



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

PEH QUO DEUX: UMA INTERSEÇÃO ENTRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO E A DANÇA CONTEMPORÂNEA

MIGUEL VELLINHO VIEIRA

RESUMO: Em 2013, a Cia PeQuod – Teatro de Animação embrenhou-se em uma nova pesquisa, unindo Dança Contemporânea e bonecos. Partindo de uma vontade de renovação de procedimentos de manipulação e de gestualidade, a PeQuod viu na possibilidade de aproximar-se do movimento poético uma saída para a sua incompatibilização do movimento causal e cotidiano – que ao longo de quinze anos e dez espetáculos foram trabalhados dentro de uma mesma técnica, a manipulação direta – e o desejo de recriar sua linguagem através de novos cruzamentos. Assim, a PeQuod convidou cinco coreógrafos da cena carioca para criar quadros coreográficos, usando bonecos como eixo central do material cênico. PEH QUO DEUX, estreado em janeiro de 2014, é o primeiro trabalho da PeQuod a se apresentar como um espetáculo de Dança Contemporânea e que utiliza bonecos no lugar de bailarinos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de animação: Dança contemporânea: Dança inorgânica: corpo alternativo

PALABRAS-CLAVE: Teatro de Animación: Danza contemporánea: Danza inorgánica: cuerpo alternativo

ABSTRACT: In 2013, the Cia PeQuod – Teatro de Animação, a puppet theater company from Rio de Janeiro, Brazil, of which I am the artistic director, had dived into a new research, uniting contemporary dance and puppets. Starting from an internal will of

- 3765 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

renovation of its manipulation and gestuality proceedings, PeQuod has seen in the possibility of approaching the poetic movement a way for the company's detachment from the causal, daily, reproducible movement – an element we had explored in ten shows over fifteen years, always using the direct manipulation technique – and the desire of recreating the group's language by experimenting new intersections. PeQuod then invited five choreographers from the Rio de Janeiro's contemporary dance scene. They created theatrical dance choreographies for the company, using puppets as the central axis of the scenic matter. Premiered in January 2014, PEH QUO DEUX is PeQuod's first work to be performed as a contemporary dance show, using puppets as ballet dancers.

A presente reflexão é parte do meu projeto de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), intitulado Por uma dança inorgânica – Expressividade e gestualidade em construções coreográficas com corpos alternativos, pertencente à linha de pesquisa Processos e métodos de criação cênica do referido programa e tem orientação da Profa. Dra. Lidia Kosovski.

A questão da dança e da dança inorgânica presente no título do projeto advém de uma investigação nascida a partir da montagem de um espetáculo da Cia PeQuod – Teatro de Animação, onde atuo como diretor artístico, intitulado PEH QUO DEUXⁱ, um trocadilho composto pelo nome da citada companhia com *pas de deux*, termo vindo do balé clássico que pressupõe um casal, uma dupla. Esta montagem, estreada em 2014, trouxe para dentro da companhia a convivência de cinco importantes nomes da dança contemporânea carioca, a saber: Regina Miranda, Cristina Moura, Paula Nestorov, Marcia Rubin e Bruno Cezario.

Os critérios de escolha destes cinco nomes são um tanto subjetivos e outro tanto veio de sugestão de uma pessoa muito ligada à PeQuod e extremamente ligada à questão da Dança que se faz hoje no Rio de Janeiro. Portanto, é da conjunção dos meus desejos e desta opinião abalizada que reuni o naipe de coreógrafos, após somente uma recusa.

- 3765 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Me parece importante agora descrever alguma coisa sobre cada criador para entender melhor a natureza do naipe organizado para o espetáculo.

Primeiramente, é importante falar de Regina Miranda, artista e coreógrafa que impõe sempre em seus trabalhos uma forte transversalidade de linguagens, em que a fisicalidade se coloca comprometida por uma complexidade rítmica e por um denso aparato conceitual. O início de sua produção como criadora se dá a partir dos anos 1980, tendo como um de seus trabalhos mais significativos a adaptação de A Divina Comédia, de 1991, no Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro. Miranda, juntamente com a sua companhia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro, é uma das responsáveis pela renovação da cena da Dança contemporânea nesta cidade e que tem ainda hoje uma constância de produção inalterada. Importante ainda ressaltar que a presença de Miranda neste projeto com bonecos foi fundamental para que outras parcerias viessem a se estabelecer no processo de trabalho.

Paula Nestorov é uma das discípulas de Miranda que despontou para uma produção própria como coreógrafa a partir da década de 1990, com a sua Paula Nestorov Cia de Dança. De forte cunho autoral, Nestorov é outra artífice da renovação já citada acima que colocou a capital fluminense no centro da discussão sobre a produção de Dança contemporânea feita no país. Seu trabalho mais importante neste período é Chegança, de 1996, em que a contenção corporal e as composições extremamente sintéticas a aproximaram de uma ideia do minimalismo na Dança.

Da mesma forma, Marcia Rubin iniciou seus estudos com Miranda e também tem hoje, em sua produção, a mesma porosidade em relação às fronteiras do Teatro e da Dança. Rubin é outro nome que despontou na década de 1990 e seus trabalhos coreográficos trazem para o palco uma forte interlocução intelectual vinda muitas vezes da Filosofia e da Literatura.

Com trajetórias mais recentes, Cristina Moura e Bruno Cezario complementam o naipe.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Cristina Moura circulou por várias companhias europeias antes de retornar ao Brasil no final da década de 1990 e, nos últimos quinze anos, vem imprimindo um forte diálogo entre Dança e Teatro.

Bruno Cezario tem seu nome ligado à Cia. De Dança Renato Vieira, companhia nascida nos anos 1980 e que construiu a carreira de Bruno Cezario para que este se tornasse hoje um dos melhores bailarinos da sua geração no país. Tendo participado de importantes companhias de Dança na Suíça, Suécia e França, Cezario voltou para o Brasil e, desde 2008, passou a assinar coreografias juntamente com Renato Vieira.

Como se vê, o grupo de coreógrafos formado tem características muito semelhantes, seja na multidisciplinaridade do entendimento do que pode ser a Dança atualmente, seja no reconhecimento da importância do movimento poético como força expressiva.

Estes cinco coreógrafos trouxeram cinco olhares distintos sobre o movimento poético, que resultaram em cinco coreografias que nenhum humano é capaz de dançar e somente um boneco pode executar. Cinco entendimentos diferentes sobre o corpo inanimado, inerte e inorgânico. Cinco visões e interpretações do Teatro de Animação, que, na contemporaneidade, aprendeu a conviver hibridamente com outras linguagens e se torna mais potente à medida que verticaliza tais cruzamentos de expressões artísticas diversas.

O presente texto aqui se insere como uma apresentação da mola propulsora do meu projeto de Doutorado e, portanto, trata de apresentar e esmiuçar um momento colocado no passado em que a pura experimentação prevaleceu. Esta primeira reflexão se ocupará em recuperar a gênese da montagem que impulsionou o posterior estudo. Da mesma forma, busca assentar dados importantes nessa fronteira existente entre o Teatro de Animação e a Dança contemporânea. Essa reavaliação e tentativa aqui de sistematização é meu primeiro passo acerca de investigações futuras que o projeto irá contemplar associando a prática – com a criação de novas coreografias – e a teoria, que, já adiante aqui, não estão de forma alguma dissociadas. As futuras experimentações coreográficas irão se inserir no sentido de averiguação de questões nascidas de PEH QUO DEUX e que, no entanto, não foram consideradas nesta montagem. Serve como

- 3767 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

exemplo a questão da rapidez dos movimentos, que, numa seara onde convivem atores e objetos inanimados, nem sempre a possibilidade de estabelecer uma maior velocidade é possível.

Há que se ressaltar que este cruzamento entre Teatro de Animação e Dança dentro da PeQuod é uma aproximação procedente e que veio se instaurando desde muito tempo. Cabe informar que na sua primeira montagem, *Sangue Bom* (1999), já havíamos recorrido a uma coreógrafa para criar uma partitura corporal para uma cena específica do espetáculo que, a meu ver, necessitava de uma outra qualidade de movimentação. *Sangue Bom* era uma montagem que parodiava a temática do vampiro, da Literatura gótica e do Cinema comprometido com este personagem. A história trazia uma jovem abandonada em um castelo que se torna inicialmente alvo de um vampiro invasor e que posteriormente transforma-se em paixão. A história desencontrada dos dois entre os corredores do castelo ganham novas cores com a entrada de um terceiro elemento em cena: um caçador de vampiros que desestabiliza a possibilidade de envolvimento dos dois, como também favorece a criação de um triângulo amoroso. Justamente a chegada deste personagem em cena, em que este pretense caçador demonstra suas inúmeras e nem sempre aprovadas qualidades, foi coreografada para comunicar a presença de um novo, desastrado e, por vezes, incorreto protetor de jovens indefesas. A sincopada apresentação deste tratava de imprimir um tom patético a este “herói” cujos feitos algumas vezes se dão de forma pouco louvável no decorrer da peça. A simplicidade de comunicação e a capacidade de síntese desta aparição me fizeram atentar para uma outra forma narrativa. É daí que nasceu a percepção desta outra construção de mobilidade que dava à cena uma nova qualidade de dinâmica. Duda Maia trouxe não só esta percepção como também um novo procedimento de construção gestual que interessava a mim, aos bonecos e à companhia como um todo.

Anos depois, na quarta montagem da PeQuod, novamente recorri a uma coreógrafa, desta vez Claudia Radusewski, para criar a movimentação de uma suposta cantora dos anos 1940. Tratava-se aqui da montagem de *Filme Noir* (2004), espetáculo que bebia nas matrizes dos filmes norte-americanos deste gênero e que contava, na história, as



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

agruras de uma cantora do submundo do jazz norte-americano e seu envolvimento em um crime. Assim havia uma cena crucial na montagem que dava conta da apresentação da personagem num clube de jazz. O processo aqui foi mais complicado, porém, mais interessante, pois houve uma pesquisa voltada para os clichês dos números musicais do cinema daquela época, focada, sobretudo, no comportamento corporal das *pinups* e das *femme fatales* do período. Somadas a tudo isso, as opções da coreografia implicavam nas possibilidades e impossibilidades de manipulação para que a cena acontecesse e recordo que algumas células coreográficas tiveram que ser abortadas, devido à inexequibilidade das mesmas. Certos fragmentos da coreografia criada por Radusewski implicavam numa obstrução da figura, devido ao posicionamento das mãos que seguram o boneco. Volto a lembrar aqui que também neste espetáculo recorreremos à técnica da manipulação direta, em que os acionamentos se dão a partir do contato *direto* das mãos dos manipuladores no corpo do boneco. Alguns posicionamentos criados forçavam a figura a ficar por trás das mãos do grupo de atores, que, por consequência, cobriam a figura em questão. Estes momentos impossibilitavam a leitura total do movimento e, portanto, foram descartados.

A presença de uma coreógrafa neste processo complementou a minha percepção sobre a construção coreográfica como discurso e como narrativa. Há que se falar também do que aconteceu na sala de ensaio e que, de alguma forma, transpareceu na cena, para além da construção do número. A demanda de trabalho seria coreografar *It's oh so quiet*, uma antiga música norteamericana, do tempo das *big bands*, interpretada por Betty Hutton e regravada inúmeras vezes. A canção tem a particularidade de exigir rápida explosão vocal por parte da sua intérprete, contrastando com momentos de delicada vocalidade. Esta verdadeira montanha-russa em forma de canção dá ao todo possibilidades muito grandes de imprimir uma interpretação cômica e um tom de humor acentuado à cena. Em Filme Noir, a *femme fatale* da história faz da canção e do seu momento no clube de jazz um *leitmotiv* ao seu percurso como personagem desta trama policial. A canção é tocada três vezes ao longo do espetáculo e os três números, ainda que iguais, apresentam variações de acordo com o momento que ela passa na história. Se tivemos, no início do trabalho, um empenho massivo em compilar células vindas de

- 3769 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

números célebres do Cinema, como a performance de Rita Hayworth em Gilda, numa segunda etapa a coreógrafa procurou fazer com que a coreografia passasse pelo corpo dos manipuladores, buscando ali novas matizes que possibilitassem produzir o riso em determinados momentos da cena. O rigor da construção corporal do boneco, que necessitou de muitas horas de ensaios e uma profunda sincronia de movimentos, harmonizou com esta etapa posterior que vinculava *gags* e humor ao número musical.

É claro que esta entrada da questão da Dança – desta vez, bem codificada – deu um novo impulso na busca de qualidade de manipulação para o elenco, bem como reavaliou algumas questões de confecção dos bonecos, que, anos mais tarde, em PEH QUO DEUX, pode ser totalmente reavaliado.

Essas duas experiências pontuais abriram uma seara nova de investigação. Eu entendia que ali determinados preceitos que tomávamos como leis precisavam ser remexidos; que certas coisas que considerávamos imutáveis poderiam ganhar alternância e trazer novos estados corporais ainda não verificados pela PeQuod. A mais visível e instigante de todas elas foi a observação de uma maior autonomia das partes do corpo dos bonecos, em detrimento da liderança que a cabeça, outrora, exercia. Normalmente, quando se trabalha com esta técnica de manipulação, tradicionalmente entende-se que o manipulador da cabeça do boneco tanto dá o direcionamento do olhar como também propõe o direcionamento de deslocamento pelo espaço. Esta *hierarquia* sempre foi respeitada para que os três manipuladores envolvidos pudessem juntos alcançar uma perfeita sincronia de movimentação.

O fato de novos e diferentes vetores de movimento agirem com maior ênfase foi a primeira percepção de que havia verdadeiramente um novo continente a ser explorado, em termos de condutas de manipulação, com o que pode se chamar de *hierarquias transitórias*. Nas entrelinhas, isso significava também um maior estado de concentração do elenco, já que os vetores de comando poderiam circular por todo o objeto manipulado. Normalmente os mais experientes e com mais tempo de manipulação acabavam por assumir a condução da cabeça do boneco, devido a um maior desembaraço nas demandas que a liderança do corpo exige. Esta etapa nova implicava

- 3770 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

em um avanço do grupo com menos experiência de manipulação e que teve também de assumir comprometer novos de acionamento que – se seguissemos na trajetória normal de uma companhia teatral dedicada ao uso de bonecos – certamente ainda levaria algum tempo para assumir a liderança de um objeto inanimado. Eis aqui a grande diferença que a Dança cobrava agora.

PEH QUO DEUX também foi responsável por adotarmos novamente procedimentos que implicavam um empenho maior do próprio corpo.

Revisitamos alguns exercícios das nossas oficinas, em que buscamos valorizar e atentar para as questões de equilíbrio, eixo, força, impulso e adequação do peso do corpo que estão envolvidas em cada ato corporal humano, como caminhar, por exemplo. Abria-se verdadeiramente um novo campo de investigação que somente ganhou verdadeira incursão uma década depois.

Também é preciso dizer que a origem do projeto do espetáculo PEH QUO DEUX nasceu da percepção de alguns anseios gerados a partir de um desequilíbrio interno no grupo de atores que, depois de uma década juntos, aplicando em diversas montagens variações de uma mesma técnica, apresentaram tanto um desnível expressivo como também um desgaste das premissas que partiam de ações cotidianas para a movimentação dos bonecos. Além disso, seduzidos pelas possibilidades que a cena híbrida oferece – com atores e objetos manipulados em pé de igualdade – a centralidade do perfil da companhia foi-se atenuando até o desembarque melancólico em um espetáculo que prescindiu dos bonecos, a característica mais forte da PeQuod. A irrelevância desta montagem acionou em todos os componentes o desejo de voltar a dar protagonismo ao boneco, entendendo-o não só como força motriz de um espetáculo, mas também do que representa a PeQuod. A questão era a forma como este retorno se daria. Era claro para todos que o desnível da prática da manipulação exigia, portanto, uma ênfase maior na próxima empreitada; deste modo, comecei a rascunhar o projeto que significaria retomar os bonecos, com horas intermináveis na sala de ensaio e outras tantas confeccionando os atores da montagem. No entanto, como disse, era preciso um desafio real para que pudéssemos ter certeza de que estaríamos avançando

- 3771 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

no nosso trabalho e não repetindo o que já foi feito. Assim PEH QUO DEUX começou a ser criado. A proposta era sair do Teatro, do drama, e migrar para uma região em que o movimento humano fosse o eixo: a Dança.

Explico o “movimento humano” do parágrafo anterior. A PeQuod acabou se especializando em uma técnica de manipulação conhecida como manipulação direta, em que os bonecos não possuem fios nem varas e são manipulados por duas ou três pessoas simultaneamente. Um líder se responsabiliza pela cabeça e uma das mãos, outro pela outra mão e quadris e uma terceira pelos pés. É uma manipulação compartilhada, em que a harmonia e a sincronia dos movimentos humanos resultam numa proximidade com a movimentação feita por uma pessoa. Ou seja, é uma técnica absolutamente antropomórfica e que se utiliza dessa “reprodução” de padrões de movimentação humana como principal característica. Oriunda do *bunraku* japonês e adaptada pelos europeus, essa técnica sempre me atraiu por sua organicidade, complexidade e, quando bem realizada, beleza de resultados. Logo, pode-se deduzir que a figura antropomórfica é hegemônica nessa seara e que, portanto, o estudo da movimentação humana sempre esteve por perto em todos os nossos processos. De Muybridge a Laban, nossos estudos foram se aprofundando com o passar dos anos, permitindo uma rapidez de resultados. Porém, como disse acima, nem todos os atuais membros da PeQuod acompanharam essas etapas. PEH QUO DEUX também serviria como esse “momento de equiparação técnica” do elenco, com direito ao convívio de alguns mestres da Dança contemporânea pelo processo adentro.

O mais interessante nesse processo foi a percepção de que nenhum dos lados era privilegiado na capacidade de conhecimentos acerca desta conjunção Teatro de Animação/Dança contemporânea. Nenhum dos coreógrafos havia anteriormente trabalhado neste segmento artístico, em que o boneco é a maior força expressiva, tampouco o elenco trazia alguma intimidade com o ambiente da Dança. Não havia, portanto, hierarquias pré-estabelecidas e, portanto, a horizontalidade era surpreendentemente visível, o que facilitou e aproximou trajetórias, experiências e saberes numa mesma raiz de igualdade. Se é possível entender o conceito de processo

- 3772 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

colaborativo por excelência, afirmo que, na construção deste espetáculo, tal premissa se deu na sua totalidade.

Nos primeiros encontros com o grupo da PeQuod, houve a necessidade de que estabelecêssemos parâmetros para que os coreógrafos convidados trabalhassem sob tais pressupostos, que hoje podemos traduzir como temores e mesmo urgências nossas que precisavam estar colocadas em comum acordo. Além disso, havia obviamente limites de cunho financeiro que exigiam algumas contenções por parte dos criadores. Para tanto foi criado um dogma que foi distribuído no final de meus encontros prévios com os coreógrafos. A formalização de tais preceitos é, ao meu ver, o primeiro esboço de reunir vontades e restrições comumente acordadas. A formulação destas premissas foram exaustivamente discutidas e buriladas até chegar a este formato sucinto e final. Assim, as oito questões abaixo formalizam muitas das nossas discussões prévias que trataram de definir parâmetros de trabalho e produção:

1. As coreografias devem ter duração de 8 a 10 minutos;
2. O espaço cênico será único para todas as coreografias;
3. O *pas de deux* deve ser preservado, mas o par não precisa ser necessariamente formado por figuras antropomórficas – qualquer dupla pode formar um par;
4. A coreografia deve, em alguma instância, ultrapassar os limites anatômicos humanos. A fragmentação e a multiplicação dos corpos são bem vindas;
5. Algumas leis da física podem ser abolidas ou alteradas, como, por exemplo, a gravidade e lei de ação/reação;
6. A música deve ser preexistente, escolhida pelo coreógrafo e, de preferência, instrumental. Sugestões: clássica, jazz, eletrônica, world music, rock, música brasileira;
7. A metalinguagem é muito bem vinda;

- 3773 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

8. O livro “Seis Propostas para o Novo Milênio”, de Ítalo Calvino, deve servir de estímulo poético. Nossa sugestão de divisão dos capítulos entre os coreógrafos:
- a. LEVEZA – Marcia Rubin
 - b. RAPIDEZ – Bruno Cezario
 - c. EXATIDÃO – Cristina Moura
 - d. VISIBILIDADE – Regina Miranda
 - e. MULTIPLICIDADE – Paula Nestorov.

Como se vê acima, uma questão que se impôs durante o período inicial dos ensaios foi a utilização de uma fonte literária como suporte para a criação do espetáculo. Assim, o livro já citado de Calvino entrou no processo para garantir algum foco e direcionamento temático ao mesmo tempo em que permitiria ainda muita liberdade para as criações coreográficas, já que a proposta se dava, sobretudo a partir do macro de cada capítulo do livroⁱⁱ. A questão da presença desta fonte literária é, a meu ver, a amarração dramática necessária que possibilitaria um diálogo inicial e um acerto sobre o que seria construído conjuntamente. Nesse sentido, é importante a observação que o diretor Antonio Araújo faz ao destacar que:

“A existência de uma forte autoria individual cria um importante polo tensionador em um processo marcado por inúmeras interferências e contribuições. Ele tanto favorece a filtragem e seleção do vasto material produzido como funciona como um eixo aglutinador das proposições grupais. Se, por um lado, ele age como uma barreira, um limite, uma fronteira, por outro ele facilita e estimula a interlocução e a expansão das zonas de colaboração.” (SILVA. 2008)

Como o autor esclarece acima, a ideia de barreira ou de limite fez com que o livro servisse para plantar um tema em questão, dando o caminho para que cada coreógrafo construísse – com liberdade absoluta – e desenvolvesse cenicamente quem seria seu *pas de deux*. Que situação o quadro apresentaria? Que abordagem do capítulo iria



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

efetivamente para a cena? Por outro lado, a existência desta fonte escrita deu muitos subsídios para uma efetiva interlocução entre o grupo e os convidados, impulsionando o trânsito colaborativo na sala de ensaio.

Obviamente, era consenso que se temia pela construção de um espetáculo de quadros, que se apresentasse como estruturas estanques sem ventilação entre um e outro trabalho e que poderiam borrar a unidade vinda de uma mesma fonte. Ainda que as premissas do dogma fossem claras, a construção de uma dramaturgia da cena era uma atenção a ser verificada constantemente para que a falta de vinculação entre os quadros fosse pelo menos suave. Minha intervenção entre os coreógrafos e o elenco se dava no sentido de ir pensando à frente, verificando as opções criadas e procurando estabelecer a possibilidade de pontes que tornassem a montagem algo uno e bem costurado.

Minha interlocução também se dava nos aspectos visuais dos personagens que os coreógrafos propunham. Juntamente com uma equipe de confecção, fazia a ponte entre o ateliê, onde os bonecos eram produzidos, e a sala de ensaio, negociando com o elenco e o criador da cena a melhor solução possível para os desafios plantados. Assim, cabe observar que também meu espaço outrora de diretor havia sofrido um remanejamento sem que isso significasse crise. Pelo contrário, como irei me aprofundar posteriormente, esse deslocamento propiciou uma melhor observação do processo criativo de cada coreógrafo e readequou as relações entre a equipe.

Cabe ressaltar que o processo de construção do espetáculo a princípio previa um prazo de no máximo quarenta ensaios com cada coreógrafo e foi proposto um escalonamento diante das agendas de cada convidado. Infelizmente, o planejamento foi alterado inúmeras vezes sem, no entanto, desarrumar muito a quantidade de ensaios com cada um. Nesse período, após uma leitura individual do capítulo referente ao criador, havia uma discussão teórica sobre o mesmo, a apresentação de algumas possibilidades de animação a partir das primeiras ideias e os ensaios propriamente ditos. A chegada dos coreógrafos na sala de ensaio propiciou uma qualidade de concentração que facilitou a apreensão das proposições trazidas por estes criadores. Para o elenco, o contato de novas formas – cinco, melhor dizendo – de criar uma cena gerou também uma melhor

- 3775 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

qualidade de escuta. Obviamente, foi um processo muito intenso, pois exigiu muito mais horas de ensaio do que normalmente estávamos acostumados a fazer. E havia agora ensaios com estágios diferenciados: tínhamos alguns ensaios de levantamento de cena, criação das células e investigação de movimento e havia também ensaios de manutenção dos quadros que já estavam finalizados. Em um momento próximo da estreia, totalizávamos cerca de dez horas de ensaios por dia, já contávamos com as agendas (bem ocupadas) dos coreógrafos em concílio com as do elenco. Um escalonamento diário era montado em um quadro colocado na sala de ensaios que intercalava algumas horas de descanso com três ou quatro blocos de ensaios com cada coreógrafo. Preciso salientar aqui que o que parece ser absolutamente natural no universo da Dança em número de horas de ensaio é, na seara do Teatro de Animação, um número muito além, pois o desgaste muscular devido ao peso do boneco, bem como os posicionamentos nem sempre confortáveis, têm um grau de exigência muito alto. Os bonecos, por mais que se pesquisem materiais mais leves e com igual resistência, sempre implicam em um peso final quando este, já finalizado, ganha algumas gramas extras vindas do peso dos tecidos que os vestem, do cabelo confeccionado e de adereços que resultam em um acréscimo considerável ao peso do corpo do boneco. Trabalhar muitas horas a fio exige bom condicionamento físico para suportar com igual qualidade toda a movimentação exigida pela cena. Normalmente, na PeQuod, os ensaios tendem a se restringir a quatro horas de trabalho, uma vez que o esforço despendido é grande. E insistir em ir além acarreta quase sempre em uma baixa de qualidade da manipulação.

A felicidade de um elenco coeso e que compreendeu as novas exigências de PEH QUO DEUX trouxe um novo rigor nos aquecimentos iniciais e uma preocupação maior com o outro em cena, ou melhor dizendo, com o todo da cena. O olhar também se expandiu e as percepções tornaram-se mais aguçadas.

As negociações entre o grupo e os coreógrafos se davam de igual para igual, como já apontado anteriormente. Se algo que era proposto apresentava uma impossibilidade real, o grupo parava e apresentava todas as outras possibilidades que poderiam resultar no mesmo lugar almejado. Também eu estava ali intermediando o diálogo, intervindo o

- 3776 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

menos possível, mas, quando acionado, prestava esclarecimentos necessários à boa resolução dos impasses surgidos.

Como já deve ter sido observado, o dogma não apresentava qualquer indício de que deveríamos estar presos a uma só técnica de manipulação. Pelo contrário, estávamos ansiosos por sair desse registro e de nos aventurarmos por alguma nova investigação de ordem técnica. Internamente, devido às demandas trazidas, eu ia apresentando possibilidades, sem muita condução ou imposição de minha parte. Obviamente, existem técnicas em que não há possibilidade de domínio dentro do curto espaço de tempo de um processo normal de ensaios de um espetáculo. Algumas demandam anos de prática para atingir um nível satisfatório. Portanto, evidentemente estava fora do meu panorama propor algo que fugisse das possibilidades de trabalho. No entanto, as necessidades trazidas por cada coreógrafo foram minuciosamente negociadas entre as partes para que o processo se tornasse efetivamente bem sucedido. Nesse sentido PEH QUO DEUX nos trouxe algumas expansões de investigação técnica, como a utilização da técnica japonesa do *kuruma ningyo*, bem como um exaustivo estudo da confecção de bonecos apropriados a esta técnica que consiste no posicionamento de um único manipulador situado às costas de um boneco com cerca de sessenta centímetros de altura, que tem os seus pés presos aos pés do mesmo graças a uma sapatilha que possui um extensor frontal que se fixa aos pés do boneco. No peito do boneco há a inserção de uma das mãos do manipulador, que tanto executa o ato de manter o boneco numa altura fixa, quanto possibilita a movimentação da cabeça a partir de um eixo interno que desce do centro da cabeça até o meio do peito. Neste mesmo eixo, há uma manopla que comanda um dos braços do boneco através do acionamento de um dos dedos da mão que segura o eixo central. A outra mão do manipulador está totalmente integrada ao outro braço. Por fim, todo o deslocamento do boneco pelo espaço cênico se dá graças a um pequeno banco com rodas em que o manipulador fica acomodado, alinhado à altura do boneco quando este está de pé.

A graça, a veracidade e a organicidade nascidas desta conjunção fascinou Regina Miranda, que trouxe a demanda de que cada membro do elenco manipulasse um

- 3777 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

boneco. Ou seja, ela necessitava da existência de seis bonecos em cena. O que aconteceria em seu quadro seria a existência, segundo ela, de “três *pas de deux*”. Dentre as inúmeras técnicas existentes, percebi que poderia acionar esta, que já havia usado em um espetáculo anterior. Vale lembrar que, como já se percebeu, o elenco convocado para este espetáculo era composto de seis pessoas que, como já exposto aqui anteriormente, daria conta de dois bonecos, sendo este manipulado por três pessoas. Lembrando sempre que a razão da montagem era uma equiparação técnica da PeQuod, que exigia maior tempo de trabalho com esta técnica. No entanto, fui atravessado por vontades artísticas que não pude conter. De alguma forma, era extremamente saudável naquele momento fazer esse escape para uma outra técnica, mesmo que os propósitos iniciais não fossem este.

A aparição dos *kuruma ningyo* no meio do processo fez com que aumentássemos o tempo de ensaios, pois, antes de entender e executar a coreografia proposta, era preciso dominar a técnica. Os bonecos desta técnica são usados no Oriente, obviamente com trajes referentes àquela cultura; são vestimentas volumosas típicas dos samurais; são gueixas com quimonos vultosos e cheios de ornamentos etc. A volumetria destas vestimentas encobrem determinadas articulações dos bonecos, que nem sempre ficam à vista do público. Neste caso, o volume da roupa esconde a imperfeição. No caso da coreografia, Regina Miranda dispensou a “orientalidade” inerente à técnica e preferiu figurinos ocidentais, comuns, para os personagens. Só então descobriu-se que, no caso desta técnica, a roupagem volumosa é complemento importante para imprimir melhor o movimento humano.

Cristina Moura, por sua vez, trouxe uma proposta que mantinha a técnica da manipulação direta, mas numa proporção que era para nós inédita. Com uma figura humana em tamanho natural, Moura determinou que a movimentação do boneco tivesse, por vezes, cinco ou mesmo os seis integrantes do elenco a manipulá-lo ao mesmo tempo. Tais desafios, não calculados, foram aceitos prontamente sem antes serem negociados exaustivamente, para que não houvesse descarte ou mesmo abandono da ideia por algum motivo.

- 3778 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Esses elementos incalculados que sempre invadem os processos de criação e que são indomesticáveis também se fizeram presentes no ateliê de confecção da PeQuod. A necessidade de mais filigranas na movimentação exigiram novos procedimentos de confecção que até então não eram contemplados na confecção dos bonecos. Normalmente, o corpo dos bonecos de manipulação direta tem na nossa produção uma altura entre sessenta e setenta e cinco centímetros. Essa diferença se dá muitas vezes pela proporcionalidade, pelo sexo e pela função que tal personagem terá na montagem. Cerca de um terço desta altura pertence ao tronco, constituído de um bloco de espuma com dimensões apropriadas ao personagem e que geralmente tratava-se de uma unidade inteiriça. A necessidade de imprimir novas posturas corporais obrigounos a rever este segmento do corpo, que necessitou uma fragmentação em três partes: uma relativa aos ombros, outra ao peito e uma última aos quadris.

Embora isso esteja longe de ser uma novidade, é bom frisar que havia naquele momento um novo olhar sobre o objeto animado e que este necessitava de ajustes para a total execução do que haveria de ser imposto a este corpo. Inevitavelmente – para a nossa sorte – todos os cinco coreógrafos trouxeram alterações significativas ao corpo que normalmente trabalhávamos. Seja pela proporção, como já exposto no caso de Cristina Moura, seja no peso, como no caso da coreografia de Bruno Cezario, em que os bonecos deveriam parecer serem feitos de gelo e, para isso, trabalhou-se com bonecos maciços de resina transparente, o que os deixou com um peso muito acima do que normalmente um boneco daquele tamanho possui. As outras coreografias, mais calcadas no tipo de manipulação com o qual estávamos mais familiarizados, trouxeram, no entanto, dificuldades de outras ordens, seja no encadeamento com a música, seja na assimilação das células coreográficas.

Havia, claro, muito receio de nossa parte diante deste projeto. Esse cruzamento com a dança poderia nos levar a uma obra insípida? A virtuose de um corpo em movimento, que, por consequência, imprime na plateia certo tipo de emoção, poderia ser reproduzida pelos bonecos? Queríamos mesmo a virtuose? Entendíamos que havia um corpo que apresentava a coreografia e, dentro desse mesmo corpo, um corpo que

- 3779 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

“sofre” a coreografia, entendendo aí características fisiológicas do corpo humano, que, durante a execução de uma obra de dança, se altera, sua, respira de uma outra forma, se afeta porque é vivo. Isso, de antemão, estava fora de questão. Nosso corpo de baile era de espuma, madeira, tecido e fibra de vidro. No entanto, é impossível não considerar essa parcela viva e expressiva do conjunto do espetáculo. Ou seja, “sofrer” a coreografia é também um componente que está somado àquela expressão artística.

Muitos questionamentos circularam durante o processo, alimentando dúvidas sobre tal projeto parecer bobo, pretensioso ou mesmo pueril. No entanto, tal percepção abriu as portas para uma investigação mais profunda do fenômeno que estava sendo gestado ali. Que questões como pré-movimento e préexpressividade do movimento estavam sendo interpeladas. Que o entendimento da expressividade daquele corpo que “dança” era resultado de um corpo maior, do grupo de manipuladores que o acionam simultaneamente e que emprestam alguma sensibilidade no ato de manipular. Que este conjunto extracorporal, ou mesmo supercorporal, traz questões distintas que merecem uma averiguação mais profunda sobre esta zona híbrida existente entre o Teatro de Animação e a Dança. E mais: impossível não olhar a movimentação dos manipuladores como uma outra camada coreográfica que também é digna de averiguação. Muitas vezes, tais deslocamentos do elenco não estavam na seara técnica, mas sim em diálogo com os bonecos.

É importante ressaltar que a gênese de cada quadro, ainda que algum substrato do livro tenha ficado retido no processo, deu-se a partir de conversas que, de alguma maneira, traziam de volta algo das trajetórias artísticas dos coreógrafos envolvidos e que aqui poderiam ser revisitadas sob outro contexto. Foi o caso de Regina Miranda ao visitar o tema da Divina Comédia, que ganhou uma versão dançada de sua autoria. Ao acolher o capítulo de Calvino que tratava da visibilidade, Miranda deparou-se novamente com a obra de Dante. Calvino usa o exemplo da referida obra para esmiuçar a questão da Literatura, ou melhor, de um tipo de Literatura que abre caminhos visuais e é capaz de criar um imaginário incontestável. É inegável que as descrições do inferno, do purgatório e do paraíso tenham construído ao longo dos séculos imagens que se fixaram como

- 3780 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

tradução de tais espaços. Finaliza o autor afirmando que: “O que Dante está procurando definir será, portanto o papel da imaginação da Divina Comédia; e mais precisamente a parte visual de sua fantasia, que precede ou acompanha a imaginação visual”. (CALVINO, 1999). Miranda volta novamente aos espaços dantescos para abrir uma discussão sobre a visibilidade e sobre a invisibilidade das guerras atuais. E parte dos jogos de videogame que estão espalhados pelas casas mundo afora, em batalhas que são enfrentadas *online* em nível mundial, e vai até o extremo da guerra real que está acontecendo na atualidade e que é filtrada pelas agências de notícias e canais televisivos que mais trazem à tona um recorte de um conflito do que a realidade do embate.

Já no Doutorado, tais elementos que vieram à tona no processo me instigaram a criar um levantamento minucioso do que aconteceu verdadeiramente na criação de PEH QUO DEUX para me preparar para um novo estágio de observação e pesquisa que se dará na criação de futuras coreografias que trazem elementos de averiguação para o estudo do objeto animado na dança. Encontrei nos estudos sobre Análise e Crítica Genética um campo bastante condizente para o início dos meus trabalhos. Cecília Almeida Salles, ao detalhar o significado da crítica genética, afirma que: “É uma investigação que vê a obra de arte a partir da sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra.” (SALLES, 1998). Tal esfera de pesquisa me pareceu a mais apropriada para conseguir avançar no projeto e olhar sob uma nova perspectiva a sala de ensaio.

ⁱ PEH QUO DEUX teve sua estreia no Rio de Janeiro, no Teatro Oi Futuro, no dia 9 de janeiro de 2014, contando no elenco Liliane Xavier, Raquel Botafogo, Mariana Fausto, André Gracindo, Márcio Newlands e Miguel Araújo. Direção: Miguel Vellinho.

ⁱⁱ *Seis propostas para o próximo milênio* é um livro publicado postumamente que reúne cinco conferências feitas por Calvino na Universidade de Harvard, em Cambridge, EUA. Tais conferências foram tragicamente interrompidas pelo seu falecimento, faltando, portanto, uma delas. Assim, com cinco capítulos (conferências),

- 3781 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

o livro traz questões que a princípio não se fecham na Literatura e sim se abrem para discussões sobre o comportamento da Arte no século XXI, a saber: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Antonio. A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo. Perspectiva, 2011.

CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FÉRAL, Josette. A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos. Porto Alegre, v.3 n.2, p 566-581, maio/ago 2013. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em 20 de junho de 2016.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: Processos de Criação Artística. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. São Paulo, Universidade de São Paulo, Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes. Tese de Doutorado. 2008. p.60.

VELLINHO, Miguel. O gesto poético como libertação. E reaprendizado. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2014/03/o-gesto-poeticocomo-libertacao-e-reaprendizado/>. Acesso em: 20 de outubro de 2016.