os processos criativos realizados por esses grupos, considerando as matrizes estéticas características da baianidade, a partir do cotidiano dos participantes, de seus costumes, de suas crenças, de seu imaginário e de sua tradição.

Buscamos, especialmente, identificar os elementos do drama que poderiam dar suporte às encenações, incorporando, aos exercícios cotidianos, sessões de estudo para a composição de cenas a partir de reflexões sobre bases teóricas do teatro.

Visando o aperfeiçoamento da sua prática artística, pretendemos contribuir no processo de criação de textos e de suas encenações, no que se refere a argumento, intriga, conflitos, definição de espaços, delimitação de tempo de ação e composição de personagens.

As bases bibliográficas da pesquisa situam-se nos campos da encenação (Brecht, Stanislávski, Grotóvski, Artaud, Boal, Brook, Pavis, Mendes e Barba), e do ensino de teatro (Spolin, Koudela, Reverbel, Boal, Pupo, Cabral, Novelty, Farias, Japiassu, Dourado & Milet).

A metodologia adotada inclui o trabalho de campo (prática artística) junto aos grupos, além da preparação do

instrumental teórico. Trata-se de uma pesquisa-ação, envolvendo observação assistemática e sistemática, e realização de entrevistas para verificação da aprendizagem e mudanças de atitude em relação à arte e à educação, por parte dos integrantes dos grupos.

Além do aperfeiçoamento da prática cênica dos grupos de teatro, busca-se o desenvolvimento da comunicação interpessoal e da apreciação crítica das encenações por eles mesmos realizadas e de outras obras de arte contempladas como recursos pedagógicos das oficinas. Da investigação resultam propostas metodológicas de ensino de teatro e de encenação didática, caracterizadas pela participação ativa dos componentes dos grupos de teatro envolvidos.

Nas oficinas, os participantes realizam estudos sobre teoria do drama e análise de textos, fazem exercícios para aperfeiçoamento da expressão corporal e vocal, realizam improvisações e vivenciam processos de construção de personagens, sendo todas essas atividades voltadas para o aperfeiçoamento do processo de encenação.

Os integrantes dos grupos assistem a espetáculos teatrais, que são depois analisados segundo roteiro especialmente elaborado, e tomam contato com a história do teatro brasileiro através de textos escolhidos e de peças teatrais dos autores mais significativos da nossa dramaturgia. Os trabalhos práticos e as encenações dos grupos são registrados em fotografia e gravados em vídeo.

Os conceitos fundamentais e a história do teatro

De início são apresentados alguns conceitos fundamentais como os de ação, teatralidade, ator, personagem, caracterização, verossimilhança, espetáculo, drama, comédia, identificação, catarse, distanciamento, espaço cênico e performance. Esses conceitos são apresentados na versão de Patrice Pavis, através de seu *Dicionário de Teatro* (Ed. Perspectiva, 1999).

As teorias do teatro vão sendo delineadas para os jovens aprendizes, a partir dos conceitos básicos citados acima, visando a caracterização dos fenômenos teatrais enquanto ações humanas historicamente constituídas. São apresentadas três disciplinas-ferramenta para a composição de uma possível teoria teatral: a *dramaturgia*, no que se refere à composição da peça, às relações de tempo e espaço da ficção e da encenação; a *estética*, para a discussão sobre a produção do belo e sua manifestação nas artes cênicas; e a *semiologia*, para a descrição dos sistemas cênicos e a construção do sentido.

Levando-se em conta que a História, além de ser um conjunto de episódios relatados, é a maneira pela qual um texto ou uma representação falam de seu tempo, procura-se apresentar aos participantes dos grupos a evolução da arte teatral de maneira articulada com a produção dramaturgicamente, afinal, toda obra dramática apresenta uma temporalidade e representa um momento histórico do processo social. A leitura de textos dramáticos selecionados, complementa, portanto, o estudo da história do teatro, deflagrado, em geral, por uma breve palestra sobre história do teatro brasileiro, da chegada dos jesuítas, aos nossos dias.

Procura-se apresentar aos participantes dos grupos uma composição de descrições e análises do que vem sendo o desenvolvimento da arte teatral ao longo do tempo, destacando seus momentos mais significativos. O objetivo é demarcar a arte teatral como um universo de realizações que configuram um sentido para a existência do homem nesse mundo e para a sua capacidade de transcendência, criando objetos e figuras humanas inexistentes no campo físico, apresentando e

reapresentando sua natureza humana de forma criativa.

Ao tempo em que se apresenta criticamente aspectos destacados da história do teatro e da dramaturgia, vão sendo apresentadas as suas principais estruturas significativas e seus modos de funcionamento, propondo-se um modelo de compreensão do fato teatral como uma estrutura íntegra e totalizante. *Personagem, cenário e jogo*, são apresentados como os elementos que caracterizam o *teatremá*, mais precisamente o *primeiro texto* do teatro, aquele que se oferece de imediato à leitura e decifração do observador. O aprofundamento da análise desse nível textual revela, para os participantes das oficinas, outro nível/estrutura que lhe serve de suporte, o *representemá*, composto de *actante, espaço e máscara*, elementos anteriores àqueles que caracterizam o *teatremá*.

A análise do texto

Após a apresentação dos elementos do teatro, de suas bases teóricas e de aspectos importantes de sua história, de maneira articulada, focalizamos nossa ação pedagógica na análise do texto (ou da proposição de encenação sem texto) e na construção dos personagens que irão compor a cena.

No caso do texto dramático a análise parte da identificação da ação, de seu grau de complexidade, dos conflitos que permeiam a ação, introduzindo-se as noções de *nó, peripécia e desfecho*. Um exercício estimulante é a identificação do objeto do desejo as motivações e as finalidades de cada personagem, bem como seus adjuvantes e oponentes. Parte-se, então, para a análise das relações entre os personagens, verificando-se semelhanças de quererem, o que pode gerar tanto cumplicidade como conflito, e os tipos de barreira que cada personagem enfrenta em seu percurso. Feito isso, os participantes experimentam redigir o *enredo* da peça analisada.

Um segundo nível de análise inclui o registro das marcas temporais do texto, como datas, estações, horários, e até tempos verbais, o que permite notar com maior clareza referências a passado e futuro, ou de um tempo psicológico, ou de uma *atemporalidade* ou um *não-tempo* mítico. Parte-se, então, para a percepção da duração dos acontecimentos na história, ou na ficção, e a avaliação do tempo da encenação.

Parte-se, em seguida, para um levantamento de todos os espaços referidos no texto, constantes das rubricas ou mencionados pelos personagens, e para um levantamento das cenas que não tiveram seu espaço determinado pelo autor, discutindo-se, então, a locação de cada ação. Cabe assinalar também as mudanças ocorridas nos espaços ao longo do texto, como o espaço e o tempo são sentidos pelos personagens, como os personagens ocupam os espaços e o que isso representa no contexto da ação. A essa altura já é possível discutir com os participantes a manifestação de signos como os que caracterizam situações de controle, de decadência, de proteção, de fuga, etc.

Em leituras sucessivas do texto outros aspectos vão sendo abordados, desde a identificação de objetos concretos que estão ou podem vir a estar no cenário ou vinculados a cada personagem, até o comentário sobre o funcionamento poético de alguns desses objetos, como expressão do imaginário do autor, do ator, do personagem, ou como metáfora de algum aspecto da vida ali representada.

Apresenta-se como importante a identificação das *estratégias de informação* do autor da peça para a composição dos personagens. Para isso os participantes devem atentar para o que as rubricas e os diálogos informam, para chegarem à visão do personagem sobre si mesmo e sobre os seus interlocutores, e até para chegarem à visão que os outros personagens têm dele. A identificação de contradições, incoerências, ambigüidades, podem indicar, até mesmo, como o personagem *gostaria de ser*.

A análise das réplicas, desde a quantidade de falas até o seu contexto e o seu modo de emissão, permite avaliar as relações de força entre os personagens. Após a abordagem desses novos elementos, parte-se para a identificação da intriga, o que leva o participante a estabelecer uma seqüência no conjunto de cenas, unidades mínimas da estrutura dramática, configurando o *argumento* da peça.

O conflito aparente, aquele que pode ser logo identificado ao nível da intriga, tem a função de agrupar os personagens segundo seus interesses e vontades em oposição. O conflito essencial, entretanto, está ligado ao tema e à ação principal e não necessariamente à seqüência visível de acontecimentos. Por isso deve-se introduzir esse exercício de síntese após a análise dos personagens e da linguagem, envolvendo todos os elementos da peça. Afinal, o conflito essencial é a verdadeira questão temática que o dramaturgo busca apresentar através da intriga e do conflito aparente.

A composição de personagens

Damos o nome de *característica* a um conjunto de atributos que compõem uma *forma*, um *caráter*, uma *máscara*. As *características* dos personagens devem ser coerentes com suas ações ao longo da trama, afinal, segundo Aristóteles “as causas da ação das personagens são o seu pensamento e o seu caráter”, e, por outro lado, segundo Brecht, elas “são o que são porque fazem o que fazem”. Para a composição da *persona*, cabe, portanto, identificar as circunstâncias concretas de trabalho, o meio social, o momento histórico vivido pelo personagem, bem como as palavras ou expressões que são marcantes nos seus discursos.

Pode-se usar, como exercício, a classificação dos personagens como tipos, caricaturas, indivíduos, ou arquétipos, segundo o grau de complexidade e riqueza de sua caracterização. Constitui-se num momento muito rico do trabalho de formação de ator aquele em que o participante identifica que personagens se modificam no decorrer da ação, e como isso ocorre.

Finalmente, deve-se buscar a significação dramática dos principais personagens, identificando-se qual a função de cada um na construção da trama. Como eles atuam como peças de um jogo, um bom recurso é sempre se perguntar “o que está em jogo” em cada ação cênica.

A atitude crítica, analítica, diante de um texto ou de uma situação proposta para improvisação, pode se constituir num instrumental consistente na formação do ator, cabendo também assegurar a emergência do universo emocional do personagem para se chegar a bom nível de espontaneidade na representação.

Costumamos utilizar o seguinte roteiro, sistematizado por Cleise Mendes, para os trabalhos de composição cênica com os participantes das oficinas de formação de ator:

- Identifique as circunstâncias propostas da cena, a partir das referências do texto, das sugestões do autor e das indicações do diretor/professor;
- Pesquise o universo (social, político, histórico, ambiental, etc.) sugerido pelo autor no texto, e tente compor uma história de vida do personagem;
- Defina a situação proposta: o tema central, os eventos, os personagens, as relações entre eles;
- Identifique claramente quem é seu personagem, o que faz, onde está quando se passa a ação, com quem está agindo e com que objetivo;
- Usando sua imaginação, e o que está indicado no texto, estabeleça a ação anterior e a ação posterior do personagem, o que pode ajudar a

compreendê-lo melhor no presente;

- Trace o caráter do personagem, indicando seus defeitos e suas virtudes;
- Imagine as ações físicas e as ações mentais do personagem dentro de cada cena, e mantenha seu *contato emocional*, mesmo quando ele não fala nem se desloca no espaço cênico.
- Localize os momentos de virada, aqueles em que seu personagem muda de objetivos e de estratégias. Relacione isso com o superobjetivo. Descubra as intenções do personagem e verifique se toda ação obedece à lógica, ou seja, às circunstâncias propostas no texto, na encenação e no personagem.
- Imagine o personagem em outras situações que não estão no texto. Improvise.
- Se necessário, utilize a memória emotiva para provocar sensações que tragam alguma contribuição à composição da cena.
- Identifique pausas lógicas (gramaticais) e pausas psicológicas (do subtexto). Descubra as intenções não reveladas do personagem, descubra onde se revelam a vontade e a contravontade;
- Identifique a frase chave e as palavras chave que vão melhor caracterizar o comportamento e as intenções da cena, além de realçar o subtexto;
- Recorra à visualização ativa e aos círculos de atenção (Stanislávski) para assegurar a instalação e a concentração;
- Estabeleça contato emocional com os outros personagens e com os objetos à sua volta. Compartilhe a cena com seus companheiros.

Com o instrumental descrito acima, buscamos identificar os componentes básicos de um processo didático de formação do ator e de seu exercício cênico, que resulte em evento de boa qualidade, tomando por base a articulação da prática artística com o estudo da teoria pertinente e do contexto em que o evento cênico ocorre, além do exercício de apreciação de espetáculos.

Algumas questões já se colocam como desdobramentos da pesquisa em curso: qual a dramaturgia que se revela nas encenações dos grupos comunitários ou ligados a oficinas de formação de ator; o que é possível discutir acerca da qualidade artística nos trabalhos de teatro na educação e quais os sentidos expressos pelos jovens espectadores desse teatro?

É o que fica como provocação.

Bibliografia

- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. S. Paulo: Perspectiva, 2001.
- MENDES, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: EDUFBA, 1998.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. S. Paulo: Perspectiva, 1999.

* * *

FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE ARTES CÊNICAS NA REFORMA CURRICULAR

Sheila Diab Maluf
Universidade Federal de Alagoas

Os cursos de licenciatura, de uma maneira geral, têm recebido inúmeras críticas, especialmente no que se referem à sua ineficiência. Atualmente, com a reforma dos currículos, respaldados na legislação pertinente e com a obrigatoriedade da implantação para o ano de 2004, volta à tona a pergunta de sempre: o que é necessário para formar o educador? E o arte-educador? E, especificamente, o professor de artes cênicas?

O presente artigo tenta fazer uma reflexão e uma ponte entre a teoria e a prática que estão sendo adotadas e como a implantação da lei pode modificá-las para a melhoria da formação profissional do professor de teatro. Trabalho este, que tenta propor alternativas para esses professores, na expectativa futura de uma relação mais envolvente e efetiva, apresentando o modelo adotado na Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

O Parecer do Conselho Nacional da Educação CP009/2001 que trata das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação do Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena, aponta a desarticulação entre teoria e prática que ocorre em alguns cursos de formação e propõe, além de uma organização mais articulada no caminho da aprendizagem, uma reflexão mais sistemática das práticas profissionais.

Na aprendizagem do conteúdo é onde ocorre o desenvolvimento das competências. A articulação mencionada teoria x prática é a harmonia entre conteúdo e metodologia, ou seja, os conteúdos contextualizados repassados de forma adequada e significativa. O mesmo Parecer instiga a que se crie um eixo articulador das competências que se quer do professor para constituir o curso.

O Parecer CNE/CP 27/2001, de 02/10/2001, praticamente afasta o currículo mínimo como prioridade e propõe criar, ousar e inventar uma proposta curricular a partir de princípios, diretrizes e matriz curricular, onde os cursos de licenciatura em geral deverão adequar-se à nova orientação, considerando também a mudança na carga horária, estipulada pelo Parecer CNE/CP 28/2001, que eleva de 300 para 400 horas a prática de ensino.

Além da prática, o documento citado ressalta a importância de outro componente curricular obrigatório integrado a proposta pedagógica: o estágio curricular supervisionado de ensino, com carga horária também de 400 horas, que supõe uma relação pedagógica entre um profissional formado e um estagiário, oferecendo ao aluno (futuro licenciado) um conhecimento do real em situação de trabalho.

Para fazer jus à efetivação (...) e à luz das diretrizes curriculares nacionais da formação de docentes para a atuação na educação básica para a execução das atividades científico-acadêmicas não poderá ficar abaixo de 2000 horas, sendo que, respeitadas as condições peculiares das instituições, estimula-se a inclusão de mais horas para estas atividades. Do total deste componente, 1800 horas serão dedicadas às atividades de ensino-aprendizagem e as demais 200 horas para outras formas de atividades de enriquecimento didático, curricular, científico e cultural. Estas 2000 horas de trabalho para execução de atividades científico-acadêmicas somadas às 400 horas da prática como componente curricular e às 400 horas de estágio curricular supervisionado são o campo

da duração formativa em cujo terreno se plantará a organização do projeto pedagógico planejado para um total mínimo de 2800 horas. (CNE/CP28/2001,p.11)

A leitura obrigatória para reelaboração do projeto das licenciaturas, que são os Pareceres nº09, de 08/05/2001; nº27, de 02/10/2001 e nº28, de 02/10/2001 e as Resoluções nº 1, de 18/02/2002 e nº2, de 19/02/2002 vêm, de certa forma reforçar o Parecer 292/62- CEF, que propôs o desenvolvimento da formação pedagógica paralelamente à de conteúdo específico, descaracterizando-se o monopólio didático do último ano e modificando o esquema 3+1.

Quando se trata das licenciaturas no campo das artes, esbarra-se em algumas especificidades: os cursos de teatro, música, dança e artes plásticas têm em sua composição curricular muitas disciplinas práticas e aplicáveis desde o primeiro ano, fazendo com que o aluno já faça, de alguma forma, as 400 horas de prática como componente curricular vivenciadas ao longo do curso. No caso das licenciaturas em teatro, além das disciplinas práticas, as montagens que ocorrem ao longo do curso já coloca os alunos em contato com interpretação e elaboração de cenário, figurino, maquiagem, etc.

Em razão do exposto, nas licenciaturas em teatro, de uma maneira geral, o desenho curricular não se altera muito, porque no existente já está contemplada a orientação proposta na legislação. A modificação maior ocorrerá em torno do estágio curricular supervisionado a partir do início da segunda metade do curso, o que até então só acontecia no último ano.

Citando como exemplo o curso de Licenciatura em Teatro da UFAL, após as modificações propostas pela legislação (ainda a serem aprovadas em caráter definitivo) e seguindo as orientações do Parecer CES/CNE 0146/2002, o desenho curricular está configurado da seguinte forma:

I- CONTEÚDOS BÁSICOS:

- Teoria da Interpretação	80h/a
- História do Teatro Universal	160h/a
- Antropologia Cultural	80h/a
- Psicologia da Personalidade	120h/a
- História do teatro Brasileiro	80h/a
- Literatura Dramática I	160h/a
- Psicologia da Educação	120h/a
- Filosofia da Arte	80h/a
- Métodos e Técnicas de Pesquisa	80h/a
- Língua Estrangeira Moderna	120h/a
- Literatura Dramática II	80h/a

II- CONTEÚDOS ESPECÍFICOS:

- História das Artes	120h/a
- Expressão Corporal	120h/a*
- Expressão Vocal	120h/a*
- Laboratório de Teatro I	160h/a*
- Teatro-Educação	120h/a
- Didática	120h/a
- Estrutura e Funcionamento do Ensino	120h/a
- Dança educacional	80h/a
- Estágio Supervisionado no Ensino de Teatro	220h/a

III- CONTEÚDOS TEÓRICO-PRÁTICOS:

- Fundamentos da Cenografia	80h/a*
- Fundamentos da Interpretação	160h/a*
- Fundamentos da Encenação	120h/a*
- Laboratório de Teatro II	120h/a*
- TCC	120h/a

ELETIVAS

- Análise do discurso	80h/a
- Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro	80h/a
- Teoria da Literatura	80h/a
- Fundamentos da Dança	80h/a
- Fundamentos do Cinema	80h/a
- Sociologia da Arte	80h/a
- Fundamentos e História da Música	80h/a
- Ludicidade	80h/a

As disciplinas marcadas com asterisco (*) são predominantemente práticas.

Buscando a relação teoria-prática, a prática de ensino está sendo desenvolvida de forma articulada para formar as 400 horas com parte das seguintes disciplinas:

Disciplina	Carga horária da disciplina	Carga horária considerada para a prática de ensino
Expressão Corporal	120h/a	50h/a
Expressão Vocal	120h/a	50h/a
Fundamentos da Cenografia	80h/a	50h/a
Fundamentos da Interpretação	160h/a	75h/a
Fundamentos da Encenação	120h/a	50h/a
Laboratório – Teatro I	160h/a	75h/a
Laboratório – Teatro II	120h/a	50h/a
Total:		400h/a

A “articulação com o estágio supervisionado e com as atividades de natureza acadêmica, importa à Instituição prever 400 horas de prática como componente curricular a se realizar desde o início do curso, o que pressupõe relacionamento próximo com o sistema de educação escolar”. (Parecer CNE/CES 109/2002, p.21)

O estágio supervisionado no Ensino de Teatro do curso de Graduação na UFAL se articula da seguinte forma:

Disciplina	Carga horária da disciplina	Carga horária considerada
Teatro-Educação	120h/a	120h/a
Didática	120h/a	60h/a
Estágio observação e docência	220h/a*	220h/a
Total:		400h/a

* O estágio de observação e docência supervisionado ocorre a partir da segunda metade do curso, ou seja, no caso da UFAL, do segundo ano em diante.

Segundo o Parecer CNE/CP 009/2001, a “perspectiva de formação profissional apresentada

(...) inverte a lógica que tradicionalmente presidiu a organização curricular: em lugar de partir de uma listagem de disciplinas obrigatórias e respectivas cargas horárias, o paradigma exige tomar como referência inicial o conjunto das competências que se quer que o professor constitua no curso”. (p.32)

Para efeitos de demonstração da reforma elaborada e de ordem administrativa-pedagógica foi feita a listagem das disciplinas com as respectivas cargas horárias, apesar da forma ser condenada no próprio Parecer acima citado.

O Parecer CES/CNE 0146/2002, que aponta as Diretrizes Curriculares Nacionais para diversos cursos de graduação,

entre eles o de Teatro, indica dois perfis a ser considerados:

a) “ (...) sólida formação ética, teórica, artística, técnica e cultural que capacita tanto a uma atuação profissional qualificada, quanto ao empreendimento da investigação de novas técnicas, metodologias de trabalho, linguagens e propostas estéticas.” (p.25)

b) “perfil específico: o graduado deverá estar capacitado a contribuir para o desenvolvimento artístico e cultural do País no exercício da produção do espetáculo teatral, da pesquisa e da crítica teatral, bem assim do ensino de teatro”. (p.25)

O nosso objetivo é pensar o perfil do profissional do Curso de Artes Cênicas – Licenciatura, entendido como professor de Artes, modalidade Teatro, formado através do Curso de Licenciatura Plena, com possibilidades para atuar na Educação Básica, compreendendo os Ensinos Fundamental e Médio, ou ainda, na Educação Informal.

É importante saber que esse profissional que o Curso pretende formar tenha competência e habilidade específica e necessária para trabalho de tal importância, conforme abaixo:

- Ter capacidade de estimular a sensibilidade estética no processo de desenvolvimento integral do indivíduo;
- Ter visão crítica do processo de formação / atuação da indústria cultural e suas formas de expressão, bem como daquelas formas que não fazem parte desta indústria mas, que são entendidas como expressões artísticas tanto eruditas como populares;
- Ter conhecimento e vivência dos aspectos técnicos, lúdicos, representacionais e expressivos em teatro;
- Ser espectador crítico de teatro (leitura vertical);
- Ter capacidade instrumental e teórica de atuar como agente na perspectiva artística;
- Ter capacidade de produzir peças teatrais;
- Ter capacidade de realizar estudos críticos sobre as práticas metodológicas de ensino de teatro existentes e de propor novas práticas;
- Ter capacidade de propor situações de ensino/ aprendizagem;
- Ser criativo e ser capaz de desenvolver/ despertar a criatividade em outros;
- Compreender o significado das artes no processo histórico da sociedade e da cultura;
- Conhecer as formas contemporâneas de linguagem artística em geral e do Teatro em particular;
- Ter conhecimentos de pesquisa e produção na área de Teatro;
- Ser mediador na interação espetáculo teatral e formação de público.

É importante enfatizar que o profissional de Artes/ Teatro não atuaria apenas no ensino formal mas,

também em atividades outras, informais. Em ambos os casos deverá buscar o domínio de teorias educacionais que o orientou no trabalho, dando-lhe possibilidades de intervir de forma competente e planejada no processo de formação e atuação dos indivíduos já que não será professor apenas da arte de representar mas, o professor de ensino de Artes como prevê a Lei 9.394/96, no seu artigo 26 parágrafo 2º “(...) de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”.

É importante enfatizar ainda que na concepção de Universidade o ensino não está desvinculado da pesquisa e da extensão, dá a necessidade de que sejam pensados projetos, atividades e linhas que possam permear o Curso, possibilitando uma relação teoria-prática que conduza o aprimoramento na formação do profissional e conseqüentemente a sua atuação no

mercado de trabalho.

De maneira geral e considerando a Legislação vigente verifica-se a importância de organizar um Curso com amplas possibilidades, aberto à construção de novas modalidades no decorrer de sua evolução, que forneça o arte-educador em Teatro capaz de atuar na educação, na difusão e produção teatral de Alagoas.

É previsível que a dinâmica de formação seja revista por ocasião do processo de reconhecimento ou de renovação do reconhecimento, ou ainda da avaliação de professores e alunos sempre tendo no horizonte a melhoria do processo formativo.

Bibliográficas:

CARNEIRO, Moaci Alves. **LDB fácil: leitura crítico-compreensiva: artigo a artigo**. Petrópolis: Vozes, 1998
SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e formação de professores**. São Luis: EDFMA, 2000

Textos Legais Consultados:

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Parecer nº 009** – Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Aprovado em 08/05/2001

Parecer nº 27 – Dá nova redação ao item 3.6, alínea c, do Parecer CNE/CP 9/2001, que dispõe sobre as Diretrizes Curriculares para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Aprovado em 02/10/2001

Parecer nº 28 – Dá nova redação ao Parecer CNE/CP 21/2001, que estabelece a duração e a carga horária dos cursos de Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Aprovado em 02/10/2001.

Parecer nº 109 – Consulta sobre aplicação da resolução de carga horária para os cursos de Formação de Professores. Aprovado em 13/03/2002

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO/ CÂMARA DE EDUCAÇÃO SUPERIOR. **Parecer nº 0146** – Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de graduação em Direito, Ciências Econômicas, Administração, Ciências Contábeis, Turismo, Hotelaria, Secretariado Executivo, Música, Dança, Teatro e Design. Aprovado em 03/04/2002

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO/ CONSELHO PLENO. **Resolução nº 1** – Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Aprovado em 18/02/2002

Resolução nº 2 – Institui a duração e a carga horária dos cursos de licenciatura, de graduação plena, de formação de professores da Educação Básica em nível superior.

* * *

CENA LIVRE - UM INTERCÂMBIO DE PAIXÕES

Sônia Machado de Azevedo
Universidade de São Paulo

Rio Claro, 6 de dezembro de 2002. Fim de uma tarde de verão. Olhando a rua vazia, escutando a passadeira procurando o ninho nas mangueiras, fazemos apostas: qual será o primeiro Núcleo a chegar pela rua embaçada de calor?

Pausa branca no tempo: dez anos se passaram da primeira vez que visitei um Teatro Popular do SESI; foi em Santos, numa tarde quente como essa, e até hoje aquelas primeiras impressões não me abandonaram. Pessoas vindo de todos os lados, famílias inteiras e, de repente, o teatro tão cheio!

As imagens recortam informação e emoção, trazem lembranças coloridas e fortes, tornam-se base para reflexão, para o pensar sobre experiências passadas, relembrar o olhar primeiro. São lembradas para que se estabeleça uma cadeia infundável de perguntas sobre arte, realização artística, sobre teatro e vivência estética, sobre a apreciação estética que só as artes cênicas propiciam, sobre como cada uma dessas coisas apreciadas influencia nossas vidas, altera o rumo dos nossos destinos, vai adquirindo cada vez mais e mais sentido, apontando direções exatas, mesmo que ainda não possamos saber quais sejam. Para que depois das respostas novas perguntas surjam e, ocultas por trás das certezas venham outras dúvidas sempre a nos atormentar.

Porque é certo que essas experiências tão díspares que os Núcleos realizam, essas pessoas tão diferentes entre si, tão profunda e totalmente elas mesmas, que somos todas nós, trazidas por caminhos tão diversos, e que fomos nos encontrando, permanecendo juntas através dos anos, que fomos compondo um conjunto, onde umas permaneciam um tempo e partiam, outras chegavam para ficar, unidas pelo trabalho. O trabalho nos une, faz como que nos sintamos parte, sejamos parte de um todo que permanece.

Que busca é essa a qual nos lançamos, planejada e desconhecida, disciplinada e ao sabor do acaso, acompanhada por certezas e desconfiança? O trabalho nos une, o trabalho em si nos atrai, atrai os alunos, tantos, todos tão diferentes entre si e do todo, com seus jeitos, seus corpos, suas idades, rostos tão diferentemente desejados, vislumbrando futuros incontáveis, cabelos e roupas, vozes, modos de ser e de viver, ora contornando obstáculos, ora enfrentando todos os riscos nessa espécie de loucura que a criação obriga. Também entre eles ocorre do mesmo modo: uns vêm para ver, ficar talvez um ano, dois, e outros vêm para ficar mais tempo, sem querer jamais sair.

Há muitos anos penso neles, em nós, no que fomos construindo, nos vários modos de olhar a realidade que se interpunha no nosso caminhar, nos locais tão diferentes nos quais trabalhamos e continuaremos a trabalhar. No público que nos cerca em cada um desses locais, em cada rosto, em suas silhuetas virando as esquinas, sumindo na noite depois que o espetáculo termina. Em seus rostos risonhos, em suas risadas, suas fisionomias sérias, tristes, cansadas. Penso naquelas pessoas, dentre eles, que são público cativo há tantos anos, velhos conhecidos que nos cumprimentam perguntando pelo trabalho e família, com quem brincamos e fazemos graça, como com velhos amigos. E, que às vezes acabam por se tornar alunos. Dos bons.

São os últimos momentos de reflexão, o primeiro ônibus acaba de virar a rua.

É sobre esse encontro, nosso primeiro grande encontro em tantos anos de convívio no setor de artes cênicas, que quero falar. Somos uma equipe de gente que gosta muito do que faz e que construiu o que hoje existe. Uma equipe formada por gente de teatro que tem suas vidas definidas e vividas, grande parte do tempo, dentro dos teatros, nas coxias, bastidores, camarins, cabines técnicas, platéias.

Da equipe dos Núcleos fazem parte a chefia do setor, que sou eu, 15 orientadores de artes cênicas, 9 técnicos, um estagiário, e 1.500 alunos, entre os dos cursos livres e dos cursos especiais de pesquisa, como os que esperamos hoje. Há, em todos nós, em cada um de nós, motivos para estar onde estamos. Há sentido em estarmos aqui, fazendo o que estamos fazendo, sentido que se esparrama por nossas vidas, na composição dos trajetos pessoais.

Os Núcleos desenharam seus trajetos compondo, cada um deles, uma longa história e peculiar história. Pois se é certo que nossas vidas são como as obras, vão se fazendo, vão se enformando com o passar dos dias, meses, anos, e os limites entre vida e criação são, por vezes tênues, esgarçados, por outras impenetráveis e ardentes, assim também os trabalhos vão se misturando às vidas, transformando vidas e transformando-se igualmente, enquanto trabalhos. Um intercâmbio de paixões. Sobretudo da paixão de viver em suas tantas formas. Da paixão pela forma. Pelo exercício da forma.

Também é certo que cada um dos Núcleos, no aconchego de seus espaços teatrais, abriga e atrai pessoas de todas as idades que se sentem bem ali, compondo cenas, criando personagens, roupas, luzes, música, entrando em relação com tantas outras e tão diferentes pessoas, conhecendo novos textos, construindo coisas, diariamente. Pois que a finalidade primeira das aulas, é a de compor e construir.

A vida dentro dos Núcleos é uma vida que busca a experimentação estética, que lida diária e rotineiramente com a forma, com tecer tudo em desenhos cênicos, em colocar tudo que cada um é, ou pensa, ou deseja ser, em forma estética. Disso tratamos, no exato e diário fazer.

Não há regras vindas de fora do próprio trabalho que se instala, e cada momento de pesquisa é único. Por isso, às vezes, o grande silêncio toma conta de tudo. Esse silêncio que, de tão denso, quase se pode tocar. E é nesses instantes que nos olhamos, como seres encantados.

Os Núcleos se aproximam e se identificam nesse chão comum em que o trabalho se constrói criando suas próprias regras, durante sua própria feitura; configurando a cada dia de trabalho o destino da obra cênica que vai surgindo aos olhos de todos, trêmula e instável, segura e inquestionável, à espera de ser modificada, ou tão pronta que não admite reparos, que impõe, soberana, seus trajetos aos nossos pés ansiosos, o ritmo às nossas vozes inquietas, a melodia do novo que ocupa os espaços vazios do teatro.

E de onde nascem esses diversos modos de trabalhar? E como se pode ver o que é comum a todos eles? São perguntas que a equipe começa a responder, alinhavando respostas onde se instala uma ou outra certeza, onde, por vezes, se viaja para territórios muito pessoais. Algumas coisas podem ser repartidas, outras não.

Sim, porque se trata de um conjunto de pessoas com funções claras, com suas histórias de vida e seus objetivos, que se deixam animar por uma paixão comum: um desvendamento artístico das diferentes maneiras, que bem podem ser sempre a mesma maneira, que só as artes cênicas podem dar, e um descoberta de "si mesmo" enquanto aquele que compõe, igualmente se distancia para observar a própria composição, e nela,

talvez, observar sua própria vida sendo recriada, reconstruída no tempo do trabalho.

Esses movimentos de enformar e olhar depois, de alguma distância possível, esses momentos em que sujeitos de seu próprio destino se unem, em torno do destino comum da obra que está sendo gerada, no seio imaterial de um grupo, maneiras de se lançar perguntas no vazio do palco, daquilo que ainda não é, e se ficar em silêncio para poder ouvir dentro de si, no silêncio qualquer resposta possível, ou adivinhar no olhar do outro o que há de se enformar, ou pensar, nesse vazio dos sons que ainda não chegaram, das cores que ainda não existem, das palavras que ainda não souberam ser ditas, dos passos que ainda não viraram passos, dos desenhos que ainda não se produziu.

O Encontro Cena Livre trouxe, em 2002, 14 espetáculos, que foram vistos em dois dias e três noites. Incansavelmente se montava e desmontava cenários, luzes, sons. Alunos colocavam e tiravam figurinos e maquiagem, dividindo camarins, coxias, palco.

Para que tal proeza espetacular fosse viável, um grande planejamento técnico foi realizado pela equipe de operadores de som. Muitos planejamentos tivemos que fazer para produzir esse evento, como, por exemplo, organizar cardápios de cada refeição, horários para manobra dos 14 ônibus, entre outros. Mapas de luz iam e vinham pela internet, contagem exata do tempo de cada um dos espetáculos, organização de uma luz geral e detalhamento nas mesas e cabine, distribuição de funções e escalas de trabalho, conversas por e-mail e telefone. Materialidade. Precisão. Incredulidade e Sonho.

Graças à equipe técnica nenhum dos espetáculos perdeu sua qualidade original. Entre mestres e aprendizes, pois por onde iam os técnicos iam também os alunos, atraídos pela construção comum de toda essa magia, por seus artefatos, botões, fios, focos, lentes, pela operação precisa e delicada das mesas; entre uma e outra ação técnica, os atores, já maquiados e prontos para a cena se aqueciam em corpo e voz, ao mesmo tempo em que as luzes se afinavam e se coloriam. Textos poéticos, textos práticos, uma rede de textos, um palco sendo aprontado, uma platéia deserta logo incredulamente habitada. Como sempre acontece nos Teatros Populares do SESI.

A forma se preservava entre uma e outra apresentação: era só vê-los trabalhando em uníssono no palco, no alto das escadas, afinando refletores, direcionando cada luz com precisão, experimentando o som. Mas não só de teatro se viveu. Nos três dias, que valeram por um ano todo de expectativa, no qual se parava para imaginar, e imaginar se não seria loucura aquele primeiro encontro, tudo era especial: os alojamentos de cada equipe, o orientador que dormia com seu elenco, os colchões que se espalhavam entre mochilas e fantasias da última festa. Pois sempre se planejava e executava festas com rapidez, e se produziam maquiagens estranhas e roupas impossíveis de se repetir, para cada uma delas.

Entre dormir o mínimo possível, todas as horas eram horas de se conhecer e de viver; assim houve, já na primeira noite, após o jantar, o primeiro espetáculo inaugurando um espaço para dançar. Durante os outros dias tocar, cantar em grupo e dançar em roda, com o batuque das percussões trazidas, ocuparam todo o tempo entre um e outro espetáculo, entre os aplausos e os namoros que foram surgindo, novas amizades e muito tempo para se estar perto, deixar a conversa nascer, ou ficar descansando enquanto amanhece, sem querer mesmo dormir para nada perder, nem o nascer do sol num horizonte absoluto.

Espaços como esses onde o fazer gira em torno do fenômeno estético, possibilitam olhar o outro, aceitar o outro

como um não eu, com seu direito a todas as diferenças. E quantas diferenças se abrigam entre nós! Todas as diferenças que se possa imaginar. Diferenças que são incorporadas rapidamente no fazer, E, ao mesmo tempo, uma mesma e descabida humanidade. Espaços de profunda vivência de alteridade, esses espaços do que somos e do que fazemos. Heterogeneidade.

E nós mesmos, os funcionários, nas conversas de final de madrugada, enquanto os alunos dançavam sem cansaço, nos olhávamos e nos assombrávamos de que tudo isso estivesse realmente acontecendo, de que acontecesse daquela forma perfeita, que só os momentos perfeitos trazem, aqueles cercados de magia, na constatação e de que éramos tantos e tão maravilhosamente únicos, todos encontrando, por essas diferenças constatadas e assumidas, um jeito ainda mais próprio e intenso de ser e se mostrar aos outros, com a tranquilidade que a mútua aceitação traz. Jeitos que as montagens de cada Núcleo também mostravam.

Um jeito mais assumido de andar, falar, conhecendo-nos mais e mais pelas diferenças e pelas semelhanças que não estavam na aparência, mas numa alegria quase escandalosa, que no dia a dia precisamos ocultar, mas que ali podíamos mostrar e curtir a vontade.

Como falar desses dias e de como foi nos assistirmos uns aos outros, como foi constatar mais uma vez que o mundo do teatro é um mundo vasto que acolhe todo aquele que a ele se dedica, não importando se há texto, se não há texto, se se faz rir ou chorar, se se é ainda quase um menino começando a viver, ou se já se passou dos setenta e se está começando uma nova vida; em tudo reflexão e ousadia. A apreciação estética de tantas poéticas diferentes por uma platéia que faz teatro, e que é cooperativa e não competitiva, é assunto que não caberá no espaço desse texto.

Até aquele momento eu era a única pessoa a conhecer o todo do que fazíamos. O momento de compartilhar estava acontecendo e eu podia me sentir, a partir de agora, uma entre eles, com eles, não precisando mais guardar na minha solidão, tudo que o olhar acumulara esses anos todos. E o coração.

Examinando objetivamente a programação observo três tipos de espetáculos: o primeiro parte de textos de autores consagrados como Nelson Rodrigues, Hilda Hilst, Karl Valentim, Oduvaldo Vianna Filho, Albert Camus e Federico Garcia Lorca, outros partem de textos que foram elaborados, ou por orientadores, ou por alunos, e do terceiro tipo fazem parte os Núcleos que têm pesquisas voltadas para a escrita coletiva de roteiros, com ou sem texto falado, em espetáculos não lineares, de densa base corporal, ou pesquisas bastante direcionadas, como, por exemplo, a que busca o resgate do teatro dentro do circo.

Nos Núcleos cujos orientadores são mais antigos, com mais de cinco anos de trabalho, já se pode vislumbrar uma linha de pesquisa bastante configurada, uma poética própria, seja na busca temática, seja na busca formal, na maioria dos casos, na busca de uma forma que já é como a assinatura do diretor e dos alunos antigos que vêm se desenvolvendo ao longo de tantos trabalhos.

Observamos que mesmo os grandes textos não são montados na íntegra, sempre há uma atualização, uma apropriação das cenas pela equipe. Há estudos e leituras que circunscrevem os ensaios, sobre a vida e a época em que a obra foi produzida e inumeráveis perguntas sobre os motivos da escolha, os objetivos da montagem na relação com o público e com a apreciação estética do trabalho.

Há participação, maior ou menor dos alunos na execução dos figurinos, nos estudos de maquiagem, na feitura da

trilha sonora e na criação da luz. O que quero dizer é que uma de nossas marcas é a ativa participação de todos na forma final do espetáculo, outra característica é a extrema diversidade de linguagens pesquisadas e a busca de comunicação efetiva com as platéias, criando um estreito vínculo entre o que cria e o que recria com seu olhar de observador atuante, de espectador participativo.

O que a equipe sempre pretendeu é os Núcleos fossem acolhedores e interagissem com a vida de suas comunidades, que os alunos pudessem experimentar diversos fazeres e optar por aqueles que fizessem direto sentido em suas vidas. Nem todos ficam no palco, há os que vão para o som e luz, os que passam para a produção de cenários, os que ajudam nas coxias e bastidores. Todos igualmente importantes e definitivos para a forma final. Nesse fazer continuado alunos descobriram-se poetas, artistas plásticos, músicos, dramaturgos, compositores, dançarinos.

O encantador do serviço é a profunda personalidade de todas as ações: pessoas certas nos lugares certos, experimentando modificar e modificando igualmente a si mesmas e às pessoas do público que se abrem à transformação que a arte propõe.

Uma arte que questiona e é questionada. Que busca a mudança sendo mutante.

Espectáculos tão diferentes em forma, temas, duração, que já não há como compreendê-los a não ser a partir do pensar pós-moderno, onde a diversidade de linguagens, onde a personalidade cada vez maior das propostas, onde a participação do público na construção e leitura da obra, são conquista definitiva.

* * *

A APREENSÃO DO IMAGINÁRIO DE ALUNOS DA ESCOLA FUNDAMENTAL ATRAVÉS DOS JOGOS SIMBÓLICOS NAS AULAS DE TEATRO-EDUCAÇÃO

*Sueli Barbosa Thomaz
Universidade do Rio de Janeiro*

Introdução

O objetivo deste trabalho é compreender, através do Teatro-Educação - especificamente dos Jogos Dramáticos - como as aulas destinadas ao ensino do teatro nas escolas fundamentais contribuem para a constituição do imaginário dos alunos, reforçando, reproduzindo ou modificando o imaginário social dominante e, ainda, como este ensino favorece o desenvolvimento da sensibilidade dos alunos, sua visão de mundo e sua mentalidade, uma vez que a imaginação dramática está presente em toda aprendizagem humana.

A preocupação é apreender o imaginário no momento em que os alunos participam dos Jogos Dramáticos, buscando identificar os regimes de imagens e as estruturas do imaginário, de modo a perceber se os jogos podem contribuir para a re-significação do social, criando outros sistemas simbólicos e redes de relações.

A validade do tema ganha respaldo no pensamento de Gilbert Durand (1993), que considera os jogos como conservatórios de símbolos e ritos e de Teixeira (2001), para quem "o re-significar social significa, primeiramente, remitizar, abrir espaço à dimensão simbólica, integrando razão e imaginação" (p.10).

Pretende-se trabalhar com um viés específico do Tea-

tro-Educação: os Jogos Dramáticos, vivenciados na prática cotidiana por professor licenciado em Artes-Cênicas e alunos em uma escola fundamental, pública, municipal da cidade do Rio de Janeiro

A proposta é trabalhar apenas o Jogo Dramático, não confundindo esta atividade com o jogo em geral, o teatro ou o psicodrama.

O Jogo Dramático manifesta-se como um jogo simbólico, inscrito num universo de símbolos e de convenções. Pode-se afirmar que eles possibilitam uma experiência coletiva intensa. O Jogo Dramático é, segundo Ryngaert (apud, BEZERRA, 1999), “um vai e vem entre a consciência das convenções e o esquecimento das mesmas numa conduta simultânea” (p. 44), podendo ser considerado como o encontro entre o Teatro e a Educação.

Acredita-se que, através do uso do Jogo Dramático na escola, poder-se-á reconstruir o imaginário, através do uso do corpo, do espaço, da relação entre os grupos, com os objetos improvisados para realização das cenas dramáticas, permitindo, através da gestualidade-corporeidade, a vivência de suas emoções, curiosidades e criando uma escola de ação.

O Jogo Dramático não exige, a priori, cenários, figurinos; ele utiliza o jogo simbólico, praticado espontaneamente pelas crianças, sob a guarda e orientação de professores com um conhecimento das técnicas próprias à arte dramática.

Para a abordagem de seu objeto, a pesquisa estará centrada no quadro epistemológico ampliado da complexidade, no qual se situa a “Antropologia do Imaginário” e a Sócio-Antropologia do Cotidiano, que tem como principais teóricos: no campo antropológico, a “Antropologia do Imaginário” de Gilbert Durand e no campo sociológico a “Sociologia do Cotidiano” de Michel Maffesoli.

Nesse sentido, Gilbert Durand e Michel Maffesoli servirão como aporte teórico para compreensão do imaginário, através das imagens, medos, fantasmas dando conta da simbólica geral, de natureza bio-psíquico-social-cultural, que é originalmente, uma fantasmática do corpo, permitindo a apreensão do cotidiano do grupo, as pequenas manifestações do imaginário grupal para apreensão do modo como o grupo compreende seu real social e como age em função dessa compreensão

Isto, certamente, vai permitir dar conta da dimensão simbólica em sua universalidade e especificidade da vida do homem na sua vivência do dia-a-dia, incluindo a preocupação que Maffesoli vem apresentando com as questões relativas ao mundo da aparência como o único lugar visível e a *aíthesis* como a estética que adquire o sentido da empatia, do desejo comunitário, da emoção, formando o homo *estheticus*, aquele que sente em comum.

A escola, do modo como está organizada, tem favorecido a transmissão do saber acumulado, através de práticas pedagógicas que não levam em consideração o lado afetual, a sensibilidade e a maneira como o aluno pensa, sente e age no ambiente escolar.

Desse modo, as coisas que pertencem ao mundo do não-racional, da subjetividade e dos interesses são desprezadas em função de uma possível aquisição de saberes que nem sempre podem contribuir para a transformação da sociedade.

Sabe-se que o homem, sujeito desse processo, é um ser por inteiro que, ao mesmo tempo em que necessita de instrumentos, de ferramentas do mundo da cognição, precisa também ter satisfeito o seu lado da sensibilidade, das aspirações, de sonhos, mitos, ideologias e valores.

A escola de dimensão conteudista não abre espaço para que esse outro lado da educação do homem aconteça.

Segundo Bernstein (1971, p.277), a escola, enquanto sistema sócio-cultural, transmite dois tipos de cultura: uma “cultura instrumental” e uma “cultura de expressão”. A primeira refere-se à aquisição de competências específicas, principalmente as referentes à profissionalização; a segunda refere-se à transmissão de valores e normas socialmente aceitos que valorizam a “cultura instrumental”, desprezando a “cultura de expressão”.

O que se observa é que, na medida em que a escola favorece a “cultura instrumental”, ela não abre espaço para os sentimentos e emoções do aluno.

No caso do Teatro-Educação, este tem sido usado muito mais como um produto a ser apresentado com encenações que envolvem palco e platéia, desprezando o processo como uma maneira de acompanhar o desenvolvimento da pessoa humana, o que permitiria a união, através do jogo, numa construção que uniria de forma dialética o individual e o coletivo, com múltiplas interferências, redimensionando o fazer do indivíduo e da sociedade

As fases que antecedem o culminar do trabalho do Ensino de Teatro na escola podem ser utilizadas como verdadeiros laboratórios, não só de aprendizagem de falas, gestos, textos que compõem a cena teatral, mas também como um espaço-tempo para trabalhar situações importantes da vida diária, para a formação do aluno como um ser por inteiro: um ser bio-psico-sócio-cultural.

Acredita-se, tomando por base teóricos como Ryngaert (1981), Koudela(1984) que a vivência, a reprodução e a imitação, através da dramatização de situações-problema, que cercam a vida do aluno na escola, na família e nos pequenos grupos, podem contribuir para que o educando experimente uma variedade de caminhos individuais e coletivos mobilizadores de um conjunto de experiências sensíveis.

Vivenciando o Jogo Dramático, o aluno poderá cruzar as fronteiras do real e do imaginário, indo além de uma reprodução fiel da realidade, passando a interrogar o mundo à sua volta, analisando e revivendo as suas ações e relações e, conseqüentemente, refletindo sobre elas.

Isto poderá acontecer através da experimentação de gestos, de atitudes, de sensações e de sensibilidade criativa, descobrindo e revivendo a complexidade do real, numa linguagem tanto concreta quanto simbólica, que pode transformar a realidade sem banalizá-la, preenchendo as lacunas que a escola organizada sob a ótica do racionalismo, do funcionalismo, do positivismo tem desprezado: o jogo, a linguagem e a arte.

Em síntese o que se deseja é, valorizando a prática dos Jogos Dramáticos, compreender o imaginário dos alunos através da apreensão dos regimes de imagens, no sentido simbólico-imaginário, de modo a perceber se os jogos podem contribuir para a re-significação do social, criando outros sistemas simbólicos e redes de relações.

Tendo em conta o objetivo mencionado, a pesquisa pretende responder, entre outras que emergirem no decorrer do trabalho, as seguintes questões:

- Os Jogos Dramáticos contribuem para promover a re-significação do social?
- Quais os regimes de imagens e as estruturas que compõem o imaginário dos alunos?

O Porquê do Jogo Dramático

Não se pode perder de vista que este trabalho está preocupado em compreender o imaginário dos alunos, de modo a perceber, através do Jogo Dramático, as vivências significativas para o homem, favorecendo o reviver, o repensar de práticas cotidianas, através do simbolismo, que não pode ser atingi-

do pelo pensamento direto.

Será focalizado o Jogo Dramático, e não o teatro de modo abrangente, embora este represente uma extensão da prática teatral, uma vez que o teatro significa uma ocasião de entretenimento ordenado, um espetáculo e uma experiência emocional compartilhada, com presença de atores e públicos.

Segundo Way (apud KOUDELA, 1984, p.21), ...devemos considerar novamente a diferença fundamental entre drama, como um fator educacional e o teatro, como uma arte sofisticada de comunicação. O drama lida com o comportamento lógico dos seres humanos, enquanto o teatro lida com a reorganização desse comportamento com o objetivo de dar uma ilusão de lógica em circunstâncias de comunicação que são muitas vezes ilógicas. Alcançar essa ilusão é tarefa dos artistas, seja ele produtor ou ator, e só pode ser realizada plenamente por meio de treinamento apropriado e contínua prática da arte teatral.

Embora o desenvolvimento desta pesquisa tenha como alvo as aulas de Ensino de Teatro por professores licenciados em Artes Cênicas, o objetivo é investigar o imaginário dos alunos através da prática do Jogos Dramáticos.

Ainda, segundo Way (apud KOUDELA, 1984), a palavra drama significa “eu faço, eu luto”, permitindo à criança descobrir a vida e a si mesma através de tentativas emocionais e físicas, e depois da prática repetitiva que é o Jogo Dramático.

Por outro lado, o Jogo Dramático deve permitir às crianças o uso do corpo, das sensações e sentimentos, exercitando suas capacidades criativas, estruturando a sua personalidade numa emoção estética compartilhada.

No Jogo Dramático, a cena é o próprio espaço escolar, organizado em função das necessidades e do momento. É um jogo que não exige cenário, figurino ou outros meios para a sua realização; ele utiliza o jogo simbólico – o jogo da ficção, sem a preocupação de formar o artista, mas formar um ser em crescimento, capaz de repensar a sua vida e a própria sociedade em que vive – resignificando o social.

O aluno, no momento em que tem a oportunidade de vivenciar, através do Jogo Dramático, situações da vida cotidiana, poderá estabelecer relações mais humanas, recuperar a proximidade, o ser-estar-junto-com, como afirma Maffesoli (1984), e mais do que isto estará expressando o seu imaginário.

Segundo Maffesoli (1996) a física mística da imagem permite que se perceba que o “mundo visível existe”, que a imagem está onipresente no social, e que não precisamos encontrar a verdade além do que se vê, bastando apreender a respiração social. E o Jogo Dramático, como uma atividade que requer um espírito “barroco”, no sentido das aparências, de pertença, poderá permitir “relações” constituintes dos conjuntos sociais.

Retomando as idéias de Maffesoli (1996, p. 19), pode-se observar que a “lógica da identificação” que substituiria a lógica da identidade que, prevaleceu durante toda a modernidade, repousava sobre a existência de indivíduos autônomos e senhores de suas ações, a lógica da identificação põe em cena “pessoas” de máscaras variáveis, que são tributários dos sistemas emblemáticos com que se identificam. Este poderá ser um herói, uma estrela, um santo, um jornal, um guru, um fantasma (...), o que é essencial é o ambiente mágico que ele segrega, a adesão que suscita. Há viscosidade no ar.

Neste aspecto, a escola não valorizaria apenas a formação do *homo sapiens*, mas também a formação do *homo ludens* (Huizanga, 2000), do *homo estheticus* e do *homo symbolicus* - aquele que sente.

Importa compreender que o Jogo Dramático, na con-

cepção de Ryngaert (1981), é composto de sete características que se complementam: 1) não visa uma reprodução fiel da realidade, mas sim a sua análise a partir de um discurso produzido (no caso desta pesquisa a partir do imaginário), numa linguagem artística original que se afasta do naturalismo; 2) é uma atividade coletiva. O grupo é o lugar aonde o indivíduo se elabora “para si” e com os outros, sem pender para o narcisismo e para a ilusão do grupo; 3) não está subordinado ao texto. Este é substituído pela palavra improvisada ou estabelecida através de um mote. Em alguns casos, o jogo toca tanto os momentos contingentes que acompanham o texto, quanto a produção de sinais visuais e sonoros inscritos num espaço determinado. A determinação do sentido é um processo coletivo que se insere numa linguagem global; 4) não tem em vista a representação oficial rodeada de um importante aparato. O vai-e-vem entre o jogo e o pôr em questão o jogo por observadores ativos é um dado essencial do trabalho; 5) não reclama atores competentes em todas as técnicas de expressão. Destina-se a formar “jogadores” mais preocupados em dominar o seu discurso do que em criar ilusão. Não é a perfeição do gesto, ou da imitação que se busca, mas sim um comportamento lucidamente elaborado dentro de uma situação de comunicação; 6) não necessita de cenários, trajes ou adereços no sentido tradicional. A construção do espaço se faz a partir do espaço escolar e do mobiliário corrente; 7) os objetivos educacionais visados a longo prazo não devem prejudicar o prazer do jogo.

Pode-se concluir que o jogo dramático, denominado “metodologia do jogo da experimentação”, é um excelente instrumento capaz de permitir a manifestação do imaginário e a manifestação do simbólico.

Um ponto importante é que o Jogo Dramático permite o desenvolvimento da linguagem artística, ao mesmo tempo em que vai tornando-se passado e lembrança, oferecendo ao espectador atento a possibilidade de apreensão do desenvolvimento cognitivo e desenvolvendo coletivamente, habilidades associativas (conectar idéias remotas), habilidade analógicas (uso de analogias para comparar, elaborar e mesmo transformar informações), habilidades metafóricas que consistem em se referir a um objeto em termos de outros, fazendo surgir novas formas de representação mental, provocando um comportamento simbólico, fazendo emergir fantasmas e evocando situações que não estão imediatamente presentes.

Bibliografia

- BADIA, Denis D. **Imaginário e ação cultural: as contribuições de Gilbert Durand e da escola de Grenoble**. São Paulo: 1993. FEEUSP. Dissertação de mestrado.
- BERNSTEIN, B.; ELVIN, H.L.; S. B. Les Rites dans l'éducation. In: HUXLEY, Julian (Org.). **Le comportement rituel chez l'homme et l'animal**. Paris, Gallimard, 1971.
- BEZERRA, Antonia Pereira. **Formação e interdisciplinaridade: teatro na escola e psicodrama na dança**. In: GREINER, Cristiane (Coord.). **Cadernos do GIPE-CIT**. Bahia: UFBA, 1999.
- COURTENEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Exploração do Imaginário. Paris, Circé, **Lettres Modernes**, n. 1, 1969.
- DURAND, Yves. **A formulação experimental do imaginário e**

seus modelos. Revista da Faculdade de Educação. São Paulo: FEUSP, 13 (2): 133-154, 1987.

L'exploration de l'imaginaire. Introduction a la modelisation des univers mythiques. Paris: L'Espace Bleu, 1988

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** SP: Perspectiva, 2000.

JACQUET-MONTREUIL, Michelle. **La fonction socialisante de l'imaginaire.** Thèse de Doctorat en Sociologie. França: Chambéry, Université de Savoie, 2000.

JAEGER, Werner. **Paideia – a formação do homem grego.** São Paulo: Martins Fontes, 1979.

KOUDELA, Ingrid. D. **Jogos teatrais.** SP: Perspectiva, 1984. MAFFESOLI, Michel. **No mundo da aparência. Petrópolis:** Vozes, 1996.

PAULA CARVALHO, José C. **A cultura análise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação.** Ensaio de titulação. São Paulo: FEUSP, 1991.

Aspectos do imaginário de grupos de alunos do 2º grau numa cultura análise de duas etno-escolas e de uma escola urbana. Cuiabá: UFMT, **Revista de Educação Pública**, v. 3, n. 4, p. 39-114, 1994.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **O jogo dramático no meio escolar.** Coimbra: Centelha, 1981.

SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília. *A dinâmica do imaginário e a trajetividade da cultura: resignificando o social.* In: VOTRE, Sebastião (Org.). **Imaginário & Representações Sociais em Educação Física, Esporte e Lazer.** Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2001. p.57-71.

* * *

DANÇANDO OS SIGNOS DO COTIDIANO SOB UM OLHAR IMPRESSIONISTA

Tânia Cristina Costa Ribeiro,
Beatriz de Jesus Sousa
e Raimunda Fonseca Freitas
Universidade Federal do Maranhão

O presente estudo é resultado de um processo investigativo dos elementos gestuais do cotidiano, permeado por alguns conceitos do movimento impressionista das artes visuais, concretizando-se no trabalho denominado "*Impressões*". Por esse ângulo propõe-se discutir a viabilidade de educarmos olhares através da dança, partindo de uma inter-relação com as artes visuais. Procuramos, também, enfatizar no processo, a importância da montagem coreográfica a partir de uma construção coletiva, resultando, daí, num trabalho singular.

Como seres humanos, somos constituídos de natureza e cultura, e é através dessa interação que nos identificamos no meio em que vivemos. Para isso, necessitamos da expressão para comunicarmos. Esta comunicação se dá de forma verbal e não verbal. Como um ser que se expressa e se comunica é necessário produzir conhecimentos para atender as necessidades objetivas de sobrevivência, de adaptação e transformação do meio em que atua. É na criação de símbolos que ele cria linguagens podendo expressar-se fazendo cultura.

Dessa forma podemos conceituar cultura com GEERTZ (1985, p.15) quando afirma que "cultura é a teia de significados pela qual o próprio homem teceu", a qual ele vive e vê o mundo. Temos que relacionar o que está ao nosso redor numa estrutura significativa, que nos permita dizer como é o mundo. Tal estrutura nos é dada pela linguagem. Lembramos que

DUARTE apud PONTY, afirma que o comportamento humano como um comportamento de símbolos age em função dos significados que ele imprime da realidade, segundo a significação que sua linguagem permite.

Essas significações se dão em conformidade com a maneira de ser de cada grupo social. Como exemplo podemos ver que a "postura humana" é aprendida. Aprendemos a ser humanos percebendo e vivendo o mundo através da comunidade. Portanto, nos tornamos humanos em decorrência de um processo educativo.

Diante desse processo evolutivo do homem, sua interação com o contexto social faz com que sua comunicação se dê através de ações, de forma simbólica, podendo ser decodificada e fruída em contextos diferenciados, onde se estabelece uma comunicação verbal, porém nesse caso a gestualidade se sobrepõe.

Não podemos deixar de exemplificar o estudo da comunicação corporal ou gestual que reforça que os gestos podem exprimir as representações mentais e que também podem servir, antes de tudo, à expressão das emoções, dos estados afetivos, das atitudes interpessoais.

É levado pelo processo intuitivo da natureza humana que necessitamos da organização do espaço, transmitindo através de movimentos, gestos, sentimentos, idéias, que nomeiam e que diferenciam cada cultura. É nessa diferenciação que observamos que os usos corporais variam segundo os povos e as culturas, afirmando que os gestos constituem uma língua.

A cultura, enquanto modo de agir e produzir do homem, fez com que a sonoridade rítmica de sua pulsação motora adquira ritmo próprio, com a criação de símbolos que estimulam a imaginação, transformando-se em códigos que expressam e comunicam.

Podemos ter como um fenômeno comum a todas as culturas, a arte. Essa sempre presente, desde as formas mais simples, como o enfeitar do corpo, seja nas formas mais complexas.

Dessa forma as linguagens artísticas também são simbolizadas através de códigos específicos que se apresentam através da música, do teatro, das artes plásticas e da dança. A arte fala por si, mas é necessário ser sensível às formas estéticas para compartilhar desse sentimento, pois as relações que se estabelecem entre essas linguagens vêm constituir a harmonia da expressividade humana.

As referências pessoais encontradas nas experiências individuais e as culturais que nascem do convívio com a cultura é que vão direcionar e dar o sentido que atribuímos ao que estamos observando. Quanto mais convivências e referências tiverem, maiores as possibilidades para analisar e interpretar.

No que tange a linguagem artística dança, não podemos esquecer que suas formas mais elementares nasceram de um instinto natural. Segundo a história, os primeiros homens dançaram para expressar suas emoções e as comunicar aos outros. Podemos citar o homem primitivo que dançava para celebrar cada ritual da vida. Como vemos ainda hoje muitas das nossas danças procedem das experiências que são fundamentais à vida humana, pois nossa história pessoal e cultural está impregnada em nós, determinada pelo tempo e espaço em que vivemos. É através do contato com objetos, pessoas, conceitos ou mesmo a obra de arte, que as experiências do passado podem nos levar através da dança a gerar relações.

Assim, *Impressões* é um trabalho cuja proposta busca conciliar duas linguagens artísticas distintas: as artes visuais e a dança. Todavia, estas linguagens mantêm vínculos que as aproximam, pois o conceito de artes visuais ampliou-se de modo

que aquilo que era tradicionalmente definido como desenho, pintura, gravura, escultura, desenho industrial e arquitetura, hoje foram incorporadas a outras modalidades artísticas que são marcadas, ainda que diferentemente, pela visualidade. Concretizam-se distintamente, mas “todas se compõem de expressões e representações da vida, materializadas em formas visíveis que podem ser estáticas e em movimento, bi e tridimensionais”¹.

Atualmente, entende-se artes visuais como o conjunto de expressões artísticas que englobam desde as tradicionais, até a dança, o teatro, a fotografia, as artes gráficas, os quadros, a publicidade, o cinema, a computação, o vídeo, a televisão, a holografia e a eletrografia.

Com uma abrangência bem maior, a idéia das artes visuais passou a permitir a percepção de trabalhos de dança como textos visuais, capazes de comunicar levando em consideração os códigos da comunicação estudados na arte. Enquanto imagem, *Impressões* provoca, expressa, comunica.

Exemplificando, um dos aspectos visuais num trabalho de dança é o figurino adotado. Este desempenha um papel essencial na atração do olhar sobre o trabalho. Além de ser visualmente importante é também simbolicamente revelador. Afinal, a roupa tem uma história e obedece a finalidades diferentes de acordo com os contextos. O vestuário indica a que classe social pertence à pessoa que o porta; ele é parte de um sistema de códigos que são lidos e compreendidos de acordo com as diferentes situações de comunicação. Esses códigos se estruturam a partir do uso do *tecido, textura, cor, padrões, volume, silhueta e conjuntura*, definindo diversos significados.²

A cor, a textura e o volume são elementos constitutivos da linguagem visual, também presentes em um trabalho de dança. Além deles, podem ser destacados as linhas e suas variações, o movimento, as formas, o espaço. Estes elementos criam relações de profundidade, equilíbrio, proporção, inversão e peso, entre outras, que interferem na leitura do espetáculo.

Partindo das colocações acima, sobre alguns elementos constitutivos das artes visuais, o impressionismo foi um movimento típico do século XIX que possibilitou a coexistência de vivências de orientações opostas. Neste século, a finalidade da arte passa a ser vivenciada em dois pólos: de um lado a arte com fim em si e do outro a arte como meio, uma função pragmática, movida pela estrutura social do momento.

Este momento de desenvolvimento técnico é também marcado por uma crise que o impulsiona cada vez mais, numa velocidade que faz surgirem no mesmo século o romantismo, o realismo e o impressionismo, sendo o mesmo período compartilhado pelos artistas pós-impressionistas Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec e Van Gogh, atingindo ainda alguns dos “ismos” como o Expressionismo, o Fauvismo e o Cubismo inicial de Picasso e Braque, tendo em vista que, segundo Hauser³, 1910 encerraria esse século que se iniciou por volta de 1830.

Portanto, as diversas tendências e estilos coexistentes, tinham a marca desse momento urbano, profundamente impregnado pelas idéias do capitalismo que cultivava “o sentimento de que o novo é sempre melhor” (HAUSER, 2000., 896), ressaltando um estilo urbano de produção da arte e, por conseguinte, da pintura, baseado na captação do instante e na análise da coisa representada, uma vez que até então a arte produzia uma síntese da realidade.

O momento foi, então, propício para o advento do estilo impressionista, tendo em vista que em apenas doze anos o mesmo foi criticado e reconhecido. Somente uma época onde a máquina introduz a noção de velocidade e dinamismo produziria tão rápidas mudanças no sentido estético da sociedade, e é essa percepção que o impressionismo expõe nas suas obras de

arte.

Os fundamentos teóricos do impressionismo, como a percepção de que a cor não é uma realidade na natureza e que nela a linha não existe, que as sombras não são pretas nem escuras e que as cores se contrastam e se influenciam reciprocamente, apesar de partirem da observação dos artistas, encontraram respaldo nos cientistas. O desejo de captação pelos sentidos da impressão da coisa representada, a paixão pela cor, as pinceladas rápidas que retratam o momento fugaz, são as grandes marcas desse estilo.

Partindo dessas premissas, *Impressões* é um trabalho coreográfico orientado pelo impressionismo, cujo principal objetivo é compartilhar o prazer estético, a partir da linguagem corporal, com o uso de movimentos e formas abstratas em um trabalho coletivo. Ao tomar este movimento artístico como mola propulsora do trabalho, alguns conceitos foram considerados: início da decomposição da imagem; abandono do classicismo; abandono da linearidade; negação do emocional; mistura ótica; contraste; importância do olhar, da análise das interferências da luz.

Podemos dizer que a escolha por esse movimento artístico se deu pelo desafio de pesquisar movimentos e gestuais do cotidiano, podendo através de improvisações trabalhar a abstração dos movimentos e gestos. Portanto o processo de construção do trabalho *Impressões* procura ser fiel aos conceitos acima citados, dando liberdade a fragmentação das cenas, dispondo focos de ação, quando dois grupos simultaneamente criam movimentos e gestos. Buscando ser fiel ao abandono do classicismo, fez-se uso somente de alguns elementos da dança moderna, como exemplo, as contrações e as posições fechadas. Utilizando a metodologia de Laban, exploramos movimentos e gestos pesquisados através do uso das qualidades dos movimentos. Para acentuar o contraste, a mistura ótica, além do trabalho corporal, utilizamos a luz como cenário. Em *Impressões* não há o compromisso com uma mensagem emotiva.

O figurino também se baseia no impressionismo. Algumas peças partem da recriação de obras de Monet e outras são criações pessoais abstratas baseadas na técnica impressionista de representação.

Não podemos deixar de ressaltar dois pontos fundamentais na construção desse trabalho: o primeiro diz respeito à pesquisa elaborada pelas participantes que, levando em consideração as observações e experiências, nos possibilitou um trabalho único, pois cada movimento tem uma marca própria, o que também nos fez refletir sobre a relação com o corpo do outro, criando um olhar solidário, no tocante as limitações de cada corpo. Em segundo lugar, a experiência em trabalhar duas linguagens possibilitou uma integração de códigos que puderam ser estudados e discutidos.

Ante essas abordagens, acreditamos que a educação de olhares a que nos referimos em *Impressões* está inserida no ato de perceber, compreender e interpretar o que se vê partindo da realidade em que vive, não necessariamente traduzindo a trama dessas duas linguagens, mas emitindo sensações, percepções e opiniões o qual estamos estimulando trabalhar as diferenças, possibilitando o enriquecimento de todos.

Bibliografia

- DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Por Que Arte-Educação?** Campina/SP: Papyrus, 1991
- MARTINS, Miriam Celeste Ferreira Dias. **Didática do Ensino de Arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte.** São Paulo: FTD, 1996.
- MARQUES, Isabel A. **Dançando na Escola.** Ed. Cortez, 2003

PILLAR, Analice Dutra(org). **A Educação do Olhar no Ensino das Artes**-Porto Alegre: Mediação,1999.

LABAN, Rudolf V. **Domínio do Movimento**. São Paulo, SP. Summus,1971.

GARRAUDY, R.. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro, RJ. Nova fronteira,1980.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Ed. Guanabara Koogan, SP,1985

MINISTÉRIO da Educação e do Desporto. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Quarto e Quinto Ciclo do Ensino Fundamental – Artes**. Brasília: MEC, 1997.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**, trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 2000

DAVIS in FERREIRA, Luiz Felipe. **O marquês, o jegue, a princesa e o corta-jaca: um estudo sobre a expressão plástica da cultura popular e da cultura erudita nas fantasias de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 93 – 114.

Notas

¹FUSARI, M^a. F. de Rezende e FERRAZ M^a. Heloísa C. de Toledo. **Arte na Educação Escolar**. São Paulo: Cortez, 1993. p. 73.

² DAVIS in FERREIRA, Luiz Felipe. O marquês, o jegue, a princesa e o corta-jaca: um estudo sobre a expressão plástica da cultura popular e da cultura erudita nas fantasias de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 93 – 114.

³ HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**, trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 2000

* * *

DA POESIA ORAL E CORPORAL DE JOVENS ATORES E DA PEÇA DIDÁTICA DE BERTOLT BRECHT À CRIAÇÃO DE TEXTOS TEATRAIS

Urânia Auxiliadora Santos Maia
Universidade Estadual de Feira de Santana
Universidade Federal da Bahia

A presente comunicação tem como objeto a apresentação da minha pesquisa de Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia, na qual pretendo criar uma metodologia de ensino do teatro, fundamentada na busca de um aperfeiçoamento técnico na arte de interpretar e na criação de textos teatrais a partir da aplicação da peça didática de Bertolt Brecht e da memória oral de jovens participantes de grupos de teatro.

A peça didática de Bertolt Brecht será vista nessa pesquisa como um *modelo de ação*¹ que poderá ser aplicado para o ensino do teatro, que além de despertar a consciência crítica, política e social, estimule a construção de textos teatrais a partir da expressão oral dos atores e de suas improvisações, e permita a aplicação de técnicas e exercícios de interpretação, melhorando assim a qualidade artística do trabalho teatral como um todo.

A criação de textos teatrais ocorrerá a partir da memória e da expressão oral dos participantes, num redimensionamento da palavra dita, evidenciando e construindo um espaço de teatralidade, numa reflexão sobre o cotidiano dos jovens, estabelecendo dessa forma um diálogo entre seu contexto histórico, político e social e a peça didática aplicada nos exercícios teatrais.

Será observado na produção dos textos teatrais o caráter empírico da oralidade e a aproximação do *modelo de ação* com os saberes discursivos do cotidiano, não imediatamente visíveis, que a partir dessas associações serão percebidos sem deixar de considerar o sujeito participante. Dessa forma acredito ser possível a criação de textos teatrais mais próximos à realidade dos jovens atores, bem como a valorização de suas culturas, além da preservação do patrimônio imaterial universal.

Paul Zumthor, acredita que o termo oralidade conglomerava um campo semântico bem mais complexo que o conceito de *transmissão pela palavra*. Zumthor particulariza a função da voz, “o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e organizar a substância” (Zumthor,1997). A palavra, portanto é a manifestação mais patente da oralidade, embora não seja a única. Sendo assim, Paul Zumthor define como “obra” aquilo que é poeticamente comunicado: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais.

A aplicação da peça didática de Bertolt Brecht possibilitará o desenvolvimento dessa pesquisa, mas para isso é preciso que o teatro e a teoria de Bertolt Brecht sejam entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial. Foi desde 1926 que Brecht começou a falar de “teatro épico”. Nessa década Brecht, e, antes dele Piscator² deram este nome a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassavam a dramaturgia “aristotélica”, baseada na tensão dramática, no conflito e na progressão regular da ação. O desenvolvimento de um enredo épico não se adapta às formas clássicas, às delimitações de números de atos e principalmente à regra de três unidades (tempo, ação e espaço). O estilo épico é fragmentário, não exige uma relação de dependência estreita, casual, entre as partes de que é composto (“salto dialético” ou “acontecer em curvas”); é um estilo ficcional, pois tem a presença do narrador que estabelece o jogo do “faz de conta”.

No teatro épico se narra o que passou, no dramático se assiste uma ação presente. Procurando manter o público e suas reações no nível do racional. O teatro épico revela as condições da vida e as determinantes sociais. A descoberta destas condições tem lugar mais na interrupção dos acontecimentos com as reflexões que a seguem, do que no encadeamento lógico das ações.

Duas são as razões principais da oposição ao teatro aristotélico, a primeira o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais. Pois segundo a concepção marxista, na qual Brecht se inspira, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais.

A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a necessidade de transformá-lo; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, suscitando neste uma ação transformadora. O drama da “era científica”, como o via Brecht, entende o homem como parte daquele mecanismo calculável que mantém em funcionamento a história mundial.

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer tudo. Assim, afigura-se Brecht como um homem de teatro que é contra as conseqüências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções. O público desta forma purificando-se, sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, incapaz de uma idéia rebelde. Ao contrário disso, as emoções do teatro épico devem ser encaminhadas e elevadas ao raciocínio. O público brechtiano deverá manter-se lúcido, em face do espetáculo, graças à atitude narrativa. A emo-

ção é admitida, somente como provocação para a reflexão que pode levar o indivíduo a transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso serem superadas.

Brecht começa a escrever suas peças didáticas, fundadas sobre o princípio da prática coletiva da arte, destinam-se a incitar todos que nela participam a se tornarem ao mesmo tempo seres de ação e de reflexão. As peças didáticas são o produto vigoroso da fusão da dialética marxista com a estética formal em pleno desenvolvimento. São exercícios de reflexão dialética, recurso que Brecht utiliza como poucos escritores. Ele começa assim a modificar a função e sentido do teatro na sociedade.

A peça didática tem o propósito de trazer o reconhecimento do ator social inserido no seu ambiente, provocando dessa forma uma transformação individual que poderá desembocar em uma transformação do social. Meu propósito nesse projeto vai além da preocupação com o despertar da consciência política e social, propõe também pesquisar, sistematizar e construir a partir da peça didática, uma metodologia de treinamento corpóreo-vocal para aperfeiçoar a qualidade técnica dos espetáculos didáticos apresentados em comunidades, preocupados ainda com a melhoria da qualidade técnica dos trabalhos teatrais.

A fundamentação teórica/prática da pesquisa se dará a partir e principalmente dos estudos da peça didática de Bertolt Brecht, sua aplicação e seu método; do trabalho do ator de Constantin Stanislavski - o primeiro homem de teatro a sistematizar um método para o ator -; dos conceitos de Antonin Artaud, para quem o verdadeiro teatro é a encenação, não como uma linguagem literária e sim como uma linguagem física, abrangendo o que pode ser expressado materialmente num palco, compreendendo principalmente os sentidos; dos princípios de Jerzy Grotowski que aprimorou técnicas corpóreo-vocais para o ator e de outros métodos desenvolvidos por outros pesquisadores que vêm estudando sobre o treinamento e aperfeiçoamento do ator: Michael Chekhov (Gesto psicológico), Stella Adler, Eugênio Kusnet, Yoshi Oida, Augusto Boal, Ingrid Koudela, Viola Spolin, Joseph Chaikin, Eugenio Barba, Sandra Chacra.

A peça didática de Bertolt Brecht e as associações com o cotidiano do jovem ator, a partir da explanação de situações semelhantes no seu cotidiano, serão o ponto de partida para se chegar à produção de textos teatrais escritos, isso levará eventualmente a uma redescoberta da memória oral desses alunos, partindo das suas histórias de vida, das suas considerações sobre o mundo, das suas associações do texto trabalhado com seu dia a dia, das suas reflexões, isso significa reconhecer à oralidade desse participante como um rico material, que traduz diferentes momentos distintos de suas vidas, para o processo de construção e encenação de um texto teatral.

Bibliografia

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.
 BORNHEIM, Gerd A. **A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1992.
 BERTOLT, Brecht. **Estudos sobre teatro - Bertolt Brecht**.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
 CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983.
 CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
 ERALDO, Pêra Rizzo. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski**. São Paulo: Editora SENAC, 2001..
 EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo** São Paulo: Globo, 1991.
 GROTHOWSKI, Jersey. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
 JANÔ, Antônio Januzelli. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
 KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.
Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
Brecht na pós-modernidade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
Texto e jogo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
Jogos teatrais. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
 KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.
 OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
 PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia – construção do personagem**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
 RIZZO, Pêra Eraldo. **Ator e estranhamento – Brecht e Stanislavski, Segundo Kusnet**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.
 ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Desa, 1965.
 ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
 STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1986.
 SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998..
 ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1003.

Notas

¹ Ingrid Koudela (1991) esclarece que Brecht fundamenta sua teoria das peças didáticas em dois conceitos principais o de *modelo de ação (Handlungsmuster)* e o de ato artístico coletivo (*kollektive Kunstakt*). No primeiro, os textos das peças funcionam como modelo para experimentos, através da imitação e da improvisação.

² Erwin Piscator (1893-1965). Autor e Diretor teatral alemão que inspirando-se no naturalismo cria “teatro político” contra a arte burguesa, objetivando não provocar emoções, mas suscitar a reflexão e consciência política. Buscava elevar o elemento cênico ao histórico, relativizando a ação atual em função do elemento não-atualizado da objetividade, destruindo a natureza absoluta da forma dramática, permitindo assim que um teatro épico se desenvolvesse.

* * *

A CRIAÇÃO LITERÁRIA E O JOGO TEATRAL

Vilma Campos dos Santos Leite
Universidade de São Paulo

No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, a linha de pesquisa Teatro e Educação tem sido muito fecunda na aproximação de práticas de diferentes gêneros literários com o jogo, principalmente a partir das pesquisas das professoras doutoras Ingrid Dormien Koudela e Maria Lucia de Souza Barros Pupo, bem como de seus orientandos.

Alguns dos trabalhos acadêmicos das duas últimas décadas têm revelado que a Pedagogia do Teatro tem ido ao encontro da tendência do conceito largo de escrita teatral que *ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes em identidade* (Ryngaert, 1996:17), ou em outras palavras têm se servido da situação de jogo para uma escrita que vai além dos conceitos dramáticos aristotélicos tradicionais (Pavis, 1999), discutindo-os, questionando-os e proporcionando o surgimento de experiência interdisciplinar entre Teatro e Escrita Literária. É dentro dessa genealogia que inserimos o nosso trabalho de mestrado intitulado *A criação literária e o jogo teatral* e que comunicamos aqui de maneira sucinta.

Tratou-se de pesquisa-ação, cuja experimentação aconteceu Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia no ano de 2002, quando ministramos duas disciplinas optativas do curso de Licenciatura em Teatro, Teatro-Educação (16 encontros) e Dramaturgia (15 encontros). Cada encontro teve três horas-aula, em dois semestres respectivos.

Quatorze alunos participaram no primeiro processo e nove no segundo. Licenciandos em Teatro em sua maioria e também em Artes Visuais, Música e História estiveram envolvidos em processos que privilegiavam o funcionamento da linguagem teatral e simultaneamente exercitavam a seara da escrita criativa. Essas experiências trouxeram à tona contos, crônicas e poemas. No segundo processo, os textos criados puderam ser veiculados em um jornal literário de nome *Ordenha*.

Os resultados textuais não teriam sido possíveis sem a atuação em jogo e sem a prática constante e regular da escrita. Após cada encontro, os alunos refletiam por escrito sua relação pessoal com a sessão. A materialidade e constância de fabricação desses textos que foram chamados protocolos, a partir de uma terminologia de avaliação estética emprestada de Brecht, levou os jogadores a fortalecerem sua própria credibilidade com relação à escrita.

A própria recepção oral dos protocolos, levou-os rapidamente às primeiras transformações estéticas nos protocolos. Elegemos como primeiro texto a ser objeto de jogo um poema de Cecília Meireles que fora trazido na sessão n.4 como protocolo por um dos jogadores.

Experimentamos no jogo também a forma narrativa ficcional, quando esta ainda não estava presente nos protocolos (estes narravam e analisavam as sessões de trabalho de maneira real ou então poética). A inclusão de um texto ficcional de autoria ainda não dos participantes, na área de jogo, levou à inclusão do personagem ficcional em seus protocolos, embora não tivéssemos feito nenhuma instrução adicional (sessão n. 11, quando a personagem Sabrina aparece pela primeira vez).

Os participantes se sentiam mais à vontade para avaliar ou mesmo dizer fatos e sensações ocorridos pelo nome

de um “outro” fictício. Os colegas que ouviam protocolos com características de narrativas ficcionais evidenciadas apreciaram tanto que acabaram encorajando outras tentativas nessas searas.

A preocupação não era mais escrever (...) mas como escrever(...) A escrita agora era uma pintura. Cuidadosamente pensada, analisada e reescrita(...) (jogador 2 – auto-avaliação)

A seguir um exemplo de como uma versão posterior de um mesmo texto possui um grau maior de amadurecimento estético com imagens, metáforas e elementos sensoriais mais precisos. A imagem geradora para o texto foi a fisicalização de um carrossel de um parque de diversões. Os jogadores estavam jogando *Um objeto move os jogadores* (Spolin, 1987:64 e 2001: A46) na sessão número 13.

Inquietação

Sabrina, inquieta com tanto calor, levanta do sofá e vai até o seu armário, revira as gavetas sem sucesso. Corre para o quarto do irmão e também revira suas gavetas, mas não acha o que procura. Vai até o banheiro e o acha pendurado e molhado. Não se importa, afinal está quente e ela quer se refrescar. Então veste seu lindo e ensopado biquíni verde, corre até o playground e mergulha com satisfação na minúscula piscina de plástico. (jogador 2)

Todos se apropriaram de maneira sensível do texto, na área de jogo onde foram utilizados entre outros, procedimentos de Pupo (1997: 76-77). Privilegiamos a emissão “ao outro”. A enunciação para alguém. Cada reação à ação anterior originou uma segunda versão do texto pelo mesmo jogador:

Uma típica tarde de um domingo de verão; a alta umidade do ar, o suor a escorrer sobre a pele já úmida, a roupa grudada no corpo....

O calor é tanto que até o sofá parece ter calor próprio.

Sabrina, que ali está deitada, revira-se tentando achar uma posição mais confortável, mas o contato direto da pele com o sofá plastificado produz pequenas piscinas de suor que se espalham entre ele e ela.

Então se levanta, vai em direção à sacada e abre a porta de vidro que dá para o playground.

Uma brisa suave entra pela porta, passeia pela sala e envolve Sabrina em uma deliciosa sensação de frescor e liberdade, conduzindo-a para fora.

Recostando-se no parapeito, volita entre brisas e ruídos infantis, procurando em gavetas antigas algo que faltava ou talvez que não chegara a ter.

Vozes, gritos, risadas e choros sempre se calavam com água, fosse de uma lágrima ou de um mergulho, de saliva ou de mercúrio.

A brisa agora ecoa dentro de gavetas vazias, passando de uma a outra, silenciosa, confusa e perdida.

De repente: um ruído, e um chamado a trazem de volta, e Sabrina finalmente percebe que o que procurava estava todo tempo ali. Com um lindo sorriso no rosto, um biquíni fofo a combinar com seus olhinhos de esmeralda, molhadinha a pingar toda a sala, ela entra e corre em direção a Sabrina.

Carinhosamente as duas se abraçam e, em

meio à água e ao suor que ali se misturavam, o frescor e o calor se fundem em um único e verdadeiro sentimento.” (jogador 2)

A personagem Sabrina mostra que a diferença entre protocolo e texto literário vai ficando tênue. Fosse o texto resultante de um protocolo que avaliava esteticamente a sessão, ou resultante de um jogo teatral específico, fomos assistindo a uma troca privilegiada, que foi discutida à luz do que é chamado de *dialogismo* por Bakhtin, ou da interação entre posições ocupadas por cada texto e por cada pessoa.

Desde o início do segundo processo também houve a prática e apreciação escrita do protocolo. Todos foram convidados a assumir a autoria de textos sucessivamente a partir das imagens dos jogos. Nas palavras de Heiner Müller, no texto Horácio, os alunos foram vendo que *“há muitos homens em um mesmo homem”*. Eles ousaram enfrentar a ficção também na escrita:

“Hegel, Brait, Pavis”.

Aline, Fernando, Luciana

Personagens dramaturgos,

Pensadores de um tempo. “

(jogador 7 – 11/09/2002)

O segundo processo exigiu de nós um fôlego muito maior para selecionarmos as propostas de jogo, pois todos quiseram assumir o papel de autores. Houve dificuldade em conciliar o elemento tempo com a ansiedade coletiva de escrever e re-escrever.

O momento mais delicado desse processo foi quando os textos literários ultrapassaram uma lauda de extensão. Chegamos a resultados mais interessantes quando tínhamos mais de um jogador-escritor escrevendo simultaneamente cada um o seu texto a partir de uma mesma imagem de jogo e também quando cada jogador selecionava fragmentos do texto escrito por outro jogador e depois negociava em pequenos grupos os trechos desses textos que voltariam a ser novo objeto de jogo.

A seguir um trecho de um dos textos que foi produzido a partir do jogo *“É mais pesado quando está cheio A – 38”* (Spolin, 2001), quando os jogadores fisicalizavam ordenhar uma vaca. Essa ação também deu nome ao jornal da turma.

Duto

E

BANHO

BANHO BRANCO

BRANCOBANHO.

REBRANCOBANHO

BRANCO REBANHO.

ALIMENTO.MENTO

MINTO SOBRE O BRANCO LAIMENTO BANHO.

ME BANHO

BANHO BEBO

BEBO O BRANCO BANHO REBANHO BEBO.

ORDEM NO REBRANCO.

PRODUZ, MEIO DE BANHO.

MEIO DE PRODUBEBO.

BEBO O MEIO DE PRODUMENTO.

(jogador 5)

Foi possível tocarmos em gêneros literários de criação dos jogadores a partir da disponibilidade e interesse deles e o fato de alguns participantes não possuírem nenhuma experiência anterior com práticas de escrita criativa não foi por si mesmo adverso. Outros gêneros escritos, literários ou não, podem e merecem ser investigados, isso também em outros níveis de educação formal ou não, principalmente os gêneros que ainda não foram contemplados pela tradição escolar.

Esse trabalho nos impulsiona a integrar cada vez mais a prática das pedagogias da escrita e do teatro, porque essa pesquisa nos mostrou que as semelhanças entre as aprendizagens do teatro e da produção literária são muitas e que as próprias diferenças podem ser utilizadas para alimentar uma à outra.

Bibliografia

- ADAM, Jean-Michel. **A análise da narrativa**. Lisboa: Gradeava, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. Brasília, HUCITEC, 1987.
- Estética da criação verbal. **3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.**
- Questões de literatura e de estética. A teoria do Romance. **São Paulo: Hucitec, 1993.**
- BARROS& FIORIM (orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BRAIT, Beth (org) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.
- BRANDÃO, Helena Nagamine (coord.) **Gêneros de discurso na escola. Mito, Conto, Cordel, discurso político, divulgação científica**. V.cinco. São Paulo: Cortez Editora, 2001.
- BRONCKART, J. P. **Atividades de linguagem, textos e discursos**. São Paulo: Educ, 1999.
- BRASIL. MIMISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO. **Parâmetros Curriculares nacionais**. Secretaria de Educação Fundamental. Terceiro e Quarto Ciclos. 10v. Brasília, MEC, 1996.
- DOLZ, J. e SCHNEUWLY, B. **Gêneros e progressão em expressão oral e escrita. Elementos para reflexões sobre uma experiência suíça (francófona)** Trad.Roxane H. R. Rojo. Enjeux, p.31-49. São Paulo (mimeo)
- FERNANDES, Sílvia. **Notas sobre dramaturgia moderna. In. O percebejo. Teatro Contemporâneo e narrativas**. N. nove, 2000.P.25 a 38.
- GUINSBURG, Jacó. (org). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- Um vôo Brechtiano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- Texto e jogo. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LEITE, Vilma Campos dos Santos. **A criação literária e o jogo teatral**. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP, 2003.
- OLIVEIRA, Ulisses Ferraz de Oliveira. **Veredas do estranhamento. Pedagogia do Teatro e Produção de Texto**. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em). (Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Palavras em Jogo . Textos Literários. Teatro e Educação**. São Paulo, 1997.
- Tese de Livre-Docência – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo.
- RYNGAERT, Jean- Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado. Processo de criação artística**. São Paulo, Anna Blume, 1998.
- Santo André (SP) SECRETARIA DA CULTURA, ESPORTE

- E LAZER. **Os Caminhos da criação. Escola Livre de Teatro de Santo André, 10 anos.** Prefeitura Municipal de Sto. André. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer: Santo André, 2000.
- SARRAZAC, Jean- Pierre. *Irruptio du roman au théâtre.* In: *Théâtres en Bretagne*, n. 9, Avril 1996, p. II-VII.
- SCHNAILDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- SILVA, Ana Maria Rebouças Rocha. **Poética cênica na dramaturgia brasileira Contemporânea.** São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- O Jogo Teatral no livro do diretor.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Jogos Teatrais. O fichário de Viola Spolin.** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STAM, Robert. **Bakhtin da teoria literária à cultura de massa.** São Paulo: Ática, 1992.
- WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária.** São Paulo: Edusp, 1993.

* * *

RESUMOS MINI-CURSOS

OSMAN LINS E O GESTO ÉPICO REFUNCIONALIZADO: DO RETÁBULO AO TABLEAU

Ana Luiza Andrade

Universidade Federal de Santa Catarina

Entre palavra e gesto

Minhas palavras morreram. Só os gestos sobrevivem. (Osman Lins, *Os Gestos*)

Na coleção de narrativas *Os Gestos*, de Osman Lins, a perda do poder das palavras significa o luto de um velho inválido, quando as palavras se desterritorializam do seu corpo e dos sentidos deste. A partir da desterritorialização corporal das palavras, os gestos passam a ser esteticamente *refuncionalizados*, tornando-se então, material sensorial a ser entendido dentro da concepção da técnica brechtiana de teatro épico:

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambigüidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for este gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa(...) (...) (...) Em consequência, para o teatro épico, a interrupção da ação está no primeiro plano.

Enquanto ações e personagens de antigas ficções interrompem-se e desterritorializam-se de um corpo institucional literário obsoleto, emergem os gestos regeneradores, na justa medida em que “salvam” ou resgatam a palavra de seu estado fóssil. Esta, como objeto de desejo de arte, ora se vê fetiche, em seu corpo-mercadoria substituído, ora renasce em seu feitiço, em seu potencial de despertar tradições culturais adormecidas. Como Benjamin, Osman Lins percebe o passado no presente, mas do modo transformador de ambos.

A estética fragmentária dos gestos: fios interrompidos

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim. Lembro-me de quando ouvi, adolescente, um concerto de trompa, instrumento que acreditava destinado a papel secundário de orquestras. Agora, tento imaginar os complexos toucados que estiveram em uso noutras épocas, há um século e meio, por exemplo. Arrumavam, as mulheres de então, suas cabeleiras (...) com inúmeros grampos, flores, marrafas, alfinetes, cobrindo-as com mantilhas rendadas ou de gaze. Soltavam-nas em um gesto mole e sinuoso, (...).

A fragmentação dos gestos, como a que aparece em “Um Ponto no Círculo” (*Nove, Novena*) capta o antigo no novo

em um corriqueiro gesto feminino de desatar cabelos, ação por várias vezes interrompida que a mulher “executa com destreza e simplificação de gestos” porém cujo efeito sedutor desdobra o tempo presente em outros tempos. A sensualidade do gesto da “intrusa” no quarto de pensão antiga deste narrador músico, remete-o, como narrador-leitor (de gestos), ao significado do mesmo gesto no fim do século, quando os cabelos das mulheres se mantinham presos em público e se soltavam somente para o marido, num gesto íntimo. O leitor se funde ao narrador, pois lê, com ele, o gesto vivo através do gesto antigo e vice-versa, desdobrando-o na montagem complexa dos antigos toucados, ampliando o seu conhecimento ao contexto histórico de uma época escravocrata. Seu olhar erótico atual remete-o, em um *flashback*, ao de então, jogo de cobrir e des-cobrir o corpo, de intimidade velada, desatando as dobras narrativas à feição alegórica dos fios de cabelos da personagem, presos e cobertos pela mantilha. Ao acompanhar o gesto da narrativa simultâneo ao da personagem, na sucessiva e gradual retirada das várias camadas de adornos antigos, gesto de desnudamento narrativo, o leitor se apercebe da diferença do gesto erótico atual: simples, direto, oferecido, e igualmente sedutor. Na sua deliberada montagem, este músico reconstrói sua relação amorosa para o leitor “como os arqueólogos que pensam reconstituir, graças ao pedaço de asa encontrado numa rocha, aves novas e curvas de seu vôo” de modo análogo à composição musical que faria para a desconhecida: “poderia compor, para a desconhecida, todo um mundo, a partir do fragmento deixado neste quarto” referindo-se ambigüamente à arte musical despertada pelo olhar erótico que desata fios narrativos, e também à da pintura, na referência ao quadro seiscentista pela qual a mulher de perfil lembra Ana de Áustria. Este quadro, “verdadeira porta” ou moldura teatral narrativa pela qual entra a desconhecida, presentifica a pintura, de um lado, e através de um olhar mecânico, o olho de vidro deste artista. As imagens de Osman Lins tramam-se entre os caibros da narrativa, por fios de frases interrompidas que se retomam à feição do penteado, fio por fio, e a narrativa vai se recompondo.

A técnica de interrupções em *flashback* agarra o acaso pelos cabelos, retomando fios por um olho de câmera de cinema, atual contraparte mecânica do olho nú. A imagem no ponto *kairós* reflete um circuito de fios narrativos, teatrais, cinemáticos, montado entre o que se lê, o que se vê, o que se ouve e o que se narra. Ou seja, nesta modernidade fragmentária, toda narrativa se traduz em complexo trabalho de montagem estética, união de fios interrompidos que se recompõem como uma “justaposição de citações, de maneira que a teoria emerge destas, sem ter de ser inserida enquanto interpretação.” O caráter episódico do emolduramento que transforma “o teatro gestual num teatro épico” refuncionaliza formas analogamente à técnica osmaniana de retardar a ação nos gestos, como em *um olhar cinematográfico em câmera lenta*. Da *refuncionalização* dos meios de produção entre artes plásticas e industriais, questiona-se arte e mercadoria: a escavação do passado em “O Ponto no Círculo” assim como em “Retábulo” e outras narrativas, faz com que o quadro artístico recobre vida a partir de um gesto aparentemente insignificante, casual e coti-

diano, implicando nas passagens entre valores antigos e novos. Passagens que vão do sagrado ao profano, dos valores de uso aos de troca, das economias domésticas patriarcais para a economia capitalista de consumo.

Do olho de vidro ao gesto teatral

A adaptação ao teatro de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, feita por Maria José de Carvalho não é gratuita e vem, justamente, de encontro a esta distância de uma postura épica brechtiana a que nos obriga o escritor-dramaturgo a ver e a ler os quadros, por intermédio de um narrador-leitor-personagem. Através do gesto interrompido pela leitura dupla da moldura ao quadro e deste ao *tableau*, abre-se a distância estética entre a leitura do drama e a visão das cenas, ocasionando um desejado *desencontro* dramático entre a forma antiga de narrar e a nova, descolando-a de uma moldura narrativa visível, transportando-a para o olhar de um espectador urbano e atual. Eis aqui a dimensão teatral do gesto cuja interrupção tem o efeito de “despertar” (o leitor esfrega o olho e acorda) pela brecha entre o que enquadra os personagens e os *tableaux*. Através deste gesto épico, o retábulo e o *tableau* passam a ser reconhecíveis, o retábulo funcionando como cenas em relevo de uma arte sacra e medieval, tanto quanto um *tableau*, em sua *iluminação profana* obrigando-nos a participar coletivamente desta montagem.

Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles, “*Perte D’Auréole*” e “*Un hemisphère de chevelure*” in **Oeuvres Completes**, Éditions de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1954.
- Flores do Mal**, ed. bilíngüe, tradução de Ivan Junqueira, RJ: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter, “A arte na era da reprodutibilidade técnica” “O autor como produtor” “O que é o teatro épico” e “O narrador” “*Teses sobre o Conceito de História*” in *Magia e Técnica Arte e Política*, in *Obras Escolhidas I*, Prefácio Jeanne Marie Gagnebin, trad. Sergio Paulo Rouanet, SP: Brasiliense, 1994.
- BOLLE, Willi, “Alegoria, Imagens, Tableau” in *Artepensamento*, org. Adauto Novaes, SP: Cia das Letras, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan, “*Estética e anestésica: o ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte reconsiderado*” in *Travessia 33 A Estética do Fragmento Ilha de Sta Catarina*, 1998.
- Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens**, trad. Ana Luiza Andrade, Revisão Técnica David Lopes da Silva, BH: EDUFMG/Chapécó: UNOESC, 2002.
- CARVALHO, Maria José, **Retábulo de Santa Joana Carolina de Osman Lins**, pref. Julieta de Godoy Ladeira, teatralização Maria José de Carvalho, ilustrações Marianna Jolowicz, capa C. Giordano. SP: Editora Loyola, 1991.
- LINS, Osman, “*Os Gestos*” in **Os Gestos**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- “*O ponto no círculo*”, “*Retábulo de Santa Joana Carolina*”, in **Nove, Novena**, SP: Companhia das Letras, 1995.
- WISNIK, José Miguel, “*Iluminações profanas: (poetas, profetas, drogados)*” in **O Olhar**, org. Adauto Novaes, SP: Companhia das Letras, 1988, p.283.

* * *

AMBIENTE MULTIMÍDIA, GAMES E PERSONAGENS (CURSO A PARTIR DE RELATO DE PESQUISA)

Antonio Vargas
Universidade do Estado de Santa Catarina

Este curso visa o relato do processo de criação de um jogo para ambiente informático, destinado a crianças entre nove e treze anos de idade. Tal jogo tem como objetivo apresentar diversas obras artísticas da história da arte ocidental, inseridas em um contexto lúdico, no qual o jogador após um contato despretensioso começa a se ver estimulado a buscar uma maior familiarização com os conteúdos estéticos com o fim de conseguir atingir os objetivos propostos pela trama do jogo. Par isto, o usuário escolhe entre os personagens aquele com o qual deverá investigar o ambiente e obter as informações necessárias para desvendar uma trama de suspense repleta de seres fantásticos e obras de arte e artistas de diversos períodos históricos.

O projeto *Software educativo de História da Arte*, originalmente intitulado *CDROM educativo* foi por mim concebido em 1999, no Departamento de Artes Plásticas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Brasil) e tem sua conclusão prevista para dezembro de 2003.

Durante os anos de 1999 e 2000 nos dedicamos a aprendizagem de diversos softwares identificados como necessários para a realização de um produto multimídia e realizamos diversos experimentos que serviram como exercícios e protótipos, todos descartados. Em 2001, concluímos que a estrutura adequada para o software educativo que desejávamos criar seria a de um game investigativo com lógica de RPG. Desta forma a criança e o pré-adolescente alvo de nosso produto se sentiria atraído por experimentar e superar as aventuras e desafios existentes na trama da história evitando-se assim a desagradável idéia do aprender como algo sério ou monótono. Definimos, portanto, que não realizaríamos um software no qual o usuário se sentaria “para estudar a História da Arte” mas esta estaria presente em todo o jogo, diluída na trama, nos cenários e nos desafios..

Os Crôquets na mansão de Quelicera – conhecendo a História da Arte

Este é o nome do software-jogo. Sua estrutura é composta por 12 ambientes principais e 42 secundários. Tais ambientes recriam cômodos e passagens de uma misteriosa mansão aparentemente abandonada mas na qual habitam um imenso número de seres e objetos fantásticos cujas existências se relacionam com um fato importante ali ocorrido que deverá ser descoberto pelo jogador. A criança deve escolher para jogar entre três dos quatro personagens que compõe o grupo de amigo chamados Crôquets. O quarto integrante do grupo – Rafael – atua como um narrador que relembra a aventura vivida por todos, ademais de ser uma espécie de sabe-tudo no web-site de ajuda ao jogador. Cada personagem que a criança escolhe para jogar possui uma personalidade particular que lhe imprime características que lhe permite resolver melhor determinados problemas ou superar desafios que jogando com os outros dois personagens. Tal fato é o que permite que com cada personagem as variáveis de ações que conduzem ao desfecho do jogo levem para um final diferente oferecendo assim três versões distintas da mesma história. Algo como três em um.

Durante sua realização um demonstrativo contendo o equivalente a 50% do trabalho foi entregue a jovens entre nove

e treze anos de escolas e posteriormente discutidas com questões pertinentes.

Foram as seguintes estratégias utilizadas para inserir na trama o conteúdo de História da Arte:

1 - De extração, na qual partes de obras de arte são retiradas e re-contextualizadas na cena mantendo maior ou menor relação direta com a trama do jogo.

2 - De apropriação, bem de um esquema visual como é o exemplo do cenário da sala de jantar no qual a perspectiva e a composição foram baseadas em uma obra de Botticelli, mas também de apropriação com manipulação.

3 - De relação na qual diferentes elementos realizados a partir das estratégias anteriores são relacionados entre si por suas afinidades temáticas.

No jogo, dezessete artistas são citados diretamente pelo uso de referências parciais ou integrais à sessenta e duas de suas obras. Apenas para citar alguns: *Os comedores de Batata* – Van Gogh, *A Cadeira* – Paul Gauguin, *A Última Ceia* – Tintoretto, *Vitrais* – de diversas catedrais Góticas, *Mariana (1896)* do pré-rafaelita Sir John Everett Millais, *O Copo de Vinho* – Vermeer. Nos web-sites outros tantos artistas, obras e períodos históricos são citados ou comentados através de relações com o conteúdo do jogo.

Os web-sites contém pequenos jogos e sugestões para que a criança busque e perceba relações de conteúdos relacionados à arte em sua vida cotidiana, estimulando-a a envolver-se cada vez mais com o assunto e além de comentários sobre artistas e relações histórico-artística, oferece inúmeras sugestões para uso do jogo como uma ferramenta para trabalhar conteúdos relacionados à Arte. Oferece também a possibilidade do mediador cadastrando-se, trocar idéias ou sanar dúvidas com um professor de Artes especializado no ensino de Arte para crianças e jovens.

* * *

CENOGRAFIA: A ARQUITETURA DA EMOÇÃO

José Dias
Universidade do Rio de Janeiro

A cenografia não é uma linguagem internacional, isto é, seu discurso não pretende ser compreendido por todos, da mesma maneira, em qualquer parte do mundo. Como qualquer atividade artística, a cenografia revela, através do material e das formas que usa, um conjunto de emoções e de idéias relativas e pessoais.

Não há dúvida de que a cenografia é de importância fundamental para o sucesso de uma montagem, devendo servir a inumeráveis objetivos.

Mas a arte cênica é uma arte especial, difícil. Cabe ao cenógrafo conciliar uma série de condições para permitir uma resposta à proposta cênica do diretor. Tudo tem que ser previsto, calculado com o maior rigor, para que sejam evitados os exageros, para que não se sacrifique a intenção do dramaturgo, para que se respeite o sentimento exato da concepção cênica, sem apelar para efeitos banais e fáceis.

Cenografia é tudo o que é registrado plasticamente na cena. Não podemos separar cenários, figurinos, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque também estabelecem fluxos, massas,

volumes, num determinado espaço.

A Cenografia não pode e nem deve ser a “vedete” do espetáculo. Mas deve, isto sim, buscar atender às exigências da peça, à proposta da direção: criar uma linguagem para o espetáculo. O cenário não pode ser desenhado apenas para agradar aos olhos do espectador e muito menos para satisfazer a vaidade do cenógrafo.

Em geral, cabe à cenografia fornecer os dados sobre o local onde se passa a ação: o dia, a hora, a situação meteorológica, a região ou pátria, além de refletir a situação econômica, política e social dos personagens. Todos esses dados, no entanto, podem ser representados às vezes por soluções muito simples. Um elemento cênico sintetizado, mas bem elaborado em sua forma, cor, textura, pode informar às vezes mais sobre local, atmosfera e clima de uma cena, e com mais eficiência, do que um grande aparato mal concebido e gratuito.

A característica essencial da cenografia é que ela seja funcional, tenha praticidade.

No princípio, há apenas uma idéia que, aos poucos, vai tomando forma, seja através dos perfis dos personagens, de suas palavras, gestos e movimentos, seja através da definição das linhas, do estilo, do desenho do cenário, isto é, de todos os elementos que emprestam uma fisionomia própria à montagem. Definida a forma, ela passa a ter uma função dentro do espetáculo, seja ele teatro, cinema, balé, ópera, novela, seriado de TV, ou ainda um “show”, um “videoclip”, ou mesmo um filme publicitário. Em todas essas atividades encontramos sempre a cenografia como parte integrante do espetáculo.

Por isso, nunca é demais frisar que cenografia não é decoração, nem composição de interiores; cenografia não é pintura nem escultura: é uma arte integrada.

É preciso não esquecer que a cenografia, como toda arte, nasce de um intenso sentimento e de um trabalho árduo. O cenógrafo tem que dominar uma idéia e transformá-la em corpo. Portanto, a emoção não é tudo. O artista precisa saber como tratar sua idéia, como transmiti-la. Precisa dominar técnicas, conhecer regras, recursos, convenções. O êxito do cenógrafo não depende apenas de um bom texto, de uma boa proposta da direção ou de uma inspiração genial, mas de todos estes fatores.

AS CASAS DE ESPETÁCULOS NO BRASIL NOS SÉCULOS XVIII - XIX – XX

Inventário, análise e trajetórias das casas de espetáculos no Brasil do século XVIII ao século XX, vistos em sua relação com os traços culturais e as tendências sócio-econômicas do Brasil colônia ao Brasil Reinado, da República aos dias de hoje. Passagens dos teatros monumentos à integração em prédios residenciais e comerciais e à absorção pelos shoppings, responsáveis pelas limitações técnicas das caixas cênicas e pela descaracterização da identidade visual dos edifícios.

O comprometimento dos teatros com seu passado e com a contemporaneidade, relação entre o teatro, como arquitetura, a história da evolução urbana e a política direcionada aos bens públicos; entre as iniciativas empresariais e o público consumidor. Um conceito de edifício teatral não como monumento arquitetônico, mas como monumento cultural em toda sua plenitude.

Bibliografia

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Arcádia, s.d.

- BABLET, Denis. **Les revolutions scéniques du Xxème Siècle**. Paris: Societé Internationale d' Art, 1975.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- 100 TERMOS básicos de cenotécnica: Caixa cênica italiana**. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- CRAIG, Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, s.d.
- DIAS, José. **O redimensionamento de alguns teatros no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 1995. Tese apresentada ao concurso de provas e títulos para Professor Titular do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.
- Evolução cenográfica de O Bem Amado, de Dias Gomes, ou confabulâncias sigilosas com todos os acautelatórios das solucionáticas cenográficas de Sucupira e seus habitantes**. São Paulo: 1991. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Os teatros do Rio de Janeiro do século XVIII ao século XX. Inventário, análise e trajetórias**. São Paulo: 1999. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- FRIEDERICH, W. J. & FRASER, J. H. **Scenery design for the amateur stage**. New York: The MacMillan, 1950.
- HOGGET, Chris. **Stage crafts**. 2.ed. London: Adam and Charles Black, 1978.
- KAPLAN, Donald M. **La cavidad teatral**. Barcelona: Anagrama, 1973.
- MELLO, Bruno. **Trattato di scenotécnica**. Itália: Görlich.
- MILLS, Edward M. **La cuestión del proyecto en arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- MOUSSINAC, Leon. **La décoration théâtrale**. Paris: F. Rieder, 1922.
- Traité de la mise en scène**. Paris: Charles Massin, 1948.
- NEUFERT, Ernest. **Arte de projetar em arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- OENSLAGER, Donald. **Stage design**. London: Thames and Hudson, 1975.
- OFICINA ARQUITETURA CÊNICA. **Projeto resgate e desenvolvimento de técnicas cênicas**. Rio de Janeiro: IBAC, C.T.A.C., 1993.
- OFICINA CENOTÉCNICA. Idem.
- PANERO, Julius. **Anatomia para projetistas de interiores**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- PARKER. **Scene design and stage lighting**. USA: s.d.
- PICCOLO, Pepino. **Appunti de scenografia**. Itália: Editoreiale Pubblicación Internazionali, s.d.
- RANGEL, Otávio. **Técnica Teatral**. Rio de Janeiro: S.N.T., 1949.
- REDONDO JUNIOR, org. **O teatro e sua estética**. Lisboa: Arcádia, s.d. v.2.
- ROUBINE, Jean- Jaques. **A linguagem da encenação teatral – 1880 – 1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SONREL, Pierre. **Traité de scénographie**. Paris: Odette Lieutier, 1944.
- SOUTHERN, Richard. **Manual sobre a montagem teatral**. Lisboa: Moraes, 1979.

* * *

TEATRO PARA O DESENVOLVIMENTO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O TEATRO EM COMUNIDADE

Marcia Pompeo Nogueira

Universidade do Estado de Santa Catarina

Para se ter clareza do significado de 'Teatro para o Desenvolvimento', é importante se entender a chamada 'era de desenvolvimento' que teve início após a segunda guerra mundial, quando o 'primeiro mundo', guiado pelos Estados Unidos, definiu as políticas em relação às antigas colônias, a quem passaram a chamar de países 'subdesenvolvidos'. Tentou-se, nos anos 60, introduzir nestes países modelos de desenvolvimento copiados de países do primeiro mundo. A idéia era de modernizar para se 'elevantar o nível de vida' das populações do terceiro mundo.

Por causa de seu alcance para populações analfabetas, o teatro passa a ser visto como um veículo privilegiado de divulgação das propostas de desenvolvimento. O modelo de teatro proposto caracterizava-se pela apresentação de mensagens que eram recebidas passivamente pelas platéias. Em Malawi, na África, um teatro de bonecos apresentado num caminhão circulou por diversas regiões com o objetivo de disseminar novas técnicas de agricultura. Em Gana e Uganda, um trabalho semelhante é descrito, sendo que no final se distribuía amostras de inseticidas (Kidd, 84). Chamei este tipo de Teatro de Propaganda do Desenvolvimento (Dev-prop).

Entretanto, logo se evidenciou que essas políticas de desenvolvimento beneficiaram o comércio mundial numa escala impensável durante os tempos coloniais, mas pioraram a qualidade de vida no planeta a ponto de deixar dois terços da população mundial vivendo na pobreza. Em 1973 o presidente do Banco Mundial declara que os efeitos colaterais das políticas de desenvolvimento 'são tão extremos que degradaram a vida dos indivíduos abaixo do mínimo humano' (in Sachs, 2000:93). Optou-se por assumir uma nova atitude junto aos projetos de desenvolvimento. A participação virou um novo lema. O que se nota nos projetos desta fase é que os objetivos de disseminar mensagens prontas, vindas de cima pra baixo, continuava o mesmo, mas passou-se a requerer uma ampliação da participação. A utilização de técnicas teatrais participativas foi uma das soluções encontradas.

Concomitante a este movimento, acontece, quase que mundialmente, um movimento de disseminação do teatro. A disseminação de idéias de transformação política da sociedade através do teatro esbarrava frequentemente no limitado acesso ao teatro, o que motivou um movimento em diversos países de levar o teatro para o povo. Influenciados pelo teatro de agitação e propaganda (Agit-prop) e pelo Teatro Didático de Bertold Brecht, diversas iniciativas constroem uma prática de teatro popular que motivou diversos profissionais de teatro, que por sua vez, também influenciaram o Teatro para o Desenvolvimento.

Na prática, estes projetos de propaganda de desenvolvimento têm pontos semelhantes com o movimento de levar o teatro para politizar o povo. Ambos, Dev-prop e Agit-prop, objetivavam a disseminação de mensagens que eram decididas de cima pra baixo.

Partindo de um novo paradigma, influenciados pelo Teatro do Oprimido do Boal e seu questionamento de sua fase anterior de teatro de mensagens; e influenciados também pelas idéias de educação de Paulo Freire, fundamentadas no diálogo entre educador e educando, muitos organismos financiadores

optaram por um novo tipo projetos de desenvolvimento. Em vez de trazer respostas prontas para solucionar problemas de uma realidade que mal se conhecia, partiu-se para envolver as comunidades na solução de seus problemas. A realidade das comunidades do terceiro mundo passa a ser pesquisada, sendo que as populações envolvidas deixam de ser objetos para serem sujeitos dos projetos desenvolvidos. As soluções dos problemas passam a vir de baixo pra cima.

O teatro dialógico aparece como um novo recurso para se atingir este novo objetivo. Ao invés de se chegar com um espetáculo pronto, é o povo que cria o teatro. Um novo método é desenvolvido baseado no respeito ao conhecimento das pessoas que participam dos projetos, favorecendo o envolvimento de diferentes segmentos da comunidade que colaboram na identificação de problemas.

Do meu ponto de vista, a análise Teatro para o Desenvolvimento pode contribuir para o entendimento do trabalho de Teatro em Comunidade enquanto referencial para a escolha de diferentes modelos de participação. Apesar do método dialógico servir de referencial para novos métodos de interação com comunidades, o Teatro para o Desenvolvimento adquire frequentemente um aspecto pragmático, limitando o trabalho artístico à solução de problemas. Acredito que uma postura crítica aos métodos de dominação poderia lucrar com uma abertura poética para se entender e transformar a realidade.

Bibliografia

- BOAL, A. **O Teatro do Oprimido**. Rio: Civ. Brasileira, 1983.
 FREIRE, P., **Pedagogia do Oprimido**. Rio: Paz e Terra, 1977.
 GARCIA, S., **Teatro de Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
 KIDD, R., **From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop**. The Hague: CESO, 1984.
 NOGUEIRA, M. P., **'Towards a Poetically Correct Theatre for Development: a Dialogical Approach'**. Tese de Doutorado, não publicada, Universidade de Exeter, Inglaterra, 2002.
 SACHS, W. **Dicionário do Desenvolvimento: Guia para o desenvolvimento como poder**. São Paulo, Vozes, 2000.

* * *

COMPOSIÇÃO DO MOVIMENTO NA PARTITURA DO ATOR-DANÇARINO

Milton de Andrade

Universidade do Estado de Santa Catarina

No teatro do século XX, a técnica da partitura se firmou como um instrumento do ator (e para o ator), criado junto com o diretor de cena, que funciona como um esquema diretivo fundado sobre pontos de referência e de apoio para a elaboração da complexa relação corpo-texto-cena. O termo partitura aparecerá, de uma forma ou de outra, na grande parte das teorias novecentistas, de Stanislavski a Meyerhold, de Craig a Brecht, de Peter Brook a Grotowski e Eugenio Barba.

Para Stanislavski, talvez o primeiro a utilizar tal termo, a partitura poderia ser relativa, seja à linha geral das ações físicas do ator, como a todo plano de trabalho sobre a construção do personagem e à composição final dos diversos elementos da encenação, sempre com a função de garantir uma lógica consequencial voltada à verossimilhança.

Meyerhold e Vachtangov não utilizam exatamente o termo partitura, mas herdando o senso de precisão ideoplástica de Stanislavski, falam da necessidade de registro do “desenho do movimento” ou da “escritura dos movimentos plásticos” (de uma parte, o trabalho de Meyerhold era marcado pela tendência tipicamente futurista de “liberação” dos objetos cênicos com ênfase nos significados flutuantes e dinâmicos da construção cênica; de outro lado, a biomecânica aderiu-se perfeitamente ao formalismo russo com um certo desinteresse pela semântica com ênfase na construção e na estrutura rítmica). No mais, a biomecânica de Meyerhold define dois níveis de análise fundamentais para a criação de uma “pauta” de ação: o *otkas* e o *predigra*. O *otkas* é a ação contrária que precede a ação intencional, uma espécie de movimento preparatório que recolhe a energia necessária para agir e revela gradualmente a intenção da ação final. O *predigra* é a “pré-récita”, uma série de ações que o ator realiza livre da emissão verbal do texto, mas que, seguindo a sua lógica de composição, estrutura corporalmente o texto.

Fundamentais para a sedimentação do conceito de partitura no teatro moderno foram também as teorias da Rítmica de Jaques Dalcroze, desenvolvidas na sua Escola de Hellerau fundada em 1911 e com as quais coloca num mesmo plano de análise a “frase literária”, a “frase plástica”, a “frase musical” e a “frase corpórea” (entre os frequentadores de Hellerau, poderíamos citar Jacques Copeau, Rudolf Laban e o próprio Appia). Na França, a partir da Escola do Vieux-Colombier e do Ateliê de Charles Dullin, nasce a mais radical experiência novecentista de codificação do gesto expressivo que irá fundar um novo estilo, uma nova “gramática” corpórea: o *mime corporel* de Étienne Decroux.

Mas será no trabalho de Grotowski e na Antropologia Teatral de Eugenio Barba que o conceito de partitura encontrará um papel central, abrindo uma nova perspectiva metodológica e semiológica para o trabalho do ator-dançarino. Barba apresenta de forma sistemática e definitiva o conceito instrumental de *partitura* no artigo *L'azione reale*, publicado em 1992 na revista italiana “Teatro e Storia”, artigo este republicado no tratado de antropologia teatral apresentado no livro *A Canoa de Papel* (primeira edição italiana de 1993). Barba afirma que sem precisão do desenho externo, a ação não pode ser fixada e então repetida independentemente do estado emocional do ator. No interior do processo criativo, a polaridade mais fecunda é

aquela entre forma e precisão, entre desenho do movimento e detalhe dinâmico. A ação é “real” quando disciplinada por uma partitura. Nesta concepção de Barba, que será em parte revista com o conceito de subpartitura (*underscore*), o termo partitura, no que se refere ao trabalho do ator-dançarino, indica uma coe-rência orgânica e implica: a forma geral da ação, o seu anda-mento em grandes linhas (início, ápice, fim), os segmentos da ação e os seus *sats* (mudanças de direção, variações de veloci-dade); o dínamo-ritmo, a métrica, *ars* e *tesis* e a orquestração das relações entre as diversas partes do corpo.

A partitura física refere-se ao aspecto compositivo do movimento expressivo e da ação dramática, fazendo com que o trabalho do ator-dançarino se torne um *opus*, uma estrutura fixa e repetível, sobre a qual se pode trabalhar no aperfeiçoamento dos detalhes. Garante, desta forma, a ritualização de comporta-mentos através da coletivização da experiência codificada.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio. *L'azione reale*. In «Teatro e Storia», a. VII, n. 2, Il Mulino, Bologna. 1992
- CASINI ROPA, Eugenia (org.). **Alle origini della danza moderna**. Bologna, Il Mulino. 1990
- CRUCIANI, Fabrizio. e FALLETTI, Clelia. (org.). **Civiltà teatrale nel XX secolo**. Bologna, Il Mulino. 1986
- DECROUX, Étienne. **Parole sul mimo**, Milano, Edizioni del Corpo. 1983
- DE MARINIS, Marco (org.). **Drammaturgia dell'attore**, Porretta Terme , I Quaderni del Batello. 1996
- DE MARINIS, Marco. *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento*. In «Teatro e Storia», a. XII, v. 19, Il Mulino, Bologna. 1998
- GROTOWSKI, Jerzy. *Risposta a Stanislavskij*. In CRUCIANI, F. e FALLETTI, C. (org.). **L'attore creativo**. Milano, La Casa Usher. 1989
- LABAN, Rudolf. **Choreutics**. London, Macdonald and Evans, 1966.

* * *