

MARTINS, José Batista (Zebba) Dal Farra. Ensaio das Rodas Silenciosas. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Professor Doutor. Músico e Encenador.

## RESUMO

A partir da experiência **15'219"** - **Rodas Silenciosas**, performance apresentada no 8º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, o artigo busca contribuir para a reflexão sobre as fronteiras entre teatro e performance, analisado-se os conceitos de *processo* e *procedimento*.

**Palavras-chave:** performance; teatro performativo; urbanidade sônica; vocalidade urbana.

## RESUMEN

A partir de la experiencia **15'219 "**- **Ruedas silenciosas**, performance presentado en el 8º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, el artículo pretende contribuir a la reflexión sobre los límites entre teatro y performance, por el análisis de los conceptos de proceso y procedimiento.

**Palabras-clave:** performance, teatro performativo; urbanidad sónica; vocalidad urbana.

## I. Introdução

“Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.” Já no título do conhecido e referencial artigo, Josette Féral (2008) coloca a performance como adjetivo, modo de ação do teatro. Sabemos que a questão das fronteiras entre teatro e performance suscita muitos pontos de vista, não raro associados a territórios de pesquisa, ativismo e atuação artística. Este artigo procura refletir sobre o *processo* no âmbito dos ensaios teatrais, em conexão com o ato performático. Partimos da performance **15'219"** - **Rodas Silenciosas**, apresentada na praça Roosevelt, no centro da cidade de São Paulo, e construída pelo Grupo de Trabalho *Urbanidade Sônica e Vocalidades Urbanas*, associado ao 8º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, que se realizou no período de 12 a 19 de janeiro de 2013, na USP, no SESC e na SP Escola de Teatro. A proposta do grupo de trabalho abordava a cidade de um ponto de vista plural e se concentrava na experiência do som como um componente fundamental na performance urbana.

O tema central da performance **15'219"** - **Rodas Silenciosas** foi um incidente de violência da Guarda Civil Metropolitana contra *skatistas*, habitantes históricos da praça Roosevelt, ocorrido em 4 de janeiro de 2013. Para a performance, o GT integrou-se ao Workshop *Marionéticos*, coordenado pelo Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa, do Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP).

## II. A performance 15'219" – Rodas Silenciosas

A performance seguiu os passos indicados a seguir.

1. Captação sonora da cidade, segundo três itinerários, todos convergentes para a praça

Roosevelt: I: partida do metrô Sé. II: partida do metrô República. III: partida do metrô Paulista. As três bandas, resultantes desses itinerários, foram editadas e reduzidas a duas trilhas de 15 minutos. Ambas terminavam com o registro de 219 segundos do incidente de 4 de janeiro.

2. Performance. Primeiro Tempo: lento. Dois skates com caixas acústicas – cada um com uma trilha sonora - eram puxados com coleiras de cão e conduzidos pela praça, referência ao uso da praça: outrora pelos skatistas, atualmente pelos cães e seus donos. Tapetes eram lançados sob os skates, com duplo propósito: silenciar o contato das rodas com o chão – a principal queixa dos moradores era o ruído – e reverenciar os skatistas. Segundo Tempo: rápido. Brincadeiras sobre rodas: patins, carrinhos, brinquedos e invenções rodantes. Terceiro Tempo: quase-estático. Figuras empapeladas em papel kraft. Quarto Tempo: vozes nos megafones dos atores e do público.

3. Todos escutam o som do incidente do dia 4 de janeiro.

A concepção da performance se deu segundo os seguintes eixos: a saída a campo para captar a sonoridade de três percursos dirigidos à praça Roosevelt; o debate e acordo do grupo sobre uma dramaturgia da performance; um ensaio. É neste último ponto que se concentra nossa reflexão. O ensaio solidariza-se perfeitamente com o processo teatral, é dele parte essencial: a repetição aprofunda, ilumina aspectos desconhecidos, aponta trajetórias, fomenta relações. Porém, o impulso performático nem sempre exige o ensaio. Nesta perspectiva, talvez seja interessante refletirmos um pouco sobre *processo* e *procedimento*.

### III. Notas para uma reflexão sobre o conceito de *processo*

No teatro, não se trata de mover montanhas,  
mas de comover montanhas.  
José Celso Martinez Correia

Quando estudamos Mecânica, mais precisamente Dinâmica, distinguimos dois tipos de sistemas energéticos: o conservativo e o dissipativo. A diferença entre eles se estabelece por meio de uma grandeza chamada *trabalho*, que relaciona a ação que um corpo sofre, em termos da força a que está submetido, e a distância que tal corpo percorrerá. Trabalho é, portanto, uma grandeza que depende, em primeiro lugar, do movimento: se não há ação e não há deslocamento, o trabalho é nulo. Se há ação e deslocamento, então necessariamente o corpo se moverá de uma posição inicial (I) a uma posição final (F). Se o trabalho puder ser descrito completamente por estas posições inicial (I) e final (F), isto é, se as posições inicial e final forem condições necessárias e suficientes para a descrição do trabalho, diz-se que a força envolvida é conservativa: o sistema é conservativo, o que equivale a dizer que há conservação de energia. Neste caso, não importa como o corpo se deslocou da posição inicial I à posição final F, isto é: o trabalho independe da trajetória, do caminho que o corpo percorreu de I a F. Entretanto, se o trabalho, para ser descrito, exigir o conhecimento da trajetória entre I e F, diz-se que a força envolvida é dissipativa: o sistema é dissipativo, o que equivale a dizer que há dissipação de energia. Em alguns sistemas dissipativos, podemos até desconhecer a posição final do movimento, isto é, a resultante do deslocamento. Sabemos que a força gravitacional gera sistemas conservativos, enquanto o vento é o exemplo clássico de

ação dissipativa.

Entre o ponto inicial e o ponto final, há, portanto, uma trajetória a ser traçada, um caminho de transformação a ser percorrido: há um processo que transforma um conjunto de condições iniciais em configurações finais. No mundo da tecnologia, buscam-se sistemas conservativos, pois a investigação e compreensão das variáveis envolvidas e seu desenvolvimento se enformam em modelos bem conhecidos, de concepção mais simples e consistente. Além disso, será possível prever, a partir da configuração inicial, com exatidão, o produto final, e também otimizar o processo de fabricação. Neste caso, podemos dizer que o processo é um procedimento, ou seja, cria-se um procedimento de fabricação.

Quando um médico alopata propõe um determinado procedimento terapêutico, ele enquadra a enfermidade em um determinado modelo que permite garantir, em condições normais e segundo a matéria médica, a cura. Que são estas “condições normais”? São justamente aquelas que permitirão passar do estado inicial ao final, sem ocorrências inesperadas no percurso, que comprometeriam os passos, ou o protocolo, do procedimento.

No mundo da mercadoria, é fundamental a investigação e a proposição de procedimentos bem definidos, para diminuir os custos e aumentar os lucros, minimizar os riscos e assegurar a execução do produto. Assim, quanto mais o processo de fabricação se afasta do procedimento de fabricação, maior o perigo de se afastar da configuração final prevista, do produto esperado.

Podemos talvez afirmar que o procedimento está ligado ao experimento, enquanto o processo se refere à experiência. O procedimento, como o experimento, é um modelo geral, que pode ser aplicado a casos particulares. A experiência, ao depender necessariamente do processo, é singular, pois

el lugar de la experiencia soy yo. Es en mí (o en mis palabras, o en mis ideas, o en mis representaciones, o en mis sentimientos, o en mis proyectos, o en mis intenciones, o en mi saber, o en mi poder, o en mi voluntad) donde se da la experiencia, donde la experiencia tiene lugar. (Larrosa, 2005: 2)

No limite ínfimo da experiência, os pontos inicial e final talvez correspondam ao “já não” e o “ainda não”, um espaço vazio e receptivo à ação do processo. Tome-se, aqui, experiência no sentido de “ex-posição”, em que o sujeito da experiência “es capaz de dejar que algo *le* pase, es decir, que algo le pase a sus palabras, a sus ideas, a sus sentimientos, a sus representaciones, etc... Se trata, por tanto, de un sujeto abierto, sensible, vulnerable, ex-puesto”, no dizer elegante de Larrosa (2005: 3). Nesta perspectiva, a palavra processo se liga a percurso, a travessia e se abre à instabilidade do caminho, ao perigo dos atalhos, ao risco do inesperado; deixa no caminhante, no andante, no andarilho, as marcas da experiência. O procedimento busca estabilizar técnicas (de produção), em processos que nem sempre comportam estabilização plena. Um bom cozinheiro não é necessariamente um bom realizador de receitas. Para cozinhar, é preciso aprender, por exemplo, o que é uma pitada – grandeza de imprecisão objetiva, insubstituível pelas medidas das colheres, porque o calor e a umidade dos dedos também têm seu papel, são ruídos da singularidade na almejada objetividade.

No teatro, os processos são poéticos, ou seja, se definem nos limites do campo, e da linguagem teatral. Se estamos em um campo em que a pressão do mundo da mercadoria é sensivelmente forte, a predominância do produto sobre o processo, a espécie de autonomia do produto em relação ao processo, exigirá a utilização de procedimentos, que possam garantir, com risco e desvios mínimos, a obtenção do resultado planejado e pretendido. Exemplos deste tipo de situação não faltam, dos espetáculos de franquia, em que se almeja uma forma final exata, determinada pelo autor ou detentor da franquia, aos casos em que o patrocinador ou o modo de produção impõe limites de espaço e de tempo restritivos.

No processo teatral há tensão. Há tensão intrínseca à própria experiência, gerada pelas incertezas do próprio fazer-se o caminho caminhando. Porém, o trânsito constante com a necessidade de estruturação – e, portanto, com a necessidade de serem definidos procedimentos, no andamento deste trajeto, é também gerador de tensão. Sobre o dilema entre *procedimento* e *processo*, no campo do teatro, diz Grotowski (Lima, 2005): “a forma é como uma armadilha à qual o processo responde instantaneamente, contra a qual luta.” Há, portanto, uma luta, posto que o processo é um impulso dinâmico, cuja natureza é a da experiência viva, que ameaça a estabilidade da forma, sua estruturação e a definição de procedimentos associados. Assim conceituados, os processos teatrais se alinham com uma *pedagogia pobre*, na formulação de Maaschelein (2006: 28), que

no promete beneficios. No hay nada a ganar, ninguna lección a aprender. Pero, en cierto sentido, una pedagogía pobre es generosa: da tiempo y espacio, el tiempo y el espacio de la experiencia. Una pedagogía pobre no vigila, ni supervisa, ni controla.

Trata-se de deixar que os vetores do outro passem por mim, por meio de uma atitude atenta, um estado de escuta que posicione a reflexão no espaço da refração, uma captação do outro pela percepção de sua manifestação concreta e presente no presente: sua forma. Processo em teatro se concretiza *pari passu*, em passo igual ao do companheiro de caminhada.

A filósofa malaguenha María Zambrano (1996: 7) escreveu, no início de “Filosofía y poesía”: “no se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero”. No campo poético teatral, talvez o procedimento se alinhe à passagem do possível ao real. Entretanto, quando um grupo dispara e sustenta um processo teatral, em que há o risco receptivo das experiências recíprocas, se passa do impossível ao verdadeiro. No teatro, e, talvez, na performance como teatro, não se trata de mover montanhas, mas de comover montanhas.

## Bibliografia

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. São Paulo: Sala Preta nº 8, 2008, p. 197-210.

LARROSA, Jorge. **Experiencia (y alteridad) en educación**. Primera clase del Postgrado Virtual *Experiencia y alteridad en educación*. Buenos Aires: FLACSO, 2005.

LIMA, Tatiana Motta. **Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de**

ARTE DA CENA:  
A PESQUISA EM  
DIÁLOGO COM  
O M U N D O

VII Reunião Científica  
da ABRACE

27 a 29 outubro 2013  
UFMG - Belo Horizonte



'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Revista Sala Preta nº 5, 2005, p. 47.

MASSCHELEIN, Jan e SIMONS, Maarten. **Europa 2006. Mensajes e-ducativos desde la tierra de nadie.** Barcelona: Laertes, 2006.

ZAMBRANO, María. **Filosofía y poesía.** México: Fondo de Cultura Económica, 1996.