



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 - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

COMUNICAÇÃO: AS DRAMATURGIAS GERADAS DAS IMBRICAÇÕES ENTRE MASCARAMENTOS E ESPAÇOS URBANOS

RENATA FERREIRA KAMLA

KAMLA, Renata F. As dramaturgias geradas das imbricações entre mascaramentos e espaços urbanos. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP; doutoranda; orientador: Armando Sérgio da Silva. Bolsista CAPES. Pesquisadora, professora, diretora e encenadora.

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar o processo de criação de dramaturgia(s) em desenvolvimento do Coletivo Em Trânsito, que ocorrem por meio da sistematização de jogadas, num processo de dramaturgização - tendo os mascaramentos corporais, as imprevisibilidades dos espaços urbanos e a relação com o espectador/transeunte – como componentes que geram o dispositivo de ação.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia: Dramaturgização: Mascaramento: Jogo.

RESUMEN

- 3883 -



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

El objetivo de este artículo es presentar la dramaturgia en desarrollo del Colectivo En Tránsito, que se producen por medio de la sistematización de juegos, un proceso dramaturgización – teniendo el enmascaramiento del cuerpo, la imprevisibilidad de los espacios urbanos y la relación con el espectador/ transeúnte – como componentes que generan el dispositivo de acción.

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia: *Dramaturgización*: Enmascaramiento: Juego.

The process of creating dramaturgy(s) of the Collective In Transit ABSTRACT

The aim of this article is to present the dramaturgy developing in Collective In Transit, which occurs through the systematization of a play set, a process of *dramaturgyzation* - considering body masking, the unpredictability of urban spaces and the relationship with the spectator / passer – as components that generates the action device.

KEYWORDS: Dramaturgy: *Dramaturgyzation*: Masking: Play set.

O Coletivo em Tránsito é formado por artistas pesquisadores que colaboram com a minha pesquisa de doutorado intitulada: Processos de criação de dramaturgia(s) - Mascaramentos em espaços urbanos -. Nesta escrita reflito sobre os termos utilizados na pesquisa e sobre os nossos mecanismos processuais de criação tendo como potência criativa as imprevisibilidades dos espaços urbanos.

As máscaras neste trabalho são consideradas de modo expandido, indo além do objeto concreto-material utilizado na face, mas se apresentando como uma expansão que se estende para todo o corpo proporcionando um mascaramento que dialoga com o espaço urbano em que está inserida. Neste contexto age como um dispositivoⁱ de ação, um

- 3884 -



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

gatilho de proposições físicas que se relacionam com o outro, sendo esse outro, tanto o espaço onde se realiza a ação, como o outro performer em máscara, ou o outro “espectador- atuante” (COSTA, 2014, p.10) da ação, proporcionando uma relação de alteridade. Seu desenvolvimento vai além do binarismo de esconder ou revelar algo, transcendendo a um mascaramento corporal que leva à afirmação de um posicionamento individual, político, social e cultural. A máscara passa a ser esse dispositivo físico e subjetivo, que se coloca em relação ao corpo do atuante e ao que está a sua volta.

Felisberto Sabino da Costaⁱⁱ, que investiga o campo expandido da máscara, apresenta a ideia de máscara

entendida como um corpo em movimento, em outras palavras, um „jeito de corpo“ que se constitui e é constituído pelo contínuo atravessamento entre corpo e o objeto. Pensado em sentido amplo, é aquilo que nos encobre e, conforme o contexto, em que se desvela ou vela o corpo encoberto, e produz um ato artístico testemunhado.”

(2014, p.19)

O corpo mascarado age e reage aos acontecimentos exteriores contemporâneos e o entrelaçamento das imagens, palavras, ações criadas decorrentes dessas fricções, geram ficções criando uma dramaturgia da máscara, que está intrínseca a teatralidade “entendida como um espaço alterado pelo olhar” (COSTA, 2014, p. 134), pois aquele que olha, vê um corpo mascarado, e quem está mascarado enxerga através dessa máscara; o corpo mascarado e sua materialidade em cena estão em jogo e no enquadramento desse jogo, há toda possibilidade de “transgressões” (FÉRAL, 2015, p.97) estabelecendo, assim, teatralidade, pois “o território da máscara pressupõe a teatralidade e o território do mascaramento o da performatividade”, (SANCHÉZ, 2010, p.28), portanto, teatralidade e performatividade, na pesquisa do Coletivo em Trânsito, se fundem.

- 3885 -



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

Os procedimentos de criação ocorrem em espaços urbanos da cidade de São Paulo, por meio de uma sistematização de jogos. O espaço urbano é um dos elementos propositores de jogo, pois,

na rua, qualquer jogo com a ficção imediatamente se converte em experiência real. Sem a proteção do edifício teatral, os atores estão completamente expostos à experiência real dos transeuntes transformados em espectadores. (CARREIRA, 2014, p.50).

Quando se fala em jogo nas práticas teatrais, imediatamente se faz presente o nome da pesquisadora norte americana Viola Spolin, e sua sistematização acerca dos jogos teatrais. Sem negar a sua importante influência, considero suas contribuições em relação à “espontaneidade” e

“energia liberada” durante um jogo teatral como importante princípio para que se propicie o “estado de jogo” do performer. Também a ideia de trabalho em grupo e as devidas sistematizações de “instrução”, “regras” e “avaliações”, dialogam com as ideias de jogos aqui propostos. Esse processo criativo tangencia esses aspectos, mas não se reduz apenas a esses princípios e nem se submete à trajetória dramática de: onde, quem, o que - tão presentes no trabalho de Spolin; mas, busca uma possibilidade de jogo com as máscaras de forma expandida e performativa, ou seja, a máscara vista como um dispositivo de ação, indo além do objeto concreto colocado apenas no rosto e se corporificando como um mascaramento, relacionado à atitude do performer presente no momento do jogo, relacionando-se e alimentando-se do espaço que se dá a ação, dos outros mascaramentos, das intervenções e atravessamentos dos espectadores/transeuntes. Portanto, essa proposta de jogo, rompe com a narrativa dramática embasada nos aspectos convencionais, uma vez que considera os acontecimentos reais presentes no aqui e agora, como elementos de criação dramatúrgica.

- 3886 -



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

Analisando filosoficamente o jogo, o pesquisador Johan Huizinga (2014) nos apresenta, entre outras definições, a ideia de que todos, inclusive os animais, jogam e **repetem** os mesmos procedimentos com a mesma intensidade, assim como as crianças em suas brincadeiras, sempre como se fosse primeira vez que estivessem jogando; apresenta a “natureza” e o “significado de jogo” como um fenômeno cultural e com uma função social, portanto, segundo o autor, o jogo faz parte da vida, é inerente ao ser humano, que tem o jogo como uma segunda natureza; para se divertir, competir, mudar a realidade, imaginar, e transformar as imagens que vê, criando um mundo outro, um mundo poético e lúdico. “O jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógico, biológicos ou estéticos.” (HUIZINGA, 2014, p.10). Percebo nessas definições e reflexões de Huizinga, um paralelo com a ideia de “estado de infância” presentes nas pesquisas de Jacques Lecoq (2010, p.188), quando se refere ao trabalho com a máscara neutra e principalmente, com a máscara do *clown*. Um estado que se manifesta como se tudo fosse original, com o frescor da primeira vez, espontâneo, singular e preciso.

Segundo o antropólogo, professor e pesquisador Richard Schechner, “o jogo é algo muito difícil de definir ou pontuar. É um estado de humor, uma atividade, em erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre.” (2012, p.92); podendo ser muito divertido, mas também muito perigoso, e geralmente é esse perigo ou o deslumbre de se subverter as regras que instigam os jogadores e os assistentes a jogar e a permanecer no jogo, propiciando tensão e interesse ao ato. Por exemplo, quando uma criança “brinca com fogo”, ou engana alguém e faz uma “pegadinha”, arriscando levar uma surra, ou ser surpreendido fazendo uma traquinagem, atravessar a rua correndo em frente aos carros, podendo morrer, ou se acidentar, esses rompantes são inatos e instintivos do ser humano num jogo permanente, que ocorre na vida.

O jogo pode ser visto como um *game*, que tem suas regras claras e muito bem “estruturadas” e também pode ser visto como um *play*, ou seja, ato de jogar que pode

- 3887 -



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

ocorrer em “qualquer lugar”, a “qualquer momento” e com “qualquer número de participantes”, gerando imprevisibilidade; o jogo pode ser “finito”, ou “infinito”, presente em várias culturas e realizados de várias maneiras, como uma diversão, para se ganhar dinheiro ou até como dominação do outro, lutas pelo poder e demonstração de força.

Estrutura - Processo – Experiência – Função – Desenvolvimento - Ideologia e Enquadramento: são etapas apresentadas por Schechner para esclarecer aspectos do jogo e do jogar. Essas etapas consistem em pensar o jogo nos seus espaços, organização, valores, propósitos, meios, implicações para os jogadores e observadores, mensagens e ensinamentos, causas e efeitos, alterações emocionais, mudanças, evoluções, ações e reações. Quanto aos observadores, estes podem estar “ativamente envolvidos no jogo - como ávidos seguidores ou fãs do jogo; ou podem ser testemunhas desinteressadas” (2012, p.100).

Outro aspecto importante apresentado por Schechner é a **experiência de jogar o jogo**, que segundo ele é **única** para cada jogador. Nesta afirmação considero a evidência da **experiência** como substrato importante do jogo, essa experiência que se configura como singular.

A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome – *aquela* refeição, aquela tempestade, aquele rompimento da amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem. Essa unidade não é afetiva, prática nem intelectual, pois esses termos nomeiam distinções que a reflexão pode fazer dentro dela. No discurso *sobre* uma experiência, devemos servir-nos desses adjetivos de interpretação. Ao repassar mentalmente uma experiência, *depois* que ela ocorre, podemos constatar que uma propriedade e

- 3888 -



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

não outra foi suficientemente dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo. (DEWEY, 2010, p.112, grifos do autor)

Nesse contexto apresentado, aqueles que viveram o jogo, passam a ter singularidades e apropriações específicas e enraizadas que podem ser corporificadas e recuperadas ao se jogar novamente o jogo. Assim, corroboro com essas ideias e com a afirmação de Schechner que, “o jogo e o jogar são fundamentalmente performativos” (2012, p. 127).

O professor e pesquisador Jean Pierre Ryngaert, apresenta nas suas pesquisas voltadas para a educação a relação entre o jogar e o representar, traz à luz o termo “capacidade de jogo”, ou seja, a disponibilidade, vontade e abertura para jogar que todas as pessoas envolvidas, atores e não atores possuem. O autor vê o jogo como uma grande possibilidade dialética e de ampliação da relação do indivíduo com o mundo, que tem por meio deste um espaço para manifestar também suas questões subjetivas; problematiza a relação dramática de texto e cena; relação entre processo e produto e enquadramento do espaço de jogo tradicional, como a disposição de palco e plateia, propondo por meio dos

“indutores de jogos diferenciados” (2009, p. 117) rupturas dessas estruturas.

Nosso processo criativo dialoga com essas teorias apresentadas e se fundamentam nestas bases.

Os artistas envolvidos são chamados de performers, uma vez que presentificam a ação de acordo com o seu mascaramento e subjetividade, que é um posicionamento individual, que parte de si mesmo, na hora da jogada sem elaboração ficcional de personagem.

O lugar do jogo é definido pelo coletivo, tendo como regra escolher um espaço urbano da cidade de São Paulo, já que a pesquisa apresentada busca relacionar a performatividade

- 3889 -



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

com as máscaras e o jogar, sendo assim, o espaço urbano dialoga com a possibilidade de se lidar com os aspectos do real como: as adversidades climáticas, violência e imprevisibilidade das ações dos espectadores/transeuntes - correndo o risco do que possa acontecer - potencializando assim, o aspecto performativo da pesquisa. As escolhas para o jogo são feitas pensando as questões sociais que envolvem esses espaços como: divisão de renda, centro e periferia, ambientes de luxo e populares, dias diferenciados da semana e horários variados.

Os performers se utilizam de máscaras ou mascaramentos como dispositivo de ação para o jogo, essas máscaras ou mascaramentos são criadas ou escolhidas a partir de um disparador: uma pergunta, uma proposição ou tema escolhido. Assim, cada máscara passa a funcionar como um gatilho para a ação física, pois provoca reações e estados psicofísicos nos performers. Portanto, há nesta fase a relação de cada atuante com suas respectivas máscaras e a relação entre as máscaras criadas - uma provocando a outra. Atravessando o espaço e estranhando o real.

Antes de iniciar a partida, há a divisão das funções de cada participante: um dos performers será o “observador ativo” da partida, que registra tudo o que vê, ouve e sente, segundo suas impressões e imaginação, elencando material dramaturgico, ou seja, - imagens, contradições, diálogos, ações e reações entre as máscaras e em relação ao público, para a futura escritura cênica- Realizam esse procedimento partindo dos princípios de dramaturgização criados pelo professor aposentado e pesquisador do Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas /PPGAC/ECA-USP, Antonio Luiz Dias Januzelli, que apresenta esse procedimento na sua pesquisa Laboratório Dramático do Ator, focada na área da pedagogia do teatro direcionada ao treinamento e criação do ator, dramaturgização e expressão vocal dramática. Segundo ele

laboratório lembra operação, corte, incisão, experimentação, curiosidade, exame, toque, transformação, mistura, absorção, separação, ruptura, junção; descoberta

- 3890 -



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

de mundos presentes, mas velados. Porque as coisas precisam ser vistas, observadas, tocadas, abertas, inquiridas, relacionadas, multiplicadas... (JANUZELLI, 1992, p. 50-51)

A dramaturgização consiste na criação de um “texto” partindo das ações realizadas pelos atores durante as improvisações, com ênfase nos processos criativos de treinamento e criação do ator. Entende-se aqui a palavra “texto”, de forma ampla, podendo ser o texto configurado por palavras; frases; diálogos; histórias; mas também, um roteiro de ações; um roteiro de imagens sobrepostas e justapostas, uma trama sonora com encaminhamento de ritmos, ou seja, o que for construído pelo performer na ação.

Essa função também se rodizia no decorrer da partida, por meio de sorteios, ou combinados coletivos.

No ato do jogo a ação se desenvolve pelas imbricações entre esses elementos: performers-mascarados, no espaço urbano, se relacionando com os aspectos sociais e culturais que se apresentam; não há temática ou história prévia a ser contada ou considerada. Há uma partida, numa determinada data e um “rejogada” desta partida. “O homem, em sua intenção de registrar aquilo que experiência, „rejoga” em seu corpo o que havia introjetado. (COSTA, 2014, p. 130)”. Neste sentido o rejogada se dá como uma retomada do vivido, como a mesma brincadeira que uma criança repete, segundo Lecoq. O que chamo de rejogada é esse refazer com toda a verdade como se fosse primeira vez sempre, mas considerando os elementos novos desse novo viver: as mudanças climáticas, as diferenças dos espectadores/transeuntes, os aspectos sociais e acontecimentos do dia, os relatos de cada jogador-performer sobre o vivido na partida anterior, a criação dos seus mascaramentos, o roteiro criado pelo observador ativo e a intervenção deste a qualquer momento do jogo.

- 3891 -



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

As escritas realizadas pelos observadores ativos são colocados em jogo, se relacionam com as ideias de entrelaçamentos e fusões de ações trazidas pela pedagogia de Ryngaert (2009), que investiga “a relação entre o sujeito e o jogo, por um lado, e os signos de uma teatralidade organicamente engendrada” (2009,

p. 14) de outro, essa ideia de teatralidade presente na ação, no ato de fazer e não mais estagnada ao espaço cênico teatral tradicional, dialoga com a descrição da pesquisadora Josette Féral, acerca das teatralidade(s) cotidianas:

...a teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo) que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade préexistente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem existência autônoma. **Só pode ser apreendida enquanto processo** e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: **espaço cotidiano – espaço da representação, real-ficção, simbólico – pulsional**. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a **alteridade** no interior da identidade, e a teatralidade nasce. (2014, p. 112. grifos nossos)

O público que transita pelo local também faz parte do jogo, pois os performers reagirão às atitudes dos transeuntes-público e vice-versa.



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 jogo improvisacional segue até o fim do tempo determinado pelo observador ativo, que o interrompe imediatamente com um som, previamente combinado entre os jogadores, ou criando outra regra/forma de finalização.

Ryngaert, também contribui com um pensamento importantíssimo de que o texto não é mais o ponto de partida para o ato de jogar, essas relações hierárquicas são rompidas em sua pedagogia, o próprio fazer e os elementos implicados nessa ação, como por exemplo, o espaço, pode ser determinante para impulsionar o jogo, assim como

a criação do personagem é proposta a partir de um processo cumulativo, no qual um esboço inicialmente tênue vai adquirindo envergadura, definindo-se pouco a pouco a partir do encontro com o outro. A relação de **alteridade** constitui o âmago da proposta. Para além de qualquer construção psicológica, é o jogo com o outro – com tudo o que ele pode comportar de aleatório – que delinea os contornos do personagem. Desejos, temas, situação não são estabelecidos a priori, mas emergem do próprio grupo, como resposta aos desafios embutidos nas instruções, cuidadosamente formuladas. O grau de envolvimento dos participantes nas improvisações, a escolha dos **riscos** tidos como passíveis de serem encarados são sempre prerrogativas deles, embora a ampliação da capacidade de jogo esteja constantemente no horizonte de todos, coordenador e jogadores. (2009, p. 16, grifos nossos)

As últimas etapas dos jogos consistem na verificação e reestruturação das ações realizadas pelo coletivo em sala de ensaio; colocando em jogo todo o vivido: relatos individuais acerca das partidas, escritas dos observadores ativos, registros de vídeos e fotos. A partir dessas fusões, novos procedimentos são traçados pelo coletivo,

- 3893 -



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

considerando também as minhas orientações, dá-se assim, início ao processo de tessitura das partes componentes da escritura cênica. Neste momento há uma reestruturação, retomada do vivido, organização e apresentação dos substratos para o evento cênico final.

A partir dos processos descritos, sistematização dos jogos e verificação de suas funções e resultados, há a realização do evento cênico utilizando os procedimentos criados, mas o risco e a imprevisibilidade se manterão durante toda a encenação, e o “texto” criado será híbrido, com fusões de momentos reais que se tornarão fictícios, desenvolvido como num processo de palimpsesto.

O jogo proposto, portanto, se contextualiza como um jogo performativo uma vez que as ações de investigação dos jogos com as máscaras são feitos em espaços urbanos, sem configuração de personagens e sim de presenças, ação que acontece no presente tendo **o risco** como elemento também propositor de jogo, sem história para contar e com possíveis interferências dos transeuntes/espectadores, que também podem agir, provocar e intervir na ação presente.

Segundo Érika Fischer-Lichte quando a atenção do espectador é direcionada para detalhes do corpo do ator, ou para a materialidade colocada em cena, em detrimento de uma história ou narrativa lógica contada, ocorre um deslocamento da percepção do espectador chamado de “multiestabilidade perceptiva” (2013, p.21), ou seja, o espectador se encontra num “entre” a “ordem de representação”, que seria a representação linear dramática com personagens e histórias concretas, e a “ordem da presença”, onde os significados são imprevisíveis, gerando assim uma “instabilidade.” Desta forma, haverá uma tensão/ crise no jogo performativo que apresento e que poderá propiciar a todo o processo uma “experiência estética” - que não se identificará apenas no produto final, mas estará presente ao longo de todo o processo.

- 3894 -



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

A linha tênue entre a realidade e a ficção que se estabelece nessas partidas provoca uma tensão, que no meu pensar, podem ser úteis para o levantamento de materiais cênicos, textuais e visuais para a definição da dramaturgia performativa.

A performatividade em mudança enfatiza a ação, o dinamismo, e portanto, foge da representação em busca da manifestação de um mundo permanentemente em mudança. [...] Os limites entre realidade e ficção são móveis e dependem de **acordos** permanentes e das transformações que a situação experimenta. (SÁNCHEZ, 2010, p. 25, grifo nosso)

Adélia Nicolete nos seus estudos sobre a ampliação do termo dramaturgia e seus desdobramentos em processos de criação coletivos, apresenta contextualizações conceituais do professor Joseph Danan e do pesquisador Bernard Dort. O primeiro diz que há dois sentidos conhecidos de dramaturgia: a dramaturgia que é realizada por um único autor que está fora da ação prática, que a desenvolve de forma individual e controlada, sendo o único responsável pelo texto desenvolvido e aquela que é realizada por todos os envolvidos na ação prática, que exercem a “função dramaturgia” (2015, p.11). O segundo apresenta a ideia de “estado de espírito dramátúrgico”, que envolve toda a equipe, “pois cada criador contribui de forma singular para a narrativa” (Idem, p.14), não se preocupando em manter uma cronologia lógica e linear dos acontecimentos para determinar o entendimento do espectador, mas se atendo em comunicar-se com o público de forma livre, assim, será o espectador que dará sentido ao que vê.

Quando cito dramaturgia(s), me refiro à dramaturgia realizada em jogo, coletivamente, processual e viva. Trata-se da dramaturgia construída pelo performer em máscara por

- 3895 -



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

meio das suas ações e presentificações no espaço de jogo, relacionada à feita pelo observador ativo, que também está em jogo e

na ação, portanto criada por quem também faz e não só assiste, ou se apresenta fora da ação.

Esta reivindicação da dramaturgia como um espaço em movimento se estende assim ao reconhecimento de que o trabalho da dramaturgia é de fato distribuído através dos diferentes agentes atuantes da sala e não está sempre necessariamente localizado na figura de quem observa sem fazer.^{iv} (HEATHFIELD, 2010, p. 102).

Durante o seminário sobre Novas Dramaturgias, realizado em 2010 na cidade de Murcia, Adrian Heathfield, no seu artigo: *Dramaturgia Sin Dramaturgo*, analisa as práticas performativas e a natureza das suas narrativas, considerando a possibilidade da criação da dramaturgia, por meio de todos os envolvidos diretamente na ação, pensa que o dramaturgo contemporâneo busca refletir sobre a não coesão de sentido em suas obras e questiona a sedimentação de significado em um trabalho.

Pensando que a máscara é o “corpo em movimento”, a constituição da dramaturgia da máscara está relacionada à “palavra-corpo” e “corpo-fala” (COSTA, 2014, p.7), impulsionando assim, uma dramaturgia que se constitui também em movimento, criada nos deslocamentos, na construção de itinerários e intervenções no espaço. A dramaturgia neste sentido é problematizada, segundo o pesquisador José Antonio Sánchez, como um “espaço de mediação” entre o teatro, a atuação e o drama. A dramaturgia, segundo ele, se apresenta como



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

uma interrogação que se resolve momentaneamente em uma composição efêmera, que não se pode fixar em um texto: a dramaturgia está mais além ou mais aquém do texto, se resolve sempre no encontro instável dos elementos que compõem a **experiência cênica**. (2010, p.19-20, grifo nosso)

Sistematizações da prática.

Os nossos encontros ocorreram, aos domingos, no Centro Cultural São Paulo, para que todos os integrantes do grupo possam estar presentes. A escolha de um local público para os encontros é proposital. O fluxo de pessoas, a sonoridade e visualidades urbanas nos fomentam e alimentam as ideias.

Realizamos um planejamento do que chamamos de “Partidas”: escolha do local da jogada, das funções dos performers, das dinâmicas para os mascaramentos e combinados a serem seguidos. Realizamos a partida na data e local estipulados e, após a jogada, no nosso próximo encontro coletivo, a escrita realizada pelo performer que executou a função de “observador ativo” é lida; os pareceres, registros, impressões e o processo de criação dos mascaramentos de cada um dos performers são partilhados; a partir daí o “observador ativo” levando em consideração essas novas informações, faz uma nova escrita; marcamos a rejogada desta nova partida no mesmo local e horário; a nova escrita é verificada, testada na prática; novos relatos, acerca do vivido após a realização da rejogada, são realizados e compartilhados, analisados e coletivamente repensamos novas ações e damos andamento ao processo de criação.

A minha função durante as partidas é acompanhar o grupo, fotografar e filmar, produzindo também uma dramaturgia paralela: uma sequência visual e sonora. Essas imagens foram compartilhadas com o coletivo e também consideradas pelo observador ativo da vez para a reelaboração da escrita.

- 3897 -



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

Usamos o *facebook* como ferramenta para os compartilhamentos e comunicações durante a semana, pois nele mantemos um grupo fechado. Este recurso, além de nos manter conectados e viabilizar a comunicação, também é utilizado como um arquivo virtual das escritas, relatos e imagens.

As partidas seguem as seguintes etapas:

Escolha do espaço da ação, da data, horário, disparador para os mascaramentos e função que cada performer executará, ou seja, quem estará como o observador ativo.

O disparador para os mascaramento é inspirado pelo que afeta os performers durante a semana que antecede a partida e os leva a pensar a máscara.

“Vestem” o seu mascaramento no local da ação.

Há a primeira escrita do observador ativo e após a partida realizamos os seguintes procedimentos: 1- Leitura da primeira escrita do observador ativo; 2- Compartilhamentos das impressões pessoais ao ouvir a leitura; 3- Descrição do processo de criação dos mascaramentos; 4- Compartilhamentos dos registros visuais: fotos e vídeos, 5- Postagem desses registros via ferramenta do *facebook*.

Há a segunda escrita do observador ativo considerando todas as etapas anteriores e uma rejogada é marcada com a função de verificar a potência dos estados de jogo, as verticalizações das ações, a organização dramaturgica e o tema que surgiu a partir da primeira jogada.

- 3898 -



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

Após a jogada, todos os envolvidos, durante o encontro coletivo, compartilharam suas impressões de terem feito o jogo e seguido, ou não, as proposições do observador ativo; apresentam as dificuldades que tiveram durante a partida, novas apropriações, descobertas, diferenças e semelhanças com a primeira jogada. Elencamos os acontecimentos mais interessantes e organizamos as ações para a dramaturgia final.

A possibilidade de se transvestir com diversas formas de máscaras, colocá-las e explorá-las em relação ao espaço, ao outro, seja este “outro” o performer ou o público, num “jogo performativo”, segundo meu ponto de vista, é potencialmente instigante para a fecundação, gestação e nascimento de cenas teatrais com alto teor político-social, uma vez que, estando colocadas na rua, produzem desestabilização da ordem e provocação, haja vista os efeitos das máscaras carnavalescas durante o carnaval. Perceber os performers nessas relações em trânsito, ter suas ações físicas e vocais, conflitos e situações dramáticas justapostas, observadas e registradas por um ator que desempenha a função de “observador ativo”; e suas possíveis transformações e ajustes posteriormente na sala de ensaio, podem abrir um caminho para descobertas de procedimentos metodológicos facilitadores, que devidamente organizados viabilizem a construção da dramaturgia e a percepção de realidades variadas.

Bibliografia Livros

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.

CARREIRA, André; BÄUMGARTEL, Stephan. **Nas fronteiras do representacional:** reflexões a partir do termo “Teatro Pós Dramático”.

Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

- 3899 -



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

COSTA, Felisberto Sabino da. **Sob o signo da Janus**: a presença da máscara no bumba meu boi, no cavalo-marinho e outros aportes da contemporaneidade. São Paulo: Annablume, 2014.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Coleção todas as artes.

FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoría Y Práctica**: Más Allá De Las Fronteras. Buenos

Aires: Galerna, 2014. 194

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

LECOQ, Jaques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad, 2012. RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Teses e dissertações

DE PAULA, José Eduardo. **Jogo e Memória: Essências** – cena contemporânea e o jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator / Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. São Paulo, 2015.

- 3900 -



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

Artigos

HEATHFIELD, Adrian. Dramaturgia sin dramaturgo. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. Edity by: **Centro Párraga** – centro de Documentación y estudios Avanzados de Arte Contemporâneo, 2010. LICHTER-Erika Fischer. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta** (ECA-USP). São Paulo, v.13, p.14-32, 2013.

NICOLETE, Adélia. As dinâmicas coletivas de criação em teatro e os diferentes sentidos de dramaturgia. **Revista Pitágoras-500** (UNICAMP). Campinas, v.9- 2015.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. Edity by: **Centro Párraga** – centro de Documentación y estudios Avanzados de Arte Contemporâneo, 2010.

i

Deixando de lado as especificações teológicas e focaultianas sobre o conceito de dispositivo, refiro-me ao termo, assim como o filósofo italiano Giorgio Agamben se refere, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (2009, p.40). Proponho que a máscara e seus aportes sejam dispositivos de jogo.

ii

Realizei estágio supervisionado, dentro do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino-PAE, com o referido professor, no segundo semestre de 2015 e no primeiro semestre de 2016, nas respectivas disciplinas do curso de graduação da ECA/USP: Teatro de animação

- 3901 -



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

II e Teatro de animação I, que influenciaram e dialogaram sobremaneira acerca do universo da máscara.

ii

i

Refiro-me ao estado de jogo, ao jogador/ator/performer, que está na ação do jogo, em presença, em potência, em alerta, atento, e principalmente, aberto às percepções ao seu entorno, reagindo e agindo sobre elas. Richard Schechner apresenta nos seus estudos esse termo, ao falar das “emoções e humores” que se manifestam em cada tipo de jogo. (2012, p. 100). O pesquisador Eduardo de Paula, na sua tese: *Jogo e Memória: Essências – cena contemporânea e o jogo do círculo neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator* - ao descrever os procedimentos do jogo do círculo neutro, apresenta o estado de jogo como um princípio fundamental para a sua realização, trata-se de “manter o jogar em ação contínua; como um goleiro que se coloca em jogo sustentando e movimentando sua ação em fluxo contínuo (2015, p.31)”, relaciona-o também aos princípios do teatro de feira.