

Memória ABRACE V

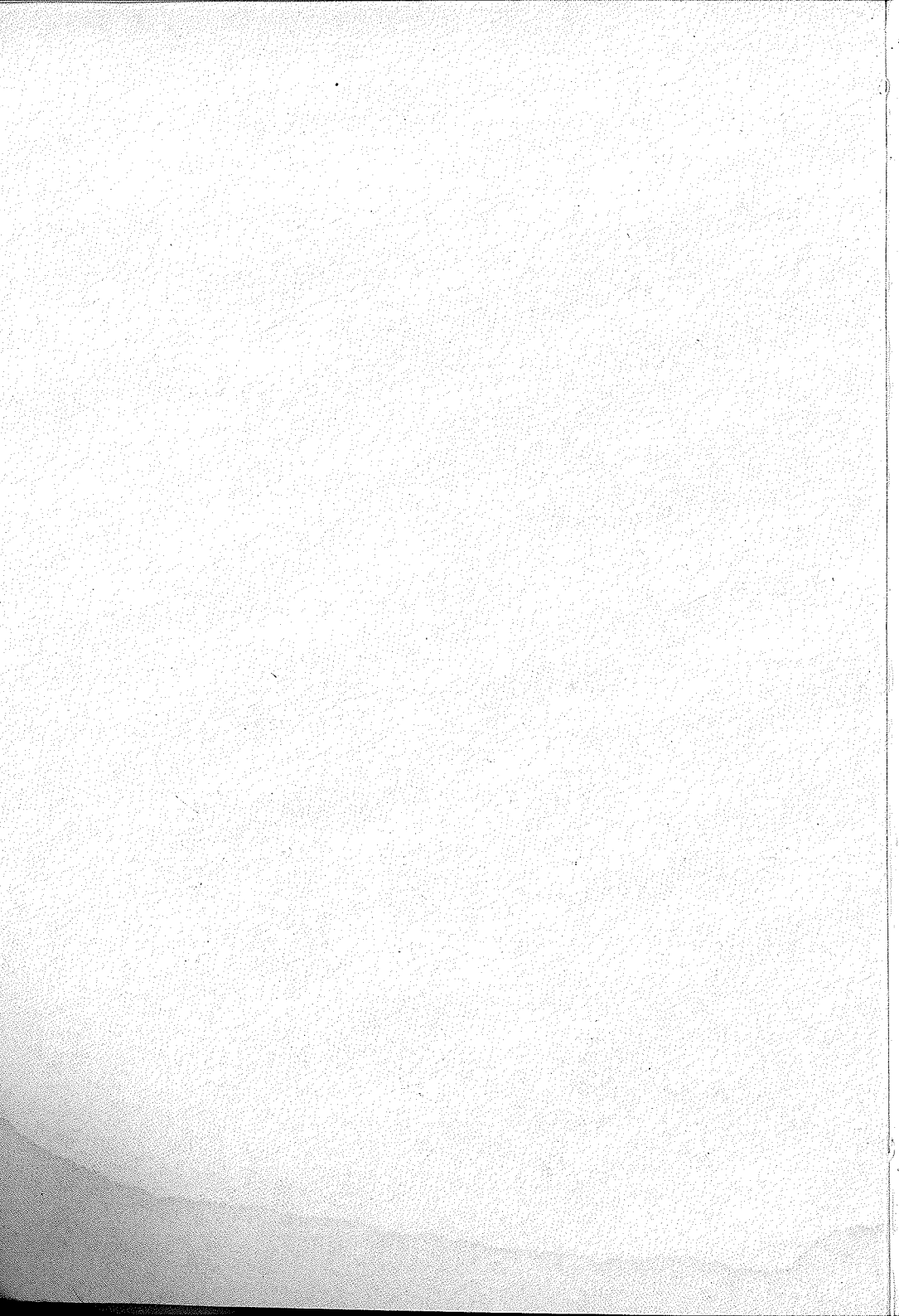
**Anais do II
Congresso Brasileiro de
Pesquisa e Pós-Graduação
em Artes Cênicas**

Como pesquisamos?



Outubro de 2001

Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas



Memória ABRACE V

**Anais do II Congresso Brasileiro de
Pesquisa e Pós-Graduação
em Artes Cênicas**

Outubro de 2001

Escolas de Teatro e de Dança
Universidade Federal da Bahia
8, 9, 10 e 11 de outubro de 2001

Equipe de Editoria

Coordenadores:

Armindo Jorge de Carvalho Bião

Antonia Pereira

Capa, Projeto Gráfico e Editoração:

Ernesto José Jovita

Revisão:

Ana Paula Feitosa

Antonia Pereira

Eloísa Brantes

Isa Maria FariaTrigo

Larissa Latif Saré

Maria Cristina Vieira Rodrigues

Impressão:

PRESS COLOR

C749 Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação
em Artes Cênicas (2:2001: Salvador)

Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 08 a 11 de outubro de 2001. – Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. 2002.
Xx.....pp.: 22cm. – (Memória ABRACE 5)

ISBN 85-87776-04-05

ISSN 1517-7831

- I. Artes Cênicas – Brasil – Congresso. 2. Pós-Graduação em Artes Cênicas – Brasil. I. Universidade Federal da Bahia. PAF. II. Título. III Série. (Memória ABRACE;5)

CDD 792.0981

Diretoria da Abrace

Gestão 2000 – 2002

Constituída em 02.05.2000

Presidente: Armindo Jorge de Carvalho Bião (UFBA)

Primeiro Secretário: Regina Pólo Müller (UNICAMP)

Segundo Secretário: Antonia Pereira (UFBA)

Tesoureiro: Sérgio Farias (UFBA)

Conselho Editorial:

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (USP)

André Luiz Antunes Neto Carrera (UDESC)

Ana Maria Bulhões de Carvalho Edelweiss (UNIRIO)

Conselho Fiscal:

Elvira Maria Aguiar D'Amorim (UFPB)

Luiz Alberto Barreto Leite Sanz (UFF)

Marta Isaacsouza Souza Silva (UFRGS)

Comissão Organizadora do II Congresso:

Antonia Pereira

2ª Secretária da ABRACE

Armindo Jorge de Carvalho Bião

Presidente da ABRACE

Eliene Benício A. Costa

Diretora da Escola de Teatro

Isa Maria Faria Trigo

Doutoranda do PPGAC/UFBA

Juçara Bárbara Pinheiro

Diretora da Escola de Dança da UFBA

Leda Muhana Ianniteili

Vice-Coordenadora do PPGAC/UFBA

Luiz Cláudio Cajaíba

Representante Estudantil PPGAC/UFBA

Sérgio Coelho Borges Farias

Tesoureiro da ABRACE

Suzana Martins

Coordenadora do PPGAC/UFBA

Comissão Científica do II Congresso

Coordenação:

Antonia Pereira

Armindo Bião

Eliene Benício

Regina Pólo Muller

Suzana Martins

Consultiva:

André Carreira

Beti Rabetti

Catarina Sant'Anna

Cláudia Braga

Luiz Otávio Gonçalves

Luiz Alberto Sanz

Maria Lúcia Pupo

Marta Isaacsson

Paulo Vieira

Ricardo Bigi

Equipe de Apoio

Adelaide de Santana Almeida

Maria Verônica Abu Chacra

EDITORIAL

A coleção de publicações *Memória ABRACE* teve início com o lançamento, durante a I Reunião Científica da ABRACE (2 e 3 de maio de 2000, Universidade Federal da Bahia), do *Memória ABRACE I*, reunindo os anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (15 a 17 de setembro de 1999, Universidade de São Paulo). Os interessados em adquiri-lo podem fazê-lo através do sítio virtual da Associação (abaixo indicado).

Em dezembro de 2000 foi lançado o *Memória ABRACE II*, com os anais da I Reunião Científica da ABRACE (Salvador, 2000), compreendendo as comunicações apresentadas no evento, sua programação, resultados e documentos aprovados. Os interessados também podem adquiri-lo através do sítio virtual da ABRACE.

Em Maio de 2001, a publicação do *Memória ABRACE III*, reuniu o material de referência dos Grupos de Trabalho da Associação e preparou o II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, realizado em Salvador, de 8 a 11 de outubro de 2001.

Após a edição do *Memória IV*, Livro de Resumos do II Congresso da ABRACE (Salvador, outubro de 2001), apresentamos aos leitores o *Memória ABRACE V*, Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (maio de 2002)

A coleção *Memória ABRACE* conta com o financiamento do CNPq, da CAPES e da FAPESB/BA, antiga CADCT/BA para a publicação de seus cinco volumes, a quem agradecemos reconhecidos.

Criada em 1998, a Associação já publicou três edições de um boletim informativo e uma primeira versão de um *Banco de Teses e Dissertações*, encontrando-se em planejamento editorial, para lançamento durante a II Reunião Científica em 2002, de uma nova versão deste *Banco*, revista, ampliada e atualizada,

esperando contar com apoio de todos os associados, no sentido de fazer chegar até a entidade dados sobre teses e dissertações em artes cênicas defendidas e aprovadas no Brasil ou no exterior, neste caso quando tratando das artes do espetáculo no Brasil, ou quando da autoria de pesquisadores brasileiros.

A ABRACE mantém um sítio virtual (www.ufba.br/~teatro/abrace) constantemente atualizado, com o objetivo de informar e dialogar com a comunidade interessada na pesquisa e na pós-graduação em artes cênicas no país, que hoje conta com cursos de mestrado específicos recomendados pela CAPES na USP, na UNICAMP, na UNIRIO, na UDESC e na UFBA, e com cursos de doutorado, também específicos, na USP, na UNIRIO e na UFBA, além de possibilidades de pós-graduação em áreas afins (ciência da arte, semiótica e cultura, ciências humanas e letras) em diversas universidades brasileiras.

Com a presente publicação, bem como com sua inscrição, na qualidade de Sócia, na Associação Brasileira de Editores Científicos - ABEC, e na International Drama Education Association - IDEA, a ABRACE revela sua intenção em consolidar-se como sociedade científica atuante e com produção bibliográfica e técnica de excelência, contribuindo para a diversificação e o enriquecimento do panorama científico e artístico no ambiente acadêmico nacional e internacional.

Armindo Bião
Presidente da ABRACE 2000/ 2002

APRESENTAÇÃO

Rica vitrine da produtividade artístico-acadêmica no Brasil, o II Congresso da ABRACE atraiu a atenção de uma platéia concorrida e comprometida com o desenvolvimento da pesquisa em Artes Cênicas no país e em países – França e Canadá - com os quais já são mantidas parcerias interinstitucionais nesses âmbitos. Assim, pode ser definido o II Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, realizado entre os dias 08, 09, 10 e 11 do mês de outubro, nas dependências da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, Bahia.

O evento, de grande importância para os pesquisadores da área no Brasil, contou com um total de cerca de 340 participantes. Verifica-se que o Congresso acolheu um número significativo de professores, artistas, estudantes e pesquisadores dos programas brasileiros e estrangeiros de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, computando cerca de 40 universidades e núcleos de pesquisa em artes cênicas representados. É, ainda, nessa perspectiva frutífera, que a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, em sua quinta publicação, inaugura mais um momento decisivo da sua história e evolução: a consolidação dos Grupos de Trabalho como eixo estruturante da entidade.

A questão *Como Pesquisamos?*, indagação (temática) central do encontro, suscitou diversificados debates e amplas discussões, que tiveram lugar na forma de Mesas Redondas, Conferências, Mini-cursos, Performances, Espetáculos e outros Experimentos Cênicos e, principalmente, na forma de comunicações apresentadas no âmbito dos sete Grupos de Trabalho, já consolidados. Assim, a realização do II Congresso constituiu-se em mais uma providencial oportunidade de encontro e de amadurecimento da área de Artes Cênicas no Brasil. Aproveitando esse momento de avaliação, reflexão e planejamento, buscou-se focalizar a criação e a difusão de conhecimento teórico-prático na área das artes cênicas, tendo como fórum sustentáculo para a instauração dos debates e discussões resultantes os Grupos de Trabalho da entidade, a saber: *Dramaturgia - Tradição e Contemporaneidade, História das Artes do Espetáculo, Pedagogia do Teatro & Teatro na Educação, Pesquisa de Dança no Bra-*

sil, Processos da Criação e Expressão Cênicas, Territórios e Fronteiras, Teatro Brasileiro.

O desempenho e a atuação desses grupos são de notória relevância, posto que através de e no âmbito dos GTs, o II Congresso efetuou avanços significativos na contribuição para a instauração de um novo tempo: tempo de inventários, avaliações e prognósticos, inspirando e impulsionando a criação e implatação de novos GTs, num futuro próximo. Fruto de um dos objetivos centrais da ABRACE, desde a sua criação em 1998, qual seja, o de produzir e difundir a pesquisa nas artes cênicas, o *Memória ABRACE V* vem refletir e ratificar a multiplicidade de ângulos, recortes e objetos que a tradição e a contemporaneidade da área de artes cênicas tornam previsíveis.

Ao longo das páginas que compõem o *Memória ABRACE V*, o leitor será confrontado com exposições e questões acerca do corpo em cena, ou do corpo em processo de criação cênica, bem como com críticas e indagações sobre a dramaturgia, o teatro e a educação, o jogo do ator, as artes do espetáculo, em geral, e do teatro brasileiro, em particular, ao longo da história, além das instigantes reflexões que envolvem o processo de recepção - produção, leitura e difusão do fazer cênico.

A surpreendente variedade de modos de organização e de temas propostos, com suas dimensões teórico-práticas, determinou o caminho que as comissões organizadora e executiva do II Congresso iriam trilhar para organizá-lo em programa. Assim, em função da pluralidade e do aspecto transdisciplinar das mesas redondas, conferências, mini-cursos e oficinas, bem como das comunicações no âmbito de cada GT, as comissões responsáveis permaneceram atentas para não estabelecer áreas de denominações nem excessivamente genéricas, nem por demais estreitas, com o intuito de usufruir e de contemplar plenamente os diversos domínios e campos de interesse dos associados e demais participantes, que constituem e constroem o perfil da ABRACE. O rigor e a transdisciplinaridade, princípios nos quais foram criados - e devem ser mantidos - os GTs e as demais discussões acerca da teoria e prática cênicas justificaram e legitimaram a rica constelação de sugestões acerca da organização e da mobilização para a estruturação e sistematização da Pesquisa em Artes Cênicas.

Antonia Pereira
Segunda Secretária da ABRACE

SUMÁRIO

Como Pesquisamos? CONFERÊNCIA DE ABERTURA	19
Coordenação: Armindo Bião	
TEATRO E SOCIEDADE: EM BUSCA DE UM NOVO CONTRATO SOCIAL, TEORIA E PRÁTICA	21
Por Josette Feral	
MESA REDONDA: O ENSINO DE METODOLOGIA DA PESQUISA E A FORMAÇÃO DE PESQUISADORES NOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM <u>ARTES CÊNICAS</u>	33
COORDENAÇÃO: Sérgio Coelho Borges Farias	
MÉTODO DE PESQUISA E FORMAÇÃO DE PESQUISADORES: OS DESAFIOS ESPECÍFICOS DAS ARTES CÊNICAS	35
Por Luiz Fernando Ramos	
PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS EM PROJETOS INTEGRADOS DE PESQUISA EM TEATRO: LABORATÓRIOS EXPERIMENTAIS	40
Por Beti Rabetti	
REFLEXÕES ACERCA DA PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA	47
Por Marília de Andrade ¹	
IMPRESSIONES SOBRE A ATIVIDADE DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA ARTE	56
Por Rosa Inês de Novais Cordeiro	
TEORIA E PRÁTICA NA PESQUISA CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL	65
Por Anita Leandro	

GT 1 - DRAMATURGIA

TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE: COMUNICAÇÕES

À GREGA DE STEVEN BERKOFF: UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE O MITO DE ÉDIPO	73
Por Anna Stegh Camati	
A CONSTRUÇÃO CÊNICA DE ESTOU TE ESCRREVENDO DE UM PAÍS DISTANTE (UMA ADAPTAÇÃO DE HAMLET POR FELIPE HIRSCH)	80
Por Célia Maria Arns de Miranda	
A MAGIA DA CENA BRINCANTE DO CARNAVAL DE RIO DE CONTAS: CONTRIBUIÇÕES METODOLÓGICAS	87
Por Sônia Maria Costa de Amorim	
ARMAND GATTI E A QUESTÃO DO ESPECTADOR-ATOR	95
Por Antonia Pereira Bezerra	
APROPRIAÇÕES PARÓDICAS E TEATRAIS DE ESTEREÓTIPOS VEICULADOS PELA MÍDIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	102
Por Felícia Johansson	
CABALLERA ANDANTE DEL AMOR: TEATRALIDADE E CRIAÇÃO DE UM TEXTO DRAMÁTICO A PARTIR DO ITINERÁRIO DE VIAGENS DO LIBRO DE LA VIDA E LAS FUNDACIONES DE SANTA TERESA DE ÁVILA	107
Por Guillermina Willet	
DA ORALIDADE ESCRITA/INSCRITA NO TEATRO: IMPLICAÇÕES NA DRAMATURGIA ...	111
Por Catarina Sant'Anna	
DINÂMICA INTERTEXTUAL NA DRAMATURGIA DE JOAQUIM CARDOZO	115
Por Érico José Souza de Oliveira	
EDWARD ALBEE E O SONHO AMERICANO	123
Por Daniela Tannús Ramos	
ISTO É BOM! UM SARAU BARROCO: DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE	131
Por Armindo Jorge de Carvalho Bião	
O CARÁTER EFÊMERO DO "TEXTO" EM PROCESSOS DE ENCENAÇÃO	138
Por Margarida Gandara Rauon	
O CÔMICO E O MITO DA INSENSIBILIDADE	148
Por Cleise Furtado Mendes	

O GALO NO IMAGINÁRIO POPULAR.....	156
Por Nete Benevides	
OS PROCEDIMENTOS DE DARIO FO.....	163
Por Neyde Veneziano	
SEDUÇÃO DO DRAMA: ESTÉTICA E ENCENAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO PROGRAMA "LINHA DIRETA" DA REDE GLOBO.....	171
Por Maria de Fátima Barretto Bastos	
THOMAS BERNHARD E O DRAMA QUE RESPIRA COMO MÚSICA.....	180
Por Heloisa Helena Bauab	
UM PROJETO E DOIS CAMINHOS.....	187
Por Lídia Fachin	
A ESCRITA CÊNICA DA MEMÓRIA.....	194
Por Beatriz Pinto Venancio	
DISGRESSÕES SOBRE A CRIAÇÃO NA TEORIA DRAMÁTICA PÓS-MODERNA.....	198
Por José Manuel Lázaro de O. Ramírez	
DRAMATURGIA MUSICAL DE ÊSQUILO: EXPLORAÇÃO DA TEXTUALIDADE DE FIÇÕES AUDIOVISUAIS.....	205
Por Marcus Mota	
REDEFININDO PARADIGMAS E EXPECTATIVAS: A DRAMATURGIA NA ERA DA CULTURA ORAL E VISUAL.....	211
Por Ricardo Bigi de Aquino	
EDIPO NA POCLILGA: DRAMATURGIA DE P.P.PASOLINI.....	216
Por Alessandra Vannucci	
É PORQUE É, ESTÁ ACABADO. NESSE MUNDO HÁ COISAS QUE NÃO SE EXPLICAM PEQUENO EXAME DA SÁTIRA CONTIDA NA OBRA O REI DE RAMOS DE DIAS GOMES.....	225
Por Cristina Rodrigues	
GT DRAMATURGIA	
TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES.....	235
Coordenação: Profa Dra. Catarina Sant'anna/Ulba	

GT2- HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO: COMUNICAÇÕES

DO TEXTO À CENA: QUESTÕES METODOLÓGICAS E "CORPUS" DOCUMENTAL NA PESQUISA HISTÓRICA.....	243
Por Rosângela Patriota	
MME. UNDERGROUND (1978). DE MIROEL SILVEIRA: UM ELO SIMBÓLICO ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE NO UNIVERSO DO CIRCO-TEATRO.....	251
Por Paulo Merisio	
A INFLUÊNCIA PORTUGUESA NO MODO BRASILEIRO DE ATUAÇÃO BRASILEIRO: EVA TODOR NA COMPANHIA EVA E SEUS ARTISTAS (1940-1963).....	259
Por Angela Reis	
ASPECTOS POLÊMICOS DA CENA CARIOCA NOS ANOS QUARENTA.....	265
Por Evelyn Furquim Werneck Lima	
ENTRE TÉCNICA E ARTE: O TRABALHO TEATRAL DO ENSAIADOR NA VIRADA DO SÉCULO XIX/XX.....	272
Por Walter Lima Torres	
ESPAÇO CÊNICO - ESPAÇO URBANO: A RELAÇÃO ENTRE OS ESPAÇOS DAS ARTES CÊNICAS E OS ESPAÇOS PÚBLICOS DA CIDADE: REFLEXÕES SOBRE AS TENDÊNCIAS E RUMOS DA CIDADE E DO TEATRO CONTEMPORÂNEOS.....	279
Por Ricardo José Brügger Cardoso	
ESTÉTICA DO ESPETÁCULO TEATRAL: TRAGÉDIA E COMÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA DURANTE O PERÍODO CLÁSSICO.....	290
Por Clóvis Dias Massa	
FOTOGRAFIAS COMO DOCUMENTOS "TEXTUAIS": UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO SOBRE FOTOS DO ACERVO DOCUMENTAL DO GRUPO DE TEATRO TÁ NA RUA.....	297
Por Ana Maria Pacheco Carneiro	
IMAGENS DA CULTURA REGIONAL: A BUSCA DA IDENTIDADE NO TEATRO BRASILEIRO.....	304
Por André Luiz Antunes Netto Carreira	
MAPEAMENTO DOS ACERVOS DE ARTES CÊNICAS.....	310
Por Filomena Chiaradia	
A CRÍTICA TEATRAL E SEUS IMPASSES.....	315
Por Ana Paula Feitosa	

O OBJETO DE PESQUISA DA HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO: DO EFÊMERO AO DISPERSO.....	319
Por Alberto Tihaji	
O PALHAÇO NEGRO QUE DANÇOU A "CHULA" PARA O MARECHAL DE FERRO: AS FORMAS DE INTEGRAÇÃO SOCIAL DA POPULAÇÃO NEGRA NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	325
Por Daniel Marques	
O TEATRO DA MISSÃO, NO SÉC. XVI: JESUÍTAS E FRANCISCANOS.....	332
Por Magda Maria Jaolino Torres	
TEATRO MUSICADO: CAPÍTULO EM REVISÃO.....	341
Por Fernando Antônio Mencarelli	
UMA EXPERIÊNCIA DE PROJETO DE PESQUISA INTEGRADO INTERINSTITUCIONAL.....	349
Por André Luiz Antunes Netto Carreira e Beti Rabetti	
GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO - RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES.....	354
Coordenação: Alberto Tihaji e Walter Lima Torres	

GT3 – PROCESSOS DA COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS: COMUNICAÇÕES

A DANÇA COMO NARRATIVA POÉTICA: UM BALÉ QUE PODIA SE CHAMAR GISELLE.....	357
Por Angela Maria Gonçalves Ferreira	
O BAILADO DO MESTRE-SALA E DA PORTA-BANDEIRA: UM OUTRO OLHAR.....	363
Por Eliane Santos de Souza	
A COBERTURA JORNALÍSTICA DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS BAIANOS: A NOTICIABILIDADE DA ENCENAÇÃO.....	370
Por Nadja Magalhães Miranda	
A COMPOSIÇÃO CÊNICA DE INSÔNIA.....	375
Por Hebe Alves	
A COMPOSIÇÃO PERFORMATIVA E AS FONTES ORGÂNICAS DA CRIATIVIDADE CÊNICA DO ATUANTE.....	381
Por Demian Moreira Reis	
A EXPERIÊNCIA DO BAILARINO: CRIAÇÃO NO ESPETÁCULO COREOGRÁFICO JONGO NA NOITE.....	387
Por Tatiana Maria Damasceno	
A EXPRESSÃO VOCAL NA PAIXÃO DA DOR NA PERSONAGEM MEDÉIA DE EURÍPIDES.....	395
Por Jane Celeste Guberfain	
ILUMINAÇÃO CÊNICA-O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	400
Por Deise Léa de Souza Calaça	
POÉTICAS DA DESTRUÇÃO NO TEATRO DE BECKETT.....	406
Por Luiz Marfuz	
A IMPORTÂNCIA DO ANDAMENTO E DA PAUSA NA CONSTRUÇÃO DO RITMO CÊNICO.....	409
Por Ana Cristina Martins Dias	
A POÉTICA DO MÍNIMO NA INTERPRETAÇÃO DA PERSONAGEM TERESA D'ÁVILA.....	416
Por Patrícia Gomes Pereira	
A TEATRALIZAÇÃO DE O BANQUETE, DE MÁRIO DE ANDRADE.....	424
Por Heloisa de Toledo Machado	
A VOZ PARTE DO CORPO.....	428
Por Moacir Ferraz de Carvalho Filho	
AS TÉCNICAS CORPORAIS DO GAÚCHO E A SUA RELAÇÃO COM A PERFORMANCE DO ATOR/DANÇARINO.....	433
Por Inês Alcaraz Marocco	
CAPOEIRA ANGOLA COMO TREINAMENTO PARA O ATOR.....	440
Por Evani Tavares	
CIRCO TEATRO: O MELODRAMA E SUA REPRESENTAÇÃO DO PONTO DE VISTA DA CONSTRUÇÃO DO ATOR.....	444
Por Vera Rocha	
DESCOLONIZAÇÃO E A RELAÇÃO COM O TEMPO NA UNIVERSIDADE DE RESULTADOS.....	449
Por Ana Maria Tabor da Ribas	
GRACIAS SEÑOR: MÉTODO OU FOLIA POÉTICA?.....	455
Por Vítor Manuel Carneiro Lemos	

MÁSCARA. UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	464
Por Danielle Maranhão de Albuquerque	
ALQUIMIA COREOGRAFICA: A CIÊNCIA DE PROCESSO APLICADA A IMPROVISAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA.....	471
Por David Iannitelli	
O CORPO EM FLOR ESTUDO E EXPERIMENTAÇÃO DA ESPETACULARIDADE NOS TERNOS DE REIS DA LAPINHA	478
Por Eloisa Brantes	
DO DIALOGO A DANÇA DO AMOR	484
Por Maria Inês Galvão Souza	
O PROCESSO DE CRIAÇÃO NA EDUCAÇÃO ESTÉTICA E SUAS RELAÇÕES COM O TEATRO CONTEMPORÂNEO	490
Por Janafna Moraes Müller Frazão	
O TRABALHO CORPÓREO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA ENCENAÇÃO COM ALUNOS DE ESCOLAS PÚBLICAS EM MACEIÓ-AL.....	495
Por Nara Salles	
PAIXÃO SÁBIA EM CENA	501
Por Renata Petrocelli Bezerra Paes	
PREPARAÇÃO CORPORAL E VOCAL PARA ANÁLISE ATIVA.....	508
Por Maria Enamar Ramos Neherer Bento	
O PROCESSO DA IMAGINAÇÃO CÊNICA NO ESPETÁCULO CARNAVALESCO	515
Por Cida Donato	
UM OLHAR RECREATIVO SOBRE A DANÇA POPULAR.....	522
Por Luiz Naim Haddad	
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR: DO TEXTO DRAMÁTICO À AÇÃO FÍSICA	527
Por Marta Isaacsson de Souza e Silva	
RUIDOS E PRODUÇÃO DE SIGNIFICADO NA MÚSICA PARA CENA A MÚSICOREOGRAFIA "NOISES... SÃO VOZES?!"	533
Por Jorge Ayer	
DRAMATURGIA CORPORAL	538
Por Leda Muhana Iannitelli	
SISTEMAS SIMBÓLICOS E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES	544
Por Maria Ignez de Souza Calfa e Márcia Cabral da Silva	
CARTOGRAFIA DO CONHECIMENTO ARTÍSTICO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR	550
Por Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado	
TEATRO-DANÇA E A CENA-MOSAICO: POÉTICA DO MOVIMENTO, IMAGINÁRIO E CRIAÇÃO EM TERESA D'ÁVILA E JUAN DE LA CRUZ	556
Por Denise Telles Nascimento	
TEXTO COMO UTOPIA DE CENA	562
Por Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)	
TRANSFIGURAÇÃO E DEFORMAÇÃO GESTUAL EM SÃO JOÃO DA CRUZ.....	568
Por André Meyer Alves de Lima	
TRAVESSIAS E TRAVESSURAS DA PAIXÃO SÁBIA. DE ÁVILA A CANUDOS	575
Por Luiz Alberto Sanz	
UM ESTUDO DO TEXTO DRAMÁTICO ATRAVÉS DA ANÁLISE LABAN DO MOVIMENTO	583
Por Jacyan Castilho de Oliveira	
VIVENDO TRADIÇÕES: A EXPERIÊNCIA DA CRIAÇÃO A PARTIR DA PESQUISA DE CAMPO EM CULTURA POPULAR.....	589
Por Renata Meira	
O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO EXPRESSIVO DO ATOR E SUA RELAÇÃO COM OS PADRÕES DE MOVIMENTO	597
Por Gabriela Rozana Pérez Cubas	
A VITALIDADE DA DANÇA E DO GESTO LÚDICO NO TRABALHO DE GRACIELA FIGUEROA	602
Por Vera Lucia Lopes	
O GESTO COMO COMPONENTE ESSENCIAL À EXPRESSÃO EM "O SENTIDO DE ZEUS"	608
Por Maria Lúcia Galvão Souza	
GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS.....	614
RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES	

GT IV- PEDAGOGIA DO TEATRO & TEATRO NA EDUCAÇÃO: COMUNICAÇÕES

A CONTRIBUIÇÃO DO TEATRO PARA O DESENVOLVIMENTO INFANTIL.....	623
Por Céli da Salume Mendonça	
AÇÃO CULTURAL DA USC EM PEDAGOGIA DO TEATRO.....	631
Por Marly de Jesus Bonome Vita	
ILO KRUGLI E A ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL.....	636
Por Narciso Telles	
CLOWN: UMA PROPOSTA DE JOGO TEATRAL PARA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DO ENSINO FUNDAMENTAL.....	641
Por Lúcia de Fátima Royes Nunes	
DA FICÇÃO EM JOGO À FICÇÃO ESCRITA.....	644
Por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo	
ENCENAÇÃO EM JOGO: ESPAÇOS E FRAGMENTOS DE TEXTOS COMO PONTO DE PARTIDA.....	649
Por Marcos A. Bulhões Martins	
FORMAÇÃO DE PROFESSORES VOLTADOS PARA O ENSINO DE TEATRO NO ESTADO DE ALAGOAS.....	656
Por Sheila D. Maluf, Carla P. Pinto, Daiana M. Ciampi	
IMPACTO E RISCO EM TEATRO NA ESCOLA E/OU COMUNIDADE.....	661
Por Beatriz A. V. Cabral	
IMPROVISACÃO DE CENAS COM FRAGMENTOS LITERÁRIOS EM ESPAÇOS ABERTOS.....	668
Por Rosimeire Gonçalves dos Santos	
INICIAÇÃO TEATRAL E PRODUÇÃO ESTÉTICA.....	676
Por Sônia Machado de Azevedo	
JOGOS DRAMÁTICOS NA FORMAÇÃO DO PRODUTO CRIATIVO: UMA EXPERIÊNCIA.....	684
Por André Luiz Porfiro	
JOGOS TEATRAIS - AÇÃO EDUCACIONAL NA FAVELA DE PARAISÓPOLIS - SÃO PAULO/SP.....	692
Por Fábio Nogueira de Matos Martins	
O ATOR NARRADOR: CAMINHOS PARA UMA FORMAÇÃO PEDAGÓGICA.....	697
Por Nara Keiserman	
O ASPECTO DA CORPOREIDADE NO CANTO CORAL.....	703
Por Beatriz Pippi Quintanilha	
O ENSINO DE TEATRO EM SÃO LUÍS - SITUAÇÃO, CONEXÕES, POSSIBILIDADES.....	707
Por Arão Paranaguá de Santana	
O ESPAÇO COMO FUNDADOR DO JOGO TEATRAL.....	714
Por Carmela Corrêa Soares	
O ESPETÁCULO COMO RECURSO PEDAGÓGICO.....	720
Por Sergio Coelho Borges Farias	
O FAZ-DE-CONTA E A CRIANÇA PRÉ-ESCOLAR.....	728
Por Ricardo Ottoni Vaz Japiassu	
O JOGO TEATRAL NA FRUIÇÃO E LEITURA DO ESPETÁCULO.....	737
Por Ingrid Dormien Koudela	
O TEATRO NO CONTEXTO DA CULTURA REGIONAL: COMUNIDADE E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO.....	742
Por Maria Aparecida de Souza	
PRÁTICAS PEDAGÓGICAS COM ARTE DRAMÁTICA: O SONHO E O MEDO NA CONSTRUÇÃO DA AUTONOMIA DOS EDUCANDOS E EDUCADORES.....	747
Por Denise Dorneles da Silva e João Pedro Alcantara Gil	
A CRIAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO E O JOGO TEATRAL.....	750
Por Vílma Campos	
O PROGRAMA CULTURAL GOVERNAMENTAL COMO CONDIÇÃO DE FORMAÇÃO DAS NOVAS GERAÇÕES.....	755
Por Rogério Moura	
O TEATRO NA EDUCAÇÃO: ESTIMULANDO A CONSCIÊNCIA ESTÉTICA E ÉTICA E O PRAZER NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM.....	762
Por Carla Mendes Oliveira Santos	
PEDAGOGIA DO TEATRO.....	768
Por Renan Tavares	
GT - PEDAGOGIA DO TEATRO E TEATRO NA EDUCAÇÃO.....	774
RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES	

GT V- TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS: COMUNICAÇÕES	
"OS ELEMENTOS DO TEATRO-FÍSICO: UMA NOVA VISÃO SOBRE A CORPOREIDADE DO ATOR"	779
Por Lúcia Romano	
AS FALAS DO CORPO NA VIDEOGRAFIA DE BILL VIOLA	785
Por Renata Vasconcellos	
AS MÁSCARAS DE DEMONIO NAS MANIFESTAÇÕES POPULARES BAIANAS	
CORPOS DE ENCRUZILHADA	790
Por Isa Maria Faria Trigo	
COM SOTAQUE COREOGRÁFICO: ET VOILÁ, LE THÉ TANGO!	798
Por Marina Martins	
CORPO ESTRANHO: IDENTIDADE, MULTIPLICIDADE E DESCONSTRUÇÃO	807
Por Ciane Fernandes	
CORPOS E/EM CONFLITO: PERFORMANCES NARRATIVAS DA FRONTEIRA ENTRE ARGENTINA, BRASIL E URUGUAI	818
Por Luciana Hartmann	
DRAMATURGIAS DO CONTEMPORÂNEO	826
Por Sílvia Fernandes	
WITTGENSTEIN E O TEATRO	829
Por Ana Teresa Jardim Reynaud	
INTERDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA E LA FURA DELS BAUS: OUTRAS DIMENSÕES EM PERFORMANCE	833
Por Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz	
ESPAÇO E CORPO NO TEATRO ITALIANO ATUAL	839
Por Sara Rojo	
O FIGURINO COMO ELO ENTRE LINGUAGENS	847
Por Amabilis de Jesus da Silva	
PERFORMANCE E DESCONSTRUÇÃO DE MODELOS DE IDENTIDADE	853
Por Sheyla May	
TRÂNSITO DE IMAGENS: A TEATRALIDADE NA OBRA DE PETER GREENAWAY	861
Por Giovana Dantas	
PERFORMANCE E TECNOLOGIA: O ESPAÇO DAS TECNOCULTURAS	868
Por Renato Cohen	
SOBRE AS TÉCNICAS ORIENTAIS	875
Por Marília Vieira Soares	
VAZANDO FRONTEIRAS: QUESTÕES DE TEATRO E DE SENTIDO	880
Por José da Costa	
POÉTICAS DO CORPO: A PROBLEMÁTICA DOS GÊNEROS NO CORPO DO ATOR	887
Por Alex Beigui	
O OBJETO PARA KANTOR E DUCHAMP	892
Por Maria de Fátima de Souza Moretti	
MEYERHOLD NO BRASIL: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS	899
Por Arlete Cavaliere	
EXPERIÊNCIA, EXPECTATIVAS E RECEPÇÃO TATRAL	904
Por Angela Materno	
GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS - RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES	910
GT VI- PESQUISA DE DANÇA NO BRASIL: COMUNICAÇÕES	
"CONTATO CIA DE DANÇA" E "TERRITÓRIO DA DANÇA": PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA EM DANÇA-EDUCAÇÃO	915
Por Marina Gonçalves Barbieri Ferrari	
A DANÇA E SEU VALOR CULTURAL, CÊNICO E EDUCATIVO	924
Por Márcia Virgínia Bezerra	
A DANÇA NA CENA DO SHOW MUSICAL FEIJÃO COM ARROZ, DE DANIELA MERCURY: CONSIDERAÇÕES COREOGRÁFICAS ACERCA DE SUAS MATRIZES CRIATIVAS, ESTÉTICAS E CULTURAIS	932
Por Jussara Sobreira Setenta	
"A ESTÉTICA CORPORAL KARAJÁ NO RITUAL DO HETOHOKY"	939
Por Tarcis da Silva	
DESAFIOS E MUDANÇAS NA POLÍTICA DE FORMAÇÃO DO BAILARINO NUM CONTEXTO EM TRANSFORMAÇÃO (1989-1992)	946
Por Simone Mattos de Alcântara Pinto	

A IMAGEM NA CENA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: TÉCNICA CORPORAL E APARATO TECNOLÓGICO.....	954
Por Denise da Costa Oliveira Siqueira	
A PERFORMANCE DO PALHAÇO NA FOLIA DE REIS.....	961
Por Ausonia Bernardes Monteiro	
A VITALIDADE DA DANÇA E DO GESTO LÚDICO NO TRABALHO DE GRACIELA FIGUEROA.....	967
Por Vera Lucia Lopes	
O MOVIMENTO NA DANÇA E NO CINEMA ANÁLISE DAS CENAS DE SAPATEADO DO FILME ROBERTA.....	974
Por Katya Gualter e Anita Leandro	
ARTE E CULTURA: ANTROPOLOGIA NA PESQUISA ARTÍSTICA DE DANÇA.....	982
Por Regina Polo Muller	
CAPOEIRA ANGOLA E TÉCNICA DA DANÇA UM ESTUDO DESCRITIVO DE PRINCÍPIOS PARA O TREINAMENTO TÉCNICO-CORPORAL DE DANÇARINOS.....	991
Por Sandra Oliveira Santana	
O CORPO DO ATUANTE.....	998
Por Karen Müller	
DANÇA DAS IABÁS NO XIRÊ: RITUAL E PERFORMANCE.....	1002
Por Denise Mancebo Zenicola	
DANÇA: ESCRITURA, ANÁLISE E DRAMATURGIA.....	1009
Por Cássia Navas	
A COMPANHIA FOLCLÓRICA DO RIO – UFRJ PESQUISANDO E DANÇANDO O BRASIL.....	1015
Por Eleonora Gabriel	
MARACATUS DO NORDESTE: REPRESENTAÇÃO, TRADIÇÃO E SUAS AFINIDADES COM OS AFOXÉS DA BAHIA.....	1019
Por Suzana Martins	
O BALLET DO IV CENTENÁRIO E O SEU SENTIDO DE EFEMERIDADE.....	1025
Por Cláudia Leonor	
O CO-HABITAR COM A FONTE: UMA FASE DO PROCESSO DO BAILARINO-PESQUISADOR-INTERPRETE.....	1030
Por Graziela Rodrigues	
O POÉTICO E O INDÍGENA EM MOVIMENTO: A DANÇA – ORAÇÃO.....	1036
Por Ilo Fernandes	
O ROMANCE E A CIÊNCIA NA DANÇA.....	1042
Por Liana da Silva Cardoso	
PRINCÍPIOS DA DANÇA PÓS-MODERNA NA ANÁLISE COREOGRÁFICA.....	1049
Por Eliana Rodrigues	
UMA BAILARINA EM CAMPO.....	1058
Por Daniela Isabel Kuhn	
DANÇA MODERNA E EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE BELO HORIZONTE (1959-1975).....	1066
Por Arnaldo Leite de Alvarenga	
O CORPO COMO EXPRESSÃO NA CULTURA NAS DANÇAS POPULARES.....	1072
Por Célia Conceição Sacramento Gomes	
AS PERFORMANCES DE CARMEN MIRANDA E AS POSES DO CONGO.....	1076
Por Zeca Ligiéro	
PESQUISA DE DANÇA NO BRASIL: INTERPRETAÇÃO E PROCESSO DE CRIAÇÃO RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES.....	1081
GT VII – TEATRO BRASILEIRO: COMUNICAÇÕES	
O TEATRO DE BONECOS EM SALVADOR-BAHIA-BRASIL.....	1087
Por Urânia Auxiliadora Santos Maia	
A NOVA CRÍTICA TEATRAL, O TEATRO ANTIGO E O TEATRO DE REVISTA DO RIO DE JANEIRO NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960.....	1093
Por Christine Junqueira Leite de Medeiros	
A EXPERIÊNCIA TEATRAL NO CONTEXTO UNIVERSITÁRIO.....	1100
Por Patrícia de Borba	
“A TÉCNICA KLAUSS VIANNA E SUA APLICAÇÃO NO TEATRO BRASILEIRO” UM ESTUDO EM ANDAMENTO.....	1107
Por Joana Ribeiro da Silva Tavares	
A SEMANA LÍRICA E OS ÚLTIMOS DRAMAS DE MARTINS PENA: A INVENÇÃO DE UM ESPETÁCULO BRASILEIRO.....	1115

Por Luiz Fernando Ramos	
DICIONÁRIO DA ENCENAÇÃO MODERNA NO BRASIL (UM ESTUDO DE REDAÇÃO DE VERBETES SOBRE DIRETORES TEATRAIS)	1118
Por Johana De Albuquerque Cavalcanti	
DO CURSO PRÁTICO DE TEATRO À ESCOLA DE TEATRO DA UNIRIO – A TRAJETÓRIA DE UMA ESCOLA	1122
Por Jâna Eiras Castanheira	
HISTORIOGRAFIA EM REVISTA: TRADIÇÕES E TRANSGRESSÕES	1128
Por Tania Brandão	
O TEATRO DE LÚCIO CARDOSO E A CENA CARIOCA NA DÉCADA DE 40.....	1135
Por Sérgio Luiz de Almeida Silva	
O TEATRO DE OSWALD DE ANDRADE DENTRO DA HISTORIOGRAFIA TEATRAL BRASILEIRA	1140
Por Nanci de Freitas	
O TEATRO E A QUIMERA.....	1148
Por Paulo Marcos Cardoso Maciel	
REVISITANDO O TELETEATRO BRASILEIRO.....	1157
Por Maria Cristina Brandão de Faria	
RUGGERO JACOBBI: PERSONAGEM DO TEATRO BRASILEIRO.....	1165
Por Berenice Raulino	
TRIPLA ENCRUZILHADA: A HISTÓRIA DO TEATRO DA NATUREZA.....	1172
Por Marta Metzler	
A HISTÓRIA DO TEATRO EM REVISTA DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO À HISTÓRIA DO TEATRO NATALENSE	1180
Por Sônia Maria de Oliveira Othon e Marta Maria de Araújo	
GT TEATRO BRASILEIRO RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADE	1184
ATA DA ASSEMBLÉIA ANUAL ORDINÁRIA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE.....	1185

ANEXO

CONGRESSO IDEA 2001.....	1191
--------------------------	------

II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas

PROGRAMAÇÃO

DIA	HORA	LOCAL	ATIVIDADE
08/10 Seg.	13h00 às 16h30	Reitoria da UFBA (Saqueo)	Recepção e credenciamento Inscrição no Congresso e nos mini-cursos
08/10 Seg.	16h30 às 17h00	Reitoria da UFBA (Salão Nobre)	Sessão de instalação do Congresso Dr. Heimir Rocha, Magnífico Reitor da UFBA Dr. Jalcson Andrade, Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA Dr. Arnildo Blass, Presidente da ABRACE Dra. Cleiza Andrade, Superintendente do CADCT-Bahia Homageadas pela Comissão Organizadora Local: Nilda Spencer, Dulce Aquino, Angei Vienna, Luiz Alberto Sruiz e José Eduardo Vendramini
08/10 Seg.	17h00 às 20h30	Reitoria da UFBA (Salão Nobre)	Sessão de Abertura Josette Féral (Université du Québec à Montréal, Canadá), Isabelle Mizart (Université Paris X, França), Carlos Pachlo (Instituto de Dança de Caracas, Venezuela) e José Dias (UNIRIO, Brasil) Coordenação: Arnaldo Blass (UFBA). Sessão aberta ao público em geral. As demais atividades serão restritas aos inscritos no Congresso.
08/10 Seg.	21h00 às 23h00	Conj. Cultural da Caixa Econômica Federal	Coquetel Exposição de Fotografias - André Bônard Show Musical - Antonia Pereira, Luciano Bahia e Marquinho de Carvalho
9/10 Ter.	8h30 às 10h30	PAF 1.1 (Sala 4)	Recepção e credenciamento Inscrições no congresso Inscrições nos mini-cursos
9/10 Ter.	09h00 às 10h00	PAF 1.1 (Auditório I)	Reunião do GT - Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade
		PAF 1.1 (Auditório II)	Reunião do GT - Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação
		PAF 1.1 (Sala 3)	Reunião do GT - História das Artes do Espetáculo
		FACOM (Auditório)	Reunião do GT - Processos de Criação e Expressão Cênicas
		Escola de Dança (Sala 5)	Reunião do GT - Pesquisa de Dança no Brasil
		FACOM (Sala 2)	Reunião do GT - Teatro Brasileiro
09/10 Ter.	10h30 às 12h	Inst. de Biologia (Auditório)	Reunião do GT - Teóricas e Escritoras
		Inst. de Biologia (Auditório)	Mesa-Redonda: Ensino de Metodologia de Pesquisa e formação de pesquisadores nos Programas de PG em Artes Cênicas Sergio Farías (cooperación), L. Fernando Ramos (USP), Beth Rabelli (UNIRIO), Marília A. de Azeiteiro (UNICAMP), Rosa Inês Novais (UFF) e Anísio Conrigo (UEFS)
09/10 Ter.	10h30 às 12h15	Escola de Dança (Sala 5)	Minicurso: A Poética Cênica - Direções para a expressão espontânea e dançante (máximo de 25 participantes) Prof. David Jamilleli (UFBA)
09/10 Ter.	10h30 às 12h15	Escola de Dança (Sala 7)	Minicurso: Como o Percapões (máximo de 20 participantes) Prof. Simone Erbeck (Alamarche)
09/10 Ter.	10h30 às 12h15	Escola de Dança (Sala 5)	Minicurso: A dança do aflore (máximo de 25 participantes) Prof. Suzana Martins (UFBA)
09/10 Ter.	10h30 às 12h15	Escola de Dança (Sala 5)	Espaço Aberto para Troca de Experiências, com participação de alunos da Escola de Teatro da Ufba (Projeto Ato de Quilho) Coordenador: Cláudio Cajaliba (UFBA)
09/10 Ter.	12h30 às 13h00	Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Maestra de Coreografias de alunos do Curso de Dança da UFBA Castelli, de Daniel Moura, Valeres e Transparências, de Juaci Seabra, Phidra, de Kenya Mana
09/10 Ter.	14h30 às 18h00	PAF 1.1 (Auditório I)	Comunicações do GT - Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade Coordenação: Catarina Sant'Anna (UFBA)
		PAF 1.1 (Auditório II)	Comunicações do GT - Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação Coordenação: Maria Luiza Pupo (USP), Ingrid Roldeta (USP) e Beatriz Gabriel (UFSC e UFESF)
		Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Comunicações do GT - Pesquisa de Dança no Brasil Coordenação: Cassia Navas (USP)
09/10	16 às 19h	Intervalo	
09/10 Ter.	19h00 às 19h45	Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Aproximar (Work in Progress) Direção - Simone Erbeck (Alamarche)
	20h00 às 21h00	Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Espectáculo: O amor e seus duplos - Cia. de Dança Helena Sá Earp (Rio de Janeiro) Coreógrafa e Direção: Maria Inês Galvão e Patrícia Pereira Direção Geral: Celso Sá Earp; Orientação: Luiz Alberto Sruiz (UFF)
	21h15 às 22h00	Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Círculos - For príncipio sem princípio, por fim sem fim David Jamilleli e Cipa (UFBA) Abre em Cêra - E assim que passáramos (Performance) - Dev e Jamilleli e Leda Mariana

10/10 Qua.	9h00 às 19h00	PAF 1 (Auditório I)	Reunião do GT - História das Artes do Espetáculo
		PAF 1 (Auditório II)	Reunião do GT - Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação
		PAF 1 (Sala 3)	Reunião do GT - Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade
		FACOM (Auditório)	Reunião do GT - Processos de Criação e Expressão Cênicas
		Escola de Dança (Sala 8)	Reunião do GT - Pesquisa de Dança no Brasil
		FACOM (Sala 2)	Reunião do GT - Teatro Brasileiro
		Instit. de Biologia (Auditório)	Reunião do GT - Territórios e Fronteiras
10/10 Qua.	10h00 às 13h30	PAF 1 (Auditório I)	Comunicações do GT - História das artes do espetáculo Coordenação: Alberto Tibaji (FunRei) e Walter Lima Torres (UFRJ)
		PAF 1 (Auditório II)	Comunicações do GT - Territórios e Fronteiras Coordenação: Renato Cohen (PUC-SP e Unicamp) e Sívnia Fernandes (USP)
10/10 Qua.	10h30 às 12h15	Escola de Dança (Sala 8)	Mín-Curso: A Poética Cênica - Diretrizes para a expressão espontânea e dançada (máximo de 25 participantes) Prof. David Linnich (UFBA)
		Escola de Dança (Sala 7)	Mín-Curso: Corpo e Percepções (máximo de 20 participantes) Profa. Simone Erbeck (Alemanha)
		Escola de Dança (Sala 5)	Mín-Curso: A dança do atoxé (máximo de 25 participantes) Profa. Sazana Martins (UFBA)
		Escola de Dança (Sala 9)	Espaço Aberto para Trocas de Experiências, com participação de alunos da Escola de Teatro da Ufba (Projeto Ato de Quatro) Coordenação: Cláudio Cajalá (UFBA)
10/10 Qua.	12h30 às 13h30	Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Mostra de Trabalhos de Alunos de Artes Cênicas da UFBA: Silêncio, de Tais Lopes; Silêncio, de Tais Lopes; Ato do Clown: Palihaços Para Sempre, de Derman Reis e João Porto Dias, Menarca, Coreografia de Kénya Maria
10/10 Qua.	14h30 às 18h00	PAF 1 (Auditório I)	Comunicações do GT - Teatro Brasileiro Coordenação: Tânia Brandão (UNIRIO) e João Roberto Faria (USP)
		Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Comunicações do GT - Processos de Criação e Expressão Cênicas Coordenação: Luiz Alberto Silva (UFF)
10/10	16h30	Intervalo	
10/10 Qua.	19h30 às 21h00	PAF 1 Auditório II	Reunião da Diretoria da ABRACE e da Comissão Científica do II Congresso
10/10 Qua.	19h00 às 21h00	Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Espectáculo: Exercícios sobre Godot Direção: Maria Naize Araújo. Orientação: Marcos Bulhões (UFRN)
		Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Espectáculo: Brasileiros - Companhia Folclórica do Rio Direção: Eleonora Gabriel (UFRJ)
		Escola de Dança (Teatro do Movimento)	Espectáculo: Poema na pele. Coreografia e Direção: André Meyer (UFRJ)
10/10 Qua.	19h30	Biblioteca Pública do Estado (Espaço Xis) Rua General Labatut, Batis.	Espectáculo: Três Sócios e um fluxo contínuo Grupo da Dança Contemporânea da UFBA (GDC) Coreografia: Augusto Sociedade (USA) Assistente de Coreografia: Eliana Rodrigues (UFBA) Os convites (50) serão distribuídos na Secretaria do Congresso, a partir de 08h30 do dia 10/10
11/10 Qui.	09h00 às 19h30	PAF 1 (Auditório I)	Reunião do GT - Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade
		PAF 1 (Auditório II)	Reunião do GT - Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação
		PAF 1 (Sala 2)	Reunião do GT - História das Artes do Espetáculo
		FACOM (Auditório)	Reunião do GT - Processos de Criação e Expressão Cênicas
		Escola de Dança (Sala 8)	Reunião do GT - Pesquisa de Dança no Brasil
		FACOM (Sala 2)	Reunião do GT - Teatro Brasileiro
		Instituto de Biologia (Auditório)	Reunião do GT - Territórios e Fronteiras
11/10 Qui.	10h45 às 13h00	Instituto de Biologia (Auditório)	Reuniões dos GTs para avaliação e conclusões do II Congresso da ABRACE Escola do Coordenador e do Vice-Coordenador do GT para o período de outubro de 2001 a outubro de 2003 (podendo o atual coordenador ser reconduzido)
11/10 Qui.	15h00 às 18h00	Instituto de Biologia (Auditório)	Sessão Plenária: Relatores dos coordenadores dos GTs - avaliação e perspectivas Novas propostas Estrutura e funcionamento da Associação para o próximo biênio. Coordenação: Sérgio Farias (UFBA) e José Eduardo Vendramin (USP)
11/10 Qui.	18h00 às 17h30	Instituto de Biologia (Auditório)	Promovimentos de representantes das agências nacionais de fomento à pesquisa e à Pós-Graduação Dr. Adalberto Vasquez (Capes) e Dra. Cislaine Maria Moraes dos Reis (Cnpq)
11/10 Qui.	18h00 às 17h30	Instituto de Biologia (Auditório)	Assembleia Geral da ABRACE e encerramento do Congresso

Como Pesquisamos? CONFERÊNCIA DE ABERTURA

COORDENAÇÃO: Armindo Bião



TEATRO E SOCIEDADE: EM BUSCA DE UM NOVO CONTRATO SOCIAL, TEORIA E PRÁTICA

Por Josette Feral¹

École Supérieure de Théâtre
Université du Québec à Montréal

Tradução Antonia Pereira²

Meu objetivo é estabelecer um breve paralelo entre duas coisas: de um lado, o contrato social que sempre uniu o teatro e a sociedade, de um outro, o trabalho que certos departamentos empreenderam para conseguir criar uma ponte entre a teoria e a prática. Tal paralelo pode parecer distante, difícil de justificar, porém, tenho a íntima convicção de que a história do teatro nos ensina precisamente que no seio de uma cultura, os elos entre teoria e prática constituem uma batalha a ser empreendida constante e regularmente no interior das estruturas em que funcionamos. Meu desejo consiste em mostrar que a evolução do teatro, na sua relação com o público e a sociedade conheceu e, de certa maneira, impulsionou, uma evolução similar no domínio das pesquisas teóricas sobre o teatro.

Teatro, cultura e sociedade.

Atualmente a Cultura (com C maiúsculo) tornou-se o último refúgio das nossas identidades em vias de extinção. Grandes esforços culturais e políticos são consagrados ao re-questionamento da globalização e das leis do mercado que tendem a transformar tudo em mercadoria, daí decorrem batalhas ferozes que inúmeros países empreendem, em torno da questão de *exceção cultural*. Quanto mais as nações se sentem ameaçadas, mais se atribui importância à noção de "cultura". Não é surpreendente que, de certa maneira, o teatro tenha se tornado, por sua vez, a expressão última, ou pelo menos, um dos trunfos culturais mais visíveis que um país possa oferecer para além dos monumentos que constituem seu patrimônio habitual.

¹ Professora Titular da *École Supérieure de Théâtre – UQAM*, Canadá, onde ensina desde 1981. Também foi professora da *Université de Toronto*, de 1995 a 1999. Presidente da *Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale – FIRT*. Publicou, entre outras obras, *Mise en scène e Tjeu de l'acteur* (Canadá/Belgique, 1999); *Trajectoire du Soleil* (Paris, 1999); *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Minouchkine* (Paris e Montreal, 1995) etc.

² A tradução consecutiva desta conferência foi efetuada pelo Prof. Dr. Armino Jorge de Carvalho Bião.

Entretanto, ao tempo em que o teatro é um trunfo cultural, portador de uma identidade cultural coletiva, paradoxalmente ele tornou-se também cada vez mais transcultural ou multicultural, uma situação demasiado curiosa e que demanda algumas reflexões. De fato, o teatro está inserido num esquema solidamente elaborado, no qual intervêm fatores históricos, políticos e econômicos, com suas implicações que vão além dos simples debates estéticos ou institucionais. Tentarei, aqui, esboçar as linhas principais dessas implicações. O teatro se situa no centro de uma estrutura complexa que podemos descrever como um triângulo comportando em uma de suas extremidades o que chamaremos a *indústria* (combinação difícil da arte e do dinheiro), em um outro ângulo a *sociedade* e, finalmente, no terceiro ângulo a *crítica* (combinação complexa do jornalismo e da pesquisa). Esse triângulo conheceu variações diversas no tempo e no espaço, das quais eu gostaria de ressaltar as mais importantes, ao longo do último século, em termos de teatro ocidental e, sobretudo, europeu.

Eu distinguiria três fases de exigências que a sociedade impõe ao teatro:

a) Uma primeira fase poderia caracterizar-se pelo momento da história em que o teatro era considerado como mero divertimento. Em outras palavras, não havia uma demanda social específica e o teatro era considerado, essencialmente, como um objeto de consumação destinado à apreciação imediata, sem nenhuma consideração do que poderia precedê-lo ou sucedê-lo. Este período pode ser definido como a fase do mero divertimento. Finalmente, no século XIX, apesar de algumas crises que tiveram poucas conseqüências e que diziam respeito apenas a certos aspectos da história literária (Bataille d'Hernani, por exemplo), a natureza da relação entre o teatro e a sociedade, parece ter sido bastante simples. Um número significativo de pessoas freqüentava o teatro, com a convicção de que se tratava de um espaço de diversão coletiva. O teatro concentrava a atenção do público, tanto quanto as manifestações do gênero cafés-concerto, salões de festa, bailes, exposições, feiras corridas etc, cuja importância aumentava ao termo em o século XIX chegava ao fim.

Todo ator respeitável desejava escrever peças de teatro e ganhar dinheiro (até mesmo Balzac, Flaubert e Zola tentaram fazê-lo, sem muito sucesso) - ora, era nesse domínio que se podia encontrar possibilidades de enriquecimento. Bastante significativo é o fato de muitos autores dramáticos, produtores de peças que fizeram um imenso sucesso na época, são, nos dias de hoje, esquecidos, quando, em contrapartida, os autores que atualmente representam a literatura se confrontaram a fracassos evidentes. O teatro permanecia um acessório que não problematizava o contrato social. Era uma espécie imagem da função simbólica da arte, solidamente aferrado aos rituais sociais e à organização das coisas e idéias sustentadas e vislumbradas por uma burguesia emergente. Tal situação era uma realidade do ocidente, concebido como um todo, quer falemos de Paris, Londres, Viena etc.

b) Uma segunda fase parece surgir com o "Teatro de Arte", com os empreendimentos

dos simbolistas durante o período do final de século e se estende até os anos 60. O movimento simbolista, entre as duas guerras, pretendia que as obras deviam ser obras de artes que retratassem realidades superiores e misteriosas. Esta idéia foi partilhada pela maioria dos intelectuais da época, o que desencadeou a emergência de peças mais “sérias” e o desaparecimento de um público que buscava sua diversão no teatro. O cinema é quem ganha e se afirma, até o momento em que os “filmes de arte”, por sua vez, surgem nos anos 50: grandes filmes são lançados e o público de cinema, também, começa a diminuir.

Durante este período e de forma crescente, o teatro é considerado como uma arte engajada, no mais amplo sentido do termo. As exigências para com o teatro tornam-se mais precisas. Doravante, espera-se do teatro que ele revele a Verdade: sobre o Homem, a Sociedade, a História. Tudo é questionado, nenhuma certeza é evidente e o teatro participa deste vasto questionamento. Recusando-se a ser apenas um mero acessório do contrato social, o teatro torna-se um espaço no qual o próprio contrato social é colocado em xeque, ganhando visibilidade e passando a ser representado sob formas características da própria essência do teatro. A partir de então, não mais é surpreendente que o Estado se implique, seja voluntariamente, seja involuntariamente, nos empreendimentos teatrais. Se o papel do Estado era, anteriormente, limitado à censura e à distribuição de fundos públicos a um pequeno grupo de companhias, ele se torna, agora, um parceiro obrigado a intervir no campo artístico.

Durante todo este período, o Estado passa a assumir o papel de guardião do futuro, quando anteriormente, seu papel consistia essencialmente na melhoria do presente. Atores, diretores e críticos, esperam, a partir de então, que o teatro revele não somente o estado da nossa sociedade, como também, o que ela poderá vir a ser. Paralelamente, O Estado passa a investir significativamente nas instituições susceptíveis de representar as novas modalidades de um contrato social vindouro, um futuro luminoso que o Estado e os políticos podem ajudar a construir. Instaura-se então, uma espécie de utopia, através da qual os teatros ocupam um espaço central no delineamento de novos modelos de cidade que põem em jogo as relações sociais reorganizadas de uma forma ideal: o teatro se vê obrigado a ser “popular”, num sentido altamente místico e os teatros se configuram como uma outra forma de espaço do ritual. Seguindo este princípio, Malraux cria, por exemplo, suas “maisons de la culture”, consideradas como catedrais. Ao mesmo tempo, o teatro se encontra dotado de uma nova missão, a de reinterpretar o passado e retirar-lhes lições: dos gregos a Goldonni, descobre-se subitamente nos textos antigos uma nova pertinência justificando a apropriação dos mesmos.

É neste ponto, então, que um novo parceiro se une ao contrato social: o pesquisador é doravante designado a ocupar o papel de intermediário entre o presente e o passado da sociedade. Nesse novo papel intelectual que lhe é devoluto, exige-se do pesquisador que, também, adivinhe o futuro. É o momento onde o estudo do teatro começa a atrair grandes espíritos críticos, formados originalmente no modelo acadêmico tradicional (Dort, Barthes, Steiner, etc). O teatro não é mais um espaço de negócios,

onde se pode fazer negócios. O teatro tornou-se algo de muito sério para ser relegado aos comerciantes.

c) Terceira fase: é assim que durante os 20 ou 30 últimos anos, o teatro torna-se, ao mesmo tempo transcultural e, para muitos países, uma das vias privilegiadas para expressar o respeito de suas identidades culturais. Novos teatros são construídos, festivais são realizados, as subvenções de escolas aumentam substancialmente, os Estados, os governos instauram políticas de apoio e de novas burocracias voltadas para o desenvolvimento e gestão do empreendimento teatral. Somas importantes são destinadas às aventuras culturais que entusiasmam o espírito. O teatro vê-se, subitamente, em posse de novos valores e exigências das sociedades pós-modernas: ele permite o surgimento de novas comunidades que se auto organizam e mudam de forma, de estruturas, nas quais os participantes funcionam sem controle externo. O que faz os membros permanecerem unidos é um contrato comunitário cultural. O teatro abrange, a partir de então, um campo temporal que compreende o passado e o futuro. Espera-se do teatro um armazenamento total, tal qual um computador. Espera-se, ainda, que ele evoque a totalidade da cultura e que explore igualmente, o desconhecido.

Esse breve percurso, traçado aqui, tem por finalidade assinalar o paradoxo que constitui atualmente a sobrevivência do teatro, ainda que durante quase dois séculos, ele tenha sido o lugar de batalhas entre duas tentações contrárias: de um lado a atração por um teatro popular, e de outro a atração por um teatro clandestino, reservado a uma elite. Nos dois casos, a existência do teatro sustentou-se em relações em constantes transformações, imersas numa rede de desejos e aspirações, também, mutantes: A questão que se coloca é: que estruturas surgiram, simbólicas ou outras, e que poderiam apoiar uma forma tão instável? A resposta reside no desenvolvimento de cada etapa das relações com a sociedade que assinalamos, uma vez que as estruturas simbólicas são sempre primeiras.

O que testemunhamos ao longo dos séculos é, na verdade, uma evolução do teatro que vai desde uma situação de simbiose com a sociedade até uma *ruptura* com esse mesmo público e o teatro, com o teatro e a sociedade. É nessa mesma estrutura, e por causa dela, que os Estados e os governos conseguiram imiscuir-se e engendrar um novo contrato social, o qual obriga o teatro a responder objetivos particulares: o de dirigir-se a um público, por exemplo, muito mais amplo. Essa ruptura suscitou, igualmente, um novo espaço destinado ao pesquisador. Nessa pesquisa da cultura, no amplo sentido do termo, o sentido do teatro enquanto arte se perde um pouco. Ao que parece, o teatro está a deriva, de forma lenta, porém mais segura, nas margens de uma sociedade que luta a cada dia para recolocá-lo em seu centro.

Tal situação irá durar? Como os estudos do teatro podem nos ajudar a compreender o que aconteceu? E de forma mais profunda ainda, como esses estudos podem nos ajudar a fazer com que o teatro permaneça firme e forte no coração das sociedades pós-modernas? É uma segunda questão que eu gostaria de abordar pelo viés dos estudos sobre o teatro.

II - Os Estudos sobre o Teatro

É interessante observar que tudo o que acabamos de dizer sobre a evolução da relação entre o teatro e o Estado, o teatro e o público, tem incidências no domínio dos estudos sobre o teatro, bem como nas relações que os mesmos entretêm com a profissão, como se incidissem no nível teórico as lápides e as evoluções constatadas na prática.

a) Até metade do século XX, um certo número de estudos concluídos no domínio da pesquisa teatral não estabelecia os elos, que constatamos hoje, entre os estudos teóricos e o campo profissional. Os Estudos de Lope de Vega, Boileau, Voltaire, Hume, Diderot, Rousseau, Lessing, Schiller, Goethe, Humboldt³, por exemplo, para citar apenas alguns momentos fortes das reflexões sobre a prática do teatro, que pareciam, quando das suas publicações, em relação direta com a prática. Essas reflexões compreendiam o jogo do ator, a poesia dramática, a tragédia e tentavam definir os parâmetros mais apropriados ao teatro de uma época. Os elos entre a reflexão sobre o teatro e a prática artística pareciam reais, quando não sólidos, a tal ponto que um teórico como Diderot, homem de teatro e, também, filósofo sentia-se profundamente implicado em todos os aspectos do acontecimento teatral: texto e jogo do ator. Até os filósofos como Hegel (*Esthétique*, 1832) e Nietzsche (*La Naissance de la Tragédie*, 1871) podiam abordar questões de estéticas teatrais e, paralelamente, permanecer envolvidos com a profissão e com a arte tal qual se praticava ou, como se desejava que ela fosse praticada.

b) O século XX perdeu algo dessa simbiose entre a reflexão teórica sobre o teatro e a profissão artística, por uma série de rupturas ou de derivas, ao longo dos anos, cristalizando lacunas que se foram amplificando. Uma primeira ruptura coincidiria, na ordem do saber, com o momento em que a prática artística perde o contato direto com o seu público, conforme já assinalai, no final do século XIX. As platéias se diversificam, então, a prática artística já não é tão evidente e o diretor teatral surge como mediador encarregado de preencher o fosso que se aprofunda face a um teatro que se afirma

³ Ver os estudos de Jodelle (*L'Eugène*, 1552), de la Taille (*De l'art de la tragédie*, 1572), de Lope de Vega (*L'Art nouveau de composer des pièces en ce temps*, 1609), de l'Abbé d'Aubignac (*La Pratique du théâtre*, 1657), de Dyren (*Essais sur la poésie dramatique*, 1668), de Boileau (*L'Art poétique*, 1674), de Riccoboni (*De l'Art de représenter*, 1728), de Voltaire (*Discours sur la tragédie*, 1730), de Hume (*Dissertations sur la tragédie*, 1757), de Diderot (*Le paradoxe sur le comédien*, 1773), de Rousseau (*Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*), de Lessing (*Dramaturgie de Hambourg*, 1767) de Beaumarchais (*Essais sur le genre dramatique sérieux*, 1767), de Schiller (*Préface des Brigands*, 1781), de Goethe (*Traité sur la poésie épique et la poésie dramatique*, 1797). Nessa mesma perspectiva se enquadram os escritos que surgirão no século XIX: os de Humboldt (*De l'état actuel de la scène tragique française*), de Schlegel (*Cours de littérature dramatique*, 1823), de Hugo (*Préface de Cromwell*, 1827), de Wagner (*L'Œuvre d'art de l'avenir*, 1850; et *Opéra et drame*, 1852), de Zola (*Le naturalisme au théâtre*, 1881), de Strindberg (*Préface à Mademoiselle Julie*), de Jarry (*De l'intitulé du théâtre au théâtre*, 1899), d'Appia (*La Musique et mise en scène*).

como obra de arte. Bernard Dort, na França, foi um dos primeiros a analisar esta entrada do teatro na esfera estética, percebendo que se tratava de um salto qualitativo afetando a prática - e eu acrescentaria a pesquisa⁴.

c) *Uma segunda ruptura* provém da própria teoria. Com efeito, no início dos anos 20, assistimos ao surgimento, no domínio da reflexão sobre o teatro, *dos primeiros escritos que registram uma preocupação propriamente teórica*, relacionada não mais ao fato teatral, bem com ao seu acompanhamento enquanto fenômeno a ser compreendido, assimilado e interpretado. O ângulo de preocupação deslocou-se do “artista que cria” para concentrar-se no espectador que recebe e analisa. Os primeiros textos de Polti no início dos anos 20 (Polti G., *Les trente-six situations dramatiques*), ou os de Mukarovsky nos anos 30 (*Art as semiotic fact*) ou, ainda, os textos de Souriau, E. (*Les deux milles situations dramatiques*, 1950), de Villiers A. (*La psychologie de l'art dramatique*, 1951) ou, ainda, de Veinstein (*La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, 1955) são as diversas etapas de um percurso que ampliará as preocupações de pesquisadores da prática propriamente dita. Esta tendência prolongar-se-á com Szondi P. (*Theorie des modernes dramas*, 1956), Bentley E. (*In search of theater*, 1957), Frye N. (*Anatomy of criticism*, 1957) e tantos outros.

Mas, de fato, a figura que emerge de em todos estes escritos é a do pesquisador que se concebe primeiramente como um crítico, distanciando-se gradativamente do processo de criação para interessar-se, apenas pela obra acabada. A representação teatral torna-se um objeto do olhar, objeto de arte, compreendido numa esfera estética mais vasta. O próprio Roland Barthes, cujas análises judiciosas acerca da arte dramática marcaram os anos 60 (*Sur Racine*, 1960; até seus *Essais Critiques*, 1972), não escapa a esta tendência. O teatro tornou-se objeto de um discurso isolado da arte do fazer e centrado no ponto de vista do espectador. Ora assim como a prática artística que

⁴ Dort explica a emergência da nova função do diretor teatral no final do século XIX pela “distância que se constata, a partir de então” *entre o teatro e seu público. O teatro não remete mais ao público uma imagem global e uniforme do seu desejo ou de seu gosto pela mera diversão, mas ele se afirma como obra de arte, como obra estética (...)* Uma relação diferente entre o espectador e a produção teatral é instituída”. Dort acrescenta: “A partir de então, entre espectadores e homens de teatro, não existe mais nenhum acordo fundamental prévio sobre o estilo e o sentido desses espetáculos. O equilíbrio entre o palco e a platéia, entre as exigências do público e a ordem da cena não comporta postulados precisos. É necessário recriá-lo a cada vez. A própria estrutura da demanda do público se modificou. Uma mudança de atitude em relação ao teatro se produziu”. In B. Dort. “La condition sociologique de la mise en scène théâtrale” in *Théâtre réel, essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 58 e 61. A pista aberta por B. Dort é interessante porque opera uma revolução que subitamente faz do teatro não somente o resultado de uma evolução interna, em um dado campo artístico - o que as habituais pesquisas tendem a provar - como também de mudanças externas que afetam a sociedade e sua relação com a arte. Ela reinscreve a evolução teatral numa relação com o extra teatral e, mais particularmente, com a sociedade que permanece um dos fatores mais determinantes. Não é surpreendente que tais mudanças externas afetem, também, as pesquisas teóricas no domínio teatral.

o cerca, esse espectador se diversificou. A primeira tornou-se múltipla, fragmentária, detonante. Não há mais um único teatro. Um único ponto de vista já (não) basta para dar conta da totalidade, construir uma obra de arte total, como pretendeu Wagner no final do século XIX, no grande texto *L'oeuvre d'art de l'avenir* (1850).

Essa visão totalitária não mais prepondera nos dias de hoje. Ela será atacada sem tréguas pelos os discursos críticos que se sucedem, discursos que se vêm obrigados a se diversificar, refletindo a própria pluralidade de práticas das quais eles constituem os objetos de estudos.

d) *A segunda metade do século XX* (e, mais particularmente, os anos 70 e 80, marcaram o *momento crucial desta ruptura*, que gostaria de tentar explicar aqui). A súbita importância atribuída aos estudos teóricos em meados dos anos 60 cristalizará essa ruptura de forma marcante⁵. De fato, sabemos que as pesquisas sobre teatro, no sentido que atribuímos atualmente à palavra (estudos teóricos sobre a prática da arte) constituem um *fenômeno recente* na maioria dos países europeus, na América do Norte e, provavelmente no Brasil. Eles são a consequência do espaço súbito e dominante atribuído à teorização por volta dos anos 60, sob a influência das pesquisas literárias marcadas, na época, pela semiologia, de um lado, e pelo os escritos de pensadores como Derrida, Kristeva, Lacan, Deleuze, Foucault.... ainda que esses autores tenham sido seguidos ou não ao pé da letra.

Essas pesquisas impõem um grau de teorização que isolará ainda mais o fenômeno teatral da profissão. Os estudos teatrais estão voltados para a representação enquanto objeto acabado e submetido à apreciação de um espectador encarregado de dissecar os componentes e o sentido (os estudos de P. Pavis, A. Ubersfeld, A. Helbo, M. de Marinis, T. Kowzan, D. Cole, K. Elam)⁶. Quando as pesquisas não são de natureza semiológica, elas são ou sociológicas ou antropológicas (Duvignaud, Burns, Gourdon,

⁵ Para ser mais exato, convém assinalar que esta ruptura que marca os estudos teatrais no século XX não deve nos fazer esquecer que uma outra corrente perdura, a que os séculos anteriores desenvolveram e que dá a palavra aos artistas preocupados com suas próprias artes. Desse modo, os escritos de Antoine, de Craig, de Meyerhold, Marinetti, Copeau, Copeau, Appia, Piscator, Brecht, Artaud, Batty, Decroux, Dullin, Jouvet, Barrault, Brook, Grotowsky, Boal, Kantor, Fo, Foreman, os quais pontuam nosso século e inscrevem, ainda, no domínio dos escritos sobre o teatro uma tradição voltada para a arte do artista (ator, diretor ou cenógrafo). Entre essas duas correntes (a que se volta sobre arte do Fazer e o que o faz objeto da recepção), a distância vai amplificando-se ao longo dos anos 60.

⁶ A. Ubersfeld, *Livre le théâtre* (1977), P. Pavis, *Problèmes d'une semiologie théâtrale* (1975), *L'analyse des spectacles* (1996), A. Helbo, *Sémiologie de la représentation* (1975), *Théâtre. Modes d'approche* (1987), D. Cole, *The Theatrical event* (1975), T. Kowzan, *Sémiologie du théâtre* (1992).

⁷ J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre* (1963), Burns E., *Theatricality. A Study of convention in the theatre and social life* (1972), Gourdon A. M., *Théâtre, public, perception* (1982), R. Deldime, *Le Quatrième mur. regard sociologiques sur la relation théâtrale* (1990).

⁸ D. Bablet, *La mise en scène contemporaine* (1968), O. Aslan, *L'acteur au XXème siècle* (1974), E. Jacquart, *Le théâtre de dérision* (1974), G. Banu...

J.-J. Roubine, *Introduction aux grands théories du théâtre* (1990)

⁹ H. Gouhier, *L'essence du théâtre* (1943), R. Chambers, *La comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre* (1971), R. Durand, *la relation théâtrale* (1980), A. Veinteim, *Le théâtre expérimental* (1968).

¹⁰ J.-J. Roubine, *Introduction aux grands théories du théâtre* (1990).

Deldime)⁷, sejam descritivas e analíticas (Gouhier, Veinstein, Bablet, Aslan, Jacquart, Banu)⁸, poéticas (Chambers, Durand⁹), históricas (Roubine¹⁰).

Esses métodos de análise sofrem hoje as conseqüências de uma suspeita generalizada afetando todas as teorias totalizantes, quer estas sejam de natureza política, ideológica, científica, literária ou artística. Não existem mais teorias unificadoras, globalizantes. Toda ideologia radical tornou-se suspeita. Há vários anos, observa-se uma dispersão dos sistemas homogêneos de explicação e de análise, bem como o surgimento de enfoques teóricos mais diversificados que buscam mais a identificação de parâmetros comuns a vários fenômenos do que a ressaltar as especificidades. Atualmente, é necessário, então, admitir definitivamente que não há mais lugar para uma para uma teoria científica globalizante do teatro. Somente uma multiplicidade de enfoques teóricos diversos aplicados à prática do teatro pode dar conta da sua natureza, uma que vez que cada enfoque em si, traz uma abordagem diferente, mas sempre limitada. Do mesmo modo em todo enfoque do fenômeno teatral, sempre subsiste uma "parte" que escapa ao recorte teórico, por mais completo que ele seja.

Sem dúvida, a origem do prazer do teatro se encontraria nesses limites infintos da cena, nesses "mais", "por demais" e "ademais"... Mais que qualquer outra forma de arte, o teatro se caracteriza, precisamente, por essa dimensão irrepresentável pelo discurso crítico, por essa imprevisibilidade, essa suavidade que constitui a sua essência. Inúmeros discursos críticos (sociologia, semiologia, psicanálise, sócio-crítica, teoria da recepção...) tentaram fazê-lo buscando dar conta da multiplicidade da representação, privilegiando tanto um aspecto, quanto outros dos discursos cênicos (o texto, o espaço, o jogo, a relação com a sociedade ou com o espectador), mas nenhum conseguiu edificar os conceitos e noções que possam dar conta de maneira satisfatória da totalidade do sistema. O teatro permanece um sistema "complexo", difícil de definir.

Nesse estado dos fatos, é interessante notar que o teatro não produziu uma ciência que lhe seja própria e capaz de compreender todas as fases de sua elaboração. Ao privilegiar um ou outro aspecto, os diversos enfoques sempre foram parcelados ou fragmentados, obrigados a ignorar ora a fase de produção (o fazer), ora a questão da recepção. Há, todavia, um vazio nessa imagem, relativamente plana, apresentada aqui. É que apesar dessa diversificação de ferramentas, de sistemas e conceitos inventados para nos auxiliar a compreender a natureza do teatro, existe um domínio onde nossas pesquisas são, quando não inexistentes, no mínimo, rudimentares e isso diz respeito à produção do próprio teatro. Como uma criação toma corpo? O que acontece durante os ensaios? O que é que determina as escolhas do diretor? As do ator? Poucas pesquisas elegeram esse domínio como campo de exploração. Para que uma ciência do teatro seja completa, é necessário que reflita também sobre essas questões. É necessário ainda que ela não se isole da prática em vigor e que se volte para o próprio ato da criação.

d) Nesta evolução das pesquisas teóricas, precisamos observar uma nova prática de importância: a da emergência do teatro como prática no seio da universidade. Esta

última pressupõe a criação de departamentos formadores de artistas profissionais que se destinam ao mercado de trabalho. Tal novidade surge no Québec nos anos 80. A UQAM, por exemplo, é atualmente a única universidade no Québec onde existe uma escola de teatro. Essa abertura à prática no seio da universidade correspondeu, é claro, ao desenvolvimento das mentalidades e ao reconhecimento da possibilidade de ensinar na universidade as diversas formas artísticas e a criação. Correspondeu, ainda, à convicção crescente de que era importante que os artistas dispusessem de uma *formação teórica*, possibilitando o acesso não somente à história do teatro, como também aos cursos de estética, de análise da representação, de teoria do jogo, de semiologia etc.

Pouco corrente na Europa, ainda nos dias atuais e solidamente contestada pelas escolas aguerridas (conservatórios e escolas nacionais de teatro), esta formação prática dispensada no seio das universidades tentou estabelecer um elo entre a prática e as pesquisas teóricas. Essa aproximação teve efeitos positivos, na medida em que inúmeros recebem uma formação teórica, diante da qual eles se estimam geralmente satisfeitos, posto que beneficia suas artes. Essa aproximação permitiu, ainda, a quebra de algumas resistências, por parte dos artistas, à reflexão teórica sob pretexto que a mesma é quase sempre isolada da prática. Ainda que a situação evolua em grande escala, a suspeita permanece de forma veemente.

Não obstante esses esforços, é necessário admitir que ao termo de algumas dezenas de anos, a ruptura subsiste, no âmbito mesmo desses departamentos multicéfalos, entre teoria e prática, apesar das pontes criadas. De fato, entre os praticantes e os teóricos de teatro subsiste uma tensão latente que ressurge quase sempre na ocasião de debates. Talvez seja pelo fato da teoria não despender esforços suficientes para debruçar-se sobre o próprio processo da criação, limitando-se a tratar a obra artística como objeto acabado e, por conseqüência, desinteressante para os praticantes. Há, então, faltas de parte e de outra e convém trabalhar na criação de pontes entre os dois domínios.

III - Quais seriam então, as colaborações possíveis? As tentativas para aproximar os dois universos?

Pode-se perguntar quais são as pontes possíveis entre os estudos teatrais e a profissão, se esses dois domínios não poderiam se encontrar e se enriquecer mutuamente. Essas pontes múltiplas abrangem tanto o simples reconhecimento do trabalho de uns e de outros, quanto uma colaboração mais estreita. Para ilustrar, eu daria alguns exemplos concretos e bastante simples, fundamentando-me essencialmente no caso do Departamento de Teatro da UQAM. Este departamento não é um dos melhores exemplos - nós conhecemos um certo número de problemas que poderia também mencionar - porém, enquanto terreno de aplicação de certas tentativas em prol da junção dos dois universos, é relevante apresentá-lo.

O que aprendi do funcionamento dos departamentos de artes do espetáculo no Brasil - e mais especificamente no Estado da Bahia ao longo das últimas 24 horas - indicam que o que fazemos num contexto difícil, o Brasil já o faz... Eu digo "contexto

difícil", porque temos que lutar contra as mentalidades e contra uma tradição do ensino de teatro herdada da Europa. Os departamentos nos Estados Unidos são mais jovens e parecem, por conseguinte, mais livres das dificuldades.

1. Existe um primeiro meio elementar que consiste, antes de tudo, em engajar, como professores *regulares e permanentes*, no seio da universidade, artistas encarregados não somente de continuar a praticar suas artes no meio universitário, como também de repassar seus conhecimentos aos estudantes. Pouco habitual em certas universidades européias e norte americanas, a adjução de certos artistas como professores permanentes provocou alguns problemas no âmbito da instituição que se viu obrigada a adaptar suas grades de avaliação para permitir essas contratações. Segundo esse modelo, as instituições de fomento encarregadas de subvencionar a pesquisa universitária no seio dos departamentos, tiveram, elas também que criar programas e se adaptar, para legitimar o estatus desses artistas e fazer com que obtivessem as mesmas vantagens dos colegas teóricos. A Universidade e as instituições, subitamente, tiveram que considerar a criação com igual valor e apreço que consideravam a pesquisa, suscitando, assim, discussões épicas quanto à maneira de analisar a dimensão da pesquisa, da criação e avaliação dos resultados.

2. Um segundo meio, mais superficial, consiste em convidar profissionais (diretores teatrais, atores, cenógrafos) para trabalhar no seio da instituição a título temporário acompanhando os estudantes em seus trabalhos. Oriundos da prática, esses profissionais acabam adquirindo uma visão mais positiva da instituição e do que se faz nela. Alguns, por sua vez, aproveitam para recrutar jovens aptos a efetuar estágios como assistentes, diretores teatrais, atores, marionetes...). A integração ocorre mais facilmente e os jovens passam com mais naturalidade da universidade ao meio profissional.

3. Por outro lado, o departamento trabalha atualmente no sentido de estabelecer toda uma rede de cooperação com diversos teatros no sentido de que cada um deles admita em estágios um ou dois estudantes por ano, de acordo com a especialidade do estudante e as necessidades da companhia em questão. Essa forma de cooperação necessita uma certa astúcia na admissão dos estudantes certos à companhia adequada, a fim de evitar decepções de ambas as partes.

Tratando-se de um departamento de teatro que, paralelamente, assume produções, é importante que a Universidade tenha uma programação que permita a experimentação e permita, também, ao diretor teatral convidado experimentar novas formas que nem sempre eles podem experimentar no circuito comercial. Evidentemente, é necessário encontrar um equilíbrio entre uma formação adequada aos estudantes e o prazer de experimentar essas novas formas, buscando evitar que os jovens artistas em formação se lancem em experimentos selvagens que se revelariam estéreis em seus desenvolvimentos.

5. Certos teatros universitários - o que não é o caso da UQAM - obedecem e estabelecem, sempre uma programação. Operando como um teatro profissional, eles têm como tarefa principal programar as companhias de pesquisa, para as quais não há

outro meio de produção fora do circuito acadêmico. É o caso da Universidade de Bolonha, da UNAM, no México e de muitas universidades no Brasil, até onde eu saiba. Atuando como produtores, tais departamentos podem afirmar o componente pesquisa de um certo teatro de criação, fornecendo-lhe os meios de produção, permitindo instituir, assim, uma ponte entre a universidade e a profissionalização.

6. No próprio quadro da instituição, nós trabalhamos na realização de uma série de projetos que permitam aos professores o experimento de certas técnicas: por exemplo, o kathakali aplicado ao teatro ocidental, artes marciais e teatro, nô e teatro moderno, experiências com marionetes. Durante essas oficinas, o grupo experimenta os elos possíveis entre um certo saber teórico e um determinado saber prático. Os resultados podem ser apresentados à comunidade no final do processo.

7. Os estudos de *maîtrise* e doutorado, por sua vez, permitem, em um nível mais avançado, experiências que partem de hipóteses de trabalho elaboradas pelos futuros artistas (ou artistas profissionais em formação que retomaram os estudos). Determinados trabalhos, por exemplo, versam sobre a comparação entre as *diferentes qualidades de energia*, que são solicitadas do ator de cinema ou de teatro. Nessa perspectiva, uma de nossas alunas - Danièle Lapointe - desenvolveu uma dissertação de *maîtrise* (estudo prático e teórico) com a montagem de uma cena de um texto de André Chérid, ao mesmo tempo, teatral e filmada, trabalhando em laboratório com um grupo de atores durante um ano e estabelecendo a análise dos resultados encontrados.

Um outro estudante, Robert Reid, trabalhou sobre o grotesco, tentando confrontar as teorias de Bakhtine com a prática, a fim de investigar se o sistema dialógico, ao qual Bakhtine se refere e que ele define como estrangeiro ao teatro, poderia ser operacional em cena. Para tanto, o estudante em questão, trabalhou a partir de uma cena da *Tempestade* de Shakespeare intencionalmente montada de forma grotesca. Do mesmo modo, Judith Pelletier trabalhando sobre a relação que existe entre o ator e o espaço quando os atores entram em cena pela primeira vez. Inspirando-se nos conceitos sobre o *Espaço Crítico* de Paul Virilio, através de entrevistas e experimentos, ela investigou juntamente com um grupo de atores de que maneira eles vivenciam suas entradas no espaço da cena e quais são os mecanismos de apropriação dos quais eles dispõem para assimilá-lo. Uma outra estudante com especialização em voz empreendeu uma pesquisa sobre as relações que podem existir entre o *treinamento físico do ator e suas incidências sobre a voz*. Ela desenvolveu e aplicou uma técnica progressiva unindo o treinamento vocal e o treinamento físico.

Trata-se em todos esses casos, do que designamos no jargão universitário, de "memoriais-criativos", ou seja, dissertações de *maîtrise* que compreendem, paralelamente, teoria e prática. Todavia, não há receitas pré-estabelecidas e, ademais, eu não poderia afirmar que os resultados são sempre convincentes. Permitem, no entanto, uma conciliação de certas pesquisas teóricas com a prática. Quais as incidências que todas

¹¹ Tanto é que certas companhias de teatro poderiam nos solicitar para resolver alguns problemas pontuais.

essas têm sobre o campo profissional? De maneira direta, nenhuma. No entanto observa-se que as mentalidades mudam e que, imperceptivelmente, há uma sensibilização.¹¹ Muitos dos nossos estudantes de pós-graduação vêm do meio profissional – na verdade eles retornam à Universidade para complementar suas formações e para adquirir, fato interessante, referências teóricas – e retornam a este meio contribuindo para difundir uma visão, na qual prática e teoria são menos irremediavelmente isoláveis.

Esses exemplos são, certamente, muito limitados, porém, ilustram alguns domínios pontuais através dos quais se poderia viabilizar uma cooperação entre pesquisas teóricas e pesquisas práticas. Não obstante, inúmeros domínios subsistem ainda pouco explorados onde as pesquisas teóricas, poderiam ter incidências sobre a profissão. É particularmente surpreendente constatar a pouca utilização que a profissão faz das múltiplas pesquisas acerca da recepção do espectador. Os estudos sobre a incidência do espaço do jogo do ator no espectador¹², sobre a percepção, as pesquisas sobre os pólos de representação que provocam a identificação do espectador (personagem principal, em particular), sobre a importância primordial que o espectador atribui ao jogo do ator como um parâmetro do julgamento que o mesmo emitirá sobre a peça¹³, a forma como se opera a catarse, os sistemas cognitivos simples ou complexos, a emoção, o equilíbrio necessário entre a novidade e os elementos reconhecíveis, bem como o funcionamento da memória, constituem elementos cuja investigação poderia apresentar uma certa utilidade à profissão.

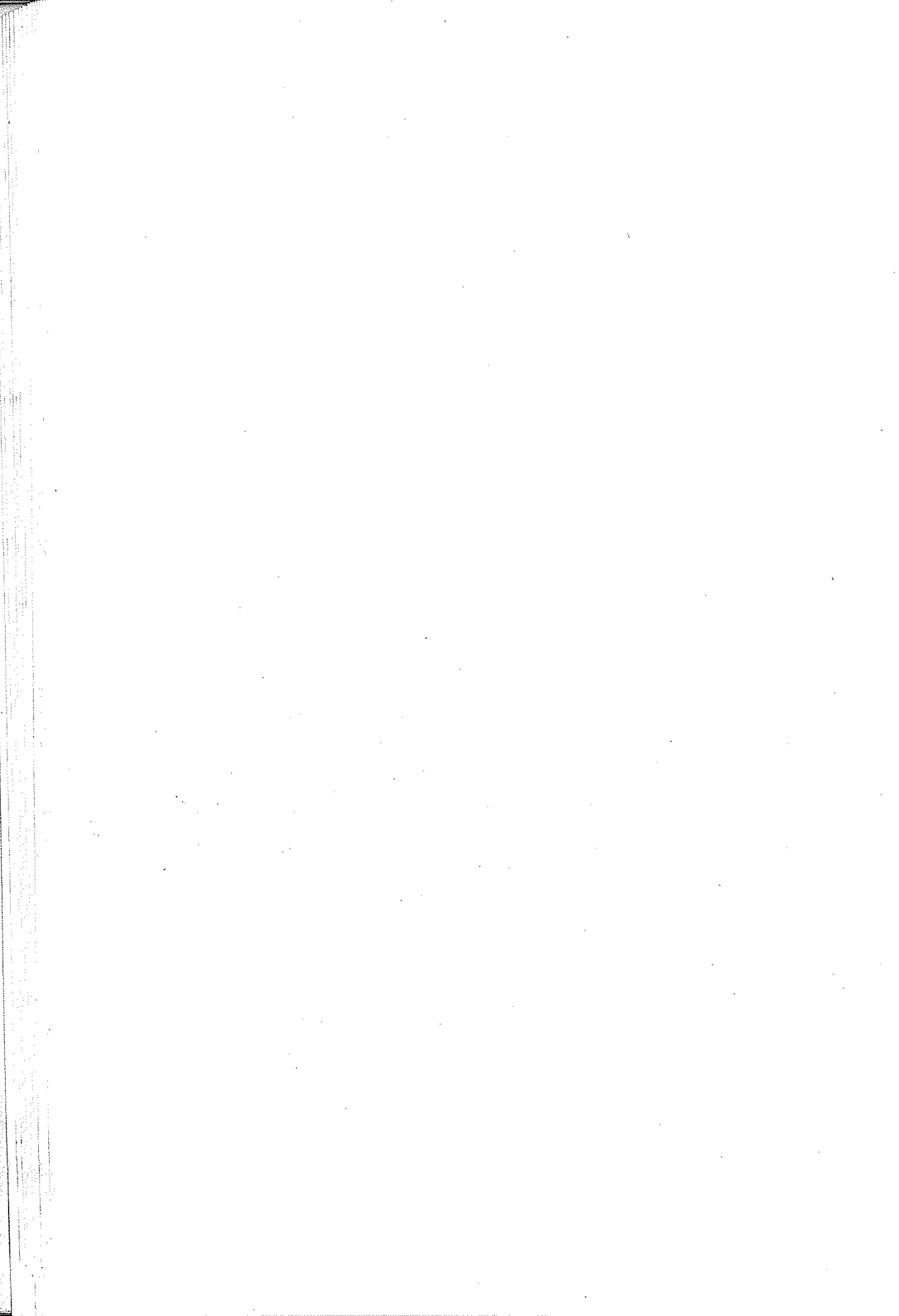
De maneira muito concreta, é surpreendente constatar o surgimento das campanhas de formação de platéias, empreendidas nos teatros ou no interior de companhias, sem um conhecimento, ainda que elementar, dos resultados obtidos pelos estudos sociológicos, que sirva de base à orientação de esforços, o que tornaria a iniciativa mais eficaz. Tudo isso é louvável, mas ainda insuficiente. Seria conveniente instaurar domínios de pesquisa, nos quais os praticantes e teóricos colocam questões comuns e que dizem respeito aos seus campos de exploração respectivos: as zonas que formulam questões de natureza prático-teóricas, onde as respostas a essas questões somente se encontrariam numa cooperação entre praticantes e teóricos: reflexão sobre a energia do ator, a presença, o corpo, a voz e sua relação com o texto. Esses exemplos representam zonas “delicadas” mas que são, por conseguinte fundamentais, tanto para o enfoque do praticante, quanto para o do analista. Tais laboratórios de pesquisa assegurariam as pontes entre os estudos teatrais e o meio profissional, permitindo o enriquecimento mútuo dos dois domínios.

¹² Ver as pesquisas de Mervan-Roux, *L'Assise de Teatro*, CNRS, 1998 ou, ainda, as de Eversman, *The experience of theatrical space*”, pp 93-114 in *Performance theory, reception and audience research*, Amsterdam 1992.

¹³ W. Sauter, *Nordic theatre studies*

**MESA REDONDA: O ENSINO DE
METODOLOGIA DA PESQUISA E A FORMA-
ÇÃO DE PESQUISADORES NOS PROGRAMAS
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

COORDENAÇÃO: Sérgio Coelho Borges Farias



MÉTODO DE PESQUISA E FORMAÇÃO DE PESQUISADORES: OS DESAFIOS ESPECÍFICOS DAS ARTES CÊNICAS

Por **Luiz Fernando Ramos**

Escola de Comunicação e Artes
Universidade de São paulo

As metodologias de pesquisa nos estudos teatrais, e a formação de pesquisadores em artes Cênicas guardam uma especificidade não só em relação às metodologias ditas científicas como, mesmo, em relação à pesquisa de outras artes. É para testar esta idéia, e não necessariamente prová-la, que se farão as considerações seguintes. Esclarece-se que é uma reflexão pessoal, e intransferível, feita na solidão dos campos minados da discussão sobre o status epistemológico dos estudos teatrais, a partir do diálogo com dois textos precedentes: (i) a comunicação de Tânia Brandão, *Metodologia nas Pesquisas em Artes Cênicas*¹, apresentada na mesa redonda Linhas Contemporâneas de Pesquisa do primeiro Congresso da Abrace; (ii) e uma conferência de Patrice Pavis, *Theory and Practice in the Theater Studies At the University*², apresentada numa conferência na Austrália em 1997. Num certo sentido, dialoga-se também com a palestra de Josette Feral na abertura deste congresso.

A curta experiência como professor de teoria do teatro de alunos das habilitações em interpretação, direção e licenciatura do Departamento de Artes Cênicas da USP, nos últimos quatro anos, e como orientador de iniciações científica e mestrados nos últimos três, faz-me intuir que deva haver um trânsito desobstruído entre teoria e prática tanto na perspectiva da pesquisa acadêmica sobre os processos de criação teatral, como, na contra-mão, na criação de espetáculos a partir de estudos verticais de questões ditas teóricas. É justamente essa dinâmica flexível e permanentemente instável que sugere um modelo do que fosse esse olhar específico do método de pesquisa em teatro.

Falar em metodologias no plural pode ser um exagero, quando se trate dos estudos teatrais no Brasil. Por mais prolífica que seja a contribuição, por exemplo, de Décio de Almeida Prado, talvez quem trabalhou mais decisivamente, ao lado de pioneiros como Galante de Souza e Múcio da Paixão, na constituição de uma história

¹ Brandão, Tânia, *Metodologia nas Pesquisas de Artes Cênicas no Brasil*, Anais do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, Salvador. ABRACE, 2000, pp 15-22

² Aula apresentada no Congresso da ADSA, realizado em Melbourne, no dia 19 de julho de 1997.

crítica do teatro brasileiro, torna-se quase artificial pretender ver uma escola metodológica ali representada. Os instrumentos de Décio, além da inteligência e do bom senso, eram basicamente o instrumental de rigor analítico que um bom aluno do curso de filosofia e estudioso da literatura tinha, por volta dos anos 40, na Universidade de São Paulo. Além da perspectiva de levantamento documental exaustivo, pode-se dizer, Décio partilhava com Jacques Copeau a idéia de uma “arte” do teatro, que tinha na literatura dramática a sua âncora e a sua alma. A influência brutal de suas pesquisas na formatação de toda uma geração de pesquisadores da chamada FFLCH – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP- na área de literatura dramática e da estética teatral - como também nas primeiras pesquisas teatrais na ECA, a partir de 80, com a criação da pós graduação - pode ser uma das explicações para a demora da crítica e dos pesquisadores em voltarem seus interesses mais diretamente para o espetáculo, como objeto privilegiado, e ao mesmo tempo problemático, de estudo. De fato, esta febre de mapear o espetáculo, que contaminou os estudos teatrais franceses no início dos anos 80 não chegou exatamente a influenciar os estudos teatrais no Brasil. De qualquer modo, essa perspectiva “espetáculosêntrica” foi varrida, nos anos noventa, pelo ceticismo pós-estruturalista e pela lassidão dos estudos pós-colonialistas, multi e inter culturalistas, e reaparece no novo século em um momento de redefinições radicais, como é o caso de Pavis na conferência citada. Do nosso ponto de vista sul-americano todas estas mudanças em duas décadas de estudos teatrais europeus parecem quase uma ficção. Enquanto em Paris os estudos teatrais deram pinotes e revoltearam para cair de novo na perplexidade anterior à semiótica triunfante do início dos anos sessenta, no Brasil, pelo menos no eixo Rio - São Paulo, os estudos teatrais permaneceram quase que intocados em suas bases mais consolidadas: (i) em São Paulo, divididos entre a matriz do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia - que além de Décio de Almeida Prado tem como ícone Antônio Cândido – e a matriz desenvolvida no Departamento de Artes Cênicas da ECA em torno de Jacó Guinsburg e Sábato Magaldi; (ii) no Rio, o estudos mais importantes dos últimos trinta anos vieram da intuição poética de Flora Sussekind em seu espaço estratégico da Casa de Rui Barbosa; e, na Unirio, do resgate da hermenêutica de Gadamer para os estudos teatrais, por Tânia Brandão, e da sociologia da arte de Benjamin por Betti Rabetti. É evidente que aqui não se pretende, e nem poderia, ser exaustivo. Procuo, apenas, traçar algumas linhas de força que marcam núcleos de pesquisa e influenciam vários pesquisadores. De qualquer maneira nenhuma dessas tendências majoritárias constituem um corpus teórico crítico, epistemologicamente fundamentando para sustentar uma alternativa metodológica unívoca. Os métodos de pesquisa e análise, quando não apenas disciplinadas concretizações de procedimentos empíricos consagrados, serão tantos quantas forem as experiências teatrais de encontro às quais eles se projetarem. E será sempre problemático deixar que a definição do método anteceda a configuração do projeto. Corre-se o risco de aprisionar o processo de investigação em um único tubo de ensaio.

e não contar com a circulação pelo sistema de vasos comunicantes que é o fenômeno teatral que se quer conhecer. Melhor seria definir a metodologia em função dos objetivos traçados e do foco estabelecido, o que tornaria mais complicado o ensino da metodologia, por tratar-se o método, aí, de algo relativo à efemeridade do fenômeno teatral. Ensinar a pesquisa seria, mal comparando, tão complexo quanto ensinar a criação artística. Na verdade não se ensina, treina-se na prontidão do fazer respectivo. A princípio, ninguém estaria privado do prazer e da possibilidade de desenvolvimento intelectual que uma pesquisa propicia. Tanto quanto a ninguém está interdita a experiência da criação. Mas haverá desempenhos distintos conforme as individualidades confirmem ou não as características necessárias, entre as quais destacaria, como uma das mais importantes, a curiosidade. Em ambas, na criação artística (espetáculo, dramaturgia ou performance), e na pesquisa, a curiosidade poderia ser estimulada, treinada e até adquirida como um hábito. Ao mesmo tempo, não se bastaria e nunca poderia ser singularizada como algo que instaurasse um modelo aceitável por si só. Assim como o rigor analítico não bastaria em si para fazer um bom pesquisador, ou o talento da improvisação não seria suficiente para definir um bom ator.

Essa perspectiva de entendimento da questão do método no teatro como amalgamando simultaneamente processo criativo e reflexão, tem sido testada e acompanhada, no caso Universidade de São Paulo, através de diversos projetos desenvolvidos no nosso programa de pós-graduação. Um caso notável que merece citação é o da área de interpretação, e das investigações em torno dos processos criativos do ator. O professor Armando Sérgio da Silva, depois de trinta anos de ensino da interpretação na graduação, tem reunido, no plano da pós-graduação, um grupo de pesquisadores, a maioria seus orientandos, em torno do debate e do desenvolvimento de pesquisas simultaneamente acadêmicas e artísticas. O que é mais interessante é a intensidade das experiências tanto enquanto resultados artísticos – espetáculos e desempenhos de atores e atrizes – como enquanto teses e artigos reflexivos.

Outra área que cresceu muito na pós-graduação, e vem mantendo uma presença forte na iniciação científica é a do Teatro Educação, coordenada pelas professoras Ingrid Koudela e Maria Lúcia Puppo. Da mesma forma que no exemplo anterior, os vários modelos de jogos têm não só sugerido diferentes abordagens de possíveis metodologias de ensino, como transbordado para os processos criativos e sido utilizados na montagem de espetáculos. Num processo interessante de indução, a perspectiva teórica dos jogos irriga processos criativos na prática e torna-se uma espécie de caminho das pedras na perspectiva de uma dramaturgia de jogos.

Vale ainda destacar, neste sumário levantamento de experiências que apontam para a especificidade dos estudos teatrais e para a contribuição efetiva das práticas teatrais na definição de metodologias de trabalho, uma experiência desenvolvida recentemente no âmbito da graduação. É a experiência iniciada por Antonio Araújo e Luiz Alberto de Abreu na Escola Livre de Teatro de Santo André desde 1999, e de que passeia a partilhar a coordenação a partir de 2000. Trata-se de um modelo para o ensi-

no, e o desenvolvimento como pesquisador, de atores, diretores e dramaturgos trabalhando no que vem sendo chamado de processo colaborativo. Num processo cumulativo de tentativas de construção de um espetáculo, parte-se da colaboração ativa dos atores, em um texto que o dramaturgo vai estruturando e o diretor finalizando, sem hierarquia prévia e com um permanente estado de reexame da proposta. O eixo comum que aglutina os participantes, independente de seus atributos funcionais, é exatamente a reflexão que se vai fazendo em comum em função do espetáculo que se vai elaborando. Mal ou bem, mesmo que de forma incipiente, o grupo vai construindo um saber sobre o processo que, se ainda não configura uma produção reflexiva consistente, revela-se um ótimo ponto de partida para que o praticante encontre uma porta de entrada ao exercício analítico e passe a estar na eminência de tornar-se um legítimo pesquisador. Nessas circunstâncias, estão dadas as condições para o fortalecimento das experiências de parceria ativa da teoria e da prática seja em processos de criação e de ensino, seja em pesquisas e análises conceituais. Este ano esta experiência está sendo testada com os alunos de interpretação e de direção do terceiro ano sob a coordenação dos professores Antônio Araújo e Beth Lopes e com a participação de Luiz Alberto de Abreu avaliando a desenvolvimento das dramaturgias. A disciplina de Teoria do Teatro, que é comum às duas habilitações e à licenciatura, procura estimular os alunos a transformarem o desenvolvimento dos processos criativos em que estão empenhados em questões teóricas a serem investigadas, e instrumentá-los às pesquisas de iniciação e, ou, a futuros mestrados.

Um breve passeio na história geral do teatro nos sugere que, se a teoria muitas vezes veio a reboque dos criadores, outras tantas vezes, e com mais insistência no último século, os idealizadores têm se antecipado em muito aos realizadores.

No caso da teoria que traduz um movimento criativo anterior, quando artistas do teatro, partindo de pesquisas mais metafísicas do que exatas, chegam a resultados espetaculares e literários que se tornam paradigmáticos e balizam os horizontes dos pesquisadores da história do teatro e da história das idéias sobre o teatro, o melhor exemplo é Aristóteles, que definiu sua Poética a partir do legado dos grandes trágicos gregos e da realidade teatral contemporânea a eles. Boileau também explicou em versos as regras do neoclassicismo que descobriu vivas nas tragédias de Racine. O romantismo alemão erigiu-se à sombra de Shakespeare.

No campo inverso, de "teóricos" que despertaram criadores, Diderot inaugura uma era de profetas. Antecipa em um século o naturalismo de Zola e de Ibsen. Gordon Craig, pode-se dizer, anuncia com sessenta anos de antecedência o Teatro de Robert Wilson e Tadeusz Kantor e Antonin Artaud, bem como Adolphe Appia, antecipam literariamente o que Grotowski só concretizaria no fim do século 20. Se a Semiótica pretendeu criar uma ciência que o pós-estruturalismo e o multi-culturalismo enterraram, o momento é de redescobrir caminhos, trânsitos, para fazer os atos criativos e as reflexões sobre eles encontrarem-se produtivamente em pesquisas nem necessariamente acadêmicas, nem estritamente artísticas. Pavis fala em vetores que criem pontes provisórias para itinerários inesperados e reveladores. Tânia Brandão fala em método de subversão como "um recurso importante para a construção da identidade de um fazer, liberto do fantasma da cientificidade derivado do poder das ciências exatas".³ Pavis

denuncia que há vida inteligente além do dilema entre seguir o padrão das chamadas “*hard sciences*”, e entregar-se ao ceticismo pós-estruturalista e à tentação do que chama de “*soft theories*”, ou, numa tradução aproximada, “teorias fracas”. Concordo com ele que não é esse o dilema e que não há mal nenhum em sustentar a idéia de uma epistemologia e de um saber que vale ser construído. Apenas, me parece que em sua crítica a trabalhos como os que adotam a perspectiva do feminismo, tachados por ele de “fracos”, ele joga junto com a água do banho o bebê. Quer dizer: o fato desse conhecimento que se está buscando, seja na forma de espetáculo seja na forma de apresentações conceituais, literárias, não ser uma ciência não é um problema. A “fragilidade” que caracteriza esse saber possível de ser apresentado é específica do processo teatral, e sua indeterminação tem mais a ver com a familiaridade e identificação frente ao processo criativo de um espetáculo do que com uma limitação intrínseca. Por outro lado, é importante diferenciar o que se está aqui querendo enfatizar - que existe uma familiaridade entre o processo criativo de um espetáculo e a pesquisa do processo criativo desse espetáculo que pode ser utilizada metodologicamente a favor de uma história, de uma sociologia, de uma antropologia e de uma estética do teatro, articulando em seu bojo um discurso crítico - da idéia de que houvesse um saber teatral intrínseco, identificado com o “*métier*”, que livraria seus agentes de qualquer rigor analítico, ou de reflexão aprofundada que os levasse a uma visão mais crítica. Esse tipo de “pesquisa teatral”, que recusa a análise e o confronto de idéias é uma estratégia do engodo e da preguiça que denigre as perspectivas sérias de confluência da teoria e da prática, estas sim efetivamente produtivas tanto para aos processos essencialmente criativos como para os investigativos acadêmicos. Um exemplo forte nesse sentido é o do Teatro Oficina, que mesmo tendo estado sempre, nestes quarenta anos, associado a propostas radicais é um dos que mais trabalha a partir de estudos pesados e insubstituíveis.

Os processos de montagens a partir de pesquisas teóricas e as teses e dissertações que se tem escrito acerca de processos que foram acompanhados confluem numa tendência que é típica do teatro contemporâneo e, nesse sentido, típica do pensamento sobre o teatro contemporâneo. Desde o “*model book*” de Brecht, a idéia da originalidade e autoria da obra espetáculo está relativizada. Visto como sistema a ser operado conceitualmente, e capaz de sofrer um registro provisório, o espetáculo torna-se “*work in process*”. Os estudos teatrais, já despreocupados de serem científicos, mas ainda querendo conhecer e amando o conhecimento, podem, pois, tomar o processo de criação como um modelo de metodologia, ou melhor dizendo, definir seu método a partir das características do objeto, mas sempre pensando-o como um processo de criação coletivo, envolvendo principalmente um público e uma sociedade em que este público atua. Para isso, a garantia do rigor analítico, da argúcia na observação e da ética na atitude frente ao objeto pesquisado deverão ser trabalhados como habilidades fundamentais nos cursos de graduação de atores diretores e teóricos, garantindo que o pesquisador, como o artista, desenvolva a sensibilidade de criar seu próprio método e sua própria trilha.

¹ Brandão, op.cit. p.17

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS EM PROJETOS INTEGRADOS DE PESQUISA EM TEATRO: LABORATÓRIOS EXPERIMENTAIS

Por **Beti Rabetti**¹

Universidade do Rio de Janeiro

O ano de 2000 foi considerado pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) momento conjuntural, de transição, especialmente significativo no trajeto de seu desenvolvimento pois, tendo experimentado a implementação de sua proposta para um *Novo Programa*, não deixou de consolidar os princípios fundamentais que orientaram sua evolução ao longo de sua história. Dentre estes princípios, ao meu ver, coloca-se como questão basilar a relação entre teoria e prática, a partir da qual pretendo relatar e comentar os laboratórios experimentais que orientei e que são objeto desta comunicação, voltada para a tentativa de contribuir para a discussão das metodologias da pesquisa em teatro, pesquisa interessada na formação de pesquisadores.

Até o ano de 1999, o Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO abrigava tão somente o Curso de *Mestrado em Teatro*, e até então consolidara sua estrutura em torno do desenvolvimento de estudos e pesquisas que privilegiaram o entendimento de duas áreas de conhecimento do campo das artes cênicas, cada uma dando origem a uma Área de Concentração. Citando uma breve passagem do último Relatório DataCapes do Programa, relembro:

a) *Estudos do espetáculo*, que focalizavam o espetáculo, de um lado, entendido não só no sentido estrito das montagens realizadas em espaços teatrais, mas também as manifestações espetaculares realizadas em espaços outros, incluindo manifestações da cultura popular;

b) *Estudos da história do teatro e texto teatral*, que englobavam os diversos fenômenos relativos à autoria e produção de textos e espetáculos, flagrados em diversos momentos da história da encenação, da dramaturgia, da historiografia e da crítica teatral”.

As áreas de concentração abrigavam *Linhas de Pesquisa*, que a elas se relacionaram sem uma vinculação muito explícita; mas os projetos dos professores, seus grupos de pesquisa, bem como os projetos de dissertação ou de apresentação de trabalhos

¹ Maria de Lourdes Rabetti é Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO e pesquisadora integrante do GT História das Artes do Espetáculo.

práticos dos discentes estiveram sempre identificados com uma das linhas de pesquisa do Programa, a saber: *Teatro e cultura popular*, *Artes no espaço cênico*, *Teorias do teatro*, *História e historiografia do teatro brasileiro* e *Estudos comparados de teatro*. Linhas de pesquisa a que se vinculavam projetos institucionais docentes e/ou de dissertação que procuravam não dissociar teoria e prática, mesmo que, tendencialmente, as duas áreas pudessem continuar cismando em deter a separação.

É assim que, sob este ângulo da relação teoria e prática no âmbito da pesquisa em teatro, gostaria de citar ao menos alguns dos trabalhos desenvolvidos no Programa e que tive a oportunidade de acompanhar mais de perto, fosse como orientadora, fosse como membro de banca examinadora. São todos estes, no entanto, trabalhos de pesquisa desenvolvidos com recurso à parte prática. Com montagem espetacular apresentada em 1994, Sylvia Heller, professora do Departamento de Interpretação, orientada pelo professor Luiz Arthur Nunes, defende, em setembro de 1995, seu memorial de trabalho artístico *S.O.S. de José Almada Negreiro*. O ano de 1996 vê o envolvimento de quatro mestrandos, orientados também pelo Professor Luiz Arthur, na montagem do espetáculo *Macbeth*, resultante de quatro frentes diferenciadas de pesquisa: uma para o texto (Cláudio Torres Gonzaga), uma para a direção (Angel Palomero), e duas para o trabalho do ator (Maria Cláudia Ventura e Adriana Gonçalves). Lembro-me de pelo menos dois momentos de bancas examinadoras, de dois dos memoriais deste processo de montagem artístico espetacular, e que se constituíram, ao meu ver, em importantes ocasiões de implementação e consolidação da discussão das relações entre teoria e prática no âmbito da pesquisa teatral.

No entanto, considero os anos de 1997 e 1998 especialmente importantes para o avanço desta perspectiva, agora através de *um recorte* em seu direcionamento. É que neste período ocorre o trabalho de pesquisa para a elaboração, primeiro, de uma dissertação, segundo, na antiga área Estudos da História do Teatro e do Texto Teatral (e não de Estudos do Espetáculo), e, terceiro, e ao meu ver mais significativo dado, ocorrem proposta e desenvolvimento de *Laboratórios Experimentais*, que começam, então, a ser compreendidos como espaço e momento de pesquisa em nível de pós-graduação em teatro, cujo resultado final não é uma obra artística. Refiro-me aos encontros laboratoriais desenvolvidos pelo então mestrando Daniel Marques, nos meses de julho e agosto de 1997 e de sua defesa de dissertação, em março de 1998 "*Precisa arte e engenho até...*": um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto".

Fato é que esta experiência, ao meu ver, coloca para o Programa de Pós – Graduação a possibilidade do Laboratório Experimental vir a ser compreendido como etapa de uma pesquisa de mais longa duração, de resultado teórico e, sobretudo, como espaço onde averiguar o próprio exercício de intercâmbio teoria e prática, averiguar metodologias para a pesquisa teatral.

Em seguida, dentre outros, vieram os trabalhos de Ana Achcar, com desenvolvi-

mento de Ateliê Prático e defesa de dissertação, em 1998 e 1999 respectivamente, “O papel do “jogo” da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo”, e de Ana Cristina Martins Dias “*A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo – ritmo*”, com oficinas e defesa de dissertação, em julho de 2000, ambos orientados pela professora doutora Ângela Leite Lopes, à época colaboradora do Programa e hoje, professora da Escola de Belas Artes da UFRJ. Hoje já se pode falar de vários outros trabalhos mais recentes, desenvolvidos ou em desenvolvimento, com este aporte experimental, que, acredito, possa vir a ter particular significado teórico, metodológico e técnico para a consolidação da pesquisa acadêmica no campo do teatro. Refiro-me a uma pesquisa acadêmica preocupada com resultados que, para além dos produtos dissertação, tese, obra artística ou de ensaísmo, se traduzam também no estabelecimento de espaços institucionais regulares, de mais longa duração, acolhedores e estimuladores de uma prática de equipe, voltados, enfim, para a formação através da pesquisa. Devo referir-me também ao fato de que estes laboratórios experimentais envolvem regularmente na UNIRIO alunos da graduação da Escola de Teatro, dos vários Departamentos. Sendo estas experiências convalidadas como créditos em disciplinas para os graduandos, permitem que os jovens alunos se aproximem de procedimentos de pesquisa também através do contato com mestrandos e doutorandos.

Por sua vez, se é fato consumado que hoje o Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO propicia o desenvolvimento de pesquisa voltada para a produção de obras artísticas acompanhadas de memorial analítico e, *especialmente, tende a fortalecer o desenvolvimento, cada vez mais freqüente, de laboratórios experimentais compreendidos como etapas ou instâncias de pesquisa para iniciação científica, para produção de textos dissertativos para mestrado e/ou doutorado*, creio poder afirmar também que a contribuição dos procedimentos de pesquisa experimentados e desenvolvidos no âmbito de Projetos Integrados de Pesquisa possa ter sido significativa para este direcionamento. Isto, na medida em que, por exemplo, desde sua implantação, o Projeto Integrado *Um estudo sobre o cômico* pôde contar com uma sólida equipe de pesquisadores, graduandos e pós-graduandos, bolsistas CAPES, CNPq e FAPERJ, de diferentes tipos, portanto, e correspondentes a diferentes períodos de formação dos alunos pesquisadores. Em seu interior, é que foram definidas, por exemplo, proposições metodológicas direcionadas para os laboratórios experimentais que se desdobraram na orientação para a pesquisa de mestrado (96, 97 e 98) anteriormente referida.

Estou certa, na verdade, que os Projetos Integrados são, na atual universidade brasileira, espaços privilegiados para o fortalecimento da pesquisa acadêmica no campo da arte, voltada para a formação de pesquisadores.

No âmbito do Projeto Integrado que desenvolvo na Escola de Teatro (Departamento de Teoria) e no Programa de Pós-Graduação da UNIRIO (linhas de pesquisa Teatro e Cultura Popular e História e Historiografia do Teatro Brasileiro), acredito poder dizer que, até hoje, esta ordem de questões teóricas e metodológicas constituem centro nevralgico em torno do qual, por vezes, se articula a própria área temática que o

Projeto abrange. Em primeiro lugar, porque acredito poder considerá-lo espaço de contribuição para a formação do pesquisador, especialmente em nível de iniciação científica, através de instâncias de convívio e intercâmbio de informações, tais como as que se criam, por exemplo, com os *Seminários Internos*, desenvolvidos bimestralmente.

Fato é que o Projeto Integrado, desde suas primeiras versões, como a de julho de 1998, colocou com relevo, em meio a seus objetivos, o intuito de “propor, discutir e experimentar — através de projeto de pesquisa individual, das pesquisas de dissertação e de tese, das atividades de pesquisa de iniciação — metodologias e técnicas adequadas para a investigação teatral”, dentre elas, os laboratórios experimentais. Tanto que, desde 1995, o Projeto implementou, em sua primeira etapa, destinada ao estudo da dramaturgia de Ariano Suassuna, *Laboratórios* de exercícios cênicos com personagens, cenas, poemas diversos colhidos na obra do autor.

E na mesma versão do Projeto Integrado de 1998, apresentada ao CNPq, eu dizia que, “para a finalidade de pesquisa teatral, não compreendo a relação entre teoria e prática como a que de costume tende a se estruturar, em etapas, progressivas, norteadas por um encaminhamento que, geralmente, parte de um aparato teórico predestinado a apenas culminar em montagem teatral (vista como resultado final). Acredito que esta ordenação sucessiva tende a restringir a teoria em limites demasiadamente restritos, e insuficientes para um processo de investigação, na medida em que, tendencialmente, acaba por considerar “resultado” apenas o espetáculo apresentado ao público”.

É que para se alcançar os objetivos traçados pelo projeto de investigação, pretendemos compreender os laboratórios experimentais como instâncias reveladoras e propulsoras determinantes, tanto para o aprofundamento como para a verificação de questões pontuais desenvolvidas em outras instâncias ou frentes de um âmbito mais amplo da pesquisa, o âmbito propiciado justamente pelas diferentes qualidades e diferentes níveis de articulações que um Projeto Integrado de Pesquisa quer e pode realizar.

É certo que estes momentos experimentais podem vir a se configurar como atos artísticos criadores, de caráter espetacular. Foi o que ocorreu recentemente, com a apresentação, configurada na forma de uma aula-espetáculo, de um dos resultados parciais da experiência “*O personagem – tipo nos textos teatrais de Ariano Suassuna: segundo laboratório experimental do Projeto Integrado de Pesquisa – Parte I - A dramaturgia de Ariano Suassuna na interseção erudito e popular*”, desenvolvida no primeiro semestre deste ano, sob a responsabilidade de Daniel Marques, e voltada para a discussão/experimentação dos recursos que constituem a dupla cômica João Grilo e Chicó; das figurações do palhaço entre narrador e personagem contracenante e, ainda, do tipo fixo Eurico Árabe, ou Euricão Engole Cobra. Vale notar que oportunamente um laboratório deste tipo, isto é, não destinado à construção ou divulgação de um produto final, mas sim valorizador dos procedimentos de pesquisa implementados em seu decorrer, foi convalidado como disciplina Prática de Montagem para os alunos de graduação de três Departamentos da Escola de Teatro, alcançando, inclusive, participação em rubrica de financiamento da Universidade.

Ao final do semestre, construiu-se, como eu dizia, uma espécie de aula - espetáculo, e que foi apresentada no *I Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa – Ator e Comicidade - UDESC/UNIRIO*, no âmbito do XV Festival Universitário de Teatro de Blumenau.

Para nosso Projeto, no entanto, tal fato (montagem/produto final) não se transforma em critério orientador da investigação. Para além de instituir um canal de mão dupla entre reflexão teórica e experimentação, trata-se o laboratório de espaço onde verificar proposição e experimentação de metodologias e técnicas para o campo da pesquisa acadêmica em teatro — e decorrentes do que venho considerando um dos *princípios básicos* para o campo da investigação teatral, isto é, justamente, a relação orgânica (simultânea e não sucessiva) entre teoria e prática e interdisciplinaridade. Os ensaios de laboratório são previamente preparados pelo pesquisador, que formula determinadas questões ou perguntas e propõe determinados exercícios. Os trabalhos, acompanhados por um mestrando, “assessor teórico/dramaturgista”, e, quando possível, por um assessor técnico (bolsista AT), e realizados por graduandos de diferentes Departamentos da Escola de Teatro, são anotados, registrados e sucessivamente relatados e discutidos em textos que passam a nortear os encontros seguintes. Ao mesmo tempo, tais registros se constituem como *produção documental* da pesquisa, realimentando-a.

Para encerrar, gostaria de relatar, procurando discutir procedimentos técnicos e metodologias acionadas, dentre as experiências laboratoriais que citei, a mais antiga por mim orientada. Trata-se do laboratório experimental “*Os tipos populares na burlata de Luiz Peixoto: encontros experimentais com atores*”, ocorrido nos meses de julho e agosto de 1997, na sala 503 da Escola de Teatro. Escolho esta experiência laboratorial mais antiga, na medida em que acredito poder situá-la a meio caminho entre as linhas gerais que então orientavam as discussões sobre a relação teoria e prática no âmbito do PPGT e os princípios ou procedimentos metodológicos que estávamos começando a acionar no âmbito do Projeto Integrado ao qual também sempre procurei vincular o trabalho de orientação de iniciação científica, de mestrado e, mais recentemente, de doutorado.

Ressalto, inicialmente, que o título da dissertação de que este laboratório foi etapa, dissertação defendida em 09 de março de 1998 (com as professoras Neyde Veneziano e Evelyn Furquim compondo a banca examinadora) foi, como já dito, “*Precisa arte e engenho até...*”: um estudo sobre a composição do personagem – tipo através das burlatas de Luiz Peixoto”.

A seguir, elenco alguns dados pontuais:

- responsabilidade do mestrando Daniel Marques;
- dramaturgismo da mestranda Marina Martins: crédito em disciplina “Seminários Avançados de Estudo do Espetáculo (segundo semestre de 1997);
- dois atores: Wilma Mello, formada em Licenciatura em Artes Cênicas (UNIRIO), à época membro do Grupo Oikoveva, da cidade do Rio de Janeiro; Bruno

Rodrigues, aluno do primeiro período do curso de Interpretação da UNIRIO:

Questões teóricas em experimentação, ou objetivos:

- colher subsídios experimentais para compreender a composição “ligeira”, digamos assim, desta espécie de personagem “esboço” empreendida pela autor Luiz Peixoto;
- verificar a contribuição do repertório atorial para a inteira composição do personagem “esboçado” pelo autor da dramaturgia ligeira (burleta).

Questões metodológicas em experimentação, ou objetivos:

- experimentar, definir e nomear os repertórios atoriais (partituras mínimas: de imagens, textos e movimentos);
- propor e experimentar a composição do personagem – tipo através de procedimentos de síntese (operação por escolha e não por soma de caracterizações/ilustrações);
- propor e experimentar jogo cênico de contracenação para consolidação da construção dos personagens – tipo: jogo cênico entre Sá Zeferina – a mulata e Escandanhas – o mulato pernóstico (de *Forrobodó*)

Em função dos objetivos gerais da dissertação e dos objetivos específicos desta parte experimental da pesquisa, foram selecionados dois personagens – tipo (o mulato pernóstico e a mulata), colhidos em três burletas de Luiz Peixoto: *Forrobodó* (1911); *Flor do Catumbi* (1912) e *República de Itaperu* (1919)

Ao final do experimento, parte de uma pesquisa mais longa, e como trabalho de conclusão da disciplina *Seminários Avançados*, a mestranda “relatora dramaturgista” Marina Martins, hoje doutorando do Programa, redigiu o texto “*Ponto de Fusão: experimento de escrita teórica*”, a partir da “experiência como *dramaturg* nos *Encontros Experimentais com Atores*, nos quais se realizou a ‘vertente prática’ do projeto de dissertação de Daniel Marques. Texto que resultou de exercício de escrita teórica que, sob a orientação da professora responsável pela disciplina, deverá ser anexado à dissertação. Durante o processo experimental de construção do personagem-tipo na burleta de Luiz Peixoto, aprofundamos os estudos sobre aspectos da montagem do personagem – tipo, apresentado pelo autor como um esboço a ser complementado pelo ator em cena, considerando o acervo técnico e pessoal do comediante. Desse modo, o relato do experimento e das conclusões às quais chegamos não partiram de nenhum texto teórico que expressasse “uma concepção definida de encenação”, mas sim de uma experiência prática exigida pela questão proposta por uma dissertação de mestrado, transformada em ferramenta para a produção de tal texto. É importante ressaltar que a possibilidade de praticar esse tipo de exercício, no espaço de uma disciplina optativa denominada *Seminários Avançados de Estudo do Espetáculo*, leva diretamente ao encontro da questão da divisão entre prática e teoria, no campo da investigação teatral, permitindo ao *alu-*

no-dramaturg experiência e reflexão cruciais, que dizem respeito ao próprio Curso de Mestrado, dividido em duas áreas de Concentração; Estudos do Espetáculo e Estudos da História do Teatro e do Texto Teatral. Além disso, contribuiu para a discussão a respeito da função de um *dramaturg*, não só como assessor teórico de uma montagem teatral, mas também como produtor de conceitos, criador de novas metodologias e autor de textos teóricos sobre a prática de montagem e sobre o campo do teatro a ela articulado. O *dramaturg* torna-se imprescindível no momento em que as metodologias da pesquisa em arte estão em debate, e principalmente, quando a pergunta é direcionada para a documentação e para a escritura da história da encenação. Trabalhando com uma obra artística que praticamente não deixa rastros, o profissional teórico do espetáculo pode ser designado a produzir esses rastros a partir do relato do processo de montagem transformado em documentação. Nesse caso, a historiografia do espetáculo teatral estaria garantida e encontraria campo próprio de investigação. Sendo assim, para discorrer sobre esses assuntos e adquirir a experiência necessária para executar tão nova e inquieta função e, ao que parece tão significativa, é importante que o aluno – mestrando possa exercitar-se, na medida em que, de comum acordo com o corpo de professores orientadores ligados à experimentação, possa participar de trabalhos experimentais, sobre vários aspectos do teatro, que acontecem na Escola de Teatro e no Programa de Pós-Graduação. A circulação de informações e a troca de experiências enriquecem não só o aluno, mas o próprio programa do Curso de Mestrado. Com certeza esta é só uma sugestão, mas para se atingir uma nova metodologia é preciso testar possibilidades e o espaço ideal para a aplicação do experimento é o laboratório”.

Palavras escritas por Marina Martins, ao final do ano acadêmico de 1997, como trabalho apresentado para conclusão da disciplina Seminários de Estudo do Espetáculo do antigo Curso de Mestrado, numa inquietante espécie de *memorial analítico* de um *laboratório experimental*, parte da pesquisa de uma dissertação de mestrado.

Sem entrar demasiadamente no mérito da questão, gostaria apenas de destacar a contribuição que o papel do *dramaturg* (vocábulo que hoje, entre nós, vem sendo traduzido como dramaturgista, e prestes a se dicionarizar) poderia oferecer como importante ponto de referência para esta imbricação teoria e prática, no âmbito das discussões sobre a pesquisa acadêmica em teatro.

Para finalizar esta comunicação, gostaria de voltar ao âmbito geral do Programa de Pós-Graduação, que coordenei de junho de 1999 a março de 2001. Acredito poder dizer que a tendência marcante do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, no ano de 2000, expressou-se também na consolidação de *Projetos Institucionais de Pesquisa Docente*. Tais projetos, cujo cadastramento institucional, na UNIRIO, ocorre através dos Departamentos, vincularam-se, no caso dos professores do quadro permanente do Programa, às novas áreas e linhas de pesquisa, e desdobraram-se recentemente em intensas atividades que incluem: cursos, oficinas, orientação de pesquisas discentes (iniciação, mestrado e doutorado), alcançando até mesmo a capacidade de programar e realizar eventos nacionais e internacionais.

REFLEXÕES ACERCA DA PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA

Por **Marília de Andrade**¹

Departamento de Artes Corporais
Universidade Estadual de Campinas

A pesquisa artística em dança tem como objetivo um trabalho criativo de expressão, através da linguagem do corpo. O artista palmilhará necessariamente as veredas das sensações, das emoções, do imaginário. A ciência, por sua vez, apóia-se no traçado da lógica e nas condições de previsibilidade. Há, porém, pontos de aproximação entre pesquisas artísticas e científicas. Ao mesmo tempo em que a intuição e a imaginação são imprescindíveis ao processo de descoberta científica, a análise e a reflexão podem ser incorporadas à criação artística, caracterizando-a como pesquisa sistemática. Formar o pesquisador-artista significa instrumentá-lo para estudar teorias e técnicas, para sistematizar de forma coerente e reflexiva os seus pensamentos e ações, ao mesmo tempo em que desenvolve obras artísticas criativas.

Pretendo focalizar a questão da aparente contradição embutida na proposição “pesquisa artística”, pois toda criação artística implica em uma pretensa liberdade na escolha dos caminhos possíveis, que as práticas científicas, em princípio, tolheriam.

A prática científica é regida por paradigmas, ou seja, modelos que incluem leis, teorias, instrumentos e métodos de estudos, tradicionalmente estabelecidos e partilhados por uma comunidade científica, em um determinado momento histórico.

Entretanto, o filósofo Thomas Kuhn descreveu como as revoluções científicas transformam constantemente os paradigmas. Segundo o autor, “(...) a ciência normal não tem como objetivo trazer à tona novas espécies de fenômeno; na verdade, *aqueles que não se ajustam aos limites do paradigma freqüentemente nem são vistos. (...) a pesquisa científica normal está dirigida para a articulação daqueles fenômenos e teorias já fornecidos pelo paradigma*”.²

Na prática científica, estes conjuntos de parâmetros que definem os paradigmas estão constantemente evoluindo, para responder a novos desafios filosóficos e culturais e acompanhar a evolução histórica.

“Quando, pela primeira vez no desenvolvimento de uma ciência da natureza, um

¹ Agradecemos a colaboração da artista pesquisadora e nossa orientanda de Mestrado na Unicamp, Mariana Baruco Machado Andraus, pela colaboração na pesquisa de fontes bibliográficas.

² Kuhn, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. SP: Editora Perspectiva, 1975. p. 45.

indivíduo ou grupo produz uma síntese capaz de atrair a maioria dos praticantes de ciência da geração seguinte, as escolas mais antigas começam a desaparecer gradualmente. Seu desaparecimento é em parte causado pela conversão de seus adeptos ao novo paradigma”.³

Assim, verificamos que os paradigmas que orientam as pesquisas científicas estão, eles mesmos, em constante evolução. Portanto, as diversas metodologias científicas não podem ser pensadas como estruturas estáticas ou conjuntos de regras rígidas, que têm que ser obedecidas como dogmas, pois há um diálogo permanente dessas metodologias com o momento histórico, com a evolução da filosofia, da cultura e da própria ciência.

Por outro lado, consideremos a criação artística:

Em primeiro lugar, gostaria de explicitar a minha visão de que o processo criativo do(a) dançarino(a), seja ele coreógrafo(a) ou intérprete, envolve necessariamente um fazer corporal e uma reflexão sobre este fazer – ainda que esta reflexão seja apenas rudimentar e possa ocorrer a nível sub-consciente.

A meu ver, a dança artística sempre tem uma função expressiva. O corpo do dançarino é seu instrumento de trabalho, é seu veículo de comunicação expressiva. Na dança, o gesto pode equivaler a uma palavra, a um pensamento – o corpo do dançarino fala ao mesmo tempo em que “realiza” corporalmente a dança e, por isso, precisa ser sentido, precisa ser vivenciado. Ao mesmo tempo, sincronicamente, é uma vivência abstrata e reflexiva.

Uma de nossas orientandas, que se dedicou à pesquisa artística em composição coreográfica, concluiu em sua dissertação de mestrado:

“Qualquer processo criativo – incluindo a dança – envolve a articulação do fazer / refletir; ocorre que nem sempre o artista pode se deter a observar como o seu fazer se organiza, se articula, se sistematiza, etc. Enfim, *ele pode estar desinteressado em reconhecer que a feitura de seu trabalho envolve determinadas etapas que podem ser consideradas dentro de uma lógica de procedimentos – um método – por exemplo*”.⁴

No entanto, prosseguiu ela:

“O *fazer da arte*, numa pesquisa acadêmica, não tem como única meta a produção de uma obra; faz-se necessário a elaboração de uma reflexão sobre um processo ou produto artístico. O resultado desta reflexão é apresentado na forma de uma dissertação e aqui está uma tarefa importante e complexa a ser enfrentada pelo artista: familiarizar-se com o uso da metalinguagem verbal (*falar da arte*) para abordar e traduzir o signo estético.

Além disso, a realização de uma pesquisa no ambiente acadêmico pressupõe a

³ Idem, *ibidem*, p. 39.

⁴ Rodriguez Costas, Ana Maria. *Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica*. Campinas, SP, 1997. 208 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. p. 30.

constituição de um quadro metodológico, o que significa selecionar teorias, conceitos, ferramentas reconhecidas, capazes de intermediar a relação pesquisador-objeto. *A priori*, esses recursos deverão auxiliar o pesquisador na obtenção de seus objetivos.”⁵

A pesquisa em dança pode ser realizada através da integração do trabalho teórico à efetiva prática artística. Evidentemente, esta é uma integração complexa, pois, inquestionavelmente, muitos aspectos do processo de criação artística são formulados a nível intuitivo e não são passíveis de explicitação e análise a nível racional.

Mesmo assim, acredito que é possível circundar o processo de criação, descrevendo e analisando os aspectos que são passíveis de compreensão, integrando o fazer e o pensar artístico. Creio que esta proposta justifica a inserção da prática artística no âmbito da universidade e se concretizou na Unicamp, desde 1985, com a implantação do Departamento de Artes Corporais dos cursos de graduação e de pós-graduação em Dança.

O maior desafio que enfrentamos é justamente o de não cedermos no aspecto da integração entre o fazer artístico e a reflexão sobre este fazer, embora seja possível a alguns de nossos alunos produzirem teses puramente teóricas. Em geral, o nosso programa é escolhido porque ele tem essa característica de associar reflexão à prática: pesquisar o processo de ensino da dança ou o processo criativo através de uma prática reflexiva.

Porém, a pergunta sempre recorre: como é possível pesquisar o processo de criação? Como é possível enquadrar metodologicamente a criação de uma composição coreográfica que é, em princípio, uma composição artística, um processo singular, efêmero, que depende muito de processos inconscientes e respostas intuitivas? Muitas vezes o artista manifesta o temor de, ao se enquadrar em um processo de pesquisa sistemática, perder justamente o sabor de originalidade e autenticidade de seu trabalho artístico.

Devo enfatizar um ponto importante que a minha experiência como orientadora – tanto de trabalhos científicos como de pesquisas artísticas – ao longo de minha carreira, demonstrou. Embora possamos definir claramente todas as etapas de uma pesquisa e possamos apontar, com relativa facilidade, em quais dessas etapas seria mais necessário aos pesquisadores recorrer a seus processos criativos de intuição e imaginação, e em quais dessas etapas eles dependeriam de recursos metodológicos mais sistemáticos, na prática, a minha vivência revelou que os dois processos: intuição e sistematização metodológica aparecem como intimamente entrelaçados e que, portanto, é praticamente impossível traçar limites claros entre os momentos de trabalho de pesquisa mais sistemática e os momentos de criação imaginativa mais livre. Ocorre um diálogo constante entre os trabalhos de pesquisa sistemática e “insights” criativos que, por vezes, dão rumos inteiramente inesperados à pesquisa, abrindo-lhe, freqüentemente, novas perspectivas.

⁵ Idem, *ibidem*, p.30.

Embora com pesos diferentes, esta relação dialógica entre a intuição criativa e a análise e sistematização das idéias ocorre durante todo o processo, tanto na pesquisa científica quanto na pesquisa artística.

Nas ciências exatas e, particularmente, nas ciências humanas, o pesquisador depende muito de sua intuição e de sua inteligência criativa para, por exemplo, definir seu problema e suas hipóteses a partir de um quadro teórico, mesmo que este seja rigorosamente determinado; ele utiliza sua imaginação para formular as perguntas de uma entrevista, definir as etapas de um experimento e, principalmente para analisar os dados: um conjunto de números por si só não traz as respostas a uma investigação, por mais que utilizemos métodos quantitativos e análises estatísticas. A intuição e a criatividade do cientista são imprescindíveis para que ele possa encontrar nexos ao interpretar as relações numéricas que os computadores lhe apresentam.

Assim, é fundamental vencer desafios que exigem criatividade, mas esta necessita ser complementada por um método de trabalho sistemático, pois é necessário, a qualquer pesquisador:

- Escolher *autores teóricos* com os quais ele *dialogará* durante o percurso da pesquisa. Ou seja, definir quais serão os *autores* que o acompanharão na *aventura* de sua pesquisa. Selecionar e ler uma bibliografia pertinente a seu trabalho. Conhecer os trabalhos anteriores da área escolhida.
- Definir a questão que pretende pesquisar. Definir quais serão suas *ferramentas* metodológicas básicas. Quais serão seus *instrumentos de registro*. Como *avaliará* seu material. Definir um *cronograma*.

Embora estas exigências possam parecer, à primeira vista, limitantes, na verdade elas deverão, como concluiu Ana Terra, “auxiliar o pesquisador na obtenção de seus objetivos”. É preciso desmistificar no aluno a idéia de que seguir um método sistemático de trabalho, dentro de enquadramentos teóricos coerentes, com objetivos claramente definidos, é limitante ou tolhe a criatividade.

Entretanto, é inegável que um aspecto adicional seja fundamental, no caso da pesquisa artística. É a intuição artística, passível de ser inclusive ampliada e desenvolvida, através de uma metodologia específica. Escrevi, em meu Memorial:

“O dançarino precisa aprender a escutar, a ver, a sentir: o espaço, os outros, o mundo a seu redor. Precisa também compreender a importância de encontrar um ritmo e um espaço satisfatório para sua vida pessoal e, acima de tudo, a escutar-se a si mesmo, a explorar a riqueza de seu mundo interior”.⁶

O processo que desenvolvo com intérpretes, através do trabalho corporal consciente, associado à evocação mental de imagens e sensações, visa tornar permeável as barreiras que separam mente e corpo. Através deste processo tenta-se estabelecer uma relação sincrônica entre os movimentos da dança e imagens do subconsciente do dançarino – que podem se referir a qualquer tipo de percepção, idéia, sensação cinestésica.

⁶ Andrade, M. *Memorial*. Instituto de Artes, Unicamp, 1997, p. 189.

estado subjetivo, presente ou evocado. Na execução da dança, os dois processos precisam ocorrer simultaneamente: trata-se de um processo de “imaginar movimentando o corpo”, um verdadeiro “pensar fazendo”.

Assim não deve existir nenhum espaço de tempo entre a formação mental de uma imagem e sua expressão através do gesto, quando o dançarino está em ação. Para tanto, ele deve ser capaz de permanecer em um estado mental específico, denominado por meu orientando Guilherme Schulze como Quietude Criativa⁷, um estado de extrema concentração interior, do qual participam, simultaneamente, aspectos conscientes e inconscientes, harmonicamente interligados.

Não se trata, evidentemente, de provocar um transe inconsciente, como é o caso de algumas danças religiosas, onde os corpos dos dançarinos são “tomados” por um espírito exterior, mas, ao contrário, de desenvolver uma profunda integração entre a mente e o corpo, de tal forma que o “espírito/memória” que habita as profundezas do próprio artista possa manifestar-se.

Acredito que, para realizar uma dança verdadeiramente artística, o intérprete tem que estar totalmente “em si” ou, “estar presente no ato de dançar”. Assemelha-se ao processo dos artistas Zen, descrito por Herrigel:

“A mão que guia o pincel já apanhou e executou a imagem que flutuava diante da mente, no próprio momento em que a mente começou a concebê-la e, ao final, o aluno não sabe mais qual dos dois – mente ou mão – é responsável pelo trabalho”.⁸

Este mesmo tipo de sincronicidade mente/corpo subjacente às manifestações criativas espontâneas e ao processo de improvisação artística, e que considero tão fundamental para o dançarino intérprete, pude constatar também em artesãos populares que tive a oportunidade de entrevistar recentemente, como parte de um trabalho que realizei de roteiro, direção e edição de 25 vídeos sobre o Programa de Artesanato Solidário em cidades do Nordeste do Brasil. Cito, por exemplo, os seguintes comentários:

O Sr. Manoel, artesão popular de madeira, de Juazeiro do Norte, Pernambuco, falou, enquanto esculpia uma peça, cavando um pedaço de pau com uma faca:

– “... Começa sem destino nenhum e sem nem pensar qual é a peça que vai ser feita. Quando ele tiver todo riscado (cavado), aí é que a gente sabe o que é que dá (...) Esse aqui é um lampião”.

A D. Francisca, artesã popular de cerâmica de Irará, Bahia, assim respondeu a uma pergunta sobre se tinha fôrma para suas peças:

– “Eu não tenho fôrma. Minha fôrma é meus dez dedos. Eu penso aqui (pondo a mão na cabeça) e minha mão trabalha... Tenho orgulho de ser artista!”.

Cito ainda as palavras de Mestre Noza, famoso artesão de Juazeiro do Norte,

⁷ Schulze, Guilherme. *Da quietude criativa à ação: a busca pela unidade entre criação e expressão em dança*. Campinas, SP, 1997. 130 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

⁸ Herrigel, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. SP: Editora Pensamento, 1976.

Pernambuco, respondendo ao antropólogo Antônio Augusto Arantes⁹ em 1971, quando, durante suas pesquisas em Juazeiro do Norte este lhe perguntou como ele projetava suas esculturas e se ele as desenhava, antes de começar a esculpi-las:

“Não senhor. Eu vou trabalhando a madeira (...) até que o santo sai do pau”.

O processo imaginativo e intuitivo é importantíssimo para que, através da improvisação, o dançarino traga de dentro de si um material pleno de experiências / emoções / memórias, as quais estão latentes em seu sub-consciente e que poderão alimentar ou enriquecer sua criação artística.

Vários podem ser os tipos de estímulos para uma proposta de improvisação: presentes, imaginados ou evocados: perceptuais e sensoriais (auditivos, táteis, visuais, palatais, olfativos, cinestésicos); verbais; emocionais; espaciais. No entanto, para que os estímulos sejam efetivos é imprescindível que a capacidade perceptual e a criatividade do pesquisador-artista estejam suficientemente sensíveis e aguçadas, o que só ocorrerá através de um trabalho sistemático em laboratórios de sensibilização, consciência e expressão corporal e improvisação. E, além disso, a criatividade necessita ser fomentada através de pesquisas sistemáticas de outros processos artísticos paralelos, de obras da história da dança e do teatro, de obras da literatura – particularmente de poesia – de música, de artes visuais e de artes plásticas.

Atualmente, vivemos um processo de bombardeamento da cultura de massa. A predominância das soluções massificadas, pré-fabricadas, globalizadas, devem tornar o artista-pesquisador precavido contra o material que revela nas infinitas horas de improvisação porque, às vezes, o que permeia a mente, é o que se tem recebido de fora, de um mundo onde a identidade está completamente fragmentada.

“A criatividade coloca problemas de especial importância em nossos dias. Sabemos que, entre outros fatores, os meios de comunicação fazem com que o ser humano receba permanentemente estímulos e super estímulos que o enriquecem, mas que, por serem massivos, despertam nele certos esquemas de reação e lhe oferecem uma espécie de “cultura” que lhe permite mover-se dentro desta massa de informações e que o levam a um adiamento inconsciente daquilo que é verdadeiramente seu, um esquecimento de si. Disto, logicamente, não escapa o coreógrafo nem a coreografia. Especialmente na América Latina, limita-se quase sempre a ser um reproduzidor de formas.”¹⁰

Por esta razão, em nosso Departamento de Artes Corporais da Unicamp, desde o início, insistimos em implantar a pesquisa de campo antropológica e os estudos da cultura brasileira como formas de trazer os nossos artistas pesquisadores para um contato mais próximo com seu universo histórico e sócio-cultural. Colocando os dançarinos em contato direto com a realidade de seus contextos acreditamos poder dar maior sentido àquilo que eles criam espontaneamente.

⁹ Arantes, Antônio Augusto. 2001 – Comunicação pessoal.

¹⁰ Brickman, Lola. *Sobre la Problemática del Coreógrafo: la Creatividad*. I Encontro Latinoamericano de Coreógrafos. Consejo Argentino de la Danza; Buenos Aires, 1979.

A pesquisa de campo é uma metodologia empregada com eficácia em processos de criação em dança como fonte de estímulos para o levantamento de motivos coreográficos. O pesquisador geralmente vai a campo e faz observações, anotando-as em seu diário de campo, além de realizar registros em áudio, foto e vídeo. Através destes registros, o pesquisador tem a possibilidade de decodificar ações físicas, movimentos, desenhos coreográficos, vestimentas, a partir dos quais fará uma releitura, visando a elaboração de um produto cênico.

De certa forma mais profundo que a pesquisa de campo e, acreditamos, complementar a ela, é o processo de co-habitar com a fonte. Em seu livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, Graziela Rodrigues escreveu:

“As pesquisas de campo situam-se como fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um. Ao co-habitar com a substituição de máscaras, as relações de identidade do corpo tornam-se inevitáveis”.¹¹

A autora propõe o co-habitar com a fonte como um método de absorver conteúdos para a criação em dança. Difere-se da pesquisa antropológica tradicional porque, neste caso, embora os diários de campo e os demais registros como áudios e vídeos sejam instrumentos importantes, é a partir do bailarino-pesquisador-intérprete, do que o seu corpo vivencia, que o trabalho passará a ser criado.

“A preparação para o campo exige concentração, com todos os atributos do que seja eixo: postura, neutralidade e um estar presente (= envolvimento com a realidade, despojado dos pré-conceitos relacionados à dança). Ao mesmo tempo há que se ter um corpo aberto para o relacionamento do material da pesquisa em si mesmo. Há que se ter fôlego e paciência para pesquisar “o corpo que dança” em todo o seu contexto.

O pesquisador, integrado ao campo, conquista as suas relações com as pessoas, passo a passo. Um mínimo de perguntas são feitas, privilegiando-se os dados não verbais. Os relatos são ouvidos com a atenção voltada para o que eles podem estar cercando. No momento em que o bailarino-pesquisador-intérprete “perde” o referencial da razão objetiva de estar ali, ele transpassou o limite de seu mundo e penetrou na moldura do outro. Isto significa que ele está co-habitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não-verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório. Este conteúdo, recebido e expresso no laboratório, penetra também no trabalho de criação artística”.¹²

Finalmente, é importante citarmos nesta apresentação que uma das ferramentas metodológicas mais importantes que utilizamos em nosso trabalho de pesquisa artística em dança é o método denominado Coreologia^{13, 14}.

¹¹ Rodrigues, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. RJ: Funarte, 1997. p. 24.

¹² Idem, *ibidem*, p. 148.

¹³ Preston-Dunlop, Valerie. *Choreology*. 1989 (mimeo).

¹⁴ Preston-Dunlop, Valerie. *Dance is a language, isn't it?*. Londres, Laban Centre for Movement and Dance, 1982.

Este foi o termo resgatado por seguidoras de Rudolf Laban para descrever os estudos estruturais da dança que envolvem: movimento, dançarino, espaço geral e som. Como disciplina que estuda a dança, a Coreologia vem sendo utilizada por dançarinos, coreógrafos, críticos e historiadores. Valerie Preston-Dunlop, professora e orientadora do Laban Centre de Londres, com quem estudei, é uma das principais responsáveis pela ampliação dos estudos de Laban e pela solidificação da Coreologia.

Apesar de a Coreologia ter se baseado na área de Estudos do Movimento de Laban, Preston-Dunlop ressalta que ambos "(...) são fundamentalmente diferentes, porque a Coreologia é o estudo da dança, e não apenas do movimento".

Para qualquer dança existir, é necessário o movimento, a presença de um dançarino num contexto, o qual envolve um espaço físico e a presença de algum som ou silêncio.

É necessário destacar que, para a Coreologia, embora o movimento seja o elemento central da dança, realizado pelo dançarino e apoiado por elementos aurais e visuais, o dançarino, o espaço geral e o som também são elementos estruturais da coreografia e precisam ser estudados com idêntica atenção.

O movimento, por sua vez, pode ser subdividido em partes do corpo, ações corporais, espaço, dinâmicas e relacionamentos, tal como é sugerido no modelo da estrela de Preston-Dunlop¹⁵. Dentre estes componentes do movimento, as dinâmicas e o espaço foram exaustivamente estudados por Rudolf Laban, mas o estudo coreológico compreende todos os demais elementos que constituem a linguagem da dança.

A dança, na prática, envolve a interação de todos esses elementos: movimento no espaço, criado pelas ações corporais, que por sua vez adquirem qualidades através das dinâmicas, que são visíveis em partes específicas do corpo e que envolvem relacionamentos entre dançarinos e destes com o espaço, objetos, etc.

Focalizar o movimento isoladamente é apenas uma perspectiva de estudo, pois o conhecimento da forma ou do material de uma dança ocorre a partir da observação do nexo entre todos os componentes e, principalmente, do contexto onde a dança ocorre.

Cito a dissertação de Guilherme Schulze como um exemplo de pesquisa artística que elaborou uma composição coreográfica a partir de um processo sistemático de improvisação, utilizando-se do método da quietude criativa, como ele a denominou, complementado pelo método coreológico na elaboração da composição. Este artista-pesquisador realizou um experimento de variações coreográficas mantendo a mesma seqüência de movimentos e mudando as relações: espaço, tempo, qualidade das ações, foco e expressão dramática.

Referências bibliográficas

- Andrade, Marília. *Memorial*. Instituto de Artes, Unicamp, 1997.
- Brickman, Lola. *Sobre la Problemática del Coreógrafo: la Creatividad*. I Encontro Latinoamericano de Coreógrafos. Consójo Argentino de la Danza; Buenos Aires, 1979.
- Herrigel, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. SP: Editora Pensamento, 1976.
- Kuhn, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. SP: Editora Perspectiva, 1975.
- Preston-Dunlop, Valerie. *Choreology*. 1989 (mimeo).
- Preston-Dunlop, Valerie. *Dance is a language, isn't it?*. Londres, Laban Centre for Movement and Dance, 1982.
- Rodriguez Costas, Ana Maria. *Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica*. Campinas, SP, 1997. 208 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Rodrigues, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. RJ: Funarte, 1997.
- Schulze, Guilherme Barbosa. *Da quietude criativa à ação: a busca pela unidade entre criação e expressão em dança*. Campinas, SP, 1997. 130 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

¹⁵ Rodriguez Costas. *Op. cit.* p. 37.

IMPRESSÕES SOBRE A ATIVIDADE DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA ARTE

Por Rosa Inês de Novais Cordeiro¹

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
Universidade Federal Fluminense

Resumo

Análise de forma exploratória a atividade de pesquisa em ciência da arte. Enfoca a área na concepção do pensamento alemão e francês do século XX. Os canais da comunicação científica são abordados e a transferência do conhecimento é denominada de comunicação acadêmica em arte, em particular no contexto das artes cênicas.

Palavras-chave: Ciência da arte – pesquisa; Comunicação científica – artes cênicas.

Introdução

Mediante um tatear cuidadoso, procurarei fazer com que o uso da linguagem articulada não traía o ritmo e o encadeamento dos meus pensamentos, que brotam mentalmente numa dimensão não linear. Entretanto, nesse jogo de palavras e de idéias usarei o amparo borgeano, para o qual as palavras eram metáforas do pensamento.

Porém, se por um lado as metáforas no sentido borgeano são inevitáveis, por outro podem ser usadas com um propósito de manipulação de idéias. Considerando a história do pensamento humano nas diversas áreas do conhecimento, o uso das metáforas por alguns autores, têm sido uma figura de linguagem para escamotear “segredos” e – por isso mesmo – segundo eles, poucos leitores teriam condições de decifrar as analogias intertextuais.

Nesse jogo de linguagem, terei o cuidado de usar as palavras como matéria-prima de um idioma e em consequência de um texto escrito, sabendo que o emprego da escrita implica, entre outros aspectos, em viabilizar a comunicação de informações, de opiniões e de emoções pela articulação/manuseio das palavras para formação de idéias. A linguagem escrita, representando estados mentais de alguém que dela se utiliza no exercício do ofício, deve ser empregada com certa parcimônia, contudo considerando as devidas proporções dos textos elaborados por literatos. Ainda, devo atentar que, a produção de um texto acadêmico, no cenário atual, é regulado por determinadas reco-

¹ Doutora em Comunicação e Cultura - Universidade Federal Fluminense (UFF/IACS/GCI). Mestrado em Ciência da Arte

mendações e precisões, que tomam proporções diversas quando referem-se e expressam trabalhos artísticos.

Neste momento, caro leitor, me retiro do plano da redação pessoal, e passo a usar a forma de tratamento impessoal ou ainda, o uso do “plural majestoso” que é também qualificado por alguns como o *plural não presunçoso/modesto*, mas prefiro concordar com a justificativa apontada por Eco e outros, que declaram que a produção do texto e sua leitura é a ocorrência da *interlocução do autor do texto compartilhada pelo leitor*. é um ato social.

Em forma de impressões preliminares, não atreveríamos ao uso do termo ensaio para este texto, abordaremos a atividade de pesquisa sob determinadas limitações e condições temáticas no âmbito da ciência da arte, em particular das artes cênicas, não perdendo de vista a perspectiva comunicacional e cultural, nomeada por Kerckhove (1997)

de “a pele da cultura”.

Ciência Da Arte: Considerações Sobre O Juízo Do Gosto E A Produção Artística

Inicialmente verificamos, por indicação de Ued Maluf, que na estética alemã do século XIX, Hegel (1996, p.71), usa a expressão ciência da arte. Em sua obra, de início crítica o pensamento até então dominante em relação ao “princípio do gosto” e a natureza do belo. Pensa a ciência da arte a partir do que chama de “plano geral da estética” e faz considerações a ela valendo-se de “três seções principais”. que de forma muito sumária são:

[...] primeiro, uma parte geral que terá por objeto a idéia geral do belo artístico enquanto ideal, bem como as mais íntimas relações que o belo apresenta com a natureza, por um lado, e com a criação artística subjetiva, por outro.

- [segundo], o conceito do belo artístico dá, em seguida, lugar a uma parte especial porque as diferenças abrangidas nesse conceito tornam-se numa sucessão de formas artísticas particulares [individuais]. [Alerta e justifica que não deve ser confundido] a idéia do belo artístico com a idéia como tal.

- [Por último, considera...] a diferenciação do belo artístico, o progresso da arte na realização sensível das suas formas e no estabelecimento de um sistema que compreende as artes particulares e suas variedades (HEGEL, 1996, p.97-98).

Desse modo, para Hegel o ponto focal está no conceito de **idéia**, “representada numa forma **concreta** e sensível, constitui o conteúdo da arte” (1996, p.95, grifo nosso). Entende como representação sensível à realização/representação artística. Afirma que a “função da arte consiste em conciliar numa livre totalidade, estes dois aspectos: a idéia e a representação sensível” (1996, p.95).

Bayer (1978, p.305) confirma: “Para Hegel, a estética é de facto uma ciência da arte integrada num processo dialéctico e metafísico”.

Ademais, mediante o olhar de Bayer (1978, p.387 e 390) sobre a história da estética, observamos no século XX, a ciência da arte representada por duas principais tendências do pensamento na Europa: a francesa representada por Victor Basch (1863-1944) que criou na Sorbonne “a disciplina de Estética e de Ciência da Arte”, cadeira depois ocupada por Étienne Souriau. “Basch vê na estética uma ciência autónoma, com os seus métodos, que deve ensinar-se. ‘O esteta, diz, não é um espectador sensível ou um artista inspirado. A sua função é compreender e fazer compreender o que escapa à perturbação e à confusão do gozo e à embriaguês [embriaguez] da criação”.

Por outro lado, Paul Valéry (1871-1945) “emitiu dúvidas sobre a existência da estética como ciência [...]”, mas no mesmo estudo afirma:

As artes existem apenas pelas obras e pelos artistas, e a arte não é uma ciência. Sendo no entanto a ciência do belo e o estudo da arte uma ‘irresistível tentação’, a ciência da arte, isto é, a estética, tende a tornar-se ciência. A estética é nome genérico que compreende o conjunto das doutrinas e dos métodos que se ocupam da arte. Valéry distingue uma estética clássica que poderia existir mesmo se nenhuma obra de arte existisse; de origem dialéctica, fala das obras de arte e especula sobre a linguagem. A estética histórica procura, nas artes, as questões de influência e de origem. A estética científica compreende o estudo da análise das obras, processos de medida, reacções no espectador, proporções, número de ouro, etc. A estética, tal como a concebe Valéry, deve trazer-lhe dois proveitos: deverá, ou ‘desenvolver o meu gozo eventual das obras de arte’, ou ‘ensinar-me não a gozar da obra de arte, mas a executá-la’ (apud BAYER, 1978, p.391, grifo nosso).

Valéry, citado por Bayer (1978, p.390), insiste na “psicologia do sentir”, e por fim não nega a estética, porém ela é vista de um prisma “prático: a utilidade da estética, que deve ajudar a gozar mais uma obra de arte ou ajudar “a melhor fabricação da obra de arte”

A segunda tendência de pensamento do século XX está na Alemanha, para Bayer (1978, p.403), havia a divisão entre estética e da ciência da arte, com a filosofia da arte. Bayer ressalta que na Alemanha era diferente ao que ocorria em outros países, na universidade as disciplinas de filosofia e de estética eram relacionadas.

[...] seguindo a estética de Kant, a estética filosófica abandonou o domínio metafísico para se aproximar pouco a pouco do domínio experimental e psicológico, essencialmente subjetivo. Estetas como Max Dessoir [1876-1947], Emil Ullrich [1883-1956], W. Worringer [1881-19?], virão mesmo a dizer os problemas da criação artística e da obra de arte poderão ser com-

pletamente separados da estética e constituir uma ciência especial, a ciência da arte, Allgemeine Kunstwissenschaft (apud BAYER, 1978, p. 403).

Atualmente a estética é constituída por correntes das mais diversas e é estudada pela filosofia, como demais temas contemporâneos, além da estética ser objeto de discussões nas diversas artes, inclusive cênicas.

Ponderando que a ciência da arte é uma categoria conceitual que se encontra num contexto epistemológico de discussão e agrega enfoques diferenciados, contudo, convergentes, pensamos ser fundamental não perder de vista a historicidade das discussões sobre **ciência da arte**, ao invés de espreitar pela interseção *ciência e arte*. Ainda, em uma discussão conceitual pode-se atentar ao que Deleuze e Guatarri (2000) designam de “plano de imanência”.

Neste sentido, observamos a área da ciência da arte com algumas aproximações ao que Pareyson (1997, p.27), nomeou de estética da “formatividade”, não confundindo com “estética da forma”. Para ele as obras de arte são compreendidas “como organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística”. Gostaríamos, entretanto, de incluir algumas matizes, tais como: a) na categoria artefatos - estão as obras de arte, os objetos/trabalhos artísticos e os objetos não-estéticos - objetos produzidos sem a finalidade “inicial” artística - ; b) na categoria beleza artística incluiremos as demais categorias estéticas - o feio, o grotesco, o trágico, o cômico e o sublime; c) na categoria estética (filosofia): a teoria de cada arte, a crítica e a poética.

Embora todas as atividades humanas, inclusive as espirituais, possuem o aspecto produtivo, realizativo e executivo, Pareyson alega que a arte e a atividade artística deve ser pensada como formativa - na qualificação de **produção**, ao invés de propor uma “estética de contemplação”.

[...] a arte é produção e realização em sentido intensivo; eminente e absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples ‘fazer’ não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.

Seguindo o pensamento de Pareyson, a atividade de um trabalho artístico requer simultaneamente a imaginação e a execução, cujo o resultado só é realmente

concretizado quando a obra é finalizada, e a união da expressão da imaginação criada, da técnica e do fazer-refazer.

A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem pari passu, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando e que ela é encontrada e é concebida e é inventada. [...] A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido ao aspecto inventivo. Nela a realização não é somente um 'facere', mas propriamente um 'perficere', isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível. Mas estas são características da forma, que é, precisamente, exemplar na sua perfeição e singularíssima na sua originalidade. De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no 'formar', isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir" (Pareyson, 1997, p.25).

O universo da arte funda-se e atravessa a história da sociedade em diversos “estágios” de representação e de reprodução de imagens – mentais e concretas – agregados as várias técnicas e tecnologias. As imagens através do imaginário humano percorrem a evolução da civilização sendo, muitas vezes, registrada e concretizada desde o suporte rupestre até a idéia da quebra de suportes, da imagem fixa a imagem em movimento, da fusão de suportes- de imagens- e de linguagens, de entre-imagens (BELLOUR, 1997) até o virtual.

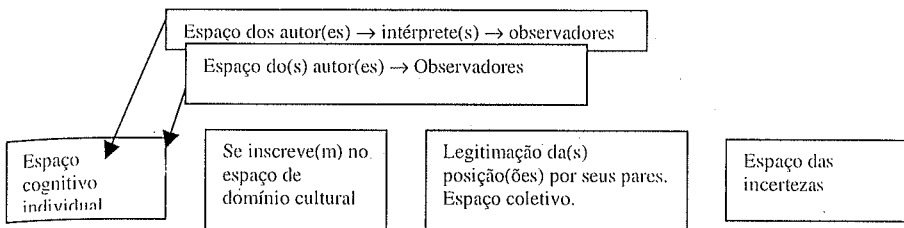
Em conseqüência, as práticas de leitura acompanham momentos diferentes da sociedade e convivem simultaneamente, seja quanto aos códigos (um sistema de signos), sua articulação, dimensão espaço-tempo, linearidade até multilinearidade.

A geração ou produção do trabalho artístico também atravessa compartilhamentos singulares, ora o ofício artístico é individual, ora é de compartilhamento, ora os artistas são órfãos, ora os artistas fazem parte da “sociedade do espetáculo” (termo e princípio desenvolvido e divulgado por Debord (1997) em 1967, como “*société du spectacle*”

A atividade da pesquisa seja no campo teórico ou no campo empírico, direciona-se sob abordagens metodológicas de escolha do seu autor, ora está direcionada para o(s) geradore(s) da obra(s), ora no(s) intérprete(s), ora no(s) observadore(s), ora nos divulgadores, também na conjugação de vários ou na interseção de alguns. Da mesma forma, a opção metodológica poderá recair sobre parte do processo de “construção”/ produção da obra, ou percorrer a totalidade das várias etapas do processo artístico, que chamaremos de **árvore genealógica do trabalho artístico**.

Sublinhamos que o papel do crítico “validado” pela academia, ou por seus pares ou pela mídia, estão na instância do observador.

Podemos ilustrar sucintamente o processo da **árvore genealógica do trabalho artístico** da seguinte forma:



Sob esse ponto de vista, tentaremos fazer algumas divagações acerca da atividade de pesquisa em arte, que pode ser examinada, a princípio, em algumas instâncias de poder diferenciadas: a) política de Estado para a Universidade e para determinada área de pesquisa; b) dinâmica singular de comunicação do conhecimento “científico” das áreas envolvidas – científica no sentido de “chancelada” pela Academia e seus pares e agências de fomento; c) *práxis* das áreas e por fim, d) o cenário da hibridação entre atores e agentes sociais envolvidos em todo o processo/ação e retroalimentação do conhecimento das/para áreas (Estado, Academia, Manifestações no Campo Empírico). Embora as instâncias sejam compostas, articulam-se e não são excludentes, nosso enfoque recaíra no segundo item, o qual denominaremos **comunicação da pesquisa em arte**, em vez de comunicação científica em arte.

Comunicação Da Pesquisa Em Arte No Viés De Uma Metodologia Singular

Durante muitos séculos a civilização esteve dividida entre “homens letrados” e “homens simples” ou dito de outra forma, “falange dos sábios” (“verdadeiros homens”) e a “massa dos incultos” (cf. ROSSI, 2001).

Data venia Aristóteles, e observando a época histórica, o saber aristotélico se estabelecia nas “sete artes *liberais* do trívio (gramática, retórica, dialética) e do quadrívio (aritmética, geometria, música e astronomia) se chamam *liberais* porque são as artes próprias dos homens *livres* em contraposição aos não-livres ou escravos que exercem as artes mecânicas ou manuais” (ROSSI, 2001, p.40). Essa situação a partir do século xv foi sendo modificada.

Outro fato, que convém destacar que contribuiu para o entrave do conhecimento no século XIV foi o “mito paralisante da exatidão absoluta” (Bianchi apud ROSSI, 2001, p.18). Por outro lado, esperamos que - em certas áreas do conhecimento - não estejamos criando um outro **mito – o da fragmentação absoluta do conhecimento**,

isto é o não compromisso com a genealogia das idéias, dito de outra maneira, o não compromisso com os antecedentes e as correntes do pensamento que fundamentam a comunicação do conhecimento (das teorias as *práxis*).

Assim, por exemplo, o uso e o abuso de citações que modificam a essência do pensamento de um autor, é evidente que os autores ao longo de suas obras podem reformular seus pensamentos, porém acreditamos ser primordial o exercício **ético do pesquisador** na investigação em todas as suas fases, como no momento de sua iniciação, no ato de comunicar seus relatos da pesquisa (projetos, relatórios, dissertações, teses, artigos de periódicos, etc) de modo a evitar as “imposturas intelectuais” (cf. obra polêmica de SOKAL e BRICMONT, 1999). A ética perpassa qualquer atividade do cidadão e ao cidadão no papel de pesquisador. Contudo, advertimos que estamos usando o termo ética diverso de moral.

Embora o conhecimento científico elimine de si mesmo toda a competência ética, a prática do pesquisador suscita ou implica uma ética própria. Não se trata unicamente de uma moral exterior que a instituição impõe a seus empregados; trata-se de mais do que consciência profissional inerente a toda profissionalização; de ética própria do conhecimento, que anima todo pesquisador que não se considera um simples funcionário. É o imperativo: conhecer para crescer, que deve triunfar, para o conhecimento, sobre todas as proibições, tabus, que o limitam (MORIN, 2000, p. 120).

Neste momento, temos que inserir a necessidade das pesquisas incluírem **revisões de literatura** que mostrem o estado da arte (*statu quo*) da pesquisa. Outrossim, no país através das agências de fomento, universidades, etc devem-se aprimorar mecanismos mais efetivos de controle, de busca e de acesso a literatura que é publicada nas diversas fontes de informação (bibliográficas ou não) primárias, secundárias e terciárias no país e no exterior. Além, de mecanismos que divulguem de modo sistematizado as pesquisas em andamento, sejam elas financiadas ou não, informações elaboradas sobre técnicas experimentais em desenvolvimento, espaços compartilhados e outras realidades que não necessariamente estão no universo da Academia, mas que também possam ser compartilhadas com a Academia.

Em especial em Artes, acreditamos ser fundamental *identificar sobre que arte(s) tentamos uma interlocução*. Mesmo, por exemplo, dentro das Artes Cênicas *qual delas está sendo eleita para se investigar e em qual domínio* - perspectiva (ponto de vista): do gerador, do intérprete, do observador, de todo o processo do “facere”, enfim *qual o enfoque da pesquisa, o problema da pesquisa e conseqüente opção da metodologia investigativa* (quadro teórico de referência) e da *metodologia de procedimento*. Aos resultados a pesquisa apontará e a sua análise será efetuada com critérios pelo pesquisador.

Numa visão clássica, o *processo de comunicação científica* nas ciências exatas e naturais e depois assimilado pelas ciências humanas, vai permitir que ocorra a transferência do conhecimento nomeado de “científico”, para tal são percorridos canais in-

formais, semi-formais e formais - convencionais – com as seguintes finalidades principais: garantir a “autoria” pela inovação ou abordagem da pesquisa, comunicar e trocar informações com seus pares, produtividade, prestígio e por fim socializar o conhecimento, seja tendo como escolha – e se for “bem sucedido” - o caminho da “sociedade do espetáculo” ou não.

Em suma, o sistema de comunicação científica ressalta três domínios complementares e não excludentes: informal, semi-informal e formal. De um domínio para o outro, existe, no entanto, uma gradação. Suas relações formam uma espécie de rede, na qual fluem e interagem pesquisadores e produtos (resultados), conforme as fases da pesquisa e as necessidades de troca de informações. O pesquisador está atento aos três domínios - aos canais de comunicação - e meios de divulgação de resultados de pesquisa e de obtenção de informações.

A partir da década de 40 o fluxo da informação e os meios de comunicação se intensificaram e sofreram alterações, basicamente pelo uso dos meios eletrônicos. Na década de 60 os computadores eram equipamentos caros, mas já eram usados para o processamento da informação, na década de 80 os microcomputadores tornam-se mais baratos e no início da década de 90 tanto pesquisadores das “ciências rígidas” quanto ciências sociais estavam empregando a tecnologia de informação em várias aplicações, inclusive a comunicação em linha (*on-line*)” (MEADOWS, 1999, p.33), atualmente os livros eletrônicos (*e-books*) estão no mercado mas continuam sendo aperfeiçoados.

Igualmente, as agências governamentais de financiamento usam como *um dos critérios para avaliação da pesquisa no Brasil* (fato que também ocorre em outros países que estão no patamar da “indústria de pesquisa”) a rede do sistema de comunicação científica, em que é possível detectar a “produtividade” dos professores, dos pesquisadores, das universidades e demais instituições de pesquisa, cursos de pós-graduação, projetos de pesquisas e outros.

Esse estado da comunicação científica, como anteriormente dito, preferimos a expressão comunicação acadêmica, sofre *influência da dinâmica e da articulação das particularidades de cada área do conhecimento*.

Cada área do saber tem um dinamismo peculiar e que podem ser analisados à luz da(s): bases estruturais que refletem políticas governamentais diferenciadas ao longo da história (veja o caso do cinema brasileiro, cuja sua história é contada por meio de ciclos); geração do conhecimento até os resultados/produtos finais que percorreram - caminhos díspares entre as áreas - e a maturação do saber, próprios de cada área.

Concordamos, que a escolha por uma atividade acadêmica – ensino, pesquisa e extensão – implica e tem em comum a “emoção fundamental que especifica o domínio de ações no qual a ciência [digo, a pesquisa e o ensino] acontece como uma atividade humana é a curiosidade, sob a forma do desejo ou paixão pelo explicar [...] ciência sob a paixão do explicar. Chamo este critério de validação de explicações científicas (MATURANA, 2001, p.133). Por fim, resta saber, se grande parte dos que optaram em

cursar o mestrado ou o doutorado, que são professores e que fazem pesquisas têm a curiosidade do conhecimento como a emoção e praticam o ritual da palavra, da leitura e da escrita. Relendo o cenário da comunidade acadêmica brasileira nas universidades, será que os curiosos pesquisadores têm sido observados?

Referências Bibliográficas

- BAYER, Raymond. *História da estética*. 1.ed. Lisboa: Estampa, 1978.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagem: foto, cine, vídeo*. 1.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética: a idéia e o ideal*. Estética: o belo artístico ou o ideal. 1.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura*. 1.ed. Lisboa: Mediações, 1995.
- MATURAMA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. 1.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MEADOWS, A. J. *A comunicação científica*. 1.ed. Brasília, DF: Briquet Lemos/Livros, 1999.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 4.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- MUCCI, Latuf Isaías. *Para uma ciência da arte. Poiêis*, Niterói, n.1, p.55-63, 2000.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ROSSI, Paolo. *O nascimento da ciência moderna na Europa*. 1.ed. Bauru: EDUSC, 2001.
- SOKAL, ALAN; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais*. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TEORIA E PRÁTICA NA PESQUISA CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL

Por Anita Leandro¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Procurarei aqui abordar o problema da relação entre teoria e prática na formação de pesquisadores, uma questão de método que na minha opinião diz respeito a todos nós cujas pesquisas envolvem uma criação artística de alguma natureza, seja ela teatro, dança, música, cinema ou vídeo. Não é necessário que a universidade exista para que haja criação artística. Então, a partir do momento em que produzimos arte dentro da universidade, precisamos definir a natureza dessas produções artísticas. Em que medida nossa prática faz realmente um contraponto com a teoria? A questão será abordada principalmente do ponto de vista do cinema e das artes do vídeo, áreas em que desenvolvo minhas atividades de ensino e pesquisa.

Dada a vocação teórica da universidade, ela até hoje se interessou muito pouco pela atividade prática no campo do cinema e do vídeo, priorizando a crítica e a teoria. Embora a abordagem puramente teórica possa ser positiva do ponto de vista da pesquisa científica – não se corre o risco, por exemplo, de cair no utilitarismo da produção, como vem acontecendo em muitas escolas técnicas de cinema – por outro lado, a separação entre teoria e prática na universidade tem levado a uma espécie de atrofiamento do discurso teórico. Desprovido de uma prática crítica, ensaística e experimental que viria alimentar seus questionamentos, o discurso teórico se fecha em sua auto-referência, numa espécie de reflexividade que se revela estéril, incapaz de sugerir transformações estéticas e políticas do cinema e do vídeo. O discurso teórico e crítico mais avançado vem justamente daqueles que desenvolvem (ou desenvolveram), paralelamente, uma atividade prática de pesquisa, ou seja, os cineastas teóricos: Eisenstein, Germaine Dulac, Jean Epstein, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, Jean-Louis Comolli, entre outros. Proponho aqui apontar algumas conseqüências dessa separação entre teoria e prática na pesquisa cinematográfica e audiovisual. Em seguida, analisarei as eventuais contribuições de uma prática ensaística no meio universitário para a desconstrução e reconstrução do discurso teórico no campo das imagens em movimento.

¹Professora de cinema e vídeo e coordenadora de pesquisa do Laboratório de Vídeo Educativo do Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Saber e não-saber

Antes de avançarmos, consideremos separadamente as respectivas funções das atividades teórica e prática. «A teoria tem uma prioridade lógica, a prática uma prioridade ontológica». Essa frase se encontra na introdução de um livro de Pierre Livet sobre o discurso da prática, discurso que parte da experiência comunitária e se valida não só pelo sentido, o saber que ele elabora, como o faz habitualmente o discurso teórico, mas também pelas lacunas de sentido, o não-saber que ele coloca em evidência².

O discurso teórico, com sua prioridade lógica e racional, busca a organização de um conjunto de idéias, de conceitos abstratos, com o objetivo didático de aplicação de suas aquisições a um determinado campo de conhecimento. Ele é um discurso que visa prioritariamente a representação de resultados de uma experiência já concluída, com vistas à transmissão de um determinado saber. Trata-se de uma representação *a posteriori* de um saber constituído e é por isso que o discurso teórico é, de certa forma, um discurso fechado em si mesmo. A experiência viva, momento singular da apresentação dos acontecimentos, geralmente lhe escapa.

Já o discurso da prática, com sua prioridade ontológica, não tem nenhum compromisso com a representação ou com a sistematização de uma idéia acabada. Ele é um discurso, por definição, indeterminado, incompleto, pura apresentação de conceitos em construção, de idéias em gestação. Sua potencialidade reside no fato de que ele é um discurso deliberadamente inacabado. Ele é um discurso, como diz Pierre Livet, «descentrado», isto é, sem centro de poder, livre, na sua hesitação essencial, para colocar a nu as lacunas do discurso teórico. A prática assim exercida desestabiliza o discurso teórico, ao mesmo tempo que ela o convida a deixar de ser autárquico e fechado na sua reflexividade³. Essa prática crítica, como a define Livet, é o trabalho de uma filosofia que desconstrói as pseudo-referências, as representações totalitárias, reconstruindo constantemente a teoria.

Em pesquisas como as nossas, mediadas, percorridas, inseridas num processo de criação, é necessário buscar o ponto de encontro desses dois discursos. O discurso teórico e o discurso prático, apesar de suas funções distintas (o primeiro representa um saber, o segundo apresenta um não-saber), podem encontrar um ponto de conexão, de troca, de comunicação, de enriquecimento mútuo a partir do momento em que a teoria acolhe os questionamentos vindos de uma abordagem desinteressada, não-utilitária da experiência prática.

Teoria e prática

É no campo das experiências práticas que o saber constituído pode ser questionado e que suas contradições são reveladas. Como a separação entre teoria e prática é

² P. Livet. *Penser le pratique. Communauté et critique*. Paris : Klincksieck, 1979. p. 9.

³ *Ibid*, p. 41.

quase total no campo da pesquisa cinematográfica, o discurso teórico se nutre geralmente de si mesmo ou então do discurso elaborado pela prática do cinema industrial, que é geralmente um discurso descompromissado com a produção do pensamento, um discurso muitas vezes separado de qualquer atividade de pesquisa. A privação do empirismo inventivo na disciplina cinematográfica tem feito com que certos saberes e soluções estéticas apontados pela indústria do filme perdurem e adquiram dentro da própria universidade o estatuto de verdades inquestionáveis. Os exemplos são variados. Tomemos apenas o exemplo da teoria do roteiro, uma das poucas, dentro da universidade, a estabelecerem uma comunicação direta com o conhecimento prático.

Via de regra, os manuais de roteiro apontam normas, leis de utilização das imagens sonoras e visuais instituídas pelos dois grandes polos ocidentais de produção cinematográfica, que são os Estados Unidos e a Europa, em especial a França. Como a prática da realização de filmes é quase inexistente na universidade, o ensino do roteiro se limita, na maioria das vezes, à transmissão do conhecimento de regras narrativas e convenções estéticas já conhecidas. Na maioria das vezes, a teoria do roteiro se contenta em enumerar soluções formais extremamente codificadas que encontramos de um filme a outro e que não têm muita relação com a construção de um saber a partir da escrita com imagens e sons. Ora, num espaço de pesquisa como a universidade, era de se esperar que aquele saber fosse construído a partir do próprio questionamento de todas as leis do roteiro, potencializando assim a escrita cinematográfica. Mas é exatamente o inverso que acontece. São as leis, as normatizações ditas «científicas» que acabam orientando a escrita.

Quem decidiu primeiro que era preciso um roteiro escrito para começar um filme? Quando foi que o texto, as palavras e o discurso constituído em torno do roteiro começaram a interferir na experiência viva e singular da escrita cinematográfica? Como foi possível que um texto escrito, um discurso alheio às imagens e aos sons, pois construído antes delas, tomasse o poder no cinema? Como é que chegamos a um tal ponto de estagnação da escrita cinematográfica? Jean-Luc Godard, cineasta, crítico e historiador do cinema, aborda essas questões relativas ao roteiro no seu filme *Scénario du film Passion* (Roteiro do filme Paixão). Godard recusa nesse filme qualquer texto previamente instituído. Em troca, ele propõe uma escrita inteiramente construída a partir de imagens e sons, personagens abstratos que se encontram para constituir uma narrativa ao vivo, diante da câmera. «Eu procurei ver, procurei avançar unicamente vendo. Não procurávamos ver como o *cameraman* que espera a nuvem passar e o sol voltar, que espera algo preciso, tal cena, todo mundo está lá, e desde que o sol aparece... Não era isso. A cena que devíamos filmar se encontrava atrás da nuvem. Era preciso que a nuvem se fosse para que víssemos a cena. E a nuvem está nos nossos modos de funcionamento, em nossos pensamentos»⁴.

⁴Jean-Luc Godard. "Le chemin vers la parole". in: *Godard par Godard*, tomo I. Paris: Cahiers du cinéma, pp. 498-519.

Na prática ensaística de Godard, que sempre o levou à crítica e, de certa forma, à teorização, a narrativa só se constitui enquanto tal na medida em que as imagens e os sons a elaboram, e não o inverso. O dito (o teorizado) é consequência da prática. Não há saber constituído que não possa, que não deva ser questionado, até mesmo (ou principalmente) o saber dos mestres. Se Godard tivesse se contentado do legado dos grandes autores hollywoodianos (Hitchcock, Hawks, Lang), por exemplo, herança no entanto inestimável, ele não teria feito esse passo à frente na reflexão sobre o roteiro cinematográfico, se antecipando aos meios acadêmicos.

O espírito científico não pode se contentar de regras e normas. Ele deve, ao contrário, evitar as «seduções da facilidade», como diz Bachelard⁵. A complementação entre a teoria e a prática ensaística poderia contribuir nesse sentido. Formular problemas a partir da prática, ver e verificar se o cinema é realmente 24 imagens por segundo e, a partir desta visão, desta verificação empírica, expandir o campo de ação do discurso teórico, propondo transformações do saber constituído sobre o cinema. Esse é o caminho apontado pela prática crítica das imagens em movimento, um caminho que referenda a tese de Bachelard segundo a qual todo saber científico deve ser a todo momento reconstruído.

Qual prática?

A simples introdução da formação prática na universidade não resolveria o problema da estagnação da teoria. Os estudos audiovisuais, por exemplo, já o fizeram, no âmbito da comunicação social, sem, no entanto, conseguirem ultrapassar o estágio primário da formação técnica, pois caem quase sempre no equívoco da profissionalização de mão-de-obra para o mercado. A atividade pragmática dos estudos audiovisuais, tal como ela vem se desenvolvendo em algumas faculdades, visa muito mais uma capacitação técnica para a televisão do presente do que uma formação teórica e crítica para uma televisão do futuro, ainda a ser inventada. É que o pragmatismo pode facilmente levar ao que Bachelard chamou de «indução utilitária», que é aquela capitalização do útil que o homem não consegue limitar, mesmo no campo da construção do conhecimento científico, onde «encontrar uma utilidade é encontrar uma razão»⁶. A verdadeira troca entre teoria e prática só poderá acontecer, repito, no âmbito de uma prática experimental, inteiramente livre e ensaística, tendo como único objetivo o questionamento, a investigação, a construção de novas potencialidades para o cinema e o vídeo. «Despertar e, sobretudo, manter um interesse vital pela pesquisa desinteressada, não é esse o dever do educador, em qualquer que seja o estágio da formação?»⁷.

O cinema, enquanto espaço de pesquisa e de formulação de teorias no interior da universidade, nasceu separado da prática, esta última ficando quase sempre a cargo das

⁵ Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Librairie Philosophique, 1993 (1938), p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

escolas de formação técnica e do próprio mercado de trabalho. no âmbito dos diferentes campos de atividade profissional. Salvo raras exceções no panorama mundial, a universidade não forma cineastas, do mesmo modo que ela não forma escritores ou pintores. Esse descompromisso com a profissionalização e com a capacitação técnica nada tem de negativo em si, ao contrário do que deixa transparecer o atual esforço neoliberal de capitalização do pensamento científico. Como já foi dito, somente a atividade desinteressada garante à universidade o livre exercício de sua vocação essencial, que é questionar, formular problemas, construir um saber científico capaz de nos rejuvenescer espiritualmente, como diz Bachelard⁸. No entanto, um problema se coloca a partir do momento em que o pensamento construído na universidade não promove mais nenhuma ruptura epistemológica e se contenta em reproduzir o discurso teórico em vigor. É nesse contexto que uma prática crítica e ensaística pode interferir no meio universitário, propondo, através da experiência desinteressada, novos desafios à formação do espírito científico.

Diferentes campos do conhecimento, tão distintos quanto a medicina e a dança, por exemplo, vêm utilizando o cinema e, mais recentemente, o vídeo, em suas respectivas pesquisas. Em pesquisas dessa natureza, que geralmente acontecem fora das faculdades de cinema ou de comunicação, a imagem em movimento é abordada como um meio, um instrumento, uma tecnologia através da qual é possível acompanhar a evolução de um fenômeno, registrar suas transformações e questionar teorias a ele relacionadas. Esse é um dos espaços possíveis de experimentação audiovisual dentro da universidade, na medida em que as imagens criadas nesse contexto tiverem um compromisso prioritário com a construção desinteressada do conhecimento, e não com a distribuição ou com o mercado. A prática crítica e ensaística desconhece o chamado «produto final». Sua energia se concentra no processo de criação, que é de onde ela tira novos ensinamentos para revitalizar a teoria.

Outro espaço para uma prática crítica do cinema e do vídeo que poderia ser explorado dentro das próprias faculdades de cinema e comunicação ou no âmbito de disciplinas relacionadas às artes plásticas e cênicas, é a chamada imagem experimental. Aqui, em vez de questionar outros campos do conhecimento (medicina, ecologia, dança, teatro), a prática ensaística permitiria questionar o próprio cinema. O exercício crítico de criação de imagens e sons experimentais poderia levar os pesquisadores das áreas do cinema e das artes do vídeo a um questionamento fundamental: «o que permite, técnica e esteticamente, o cinema existir?»⁹. Não faltam exemplos de uma prática similar na história do ensino das artes plásticas, do teatro, do cinema e da arquitetura.

⁸ «Alcançar a ciência é, espiritualmente, rejuvenescer, é aceitar uma mutação brusca que deve contradizer o passado». Ibid. p. 14.

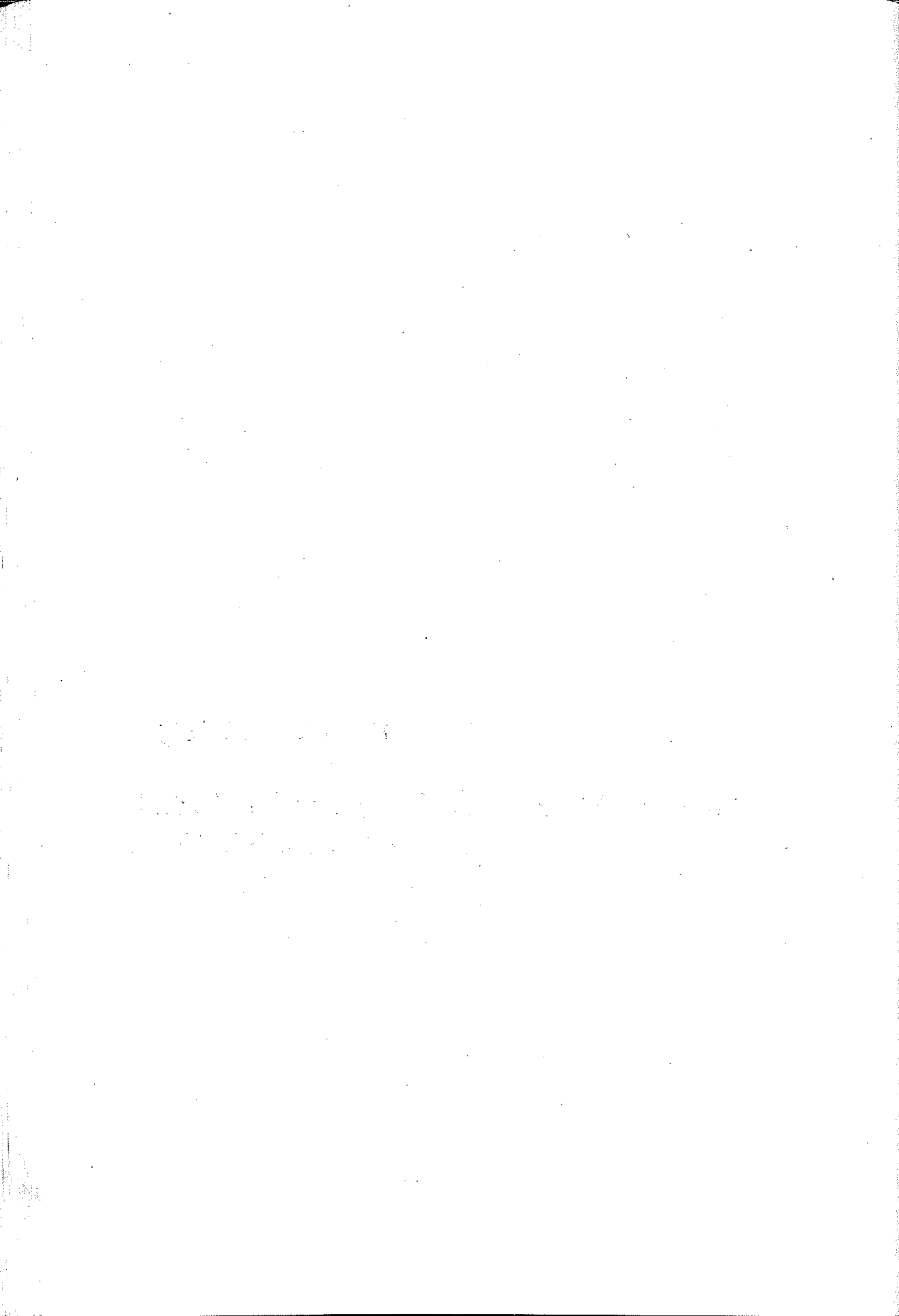
⁹ Prosper Hillairet. «Les explorations du cinéma expérimental». In *Cinémaction*, n.º 60, *Histoire des théories du cinéma*, pp. 182-191.

As experiências construtivistas na Rússia pré-revolucionária e, posteriormente, na Bauhaus, abordaram a arte dentro das escolas e universidades considerando a dimensão utópica e ideal das obras criadas em tais contextos. Com seus projetos experimentais, de laboratório, aqueles pesquisadores buscaram uma perfeição exemplar das virtualidades estilísticas da arte, conseguindo assim abolir certas barreiras entre obra de arte e pesquisa, entre o mundo concreto e o pensamento científico, enfim, entre prática e teoria.

O debate sobre a abordagem teórico-prática do cinema e do audiovisual no meio universitário está longe de uma conclusão. Aqui vão apenas algumas breves considerações que, espero, poderão servir de ponto de partida para uma discussão mais ampla sobre a questão, envolvendo não só pesquisadores de cinema mas também de todas as áreas do conhecimento interessadas numa interlocução com as imagens em movimento.

GT1- DRAMATURGIA

TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE:
COMUNICAÇÕES



À GREGA DE STEVEN BERKOFF: UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE O MITO DE ÉDIPO

Por Anna Stegh Camati

Universidade Federal do Paraná

Construir mitos e manipulá-los uma vez estabelecidos constitui uma necessidade básica do ser humano. Consequentemente, como bem observou Lévi-Strauss, um mito vive em variantes e nelas se contém.¹ Outrossim, apropriar-se de elementos estéticos e culturais de obras literárias do passado e transpor sua problemática para a contemporaneidade é uma tendência marcante de nosso tempo. A reciclagem artística, que também se fez presente em épocas anteriores, tornou-se, nos dias de hoje, um lugar comum. A cena contemporânea é uma colcha de retalhos de fragmentos estéticos, e o mito de Édipo é um dos fragmentos de uma cultura que determinou grande parte do modo de ver e pensar do Ocidente.

No teatro clássico da Grécia, Édipo aparece como herói em diversas tragédias entre os séculos VI e IV a.C. Foram preservadas as seguintes: *Os Sete Contra Tebas* de Ésquilo, a trilogia *Édipo Rei*, *Édipo em Colona* e *Antígona* de Sófocles, e *As Fenícias* de Eurípedes, além de fragmentos das peças *Édipo* e *Laio* de Ésquilo. Sobreviveram também alguns registros históricos que nos falam da existência de Édipo, tais como a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, e alguns relatos em Píndaro e Heródoto. Ainda na Antiguidade clássica encontramos também o *Oedipus* de Sêneca, escrito no século IV a.C.

O mito de Édipo, que muitas vezes é confundido com uma única obra literária, ou seja, o *Édipo Rei* de Sófocles, no entanto, deve ser definido pelo conjunto de todas as suas versões, uma vez que ele se compõe da totalidade de suas variantes. Mesmo assim, segundo Nietzsche², é a tragédia de Sófocles que torna o conteúdo do mito mais profundo e mais expressivo, uma vez que não dispomos de versões históricas completas anteriores à obra do dramaturgo grego.

Este vaivém entre mito e literatura é uma constante desde as suas origens até os nossos dias: a figura de Édipo reaparece em inúmeras obras literárias e ensaios críticos através dos séculos, que tendem a multiplicar-se após o advento da psicanálise, quando Freud transforma o herói grego em um de nossos fantasmas.³

¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. The Structural Study of Myth. *Journal of American Folklore*, 28: 437, 1955.

² NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. New York: Vintage Books, 1967, p. 49.

³ Em 1900, em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud explica porque *Édipo Rei* continua dialogando com a sensibilidade contemporânea: "Deve haver algo que faz uma voz dentro de nós ficar pronta a reconhecer a força compulsiva do destino no *Oedipus*... Seu destino comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso - porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele. É destino de todos nós, talvez dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino, para nosso pai. Nossos sonhos nos convencem de que é isso o que se

Grandes vultos da literatura mundial revisitaram Édipo ao longo dos séculos, entre eles Corneille, Voltaire, Platen, Péladan, Hofmannsthal, Cocteau, Gide, Robbe-Grillet, Butor, Eliot, entre outros. Em todas estas adaptações, o empréstimo tomado a Sófocles passa por transformações, acréscimos e/ou omissões, objetivando sintonizar as inquietações de nosso tempo.

O presente ensaio pretende examinar uma nova versão do mito de Édipo do final do século XX, intitulada *À Grega* de Steven Berkoff, autor-encenador e ator britânico da geração do pós-absurdo. Em seguida, o espetáculo teatral de *À Grega* montado em Curitiba no Espaço Dois no ano de 2000, dirigido por Marcelo Marchioro, será objeto de reflexão.

Steven Berkoff, filho de imigrantes judeus que se estabeleceram num bairro proletário do East-End londrino, nasceu em Stepney, Londres, em 1937. Em sua autobiografia *Livre Associação* (1996)⁴, o autor relata os sentimentos de solidão que assolaram sua primeira infância, e as tensões e fricções de seu relacionamento com o pai, alfaiate de profissão, que nunca preocupou-se em dar suporte material e emocional para a família. Aos doze anos, Berkoff abandona a escola e assume várias funções que variam de office boy a vendedor, e aos dezoito surge uma oportunidade de trabalhar com vendas na Alemanha. Foi lá que leu *A Metamorfose* de Kafka, que naquele momento traduzia com exatidão seu estado de espírito de alienação e isolamento: era como se um autor judeu marginalizado, Kafka, falasse diretamente com outro judeu marginal, Berkoff, que também aspirava ser artista – ambos introvertidos, com alma de poeta e estigmatizados. Finalmente, lembra Berkoff, ele tinha conseguido identificar-se com alguma coisa, ou seja, o besouro. Anos mais tarde, a adaptação teatral de *A Metamorfose* tornar-se-ia a sua marca registrada de maior sucesso, remontada e produzida nove vezes pelo próprio autor em diversas partes do mundo.

Quando voltou da Alemanha decidiu estudar artes cênicas, sendo influenciado principalmente por Brecht e Artaud. Recebeu uma bolsa de estudos para a Academia de Arte Dramática de Londres, iniciando, em 1958, sua carreira de ator⁵, e um pouco mais tarde de diretor e autor. Em 1965, participa dos workshops de Jacques LeCoq em Paris, adquirindo conhecimentos importantes relacionados à mímica, máscaras, movimento e *ensemble*. Através de seu mestre conhece Jean-Louis Barrault, que exerce enorme influência sobre ele com seu conceito de “teatro total”. A partir daí funda sua própria companhia, o London Theatre Group em 1968, e começa a

verifica...” (FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. v. 4, parte 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 289.)

⁴ BERKOFF, Steven. *Free Association: an Autobiography*. London, Faber, 1996.

⁵ Além de dramaturgo e diretor/encenador consagrado, Berkoff também é um excelente ator, tendo se destacado em inúmeras peças de teatro, filmes e seriados de televisão., desde *A Laranja Mecânica* (1971) e *Barry Lyndon* (1975) ambos de Stanley Kubrick, *O Passageiro: Profissão Repórter* (1975) de Michelangelo Antonioni, *Absolute Beginners* (1986) de Julien Temple, passando por *007 Contra Octopussy* (1983), *Rambo II – A Missão* (1985) e *Legionnaire* (1998), e por várias séries televisivas, entre as quais *La Femme Nikita* e *Star Trek*. Em seus pronunciamentos públicos declarou que tende a aceitar certos papéis de apelo popular em filmes e televisão para ganhar dinheiro e poder realizar seus projetos teatrais.

desenvolver sua própria estética de criação artística, centrada principalmente na teatralidade anti-realista, valorizando o trabalho de mímica e de corpo do ator.

Hoje, Berkoff é considerado uma força vital e uma das personalidades mais influentes e expressivas do cenário teatral britânico: sua obra representa uma inovação na forma e estilo dos textos, na estética da encenação e na abordagem ousada de temas polêmicos. Atingiu notoriedade internacional produzindo, dirigindo e atuando em seus espetáculos nos cinco continentes. Pode ser enquadrado na categoria de autor-encenador ao lado de Robert Wilson, Elizabeth LeCompte, Richard Foreman, Peter Sellars e Maria Irene Fornes, que escrevem e dirigem peças de sua autoria e também se empenham na adaptação e revitalização dos clássicos. Entre suas adaptações dos clássicos podemos destacar *A Metamorfose*, *O Processo* e *Na Colônia Penal* de Kafka, *Hamlet*, *Macbeth* e *Coriolano* de Shakespeare, *Salomé* de Oscar Wilde, *Agamemnon* de Ésquilo, *A Queda da Casa de Usher* de Poe, entre outras. E entre seus textos originais figuram *East* (Leste), *West* (Oeste), *Decadence* (Decadência), *Sink the Belgrano!* (Afundem o Belgrano!), *Messiah* (Messias), *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), *Kvetch* e *Greek* (À Grega) como os mais importantes.

Em *À Grega*, o autor, com muito brilho, explora o potencial do teatro para chocar as pessoas e acordá-los de sua atitude complacente em relação ao estado geral em que se encontra a sociedade, levando os espectadores a extremos de experiência e emoção. É um dos grandes iconoclastas do teatro – um artista que não tem medo de por a nu seus pensamentos e opiniões tendenciosas.

A peça *Greek*, título original em inglês, foi escrita em 1979, e teve sua première em Londres em 1980, no Half Moon Theatre, com direção do autor. Em uma entrevista, Berkoff asseverou que nesta época havia sido influenciado por diversos grupos teatrais, que preconizavam a volta do teatro às suas bases ritualísticas. Daí surgiu a idéia de criar um Édipo modernizado, baseado não somente na tragédia de Sófocles, mas em diversas versões do mito, transportando a história arquetípica para Tufnell Park, uma área de Londres “contaminada” e “putrefata” do final do século XX⁶, segundo o autor.

Berkoff argumenta que seu Édipo foi concebido para servir de espelho para refletir as verrugas e feridas infectadas de sua Grã-Bretanha, que havia se transformado numa ilha cada vez mais decadente, depredada por grupos nômades de vadios e desocupados, que não viam nenhum futuro para si mesmos numa sociedade que tinha poucos ideais e nenhuma filosofia para lhes oferecer. À violência que tomava conta das ruas, impregnando tudo num terrível contágio, e à medonha febre das noites de sábado, quando os pubs vomitavam seus horríveis ocupantes, somavam-se as matanças e mutilações nos esportes públicos, acrescidas de eventuais

⁶ “*Greek* surgiu em minha mente via Sófocles, escorrendo seu caminho afora pelos milênios até alcançar as inimagináveis fronteiras longínquas de Tufnell Park – uma região mais fantasiada que real, constituindo-se em um amálgama de zonas mortas nas quais algumas áreas de Londres haviam se transformado. Tufnell Park foi apenas uma palavra com a qual resolvi brincar, sem nenhuma ofensa real, portanto, a seus moradores.” (*Nota do Autor*, traduzida por Marcelo Marchioro. Curitiba, 2000, programa do espetáculo *À Grega*.)

massacres de opositores políticos na Irlanda do Norte, evidenciando uma sociedade onde uma peste emocional havia se instalado e criado raízes.⁷

A peça explora a mesma temática de *East* (Leste): a sordidez do East-End londrino é relatada através da ótica de Eddie (Édipo), um jovem que tenta escapar de sua precária existência suburbana e iniciar uma nova vida. É vitorioso no seu intento, porém não consegue escapar de seu destino incestuoso e parricida. Na *Nota do Autor* que introduz a peça *Greek* em *Collected Plays I*, Berkoff argumenta: “Eddy procura reafirmar suas crenças e criar uma nova ordem das coisas com sua visão e energia positiva pela vida. Sua paixão por essa mesma vida é inspirada pelo amor que ele sente por sua mulher, e pela sua abominação pelo degradante ambiente de subúrbio que ele herdou. Se Eddy é um guerreiro que empunha sua espada flamejante enquanto ele segue em frente, atacando tudo que ele acha poluído, ao mesmo tempo ele é, na sua essência, um jovem comum com o qual outros tantos que eu conheço vão encontrar uma identificação.”⁸

Ao escrever seu Édipo moderno, Berkoff converteu a estrutura mitológica preexistente em arcabouço para o desenvolvimento de mitologias próprias. A ênfase no incesto é minimizada, para mostrar a barbárie de nossa era, onde a deteriorização das relações humanas alcançou todos os níveis: pessoal, familiar, social e político. Em *À Grega*, o mito de Édipo também passa por uma mixagem do *Hamlet* de Shakespeare, acrescentando novas dimensões às múltiplas faces e figurações de alguma coisa “apodrecida” que tende a infectar a humanidade como um todo.⁹ Valendo-se de uma dicção que mescla o linguajar mais tosco com a linguagem poética, a violência e crueza que emana das palavras e palavras do texto funcionam como uma agressão ou violação, cujo intuito é despertar a consciência dos espectadores. Leda Senise, figurinista e cenógrafa, ao trocar idéias com o diretor Marcelo Marchioro, ponderou que Berkoff usou arquétipos para fotografar nitidamente uma situação social que é caracteristicamente britânica, “quase cifrada de tão referenciada”, e, no entanto, ele consegue uma amplitude universal, que se constitui num “libelo, um berro contra a estupidez, a vulgaridade, a burrice, o preconceito, a ‘narrow mind’, a imobilidade, a futilidade, a paralisia poderosa das instituições, a cegueira das relações”.¹⁰

À Grega é uma tragédia moderna. Berkoff consegue forjar um mito muito próximo de nós – um Édipo, que nas palavras do psicanalista e poeta Edival Perrini “grita em nossos poros” e nos faz estremecer de terror. Refere-se a Melanie Klein,

⁷ Ibidem. Este depoimento de Berkoff espelha o longo monólogo inicial de Eddie na peça, com o qual o autor faz os espectadores sentirem visceralmente as desigualdades sociais, a apatia, o desperdício trágico de potencial humano e a solidão e o isolamento dos seres humanos que vivem no universo que o personagem descreve: um amplo panorama da vida nos bairros proletários do povo britânico.

⁸ Ibidem.

⁹ “O *Hamlet* de Shakespeare, tem suas raízes no mesmo solo que *Oedipus Rex*. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante separadas, da civilização: o avanço secular do recalco na vida emocional da espécie humana.” (Freud, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, v.4, parte I. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 291).

¹⁰ E-mail de Leda Senise para Marcelo Marchioro. Curitiba, 2000, programa do espetáculo *À Grega*.

que anos mais tarde, após a apropriação de Freud do mito de Édipo, “mostrou que os primórdios do Complexo de Édipo iniciam-se bem mais cedo do que supôs Freud, num tempo emocional primitivo e repleto de objetos parciais e de desagregação. Chamou este momento do desenvolvimento de Complexo de Édipo Precoce. Não havia à mão de Klein um texto que pudesse servir de modelo ao Édipo precoce. Tivesse conhecido *À Grega* de Berkoff, ela teria chamado o complexo que descreveu de ‘Complexo de Eddy’. Ambientado no submundo dos porões de uma Londres hostil e pestilenta, Berkoff cria um cenário que traduz como é e como se movimenta o universo da mente humana primitiva. Ratos, caralhos, vômitos, peitos e pestes se entrelaçam para montar a grande confusão da mente aprisionada pelo tropismo desagregador da pulsão da morte”.¹¹

Berkoff propõe uma nova leitura do enigma da Esfinge e estrutura um desenlace diferente para seu Édipo; faz uma atualização do mito em toda a sua complexidade. Assim como Péladan e Hoffmannsthal¹², ele opta desenvolver o episódio da disputa de Édipo com a Esfinge, que é apenas referido em Sófocles. Eddy vence a Esfinge, resolvendo o enigma que ela lhe propõe, enigma esse cuja decifração envolve uma definição do homem e cujo sentido tem um componente sexual, interpretação que pode ser validada “tanto por um verso de Ésquilo aludindo que sobre o escudo de Partênopé, a Esfinge está representada ‘com um cadmeu’ debaixo dela, como também por certas representações iconográficas”.¹³ Quanto ao desenlace, Berkoff comenta que quando chegou à cena do ‘cegamento’ ele parou; ele não queria repetir servilmente Sófocles, uma vez que em sua versão vazar os olhos não faria nenhum sentido, “dadas as posturas e características não fatalistas de Eddy”, que certamente o impediriam de realizar tal ato de auto-repulsão. Permaneceu nesse impasse por algum tempo até que um dia um amigo lhe deu um livro, que lançou uma luz extremamente esclarecedora sobre seu problema, uma vez que havia uma situação quase idêntica no conteúdo ficcional do livro. Intitulado *Sete Flechas* (Seven Arrows) de Hymeyohsts Storm, continha um trecho de tamanha simplicidade e ternura que imediatamente lhe deu a chave para seu próprio final.¹⁴

Jorge Lavelli, teatrólogo argentino de nascimento, radicado em Paris, que montou *À Grega* no Théâtre National de la Colline, em entrevista com Maria M. Delgado, disse o seguinte sobre o desenlace da peça: “*Greek* tem um sentido profundo de drama, no contexto da tragédia, evocando temas como o fascismo e racismo de todo dia nas grandes cidades, temas tratados com originalidade. Eu estava impressionado com a repetição formidável da tragédia grega, sem ser uma

¹¹ PERRINI, Edival. *Berkoff À Humana: Dez À Grega: Ação!* Curitiba, 2000, programa do espetáculo *À Grega*.

¹² PÉLADAN, Le Sâr. *Oedipe et le Sphinx. 1903*; HOFMANNSTHAL, *Oedipus und die Sphinx. 1905*.

¹³ BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 308.

¹⁴ “Como é isso. Falcão”, eu lhe perguntei. “porque eu não posso fazer amor com Água Doce, minha mãe?” “Você a ama?” ele me perguntou. Eu respondi. “Sim, mais que a qualquer outra pessoa...Mas...filhos de um amor assim nascem defeituosos.” “Você já viu alguma vez uma dessas crianças?” perguntou Urso da Noite. “Não, nunca. E nunca conheci ninguém que tivesse visto”... “Então é como qualquer outra coisa...É comum ninguém ficar chocado quando um filho mata alguém, mesmo que seja sua própria mãe, mas fere os ouvidos da pessoas quando escutam que um filho ama a sua mãe”. (*Nota do Autor*, traduzida por Marchioro. Curitiba, 2000, programa do espetáculo *À Grega*.)

caricatura nem uma homenagem. A história é uma 'tragédia' que escapa do horror, salva por algo tão raro quanto o amor. Me pareceu admirável."¹⁵

Em Curitiba. À *Grega* estreou no dia 06 de julho de 2000, no Teatro Espaço Dois, com montagem da Usina das Artes e direção de Marcelo Marchioro, encenador paranaense de maior destaque nas artes cênicas do Paraná. Os quatro integrantes do elenco, Sérgio Pardal (Eddie, Cartomante), Zeca Zenowicz (Papai, Gerente do Café), Claudete Pereira Jorge (Mamãe, Garçonete II, Esfinge) e Christiane Macedo (Doreen, Garçonete I, Esposa), que representam os dez personagens da peça, mostraram excepcional entrosamento, domínio da linguagem do corpo, movimentação precisa, quase coreografada, controle vocal, dicção e ritmo adequado às falas. As palavras assumem um papel preponderante nesta peça: é através das palavras que a Esfinge é derrotada e, na impressionante cena do bar, Eddy mata seu pai, não através de atos brutais, mas através da violência verbal. Esta cena é coreografada em cadências rítmicas: é uma verdadeira dança da morte, onde os mísseis verbais substituem a agressão física.¹⁶

Além de representar vários papéis, os componentes do elenco também assumem uma função cômica no espetáculo: os quatro atores comentam e ilustram as falas uns dos outros em sequências rítmicas ao redor da mesa da família, comunicando o subtexto e esclarecendo comportamentos ao público. Coroas de louros para o *ensemble*, porque por uma questão de milímetro a tragédia poderia ter virado um dramalhão: se o elenco não estiver muito afinado como um todo, mesmo um componente do coro é capaz de destruir todo um trabalho de conjunto.

Marchioro, muito apropriadamente, usou um espaço cênico diferente da caixa teatral convencional, tipo italiano. Ao optar por um local alternativo, intimista, de pequenas proporções, onde a peça pode ser vista por apenas trinta pessoas de cada vez, conseguiu criar a atmosfera ideal para a fruição do espetáculo que, por ser de caráter ritualístico, exige um espaço mais íntimo e próximo do espectador. O público consegue estabelecer uma relação visceral com os personagens devido a proximidade dos atores, vivenciando, estarecido, a extrema precariedade das relações humanas no mundo atual que, apesar de toda a suposta evolução, continua sendo um misto de barbárie e civilização.

Um crítico certa vez definiu o teatro de Berkoff como um arrebentar de crânios e um retorcer de vermes. Tony Silveira parece ter intuído a essência do teatro de Berkoff quando idealizou um cenário com crânios espalhados pelo chão e arames farpados retorcidos nas paredes, que metaforicamente projetam a miséria humana e a desolação espiritual, lembrando, inclusive, o maior genocídio de todos os tempos – os campos de concentração nazistas da segunda grande guerra.

No programa da peça, o diretor explica como chegou ao tom exato de sua proposta de encenação: chegou à conclusão que no mundo atual é preciso cada vez

¹⁵ In: HERITAGE, P. & DELGADO, M.M. eds. *Diálogos do Palco*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999, p.305.

¹⁶ Esta ênfase no poder das palavras aparece em *Édipo e a Esfinge* de Hofmannsthal, que ocupou-se com o âmagô da alma irada em sua leitura do mito grego. (KERÉNYI, K. & HILLMAN, J. *Édipo e Variações*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 45.)

mais "radicalmente buscar o essencial, cada vez mais reduzirmos tudo e ficarmos só com o Homem. E a sua palavra."¹⁷

Assim, revela no programa, ele decidiu montar o espetáculo com "quase nenhum movimento, quase nenhuma cor, quase nenhuma luz ou som melodioso, quase nenhum figurino ou cenário. Nenhum adereço. Quase nenhuma Fantasia. Quase nenhuma esperança. Talvez assim, neste literal fundo de poço, a gente possa encontrar a verdadeira essência, a verdadeira Tragédia na qual nossa vida infelizmente se transformou."

Ao optar pelo minimalismo cênico, o diretor apostou no trabalho dos atores, que foram o grande destaque desta montagem. Idealizou um espetáculo com um mínimo de movimento: os intérpretes se movem lentamente através de uma série de *tableaux* quase coreografados, às vezes congelando ao final de suas falas.

Uma mesa e quatro banquinhos constituíram os únicos objetos de cenário. A iluminação servia múltiplos propósitos, compensando, inclusive, a falta de elementos visuais. As diversas localizações da trama eram demarcadas principalmente pela luz, e os conteúdos psicológicos do texto foram sublinhados por efeitos de iluminação integradas à *mise-en-scène*, projetando sombras nas paredes e no chão, evocando o enigma das identidades.

Os figurinos, apesar de realistas (Eddie vestia roupas de couro em estilo *punk-rock* dos anos 70 e 80, enquanto Mamãe e Papai vestiam roupas simples da classe proletária), eram monocromáticos, mesclando o preto, o branco e o cinza. A paleta econômica de cores produziu um efeito surpreendente, principalmente pelo acréscimo do jogo de luz e sombra. A estética do monocromo só é quebrada uma única vez no espetáculo, na cena em que Eddie se defronta com a Esfinge, que aparece no alto de um praticável, com os seis nus e um enorme pano vermelho cobrindo o seu baixo ventre. Ao final do colóquio, quando Eddie soluciona o enigma, ela atira o pano vermelho no tablado do espaço cênico, por um instante quase que envolvendo Eddie e a platéia. Esta cena, magistralmente interpretada pelos atores, ambos intensos e carismáticos, simbolizou a simbiose, a completa identificação do público com o Édipo questionado.

Referências Bibliográficas

BERKOFF, S. *Free Association: an Autobiography*. London: Faber, 1996.

_____. *The Collected Plays I*. London: Faber, 1994.

BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, v. 4, parte I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HERITAGE, P. & DELGADO, M.M. eds. *Diálogos do Palco*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999.

KERÉNYI, K. & HILLMAN, J. *Édipo e Variações*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LÉVI-STRAUSS, C. The Structural Study of Myth. *Journal of American Folklore*, 28: 428-54, 1955.

NIETZSCHE, F. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. New York: Vintage Books, 1967.

PROGRAMA do espetáculo *À Grega*. Curitiba, 2000.

¹⁷ MARCHIORO, M. *Buscas*. Curitiba, 2000, programa do espetáculo *À Grega*.

A CONSTRUÇÃO CÊNICA DE *ESTOU TE ESCREVENDO DE UM PAÍS DISTANTE* (UMA ADAPTAÇÃO DE HAMLET POR FELIPE HIRSCH)

Por Célia Maria Arns de Miranda

Universidade Federal do Paraná

É reconhecida a especificidade do texto teatral por sua absoluta necessidade da representação para a sua realização plena, ou seja, um texto dramático não existe unicamente para ser lido, mas, acima de tudo, para ser representado. Ele é muito mais do que literatura – e, conseqüentemente, o efeito emocional sobre o público é muito maior e mais poderoso do que em muitas outras artes. Segundo Otto Maria Carpeaux, não é possível definir o teatro apenas em termos de literatura porque o teatro é também uma "metáfora teatral" – não se trata das metáforas do estilo poético, mas da "peça inteira como conjunto ou organismo".¹

*"...Toda arte é metafórica. A metáfora é o que a eleva acima do nível de um espelho em que se reflete o mundo; é a janela para outra realidade, para outro mundo. Por meio da metáfora, a arte consegue dizer o que não se pode de outra forma dizer." /.../ A metáfora teatral "...é a única em todas as artes, que não só se apresenta aos olhos dos espírito, mas, também aos do corpo. Mediante a colaboração dos atores, a metáfora teatral nos aparece encarnada, no sentido literal desse adjetivo: está presente no palco em carne e osso. E reagimos corporalmente. Essas reações corporais, fisiológicas, são o choro e o riso..."*²

Ortega y Gasset é bastante enfático quando argumenta que o teatro, "...mais que um gênero literário é um gênero visionário ou espetacular. /.../ O Teatro não é uma realidade que, como a pura palavra, chega a nós pela audição. No Teatro não só ouvimos, como também, "mais ainda" e "antes" que ouvir, "vemos". De acordo com Ortega y Gasset, a palavra no teatro tem uma função secundária à representação ou ao espetáculo. Ao mencionar que o significado da palavra grega para "teatro" é "miradouro", "mirador", reitera que "...Teatro é por essência presença e potência de visão – espetáculo –, e enquanto público, somos antes de tudo espectadores..."³

Dentro deste contexto, torna-se especialmente curioso o fato de que nos prólogos ou prefácios das peças teatrais que foram impressas nos séculos XVI e

¹ CARPEAUX, Otto Maria. Problemas da Estética Teatral. In: O Percevejo. Ano 3, nº3, 1995. p. 11.

² Ibid, p.12.

³ ORTEGA Y GASSET, José. A Idéia do Teatro. (trad.) J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1991. (Coleção Elos) p. 31-33.

XVII, encontrava-se em destaque a idéia-chave segundo a qual um texto não é escrito para ser impresso, mas para ser encenado. Havia uma forte consciência de uma perda irreparável dos elementos que constituem a representação através da fixação escrita. Predominava a idéia de que "*é a priori ilegítimo separar o texto teatral daquilo que lhe dá vida: a voz dos atores e a audição dos espectadores*".⁴ Neste caso, por que é que se editavam os textos teatrais? A publicação dos textos acontecia por dois motivos, seja por causa da existência de cópias piratas que não eram desejadas pelo autor, seja para preservar a integridade do texto quando as condições da representação tinham sido medíocres.⁵

Mesmo tendo-se como pressuposto o fato de que o estudo do texto aliado ao estudo do espetáculo seja um princípio indispensável, no caso da peça teatral Estou te Escrevendo de um País Distante torna-se, sem dúvida nenhuma, muito mais difícil para o leitor, apenas através do texto "digitado", tentar realizar uma reconstituição cênica da peça na imaginação, principalmente porque o texto constitui-se essencialmente de um roteiro de encenação, sem qualquer pretensão de ser impresso: as rubricas estão no imaginário do diretor que, neste caso, é também o autor do texto. Contrariamente, nas peças publicadas pressupõe-se

*"...que as rubricas sejam /.../ um território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico. Mesmo reconhecendo-se que esta interseção só pode ser concretamente apreendida no plano da literatura, o único elemento constante que se tem à mão, explora-se sua potencialidade no imaginário, seja como ficção, seja como indicação precisa de ações em um suposto espaço cênico numa encenação futura ou passada."*⁶

É evidente que Felipe Hirsch, ao transpor para o palco o Hamlet shakespeariano, revela uma concepção ideológica e dramática completamente diferente do dramaturgo inglês, pelo menos, se considerarmos esta afirmação como um pressuposto geral. Entretanto, ao colocarmos as duas peças, lado a lado, percebemos que tudo é, ao mesmo tempo, muito semelhante e muito diferente: é uma semelhança com diferença crítica. Tem-se a impressão exata que é Shakespeare, que grande parte dos episódios está lá, que a crítica social se repete, que os personagens revelam a mesma motivação interna. Todavia, o enfoque é outro, a radicalização, o grotesco e o travestimento evidenciam a quebra da ilusão, a linguagem choca, a concepção cênica exige que o público participe como um observador atento a toda a evolução da ação – é como se Hirsch colocasse uma lupa sobre o que é peculiar e ampliasse e intensificasse os matizes da peça shakespeariana.

Em Estou te Escrevendo de um País Distante, o narrador @ inicia o espetáculo informando o público que ele vai ler a história de Hamlet. Ao soprar a poeira do livro antigo, ele anuncia: "*...o vento limpa as páginas empoeiradas pelo tempo*

⁴ CHARTIER, Roger. A Aventura do Livro: do leitor ao navegador. (trad.) Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo, Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999. p. 27.

⁵ Ibid. p.27.

⁶ RAMOS, Luiz Fernando. O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias: a rubrica como imaginário da cena. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 1999. p. 15.

revelando a mesma história. /.../ o que será dessa história se eu pudesse prender em minhas mãos os seus crimes e suas vinganças? assim, arranhando as unhas contra o papel, arrancar dessa história as palavras pai, distância, vazio, pecado, poder...⁷. Estas palavras iniciais, por um lado, antecipam o conteúdo da tragédia que tratará de crimes, vinganças, pecado, poder e pai – estas são palavras-chaves que já estão irreversivelmente impressas nas páginas empoeiradas do destino dos personagens. Por outro lado, a presença do narrador informa explicitamente os espectadores sobre a artificialidade // teatralidade da representação que eles irão presenciar: a dialética dos contrários entre a vida e o teatro, o real e o irreal, a verdade e o equívoco, a essência e a aparência, a sanidade e a loucura já é flagrada nas primeiras linhas da peça, tornando-se o sustentáculo conceitual e conteudístico da encenação. Na realidade, a forma torna-se conteúdo, ou seja, o conteúdo torna-se consciente através da forma: a estrutura metateatral em Estou te escrevendo de um País Distante é um indício de que os limites entre a realidade e a ilusão foram abolidos.

Um outro detalhe interessante para ser destacado é que como o narrador em Estou te Escrevendo... está lendo de um livro o desenrolar da história, a narrativa nesta peça específica torna-se bastante objetivada, não passando pelo crivo da memória e, conseqüentemente, pela interiorização psicológica dos fatos. Entretanto, apesar do narrador não poder intervir na história como ele próprio evidencia na sua fala inicial, ele se torna, muitas vezes, um comentador da ação e, significativamente, no desfecho da peça, ele procede uma reflexão sobre a condição existencial do homem: a lógica do mundo e a sua realidade diária devem ser, inescrutavelmente, seguidas, queiramos ou não. O mecanismo da tragédia do homem moderno foi colocado em movimento e não tem como pararmos a sua engrenagem: a estrutura da tragédia clássica foi rompida, a ordem dos episódios foi desfeita, os atores e atrizes foram transvestidos e o espectador não tem mais a impressão da ilusão cênica, mas a constatação da sua realidade existencial permanece. O silêncio no final do espetáculo foi profundo: as palavras do narrador ao fazer uma alusão à tragédia de Otelo, "*sinto uma pena sem fim, hamlet*"⁸ ainda ressoam em nossos ouvidos: todos sabemos que ele não se refere apenas às "Ofélias" e aos "Hamlets" das peças teatrais mas a todos nós seres humanos. "*Todos nós somos Hamlet*"⁹ – este é "reconhecimento" da nossa condição existencial.

Em Estou te Escrevendo de um País Distante, Felipe Hirsch opta por uma encenação teatralizada, não existindo nenhuma tentativa de criar uma ilusão da vida

⁷ HIRSCH, Felipe. Estou te Escrevendo de um País Distante. (roteiro da encenação realizada em Curitiba em agosto de 1997). p.1.

⁸ HIRSCH, op.cit., p.44.

⁹ William Hazlitt, ao elaborar um estudo sobre os personagens de Shakespeare, afirma que as falas de Hamlet são tão reais quanto os nossos próprios pensamentos: a tragédia hamletiana, como ele comenta, revela uma verdade profética que está acima da verdade histórica. Hazlitt prossegue afirmando que, com certeza, esta é uma das peças de Shakespeare que atinge com maior intensidade o nosso pensamento porque ela é rica em surpreendentes reflexões sobre a vida humana e porque o pesar e a angústia de Hamlet são transferidos para a humanidade em geral: Hamlet é tão pouco do herói quanto um homem pode ser. (HAZLITT, William. Characters of Shakespeare's Plays. London, Oxford, University Press, 1939. (The World's Classics). p.85-87.)

teatral. Hirsch comenta que se ele fosse re-apresentar Estou te Escrevendo de um País Distante, dificilmente, ele conseguiria escapar deste tipo de montagem: "*é uma peça que grita por este tipo de concepção e atuação, é a estética adequada para a sua encenação.*"¹⁰ Em outras palavras, Estou te Escrevendo... para ser representada pressupõe o estilo épico: se a peça fosse representada no estilo naturalista, a encenação perderia grande parcela de sua magia. O estilo e a prática de representação dos atores exacerba o jogo dicotômico entre a realidade e irrealidade, verdade e aparência, ser e não ser, vida e arte: os dois níveis de representação, o ator e o personagem, interagem durante toda a encenação e deflagram para o público o jogo teatral. A realidade pintada aparece como já teatralizada: "*o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfumaça.*"¹¹ Um exemplo esclarecedor é quando Hamlet, no início da peça (p.2), afasta-se de seu personagem para assumir o papel de apresentador de Gertrudes, Claudius, Polonius e Ofélia: através de uma linguagem direta, sem disfarces, chocante, Hamlet, ao dirigir-se diretamente ao público, evidencia as características mais peculiares e contundentes dos personagens, muitas vezes, até melindrando o pudor dos mais desavisados, mas revelando a verdade "nua e crua". Os personagens nos dizem francamente, através de sua atuação, que foram inventados, que são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada.¹²

Ao observarmos o elenco de atores que realizaram a representação de Estou te Escrevendo de um País Distante tal como aparece no programa da peça, percebemos de imediato que, com exceção de Zeca Cenovicz, Fernanda Farrah e Pedro Piovani que representam respectivamente o narrador, Ofélia e Hamlet (menino), todos os outros personagens são representados por atores do sexo oposto,¹³ da mesma forma que existe a duplicação de papéis em alguns casos, como pode ser verificado na relação do elenco que está organizada abaixo. Ao introduzir recursos épicos e metateatrais na encenação moderna, Felipe Hirsch opta por mostrar os personagens na própria essência e contradição humana: ao se evidenciar a dualidade e a artificialidade dos papéis, não mais importa se os mesmos são representados por homens ou por mulheres. É evidente que o impacto de uma representação nestes

¹⁰ Entrevista realizada com Felipe Hirsch e Guilherme Weber no dia 24/01/2001.

¹¹ PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. (trad.) J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo. Perspectiva. 1999. p. 241.

¹² "*...Bertolt Brecht introduziu uma lógica antinaturalista na interpretação e no desenho cênico, bem como em sua própria construção dramática. Seus personagens são títeres seus, sem dúvida, porém ele insiste no fato de serem eles títeres e não tenta fazer que ninguém acredite que sejam pessoas reais. Muito pelo contrário, ele se diverte em exibir seus mecanismos...*" (ABEL, Lionel. Metateatro: uma visão nova da forma dramática. (trad.) Bárbara Heliódora. Rio de Janeiro, Zahar, 1998. p. 148).

¹³ O teatro de Shakespeare apresentava vários recursos teatrais que produziam o "efeito V" (termo brechtiano *Verfremdungseffekt* que significa estranhamento ou distanciamento). No teatro elisabetano, todos os papéis, masculinos e femininos, eram representados por homens: no meu entender, este recurso cênico provocou um efeito de estranhamento muito maior nas platéias posteriores do que nos espectadores elisabetanos, uma vez que já fazia parte das convenções teatrais, desde a Idade Média, os papéis femininos serem representados por homens – os padres, inicialmente, representavam as cenas bíblicas dentro das igrejas e, posteriormente, as guildas (corporações de ofício) assumiram as representações teatrais.

moldes é impressiva. O público observa, distancia-se e tira suas conclusões: ele não tem mais a fotografia, mas um reflexo crítico.

ATORES PERSONAGENS

Nena Inoue	Hamlet	
Raquel Rizzo	Horácio	
Zeca Cenovicz	@	} Espectro do pai (narrador)
Guilherme Weber		
Érica Migon		} Gertrudes
Fernanda Farrah		} Claudius
Pavlova di Venerdi		} Ofélia
		} Laertes
Lala Schneider		} Polonius
		} Coveiro,
		} Yorick
Pedro Piovani	Hamlet	} (menino)

Em Estou te Escrevendo de uma País Distante, Felipe Hirsch ao fazer uso de um artifício cômico conhecido como travestimento¹⁴, uma forma correlata da paródia, maximiza ao extremo o jogo entre a aparência e a realidade. É excepcional a perspicácia com que Hirsch trabalha nesta montagem a caracterização dos personagens: os traços distintivos vêm à tona com radicalismo como em uma lente de aumento onde há a inversão da parte pelo todo como ocorre na caricatura¹⁵, não havendo, entretanto uma distorção das características concernentes às personagens shakespearianas. É claro que dentro desta forma de caracterização, o elemento cômico ligado ao tom jocoso, de brincadeira e o método de distorção e incongruência são fundamentais. Além dos aspectos já apontados, Felipe Hirsch também se apoia neste recurso ao tratar de assuntos sérios levemente, principalmente no que se refere ao uso do vocabulário que é, muitas vezes,

¹⁴ O termo travestimento origina-se do italiano *travestire* e do francês *travestir* que, por sua vez, procederam do latim *trans-vestire*, cujo significado é *trocar roupas*. No século XVI, na França e na Itália, a palavra significava *disfarce* ou *mascarada*, constituindo-se um artifício cômico de um gênero que, geralmente, envolvia a audiência num jogo de adivinhação de "quem é quem". No sentido literário, "...travestimento significa vestir/disfarçar um personagem ou situação de um trabalho literário conhecido, na vestimenta ou no estilo que, especificamente, o torne ridículo ou grotesco, que o deprecie. O elemento da brincadeira é retido, uma vez que o leitor ou a audiência deve adivinhar quem é o autor, estilo, ou gênero que está sendo travestido com o objetivo de captar o elemento cômico." (KAHN, C. *Travesties and the Importance of Being Stoppard*. In: CHARNEY, M. *Comedy: New Perspectives*. New York, New York Literary Forum, 1978. p.190)

¹⁵ A caracterização dos personagens em Estou te Escrevendo ... parte dos mesmos pressupostos da conceituação proposta por Alfonso Romano de Sant'Anna em relação à paródia, quando ele diz que ao invés da imagem de um *espelho invertido* seria melhor dizer "...que a paródia é como uma lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na "charge" e na caricatura..." (SANT'ANNA, Alfonso Romano de. Paródia, Paráfrase & Cia. 6ªed. São Paulo, Ática, 1998. Série Princípios e Fundamentos I, p.32.)

desbocado, direto, agressivo, vulgar e obsceno, enfim, é um linguajar forte com imagens fortes também. O seu intuito é chocar o espectador, produzindo o efeito do distanciamento. Dentro destas colocações, mas referindo-se especificamente ao grotesco, Victor Hugo menciona que o poeta deve selecionar, não necessariamente o belo, mas o característico, enfatizando que o comum deve ser evitado uma vez que esta é a característica dos poetas de visão curta. "...É preciso que nesta perspectiva do palco, toda figura seja reduzida a seu traço mais saliente, mais individual, mais preciso. Mesmo o vulgar e o trivial devem ter um acento. Nada deve ser abandonado /.../ O gênio se assemelha à máquina de cunhar que imprime a efígie real tanto nas moedas de cobre como nos escudos de ouro..."¹⁶ Victor Hugo salienta que "...o teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte. /.../ a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia."¹⁷ Afinal de contas, estamos "imitando" Shakespeare ou estamos tentando recriá-lo, remodelá-lo, trazê-lo para a nossa atualidade, fazê-lo dizer algo que ainda não foi formulado, dentro de uma nova estrutura e nova cor local? Felipe Hirsch em Estou te Escrevendo de um País Distante traveste as formas teatrais da arte tradicional e as convenções teatrais que se tornaram inadequadas para a representação da realidade atual.

Bibliografia:

- ABEL, Lionel. *Metateatro*: uma visão nova da forma dramática. (trad.) Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. 2. ed. (trad.) Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.
- CHARNEY, M. *Comedy: New Perspectives*. New York, New York Leterary Forum, 1978.
- CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: do leitor ao navegador*. (trad.) Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo, Editora UNESP/Imprensa Oficial do estado, 1999.
- DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO (Uni-Rio). (ed.) *O Percevejo*. Ano 3, nº 3, 1995.
- DORT, Bernard. *O Teatro e a sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- HAZLITT, William. *Characters of Shakespeare's Plays*. London, Oxford University Press, 1999. (The World's Classics)
- HIRSCH, Felipe. *Estou te Escrevendo de um País Distante*. (roteiro da encenação realizada em Curitiba em agosto de 1997).

¹⁶ HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime. (trad.) Célia Berretini. São Paulo, Perspectiva, 1988. p.63.

¹⁷ *Ibid*, p.61.

HUGO, Victor. *Do Grotresco e do Sublime*. (trad.) Célia Berretini. São Paulo, Perspectiva, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Idéia do Teatro*. (trad.) J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1991.
(Coleção Elos)

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad.) J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.

RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 1999.

SANTA'ANNA, Afonso Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia*, 6 ed. São Paulo, Ática, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. (trad.) Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM, 1996.

A MAGIA DA CENA BRINCANTE DO CARNAVAL DE RIO DE CONTAS: CONTRIBUIÇÕES METODOLÓGICAS¹

Por Sônia Maria Costa de Amorim

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

“Se todas as coisas se tornassem fumaça, conhecer-se-ia com as narinas”
Heráclito²

Esta comunicação resultou de um recorte no material produzido tendo em vista a pesquisa “CARNAVAL E MAGIA: Um Estudo sobre a Representação social da Máscara na cidade de Rio de Contas” cujo objetivo consiste em contribuir, tendo como referencial teórico a Psicologia Social e a Psicologia da Cultura, para o desenvolvimento da Etnocologia, cujo paradigma privilegia o conceito de alteridade e a afirmação do multiculturalismo, combatendo o etnocentrismo, referindo-se ao grupo social e a cultura (BIÃO, 1999)³.

O uso de MÁSCARAS no CARNAVAL da Bahia é muito restrito, sendo Rio de Contas, um dos poucos municípios que mantêm essa tradição. Fabricar MÁSCARAS de papelão e cola em um molde de barro, inspiradas em políticos, animais e tipos populares, faz parte do cotidiano da cidade e pela sua originalidade, tornaram-se uma marca inconfundível do CARNAVAL desta cidade.

As observações realizadas durante o CARNAVAL dos últimos três anos demonstram uma coexistência de estilos em um espaço delimitado na Praça da Matriz que, durante os dias da festa, transforma-se em um palco a céu aberto, onde temos a oportunidade de participar de um autêntico carnaval de rua, que assume um caráter singular pelos elementos constitutivos em si: grupos de ciganas, de mascarados e de fantasias originais que ao som de bandas, com instrumentos de sopro, irradiam alegria, circulando pelas ruas de um cenário barroco contornado por belezas naturais.

E, ao mesmo tempo, as pessoas dançam e cantam ao som de bandas que ocupam o palco fixo, estrategicamente montado, exibindo um repertório eclético, que vai desde canções tradicionais até ao *axé music*. Enfim, o CARNAVAL, da cidade de Rio de Contas, na atualidade, desvela uma cena onde a convivência, a inclusão e a mutação são traços marcantes.

² cf. Heráclito. Fragmento 7 in BORNHEIM, G.. Os Filósofos Pré-Socráticos. s/d.

³ cf. BIÃO, A.. Aspectos Epistemológicos da Etnocologia: Por uma Cenologia Geral. pp.364-367.

No último dia do CARNAVAL, o clímax é atingido com o anúncio do resultado do Concurso de Máscaras, que traz uma certa polêmica, tendo em vista a convivência das MÁSCARAS confeccionadas segundo a tradição e as contemporâneas, que introduzem modificações, não só no modo de confecção como na exibição.

Foi observado, nos últimos eventos carnavalescos, que uma diferenciação no processo de elaboração das MÁSCARAS foi introduzida por alguns brincantes, tendo atraído atenção, admiração e reconhecimento pela criatividade e originalidade, mas dividindo opiniões desde quando, os adeptos da tradição não a aceitam enquanto MÁSCARA.

Na verdade, os artesãos passaram a utilizar o próprio corpo enquanto suporte, a partir de um tema utilizando tintas e adornos diversos, criam uma personagem que ganha vida, interage e, em determinados momentos, exhibe um gestual.

Um dos pontos de rejeição, indicado por determinado informante, é o de que: "A verdadeira MÁSCARA é aquela que impossibilita o reconhecimento do usuário pelo público".

Instalou-se uma polêmica envolvendo pessoas dos mais diversos seguimentos, faixas etárias, níveis sociais, cultural e econômico. Seria a instalação de uma nova estética? Até que ponto, a população estaria preparada para mudanças no seu cotidiano? Seria este movimento um indicador de transformação na concepção barroca de mundo?

Enfim, qual o significado da utilização da MÁSCARA, durante o CARNAVAL, no IMAGINÁRIO COLETIVO dos habitantes de Rio de Contas?

A importância deste estudo, além dos de ordem científica, consiste em: 1) inexistência de registro formal sobre o processo sócio-histórico da utilização de MÁSCARAS no referido contexto; 2) interesse da população local pelo estudo, demonstrado através dos informantes-chave entrevistados, na fase exploratória; 3) perspectiva de uma melhor compreensão do presente, que deve ser olhado de forma articulada em um mundo globalizado, no qual a concepção de espaço e tempo foi resignificada e os elementos da cultura, constitutivos da subjetividade, estão em constante mutação; 4) identificar de que forma a informatização, enquanto facilitador dos intercâmbios, interfere no comportamento das pessoas, possibilitando novas formas de expressão verbal e corporal.

Consideremos, extremamente, desafiante pensar sobre método quando o objeto de estudo se refere ao subjetivo, a fenômenos que implicam em transcendência, convivência entre contrastes, ao sensível, ao homem e suas múltiplas possibilidades de transformação do seu entorno.

Método (do lat. tardio *methōdus*, e este do gr. *methodos*: 'via, caminho, no sentido de investigação científica') encerra em si mesmo a acepção de ordem e objetividade, isto é, uma linguagem lógica e controle de variáveis, enfim um conjunto de técnicas fundamentadas teoricamente e que desvelam processos visando a obtenção de um resultado através da diminuição ao mínimo dos fatores envolvidos em cada fenômeno, mantendo-se todas as condições fixas, viabilizando, desta forma, a conclusão dos efeitos sobre a variável estudada.

Como compreender o "estupor", o êxtase, a transcendência, diante de uma imagem, de uma cena, do espetacular? Uma única certeza tornou-se clara, a de que qualquer tentativa de transposição de metodologias de outras áreas seria, totalmente, inadequado e ineficaz, indicando a possibilidade de um caminho que nos conduzisse ao desenvolvimento de uma abordagem circunstanciada e interativa, desde quando:

"... É preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida..." Maffesoli, 1998.⁴

Isto é, quando o objeto de análise é uma construção simbólica significativa, exige uma interpretação.

Construiremos o enfoque temático, a partir dos conceitos CARNAVAL e MÁSCARA, segundo o imaginário coletivo, respaldado na teoria sobre Representação Social formulada por (MOSCOVICI, 1976), originada da Sociologia (DURKHEIM, 1912) e da Antropologia (LÉVI-BRUHL, 1910), configurando-se em um dos campos de pesquisa mais profícuos no âmbito da Psicologia Social Contemporânea.

A teoria sobre as "Representações Sociais", através de suas proposições, sugere uma periferia: SISTEMAS (realidade social) e o METASISTEMA (campos de representação hierarquizados); e um núcleo: OBJETIVAÇÃO (visibilidade do conceito) e ANCORAGEM (um lugar para encaixar o não familiar), FARR (1998).⁵

Estes elementos norteiam a compreensão e explicação da realidade a partir da visão dos atores sociais, sua história, normas e valores que orientam o comportamento e justificam suas ações, circunstanciadas na cultura.

Logo, o processo de representação ou mental consiste em uma interligação entre a cognição e o afeto; podendo-se observar um nível fenomenológico, isto é, o objeto corresponde a um elemento da realidade, ou seja, saberes legitimados na conversação interpessoal cotidiana, segundo MOSCOVICI, (1981), uma versão contemporânea do "senso comum" ou uma forma de conhecimento socialmente elaborado cujo conteúdo simbólico é significante (sensação, idéia, percepção e conceito), JODELET, (1989).⁶

Complementaremos a fundamentação no paradigma da compreensão humana enquanto dimensão de totalidade, e do significado a partir da interpretação narrativa, correlacionada com a filogênese e ontogênese do desenvolvimento, de acordo com a formulação da Psicologia da Cultura proposta por Jerome Bruner (1990), resultante do movimento ocorrido, a partir de 1950, nas Ciências Psicológicas denominado "Revolução Cognitiva".

BRUNER⁷ indica, enquanto meio para o redimensionamento da Psicologia campo abrangente das ciências humanas, o levantamento de questões tais como: a)

⁴ cf. MAFFESOLI, M.. Elogio da Razão Sensível. 1998.

⁵ cf. FARR, R.. As Raízes da Psicologia Social Moderna. 1998.

⁶ ibid.

⁷ cf. BRUNER, J.. Atos de Significação. 1997

A natureza da mente e seus processos; b) Significados e realidades; c) Modelagem da mente pela história e cultura.

Para tanto, aponta como estratégia, a organização da Psicologia através dos processos produtores e organizadores de significados que relacionam o homem para com a cultura. Considerando-se o homem enquanto um ser de relações, os significados eram compartilhados e comuns aos membros de uma mesma sociedade, por isso precisam ser interpretados e assumidos de forma pública, tornados acessíveis a todos os membros, como forma da própria sociedade continuar existindo.

A este arcabouço conceitual, BRUNER denominou de PSICOLOGIA CULTURAL ou PSICOLOGIA POPULAR, demonstrando a possibilidade de abordagem acerca de significados universais e de possibilidades "interculturais", remetendo a um conceito de realidade enquanto resultado de um processo de construção individual profundamente inserido na cultura que é formada pela interação de "estilos de vida" condicionados a partir dos valores.

BRUNER⁸ ressalta que as crenças, valores e conhecimentos de uma sociedade, não são um conjunto de superstições ou mitologias como em muitas situações a ciência classifica, mas o conjunto de percepções construídas socialmente pelos indivíduos que constituem uma cultura e que precisa ser compreendido, analisado e explicado.

Os princípios formadores da base da Psicologia Cultural são: 1) Premissas incorporadas pelas narrativas populares como crenças elementares que podem estar relacionadas com o passado, presente ou futuro e por apresentarem coerência interna e externa, se transformam em estilo de vida; 2) Narrativas como forma de discurso (real ou imaginário) e organização da experiência humana, caracterizando-se por ser seqüencial e somente adquirir significado no contexto da narrativa ou no campo de significação daquele que a desvenda; 3) Narrativa como forma de se estabelecer ligações entre o excepcional e o comum, tendo por objetivo encontrar um estado intencional, que traduza um distanciamento dos valores canônicos, desde quando não fazem parte do imaginário social (coletivo). 4) Qualidade dramática da narrativa, focalizando os desvios do canônico; 5) Paisagem dual da narrativa, isto é, coexistência de dois mundos, um representado pela realidade do narrador e outro pela ação do protagonista. Portanto a narrativa é um dos veículos da Psicologia Cultural porque trabalha com a intencionalidade humana, interligando o real e o imaginário, a ficção e a verdade e tem o papel de esquematizar e regular os afetos, transcendendo a dramatização e a historicidade.

Enfim, a narratividade seria um instrumento para o homem se utilizar da linguagem porque depende desta e das suas figuras para garantir as possibilidades da multiplicidade interpretativa, fazendo a conexão entre o épico e o comum.

Tendo em vista o caráter transdisciplinar da Etnocologia, em cuja abordagem está associada a outros campos de saberes, principalmente àqueles relacionados

⁸ ibid.

análise do comportamento humano, faremos algumas conexões no sentido de estabelecer interfaces entre esta disciplina e a Psicologia da Cultura.

Uma premissa essencial é a de que o pesquisador precisará reexaminar sua postura diante do objeto, no sentido de evitar uma relação etnocêntrica e um olhar sob os vieses constitutivos do seu próprio mundo.

Tomando-se como ponto de partida o conceito da Etnocologia enquanto "o estudo das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados" (PRADIER, 1998)⁹, considerando o ser humano enquanto social e enfatiza a cultura de onde são retirados os significados e informações que são compartilhados pelos membros de uma comunidade.

Esta concepção embute uma coerência com a proposta de BRUNER (1997)¹⁰ na qual explicita uma visão de homem enquanto ser relacional e propõe como metodologia a observação e análise do processo mental através da "NARRATIVA", o que implica na linguagem, enquanto recurso, possibilitando a construção de um saber permeado por abordagens, cujos objetos se relacionam com práticas culturais e reúnem história, tradição, flexibilidade, inovação e metamorfose.

Por outro lado, referenda a contextualização deste momento histórico a partir de paradigmas que identificam a composição da SATURAÇÃO e a RENOVACÃO, enquanto única lei e definido por MAFFESOLI (1998)¹¹ como "a sinergia de fenômenos arcaicos e do desenvolvimento tecnológico", indicando como categorias essenciais: o localismo (sentimento de filiação e partilha emocional - língua, costumes, culinária, posturas corporais), a tribo (redes de solidariedade e proteção, dialetos e modos de representação) e a colagem mitológica ("grandes narrativas legitimadoras").

Percebe-se um fenômeno de "reencantamento do mundo", sendo a imagem de fundamental importância na constituição do sujeito e da sociedade, pois o lúdico e o onírico não se referem à vida individual e privada, mas são socializados através da tecnologia, o veículo mediador entre culturas.

Ora, se o homem é um artefato construído pela história e a sua subjetividade é constituída pela cultura, o ritual de emascaramento está se resignificando e, conseqüentemente, estabelecendo uma ponte entre a tradição e a contemporaneidade. Chamamos atenção para o fato de que no CARNAVAL, da cidade de Rio de Contas, o fenômeno observado poderá ser entendido como uma forma de rompimento com verdades preestabelecidas.

Sem que este fato represente uma ameaça às raízes, mas propicie a valorização e a absorção do antigo, que é incorporado ao cotidiano da localidade, ao tempo que estimula a participação das crianças e jovens, o que favorecerá a preservação da cultura local.

Estamos, portanto, diante de uma investigação e descrição de significados criados por seres humanos a partir de sua interação com o mundo, o que sugere a

⁹ cf. PRADIER, J. M.. Etnocologia: a Carne do Espírito, 1998.

¹⁰ cf. BRUNER, J.. Atos de Significação, 1997.

¹¹ cf. MAFFESOLI, M.. Mediações Simbólicas, 1998.

possibilidade de harmonizar diversas partes em uma globalidade, sem a necessidade de uma demonstração, denotando um percurso indutivo, ou seja, significa relacionar dados que poderão ser entendidos a partir de um princípio gerador comum e a conclusão o próprio fluir dos fenômenos.

Esta reflexão embasou a escolha da Hermenêutica de Profundidade (THOMPSON, 1995)¹², como referencial metodológico, desde quando implica em convivência e inserção na cultura, análise dos conteúdos narrados e expressos no gestual, nos materiais utilizados como alegoria, de forma a não impor modelos à realidade, e sim elaborar modelos que expliquem a realidade estudada.

Hermenêutica (do lat. tardio *hermeneuticus*, derivado do grego *hermēneutikós*: interpretação) é definida, pelos dicionários especializados, como uma "teoria de interpretação dos signos como elementos simbólicos de uma cultura"; em exegese bíblica "conjunto de regras que permitem determinar o sentido literal das Escrituras, seu sentido existencial e seu valor universal na história da humanidade"; e ainda "a arte de interpretar leis".

A Hermenêutica originou-se nos debates literários da Grécia Clássica, nos séculos XIX e XX, os filósofos Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur representam os principais hermeneutas, cujas formulações são fundamentais para este referencial no qual a interpretação tem um papel central.

Embora nas contribuições destes pensadores existam diferenças no que tange ao aspecto observado e desenvolvido, algumas premissas são comuns em suas abordagens, tais como: 1) O estudo das formas simbólicas (ações, falas, textos, imagens), por serem construções significativas, tornam-se um problema de interpretação e compreensão; 2) A análise formal, estatística e objetiva são, apenas, uma dimensão parcial no estudo dos fenômenos sociais e das construções simbólicas; 3) O objeto de investigação é, ele mesmo, um território "pré-interpretado" (noção de campo sujeito/constituído pelas pré-interpretações dos sujeitos que constroem o mundo sócio-histórico); 4) Rejeitam uma relação de apropriação potencial pelos sujeitos que constituem o mundo social, estes, da mesma forma que os analistas sociais são capazes de compreender, refletir e agir baseados neste processo, logo esta relação deverá ser construída; 5) Os sujeitos estão, sempre, inseridos em uma tradição histórica, isto é, valores constitutivos de suas subjetividades (historicidade da experiência humana, GADAMER, 1975)¹³.

RICOEUR (1981)¹⁴ procurou mostrar que a Hermenêutica pode oferecer tanto uma reflexão filosófica, quanto metodológica sobre a natureza e tarefas da interpretação na pesquisa social, e a chave deste caminho de reflexão é denominada por ele e outros pensadores como Hermenêutica de Profundidade (HP), sendo a *Hermenêutica da Vida Quotidiana*, o ponto de partida primordial e indispensável ao enfoque, ressaltando-se que:

¹² cf. THOMPSON, J. Ideologia e Cultura Moderna: Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa. 1995.

¹³ ibid.

¹⁴ ibid.

"(...) talvez se deva considerar o senso comum não como um momento a ultrapassar, não como um "pré-texto" que prefigura o texto verdadeiro que pode ser escrito sobre o social, mas como algo que tem sua validade em si, como maneira de ser e de pensar que basta a si própria e não carece, quanto a isso, de nenhum mundo preconcebido, fosse qual fosse, que lhe desse sentido e respeitabilidade."¹⁵

Enfim, desconsiderar os contextos da vida cotidiana ("Conhecimento Ordinário") significa desconsiderar as pessoas situadas neste espaço e que constituem o mundo social. Portanto, não podemos deixar de levar em consideração os pressupostos teóricos da Sociologia Compreensiva desenvolvidos por MAFFESOLI (1985)¹⁶, quando ele critica o "Dualismo Esquemático" desde quando o pesquisador faz parte daquilo que descreve, sendo, portanto, capaz de manifestar uma certa visão de dentro e propõe a noção de "Formismo" quando salienta a polissemia do dado social, uma "Sensibilidade Relativista" ou seja, o sentido da obra científica em suscitar novas perguntas, uma "Pesquisa Estilística" isto é, a lubricidade do pensamento e um Pensamento Libertário" quando clama pela liberdade do olhar.

Não podemos deixar de ressaltar o equívoco em se tratar os fenômenos sociais e as formas simbólicas como se fossem objetos naturais, denotando um conflito de fronteiras entre as Ciências da Natureza (nomothéticas) e Ciências do Espírito (ideográficas), cujos parâmetros epistemológicos são diferenciados, o que será, de certa forma equacionado em uma perspectiva transdisciplinar.

Contudo, deveremos nos atentar para os perigos de um enfoque auto-suficiente, negligenciando a estrutura e o conteúdo das formas simbólicas, o que poderá conduzir à falácia do reducionismo, e ao desprezo pelas condições sócio-históricas que as produziram, induzindo à falácia do internalismo.

Portanto, o eixo investigatório compreende três fases de um processo interpretativo complexo e articulados entre si, composto pela a análise sócio-histórica que reconstrua as situações espaço-temporais, circulação e meios técnicos de transmissão das formas simbólicas, a análise das instituições sociais e da estrutura social; a análise discursiva, ou seja, da narrativa e a interpretação/re-interpretação que consolidam a transdisciplinaridade e fortalece a interação necessária com o sujeito.

A coleta de dados foi realizada a partir de consulta em arquivos de órgãos oficiais e particulares, observações durante o CARNAVAL com produção de imagens (vídeo e fotografias), entrevistas semi-estruturadas com informantes-chave e aplicação de uma Escala de Atitudes Semântica.

Significa, portanto, que a partir da contextualização sócio-histórica do espaço e da manifestação popular, objetivamos descrever alguns aspectos do CARNAVAL da cidade de Rio de Contas, enfatizando o uso de MASCARAS como elemento cênico

¹⁵ cf. MAFFESOLI, M.. O Conhecimento Comum, 1988.

¹⁶ ibid.

e discutindo as repercussões das modificações no seu processo de elaboração e exibição pelos brincantes.

Poderemos, enfim, interpretar e compreender a "*bacia semântica*"¹⁷ no que concerne ao uso de MÁSCARAS no CARNAVAL da cidade de Rio de Contas, cuja população apesar de conviver com elementos oriundos de uma época Pós-Moderna, cultiva a estética barroca enquanto estilo de vida e referencial ético.

Bibliografia Referenciada e Consultada

- BIÃO, Armindo J.. *Aspectos Epistemológicos e Metodológicos da Etnocologia: Por uma Cenologia Geral* in Memória ABRACE I. Salvador: ABRACE, 2000, pp. 364-367.
- BRUNER, J. *Atos de Significação*.- Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1997.
- CUNHA, A. G.. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*.- Rio de Janeiro, RJ: NOVA FRONTEIRA, 1997.
- DESCARTES, R. . *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Meditações*. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 269.
- DURAND, G. *O Imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- FARR, R. M. . *As Raízes da Psicologia Social Moderna*. Petrópolis: VOZES, 1998.
- ERÁCLITO, Fragmento 7 in Bornheim, G. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: CULTRIX, s/d.
- MAFFESOLI, M. *Mediações Simbólicas: A Imagem como Vínculo Social* in Revista FAMECOS, nº 08, Porto Alegre, 1998.
- _____. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: VOZES, 1998.
- _____. *O Conhecimento Comum*. São Paulo: BRASILIENSE, 1988.
- PRADIER, Jean - Marie. *Etnocologia: A Carne e o Espírito*. in REPERTÓRIO TEATRO E DANÇA, nº 1, 1998.
- THOMPSON, J. B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis: VOZES, 1995.

¹⁷ cf. DURAND, G. *O Imaginário*, 1999.

ARMAND GATTI E A QUESTÃO DO ESPECTADOR-ATOR

Por **Antonia Pereira Bezerra**¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

Em 1974, revisitando as criações teatrais francesas contemporâneas, Jean Duvignaud e Jean Lagoutte consideram Armand Gatti² como o único dramaturgo que compreendeu as exigências de uma pesquisa transformadora do texto teatral: "*um trabalho de grupo que empreende uma espécie de ação/agitação cultural permanente*".³ O principal interesse da minha exposição consiste na tentativa de evidenciar o quanto a poética de A. Gatti, a exemplo do sistema de Augusto Boal, pela reivindicação de um teatro político e "popular", esforça-se para denunciar o sistema através do qual a "cidade" lançava e lança, ainda, uma armadilha ao espectador. De certa maneira, a concepção gatiniana de "jogo teatral" cristaliza as relações ambíguas e, às vezes, equívocas que o teatro mantém com o espectador e o fenômeno da representação teatral, inscrevendo, assim, o regime bilateral do teatro - *modo agere e modo spectare*, numa "nova" perspectiva de distanciamento teatral; articulando a criatividade formal à criatividade espontânea e pondo em paralelo o trabalho do *ator-personagem* e do *espectador-pessoa*.

Entretanto, um tal recorte pode parecer paradoxal, em virtude do longo, exaustivo e cauteloso trabalho de escrita dramaturgica ao qual o autor se dedica com louvável empenho. Nessa perspectiva, o interesse pelos aspectos técnicos e pelas noções de jogo teatral, apenas, pode sugerir uma redução da vasta e diversificada dramaturgia gatiniana. Portanto, a reconstituição da trajetória de Gatti⁴, por fornecer uma visão global da sua obra, surge como uma estratégia mais adequada ao acompanhamento e compreensão de sua prática teatral.

Assim, trata-se aqui, menos de análises "técnicas" e mais de considerar a evolução dessas formas dramaturgicas enquanto signo de evolução política e

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Toulouse II, Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Segunda Secretária da ABRACE.

² Filho único de Letizia e Auguste, Armand Dante Gatti, nasceu em 1924 em Mônaco. Mora primeiramente na favela de Tonkin e, em seguida, no Bairro São Joseph em Beausoleil (Alpes Marítimos). Seus pais, metade russos, metade italianos, originários de Piêmont, levavam uma existência difícil em função da pobreza e dos tempos de guerra.

³ in *Le Théâtre Contemporain, culture et contre-culture*. Seuil, Paris, 1974. p. 198

⁴ Este breve e parcial enfoque da obra e da trajetória de Armand Gatti, faz parte de um projeto de pesquisa intitulado "*as noções de pessoa e personagem nas poéticas de Gatti e de Boal: um estudo comparado*", que vem sendo desenvolvido desde novembro de 2000.

econômica das sociedades. Isso equivale a interrogar o que e como essas novas formas nos informam? Elucidar essas questões implica necessariamente em remeter o percurso de Gatti aos processos sociais e políticos que provocaram profundas mudanças na sua concepção do fazer teatral. Ora toda reviravolta gatiniana ocorre em 1968. Em maio de 1968 Gatti é um homem de teatro surpreso e surpreendido. Tudo é possível! A palavra de ordem, o canto em vigor é: tudo e imediatamente. Esse tudo comporta a possibilidade de uma palavra (a do teatro) libertante e libertária, que não seja mais um monólogo do autor e sim, um diálogo com os espectadores, um verdadeiro teatro, por conseguinte. O próprio autor dirá "aos espectadores a palavra errante"⁵ Certos críticos afirmarão que a partir de maio de 68 Gatti se marginalizou. Todavia, na concepção do autor, foi o teatro com seus espaços, seu público e seus sistemas *engavetados-empacotados*⁶ que se marginalizou; que se desviou de tudo: da vida, das preocupações de todos aqueles, aos quais o teatro deveria destinar-se. A partir dessa constatação, Gatti abandona esta margem, este gueto, para juntar-se ao público, um público que se pretende criador e que habita seus verdadeiros e legítimos espaços.

Gatti é antes de tudo um personagem, uma *personalidade* para falar em termos mais formais. A versatilidade, o carisma e a convicção do homem fazem do artista um guerreiro, cujo poder de persuasão e de iniciativa surpreendem. Homem de teatro, cronista, jornalista (prêmio Albert, pela reportagem *Dans la cage aux fauves*, Londres 1954) Armand Gatti foi igualmente Diretor dos Filmes *L'enclos el outro Cristobal* (Cuba) ou *V como Vietnam* (com atores do Grenier de Toulouse, 1967). Em 1959, Gatti abandona "definitivamente" o jornalismo. Quanto ao cinema, em função do silêncio constrangedor que seguiu-se ao lançamento do filme *el outro Cristobal*, Gatti não fala de abandono, limitando-se apenas à declarar de forma eloquente: *É necessário para continuar a fazer cinema, que eu reconsidere totalmente a minha posição, que eu passe a tratar diferentes temas de uma maneira completamente diferente. Pessoalmente, parto de um princípio que costumo aplicar: pegar o toro pelos chifres, quer dizer, não mais me prolongar em alusões, mas ir direto no assunto. No teatro isso é possível, no cinema não. Os anos passam, eu acumulo roteiros e tentativas de filmes e caio sempre no mesmo impasse*⁷.

No teatro, para Armand Gatti, onde além de diretor é também dramaturgo⁸, o mais importante não é o espetáculo em si, mas a relação, o processo do espetáculo: a obra só passa a ter sentido na medida em que pretende exercer uma ação. Gatti quer agitar o público, "levar aos espíritos um certo número de elementos que possam fermentar, desencadear atitudes"⁹. É nesse contexto que após os acontecimentos de

⁵ Alusão à obra, espécie de narrativa e autobiografia, de Gatti *La Parole Errante*. Éditions Verdier/Lagrasse, 1990

⁶ Sistema *tirroirs-caisse*, em francês.

⁷ Todos os temas dos roteiros de Gatti estão na Coletânea da "Revue du Cinema, Image et Son", n° 239, 1969.

⁸ *Le crapaud-buffle* (TNP 1959); *Chant public devant deux chaises électriques* (TNP 1966); *Les treize soleils de la rue Saint-Blaise*(TNP 1968) entre outras.

⁹ Gerard Gozlan et Jean-Louis Pays. *Gatti aujourd'hui*. Seuil, 1970, p. 166.

maio de 1968, inspirando-se em Che Guevara, ele publica o *Petit manuel de guérilla urbaine*¹⁰. Uma característica relevante do *Pequeno Manual* é que o mesmo compreende uma série de mini-peças de aproximadamente meia hora cada uma, comportando um pequeno número de papéis (de 1 a 7) e não necessitando nem de "espaço teatral convencional", nem de uma produção específica, sendo, portanto, adaptáveis e transportáveis. O *Petit manuel de guérilla urbaine* afixa objetivos bem definidos: o mais importante deles incumbe aos guerrilheiros-artistas "destruírem os guetos da cultura", única possibilidade de desenvolver os meios de expressão do maior número de pessoas.

Em 1970 a peça intitulada "*Jornada de uma enfermeira ou porque os animais domésticos?*" (*La journée d'une infirmière ou pourquoi les animaux domestiques?*) é representada em "Foyers" de jovens e em hospitais. Uma única atriz e uma equipe de apoio bastante reduzida são suficientes para a realização desse espetáculo que conta com a participação dos militantes do meio hospitalar, disseminados na platéia, durante cada sessão. Gatti define e resume o objetivo e a essência do espetáculo nestes termos: "*Para que Louise junte-se ao combate de seus camaradas é necessário que a armadura da peça tenha um defeito, uma carcaça pacientemente cimentada, plaqueada de imagens recebidas e aceitas, com o objetivo de exorcizar a vida profunda que ela castrou em si*"¹¹.

Jornada de uma enfermeira nasce de encontros e discussões com enfermeiras em greve. Nessa peça, há um conflito, uma confrontação com o aqui - a realidade imediata de uma dura e rotineira jornada de uma enfermeira - e um distante feito de lembranças nostálgicas e sonhos de um futuro incerto. O canto da peça não evoca nenhuma perspectiva de revolução, nem de um amanhã mais justo e mais humano. O campo imediato da "intervenção" é a consciência de cada um. O objetivo não consiste em remeter a luta real das enfermeiras aos combates de classes, mas sim a algo de mais concreto e decisivo: o combate contra o tempo. Do *aqui* e do *distante*, o conflito evolui do espaço imediato para constituir-se numa luta pela reconstrução do *agora*, que implica necessariamente numa preparação do *depois*. A dimensão efêmera e transformável dos processos sociais e históricos, se encontra, assim, evidenciada. A "guerrilha" sugerida pelo *Pequeno Manual* é, antes de tudo, uma guerrilha de consciências, um convite a assumir e conduzir a termo seu próprio destino, um convite a ser criador: "*Nós defendemos o seguinte princípio: cada homem é um criador*", exclama um ator de *Machine Excavatrice*¹², outra mini-peça do Pequeno Manual.

Em termos formais e estruturais, o projeto do Pequeno Manual guarda semelhanças com os métodos e os procedimentos desenvolvidos nos *anti-modelos*

¹⁰ Este título foi voluntariamente escolhido como resposta à acusação do Comissário de Polícia Sr. Grimaud, que após os confrontamentos do 14 de maio de 68, declarou: "*Nós tivemos que lidar com verdadeiros especialistas da guerrilha urbana*". Ibid. p.252.

¹¹ Ibid. p.254. Tradução nossa.

¹² In *Oeuvres Théâtrales*, Tome II. Éditions Verdier /Lagrasse, 1991. p.221. Tradução nossa.

do Teatro-Fórum¹³ de Augusto Boal. Mas com Gatti o trabalho é diferente. Todos os membros do grupo que participam desta aventura devem encontrar sua própria linguagem e a partir dessa linguagem, devem criar suas próprias obras. Sem renunciar ao trabalho de criação, paralelamente, Gatti desempenha o papel de conselheiro técnico, à disposição do grupo. De fato, em *Machine excavatrice*, Gatti tenta situar a discussão, não após, mas durante, no coração mesmo do espetáculo. A afirmação cosmológica de *Treize Soleils de la rue Saint Blaise, cada homem é um sol*, encontra ecos na exortação de *Machine Excavatrice, todo homem é um criador*. Gatti, independente de suas afirmações nessa época, não adere à militância reinante, pois considera que não existe o poeta de um lado e, de um outro, o militante. Existe um poeta cujas palavras (e a fidelidade a essas palavras) impõem uma mudança de terreno. É o mês de maio que lhe abre essa via, essa nova perspectiva: "sem maio, eu teria, talvez, parado de escrever"¹⁴, afirma o autor.

Maio, a detonação de maio, o élan de maio, o furor de 1968, é o datado período histórico que arranca Gatti do silêncio. Contestar essa revolução e sua relação com essa época, seria contestar a evolução da obra de Gatti. Oriundo desse contexto de agitação social, o *pequeno manual* consiste num *teatro de intervenção*, a ser elaborado e representado nos mais diversos espaços. Porém, teatro de intervenção não significa "Agit-Prop", posto que as peças de Gatti não veiculam mensagens prontas: o que está em jogo são as questões que essas peças suscitam e a forma como abordam uma dada situação. A escrita passa a desempenhar o papel de "relha de arado", desnudando e dissecando o homem e sua realidade. O objetivo primordial consiste em tentar modificar a conduta e o olhar do espectador com fins a uma tomada de consciência. No momento mesmo em que se busca uma "solidariedade internacional", são os obstáculos entre o *aqui* e o *distante*, o *agora* e o *depois* que interessam a Gatti. Mas tal interesse conduz o autor a confrontar-se com autênticas dificuldades. Em particular, a dificuldade em atribuir sentido às palavras e símbolos nutridos de uma realidade que as referidas peças retratam: uma realidade feita de gestos cotidianos, de árvores, de vegetação e de lendas familiares. Daí decorrem autênticas questões: como estabelecer um legítimo e autêntico diálogo entre realidades distantes, interpelando e transformando a concepção de mundo de cada espectador, em sua determinada cultura? Como entender numa outra realidade, outra época e com outros indivíduos, a luta das longínquas "cidades solares" onde há desigualdades sociais, onde vidas são sacrificadas - *Machine Excavatrice*-?

Gatti, é bem verdade, se distanciou do "espaço teatral convencional", mas insiste, ainda, em montar peças previamente elaboradas. O autor reconhecerá

¹³ Técnica emblemática do Teatro do Oprimido: o Teatro Fórum encena uma situação de opressão. Quando esta situação atinge os limites do paroxismo, o mediador do jogo, o Coringa, interrompe a ação e interpela os espectadores. A peça é rerepresentada, mas desta vez, quando um espectador detectar a opressão e identificar-se com o oprimido, ele pode gritar Stop!, entrar em cena e, no papel do protagonista, propor uma alternativa de libertação da opressão. O anti-Modelo é o roteiro, "Canovaccio", suporte do Teatro-Fórum; é uma peça escrita sobre o tema único da opressão, cujas formas são variadas e variáveis.

¹⁴ *Ibid.* p. 219

rapidamente que uma peça para ser representada deve entrar no circuito comercial, tornar-se uma mercadoria. Esta via é ilusória já que, em tais condições, “*uma peça não diz nada a ninguém*”. É preciso romper, de uma vez por todas com este espírito; eliminar esta opção. Como Boal, Gatti considera que o fato de querer comunicar algo ao público, significa que ele não tem nada a dizer ou, o que pode ser pior, significa querer FAZER no seu lugar. Nessa ótica, abandonar “*o espaço utópico do teatro*” não é suficiente em si. Torna-se igualmente necessário mudar a mentalidade, posto que para o autor, esta arte “*(...) seja de direita ou de esquerda [apresenta-se] como o mesmo e velho teatro reacionário*”¹⁵.

É chegada a hora para Gatti e sua *Tribu*, de reintegrar as *Células Vivas*¹⁶: *estes lugares onde o homem está na sua vida de todos os dias*¹⁷. A primeira tentativa, reunindo a *Tribu* e os estudantes do *Institut des Arts et Diffusion de Bruxelles*, tem um caráter totalmente experimental. Instalados numa usina desativada em Schaerbeek (Bélgica), eles tentam encenar a vida de Buena Ventura Durrutti, chefe de uma colônia anarquista durante a guerra da Espanha. Os espaços influenciando o trabalho em preparação, a familiaridade com as idéias de Durrutti e a identificação com as pessoas da Colônia Benneri não constituem elementos satisfatórios. Os textos escritos antecipadamente (ainda que coletivamente) soam falsos nos muros da usina. É necessário abandonar toda a referência teatral convencional e reconsiderar a maneira de escrever e de falar. Apesar da intervenção sucessiva de vinte e um cenógrafos, a equipe não consegue “construir” um cenário convincente. Daí então, eles passam a adotar um procedimento que, a exemplo do teatro épico, através de “*affiches*” e jornal mural, permite, paralelamente, narrar a evolução do trabalho e “inscrever” o cenário no tempo e no espaço¹⁸. Todo esse trabalho preliminar, executado em Schaerbeek, permitiu aos jovens estudantes (ainda amadores) reinventarem as relações entre atores e personagens, criando, sucessivamente, doze maneiras de *Narrar Benneri*. Essa pesquisa resulta de muitos retoques e transformações. De fato, em 1971 restava ainda, três versões da mesma peça. No mesmo espírito, podemos citar, ainda, as peças o *Barbant Wallon* ou “*Notre guerre de 14*”¹⁹, como Gatti prefere chamá-la.

Em 1997, Gatti honra a memória do Matemático Jean Cavaillès, assassinado pelos nazistas. Aos seus “*loulous*”²⁰ de Toulouse, Marseille ou Strasbourg, Gatti pede para que se transformem também em resistentes: “*Vocês o serão na medida em que se transformem em criadores. Só então vocês combaterão em nome da linguagem, e poderão assim se colocar na situação de um resistente nos dias de*

¹⁵ A. Gatti *On a theatrical event*. Modern Drama, Vol XXXV nº 1, 1982.

¹⁶ TRIBU, nome que Gatti atribui ao seu Grupo, no final dos anos 70; “*Células Vivas*” do francês *Cellules Vivantes* designa, para o autor o lugar onde o homem comum se encontra.

¹⁷ A. Gatti *et le Théâtre Ouvert*. *Organon* 78, Revue du C.E.R.T.C. Université de Lyon II p. 140.

¹⁸ Este procedimento remete àquele empregado por Augusto Boal na montagem *A Engrenagem*, Jean-Paul Sartre, em 1963, com o grupo Arena.

¹⁹ Adaptada para o cinema, antes mesmo de ser encenada no teatro em 1978.

²⁰ Expressão francesa que designa os desfavorecidos, discriminados, entre outros.

hoje²¹". A obra de Gatti, em perpétua gestação, ultrapassa de longe o "estado embrionário" e constitui excelente material didático; suscita reflexões e questões acerca do papel e da natureza da arte teatral. O autor está sempre redigindo séries de curtas peças destinadas a grupos militantes à margem dos "circuitos tradicionais". Sua poética sugere um leque de formas e significados "novos", pela profundidade temática e pelo elo que se pode estabelecer com a época atual, com os "processos históricos e sociais da realidade mundial, face aos quais, quase sempre assume-se a postura de "espectadores passivos".

Considerado como o mais contemporâneo dos autores dramáticos da Europa Ocidental, Gatti não escreve, nem encena para o deleite estético dos especialistas. Como Boal, Gatti trabalha em função das necessidades e dos problemas imediatos, vivenciados por grupos que se utilizam do teatro como linguagem, como instrumento de conhecimento e meio de libertação. Suas peças descrevem o homem de hoje e estão estreitamente relacionadas com as lutas sociais emergentes: "*são os diferentes momentos dessa luta, que eu tento transcrever*"²².

Nem Gatti, nem Boal renunciaram aos seus trabalhos de escrita pessoal. Contudo nas suas "missões", cada experiência constitui um apelo à transformação do mundo: através do "verbo" para Gatti e através do "ato" para Boal. Ambos definem seus sistemas, não como uma "utopia" mas como "ativismo". Que sejam os "loulous" de Gatti ou *os oprimidos* de Boal, trata-se de exortar os espectadores a "transformar o mundo", recompensando e atribuindo, assim, o devido mérito a uma escritura oriunda dos "atores da realidade". Tanto nas peças do pequeno manual, quanto nas técnicas do Teatro do Oprimido, não se exige do cidadão-ator nem do cidadão-espectador, que os mesmos se tornem criadores, eles já os são. Toda a utopia, todo o combate do pequeno manual consiste nessa tarefa de conscientização, nesse empreendimento *político-teatral*. Como no teatro-fórum, a realidade e as armadilhas e os desafios são os mesmos, tanto para os atores, quanto para as personagens; tanto para o teatro, quanto para a cidade.

À guisa de conclusão, sem querer ceder ou sucumbir aos "jogos abusivos" da teoria das "influências", tão caros aos comparatistas, para além de Augusto Boal, me parece justo, fazer uma referência, a título de homenagem, à memória de Maïakowski, Meyerhold, Artaud, Brecht e Piscator. Porém, Gatti surpreende: primeiramente, pela gama de registros, dons e especialidades diversas nas quais o autor passeia com inusitada naturalidade (poesia, direção teatral, roteiro cinematográfico, realização de filmes e grandes reportagens e, até mesmo uma pequena passagem, sem muito sucesso, pelas fotonovelas – *romanphoto*); surpreende, ainda, e em segundo lugar, pelo talento que manifesta em cada uma dessas especialidades. Gatti é um autor dramático por excelência: é no teatro que ele se sente relativamente livre para expressar-se; é no teatro que sua obra suscitou e suscita grandes esperanças, inspirando, como Bertold Brecht e o Lerhstick, fecundos projetos.

²¹ "Gatti, l'homme-opéra", in *Le Monde du dimanche*, 29.01.1997, par J.L. Perrier p.11.

²² In *Entretien avec Armand Gatti*, Revista "Miroir du Cinéma", Setembro, 1960.

Bibliografia

- Boal, Augusto. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- _____. *O Arco-íris do desejo. Método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. *Teatro Legislativo. Edição Beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- Dvignaud, Jean e Lagoute, Jean. *Le Théâtre Contemporain, culture et contre-culture*. Paris: Seuil, 1974.
- Gatti, Armand. *Oeuvres Complètes (2 tomes)*. Verdier/Lagrasse, 1991.
- _____. *La Parole Errante*. Verdier/Lagrasse, 1990.
- _____. *On a theatrical event*. "Modern Drama", Vol XXXV nº 1, 1982.
- Gozlan, Gerard e Pays, Jean-Louis. *Gatti aujourd'hui*. Seuil, 1970.
- Perrier, Jean-Louis. "Gatti, l'homme-opéra", in *Le Monde du Dimanche*(29.01. 1997)
- Pereira, Antonia. "Boal e Brecht _ O teatro-Fórum e o Lehrstück: a questão do Espectador" in *Temas em Contemporaneidade: Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000. pp131-144. (Bião, Armindo, Pereira Antonia, Cajafba, Luiz Cláudio; Pitombo, Renata. Orgs.)
- Revista "Miroir do Cinéma" *Entretien avec Armand Gatti* Setembro, 1960.
- "Revue du Cinema, Image et Son", nº 239, 1969.
- "Organon 78, Revue du C.E.R.T.C." *Armand Gatti et le Théâtre Ouvert*. Université Lyon II, 1978.

APROPRIAÇÕES PARÓDICAS E TEATRAIS DE ESTEREÓTIPOS VEICULADOS PELA MÍDIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Por Felícia Johansson¹

Universidade de Brasília

Ultimamente é comum ir ao teatro e depois de alguns minutos de espetáculo reconhecer no palco a mesma cadência robótica, pasteurizada e artificial que se ouve na televisão. Esse modo de falar, muito encontrado em filmes americanos dublados, desenhos animados e propagandas, é reproduzido, sem nenhum artifício tecnológico, por atores e atrizes no exercício de seus textos teatrais. Na maioria das vezes, a citação é paródica, ou seja, cita o padrão para ridicularizá-lo, deixando evidente ao público que a intenção é essa. Outras vezes, o padrão é repetido porque sequer é reconhecido como tal, ou seja, não é percebido enquanto artifício, porque foi inconscientemente assimilado e reproduzido sem reflexão. Obviamente, o que diferencia um caso do outro é o humor que desmascara o procedimento, revelando seu mecanismo. Mas, apesar (ou por causa) de todo humor, essa prática tem sido tão comum em montagens teatrais recentes que se torna oportuno fazer algumas considerações a respeito.

Em primeiro lugar, é preciso considerar que a dublagem televisiva é um fato presente na cultura brasileira há quase quatro décadas. De modo avassalador, ela ocupa o ambiente doméstico e familiar de milhões de brasileiros, entrando pela janela da televisão, sem pedir licença. A dublagem é uma máscara vocal que cobre outro idioma, enquanto diz que não. E mais: enquanto finge ser sincera, inventa outro idioma para adequá-lo ao original. Se prestarmos bem atenção, o português das dublagens é uma outra língua, um português inventado que só existe no espaço da televisão. Eis um problema cultural bastante complexo: uma língua que se mutila para se adequar a expressões idiomáticas de outra cultura. Tudo isso se complica quando essa “outra cultura” é quase sempre a mesma: a cultura norte-americana. E, então, cá estamos diante de uma grande dublagem: um país que se passa por outro. Tanto isso é verdade, que as crianças brasileiras, em sua grande maioria, algum dia descobrem que todos aqueles super-heróis falam, na verdade, outra língua. Descubrem, finalmente, que aquele mundo todo mora em outro país.

“U.S.A, 9 às seis” cantava Renato Russo em “Geração Coca-Cola”. Nas décadas de sessenta e setenta, de nove às seis, personagens simpáticos e sorridentes, com vozes exageradamente meigas e bondosas, resolviam todos os problemas do mundo em nome da NASA, da CIA e do FBI. E também depois da seis, jornalistas robóticos e tecnicamente simpáticos (re)passavam as notícias como bonecos

¹ Felícia Johansson é professora assistente do Depto. de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, atriz e autora teatral. Sua pesquisa de linguagem denomina-se “Teatro de Mentira”.

inexpressivos. E todas essas vozes padronizadas, essas dublagens, encobriam um país literalmente proibido de falar, de expressar sua própria voz. Assim, enquanto o teatro brasileiro vociferava corajosamente contra a censura e a repressão, enquanto a música popular cantava letras de duplo sentido, nós, “o futuro da nação”, assistíamos na poltrona da guerra fria, à assepsia de outra programação. É impossível não exorcizar, entre risadas, “os vinte anos de escola”, seguindo o apelo adolescente e rebelde de Renato Russo: “... vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”.

A dublagem preocupa-se acima de tudo com o sincronismo técnico, e, quase sempre, nem mesmo isso funciona. O que sobra dessa tentativa é uma fala sem matizes, sem meios-tons, sem nuances. Assim, a banalização de sentimentos é absoluta e o artificialismo sobrepõe-se, em todos os sentidos, a tudo que é orgânico e vital. A dublagem trata do mesmo modo todos os intérpretes, e, não por acaso, Mastroianni pode ter a entonação de um “tira” qualquer, enquanto Greta Garbo é apenas mais uma loira. É sabido que o ator que fazia o papel de Dr. Smith em *Perdidos no Espaço* quis processar a “versão brasileira”, uma vez que se sentiu ofendido pela voz absolutamente idiotizada, covarde e caricatural emprestada a seu personagem. Se não for verdade (e fofocas não deveriam constar em trabalhos acadêmicos) serve como reflexão: o que é um ator, com a voz e a inflexão de outro ator? O que resta da arte de interpretar quando roubamos sua voz?

Por falar em integridade e individualidade artística, note-se que a alma da dublagem é grupal, respondendo coletivamente e identicamente a todos os impulsos, reificando todos os estereótipos relacionados a gênero. Assim, as mulheres, independentemente da situação em que se encontram, são sempre sedutoras, as crianças redundantemente infantis, os homens, seguros e inteligentes, e os velhos quem se importa com eles? Todos os velhos de todos os filmes de todas as épocas têm apenas um único representante em versão brasileira (aquele que todos nós conhecemos há muitos anos). Mas, façamos justiça: há dublagens excelentes, dubladores que preservam e/ou recriam brilhantemente o trabalho expressivo e vocal de artistas e/ou personagens. Não podemos nos esquecer que os dubladores, hoje em dia obrigatoriamente atores, estão, eles também, interpretando.

Já faz algum tempo que a própria televisão se encarrega de parodiar o conflito cultural que a dublagem estabelece. Os policiais americanos criados pelo grupo *Casseta e Planeta* resumem humoristicamente o dilema: sugestivamente batizados de Fucker e Sucker, eles têm bochechas rosadas, vestem uniformes ostensivamente ridículos, além de falar em dublagem caricaturalmente des-sincronizada. Sua missão é resolver as querelas brasileiras, mas sua lógica puritana não consegue, nem de longe, compreender o *modus operandi* nacional. Aqui, seria possível abrir um enorme parêntese para discutir as complexas relações entre o humor e a mídia, sua interdependência, e as tão faladas estratégias que fingem desconstruir para consolidar, tema bastante desenvolvido por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*.

Mas voltemos ao teatro. Por que ele ainda se preocupa com a dublagem?

Além de exorcizar um aprendizado com carga horária excessiva (das 9 às 6), talvez existam outros motivos inerentes à própria linguagem cênica que instiguem o

uso da dublagem televisiva no espaço teatral. Ora, o teatro, como todas as artes, está sujeito a todo tipo de cristalização, padecendo de uma série de clichês e estereótipos que, como a dublagem televisiva, já se transformaram em mentiras aceitáveis, e, às vezes até, em verdades canônicas. Do mesmo modo que boa parte da população sequer percebe a dublagem enquanto dublagem, nem sempre os atores de teatro percebem a empostação teatral enquanto tal. E então, em um jogo de superposição de máscaras, podemos nos apropriar de um disfarce para apontar outro. A própria raiz da palavra “ironia” compreende “disfarce” e “fingimento”, e a articulação irônica pressupõe um mascaramento para desmascarar. Dublagem sobre dublagem.

Se a dublagem televisiva sustenta uma voz asséptica, uma interpretação teatral pode tomar de empréstimo essa inflexão/máscara, e, ao poucos, contaminá-la, infeccioná-la até, com os germes de um organismo vivo. Em textos teatrais contemporâneos é comum haver personagens que pertencem a mundos virtuais originados tecnologicamente. Se, nesse caso, a análise de circunstâncias sociais, históricas e psicológicas não ajudam a construir a personagem, outros elementos pensados por Stanislavski, como a fé cênica, a coerência interna e o realismo espiritual podem imprimir a teatralidade necessária para que essas criaturas sobrevivam no espaço cênico. Além disso, os estudos stanislavskianos sobre a palavra expressiva, entonações e pausas, tempo-ritmo etc, podem matizar e colorir a entonação, evitando que ela seja usada como mero artifício, apelo fácil, muleta. Assim, uma apropriação teatral, e não apenas paródica, pode reelaborar a fala pasteurizada da TV, imprimindo verdade cênica ao clichê.

Uma interpretação clownesca, por exemplo, costuma se caracterizar pela absorção e reprodução ingênua de padrões comportamentais. Uma das primeiras coisas que se aprende para ser *clown* é olhar o mundo como uma criança. Acontece que, ironicamente articulada, a ingenuidade é uma estratégia muito bem pensada para dizer que o rei está nu. Basta lembrar de Chaplin, girando os botões da roupa de um passante com uma chave de fenda em *Tempos Modernos*, para se ter noção da crítica corrosiva que a pureza de um personagem pode empreender. Assim, uma apropriação *clownesca* dos estereótipos vocais televisivos, pode apontar o ridículo com pungência, conciliando o encanto da criança frente à TV (das 9 às 6) e o cuspe irônico do artista.

Se até agora, possíveis personagens virtuais e/ou prováveis palhaços de nossos tempos modernos serviram para ilustrar o tema, é preciso lembrar que boa parte do teatro contemporâneo sequer trabalha com a noção de unidade de personagem. Mesmo assim, a dublagem pode ser um recurso cênico para se brincar *com*, um retrato sonoro de nossa cultura globalizada, uma mensagem bastante peculiar de nossa idade mídia.

Mas a dublagem é apenas um dos estereótipos, uma das máscaras de naturalidade que a televisão consagra. Se a dublagem é uma linguagem asséptica e pasteurizada, o que dizer da linguagem física e vocal dos apresentadores de telejornais? Quanto às propagandas, ora, seria possível inspirar-se em Rabelais para criar uma lista de limpa-cus contemporâneos: papéis higiênicos com nomes celestiais e maciez comprovada “cientificamente”.

Quase cinqüenta anos depois da publicação de *Mitologias*, coletânea de ensaios de Roland Barthes sobre mitos modernos como detergentes em pó, entre outros, é interessante verificar como “a mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal” se consolidou, a ponto de se globalizar. E como diz o próprio autor: “não haverá denúncia sem um instrumento de análise fina; só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como semioclastia”.²

Para além dos clichês, a arte sempre roubou da arte. Os estudos de Eisenstein nos mostram como a linguagem cinematográfica se erigiu sobre estratégias da literatura. *Close ups, fade outs, flash backs* sempre foram usados pelos escritores muito antes da invenção do cinema. Por outro lado, recursos cinematográficos como a câmera lenta e a decupagem da imagem em quadros alteraram radicalmente a percepção do movimento humano, influenciando os trabalhos de grandes referências do teatro contemporâneo como Meyerhold e Bob Wilson, só para citar dois nomes.

Não será a arte sempre recriação, apropriação, paródia?

Hoje em dia, vários grupos de teatro e dança são completamente influenciados pelas histórias em quadrinhos, desenhos animados e outras formas de cultura popular. O grupo francês Castafiori, por exemplo, encena coreografias destituídas de qualquer narrativa que evocam a plasticidade e o humor nonsense dos quadrinhos. O grupo Royal de Luxe, por sua vez, já reelaborou cenicamente a linguagem das fotonovelas em uma surpreendente montagem teatral de rua. Também o grupo inglês Mime Theatre Project recria teatralmente seriados de TV, westerns e antigos filmes de animação, transformando em linguagem física estratégias de edição da linguagem televisiva. Em todos esses casos, a arte do ator prima pelo virtuosismo, mas também pela irreverência, apropriações simultaneamente irônicas e respeitadas da própria linguagem cênica. No Brasil, para além do besteirol, há inúmeras experiências que embora ainda não sistematizadas suficientemente para serem batizadas, promovem verdadeiros exercícios teatrais sobre a nossa cultura contemporânea.

Antunes Filho costuma dizer que em um futuro próximo o teatro será uma espécie de reservatório humano, um lugar para se lembrar de quem somos ou quem podemos ser. Isso nada tem a ver com a preservação de formas estéticas cristalizadas pelo tempo, mas com a consagração do teatro enquanto espaço privilegiado da experiência viva e humana. Apropriação teatral e paródica de estereótipos veiculados pela mídia deve ser, em todos os sentidos, um exercício dramático. Para além da crítica irônica e desmascaradora, a reelaboração artística de clichês é um desafio estético que requer originalidade e ousadia, caso contrário, apenas fará circular a ciranda vazia da indústria cultural, ignorando as peculiaridades da linguagem cênica. Por outro lado, se o teatro não abrir suas cortinas para se confrontar com o cenário do mundo, corre o risco de se transformar em museu de si mesmo.

² Roland Barthes. *Mitologias*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972, prefácio.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. México, siglo xxi, 1990.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Bob Wilson*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- LAW, Alma e GORDON, Mel. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*. North Carolina, McFarland & Company Inc. Publishers, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*, Civilização Brasileira, 1996.

CABALLERA ANDANTE DEL AMOR: TEATRALIDADE E CRIAÇÃO DE UM TEXTO DRAMÁTICO A PARTIR DO ITINERÁRIO DE VIAGENS DO LIBRO DE LA VIDA E LAS FUNDACIONES DE SANTA TERESA DE ÁVILA

Por Guillermina Willet¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

A palavra tem sido um ponto de partida nos meus processos criativos nos múltiplos papéis que tenho desempenhado como atriz, diretora, e dramaturga. A minha preferência por textos dramáticos e não dramáticos que abordam a mitologia grega, poesia mística espanhola, sonetos e fragmentos de peças de Shakespeare, crônicas da história da Venezuela, etc; tem me permitido experimentar uma relação de ampliação, intertextualidade e/ou dialogismo com o texto, criando assim novas estórias, que em muitas ocasiões tem conservado a intencionalidade e a estrutura original do texto matriz, e em outras oportunidades servem de “pretexto” para realçar, por exemplo, a dimensão social de uma personagem e sua relação com meu universo numa leitura de problemáticas que me concernem diretamente. Nesta “poética de trabalho”, encenei textos líricos barrocos de Teresa de Ávila, Juana Inés de la Cruz e Maria Inmaculada Barrios, três poetisas que falam de sua relação com Deus desde a sua condição de mulheres num mundo barroco. Como nos meus outros processos de encenação, meu objetivo era criar ações dramáticas na busca de um código propriamente teatral. Naquele momento não me debrucei voluntariamente uma pesquisa profunda sobre o barroco como uma estética que estimulasse a construção da peça, isto se deu em grande parte intuitivamente, e eu diria que não foi a minha meta principal como diretora. No entanto, ao concluir a encenação quis continuar pesquisando sobre a riqueza de expressão da arte barroca, uma arte profundamente teatral e dramática¹ em virtude do gênero predominante em que se expressa. Na sala de ensaio tinha encontrado um complexo e estimulante mundo simbólico, cheio de fortes emoções e tensões. Posteriormente, com uma análise mais

¹ Mestranda do PPGAC da UFBA (gwillet@bol.com.br)

¹ Se observarmos o conjunto escultórico-pictórico de G. Bernini “Êxtase de Santa Teresa”, por exemplo, na Capela Cornaro, observaremos que a disposição do espaço é inteiramente teatral: a iluminação, a movimentação das roupas, a tensão dramática que produz o contraste de expressões da Santa e do Anjo no momento dele cravar o dardo, o realismo das pinturas no teto e a participação da família Cornaro como espectadores nos remetem continuamente ao teatro. Lembremos que a visão barroca do mundo partia da idéia de que a vida era um a representação e que cada qual tinha o seu rol. A Arte teatral servia então no dia a dia para definir e ressaltar esse papel. Lembremos também as pompas fúnebres, os rituais de do Rei Luis XIV ao acordar ou no jantar, as festas do Corpus... As talhas de madeira dos artistas barrocos espanhóis, a ordem religiosa dos teatinos, clérigos que usavam todos os recursos teatrais na missa, fazendo da liturgia uma vez mais teatro.

exaustiva, me detive numa particularidade na qual esta arte, denominada simultaneamente como “a estética da opressão” Roberto Lopez², e da “subversão” (no sentido de esta arte se revelar contra o gosto clássico-racional), foi médio para realçar o rol da mulher na sociedade barroca (a mãe, a serva, a religiosa, a esposa) e isto era expresso através de frases que sempre aludiam a extremos: de um lado o homem e sua superioridade representando a Deus na terra (O soberano esposo, O senhor, O amado, O Todo-Poderoso) de outro a mulher (pobre e ignorante mulher, a pior de todas, “eu que nada sou”). Que era o subvertido? Que era o oprimido? Como lutavam estas forças? Que podia aportar uma análise da arte barroca no meu objetivo de escrever uma obra dramática a partir de textos de duas autoras pertencentes à mesma estética? Embora não tenho todas as respostas para estas interrogantes, posso afirmar que a estética barroca continua oferecendo sugestões criativas para quem quiser voltar as origens do teatro, como arte da magia, do reflexo e do sonho-realidade. Falando concretamente de alguns elementos vitais na minha pesquisa para a criação de personagens, espaço e ação, encontro inspiração no gestual de escultura e pinturas, a iluminação, o jogo cênico do teatro dentro do teatro, a força da palavra para desenhar espaços e atmosferas “fazendo de dispositivos cênicos”, a possibilidade de brincar com três universos: o inferno, a terra, e o céu, e de entender que as autoras que estudo se expressaram dentro desta concepção do mundo, lutando por um espaço não permitido às mulheres, com ações como o dissimulo de convicções, a dramatização, serviço, e o entretenimento que estas mulheres deveram aos representantes do Deus na Terra, reis e religiosos. Desta maneira proponho com minha pesquisa uma revisão da estética barroca como estímulo para criar uma obra dramática, e para melhor compreender as potencialidades cênicas que os textos literários apresentam.

Relato de uma experiência de encenação de textos barrocos

Um dia escutei uns versos escritos por uma mulher³. De imediato a percebi uma personagem com traços fortes, de caráter apaixonado e sonhador. Miguel Unamuno a chamava de “*Caballera Andante Del Amor*”, comparando-a com “Don Quijote”, já que a Teresa, que assim se chama essa incrível mulher, rejeitava o racionalismo porque amar a Deus era sabedoria suficiente. Um religioso de sua época, a chamava de “Fêmea inquieta”, e com toda razão, pois a Teresa era uma mulher de ação, e assim o demonstrou formando parte da Contra-Reforma com sua incansável obra reformadora da ordem do Carmelo no interior da Espanha. Por minha parte, todas estas apreciações tinham o efeito de acrescentar meu interesse por Teresa, e minha vontade de degustar seus versos no teatro. Assim, aqueles versos tinham ressonado profundamente em mim: conflitos e falas se me revelavam em visões. Decidi realizar um recital poético-musical com esses materiais: às vezes muda, às vezes gaguejando

² Luis Roberto Lopez (1995, p.74-75) nos diz “O luxo barroco permitiu manipular o imaginário das pessoas ... fazia o poder parecer mais importante e em contrapartida, tornava mais insignificante a imagem que os dominados faziam de próprios, sentindo-se esmagados diante de uma exuberância que se tornou, com aquele estilo, a manifestação plástica da Retórica dos dominadores”

de emoção e outras falando com grande simplicidade de Deus como me ditavam os versos, recorrendo todos os estados do amor místico a partir da busca, a união, a separação e a morte como ritual de passagem á eternidade. Finalmente me havia encontrado recitando acompanhada de um trio de cordas interpretando músicas de Corelli, Bach e Escobar. Aquele percurso me tinha levado ao barroco, onde todo me parecia um sonho intenso, de moradores ricamente vestidos falando com todas as línguas possíveis: alegorias, símbolos, cores e sons. Neste universo eu me interessava especialmente pela relação mulher – sonho-teatro nos espaços lírico-épicos³: Teresa heroína, o teatro o mundo em que viveu, e o sonho a língua com que se expressava e que Teresa soube materializar viajando de várias formas: quando criança e adolescente lendo novelas de cavalaria e vidas de Santos ou na viagem frustrada com irmão⁴ a terras de mouros; de jovem fugindo de casa do pai para escolher a vida religiosa, e já mulher experiente com as viagens das fundações nos quais cruzou Espanha de Norte a Sul de Leste a Oeste numa carruagem de duas rodas e por último nos êxtases na morte. A respeito da conotação da palavra viagem na vida e obra de Teresa de Ávila, Nigg Walter (1985, p.68) diz: “Elas são um sinal de vida cristã. Viagens como aventuras acontecem também no interior da pessoa humana, que vence as múltiplas dificuldades da vida somente quando se arma com a Fe e a coragem de uma Santa Teresa de Ávila”. Em efeito, “El Libro de La Vida” e “Las Fundaciones” mostram um itinerário de experiências, um diário de experiências que devem ser apontadas para se converterem num aprendizado para outros, ecoes de uma mulher que soube combinar contemplação interior com ação social se movimentando nos espaços sacros, íntimos e profanos com igual facilidade. Sobres as viagens de êxtase, tal vez umas das mais conhecidas, foram experiências cotidianas que experimentou Teresa: ela podia entrar em êxtase ao escutar uma canção como aconteceu no convento de Salamanca⁵, dentro da igreja ou na cozinha. Eram experiências de união com Deus indescritíveis ao nível racional e que só podia narrar em termos sensuais, oscilante entre o gozo e a pena, viajando fora de si. A respeito da morte sabemos que foi um tema persistente na sua obra literária, reflexo do seu mundo que concebia a existência como sendo devorada pelo tempo, a vida sendo devorada pela morte. A morte na sua poesia é algo procurado e sempre lembrado, um símbolo presente entre seus talheres e os objetos de escrivinha⁶.

³ A obra lírica e narrativa de Teresa de Ávila e os espaços que sugere. No espaço lírico a musicalidade e os sons convergem no espaço habitado pelos silêncios. O espaço épico é o lugar do solene e a grandeza, onde heróis e figuras míticas encontram cenário para produzirem sucessos memoráveis. (Tomado de: GAN. *El Lugar en el espacio*. Caracas, 1999, p. 3-4)

⁴ “Concertávamos irnos a tierras de moros pidiendo por amor de Dios, para que allá nos descabezasen, y parece que nos dava el señor ánimo en tan tierna edad, si víáramos algún medio, sino que el tener padres nos parecia el mayor embarazo. Espantávamos mucho el decir que pena y gloria era para siempre, en lo que leíamos” (De Ávila, 1962, p.17).

Francisco Ribera (2000, p.31) conta no prefácio das *Obras Completas de santa Teresa* em português: “levando alguma coisa para comer, saiu com seu irmão da casa de seu pai, combinaram os dois em ir a terra de mouros....”

⁵ Uma freira cantou: “Veánte mis ojos dulce Jesús Bueno/ Veánte mis ojos/ muérame yo luego”.

⁶ Walter Benjamin (1984, p.188) define assim a presença do tema morte no mundo barroco: “A morte é o conteúdo mais geral da alegoria barroca... o esquema básico da alegoria é a metamorfose do vivo no

No entanto, a forte teatralidade da obra de Teresa não só se recriava no teatro das imagens que tanto me maravilhava, do “Libro de La Vida”, e a Lírica desta autora, por exemplo, se desprendia uma visão da existência como uma luta de forças contrárias, inúmeros obstáculos e conflitos se impunham a condição humana, desde a sua sensualidade que dificulta uma comunicação mais próxima com Deus, o raciocínio, até a condição do sexo feminino e sua natural inclinação ao pecado, segundo a concepção cristã da mulher pecadora⁷.

Desta forma, como dramaturga e virtual encenadora me encontro levantando as alegorias, as musicas, e os rituais que a Teresa revela nas três idades do “Libro de la vida” e das “Las Fundaciones”. Estes três momentos me permitem assistir a um grande poema heróico, um diálogo de uma heroína com Deus, no qual a autora conta como aprende e se aperfeiçoa nas artes da viagem. Além dos elementos acima nomeados é claro que minha heroína viajará numa carruagem que poderá funcionar como espaço interior-corpo, ou cela segundo convenha, montando e desmontando um teatro ambulante. Também ela usará o humor como ação dramática, nos momentos em que todos os recursos para vencer os obstáculos interiores e exteriores se tenham esgotado. Estudo também elementos do teatro barroco religioso e profano que possam me sugerir partes e jogos cênicos. Alguns personagens-alegorias como “A Alma”, “San José”, “Uma Pomba”, “Pegaso”, “Um Querubim”, “A Paciência” e outras distantes do tempo real da personagem encontram-se já dialogando com a Teresa. Todos eles nos contarão o conflito de vida de uma mulher que apesar de sua condição e dos mais incríveis obstáculos amou a Deus.

Bibliografia

DE ÁVILA, Teresa. *Obras completas*. Madrid: Universidad de Salamanca, 1962.

_____. *Obras completas*. Brasil: Edições do Carmelo, 2000.

BENJAMIM, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

GAN. *El lugar en el espacio*. Caracas, 1999.

LOPEZ, Luis Roberto. *Sinfonias e Catedrais*. Brasil: Universidade Rio Grande do Sul, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

WALTER, Nigg. *Teresa de Ávila*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.

morto”. “O mundo é um posto aduaneiro da morte, em que o homem é a mercadoria, a morte é a extraordinária negociante e a sepultura é um armazém e armazém credenciado”.

⁷ Anatol Rosenfeld (1997, p.19) nos diz a respeito da conotação adjetiva do gênero dramático: Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis. Nesta acepção (de gênero) os termos adquirem grande amplitude.

DA ORALIDADE ESCRITA/INSCRITA NO TEATRO: IMPLICAÇÕES NA DRAMATURGIA.

Por **Catarina Sant'Anna**

Programa de Pós-Garaduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

Consideremos o texto dramático escrito previamente para a cena, e que funciona como um mapa para a direção, no qual estão possibilidades de caminhos, esboços de paisagens, com muita movimentação, formas plásticas, ruídos e vozes, mais ou menos precisos, mais ou menos desenvolvidos, consoante a época da criação, as tradições culturais e teatrais, e a opção estética do dramaturgo, além, evidentemente, da posição assumida deste último no evento teatral – seja o seu desejo existente ou não de "dirigir" seu texto virtualmente por meio de marcações e sugestões de diversas ordens, inscritas na camada didascálica e/ou no tecido dialógico.

Não se trata, porém de uma oralidade prévia, colhida e registrada por escrito, mas de oralidade construída, planejada, na forma escrita, para suscitar certos efeitos de natureza cênica (mesmo se se parte de observação precisa da oralidade em ato no seio da realidade ou em jogo dos atores em certos processos de encenação), ao ser concretizada na emissão dos atores diante de certo público e contexto cultural, e no conjunto dos demais elementos cênicos de uma representação. Como dizia Nelson Rodrigues, só ele sabia quanto esforço lhe custava a construção dos diálogos que a todos soavam tão fluentes, "naturais", de patenteada simplicidade.

Uma cadeia de oralidades no evento teatral para descongelar o fixado pelo escrito.

O fenômeno da oralidade enquanto "tradição oral", que se dá num espaço coletivo, conta com a memória e um controle do público no ato de transmissão. Já a oralidade construída/inventada artisticamente enquanto expressão escrita pela dramaturgia, ou seja, implicando a destinação a uma concretização na emissão de atores diante de um público, quando o texto é produzido por corpo, gesto, voz e outros elementos cênicos, supõe, não uma dissipação da autoria, como concebeu Zumthor para outros produtos artísticos ou não em *A Letra e a Voz*, mas uma autoria plural, dialógica em alto grau, polifônica por excelência, como concebeu Mikhail Bakhtin em suas obras.

Com efeito, resumidamente podemos apontar os diversos elementos que podem alterar a oralidade fixada pela escrita dramática, que engessa, congela, mumifica determinada performance vocal própria (inspirada em, ou sugerida por ou para) de uma época, a ponto de podermos lembrar aqui o que afirmou Pavis em contexto semelhante, citando Jean Vilar: "as tradições orais gestuais do saber teatral são mortas com os comediantes" (Pavis, 1990, p. 77).

Concordando com Anne Uberfeld sobre a tripla enunciação no teatro (fala o autor, o personagem e o ator ao mesmo tempo), que conta com uma tripla recepção (no mínimo o ator-diretor, os outros personagens e o público), num quadro referencial complexo igualmente, considerando-se o referente do dramaturgo, do diretor, do ator, do público e o ficcional --dos próprios personagens --, poderíamos desenvolver uma longa série de considerações sobre as variadas ordens e níveis de oralidade em jogo num texto escrito para a cena e que aponta, deste modo, para quase infinitas possibilidades de encenação, garantindo assim uma perene vitalidade para a dramaturgia. E na base de tudo isto, o fato de a fala no teatro ser um fenômeno de corpos em presença. Diferentes vozes culturais na complexa rede da comunicação teatral.

A "movência" e a "variação", apontadas por Paul Zumthor como traços fundamentais do fenômeno da oralidade, devem ser consideradas igualmente no estudo da oralidade na dramaturgia. Como pista de pesquisa, vale ressaltar a migração dos textos por diferentes épocas históricas numa rede de culturas de um mesmo país ou numa escala maior de um continente ou por distintos países de diferentes continentes. Diferentes corporeidades encarnam e remodulam as propostas de oralidade inscritas, retrabalhadas nas adaptações e traduções.

Com Patrice Pavis (Pavis, 1990, 196-223), pode-se constatar a existência de uma série de operações e transformações que ocorrem no percurso de um texto, desde a cultura-fonte, em que foi gerado, até a sua tradução numa cultura outra, ou, cultura-alvo, aquela de um público receptor. Assim, elementos já "textualizados", modelizados na cultura-fonte, ou de partida, pela mediação de uma forma que os torna satisfatoriamente legíveis naquele determinado contexto, deverão passar por filtros que os façam lisíveis igualmente na cultura de chegada – o que é, aliás, natural no tratamento do texto para a cena e que pode contar com uma rede de criadores como os já referimos acima.

Em jogo no trânsito entre momentos culturais distintos, ou entre culturas diferenciadas, encontram-se diferentes modelizações da cultura, as quais podem receber diferenciadas codificações artísticas, a depender do adaptador ou tradutor e também do encenador.

Logo, os conteúdos da cultura podem coexistir no texto dramático de forma bastante complexa: os da "cultura-fonte", cuja essência permanece no texto; os da "cultura tematizada", ou, cultura de que o texto trata; e os da "cultura referida", escolhida pela encenação como cultura de referência – basta pensar na encenação de "Medéia Material" de Heiner Müller por Márcio Meirelles com a participação de atores "globais" (empregados da rede Globo de televisão) e de atores do Bando de Teatro Olodum, e cuja Medéia desdobrada em duas atrizes, uma negra e outra branca, amplifica as referências originais numa rede complexa de denso interculturalismo, na qual a oralidade, trabalhada e retrabalhada em diversas instâncias, joga papel importante no seio do texto cênico chegado ao público de Salvador em 1994.

Conclusão

Inserção vocal na escritura dramática e não dramática: as sucessivas codificações teatrais.

Como afirma Peter Szondi, novos conteúdos requerem novas formas. Daí a oralidade na dramaturgia refletir as opções estéticas disponíveis nos diversos momentos da história do teatro, sendo afetada por sucessivas codificações artísticas as mais díspares, a ponto de incorporar radicalmente a fragmentação, a dispersão e a indeterminação das encenações nas últimas décadas do século XX, dando origem ao que se denominou por "dramaturgia não-dramática", ou, "pós-dramática", sem conflito, sem ação, sem enredo, sem diálogo, sem "personagem", como a de um Heiner Müller.

Sílvia Fernandes (*Percevejo*, 2000, p. 25-26) lembra o alargamento das fronteiras do dramático, que passa a incluir "romances, poemas, roteiros cinematográficos e, até mesmo, fragmentos de falas esparsas, desconexas, usadas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou ator", enquanto que José da Costa (*ibidem*, p. 4) também trata da "tendência desdramatizadora" do teatro contemporâneo, sublinhando a grande ocorrência de obras narrativas e líricas transpostas para o teatro, a teatralização de depoimentos, pontos, crônicas, cartas, poesias, relatos bíblicos, documentos históricos, biografias, notícias de jornal, textos não-literários sem processo de adequação dramática, evocando os nomes de diretores como Antunes Filho, Moacyr Góes, Bia Lessa, Antonio Araújo, Aderbal Freire Filho, Marcos Fayad, Luís Carlos Vasconcelos.

Sobre a tendência narrativizadora da cena, já presente em Brecht e no teatro-documento alemão, nos falou Luís Arthur Nunes (*Memória Abrace I*, 2000, p. 592-597; 641-642), ao examinar o "ator rapsodo" - quando o teatro assume decididamente uma forma de contar própria do gênero épico, numa volta a uma oralidade primeira de um narrador diante de sua audiência -, quando a épica literária se torna "teatralidade épica".

Um fato histórico no teatro envolvendo dramaturgia e encenação, justamente no que tange à questão da oralidade, ocorreu no episódio da Batalha de Hernani, marco do advento do romantismo no teatro. Décio de Almeida Prado comenta como soara "seca, informativa e miseravelmente prosaica e cotidiana para um drama em verso", a resposta contida no seguinte diálogo do texto de Victor Hugo: "Don Carlos: Est-il minuit? Don Ricardo: Minuit bientôt". E observa que a pergunata original, "Quelle heure est-il?", fora substituída durante os ensaios, uma vez que o ator da Comédie Française não conseguira encontrar o tom exato para ela:

Acostumado aos circunlóquios, às inversões sintáticas, aos torneios perifrásticos, através dos quais a fala comum ascendia ao céu da expressão literária, qualquer frase tirada diretamente da realidade teria de desconcertá-lo. Se a dicção romântica parece-nos não poucas vezes guindada, verbosa, a sua missão histórica foi antes a de encurtar consideravelmente a distância entre linguagem falada e escrita [Prado, 1978]

Do romantismo em diante, foram-se sucedendo as reelaborações artísticas rumo a uma busca maior de aproximação ao real referencial, à linguagem cotidiana tal qual concebida pelo realismo-naturalismo, até que o simbolismo reaproxima o discurso dos personagens da poesia, inspirando as ousadas experimentações linguísticas das diversas estéticas das primeiras décadas do século XX, até chegar-se ao teatro do absurdo com sua configuração muitas vezes autoreferencial da incomunicabilidade humana, dos monólogos paralelos feito ecos de si mesmos. Depois, as colagens declaradamente intertextuais para construção de uma nova espécie de personagem que se torna "mera função de enunciação", como sugere Pavis. E à oralidade primeira do épico, tal qual a do ator-rapsodo, como comentamos acima.

Da dramaturgia dramática à dramaturgia não-dramática, portanto, os matizes assumidos pela vocalidade inscrita no texto escrito são praticamente infinitos e estão ainda por ser mapeados e analisados para registro, reflexão e também alimento para inspiração dos criadores de teatro.

Referências bibliográficas

- Autant-Mathieu, M-Ch. (dir.). *Écrire pour le Théâtre – les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris, CNRS Éditions, 1995.
- Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre – le dialogue de théâtre*. Paris, Belin, 1996.
- Szondi, Bernd, Zilá e Migozzi, Jacques (orgs.). *Fronteiras do Literário – literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto* [Especial Nelson Rodrigues]. N. 7, maio-agosto 2000.
- Fortuna, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo, Annablume, 2000.
- O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. [Teatro Contemporâneo e Narrativas]. Ano 8 – N. 9, 2000. UNI-RIO.
- Memória Abrace I – Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 1999*. São Paulo, 2000.
- Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris, José Corti, 1990.
- Prado, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830, in *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du Drame – écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981.
- Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

DINÂMICA INTERTEXTUAL NA DRAMATURGIA DE JOAQUIM CARDOZO

Por **Érico José Souza de Oliveira**

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

*“A intertextualidade é pois máquina perturbadora.
Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de
Evitar o triunfo do ‘cliché’ por um trabalho de
transformação.”*

Laurent Lenny

Descortinar o campo da Intertextualidade, desenvolvido por Júlia Kristeva, a partir de uma reelaboração e redimensionamento das noções de *polifonia*, *dialogismo* e *carnavalização*, exploradas por Mikhail Bakhtin, em seus estudos literários sobre a obra de Dostoiévski e a escrita medieval, torna-se algo, ao mesmo tempo, fascinante e desafiador, pois o sentido de obra *aberta*, inacabada, defendido por Bakhtin, é algo realmente concreto em seu conceito artístico-ideológico, ao abordar a Literatura Poética de forma analítica.

A aplicabilidade desses princípios para o estudo de alguma obra possui uma eficácia que figura-se sempre como interminável, pois a amplitude de suas especulações propicia uma infinidade de direções exploratórias a seguir.

Considerando tais abordagens analíticas de Bakhtin como “células primordiais” de um processo de investigação científica, ao tentar estruturar sua forma particular de dialogar (usando um termo muito peculiar de seu vocabulário) a obra artística (no caso a literatura) com o mundo à sua volta e a dinâmica sociocultural que transforma e influencia o homem; sua contribuição para diversas áreas do conhecimento marcou uma nova fase de apreensão da díade arte/sociedade. E mais: suas “células primordiais” multiplicaram-se e produziram outras redes de obtenção de conhecimento, sendo seu trabalho primonato, fonte imprescindível de consulta e, como ele mesmo fazia questão de frisar, uma construção inacabada, aberta à contribuições.

Um dos impasses que levanto é sobre esta abrangência ilimitada da intertextualidade, no que diz respeito à investigação da obra. Diana Luz P. de Barros, já ampliou sua aplicabilidade para todas as formas de arte, como o cinema, o teatro, as artes plásticas, as artes cênicas, a música, etc., “desde que a ambivalência se manifeste nas diferentes etapas da organização desses textos” (BARROS, 1994-p.

06), pois o próprio Bakhtin reclamava apenas para o romance a capacidade de obra *polifônica e dialógica*.

Quando Júlia Kristeva introduz ao conceito de intertextualidade, não só a percepção do signo lingüístico como elemento em constante trânsito na literatura poética, mas também a relação da escritura com outras fontes signícas, tendo como suporte o estudo da semiótica, abre-se um leque de possibilidades para um conhecimento e maior domínio da obra em questão. Por outro lado, torna-se inatingível a certeza de uma abordagem total do texto literário, pois, tendo o pensamento kristeviano como recurso, há fontes que permeiam apenas o universo do autor, ou seja, momentos de uma escritura podem está (e estão sempre) relacionados a uma imagem, um cheiro, uma sensação, uma experiência íntima do autor, que estudo algum, mesmo que minuciosamente executado, pode trazer à tona.

Por exemplo, no texto "*Antônio Conselheiro*", de Joaquim Cardozo, pode-se claramente destacar os momentos em que o dramaturgo captou na obra de Euclides da Cunha os elementos, sejam eles visuais, temáticos, ou mesmo a utilização de algumas passagens escritas, ou termos, expressões, etc.; porém, a complexidade da estrutura cênica, as nuances e formas de abordagens, o porquê de determinado encadeamento de cenas, de falas de personagens, de atmosferas dramáticas, mesmo que observando a trajetória de vida do autor, mapeando suas fontes teóricas, suas experiências, suas declarações e conceituações sobre seu processo, têm-se a sensação, ou melhor, têm-se a certeza de que muita coisa ficou por desvendar, muitos momentos sutilmente incorporados ao fazer artístico, originaram-se em ambientes sucumbidos na memória e no espírito do autor, perdidos com ele para sempre.

Esta convicção torna o trabalho do pesquisador mais estimulante, pois qualquer informação torna-se uma pista, qualquer referência, qualquer dado, por mais simples e desintegrado do teor da pesquisa, pode conter valiosas contribuições. E, como um quebra-cabeça, como um jogo de encaixe, as peças vão-se juntando e levantando o corpo desconhecido, inusitado, repleto de descobertas. É no rastro desta conduta intertextual e com o desejo de deparar-se com substanciais resultados e gratas surpresas, que adentro o trabalho artístico de dois grandes nomes da literatura brasileira:

Joaquim Cardozo. E Euclides Da Cunha – *dois engenheiros-poetas à procura de Canudos*

O que mais liga, neste artigo, o nome do engenheiro calculista, responsável pela construção dos edifícios de Brasília, ao lado do arquiteto Oscar Niemeyer, ao do também engenheiro Euclides da Cunha, é um momento vergonhoso, sombrio e sem glória da História do Brasil: a guerra de Canudos. Porém, antes de chegar neste episódio, vamos retroceder um pouco mais, para traçarmos outros elos de ligação entre as duas personalidades em questão, num desses momentos de gratas surpresas e descobertas que a pesquisa pode proporcionar.

Em 1866, nasce, em Catalango, Rio de Janeiro, Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha, filho de guarda-livros, profissão exercida também pelo pai de Joaquim Maria Moreira Cardozo, nascido em 1897, no bairro do Zumbi, no Recife. Dentre as

coincidências que unem os dois escritores estão a paixão pelo estudo da matemática e a obsessão pela pesquisa; a formação em engenharia (Euclides, na Escola Militar do Rio de Janeiro, e Cardozo na Escola de Engenharia do Recife); o exercício da profissão de topógrafo (fato que influenciou profundamente a vida dos dois artistas, seja na forma particular de estruturação lingüística de suas obras, ou no contato com o povo de várias partes do Brasil, o que motivou o enfoque social de ambos em seus escritos); a semelhança em termos de personalidade, pois, segundo Luiz Costa Lima, Euclides possuía "*temperamento solitário, arredo mas impetuoso*" (LIMA, 2000-p. 07). Maria da Paz Ribeiro Dantas, biógrafa de Cardozo, confere a ele "*um temperamento tímido e retraído, com pinta de sábio*" (DANTAS, 1985-p. 15).

A verdade é que na história de vida dos dois é clara a tendência a uma existência solitária, a um forte melancolismo e, ao mesmo tempo, uma insatisfação e inquietação a todas as formas de injustiça e opressão. A válvula de escape para expressar tais sentimentos foi, nos dois, a literatura.

O final da vida de ambos também foi pontuada por um elemento em comum: a tragédia. Euclides morre, em 1909, assassinado pelo amante de sua esposa. Já Cardozo, em 1978, falece abalado pela acusação judicial de ser o responsável pelo desabamento do Pavilhão da Gameleira, em Belo Horizonte, no qual morreram 86 operários.

Quando Cardozo nasce, Euclides está envolvido com a guerra de Canudos, experiência que resultaria no livro "*Os Sertões*", que o consagrou como talentoso literata. Após meio século, Joaquim Cardozo volta a discutir este nefasto acontecimento e, como não poderia deixar de ser, já que o clássico euclidiano é fonte obrigatória para qualquer área do conhecimento que esteja ligada ao sertão brasileiro; recorre a ele, absorvendo e apropriando-se da grande teatralidade e dramaticidade de "*Os Sertões*", transportando-as para o campo da dramaturgia, como veremos a seguir:

Canudos – cenário de um drama universal

*"Canudos é o cosmos. Euclides, um grego. E as serras do sertão, enorme anfiteatro."*¹

Ao registrar sua experiência e envolvimento na guerra de Canudos, Euclides da Cunha organiza seu livro em três partes complementares que se sucedem enquanto estrutura narrativa. A primeira é "*A Terra*", na qual o autor relata sua surpresa na descoberta de um Brasil tão multifacetado e geologicamente tão diverso. É na descrição das estruturas do relevo brasileiro e suas drásticas transformações observadas no percurso que vai do Sudeste (Rio de Janeiro) ao Nordeste (sertão da Bahia), que Euclides emprega sua experiência de topógrafo, ao comparar o contraste paisagístico destas duas regiões brasileiras.

¹OITICICA, Ricardo. *Prefácio de "Os Sertões"*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Rapidamente ele chega à conclusão de como a terra interfere e relaciona-se com seus habitantes, criando formas especiais de relação e sobrevivência: “*A terra atrai irresistivelmente o homem...*” (CUNHA, 2000-p. 14).

Chegando ao local do combate, precisamente do Alto da Favela, após ter percorrido paragens desérticas e extensas áreas estéreis, Euclides se surpreende mais uma vez ao observar o local escolhido por Antônio Conselheiro para a instalação de seus seguidores: “*Tinha na frente a antítese do que via (...) E quase compreendia que os matutos crendeiros, de imaginativa ingênua, acreditassem que ‘ali era o céu...’*” (CUNHA, 2000-p. 14). O que mais impressiona Euclides é a capacidade da terra sertaneja de se metamorfosear “*da extrema aridez à exuberância extrema...*” (CUNHA, 2000-p. 61).

O que fica fortemente registrado nas entrelinhas da sua análise sobre a terra, é a força e importância que ela exerce e representa para o homem, transfigurando o sentido de terra enquanto região, guardiã, geradora, companheira de seus habitantes. No caso do sertão de Canudos, a terra ainda possui o caráter de ser aliada dos sertanejos e inimiga maior dos exércitos que vinham destruir o povoado.

Joaquim Cardozo capta com precisão e poesia esta estrutura da narrativa euclidiana e a transforma em ação dramática através das falas dos seus personagens, como demonstra o trecho abaixo, fortalecendo a ótica analítica de Euclides:

“Pajeú

Desta vez, como das outras,

Não passarão dali(faz um sinal com

[o beijo] da estrada do Cambaio;

Dali, do Alto da Favela.

Mas vão ver novamente

Que é a terra toda que os repele,

Que a terra, o chão, a seca

É que os vencem e os reduzem a frangalhos;

Só vencerão quando destruírem a terra...”(CARDOZO, 1975-p. 83)

Na Segunda parte de “*Os Sertões*”, denominada “*O Homem*”, encontra-se o momento mais delicado da abordagem que Euclides vem traçando das diferenças de seu país, iniciada com as pesquisas geológicas e chegando, nesta parte, a uma tentativa de elaboração etnológica, com o objetivo de definir a estrutura racial do povo brasileiro.

A partir da miscigenação entre o indígena, “*tipos evanescentes de velhas raças autóctones da nossa terra*”; o negro, “*nosso eterno desprotegido*”, e o português, “*fator histórico de nossa gens*” (CUNHA, 2000-p. 73), Euclides conclui: “*Não temos unidade de raça. Não teremos, talvez, nunca.*” (CUNHA, 2000-p. 76).

Logicamente, Euclides tem suas hipóteses sobre a questão racial baseadas num positivismo e evolucionismo próprios de seu século e, que aos olhos de hoje, soa

antiquado e repulsivo. E é a partir delas que ele esmiúça as variantes étnicas do povo brasileiro, chegando ao tipo sertanejo, considerado por ele uma “sub-raça, efêmera talvez” (CUNHA, 2000-p. 93), uma espécie de “subcategoria étnica já constituída”. E, abrindo seu “parêntese irritante”, ele afirma que “a mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial (...) De sorte que o mestiço (...) é, quase sempre, um desequilibrado.” (CUNHA, 2000-p. 113).

Não prossigamos.

Com esta visão, Euclides penetra severamente na religiosidade sertaneja, comparando-a ao próprio homem: “Sua religião é, como ele – mestiça.” (CUNHA, 2000-p. 144), uma mistura de catolicismo, mitos sertanejos, crenças fantásticas, “profecias esdrúxulas de messias insanos...” (CUNHA, 2000-p. 143). Naquela terra inóspita, o sertanejo permanece intocado durante três séculos, sem nenhum movimento de evolução, segundo Euclides, cristalizando “*todos os terrores da Idade Média.*” (CUNHA, 2000-p. 144). É com este histórico que floresce a religiosidade extravagante no sertão brasileiro. Tão extravagante quanto a terra que o acolhe.

A visão que Euclides tem do universo sertanejo, através do filtro de sua lente elitista e estrangeira, acaba por gerar uma série de distorções e equívocos sobre a cultura sertaneja e sua dinâmica particular.

O alvo principal do Estado: Antônio Conselheiro, torna-se também alvo do escritor que, ao dedicar uma parte de seu livro à sua trajetória, denigre a imagem do messias de Canudos: “Foi um documento raro de atavismo (...) um gnóstico bronco.” (CUNHA, 2000-p. 156). Da mesma forma que considera toda raça advinda da miscigenação, Euclides descreve o Conselheiro: “Parou aí indefinidamente, nas fronteiras oscilantes da loucura, nessa zona mental onde se confundem facínoras e heróis, reformadores brilhantes e aleijões tacanhos, e se acotovelam gênios e degenerados.” (CUNHA, 2000-p. 156).

Cardozo, homem de ciência como Euclides, possuía duas diferenças relevantes que o conduziu para uma abordagem mais centrada da guerra e do povo do sertão: a primeira foi o distanciamento do episódio, a grande passagem de tempo entre a escritura de Euclides e a dele. Os enormes avanços científicos e desenvolvimento de estudos sociológicos que permitiram um olhar mais crítico e coerente sobre a tragédia; a segunda foi o fato de ser um homem do Nordeste, inserido na cultura que produzira quadros tão desconcertantes e estranhos para outras partes do país.

Ao tratar do personagem título de sua escritura dramática, Cardozo devolve, tanto ao Conselheiro, como a todo o povo nordestino, sua real condição e sua forma peculiar de encarar a vida e a morte. O drama “*Antônio Conselheiro*” está impregnado desta verve sociocultural, redimensionando e contrapondo valores encontrados em “*Os Sertões*” e reclamando para o homem do sertão, seu valor, sua dignidade e sua inteireza. É o momento mais forte onde Cardozo contesta, sem perder sua poeticidade, a obra de Euclides.

O perfil que Cardozo constrói de Antônio Conselheiro não deixa de lado nenhuma faceta de sua personalidade abordada (ou especulada) até hoje por pesquisadores do assunto. Nele estão contidos momentos de alucinações e

devaneios, de extrema lucidez, de refinada crítica social, de total consciência de sua vocação:

“Conselheiro:

Aqui nesta terra dura e árida

*A vida não surgiu das águas
Mas o espírito de Deus sempre
Toca de sol e de luz as samambaias
Das caatingas. O espírito do meu, do nosso
[Deus]*

(...)

*Tem razão. Nesta terra abandonada,
Onde vive boa parte de uma nação,
Não se bebe vinho
Nem se come pão.*

*A água com que batizo os pequeninos
Não é lustral, nem limpa, nem benta:
É a água do Vaza-barris:
Água barrenta.*

(pausa – o Conselheiro concentra-se na suas orações)

Conselheiro *(voltando a falar)*

Não se bebe vinho

Nem se come pão!

Mas o sangue e o Corpo de Deus

São recebidos, mesmo na escassez do que bebemos,

Na pobreza da nossa alimentação.” (CARDOZO, 1975-p. 63/65)

Joaquim Cardozo desenvolve um tipo de criação dialógica em sua obra, onde não se admite vencedores. Tanto os sertanejos quanto os soldados que estão em confronto questionam-se sobre a importância e a verdadeira razão daquela guerra insana. Aos dois lados é dado o mesmo nível de reflexão e a mesma postura crítica das circunstâncias, destruindo a superioridade imposta aos sulistas por Euclides, ao inferiorizar de forma cruel os filhos do sertão:

“O Homem:

Canudos é uma placa de silêncio

Perfurada de gritos,

Machucada de choros e de soluços;

E neste silêncio, escondido,

Há uma vaia, um assobio abafado,

Torturado neste silêncio...” (CARDOZO, 1975-p. 89)

“*Os Sertões*”, é também um registro de contradições de seu autor, contradição no sentido positivo do termo, pois, Euclides, ao começar sua narrativa, mostra-se como um exemplar homem de sua época, ligado a valores preestabelecidos, à uma forma de ver e analisar o mundo muito corrente no seio meio intelectual. Ao vivenciar os horrores da guerra de tão perto, ele demonstra uma profunda transformação, que pode até ser percebida como uma ausência de posicionamento aos mais desavisados, porém, é justamente na parte dedicada à “*Luta*”, que o escritor transfere sua ótica, questionando a necessidade e a irracionalidade daquele ato. Enfocando o momento da guerra, Cardozo volta a compactuar com o pensamento euclidiano, quando deixa explícito que, nesta batalha, como em qualquer outra, só houveram perdas:

“Artur Oscar:

Estes foram os caminhos percorridos,

Os antigos caminhos que conduziram à vitória.

Vitória?! Tenho remorso dessa vitória!

Vitória?! A Quarta expedição também foi derrotada.

(...)

A guerra de Canudos foi uma autobatalha

Uma luta contra o nosso próprio medo,

Contra os nossos próprios fantasmas;

Tenho remorso dessa vitória!

Remorso! Mas onde começa o remorso

É que termina a glória?...A glória

Nessa arte de matar? Glória ou infâmia?

[Quem pode saber?” (CARDOZO, 1975-p. 123/124)

Cardozo contempla, em toda sua obra dramaturgica ou poética, os parâmetros estruturais da intertextualidade, seja através da coesão temática e estética de sua escritura, ou por sua postura crítica, capaz de rescrever a história, a tradição e a

cultura de seu povo, a partir da apreensão e reelaboração de outras fontes literárias; da forte presença da “anamnese” – no sentido que Brathes atribui ao termo: “*Chamo de anamnese a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, sem ampliar nem o fazer vibrar, uma tenuidade da lembrança.*” (BARTHES, 1977-p. 118); e de seu poder de cosmopolizar suas impressões sobre o homem e o mundo, dando a real sensação de que “*o texto literário passa a ser o lugar de fusão dos sistemas de signos originários das pulsões e do social...*” (JENNY, 1979-p.13).

Se o papel da dinâmica intertextual “*é re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico*”, como afirma Jenny (1979-p. 44), Cardozo apropria-se de “*Os Sertões*”, de Euclides da Cunha, com o claro desejo de rediscutir e redimensionar os valores e conceitos lá fincados, ora provocando uma total inversão na narrativa, ora comungando da postura euclidiana, num brilhante jogo de intercâmbio estético e sócio-ideológico.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do Romance*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- CARDOZO, Joaquim. *O Capataz de Salema, Antônio Conselheiro e Marechal, Boi de Carro*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1975.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo – ensaio biográfico*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1985.
- JENNY, Laurent, et alli. *Poétique – revista de teoria e análise literárias*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- KRISTEVA, Júlia. *Semiótica do Romance*. 2ª ed. Lisboa: Ed. Arcadia, 1978.
- _____. *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969.
- LIMA, Luiz Costa. *Euclides da Cunha – contrastes e confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto: PETROBRÁS, 2000.
- NOGUEIRA, Ataliba. *Antônio Conselheiro e Canudos*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- SALDANHA, Nelson, et alli. *Revista da Academia Pernambucana de Letras*. Recife: MXM Editora, 2000.

EDWARD ALBEE E O SONHO AMERICANO

Por Daniela Tannús Ramos¹

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Edward Albee, dramaturgo norte-americano, escreveu, ao longo de sua carreira, iniciada em 1958, textos teatrais nos mais diferentes estilos. Entretanto, uma preocupação perpassa toda sua obra: “a condenação da complacência, da crueldade, da emasculação e da vacuidade”² [devido] “à substituição de valores reais por artificiais que se verifica em nossa sociedade”³, segundo suas próprias palavras. Ou seja, os valores sobre os quais a sociedade americana se fundamenta tornaram-se ilusórios, e a aparência substituiu a substância⁴. O contraponto proposto por Albee é a confrontação; ou seja, desfazer as ilusões, para então enfrentar o que seria a real situação dessa sociedade. E, para que a confrontação seja possível, é necessário enxergar o ilusório como tal.

The American Dream, escrito em 1960, é, segundo o próprio Albee, “uma tomada de posição contra a ficção de que tudo nesta nossa terra escorregadia é aveludado.”⁵ Há, no texto, uma crítica atroz à sociedade americana e aos seus valores mais básicos, como a “decência fundamental, a autoconfiança, habilidade e individualismo”⁶, a liberdade e o vigor da iniciativa. Acreditamos poder afirmar que tais valores são constitutivos do chamado Sonho Americano.

Segundo John Krout e Dixon Ryan Fox apud MILLS⁷, a América é a terra do eterno recomeço, onde toda queda significa, mais do que uma catástrofe, um passo no desenvolvimento pessoal. Assim, podemos apontar a crença no trabalho, no esforço e na habilidade pessoal como fundamentais na mentalidade do americano. Para que a habilidade pessoal possa se manifestar livremente, é necessária a crença na liberdade de ação, na iniciativa, na igualdade de oportunidades. O, Sonho Americano, portanto, é a crença de que a América é a terra da oportunidade, onde

¹ Daniela Tannús Ramos é aluna de mestrado no Departamento de Letras Modernas (Inglês), sob orientação da prof. Dra. Maria Sílvia Betti.

² Gould, J. “Edward Albee e a Cena Atual” em *Dentro e Fora da Broadway*. Trad. Ana Maria M. Machado. Rio de Janeiro: Bloch, 1968. p. 302.

³ *Ibid.*

⁴ Bigsby, C.W.E. “Edward Albee: journey to apocalypse” in *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge University Press, 1992. p. 131.

⁵ Gould, J. op. cit

⁶ Link, A.S. *História Moderna dos Estados Unidos*. Trad. William Bruce Catton e Waltensir Dutra, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1965. p. 1217.

⁷ Mills, C.W. *White Collar: The American Middle Classes*. New York: Oxford University Press, 1951. p. 7.

todos têm liberdade e igualdade de possibilidades para colocar suas habilidades em prática na busca da realização⁸, que muito tem de material: dinheiro, posição, fama, status. Importante, também, é a crença no lar e na unidade da família, na qual, segundo Bigsby⁹, reside “a fundação e justificação tradicional do Sonho”.

O Texto

Tomemos os valores básicos da ideologia do Sonho Americano já mencionados: liberdade, igualdade, iniciativa e individualidade, e veremos como cada um é posto abaixo no texto de Albee.

1. O Enredo

A história começa com Mamãe e Papai esperando por alguém que está atrasado. Estão ansiosos e reclamam do atraso. Vovó entra trazendo caixas e mais caixas. Desde o início, Vovó e Mamãe discutem e se agridem, com Mamãe ameaçando mandá-la embora, e Vovó chamando-a de vagabunda e promíscua. Finalmente chega quem Mamãe e Papai tanto esperavam: Mrs. Barker, representante da instituição de adoção “Bye-bye Adoption”. Anos atrás, Mamãe e Papai haviam adotado uma criança através de Mrs. Barker, e não ficaram satisfeitos. A criança, por apresentar uma série de tendências que desagradaram o casal, foi sendo repetidamente mutilada, até que morreu. Mamãe e Papai querem, agora, satisfação “ou o dinheiro de volta”.¹⁰ O casal, entretanto, não quer dizer a Mrs. Barker o motivo pelo qual ela está ali, pois acham que ela deveria saber. É Vovó que acaba dando uma ‘dica’ a Mrs. Barker, contando a história da adoção, não assumindo que esta aconteceu com Mamãe, Papai e Mrs. Barker, mas com pessoas muito parecidas com Mamãe, Papai e Mrs. Barker. Chega o Jovem, que é belíssimo, e que está ali atrás de emprego, de “qualquer coisa que dê dinheiro”¹¹. O Jovem, inicialmente, encontra apenas Vovó (todos os outros haviam saído do recinto), e Vovó o chama de O Sonho Americano. Ele, então, conta a Vovó do irmão gêmeo que tinha, e do qual foi separado ainda bebê, e das perdas que ele foi sofrendo ao longo de sua vida, até ficar completamente vazio de emoções. Vovó, que desde o início, pretendia ir embora (por isso, as caixas), arranja para que tudo dê certo. Primeiro, ela diz para Mrs. Barker, quando esta volta, que o Jovem está ali para levá-la para um asilo. Depois convence Mrs. Barker a oferecer o Jovem para Mamãe e Papai em substituição ao

⁸ VON SADOVSKY, M. *The American Dream: A Current Investigation Into Americans' Goals, Ambitions and Aspirations*, s.d.

Disponível em: www.chiatday.com/rawmaterials/insights/dream.html.

⁹ Bigsby, C.W.E. “Edward Albee” in *Confrontation and Commitment*. University of Missouri Press, 1968. p. 77. (tradução informal)

¹⁰ ALBEE, E. (1962) “The American Dream” in *The American Dream, The Death of Bessie Smith, Fam and Yam – Three Plays by Edward Albee*, Dramatists Play Service Inc., New York. (Tradução informal).

¹¹ Ibid.

bebê adotado. E assim, como a própria Vovó diz, todos ficam felizes, pois todos conseguem "o que querem, ou o que pensam que querem."¹²

2. As Personagens

Já na designação das personagens percebemos a desintegração da individualidade (ou identidade). As personagens que compõem a família não possuem nomes próprios; são identificadas por suas funções dentro da família, a saber: Mamãe, Papai e Vovó. Se considerarmos que a família é a célula fundamental da sociedade americana e da ideologia do Sonho Americano, a identificação das personagens através de sua função dentro da família equivale a uma identificação pela sua função social. Entretanto, a substituição de nomes próprios pelos papéis sociais não é apenas um elemento proposto pelo autor para o *leitor* do texto, pois tais personagens referem-se umas às outras e se apresentam utilizando tais designações. Assim, 'Mamãe', 'Papai' e 'Vovó' ganham status de nome próprio, e a perda da identidade ganha um alcance mais profundo, pois haveria o que poderíamos chamar de uma aceitação 'consciente', pelas personagens, da substituição de sua individualidade pela sua função social, assumindo que sua função é sua individualidade. Já o Jovem (Young Man), que também não tem nome próprio, não se refere a si mesmo de nenhuma forma, e será identificado como O Sonho Americano que, não sendo uma função social, é a ideologia através da qual todas as funções sociais ganham forma. A única personagem que possui nome próprio é a Sra. Barker que, por motivos que abordaremos mais tarde, representa a própria sociedade, ou as instituições da sociedade. O que nos leva a pensar que a Sra. Barker seja o outro lado da mesma moeda; se cada pessoa não possui identidade própria, trocando-a pela sua função na sociedade, a sociedade, por sua vez, ganha identidade e a retém. Podemos até dizer que a sociedade é a única individualidade existente. Se não há individualidade, pois esta está submetida à sociedade e suas instituições, inferimos que, além do conceito de individualidade, também o conceito de liberdade cai por terra, pois a única liberdade que existe é a liberdade de se 'enquadrar' na sociedade. Se a identidade está intrinsecamente ligada à função social, então também as aspirações individuais estarão submetidas às 'aspirações' da sociedade, e, portanto, a liberdade para alcançar quaisquer objetivos estará irrefutavelmente limitada por objetivos artificiais, pré-definidos pela própria sociedade.

Vejamos, agora, cada personagem e o que cada uma representa:

2.1. Mamãe

Mamãe é interesseira, dissimulada e dominadora. É dominadora, manda em Papai e faz valer *sua* vontade. É dissimulada, pois ao mesmo tempo que diz amar Vovó, demonstra querer se livrar dela. É interesseira pois é explícita em relação ao fato de ter se casado com Papai por dinheiro. Seu casamento tem a função de garantir *sua* satisfação, não importando a satisfação dos outros. Para Mamãe, o "casamento... nada mais é que um contrato social no qual ela comprou riqueza e

¹² Ibid.

segurança com sexualidade.”¹³ Mommy representa o individualismo que busca a satisfação material a qualquer custo, que minimiza qualquer sentimento ou tentativa de contato (já que ela demonstra total indiferença a qualquer contato sexual com Daddy). Mais do que isso, tal amor à riqueza e à segurança chega a condicionar qualquer afeição ao ganho material, já que Mommy só demonstra carinho por Daddy depois que ele garante que “De qualquer maneira, você está bem cuidada e suprida”¹⁴.

2.2. Papai

Papai é indeciso, inerte e impotente. Ele não tem mais relações sexuais com a esposa e nem com ninguém. Sofreu uma operação onde, segundo ele, “(...) os médicos tiraram algo que estava lá e puseram lá dentro algo que não estava”¹⁵, indicando a natureza substitutiva, e não curativa, da operação (talvez mais uma alusão à substituição de valores reais por artificiais). Suas poucas ações são geralmente condicionadas às vontades de Mamãe, e precedidas pelo anúncio do que vai fazer (e, às vezes, até do que vai sentir). Aqui identificamos o que Bigsby¹⁶ coloca, em sua análise de Albee, como a substituição da experiência pela linguagem, pois “quanto mais [sua] linguagem especifica os detalhes de uma vida que, na verdade, não tem nenhuma realidade fora das palavras usadas, mais evidente fica que a própria linguagem tornou-se substituta do mundo que pretende descrever.”¹⁷. Portanto, Papai também representa a inação.

Na relação de dominação entre Mamãe e Papai temos mais um conceito da ideologia do Sonho Americano desintegrado: o conceito de iniciativa. Vejamos: se Mamãe representa o individualismo exacerbado, o egoísmo, e Papai representa a emasculação, a impotência, os instintos naturais e básicos obliterados, podemos inferir que o individualismo, a busca pela satisfação material (Mamãe) tem como consequência a destruição e obliteração das tendências reais e espontâneas, causando a emasculação e a *inação* (de Papai). A correlação do individualismo com a autoconfiança, ousadia e iniciativa (e, *mutatis mutandi*, com a virilidade) existente na ideologia do Sonho Americano é, portanto, desintegrada, já que o que se demonstra é justamente o contrário.

¹³ Bigsby, C.W.E. “Edward Albee” in *Confrontation and Commitment*. University of Missouri Press, 1968. p. 77. (tradução informal)

¹⁴ ALBEE, E. “The American Dream” in *The American Dream, The Death of Bessie Smith, Fain and Yam – Three Plays by Edward Albee*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1962. p. 13. (Tradução informal).

¹⁵ Ibid. p. 20. (Tradução informal)

¹⁶ Bigsby, C.W.E. “Edward Albee: journey to apocalypse” in *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge University Press, 1992. p. 134.

¹⁷ Ibid. (Tradução informal)

2.3. Vovó

Poderíamos dizer que Vovó é a personagem mais lúcida do texto. Ela é briguenta e irônica e faz, o tempo todo, comentários cáusticos, geralmente expondo a hipocrisia e dissimulação dos outros. É no discurso de Vovó que encontramos, por exemplo, que “As pessoas de meia idade pensam que são especiais porque são iguais a todo mundo. Vivemos na era da deformidade”¹⁸, onde já temos uma indicação da desintegração do conceito de igualdade que acontecerá de forma contundente mais adiante no texto. Entretanto, se Vovó, por um lado, desvela as monstruosidades criadas por uma sociedade cujos valores anulam, congelam e fossilizam, por outro lado, Mamãe nasceu dela. Vovó é mãe do individualismo, e está tão ligada à ordem das coisas quanto qualquer outra personagem. Tanto que, ao fim, arranja para que tudo continue como está. Portanto, podemos entender, daí, que Vovó é o passado que, se por um lado, mostra-se mais verdadeiro e coerente, por outro, é a origem de toda a deformidade. Assim, temos a desintegração do Sonho Americano na sua origem, nos seus primórdios.

2.4. Sra. Barker

A Sra. Barker acumula inúmeras atividades sociais, em diversos Comitês, além de ser presidente do Clube a que Mamãe pertence e representar a Instituição de adoção através da qual Mamãe e Papai adotaram um bebê tempos atrás. O seu em tantas atividades, tantos Comitês, nos fazem pensar que a Sra. Barker representa a sociedade, ou ao menos, as Instituições da sociedade. Reforça esta idéia o fato da Sra. Barker referir-se a si mesma na Segunda pessoa do plural (“nós”) ao invés de na primeira do singular (“eu”). A Sra. Barker também representa a hierarquia da sociedade, afinal, quando em confronto com Mommy, a personagem mais dominadora da família, sua opinião (a da Sra. Barker) é a que prevalece, pelo simples fato de ser a presidente do clube, ou seja, por seu *status* social. Portanto, a Sra. Barker representa não só a sociedade, mas a influência que essa (através da hierarquia) exerce sobre a opinião das pessoas. Outro ponto ainda sobre a Sra. Barker é a sua auto-proclamada eficiência. Quando Papai pergunta se não haveria a possibilidade dela ir embora, a Sra. Barker responde que “Não, nós somos muito eficientes para isso.”¹⁹ Talvez isso possa significar que não há jeito da sociedade e suas Instituições ‘irem embora’; a sua eficiência está em, justamente, estar sempre lá (exatamente como a ideologia). No entanto, a Sra. Barker não sabe porque está ali. O casal insiste que ela já deveria saber, mas ela é tão ocupada que não consegue atinar com o motivo. Isto dá à Sra. Barker um ar cômico de imbecilidade e confusão, que desvaloriza a sociedade, por tirar-lhe a ‘dignidade’. Além disso, pode ser uma indicação de como as pessoas se inserem numa sociedade, esperando que com isso terão suas necessidades atendidas, e são completamente esquecidos. Pois a

¹⁸ ALBEE, E. “The American Dream” in *The American Dream, The Death of Bessie Smith, Fam and Yam - Three Plays by Edward Albee*. Dramatists Play Service Inc., 1962. p. 21 (Tradução informal).

¹⁹ *Ibid.*, p. 17

sociedade, apesar de, como vimos até agora, se constituir através do enquadramento e 'renúncia' dos indivíduos, existe e funciona 'à despeito' deles.

2.5. O Jovem

O Jovem é um rapaz de seus vinte anos, extremamente bonito. A descrição que faz de si mesmo remete-nos ao modelo jeffersoniano²⁰ da sociedade ideal: rural, honesta, simples e limpa. Além disso, ele diz que sempre morou no Oeste, o que remete à Grande Fronteira²¹, e às oportunidades de novas conquistas que tal conceito carrega consigo. Vovó reconhece no Jovem o verdadeiro Sonho Americano, e diz que os outros não sabem o que dizem. Isto nos leva a algumas considerações. O que mais se acredita, quando referindo ao Sonho Americano, é na oportunidade de realizações, de feitos, de sucesso, geralmente medidos pelo ganho material. Esta busca do sucesso, como já vimos, ligou-se intimamente com o individualismo competitivo e exacerbado. Vovó, representando o passado, valoriza a ideologia do Sonho nos seus 'primórdios', onde a busca de oportunidades ainda estava relacionada a ideais de fraternidade, simplicidade e retidão. Entretanto, mais uma vez temos a desintegração do Sonho Americano, e aqui a desintegração atinge tanto o 'antigo' Sonho (o de Vovó) quanto o 'atual', pois o Jovem, reconhecido como o Sonho de Vovó (o *antigo*), está ali para ganhar dinheiro, pois, como ele mesmo diz, "O dinheiro fala."²², o que faz com que a fraternidade e a retidão caiam por terra e nos levem de volta ao Sonho Americano da sociedade americana tal qual é *agora*. Além disso, o Jovem não é capaz de sentir nenhuma emoção ou sensação (que será mais detidamente analisado no capítulo "O Sonho Americano"). E também, ele diz não possuir nenhuma habilidade ou qualidade além de sua aparência. Isso pode significar que o Sonho Americano seja apenas uma superfície sem conteúdo. A honestidade e retidão em que se acredita são falsas quando confrontadas com uma sociedade capitalista, individualista, competitiva, calcada no 'darwinismo social', que está mais para o modelo hamiltoniano. Isso fica bem evidente na atração pelo Jovem demonstrada por Mamãe (que é a representante desse individualismo).

3. O Sonho Americano

Tendo visto como cada personagem contribui para desintegrar os conceitos que constituem a ideologia do Sonho Americano, analisemos, agora, a imagem que promove, no texto, a mais profunda e contundente crítica a essa ideologia: a história da adoção.

Segundo a história que Vovó conta à Sra. Barker, o casal resolvera adotar um bebê pois não podia ter filhos, e a adoção redundou em fracasso. Para começar, o bebê não se parecia nem com Mamãe e nem com Papai. Isso, segundo Vovó, já era

²⁰ Sobre os modelos Jefferson e Hamilton, ver ALLEN, H. C. *História dos Estados Unidos da América*, trad. Ruy Jungmann, Forense, Rio de Janeiro, 1968., p. 61-2.

²¹ Sobre a Grande Fronteira, ver ALLEN, op. cit. p. 26.

²² ALBEE, E. "The American Dream" in *The American Dream, The Death of Bessie Smith, Fam and Yam - Three Plays by Edward Albee*, Dramatists Play Service Inc., 1962. p. 35. (Tradução informal).

um problema. Mas as coisas ficaram piores: um dia o bebê chorou tanto que botou seu coração para fora (uma brincadeira com "cry one's heart out"). Depois, como o bebê só tinha olhos para Papai, Mamãe os arranca fora. Quando o bebê começou a desenvolver um interesse no seu órgão sexual (seu "você sabe o quê"), eles o cortaram fora. Como o bebê continuava a pôr as mãos embaixo das cobertas, procurando pelo "você sabe o quê", eles deceparam suas mãos. Quando o bebê xingou Mamãe, eles cortaram sua língua fora. E então, eles começaram a descobrir coisas desagradáveis sobre o bebê; que este não tinha cabeça, não tinha colhões, não tinha espinha, e seus pés eram de argila. Até que, finalmente, o bebê morreu. Mais adiante, O Jovem conta a Vovó sobre seu irmão gêmeo univitelino, cujas "batidas de coração ecoavam em minhas têmporas... as minhas nas dele... nossos estômagos doíam e chorávamos por alimento ao mesmo tempo..."²³ e de quem foi separado ainda bebê. Conta também sobre as perdas que foi sofrendo e que lhe deixaram totalmente sem emoções ou sensações, impotente afetivamente. Pela descrição das perdas, fica claro que o bebê adotado era seu irmão e que as mutilações sofridas no irmão causaram as perdas do Jovem. Um dia, seu coração de repente tornou-se anestesiado (o bebê botou o coração para fora de tanto chorar), e desde então, tornou-se incapaz de amar. Depois, acordou com os olhos ardendo (o bebê teve seus olhos arrancados), e não foi mais capaz de ver nada com afeição ou compaixão. Perdeu a capacidade de sentir prazer, de amar alguém com seu corpo, e de sentir qualquer amor ao tocar alguém (cortaram fora o órgão sexual e as mãos do bebê). E assim vai, até que O Jovem tornou-se completamente vazio de sentimentos e emoções, apenas deixando que os outros o amassem ou tirassem prazer de seu corpo.

Temos, aí, todas as indicações a compor a maior desintegração do Sonho Americano e, portanto, da sociedade. O bebê é o novo, o futuro que se tenta alcançar. O casal, estéril, tenta adquiri-lo através do poder de *compra*, já que não podem *gerá-lo*. O bebê é rico em emoções naturais e tendências espontâneas e não se parece em nada com o casal. Portanto, o bebê representa as possibilidades novas que se apresentam, e que, na verdade, nada mais são o que já existiu e foi perdido. Entretanto, o casal, que renunciara à sua identidade pessoal, em nome da artificialidade de uma sociedade cujo valor principal é o individualismo e a busca da satisfação material (Mamãe), com a conseqüente emasculação e impotência (Papai), não consegue apreciar a emotividade e as tendências naturais presentes no bebê. Na verdade, acham-nas extremamente desagradáveis. Eles as aniquilam, mutilando o bebê. O fato de Mamãe e Papai *descobrirem* que o bebê não tem cabeça, nem colhão, nem espinha, e que seus pés são de argila, mostra que, ao mutilar o novo (aquilo que buscavam), descobrem que ele não tem 'pé nem cabeça' (literalmente). Na verdade, ele está morto, não existe; não é. E quando finalmente recebem, satisfeitos, O Jovem, belo na aparência e vazio no interior, em substituição ao bebê, um estranho na aparência, porém rico em tudo aquilo que se relaciona à vida, percebemos que O Sonho Americano é nada, não existe, é vazio, aniquilado pelas próprias mãos de quem vive por ele e para ele.

²³ Ibid., p.36. (Tradução informal)

O que temos, então? A **igualdade** transformada em xenofobia, pois o bebê, por ser *diferente*, é mutilado. O bebê é diferente por ter a liberdade de demonstrar o que lhe é espontâneo. Portanto, mutilando a diferença, mutila-se a **liberdade** também. A **identidade** é esvaziada, pois todas as tendências naturais do bebê foram cortadas e esvaziadas no Jovem. A **iniciativa**, então, resume-se apenas ao ato de *manter tudo conforme com a ordem das coisas*. E a ordem das coisas significa algo sem cabeça, colhões, espinha, e com pés de argila, algo que, aparentemente belo e promissor, é, na verdade, falso, artificial, e vazio.

Referências Bibliográficas

- ALBEE, E. "The American Dream" em *The American Dream, The Death of Bessie Smith, Fam and Yam – Three Plays by Edward Albee*, Dramatists Play Service Inc., New York, 1962
- ALLEN, H. C. *História dos Estados Unidos da América*, trad. bras. Ruy Jungmann, Forense, Rio de Janeiro, 1968.
- BIGSBY, C. W. E. "Edward Albee" in *Confrontation and Commitment*, University of Missouri Press, 1968.
- BIGSBY, C. W. E. "Edward Albee: journey to apocalypse" in *Modern American Drama*, Cambridge University Press, 1992.
- GOULD, J. "Edward Albee e a Cena Atual" em *Dentro e Fora da Broadway*. Trad. Ana Maria M. Machado. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.
- LINK, ARTHUR S. *História Moderna dos Estados Unidos*, trad. bras. William Bruce Catton e Waltensir Dutra, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1965.
- MILLS, C.W. *White Collar; The American Middle Classes*. New York: Oxford University Press, 1951.
- VON SADOVSKY, M. *The American Dream: A Current Investigation Into Americans' Goals, Ambitions and Aspirations*, s.d.
- Disponível em: www.chiatday.com/rawmaterials/insights/dream.html.

ISTO É BOM! UM SARAU BARROCO DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

Por **Armindo Jorge de Carvalho Bião**

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

A presente comunicação, ao Grupo de Trabalho *Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade*, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, quando da realização de seu II Congresso, em Salvador, Bahia, de 8 a 11 de outubro de 2001, tem como objeto o produto artístico de um projeto de pesquisa em etnocenologia sobre as matrizes da cena baiana contemporânea (1999/ 2001)¹. Esta produção artística de pesquisa é uma montagem teatral de caráter didático, caracterizada em termos acadêmicos, como atividade de extensão, resultante de uma atividade de ensino: a disciplina de graduação do Bacharelado em Artes Cênicas, Habilitação em Interpretação Teatral, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, denominada *Desempenho de Papéis I*, oferecida no semestre letivo 2001.1 (abril/ agosto).

Com carga horária de 120 horas, *Desempenho de Papéis I* é a disciplina eixo do sétimo semestre de uma grade curricular organizada para a formação de atores em oito semestres. Esta disciplina prevê que os alunos se exercitem em sala de aula, ensaios e apresentações públicas, experimentando variados papéis e personagens, com material dramático de origem dramática, literária de outros gêneros, musical etc. Essa diversidade deve compreender a interpretação teatral em canções, monólogos, diálogos e cenas de grupo.

No semestre letivo de 2001.1, a disciplina em pauta demandou o acréscimo de 60 horas de trabalho e teve como resultado o espetáculo *ISTO É BOM!*, com duração aproximada de 90 minutos, que foi apresentado no Teatro do SESI, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, Bahia, com entrada franca (como é de praxe para as montagens didáticas da Escola de Teatro da UFBA), às 19h00, nos dias 13, 14, 20 e 21 de agosto de 2001.

Para a seleção e organização do diversificado material requerido pela disciplina, elegemos como fontes de pesquisa dramática documentos fundadores da tradição espetacular baiana, que enfatizassem a vida coletiva, a miscigenação, a sexualidade, as desigualdades sociais e a violência, base dos processos tradicionais de

¹ Projeto Integrado de Pesquisa *Etnocenologia no Nordeste: Dramaturgia e Encenação*, financiado com quatro bolsas de Produtividade de Pesquisa, três de Iniciação Científica e uma de Apoio Técnico, pelo CNPq, para o biênio 1999/ 2001.

transculturização da cena baiana. Muitos desses documentos – poemas, sermões, correspondências, relatos de viajantes, depoimentos para a Inquisição, notícias de jornal, reflexões antropológicas – já faziam parte do corpus de pesquisa reunido por sucessivos projetos de investigação, no campo da etnocenologia, desenvolvidos desde 1995².

O título

Sendo a musicalidade um elemento fundamental do modo espetacular baiano, particularmente em sua articulação de tradição cultural, estética e contemporaneidade tecnológica, foi escolhido para a abertura do espetáculo, para ser interpretado por todo o elenco, o lundu *Isto é bom!*, de autoria do ator e músico baiano do século XIX Xisto Bahia. Trata-se da primeira música gravada no Brasil, em 1902, na Casa Edison do Rio de Janeiro. Sendo o lundu um ritmo muito presente nos teatros baianos ao longo do século XIX, motivo de muitas polêmicas e proibições fundadas em sua prosáica licenciosidade, o que nos remete à música popular baiana contemporânea, nada melhor que ele para abrir um espetáculo sobre as matrizes espetaculares baianas. Ainda mais pelo que o lundu escolhido possui de referencialidade a essas matrizes: seu compositor tem Bahia como sobrenome; e seu intérprete, na histórica gravação, foi o “cantor mais popular do Brasil do início do século XX”, Cícero de Almeida (1870-1944), natural de Santo Amaro da Purificação (assim como Caetano Veloso, outro ícone da cultura e da música popular brasileira) e era conhecido pelo público simplesmente como Bahiano³.

O barroco, imagens, figurino e cenografia

Como as montagens didáticas da Escola de Teatro da UFBA, mesmo as de conclusão de curso, contam com escassos recursos financeiros, optou-se pela utilização, para o figurino, de uma malha barata de bom caimento e variada gama de possibilidades de panejamento, que, usada sob múltiplas formas, poderia remeter a imagens sacras, como a imaginária do Cristo crucificado, dos santos católicos, da santa ceia e da pietá, reafirmando a matriz barroca da identidade baiana, brasileira e latino-americana. Outras referências de imagem foram a de escravos semi-desnudos e a de turbantes remetendo aos mouros ibéricos e aos indianos asiáticos, presentes na tradição imaginária baiana.

² A etnocência das práticas e comportamentos espetaculares foi lançada em 1995, na UNESCO, em Paris, com a participação deste pesquisador, motivando mais dois colóquios internacionais (Cuernavaca, Morelos, México, 1996; e Salvador, Bahia, Brasil, 1997), além de outros eventos no Brasil e na França e inúmeras publicações. No âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, já foi desenvolvido outro Projeto Integrado de Pesquisa tendo como horizonte teórico-metodológico a etnocenologia (além do citado na nota anterior, foi realizado no biênio 1997/ 1999, também com apoio do CNPq, o Projeto *Emocnologia, Culturas e Encenação na Cidade da Bahia*). Entre 1998 e 2000, como professor e pesquisador convidado pela Universidade de Paris 8, em Saint Denis, França, também tive a oportunidade de experimentar dramaturgias e encenações em etnocenologia, barroco e cultura baiana, a partir de poemas de Gregório de Matos e sermões de Antonio Vieira.

³ Ver GIRON, L. A. *Mario Reis. o fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 19 e p. 58.

Para a representação dos três folhetos de cordel selecionados, acrescentou-se, a esse figurino básico, peças de vestuário e adereços do acervo da Escola, como chapéus e coletes, por exemplo.

Para a cenografia a opção foi a confecção de nove quase-cubos de madeira, com uma das faces aberta e dois buracos para manipulação pelos atores, que poderão servir para outras montagens didáticas futuras e, quando não sendo usados em cena, também poderão servir como estante. Esses “cubos”, confeccionados pelo cenotécnico da Escola de Teatro, serviram de assento, de pedestal e, quando todos juntos, de pequena plataforma para a atuação dos narradores dos folhetos de cordel.

Os recursos, em torno de R\$500,00 (quinhentos reais), utilizados para cobrir as despesas com cenografia e figurino, bem como as despesas de divulgação, foram providos pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade - GIPE-CIT.

A equipe

O elenco foi composto pelos nove atores matriculados na disciplina, inclusive um bolsista de Iniciação Científica do Projeto de Pesquisa ao qual já nos referimos e uma atriz estudante da Universidade de Paris 10 em Nanterre, na França, participando de programa de intercâmbio que valida créditos da UFBA naquela Universidade (e vice-versa de acordo com convênio assinado em 2000)⁴. Para coordenar a produção e desenvolver parte de sua pesquisa sobre máscaras baianas foi convidada a doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA Isa Maria Faria Trigo, que atuou também como assistente de direção.

Para a realização dos figurinos foi convidado o mestrando, também do PPGAC/UFBA, Marcondes Lima, matriculado na disciplina Trabalho Individual Orientado (a cargo deste pesquisador) do PPGAC e especialista em figurinos e mamulengos. O doutorando de música da UFBA Pablo Sotuyo Blanco, também matriculado em Trabalho Individual Orientado com este pesquisador, contribuiu com suas pesquisas sobre a música barroca na Bahia para a definição da estrutura do espetáculo em jornadas, com referência ao tríduo tridentino da Paixão (A Última Ceia, A Via Crucis e As Trevas). Já para a direção musical convocou-se o músico e funcionário da Escola de Teatro da UFBA, Luciano Bahia, que fez os arranjos e treinou todo o elenco para o canto e dois atores para a execução musical, ao vivo em cena, um encarregado da percussão (Majó Sesan), outro do violão (Gustavo Granjeiro).

A equipe contou com o cenotécnico Ademar Pereira França e, ainda, com a consultoria da professora encarregada desta disciplina em semestres anteriores Hebe Alves, também mestranda do PPGAC, com Geraldo Simões (fotos para divulgação), Lucas Hirata (programação visual do banner), Antonio Kika, do SESI, (iluminação), Adelaide Sant'Ana, do GIPE-CIT, e Verônica Abu-Chacra Câmara, secretária do PPGAC/UFBA (apoio).

⁴ Além destes, participaram de *Isto é bom!*: Analu Tavares, Débora Santiago, Gustavo Granjeiro, Hilton Sousa, Larissa Garcia, Majó Sesan, Marita Ventura.

A dramaturgia

Isto é Bom! Um Sarau Barroco organizou-se em 27 cenas, divididas em um prólogo, cinco jornadas (termo usado para identificar as diversas partes de alguns folguedos nordestinos, como, por exemplo, os pastoris da Zona da Mata pernambucana) e um epílogo. O prólogo reuniu todo o elenco em um número musical e de dança a partir do lundu *Isto é bom!*, além do quadro vivo (forma de representação de cenas nas quais os atores permanecem imóveis por algum tempo para fixar a imagem de uma pintura), também com todo o elenco, remetendo a diversas representações renascentistas e barrocas da *Última Ceia*.

A primeira jornada, intitulada *A Última Ceia*, com seis cenas, reuniu, na seqüência: trechos do Sermão do Espírito Santo, pregado pelo Padre Antonio Vieira na Cidade de São Luís do Maranhão, na igreja da Companhia de Jesus entre 1656 e 1661, interpretados pelos quatro atores; trechos de poemas de Gregório de Matos sobre a licenciosidade das freiras em Salvador do século XVII, interpretados por duas atrizes; trechos do Sermão Vigésimo Sétimo, com o Santíssimo Sacramento Exposto, da Série "Maria, Rosa Mística", dirigido à Irmandade dos Negros do Rosário (de Salvador), em 1633, e reescrito pelo Padre Antonio Vieira para publicação, nos anos 1670, interpretados pelas cinco atrizes; uma *Jogralasca*, remetendo à iniciativa de Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Calazans Neto e Fernando da Rocha Peres, que fizeram as célebres Jogralascas no Colégio da Bahia nos anos 60, na forma de uma colagem de trechos de depoimentos registrados pela Inquisição na Bahia, notícias de jornais novecentistas de Salvador coletadas por Pierre Verger, cartas de Manuel da Nóbrega, José de Anchieta e viajantes, trechos de sermões de Vieira e de textos de Gilberto Freire sobre sexualidade, interligados por dramaturgia deste pesquisador, com a participação de todo o elenco; e, finalmente, as canções *Súplica Cearense*, de Gordurinha, sobre a seca no Nordeste, e *Procissão* de Gilberto Gil e João Augusto sobre a religiosidade brasileira, ambas interpretadas na forma de solo acompanhado de coro.

A segunda jornada, *A Via Crúcis*, reuniu nove cenas, tendo como temática central o amor, na seguinte seqüência: um poema (romance) de Gregório de Matos sobre a *definição do amor*, por três atrizes; o diálogo da Commedia dell'Arte recolhido por Andrea Perrucci em *Dell'arte rapresentativa* em 1699 (PEZIN, 1984) *Do Amor Correspondido*; o dueto *Quando eu penso na Bahia*, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, na forma de duo e coro; o diálogo da Commedia dell'Arte *Do Desprezo contra o Desprezo*; o dito amoroso também da Commedia dell'Arte *Da Resistência e da Indignação*; o diálogo *Do Desdém e da Reconciliação*; o dito amoroso *Do Ciúme*; o diálogo *Do Amor Recíproco*; o dito amoroso *Da Partida*⁵; o poema de Gregório de Matos *O Homem mais a Mulher*, sobre os órgãos genitais, interpretados por um ator e uma atriz mascarados como zanni da Commedia dell'Arte; e, finalmente, a *Ária à Laranjeira*, de Henrique Eulálio Gusmão, na forma de solo e coro.

⁵ Os diálogos e ditos amorosos da Commedia dell'Arte foram traduzidos do francês para o português por mim.

A terceira jornada, *As Trevas*, reuniu quatro cenas: um diálogo de Branca Dias e do Padre Bernardo, de *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes; a canção de Adoniram Barbosa *As Mariposas*, na qual o homem é comparado a uma “lâmpada”, que atrai as mulheres, “as mariposa”, na forma de solo e coro; o folheto de cordel *A Mulher que fez a Barba do Marido a Palso*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, com três atores como narradores e os demais atores interpretando as personagens; e uma canção tradicional de autoria desconhecida sobre casamentos que provocam complexas realações de parentesco, na forma de solo e coro.

A quarta jornada, intitulada *Jovens Atores Endiabrados*, reuniu também quatro cenas: uma canção interpretada por todo o elenco, o Macutum Zê Zê, criação do grupo do Macutum Zezê de Mucugê, na Chapada Diamantina da Bahia, liderado por Aloísio (Lói) Paraguassu (visitado pela doutoranda Isa Maria Faria Trigo durante o período de preparação de *Isto é Bom!*), que anualmente representa uma “audiência do inferno”, com prestação de contas, “frevor” em caldeirões do inferno e banho de rio desfazendo a maquiagem facial e corporal de fuligem e azeite, usada pelos participantes – à guisa de informação sobre este particular elemento da dramaturgia do espetáculo, transcrevemos abaixo duas estrofes da música, que “se dá em dois andamentos, um lento como introdução e fim e outro mais animado, a alegre marchinha do corpo principal” (DANTAS, 1998):

Vamos cantar, vamos cantar o Macutum Zê Zê...

Com coragem entramos no inferno

Botamos fogo e transformamos num braseiro

Como prova nós deixamos vivo

Lucifer e o trouxemos prisioneiro

Esse ato para nós foi uma vitória

Acabou com o inferno brasileiro

E o Brasil ficando sem inferno

Vai fazer inveja ao estrangeiro...;

o folheto de cordel *A História do Satanás Embriagado no Forró*, de Jussandir Raimundo de Souza, com três atrizes como narradoras e os demais atores interpretando as personagens; a canção de Raul Seixas *É fim de mês* (vale registrar que as canções foram majoritariamente sugestões dos próprios alunos), na forma de solo e coro; o folheto de cordel *O Encontro de Lampião com a Negra dum Peito Só* de José Costa Leite, com um ator e duas atrizes como os narradores e os demais atores interpretando as personagens. Segue uma amostra da dramaturgia deste folheto.

- **Marita** - diabo Cueca Suja
chegou trazendo um chicote
dizendo assim:
- **Débora** - Lampião
você hoje errou o bote
- **Majó** - Lampião estava louco

*deu-lhe um monstruoso soco,
que ele saiu de trote.*

- **Analu** - *Cara Preta e Rabo Fino armados de mosquetão de vez em quando atirava na cara de Lampião.*
- **Dilson** - *A negra deu uma dentada na venta de Lampião*
- **Marita** - *depois um galo cantou e ela ficou sem ação*
- **Analu** - *na vista dele despiu-se*
- **Dilson** - *deu um estouro e sumiu-se*
- **Os 3 Narradores** - *sem deixar sinal no chão.*

A quinta jornada, intitulada *Anjos Brutos*, compôs-se de uma única cena, tendo como dramaturgia partes do poema *Ao Santíssimo Sacramento* de José de Anchieta e como coreografia as imagens de quatro diferentes pietás, feitas por quatro pares ator/atriz e de uma Nossa Senhora, feita por uma atriz.

Finalmente, o epílogo constituiu-se também em uma única cena, a canção de Nino Rota e T. Amurri, letra em português de Caetano Veloso, *Come tu me vuoi* (*Que não se vê*), do filme de Federico Fellini *La dolce vita*, cantada em italiano pela solista e em português pelo coro, com todo o elenco inicialmente no fundo do palco em linha reta paralela ao proscênio, depois progressivamente e lentamente avançando até o proscênio, formando no final deste deslocamento uma diagonal da direita baixa à esquerda alta, ocupando a solista o extremo esquerdo dessa linha. O tom romântico e misterioso dessa canção transformava-se lentamente no tom jocoso do lundu do prólogo, do qual o elenco entoava o refrão malicioso “Isto é bom que dói”, com a melodia de *Come tu me voi*, com os atores discretamente se acariciando até um suave grito em uníssono, fechando-se assim o espetáculo: “Isto é bom que dói, AI!”.

Tradição e contemporaneidade

Reunindo textos sobre a Bahia do século XVI, de Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, do século XVII, de Gregório de Matos e Antonio Vieira, desses dois séculos, também sobre a Bahia, de depoimentos para a Inquisição, também do século XVII, os diálogos e ditos amorosos da *Commedia dell'Arte*, do século XIX, de viajantes e de notícias de jornal sobre a Bahia, além do lundu que deu título à montagem, do século XX, como as citações de Gilberto Freire, a maioria das canções e os três folhetos de cordel, a dramaturgia de *Isto é Bom!* cobriu cinco séculos de referências, tendo como matrizes temáticas a cultura baiana, o barroco da contra-reforma e as figuras diabólicas da cultura popular nordestina, e como matrizes estéticas o trabalho teatral com máscaras e o teatro épico brechtiano. O tradicional binômio sensualidade/ musicalidade, tão tradicional e contemporâneo em

termos de baianidade, pontuando a encenação resultante como pesquisa da dramaturgia aqui descrita, serviu para o lançamento público de nove novos atores em fase de conclusão de sua formação acadêmica.

...
É a vez de uma estrela

Guarda o nome dela

...
A voz dessa luz, sem fim, sem fim

...
Uma intensa luz que não se vê

Passa pela voz ao se calar

...
Isto é bom que dói, ai!

Referências Bibliográficas

Antologia Baiana de Literatura de Cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 1997.

ARAÚJO, Emanuel. *O Teatro dos Vícios – Transgressão e transigência na sociedade urbana colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

Bahia Singular e Plural No. 1. [Salvador]: IRDEB, 1998. 1 CD (50 min).

DESBANS, Vivette, Miriam SOUZA-GALLOT e G.rôm AUBOIRE. *Dezoito poemas erótico-irônicos atribuídos a Gregório de Matos*. Ed. Bilingüe. Paris: Paranóia Mondiale, 1999.

HAUPT, Jean, trad. *Sermon de Saint Antoine aux poisons*. Ed. Bilingüe. Paris: Chandeigne, 1998.

PEZIN, Patrick, org. e trad. *Scènes de la commedia dell'arte*. Cazilhac: Bouffoneries, 1984.

VELOSO, Caetano. *Federico e Giulietta*. [São Paulo]: Universal Music, p1999. 1 CD (66 min).

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador: Corrupio, 1981.

O CARÁTER EFÊMERO DO "TEXTO" EM PROCESSOS DE ENCENAÇÃO

Por Margarida Gandara Rauen¹

Faculdade de Artes do Paraná
Universidade Estadual do Centro-Oeste

O termo "encenação" vem sendo utilizado, em língua portuguesa, para explicitar a montagem de uma peça a partir do olhar de um(a) encenador(a).² Uma encenação, portanto, resulta de opções de tratamento de conteúdo e forma, partindo de algum texto. Num sentido amplo e semiológico, texto é o conteúdo (dramatúrgico) de um espetáculo, também pertinente à "performances" e "happenings", que também pode existir sem diálogo e ser descrito/ rubricado num roteiro cênico. Meu objetivo, aqui, é problematizar uma linha de pesquisa centrada na transformação da dramaturgia na encenação, considerando alguns materiais específicos, com destaque para os manuais de palco ou *promptbooks* e as diversas versões editadas de peças, que permitem documentar um fenômeno de transformação contínua de conteúdo e forma, em função de opções estéticas. Mais recentemente, também se pode contar com documentação em vídeo, fotografia e outros tipos de meio, incluindo os virtuais. Neste breve trabalho, quero compartilhar algumas das informações mais notáveis sobre o estudo de documentos de montagem, percebendo que a abrangência desta linha de pesquisa sobre transformação dramatúrgica é enorme, muito embora eu tenha partido de um recorte via estudos Shakespeareanos.

Por que pesquisar textos de ensaio e montagem?

Não é um hábito nem da crítica, nem do público, pensar em questões da transmissão e da recepção de textos: qual/como era o texto de partida? Houve cortes e adaptações que o transformaram? No caso de peças estrangeiras, se há várias

¹ Margarida Gandara Rauen, Ph.D. (Michigan State Univ. 1987) é professora no Depto. de Teatro da Faculdade de Artes do Paraná e no Depto. de Letras da Univ. Estadual do Centro-Oeste, Campus de Irati. É dramaturgista e assistente de direção filiada ao SATED-Curitiba. Tem diversas publicações no Brasil e nos Estados Unidos e, num projeto editorial da Inglaterra é autora do verbete sobre o Brasil no *Oxford Companion to Shakespeare* (Oxford Univ. Press, 2001). É correspondente no Brasil para a World Shakespeare Bibliography desde 1988.

² Segundo SOLMER, "A encenação, e com ela o conceito de encenador, surge na segunda metade do século XIX. Quer isto dizer: a encenação enquanto organização consciente de todos os elementos (técnicos e humanos, materiais e intelectuais) de um espetáculo, de forma a produzir um "objecto" coerente e orgânico; e o encenador como organizador desses mesmos elementos, coordenando todos os intervenientes e colaboradores (actores, técnicos, criativos) sob uma orientação por si definida" (314-315).

traduções, dificilmente ficamos sabendo quais foram os critérios de escolha e quais as vantagens e desvantagens cênicas de uma ou outra versão existente.

O estudo de dramaturgia, ao longo dos séculos, tem se baseado em textos publicados e, muitas vezes, em versões literárias de peças, versões limpas das anotações e/ou rubricas geradas nos ensaios, durante a montagem. Pouco sabemos, portanto, sobre os procedimentos de encenação dessas obras. Com isso, além de perdermos a oportunidade de documentar a maneira como são transmitidas as peças, deixamos de aprofundar questões inerentes à relação entre dramaturgia e encenação que poderiam envolver mais e novos(as) autores(as) e elencos em processos criativos. É comum vermos reforçada a falácia da pseudo-interpretação de encenações. Não raro, vemos resenhas sobre aspectos da dramaturgia do espetáculo que não foram escritas com base em documentos de cena (tais como os manuais de palco), mas em edições publicadas das peças, às vezes muito diferentes do texto encenado!

Quem já viu alguns textos utilizados por diretores, elencos e equipes técnicas durante montagens sabe da quantidade e da riqueza de anotações gerais, riscos de corte e indicações cênicas que podem ser verificadas nestes documentos de trabalho. Além das rubricas impressas, sempre há uma série de outras observações registradas durante a marcação, incluindo-se rabiscos sobre as rubricas "originais," que foram negociadas com um elenco e/ou transformadas porque algo não funcionou muito bem em cena e foi preciso encontrar soluções diferentes daquelas pensadas pelo(a) dramaturgo(a). Infelizmente, muitos desses documentos são descartados ou esquecidos depois da estréia ou no final da temporada. Assim, tanto a crítica quanto o público interagem com um produto e jamais tomam conhecimento das minúcias do processo de montagem.

O meu interesse em *promptbooks*³ começou quando, durante a pesquisa de doutorado, na década de 80, tomei conhecimento do acervo da Biblioteca Folger, em Washington D.C. Na época, eu estava desenvolvendo estudos sobre as versões in-

³ O termo "manuais de palco" é um arranjo de tradução que utilizei em meu livro sobre as versões de *Ricardo II*, de William Shakespeare, onde explico, numa nota, o seguinte: A tradução de "promptbook" como manual de palco não é, de todo, satisfatória, porque não capta a abrangência do termo "prompt" no teatro, ou seja, a indução à efetivação de todos os signos teatrais. "Manual", no entanto, capta a complexidade de um material que contém instruções amplas. O *Dicionário Ilustrado Michaelis* (Vol. I, Inglês-Português, Melhoramentos, 1958), explica a entrada "promptbook" como "exemplar de peça teatral usado pelo ponto" (p. 758). A explicação é longa para servir como termo técnico, além de, também, não abranger a complexidade do termo "prompt." A tradução de "prompter" como "ponto" também não é adequada porque a função existente no teatro brasileiro não abrange todas as atividades de um "prompter". O "prompter", profissional corriqueiro do teatro inglês desde o século XVI, era uma espécie de diretor artístico; além de orientar e corrigir o elenco durante os ensaios, também coordenava a marcação e aspectos técnicos tais como a entrada e saída de peças do cenário, adereços, momentos musicais, etc... Walter Lima Torres Neto (GT História das Artes do Espetáculo) observa que também se utilizam, em língua portuguesa, os termos "cadernos de ensaiador" e "manuais de encenadores", que não correspondem plenamente às características dos "promptbooks" aqui discutidos., configurando, portanto, um impasse de tradução.

quarto e in-Folio das peças de Shakespeare. Havia me engajado numa linha de pesquisa reformista iniciada, nos Estados Unidos, no final da década de 70, a partir do questionamento de que as edições modernas das peças existentes em múltiplas versões (como *Rei Lear* e *Hamlet*), ao conflacionarem os textos de *quarto* e *folio*, geram híbridos que jamais foram encenados na época de Shakespeare. Enfim, eu já tinha trabalho bastante para discutir o efeito cênico das variações textuais de *Henrique V*, *Hamlet* e *Alegres Comadres de Windsor* em versões *in quarto* e *in Folio*. Abandonei os manuais de palco porque não havia tempo para ampliar o meu recorte. Mais tarde, num projeto de pós-doutorado, em 1993, comecei a pesquisar as versões de *Ricardo II*, primeiramente num *quarto* de 1597, no Folio de 1623 e, depois, em manuais de palco e outras edições (SHAKESPEARE, diversos). Em 1998, consegui concluir os trabalhos do livro *Richard II playtexts, promptbooks and history: 1597-1857*, cuja tradução ao Português também preparei, em 1999. Durante esses anos todos, além de verificar o quanto é ingênuo a idéia de lermos ou buscarmos interpretações imanentes em edições de prestígio, pude vivenciar, plenamente, o fenômeno da mobilidade e da transformação dos textos na encenação, estendendo o meu interesse a outros(as) dramaturgos(as) e encenadores.

Origens teóricas e procedimentos iniciais

No contexto de estudos Shakespeareanos onde iniciei meu percurso acadêmico, houve, no final da década de 70 e nos anos 80, três mudanças bem claras na maneira de se pesquisar o cânone. A primeira surgiu com um livro que argumentava a necessidade do estudo de peças teatrais na encenação, rejeitando as abordagens puramente literárias praticadas até então. Esse livro foi *The Shakespeare Revolution: criticism and performance in the twentieth century* (Cambridge UP, 1977), de J. L. Styan. Apesar de inaugurar uma nova era de crítica da encenação (Performance Criticism), Styan logo passou a ser acusado de "essencialista" no sentido de que acreditava em interpretações imanentes da obra de Shakespeare, como se os textos das peças fossem estáveis e, portanto, aos atores e atrizes, só restasse a missão de descobrir os seus significados. Desenvolvem-se, assim, novas abordagens a partir desta cisão com Styan, priorizando as múltiplas possibilidades de construção de sentido que os textos permitem. Uma antologia notável e representativa do que se denomina a segunda geração de pesquisadores da encenação foi editada por BULMAN (1996).

Paralelamente ao crescente interesse por estudos da encenação, ocorreu, em 1978, uma cisão no próprio campo de estudos textuais, com as pesquisas de Michael Warren, mais tarde ampliadas em parceria com Gary Taylor (1980), nos Estados Unidos e na Inglaterra. WARREN e TAYLOR desestabilizaram as antigas teorias de classificação dos *quartos*, baseadas no estudo das diferenças textuais entre os mesmos e que defendem a existência de versões superiores e inferiores de várias peças de Shakespeare.⁴ Alguns *in quartos* eram considerados "ruins" e outros "bons,"

⁴ Vinte peças de Shakespeare existem em publicações individuais de tamanho "quarto", do final do séc. XVI e início do séc. XVII. Quando elas apareceram na publicação do primeiro volume completo das

em relação ao texto da primeira edição geral das peças, o primeiro Folio (1623). Contrariando essa premissa, WARREN e TAYLOR demonstraram que o *Rei Lear* apresenta, tanto *in quarto* quanto *in Folio*, coerência dramática e cênica. Ao longo das décadas de 80 e 90, surgiram vários outros estudos sobre as versões de *Hamlet* (e.g. CLAYTON).

Nesta linha, realizei o estudo do *in quarto* de 1597 de *Ricardo II*. Depois de pesquisar as especificidades desta edição mais antiga, pude localizar, a partir do catálogo de SHATTUCK (1965) que registra manuais de palco existentes em diversas bibliotecas especializadas, algumas edições posteriores da peça (THEOBALD, KEAN & WROUGHTON), anotadas em ensaios nos séculos 18 e 19 e pertencentes ao acervo das Bibliotecas Folger Shakespeare e Nathan Marsh Pusey (Coleção de Teatro de Harvard). Toda essa bibliografia rara se encontra nos cofres. O acesso ocorre mediante autorização específica para pesquisadores(as) credenciados (doutorado ou pós-doutorado) e a utilização é ainda mais limitada devido aos cuidados de conservação. Os livros são mantidos em ambiente climatizado; devem ser abertos e apoiados sobre suportes de espuma (evitando o desgaste da lombada) e, nos casos de volumes mais antigos, pode ser preciso utilizar luvas para evitar o contato com a umidade da pele. A fim de minimizar o uso dos livros raros e facilitar o acesso aos mesmos, diversos projetos de editoração tornaram disponíveis versões em *facsimile* e microfilme de *quartos* e *Folios* de Shakespeare, mas ainda não há um acervo correspondente de manuais de palco, ficando restrito o seu uso às salas de leitura das bibliotecas especializadas.

O cotejamento de textos foi o principal procedimento escolhido para a coleta de dados sobre as características de cada versão da peça. No início dos trabalhos, a hipótese era bastante ampla. Eu pretendia verificar se, de uma versão para outra, partindo do *in quarto* de 1597 (1ª versão conhecida) e que não era um manual de palco, a dinâmica de recepção e transmissão revelaria transformações de forma e conteúdo nas edições posteriores, que se tornaram manuais de palco.

Depois de constatar que os manuais de palco continham surpreendentes indicações do processo de transformação da peça para encenação, busquei fontes secundárias tais como uma bibliografia anotada (ROBERTS), o inventário de BULLOUGH sobre as fontes de Shakespeare, a história de casas de Teatro de GENEST, o inventário de adaptações teatrais feitas no século 18 (BRANAM), enfim, um acervo especializado que me permitiu completar uma revisão bibliográfica preliminar sobre a história de adaptações. Feito isso, passei a observar e comparar minhas anotações com outros tipos de fontes, tais como relatos/depoimentos de espectadores existentes em edições de diários, hábitos de platéia (ROWELL), além de gravuras, desenhos e um libreto manuscrito para *Ricardo II*, feito em

peças em tamanho Folio (1623), apresentaram inúmeras diferenças textuais que incluem desde a variação de ortografia até a ocorrência de novas cenas e/ou a ausência de cenas das versões mais antigas. Estas peças são: *Henrique VI partes 2 e 3*, *Ricardo III*, *Titus Andronicus*, *A Megera Domada*, *Trabalho de Amor Perdido*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Romeu e Julieta*, *O mercador de Veneza*, *Ricardo II*, *Henrique IV partes 1 e 2*, *Muito Barulho por Nada*, *Henrique V*, *Hamlet*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Troilus e Cressida*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Pericles*.

1851(HATTON); a biblioteca Folger também possui uma coleção de aquarelas de figurino para montagens do século 19. Esta etapa permitiu identificar interessantes "releituras" e construções culturais de rubricas, sendo o caso de Charles Kean, 1857, um dos mais extensos e notáveis.⁵

De Shakespeare para a abertura das reflexões

O estudo das fontes primárias e secundárias pertinentes a montagens de peças de Shakespeare ou de outros dramaturgos(as) e encenadores(as) cuja obra foi amplamente preservada em grandes bibliotecas e centros de pesquisa, apesar da disponibilidade limitada pelos critérios rígidos de preservação, torna-se viável a partir do momento em que um(a) pesquisador(a) tramitou seu projeto e obteve recursos para desenvolvê-lo. Em países onde ainda não há acervos de dramaturgia e encenação organizados e disponíveis, o trabalho de pesquisa é muito mais árduo porque requer, quase sempre, uma etapa de arqueologia para a construção do *corpus*. Em alguns casos, não temos nem as fontes primárias! Um exemplo bem conhecido é o das pesquisadoras Maria Cristina de Souza e Valéria Souto Maior que vêm fazendo o resgate da dramaturgia feminina no Brasil. Antes de poder fazer sua tese de doutorado, Souza precisou encontrar exemplares das fontes primárias. Os locais de busca incluíram, além da Biblioteca Nacional e outras, residências de familiares das autoras já falecidas (que precisaram ser "descobertas") e arquivos da SBAT. A produção de SOUZA e SOUTO-MAIOR, certamente, facilitará o percurso na linha de pesquisa e outros(as), eventualmente, poderão trazer à luz versões ainda desconhecidas de peças já inventariadas. Feita esta ressalva de que, no Brasil, ainda precisamos trabalhar muito para construir as bibliografias anotadas, os catálogos, as histórias de casas teatrais, enfim, as obras de referência que agilizem esta linha de pesquisa, um próximo aspecto é o das limitações da metalinguagem para lidarmos com a descrição da encenação mais recente.

Considerando a transformação da literatura dramática em decorrência da concepção diretorial nas últimas décadas do século XX, tanto em apropriações de Shakespeare quanto de outros autores, percebe-se a manifestação de duas tendências básicas (e históricas) de encenação, que poderíamos denominar tradicional e inovadora. Dentro da tradicional, poderemos encontrar elementos da inovadora, e vice-versa. Isso demonstra que esses dois adjetivos não são completamente adequados para refletir as sutilezas das práticas inovadoras e de suas gradações. Digo gradações porque muitos procedimentos já não são tão inovadores assim, encontrando sua origem estética em Gordon Craig, que já em 1906 praticava o palco cinético (q.v. Roubine, 89), e em Antonin Artaud. Além disso, existe a influência dos "happenings," cuja história, desde Allan Kaprow, vem da década de 50. Embora o objetivo deste trabalho não tenha sido apresentar reflexões sobre questões de conteúdo, é importante lembrar a grande influência dos happenings politicamente engajados na crítica à sociedade de consumo durante as décadas de 60 e 70. No Brasil, porém, apesar do extenso engajamento político de nossa dramaturgia nas

⁵ Vide RAUEN (1999), pp. 151-160.

décadas de 60 e 70, as montagens "seguem um modelo tradicional de produção, que às vezes chega perto de neutralizar seu conteúdo contestador" (FERNANDES, 15).

Durante o processo de adaptar o esquema abaixo em experiências didáticas nas disciplinas de Literatura Dramática e Direção, na Faculdade de Artes do Paraná, cheguei a ponderar os termos moderno e transformador, ao invés de inovador. Mas nenhum deles resolve a armadilha com o tempo e a história do fazer teatral; cada um pressupõe o fazer anterior: transformar e/ou inovar a partir dele. Configuram-se, assim, uma série de perguntas norteadoras a serem feitas toda vez que tratamos da elaboração artística: *Quem enuncia? Para quem enuncia? Quando enuncia? Onde enuncia? Por que enuncia?* Ao respondermos, surgem novas perguntas, respectivamente: *Tradutor(a)⁶/ Adaptador(a)/ Dramaturgista/ Diretor(a)/ Elenco (relações de "co-autoria")? Público-alvo/receptor(a)? Época e contexto da apresentação ou reapresentação da obra? Objetivo comunicativo (explícito ou implícito)?*

Signos e outros aspectos	Encenação Tradicional	Encenação Inovadora ⁷
1. Palavra	Texto com estrutura linear (exposição, expansão, climax e resolução de um conflito/trama) em tempo cronológico e espaço localizado; desenvolve uma fábula e um conflito.	Texto pode ser linear ou ter estrutura irregular (cenas cujo conteúdo não é interligado numa fábula) e tempo/espaço obscuros, podendo predominar a entropia. ⁸ Tende a expandir uma condição humana, segundo um enfoque cultural (PAVIS).
2. Tom	Construído a partir de um gênero ou convenção literária: tragédia, comédia, paródia, tragicomédia; vale o conceito de subtexto, com referência emocional verossímil.	Gênero e/ou convenção tende a ser subvertido(a) através da expansão de contradições (ex. paródia). A emoção pode ser suprimida ou atenuada.
3. Expressão facial 4. Gestos 5. Movimento/marcação 6. Maquiagem 7. Penteados 8. Indumentária 9. Acessórios	Escolhas verossímeis para caracterização de personagens (geralmente heterossexuais e arquetípicas), localizadas em tempo e espaço cronológico.	As escolhas complementam, contradizem, subvertem e/ou transcendem o texto. A noção de personagem dá lugar à de corporeidades, podendo abranger homo-, bi- e transsexualidades. A noção de "peça" pode dar lugar à de "performance." Escolhas não se limitam à ilustração; os "signos" podem ter autonomia. Utilização de múltiplos meios (multi media).
10. Cenário 11. Iluminação	-----	-----

⁶ Vide MARTINS, para exemplo de trabalho sobre a complexidade das variações de traduções de *Hamlet*.

⁷ Esquema didático elaborado por Margarida G. Rauen para as disciplinas de Lit. Dramática e Direção, FAP.

⁸ Termo técnico da Física (Termodinâmica), também usado em teoria de Comunicação, sinônimo de "desordem."

12. Música 13. Som	Tendem a ilustrar o conteúdo do texto.	
Relação de autoria	Fonte predominante é um(a) autor(a) /dramaturgo(a) / tradutora(a). O/a encenador(a) resgata a imanência do texto ("arte de museu"/ essencialismo.)	Fonte pode ser um autor ou diversos. "Texto"/ fonte é um objeto impermanente; abrange releituras, adaptações, transposições da(s) fonte(s) (abordagem dialética, hipertextualidades, "plagiocom-binação"). Criação centrada na concepção de um(a) encenador(a) e/ ou coletiva, sem uma hierarquia autoral.
Relação com platéia	"Vertical"/frontal, em palcos de teatro (italiano), priorizando o entretenimento didático. Espectadores passivos(as).	"Horizontal"/ espaços cênicos alternativos, onde a relação frontal existe mas é minimizada. Entretenimento didático, reflexão cultural e/ou filosófica. Espectadores podem ser passivos ou partícipes e/ou co-autores da ação.

Optar pelo substantivo encenação tem sido uma solução para resistir ao termo teatro, etimologicamente limitado ao prédio, ao aspecto arquitetônico. Este esquema aproximado das características predominantes na prática de encenação do século XX aproveita a classificação dos signos teatrais proposta por KOWZAN⁹ para sistematizar, embora de modo "cartesiano," o turbilhão de aspectos da encenação que precisam ser pensados para discutirmos não só o caráter efêmero do texto, mas o porquê do alto grau de mobilidade da dramaturgia atualmente. Percebe-se, sobretudo, que embora os signos básicos descritos por Kowzan ainda se verifiquem na construção da dramaturgia e do espetáculo, as suas funções e possibilidades de utilização foram transformadas e ampliadas, de modo que esta metalinguagem é limitada para abranger a complexidade da encenação nos dias atuais. Caberia, num estudo mais detalhado, uma revisão bibliográfica para abranger outros autores que têm contribuído para a reflexão sobre a análise do texto na encenação, tais como Patrice Pavis, Jean-Pierre Ryngaert e Anne Ubersfeld.

Enfim, se os textos de peças teatrais já eram efêmeros há 400 anos, o tipo e o grau das transformações só poderia ter aumentado em decorrência de tantas mudanças acentuadas de opção estética no tratamento dos signos teatrais (igualmente efêmeros) e das relações com a idéia de autoria e com a platéia (ambas efêmeras). As teorias autoritárias de interpretação, baseadas na exegese bíblica e na busca de significados imanentes nas obras de arte, impediram esse olhar caótico por muitos séculos, fixando e canonizando obras convenientes para os centros de poder (geralmente, brancos, de mentalidade patriarcal e judaico-cristã), muitas vezes sem considerar o alto grau de impermanência dessas mesmas obras, conforme ocorre com Shakespeare. Hoje, desestabilizando as hierarquias impostas pela interpretação tradicional, é mais pertinente o conceito de arte-processo, arte enquanto "becoming-object" (objeto em

⁹ Agradeço às alunas e aos alunos do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da FAP, cujas observações, questionamentos e críticas contribuíram para a melhoria deste esquema. À Cristiane Bouger e ao Walter Lima Torres Neto, agradeço, também, as reflexões oferecidas sobre este "paper."

permanente vir a ser), que podemos abstrair, por exemplo, das reflexões de Andrew Benjamin aplicadas à pintura (apud KEMP): a produção de arte é um *continuum* de reconstrução onde a obra (seja ela um quadro, uma peça, uma performance, etc...) torna-se algo diferente toda vez que um novo olhar agrega, a ela, possibilidades inusitadas de experiência e interpretação. Experiência e interpretação abrangem variáveis tais como gênero e sexualidade, raça, etnia, religião, entre outras, ou seja, as diversidades culturais.¹⁰

Nos limites mais recentes da encenação inovadora, outra questão central é a da apropriação interdisciplinar e intersemiótica de múltiplas linguagens. A denominação "teatro dança" (cf. Pina Bausch) é uma das mais reconhecidas.¹¹ A utilização da música como "texto" (significante autônomo)¹² nos espetáculos também é uma opção que altera a relação tradicional de "texto" com um idioma em si (o teatro da palavra), podendo haver a eliminação total da palavra enunciada. Reconhecer esse caráter efêmero do que se convencionou chamar "texto" talvez seja o primeiro passo para uma relação intelectualmente mais produtiva com as atividades das artes cênicas e para a sua revitalização.

Bibliografia

BRANAM, George Curtis. *Eighteenth-century adaptations of Shakespearean tragedy*. Berkeley: U of California P, 1956.

BULLOUGH, Geoffrey. "Richard II." *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 7 Vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1960. Vol. III, 353-491.

BULMAN, James C., ed. *Shakespeare, theory, and performance*. London and New York: Routledge, 1996.

CLAYTON, Thomas, ed., *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Forms, Intertextualities*. Newark: U of Delaware P, 1992.

FERNANDES, Silvia. "A criação coletiva no teatro." IN Revista *Urdimento* 2/1998, pp. 13-21.

GENEST, John, ed. *Some Account of the English Stage, from the Restoration in 1660 to 1830*. 10 Vols. Bath: H.E. Carrington, 1832. Rpt. New York: Burt Franklin, 1966.

¹⁰ Poderíamos, também, ampliar essa reflexão a partir das teorias da recepção e estética da recepção.

¹¹ Visando à prova pública da disciplina de Direção na Faculdade de Artes do Paraná, Cristiane Bouger escreveu e dirigiu o monólogo *Polifônica Sincrética*, no qual pesquisa o que denomina teatro escultura e as contradições do mito de Perséfone. A construção da imagem feminina pertinente ao conteúdo dramaturgico é materialmente trabalhada por três escultores em cena, durante o espetáculo. A atriz contracenava com essas imagens e com os escultores.

¹² Vale uma distinção da Linguística se associarmos esta autonomia do signo ao plano do significante (capacidade de conotar, multiplicar, figurar). Sem autonomia, o signo cumpre uma função denotativa (do plano de significado). Renato Cohen, em entrevista inédita sobre iluminação, concedida a Cristiane Bouger (2001) diz que a luz "Não deve ser só evidenciada como simbologia de cores ou como partitura do espetáculo. Em outras palavras, uma luz que trabalhe no nível do significante (das letras) e não só do significado (produção do sentido)."

HATTON, J. L. (compositor). *Richard 2nd Full Score*. Manuscript, 1851. Folger Shakespeare Library item call # W.b. 566.

KEAN, Charles. *Shakespeare's Play of King Richard II*. Arranged for Representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes by Charles Kean. As first performed on Thursday, March 12, 1857. Entered at Stationers' Hall. London: Printed by John K. Chapman and Co. [Folger Library Prompt Rich. II 4].

KEMP, Sandra. "Reading difficulties." IN Patrick Campbell, ed. *Analysing Performance*. Manchester e New York: Manchester UP, 1996, 153-174.

KOWZAN, Tadeusz. "Os signos no teatro - introdução à semiologia da arte do espetáculo." IN J. Guinsburg et al. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, 93-123.

MARTINS, Marcia A. P. "Shakespeare in Brazilian Portuguese: *Hamlet* as a case in point." IN *Ilha do Desterro* 36, jan./jun. 1999, p. 283-307.

PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.

---. (ed.) *The Intercultural Performance Reader*. London e New York: Routledge, 1996.

RAUEN, Margarida G. Shakespeare's Endings and Effects: a Study of Final Scenes in Quarto and Folio Versions of '*The Merry Wives of Windsor*', '*Henry V*', and '*Hamlet*'. Tese de Doutorado orientada por Philip McGuire. Michigan State University 1987. Ann Arbor: University Microfilms, 1988.

---. "Hamlet's Bodies." *Shakespeare Quarterly* 41 (1990), 490.

---. *'Richard II' playtexts, promptbooks and history: 1597-1857*. Curitiba: Lei Municipal de Incentivo à Cultura/Fundação Cultural de Curitiba, 1998. (Trad. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.)

ROBERTS, Josephine A, comp. '*Richard II*': *An Annotated Bibliography*. The Garland Shakespeare Bibliographies, 14. 2v. New York: Garland, 1988.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2 ed. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROWELL, George. *Queen Victoria goes to the theatre*. London: Paul Elek, 1978.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedie of King Richard the second*. London: Printed by Valentine Simmes for Androw Wise, 1597. Quarto Facsimiles no. 13. London: Oxford UP, 1966.

---. Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the true originall copies. London: Printed by I. Jaggard, E. Blount, 1623. A Facsimile edition prepared by Helge Kökeritz. New Haven: Yale UP, 1954.

---. *The first folio of Shakespeare*. 2 ed. The Norton facsimile. With "Introduction to the second edition," by Peter W.M. Blayney. New York and London: W. W. Norton, 1996.

---. *The Life and Death of King Richard the Second*. A new variorum edition of Shakespeare. Edited by Matthew W. Black. Philadelphia & London: J.B. Lippincott, 1955.

---. *The Complete Works of William Shakespeare*. General Editors Stanley Wells and Gary Taylor. Original spelling edition. Oxford: Clarendon, 1986.

---. *Richard II*. The New Folger Library Shakespeare. Edited by Barbara A Mowat and Paul Werstine. New York: Washington Square P. 1996.

SHATTUCK, Charles H. *The Shakespeare Promptbooks. A Descriptive Catalogue*. Urbana and London: U of Illinois P, 1965.

SOLMER, Antonio (org.) *Manual de teatro*. Lisboa: Cadernos ContraCena/ Ed. Instituto Português de Artes do Espetáculo, 1999.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice das Dramaturgas Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1996.

SOUZA, Maria Cristina de. (org.) *Festival Surrealista, Didi Fonseca*. Curitiba: CEFET-Pr, 2001.

---. *A Tradição Obscura: O teatro feminino no Brasil*. Niterói: Bacantes, 2001.

TAYLOR, Gary and Michael Warren, eds. *The Division of the Kingdom: Shakespeare's Two Versions of Lear*. New York: Oxford UP, 1983.

THEOBALD, Lewis. *The Tragedy of King Richard the II*; London: Printed for G. Strahan at he Golden Ball in Cornhill, W. Mears without Temple Bar, T. Meighan in Drury Lane, B. Barker in Westminster Hall, and Sold by J. Morphew near Stationers Hall, 1720. (Price Is. 6 d.). [Folger Library Prompt Rich. II 7].

WARREN, Michael. "Quarto and folio 'King Lear' and the interpretation of Edgar and Albany." *Shakespeare: Pattern of Excelling Nature*. Ed. David Bevington and Jay L. Halio. Newark: Delaware, 1978.

WROUGHTON, Richard. *Shakespeare's KING RICHARD THE SECOND; AN HISTORICAL PLAY*. Adapted to the stage, with alterations and additions, by Richard Wroughton, Esq. and published as it is performed at The Theatre-Royal, Drury Lane. London: Printed for John Miller, 25, Bow-Street, Covent-Garden. 1815. Price Two Shillings and Sixpence (sic). [Harvard Theater Library item TS promptbook Sh 154.311].

O CÔMICO E O MITO DA INSENSIBILIDADE

Por Cleise Furtado Mendes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

"A vida é uma tragédia para o homem que sente, e uma comédia para o homem que pensa". Esse antigo provérbio espanhol é um daqueles ditos em que a linguagem se exhibe com tal solenidade - em sua coreografia de elementos simetricamente opostos - que nos impõe o selo de um juízo definitivo sobre uma qualquer complexa questão. A frase, em sua pretensa *análise* ideal, sua tranqüila separação entre o sensível e o inteligível, é ao mesmo tempo a *síntese* de um equívoco que tem embaçado nossas tentativas de compreender a catarse cômica. Ou seja: a idéia de que uma certa *anestesia afetiva* é um pré-requisito do efeito cômico. Embora sua formulação seja bem mais antiga - e não apenas no universo da "filosofia popular" - a versão que chegou até nós data de um século, e parece encontrar-se, surpreendentemente, em plena vigência. Ela é um dos pontos capitais da teoria da comicidade e do riso desenvolvida por Henri Bergson. Por tanto tempo repetiu-se que o espectador da comédia deve ser insensível, ou tornado provisoriamente insensível pelas artes do comediógrafo, que já nos esquecemos de perguntar : insensível... a quê?

Logo no início do seu estudo Bergson enumera três pré-requisitos para a produção da comicidade: primeiro, a relação entre a matéria risível e o *humano*; coisas ou animais só podem nos fazer rir na medida em que os recortamos com o "molde da fantasia humana". Segundo, a *insensibilidade*, "sintoma" que acompanharia o riso "naturalmente". Terceiro, o requisito da *cumplicidade*, inerente à "função social do riso".¹ A primeira condição nada diz de específico sobre o fenômeno da comicidade. É apenas a reiteração da célebre passagem aristotélica destacando o homem como "o único animal que ri", à qual Bergson acrescenta que é também o único animal *que faz rir*. Ora, o mesmo pode ser repetido em relação às lágrimas ou ao terror do efeito trágico, como o fez Albin Lesky.² Tragédia e comédia são construções demasiadamente humanas ou, como diz Comte-Sponville,

¹ BERGSON, Henri. O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. P.12-3. (A primeira edição do original francês é de 1900, reunindo três artigos anteriormente publicados na *Revue de Paris*, em 1^o e 15 de fevereiro, e 1^o de março de 1899.)

² " Outro requisito, com respeito a tudo aquilo a que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de trágico, é o que designamos por *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico." LESKY, Albin. A Tragédia Grega. São Paulo: Perspectiva, 1971. P. 26-7.

"o real não ri nem chora"³, sendo toda coloração afetiva do mundo conferida pelo prisma do nosso olhar. Já o segundo requisito, a insensibilidade, é uma questão relevante que deve preceder toda discussão acerca da catarse cômica. Aceitar a concepção bergsoniana - que, repito, é a última edição de um equívoco muito antigo e disseminado sobre a recepção do cômico - seria renunciar à compreensão do processo catártico nos termos em que tenho buscado descrevê-lo.⁴ A catarse dramática é um fenômeno que não se reduz nem à experiência puramente emocional nem à aprendizagem lógico-racional. Por não ser nem uma *estrutura* nem um *sentido*, mas um *processo* e um *acontecimento*, a catarse (se e quando procede ou acontece) conecta a produção e a recepção da obra, mobilizando o repertório afetivo e intelectual do espectador.

Vejamos como se produziu um certo curso de idéias que confundiria, pouco a pouco, a alienação *de determinadas emoções* com a figura de um espectador reduzido a um puro intelecto, infenso às turbacões afetivas. Afirma Bergson: "O cômico parece só produzir o seu *abalo* sob condição de cair na superfície de um espírito tranqüilo e bem articulado. A *indiferença* é seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a *emoção*."⁵ As três palavras grifadas podem dar acesso ao "nó" do que chamarei de "falácia da insensibilidade".⁶ Primeiro, a função do cômico é a de produzir um "abalo". Nisso, Bergson acompanha as mais antigas concepções psico-fisiológicas sobre o efeito cômico. O riso é um tremor, um terremoto, uma convulsão do corpo. Mas note-se que desde as primeiras observações filosóficas desse efeito, a *trepidação* causada pelo riso é vista justamente como turbacão ou impedimento da faculdade de pensar. Platão e Aristóteles, que em tudo o mais divergem sobre as causas, efeitos, valor e sentido do riso, concordam quanto a isso. Ao movimentar o diafragma, *barreira* entre a parte alta ou nobre do corpo e o baixo digestivo, sexual e excrementício, o riso causaria uma espécie de contaminação do "centro frênico" (centro do pensamento) por *humores* nocivos ao raciocínio e à capacidade de julgamento. Mas deixo por hora essa questão.

A afirmação de Bergson parece implicar, de início, uma exclusão radical: para dar lugar à paixão do riso seria necessário afastar "a emoção", ou seja, toda e qualquer reação afetiva. O cômico exigiria "certa anestesia momentânea do

³ COMTE-SPONVILLE, André. Pequeno Tratado das Grandes Virtudes. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. P. 231.

⁴ FURTADO MENDES, Cleise. As Estratégias do Drama. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

⁵ BERGSON, Henri. Op.cit. p.12.

⁶ Nó, ao que parece, difícil de desatar, já que década após década inúmeros autores repetiram, sem retoques, esse princípio da teoria bergsoniana sobre o cômico. Um exemplo entre muitos: "Ri, entretanto, aquele que está no papel de espectador não participante, pois a empatia, a emoção matam todo ridículo. A pré-condição do riso é a *insensibilidade* (grifo do autor): é preciso dessolidarizar-se, abstrair-se do observado. Eis porque o receptor da mensagem cômica é a faculdade abstrativa por excelência, a inteligência em estado puro." VERSIANI, Marçal. "O significado do cômico e do riso na obra de Bergson". In: Revista de Cultura Vozes, ano 68, jan/fev 1974. Note-se aí a imensa distância que existe, para um espectador, entre "não ser solidário" e transformar-se numa pura inteligência!

coração", uma vez que "ele se destina à inteligência pura"⁷. Mas logo vemos que Bergson está se referindo a emoções bem determinadas, na verdade duas velhas conhecidas que surgem sempre de braços dados na longa história de discussões sobre a catarse: a piedade e o medo. Assim, quando esses afetos proibidos recebem um nome, tudo vai se tornando claro. A teoria "científica" de Bergson trabalha com a mesma separação do adágio popular entre sensível e inteligível, entre "coração" e mente, mantendo uma alternância inconciliável entre "rir de" e "sentir com", vistos como movimentos excludentes de afastamento e aproximação segundo a presença/ausência de identificação com a personagem. E então compreende-se a função do terceiro requisito - a cumplicidade - e porque "nosso riso é sempre o riso de um grupo". O espectador "neutro" do cômico afastar-se-ia do objeto risível e entraria em comunhão com os demais observadores distanciados, pois "essa inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências". É por essa via que Bergson irá reiterar seus argumentos em favor da *utilidade* do riso, da sua significação social. Pode-se mesmo aprofundar essa idéia de *cumplicidade* aplicando-a à situação do receptor isolado. Melhor do que dizer que rimos "em grupo", seria reconhecer que *aquilo que ri, em nós, quando rimos, é o grupo*. E isso em nada depende de termos nos transformado provisoriamente em puras inteligências, e sim que o comediógrafo aposta numa certa comunhão de valores que estão circunscritos a um dado perímetro social, a uma "paróquia". Seria mesmo o oposto do exercício crítico a circunstância de rirmos "por contágio", cúmplices de conceitos e preconceitos grupais.

Aquilo que Bergson denomina "a emoção" abrange, pois, apenas os afetos recomendados pela catarse aristotélica - piedade e terror; é daí que parte sua teoria, definindo pelo avesso a face negativa do efeito cômico, na figura desse espectador "insensível" - pois não leva em conta as emoções suscitadas pela comédia, mas sim as que ela deve evitar. Realmente, o efeito cômico parece depender dessa distância estratégica, parece exigir que o espectador não "cole" suas reações à vivência da personagem. A garantia desse "descolamento" iria levar Brecht a utilizar largamente os recursos cômicos como um poderoso "efeito de distanciamento" de sua dramaturgia e do seu teatro (além da música, da cenografia e da interpretação do ator, etc). Depois de sua formulação dos propósitos do teatro épico, a palavra *distância*, no âmbito do drama e da encenação, tende a ser atraída de imediato para o sentido de *distanciamento* como método de neutralizar a ilusão de verdade cênica, de romper a tradição naturalista de manter o espectador *colado* às paixões da personagem, impossibilitando sua visão crítica. Porém, tal método projeta algo bem diferente do "espectador neutro" de que fala Bergson. Brecht é extremamente preciso ao definir o *seu distanciamento* (o seu Efeito V- *Verfremdungseffekt*). Para isso, aponta a diferença em relação aos efeitos cênicos "distanciadores" do teatro antigo ocidental e do teatro asiático, como o uso de máscaras, dança, música e pantomima, pois "tais efeitos tornavam, sem dúvida, impossível a empatia e, no entanto, a técnica que os permitia apoiava-se, ainda mais fortemente do que a técnica

⁷ BERGSON, Henri. Op.cit. p.13.

que permite a empatia, em recursos sugestivos de natureza hipnótica."⁸ Ou seja, o que serve para afastar também pode servir para iludir. É preciso não esquecer que a ilusão naturalista é apenas *uma* das formas de envolvimento "hipnótico", razão pela qual Brecht, em sua batalha pela produção de um novo espectador, utilizará um verdadeiro arsenal de recursos, e não apenas a *relativização da empatia*. E aqui situo o que importa realmente nesse paralelo entre as emoções em jogo na comédia e no "efeito V". Brecht jamais pretendeu, e disse-o repetidas vezes, anular a empatia, neutralizar a participação afetiva do público.⁹ Esse teatro que se propunha a produzir espectadores perspicazes, capazes de experimentar o próprio exercício da crítica como um prazer *forte*, nunca despediu a emoção em sua tarefa de "entregar o mundo aos seus cérebros e aos seus corações, para que o modifiquem a seu critério"¹⁰.

Retornando a Bergson, e ao tipo de distância exigido pela comédia, não me parece haver dúvidas quanto ao isolamento *das emoções tradicionalmente associadas ao efeito trágico*. O equívoco veio a instalar-se no passo seguinte, quando essas emoções - piedade e terror - foram confundidas com toda e qualquer participação afetiva do receptor da comédia. Realmente, creio que não se dará um passo para melhorar nossa compreensão da catarse cômica sem principiar por afastar a idéia já tão sedimentada do espectador neutro, espécie de máquina-de-perceber-desvios, espécime sobre ou sub-humano, dotado de "inteligência pura". Insisto nesse ponto crucial, pois ele representa um empecilho ao reconhecimento do fenômeno catártico próprio da comédia - nos termos de um processo ao mesmo tempo afetivo e cognitivo, de uma *experiência*, enfim.

Ora, o "gesto de distância" que atinge o espectador parte de um movimento que está na gênese da obra cômica. O comediógrafo precisa conter ou minimizar sua própria simpatia para com a personagem-alvo do ridículo, por uma decidida seleção de traços. Temos para isso um excelente exemplo no enfoque dado a uma das personagens da história brasileira que mais tem sido "vítima" do tratamento cômico: Dona Carlota Joaquina de Bourbon e Bragança. No cinema - como em Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, de Carla Camuracci, - ou no teatro - como na peça de Roberto Athayde, Carlota Rainha - eis que reaparecem a mesma meia dúzia de marcas viciosas no perfil da *indigitada* rainha: seu furor libidinal, seu autoritarismo, sua propensão desonesta a golpes e intrigas ditados pela ambição desmedida, seu ódio ao Brasil, seu racismo e até mesmo sua feiúra. Quanto a mim, repeti, sem qualquer originalidade, os mesmos vícios já citados na composição do perfil de Carlota Joaquina, em Alô, Brasil 2000! Quem Te Vê e Quem Te Viu!. Bastaria que

⁸ BRECHT, Bertolt. "Pequeno Organon". In: Estudos sobre Teatro. Trad. de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. P. 116.

⁹ "A auto-observação praticada pelo artista, um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante." BRECHT, Bertolt. "Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa". In: Estudos sobre Teatro. P.57-8.

¹⁰ BRECHT, Bertolt. "Pequeno Organon". P.108.

me detivesse a refletir sinceramente, por um segundo, sobre qual teria sido a experiência de tal mulher, em tal época e em tais circunstâncias, e tudo estaria perdido para a comédia. Mas como se tratava de uma "fantasia cômico-musical", e como Carlota iria dividir a cena com muitas outras personagens, sua aparição deveria ser de imediato reconhecida pelo público.

É curioso observar a vigência e a disseminação, o sucesso, enfim, obtido pela idéia do fruidor superior e impassível que seria alvo da comédia, mesmo um século depois de certos estudos que no mínimo a colocariam sob suspeita. No prefácio à 23ª edição de seu ensaio sobre o cômico, de 1924, Bergson acrescenta uma bibliografia "dos principais trabalhos publicados nos 30 anos antecedentes". Entre as obras aí listadas, encontra-se o minucioso trabalho de Freud sobre os chistes, que cuida de modo exaustivo de um tipo específico de comicidade verbal - a *espirituosidade* - que sempre foi justamente a parte do cômico considerada "nobre" pela maioria de críticos e teóricos, por supostamente se dirigir ao intelecto puro, ao refinamento de uma platéia culta. No entanto, o próprio estudo sobre os chistes é um golpe mortal em qualquer teoria de insensibilidade. Segundo Freud, os chistes ou frases espirituosas embora sejam "a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer" servem sempre ao propósito inconsciente de satisfazer a um instinto - libidinoso ou hostil - diante de um obstáculo, seja ele externo (normas e limites da sociedade) ou interno (repressão psíquica); ao contornar tais obstáculos, os chistes conseguem extrair prazer de fontes que de outro modo permaneceriam interditas. O homem civilizado, incapaz de rir de uma obscenidade que lhe pareceria repugnante, a ela tem acesso através de todo um repertório de chistes aceitos socialmente. O mesmo se daria com os impulsos hostis, que estão sujeitos à repressão desde a infância. Ao renunciar à expressão da hostilidade através da ação, desenvolve-se uma técnica substituta: tornar o inimigo inferior, desprezível, ridículo, e isso diante de uma terceira pessoa, uma testemunha que obtém prazer pelo riso.¹¹ Se aceitarmos a ambiguidade constitutiva do efeito espirituoso - a intenção consciente de fazer rir servindo a um propósito inconsciente de agressão ou desnudamento - depois do estudo de Freud, é difícil afirmar que "as emoções" estão ausentes do processo cômico; necessitam ser afastadas, como vimos, emoções bem determinadas, talvez todas as integrantes do naipe da compaixão e do medo, mas de modo algum as que estão associadas às pulsões agressivas e libidinais, isto para falar apenas das que foram devidamente reconhecidas por Freud.

A comédia engenhosa de que fala Bergson, socialmente *útil* e dirigida à platéia perspicaz, tem seu modelo em Molière (ou numa certa leitura de Molière): uma comédia cujo perímetro é *o salão*, cujo combustível da ação é *a conversa* e cujo motor - moral, segundo Bergson - é a punição de um vício. Uma comédia feita de duelos verbais e encerrando uma lição. Ora, creio que essa idéia de recepção puramente intelectual, sem interferência afetiva, é um mito racionalista, destinado a

¹¹ FREUD, Sigmund. Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. P.39.

conferir uma suposta nobreza ética ao efeito cômico, como *castigo dos vícios*; não se aplica à encenação de Molière, como não se aplica à de qualquer "comédia de idéias", por mais sofisticada que seja. O que afirmo é que os autores de comédia, de Aristóphanes ao besteirol baiano ou carioca, jamais se dirigiram à pura inteligência, ao julgamento frio do espectador. Recorrendo a um exemplo histórico, recordem-se as violentas reações provocadas pelas primeiras encenações do Tartufo (1664), as repetidas interdições da peça, o ódio declarado dos contemporâneos ao burguês atrevido que ousava pintar com tal esmero a máscara da hipocrisia *reinante*, o furor da Cabala de Devotos, a cólera espumante dos que o acusavam, entre outras coisas, de ter desposado a própria filha (Armande Béjart) e tente-se em seguida imaginar esse público em termos de "espíritos tranqüilos", de "corações anestesiados" ou de "mentes cultivadas". A rede de rancores tecida em torno do comediógrafo por todos aqueles que teriam sido alvo da sua crítica (ou que por ela se julgavam e reconheciam alvejados, o que é bem pior) é apenas uma ocorrência entre muitas de tal tipo registradas na história das reações do público. É claro que, defendendo-se de tantos ataques, o comediógrafo Molière sacou a sua única arma (como outros o fizeram em outras épocas): a função social, ética e mesmo terapêutica da exposição dos vícios. E uma boa parte dos críticos e teóricos acreditaram nisso, eles queriam acreditar nisso, e o fizeram por séculos e séculos. De onde nasceu a ficção engraçadíssima de um circuito de produção e recepção da comédia, tendo numa ponta um "moralista disfarçado em cientista"¹², e na outra um agrupamento de intelectos jubilosos em vingar-se das infrações às normas que todos comungam pacificamente. Ora, tal ficção alimenta apenas o desejo (defensivo) de não ver as paixões em movimento na catarse cômica, mesmo na mais *witty* das comédias. Pois uma coisa é rir, outra bem diversa é aceitar as razões por que se ri. Os resultados da reflexão podem assustar o observador, e tanto mais na medida em que ele tenha um alto conceito das motivações humanas e, claro, de suas próprias motivações.

O que não se viu, o que não se quis ver, mesmo após as revelações incômodas da psicanálise, é que a *insensibilidade em relação ao objeto* não implica que o espectador tenha se transformado numa "inteligência pura", num observador impassível. Bem ao contrário, é por não entregar-se à empatia e à comisseração (por disso estar protegido pelas estratégias cômicas), é por não "sofrer com" que ele pode dar vazão a seus impulsos libidinais e agressivos. Por chocante que possa parecer a comparação, há um elemento desse processo que nos remete à filosofia do libertino, em Sade. Impiedade não é sinônimo de insensibilidade. Como observou Barthes, o libertino sadiano é tão sensível à fonte do seu prazer que é capaz de gozar apenas ouvindo os gritos da vítima, no quarto ao lado.¹³ Não se trata de bloquear a empatia, mas de *deliciar-se* com o sofrimento alheio, de obter prazer com a dor do escravo do ritual orgiaco. Se reduzirmos os castigos, sevícias, flagelamentos, suplícios, lacerações, etc. apenas à exposição ao ridículo (e nem é preciso reduzir tanto, se

¹² BERGSON, Henri. Op.cit. p. 68.

¹³ BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Lolita. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979. P.148.

pensarmos em todas as surras de pauladas que recebem infalivelmente os escravos e criados da comédia antiga à neoclássica, e que perduram, com diferentes classes de vítimas, em todo tipo de farsas populares, incluindo o humorismo televisivo, para o puro deleite do espectador) teremos um processo semelhante na comédia, pois o impedimento da piedade e do terror é o exato pré-requisito *para dar lugar a outro tipo de paixões.*

O que parece acontecer com o gênero cômico é o recurso a um alto grau de *disfarce* dos afetos em jogo, ao contrário do trágico, que consiste exatamente na explicitação (e ritualização) do luto e do sofrimento. E essas estratégias têm conseqüências imensas para o fenômeno da catarse nos dois modos de co-mover o espectador. O estudioso interessado em surpreender os afetos envolvidos na catarse cômica pode iniciar observando o reiterado vínculo entre *pathos* e *ethos* em vários momentos da reflexão ocidental sobre a comicidade. As paixões foram repetidamente consideradas como "afecções da alma", por seu poder de interferir nos raciocínios, de contaminar os julgamentos humanos. A identificação entre paixão e doença, passional e patológico, remonta a Platão, para o qual os excessos de dor ou prazer são um mal a ser extirpado da alma humana. Daí parte uma certa linha de pensamento, passando pelos estoicos até o cristianismo, que considera a paixão uma afecção a ser curada, uma força a ser esmagada na busca seja da sabedoria, seja da santidade, por meio do intelecto ou da graça.¹⁴ Na *Ética* a Nicômaco, Aristóteles refere-se a onze paixões¹⁵; na *Retórica*, a nada menos que catorze: cólera e calma, amor e ódio, temor e confiança, vergonha e impudência, favor (obsequiosidade) e inveja, compaixão e indignação, emulação e desprezo. Com tantas paixões, seria o caso de se perguntar: por que apenas o temor e a compaixão foram nomeados ao descrever o efeito trágico como "purificação dessas emoções"?¹⁶ Não haveria, dentre tantos afetos, alguns que se pudesse associar, de modo *afirmativo*, à recepção da comédia, ao invés de descrever o aspecto afetivo do efeito cômico como pura negação, ou seja, como *ausência* da piedade e do terror? No mais antigo escrito filosófico a ocupar-se do efeito cômico, o *Filebo*, de Platão, Sócrates pretende demonstrar que aquele que ri é turbado por uma "afecção mista" que reúne *malícia* e *inveja*, pois ele extrai seu prazer dos infortúnios alheios. A falha da personagem cômica seria desobedecer ao supremo mandamento délfico: "conhece-te a ti mesmo" e assim deixar-se levar pela ignorância dos próprios vícios; o riso que ela suscita no espectador seria um prazer falso, espúrio, por misturar os apetites *concupiscíveis* - fundados no prazer - e os *irascíveis* - com origem na dor.¹⁷

¹⁴ Cf. LEBRUN. Gérard. "O conceito de paixão". In: CARDOSO, Sérgio et alii. *Os Sentidos da Paixão*. P.17-33.

¹⁵ "Por paixões entendo os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor." ARISTÓTELES. "Ética a Nicômaco". Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D.Ross. In: _____. *Ética a Nicômaco*. Poética. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores) p.31.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966. Cap.VI. p.74.

¹⁷ "Sócrates - Porque razão principal pensas que te mostrei a mistura que a comédia oferece? Não é para convencer-te de que é fácil fazer ver a mesma mistura nos temores, nos amores e no resto? E para que,

Platão aponta a paixão da *inveja*, por exemplo, como um importante componente afetivo do "estado de alma" em que nos colocam as comédias. Mas isso talvez não seja compreensível para nossos hábitos atuais de pensamento. De que modo a imagem de seres que desconhecem seus próprios vícios, despertaria em nós o afeto invejoso? O que haveria a invejar nesse herói "desapoderado", nesse "amigo fraco" que ao expor o seu ridículo, o nosso ridículo, funciona como signo da finitude, do limite, da menor dimensão do humano?

Acontece que aquilo mesmo que torna esse herói *irrisório* - a inconsciência de seu pedantismo, avareza, burrice, etc. - é o que o transforma numa criança aos nossos olhos, livre para agir para fora e para além dos rigores de um padrão adulto de comportamento. Ao atuar de modo absurdo, extravagante, ao dar-se o direito de dizer bobagens, a personagem cômica nos dá a impressão de manter intacto aquele "patrimônio lúdico" da infância, que o espectador sente ter perdido em nome das exigências sociais de coerência e seriedade. De certo modo, toda personagem cômica é uma criança grande. Alguém que acredita ser maior, mais forte, mais belo, mais sábio do que realmente é - e age como se o fosse. Sganarello, vestindo armadura para duelar com um suposto rival, em *O Traído Imaginário*, tem algo do menino fantasiado de super-herói. Mas, ao mesmo tempo, a personagem cômica, obviamente, não é uma criança. Dentro de uma estrutura de papéis muito persistente, que vem da *Comédia Nova* aos programas de TV, ela é bem mais frequentemente o representante de uma "sociedade de velhos" (seja por idade, posição de poder ou culto de comportamentos conservadores) que está sendo negada pelos mais jovens. Nós vemos esse adulto infantil espernear contra a realidade e agir de modo simultaneamente livre e ridículo, e nos perguntamos "por que ele acha que pode fazer isso"? A platéia adulta que ri inveja essa *loucura* - não quer *corrigi-la* ou *curá-la* pelo riso, como pensa Bergson, e sim *fruí-la* no espaço de liberdade delimitado socialmente pela comédia.

"Afeções da alma" ou "impulsos reprimidos", as paixões desencadeadas pelo efeito cômico podem provir de tendências tão opostas - permitindo o jogo estético-receptivo entre proximidade e distância, atração e repulsão - quanto provêm o terror e a piedade. Se é verdade que todas as paixões têm origem nas duas grandes vertentes pulsionais de vida e morte, a personagem cômica parece funcionar (tal qual a trágica) como a vítima de um sacrifício ritual, amada e odiada, fonte de simpatia e júbilo tanto quanto alvo de pulsões erótico-agressivas: um *pharmakós* com máscara de bufão.

tendo compreendido este exemplo, não me obrigue a prolongar o exame destas paixões mas admitas simplesmente que o corpo sem a alma, e a alma sem o corpo, e os dois em comum sentem mil afeções em que a dor se mistura com o prazer." PLATÃO. "Filebo". In: _____. *Diálogos IV*. Introdução, comentários e notas de Emily Chambry. Portugal: Publicações Europa-América, 1999. P.218.

O GALO NO IMAGINÁRIO POPULAR

Por Nete Benevides ¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

Para Miguel e Dôra.

*O galo morreu/E seus ocasos/Nasceram esta manhã./O galo morto/Fez-se
órbita/Dos astros./ (mas os galos não morrem!)/ nas serranias agrestes/
habita seus roseirais.²*

Pega! Umbora, pega! Ah! Miserável, escapou por debaixo das madeiras! As asas não foram cortadas, é por isso que tá nessa ousadia. Cresci ouvindo essas palavras, ditas por meu pai e dirigidas à minha mãe, naqueles espetáculos domésticos das manhãs de domingo. No quintal da nossa casa, na Praça dos Vaqueiros, n.º 29, o objetivo era o saboroso almoço que D. Lourdes, de “seo” Ricardo, preparava amorosamente para sua prole. Era divertido observar aquele homem, alto e forte, à mercê dos “bailes” galináceos e o seu prazer quando o animal era capturado. Como disse o poeta argentino, Juan Gelman: *em qualquer circunstância, uma boa infância é a pátria mais invulnerável.* Seguramente, aquelas imagens fotografadas na minha memória marcaram-me profundamente, determinando o meu interesse pelo astucioso animal. Finalmente, o que resta de um galo quando lhe cortamos as asas e o cocoricó?

Sentinela, protetor e guardião, quando se trata de velar os seus, o galo, símbolo da França republicana, é retratado na alegre fábula *O Galo e a Raposa*, de La Fontaine:

No ramo de uma árvore, vigilante, estava, certa vez, um velho galo, sagaz e matreiro. Irmão, disse uma raposa, adoçando a voz, não estamos mais em guerra, a paz se fez entre os animais, eis o que vim te anunciar.

¹Arte-educadora, Diretora Teatral, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC/UFBA. Filiada à ABRACE, Sócia do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. A presente comunicação surgiu em meio a pesquisa (*As Mulheres da Rua do Fogo: Vida e Liberdade em Louvor a São Roque*) que ora desenvolvo na região de Riachão do Jacuípe, no meretrício do sertão baiano.
e-mail: netebenevides@hotmail.com

² Medeiros, Irani. 2001. p 15.

Desça, para que eu te abrace. Mas não te demores, por favor, devo visitar ainda mais vinte amigos. Tu e os teus podem agora andar pelo chão sem nenhum temor. Nós te ajudaremos como irmãos. Vem, pois, receber um beijo de amor fraterno. Amigo, respondeu o galo, nenhuma outra notícia poderia agradar-me mais do que essa. E mais alegre fico eu por recebê-la de ti. Já estou descendo, mas vejo dois galgos, que, com toda certeza, correm para cá a fim de dar-me as novas. Eles são rápidos e logo chegarão, e poderemos todos nos beijar. Adeus, disse a raposa, tenho muito o que fazer, até outro dia. O galo se eriça, ganha de novo a árvore, muito contente com o seu estratagema, e põe-se a rir do terror da raposa, pois é duplo o prazer de burlar o burlador.

O galo é um animal emblemático, presente simbolicamente na maioria das antigas civilizações. Figura em moeda de 6 mil anos a.C. e sua simbologia está relacionada com a fecundidade, a vigilância, a passagem do tempo, a combatividade e o alvorecer do novo dia. Podemos vê-lo no presépio, anunciando um novo tempo para a história do mundo cristão e na paixão e morte do Senhor. No Evangelho de São Mateus³, Jesus prediz a negação de Pedro invocando simbolicamente a figura do galo: *Em verdade te digo, nesta noite mesma, antes que o galo cante três vezes, me negarás.* Quando o fato se concretizou, o galo passou a simbolizar o pecador arrependido. Porém, o canto do galo, naquela circunstância, não lembra Pedro convertido, ao contrário, anuncia a Ressurreição depois da noite da paixão e morte do Senhor.

Na história do Cristianismo, é comum encontrá-lo no cimo das igrejas, em suas cúpulas, geralmente cunhado em bronze, às vezes trazendo no bico o ramo verde da vitória, delimitando os quatro pontos cardeais, vigiando e auscultando o horizonte, revelando o símbolo do Cristo vigilante sobre a comunidade, defendendo-a de todos os raios e tempestades que possam cair sobre ela.

A mitologia grega o consagrou a Marte devido ao seu instinto ágil e empreendedor. O galo tornou-se, também, símbolo de vigilância depois que Marte surpreendeu o animal nos braços de Vênus. Protetor das casas, como ave sagrada foi consagrado a Esculápio. O grego fornece dois vocábulos referidos ao animal: *alectoromania*, sortes tiradas com o galo; e *alectoromaquia*, briga de galos.

Tradicionalmente, na Europa, durante os festejos a São Roque, o santo protetor contra a peste, é comum os agricultores doarem o galo mais velho do terreiro para ser leiloado no dia da celebração da Festa do Glorioso Santo. São conhecidos como *Galos de São Roque*.⁴ No Brasil, a festa que ocorre no dia 16 de agosto predomina nas cidades com tradição pastoril. Nos Estados de S. Paulo e Minas Gerais, onde também registra-se o culto a São Roque, acredita-se que a ninhada fica livre da peste

³ Mt. 26,34. 1961, p.1340.

⁴ Brustoloni, Pe. Júlio J. 1992.p 88.

se for dedicado um galo a S. Roque; também acredita-se que “o pinto nascido de ovo picado a 25 de dezembro dará galo músico, isto é, de voz forte e sonora...”⁵

Inscrito no universo das superstições, acredita-se que quando o canto do galo é ouvido junto a uma pessoa está a lhe anunciar uma surpresa. Quando ocorre em noite escura, indica infelicidade; cantando à noite, ao longe, sinaliza a madrugada avançando; porém, se durante a noite o galo cantar, fora de hora, é revelação de um vaticínio, haverá sortilégios. O galo é presença marcante em nosso rifoneiro, nas modas e nos desafios de violas, nas danças, nas adivinhações, na medicina popular e no anedotário.

Há aproximadamente mil e quinhentos anos, os chineses já amestravam os galos para a luta, sendo a China ponto de irradiação para o Oriente. Cidades como Rodes e Tanagra, na Grécia, ficaram famosas no adestramento dos galos para as competições nas rinhas, chegando a criar uma associação para a disciplina das regras, onde se estabeleceram legislações na tentativa de diminuir os gastos e prodigalidade vindas do jogo que se tornou caro e rixoso. Posteriormente, essa prática seguiu para Roma, espalhando-se pela Inglaterra, Estados Unidos, Espanha e Portugal, onde deu nome a uma famosa marca de azeite de oliva. Há uma genealogia dos galos, histórias dos tipos que se celebrizaram pela sucessão de vitórias, nomes curiosos, grandes criadores, devotos em apostas vultosas. Sobre o tema, João do Rio escreveu *O Pavilhão das Rinhas*⁶.

No futebol brasileiro, o Clube Atlético Mineiro também adotou a figura do galo como símbolo de competitividade e de altivez; a imprensa deu ao jogador Zico o apelido de *Galinho de Quintino*, devido ao porte físico e à rapidez e eficácia do raciocínio e dos majestosos dribles. No Brasil, as rinhas de galo multiplicaram-se com rapidez e, como no futebol, uma gama variada de pessoas acompanham com grande interesse a peleja apaixonante das brigas de galo. Elas são, por tradição, mais urbanas do que rurais, porém podemos encontrá-las em todo o país. Na década de sessenta, o então Presidente Jânio Quadros decretou a proibição das brigas de galo em território nacional, através do decreto n.º 50.620, de 18.05.1961⁷, ainda vigente. Mesmo assim, ainda ocorrem muitas apostas envolvendo altas somas de dinheiro, pois as rinhas de galo proliferam-se em todo o Brasil, contrariando a referida legislação.

No espaço geográfico de uma rinha, onde é incomum encontrarmos a figura feminina, os homens parecem recriar seu imaginário de guerreiros. Nessa cena de embates, encontram-se inúmeros galistas orgulhosos dos feitos dos bons galos de briga. Talvez, de algum modo, esses homens queiram transportar para a figura do animal seus sonhos e recalques, quase numa catarse do universo masculino.

*Sobre essa prática, vamos encontrar nos registros da Historiadora Zilda Paim*⁸ relatos desse jogo popular na Cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Ela informa que antes das brigas os galos, já tosados, eram untados com uma pomada

⁵ Faria, Alberto. 1933, p. 399.

⁶ Rio, João do. 1909, p.103-111.

⁷ Tavares, J. Edivaldo. 1968. p. 52.

⁸ Paim, Zilda. 1999. p 263.

composta de angico, aroeira e pedra-ume, à qual se adicionavam mamona e álcool, para endurecer a pele e oferecer mais resistência durante a luta. Em seguida, os animais seguiam para as rinhas, onde as brigas duravam, em média, 15 minutos e, quando os animais encontravam-se bastante ensangüentados e indispostos, os treinadores os separavam, borrifavam água neles e, depois de um rápido descanso, reiniciavam as brigas até o desfecho final.

Normalmente, os galos de briga são preparados até um ano de idade, com alimentação correta e exercícios direcionados para que desenvolvam resistência específica para brigarem com destreza. Investigando o comportamento cotidiano dos galos, podemos descobrir o instinto desses animais e seu procedimento agreste de brigar. Existem quatro tipos de raça: o *galo-da-terra*, o *japonês*, o *bunda larga* e o *galo mexicano*. Independentemente da raça, a natureza do galo é ser livre e dominador, inclusive em relação às galinhas e seus pintos; é sempre ele quem comanda. Somente é possível ter mais de um galo no mesmo terreiro até a idade de frango, pois quando adultos, eles se desentendem. É uma questão de poder, valendo tanto para galos preparados para as rinhas como para os criados somente para a alimentação. O ritual que antecede as brigas de galo merece cuidados e simpatias. Há galistas que antes de saírem para as rinhas, dirigem-se aos pés de São Jorge, para acenderem uma vela pedindo proteção para a vitória do seu galo.

Também nos terreiros de candomblé, a figura do galo faz-se presente e merece destaque entre as oferendas para orixás guerreiros como: Exu, Ogum, Oxossi, Oxumarê, Xangô, Omolu, Ossain, Cosme e Damião, Iroko ou Loko e os Caboclos. O galo é considerado animal de grande axé. No entanto, de acordo com a oferenda pretendida e para qual orixá o ritual será almejado, determina-se a idade dos galos e as cores das suas penas.

Durante uma epidemia de peste em Marselha, Charles Delorme, médico pessoal de Luís XIII, defendeu o uso de vestimentas especiais para proteger os médicos da infecção quando estivessem tratando pacientes acometidos de peste. De fato em antigas gravuras da Idade Média, que retratam epidemias de peste, observa-se a utilização, pelos médicos da época, de determinadas vestimentas protetoras; para o corpo, capas longas e para o rosto máscaras pontiagudas, como bicos, recobrando o nariz. Essas máscaras, semelhantes à figura do galo, continham substâncias aromáticas que agiam como filtros contra os odores emanados das vítimas de peste.

Na medicina popular, a folha da *crista-de-galo*, um pequeno arbusto que podemos encontrar na natureza, é um excelente remédio para cólicas e lavagens vaginais. Para esse fim, as mulheres preparam com as folhas chás e infusões. O nome *crista-de-galo* também batiza uma doença venérea que atinge homens e mulheres; o *condiloma*, que consiste numa excrescência carnuda e dolorosa que se instala no ânus, na vulva ou na glândula peniana. Essa doença também é porta de entrada para o vírus papiloma humano (HPV) e, conseqüentemente, para o câncer genital.

Na periferia das cidades do interior, é comum encontrarmos os galos em galinheiros ou criados à solta, acompanhados ou não, de pintos e galinhas, compondo a paisagem com astúcia e precisão. Saboreado como alimento do

cotidiano, o galo também é conhecido como fonte de vigor, preparado em caldos ou canjas, para resguardo de mulher parida ou para convalescentes acometidos por doenças. No Estado da Paraíba é hábito popular a *Sopa de Cabeça de Galo*, uma mistura de farinha e ovos, que tem efeito imediato para reanimar o indivíduo desvigorado

Nas proximidades dos cabarés, os galos servem de alerta para as prostitutas, pontuando o tempo com seu canto e, em muitos casos, acordam essas mulheres quando elas se embriagam e adormecem. É fato que, no universo do meretrício, o homem que escolhe uma prostituta para o jogo sexual e atinge o orgasmo com rapidez, similar ao modo do galo copular, torna-se conhecido como “galo” ou “foda de galo”, o que é motivo de chacota entre as prostitutas.

Aqui vale lembrar que, no universo popular, as mulheres que fazem o sexo livremente são discriminadas e batizadas como “galinhas”, numa referência à fêmea do galo, pois essas são por eles perseguidas sexualmente nos terreiros. Contudo, quando as galinhas estão chocando nos seus ninhos, tornam-se agrestes e não aceitam copular, espantando os galos com fúria.

Maternais, enquanto os filhos são pequenos, as galinhas vivem ciscando alimentos arrodadas dos filhotes e constróem, elas próprias, o ninho para sua ninhada. Enquanto os pintos não possuem asas para voar para o alto das árvores, as galinhas permanecem no ninho, protegendo-os contra os perigos, cochilando atentas com os pintos embaixo das asas. O galo, no entanto, dorme no alto.

Quando descem é comum as brigas com outros galos ou frangos, delimitando seu poder territorial, inclusive em relação ao seu alimento, pois o galo é de natureza egoísta, não respeitando nem suas companheiras, nem seus filhos. Na sua lei, ele será sempre o primeiro. À medida que a ninhada cresce, os pintos trocam as penas e tornam-se frangos; então, sobem, ao anoitecer, para os poleiros, descendo ao clarear do novo dia. No entanto, para exercer o domínio sobre o galo, o proprietário deve, necessariamente, cortar as asas do animal, caso contrário, correrá exaustivamente em sua caça, correndo o risco de levar infinitos “bailes” e, assim, não atingir a meta de tê-lo nas mãos.

Outros registros recorrentes à presença do galo na nossa memória ancestral e que nos revela a marca ibérica da nossa formação cultural, vamos observar nas poesias *Tecendo a Manhã*, de João Cabral de Melo Neto, ou em *Galos de Briga*, de Aldir Blanc - essa musicada em fado por João Bosco:

*cristas de incêndio crispadas,/cristais do fogo de espadas,/cristas de luz
suicida,/lúcidas de sangue futuro./cristas crismadas em rubro;/não rubro
rosa assustada,/de rosa estufa, canteiro,/ mas rubro vinho maduro,/rubro
capa, bandarilha,/rosa atirada ao toureiro./não o rubrancor da
vergonha,/mas os rubros de ataduras,/o rubro das brigas duras/dos galos de
fogo puro,/rubro gengivas de ódio/antes das manchas no muro.*

Esses registros também são verificados em cantos de trabalho no sertão baiano. Na comunidade de Subaé, localizada na Região de Serrinha, o povo canta o *Batuque de Bata de Milho e Feijão*, de autor desconhecido, onde percebemos no verso

inicial, referências ao galo: "Galo canta à meia noite/nesta mesma serenata/ eu vim aqui saber/ se é bonita a minha chegada/ se é bonita a minha chegada/ ..."

Nas obras de Shakespeare é possível encontrarmos a presença do galo. Aqui, o destacamos no clássico *Hamlet*, onde ouvimos o seu canto anunciar o novo dia e dessa maneira espantar o espectro. Também na peça *Chantecler*, de Edmond de Rostand, o protagonista não entende o porquê do dia amanhecer à sua revelia já que ele não cantou pois se encontrava rouco.

Trupizupe, o Raio da Silibrina, texto do paraibano Braúlio Tavares, revela uma aproximação com a figura do galo, segundo o verso em que aquele se anuncia: *Meu nome é Trupizupe/ Sou o galo de Campina/ O meu nome é Trupizupe/ O raio da Silibrina*. Como personagem, podemos citá-lo também no auto de Natal *A Noite Será Como o Dia*, de Dom Marcos Barbosa, e no musical *Os Saltimbancos*, traduzido e adaptado por Chico Buarque de Hollanda, inspirado na fábula *Os Músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm; na literatura, através da inesquecível novela *Ninguém escreve ao Coronel*, do colombiano Gabriel Garcia Marquez. Um casal de anciões herda um galo de briga que simboliza a última lembrança do filho morto. Por esse motivo, o animal adquire prioridades alimentícias em relação aos protagonistas. Ao final, combalidos e pobres, já não encontram nem mesmo milho para dar ao animal. Então, a mulher, preocupada, questiona o marido: "E agora, o que vamos comer?" O velho sentencia: "MERDA!". O galo mereceu um volume de versos laudatórios no século XVI; Luís Brochado publicou em Lisboa, em 1544, na Oficina de Antônio Álvares, o livro *Trova em Louvor do Galo*, com reedição em 1602⁹.

Na arte cinematográfica do novo milênio, através do instigante filme *A Fuga das Galinhas* (*Chilcken Run*) dos diretores Peter Lord e Nick Park, observamos a metáfora da liberdade, através de um grupo de galos e galinhas que se encontram aprisionados numa granja e são surpreendidos com a chegada de um galo muito criativo e aventureiro, que lidera um espetacular plano de fuga. O filme é ousado, vibrante e otimista, como a personalidade desse garboso animal que tece as manhãs. A saga desse galinheiro eleva nosso espírito ao constatar-mos, mais uma vez, a simbologia do galo como o anunciador do sonho no imaginário popular.

Por fim, não podemos esquecer da historietta sobre a felicidade, a qual Leonardo da Vinci cunhou, entre inúmeras, para a criação dos famosos códices Atlântico e H, onde se encontram as fábulas que traziam as lendas, com temas variados e tendo como personagens constantes elementos da natureza (água, ar, fogo, pedra, plantas e animais), onde todos possuíam vida, pensamento e palavras. Leonardo, um fantástico contador de histórias, antecipou em dois séculos as fábulas de La Fontaine. Durante a Renascença, essas historietas eram consideradas ditos espirituosos, fábulas e apólogos de bom gosto literário e conteúdo moral.

O homem é o destruidor de todas as coisas criadas, escreveu Leonardo da Vinci *No Livro das Profecias*. Porém, naquele período, entre os artistas de Florença, foi

⁹ Cascudo, Luís da Câmara. 1954. p.284-285.

um vigoroso pesquisador culto, ousado, ágil, conversador, controvertido; era o centro das atenções como um bom galo o saberia ser. A fábula seguinte, *Felicidade*, de sua autoria, foi transcrita do toscano por Bruni Nardini e revela a destreza desse animal que desperta a aurora, tornando-se seu arauto:

Qual é o mais feliz dos animais? perguntaram certa vez a um velho camponês.

*O galo, respondeu o camponês. – O galo é a imagem da felicidade. Quando o dia amanhece, ele se alegra e canta. Corre, pula, luta e brinca, cantando o tempo todo, feliz e contente, e o terreiro inteiro ouve-o e alegra-se com ele.*¹⁰

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Dom Marcos O. S. B. 2ed. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- BÍBLIA SAGRADA. Mt. 26,34. São Paulo: Ave Maria, 2 ed. 1961.
- BRUSTOLONI, Pe. Júlio J. *Vida de São Roque*, Aparecida, São Paulo: Santuário. 1992.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Luís da Câmara, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1954.
- FARIA, Alberto. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. In “O Galo Através do Século”, V. 42. Rio de Janeiro.1933.
- MEDEIROS, Irani. *Le coq est mort*. João Pessoa: Correio das Artes. 07. 01. 2001.
- PAIM, Zilda. *Relicário Popular*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, EGBA. 1999.
- RIO, do João. Porto: Chardron. 1909
- TAVARES, J.Edivaldo. *Legislação Penal Revisada*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos. 3 ed. 1968.
- GRIMM, *Irmãos*. São Paulo: MEC, Global. 1979.
- VINCI, Leonardo da. *Fábulas e Lendas*. Rio de Janeiro: Salamandra Lendas: Alegria. H.5v. 1977.
- DISCOGRAFIA:
- BLANC, Aldir; BOSCO, João. *Galos de Briga*. (Vinil). Rio de Janeiro: RCA. Março/Abril/Maio, 1976.

¹⁰ Vinci, Leonardo da. 1977. p.104.

OS PROCEDIMENTOS DE DARIO FO

Por Neyde Veneziano

Universidade Estadual de Campinas

No período entre maio de 2000 e abril de 2001, realizei uma pesquisa junto a Dario Fo, contemplada com bolsa pesquisa no exterior (em nível de pós-doutorado) pela FAPESP. O projeto de pesquisa denominava-se *Rigor e Improviso: uma pesquisa com Dario Fo*. Apresento, agora, parte dos resultados desta pesquisa, pretendendo apontar os fatores que caracterizam a dramaturgia de Fo, levando em conta tradição, técnica e contemporaneidade. Aos 75 anos, Dario é o autor vivo mais encenado no mundo e toda a sua obra está, basicamente, dividida em dois sub-gêneros: os monólogos e as comédias.

Sua peculiar metodologia parece se basear nos antigos sistemas familiares, na ciência dos fabuladores, no saber das coisas palpáveis, cujo discurso é, fundamentalmente, antiacadêmico. Para Dario, o que parece importar é, somente, a experiência concreta. Mas toda a aura “misteriosa” que envolve cômicos populares pode ser, também, uma hiperbólica máscara que esconde o paradoxo, porque o método, o rigor e a pesquisa estão, sempre, presentes: ultrapassam a experiência concreta para atingir níveis requintados de estudos e reflexões teóricas.

Como dramaturgo Fo apresenta duas faces importantes: uma política e uma artística. A primeira mostra-se exasperada enquanto a segunda é, ao mesmo tempo, renovadora e nutrida das tradições. A maioria dos estudiosos se ocupa em discutir e examinar seus conteúdos à luz das ideologias e das ciências políticas. Poucos são os que se preocuparam com sua eficácia teatral. Na obra de Fo, a arte se confunde com engajamentos e compromissos sociais. Mas fecharemos o foco sobre a face artística, procurando compreender a sua poética cujos procedimentos podem ser detectados a partir de três modelos básicos: o modelo medieval, revisto à luz da comicidade, o modelo da *Commedia dell'Arte* e o modelo da farsa *oitocentista*. O resultado final manifesta-se como uma dramaturgia moderna, *mutante*, nutrida da tradição oral, comprometida com o público e, rigorosamente, feita sobre a cena.

O modelo medieval...

Foi com os *fabulatori* do Lago Maggiore, onde passou a infância, que Fo assimilou as estruturas do modelo medieval, pois mesmo sem o saberem, os contadores de histórias fantásticas daquela região eram filhos da tradição *giullaresca*¹. Mais tarde, Fo estudaria e pesquisaria a figura do *giullare*, seus

¹ A palavra *giullare* (plural *giullari*), em português, significa “jogral”. Optei por utilizar a forma italiana, quando estiver me referindo à figura que inspirou Dario Fo, pela forte conotação e responsabilidade que o diretor-autor dá a esta profissão, diferenciando-a da dos jograis portugueses e espanhóis, talvez mais próximos dos trovadores e, portanto, menos exasperados.

monólogos, seus textos, suas músicas, sua irreverência, traduzindo-o em sua obra-prima: *Mistero Buffo*. O *giullare* que interessa a Fo é aquele que gira pelas cidadezinhas contando casos e novidades, misto de ator e “jornal falado”, aquele que desperta no povo o inconformismo e que denuncia, ainda que comicamente, as injustiças sociais.² Desta figura e desta tradição, extraiu grande parte de seus procedimentos.

Das técnicas aprendidas dos *fabulatori* que depois se mesclarão à moderna técnica do raconto no teatro de Fo, há as seguintes evidências:

- a.) As histórias eram hiperbólicas e paradoxais, todas apoiadas na troca grotesca entre o falso e o verdadeiro;
- b.) Nestas histórias, a ironia e o “achado” absurdo e surreal tinham uma grande importância;
- c.) A teatralidade dos *fabulatori* apoiava-se nos gestos e na mímica como complemento da palavra;
- d.) Estes *fabulatori* tinham a capacidade de ser, contemporaneamente, muitos personagens, de passar de um papel ao outro;
- e.) Falavam sempre na primeira pessoa, como se eles tivessem, realmente, assistido aos fatos;
- f.) Os assuntos eram reinvenções a partir das histórias da Bíblia ou histórias ligadas a acontecimentos no lago, mas sempre envoltos no aspecto “misterioso” (*como o caso de um país submerso, numa gruta sob a montanha, onde as pessoas viviam de cabeça para baixo ‘ao revés’*);
- g.) Comumente, estas histórias abordavam situações concretas vividas pela comunidade as quais os *fabulatori* revestiam de fantasia. Como, por exemplo, *a traição da mulher do açougueiro com seu sócio*, que, verdadeira ou inventada, a ela, todos os dias, se juntavam novos episódios com novas situações.

Estes mecanismos do *racconto* e este *retorcer* a realidade serão sempre a grande chave do teatro de Fo, que iniciou sua carreira recontando trechos tirados da Bíblia, ou fazendo a sua versão *raccontada* de grandes tragédias. A chave dos monólogos *darianos*, como a dos jograis seguidos pelos fabuladores, continuou a ser o paradoxo, o oposto, o contrário.

O modelo da Commedia dell’Arte...

Vastíssima é a literatura sobre a *Commedia dell’Arte*. Procurei constatar como e em que medida Dario Fo reaproveita as suas sintaxes e as transforma em espetáculos contemporâneos. Porque (é importantíssimo que se diga) sua obra não pode ser

² Segundo Tito SAFFIOTI, havia o *giullare* que, em troca de um belo soldo e boa alimentação, atuava nos castelos, servindo a um senhor e havia, também, aqueles que animavam as reuniões clericais, com músicas e versos. Obviamente, para Dario Fo estes dois tipos não existem. Há diferenças entre *giullare*, bufão, trovador e menestrel. Mas foi o *giullare* (o jogral) que ofereceu Fo, indubitavelmente, a matéria prima.

confundida com a *Commedia dell'Arte*. Mas, é inegável a sua influência sobre o autor-ator.

Importante é que se tenha em mente, sempre, que a *Commedia dell'Arte* que interessa a Fo é aquela *zanesca*, quase obscena e agressiva dos primeiros tempos, combinada à de uma segunda fase em que a dramaturgia evolui rapidamente para uma forma “plautina” de comédia perfeita até 1600, com a ampliação do repertório incluindo obras “sérias”.

O aprofundamento nas técnicas de interpretação com máscaras extraídas da *Commedia dell'arte* lhe veio com o trabalho junto a Lecoq³, que preparou seus atores na encenação de três espetáculos de teatro de revista, nos anos 50 e modificou, seguramente, seus procedimentos dramaturgicos. A utilização do corpo, sempre por ele muito valorizado, alimentou-se com estas pesquisas. A partir daí, Dario, que já era um fabulador de *corpo e texto*, examinou todas as possibilidades de transformar este corpo em texto e suas palavras em ações físicas concretas, buscando, na oralidade e na tradição, as inúmeras possibilidades de expressão.

Com relação à feitura do texto, propriamente dito, a *Commedia dell'arte* teve significativo papel no que se refere à escritura cênica, decorrente do trabalho sobre *canovacci*⁴. É oportuno recordar que, como os *commici dell'arte*:

- a.) Fo desenvolveu um raciocínio quase concreto em torno do que ele denomina “jogo de encaixe de situações até a reviravolta”;
- b.) não acreditou no valor da palavra e completou-a com assobios, onomatopéias, risos e outros *interrupções* que dão consistência às ideais e situações;
- c.) não acreditou no valor da palavra e fez o corpo falar com ela;
- d.) em consequência, experimentou usar a palavra com valor de gesto e o gesto com valor de palavra, personalizando sua dramaturgia;
- e.) descobriu o *grammelot* transformando-o em linguagem atual e contemporânea;
- f.) estudou as técnicas do improviso e da comunicação com o público que se movem dentro de um rigoroso método.

O modelo farsesco...

A atriz Franca Rame, esposa de Dario Fo, pertence a uma família de atores-itinerantes - os Rame - que, até 1940, sustentaram as tradições teatrais mais antigas, pois desde 1600, eram atores, bonequeiros e marionetistas, conforme a ocasião, sempre funcionando no sistema “companhia-teatral-familiar”. A partir de 1915,

³ Lecoq vinha da experiência de mimo puro. No caso, ele estava colaborando com o jovem diretor Dario Fo. Depois de algum tempo, os dois se desentenderiam. Dario, no entanto, até hoje, reconhece como importante aprendizado seu trabalho com Lecoq.

⁴ *canovaccio* (pl. *canovacci*) era o nome que se davam aos roteiros da *Commedia dell'arte*. As *famiglie d'arte*, como continuadoras da tradição, usam a mesma terminologia. No dicionário italiano, *copione* é o fascículo que contém o texto da representação teatral (correspondente aos libretos das óperas) e *canovaccio* é um esboço esquemático das ações cênicas. Dario Fo usa os termos *canovaccio*, *copione* e *escaleta*, quase como sinônimos.

especializaram-se em montar clássicos e farsas do séc. XIX (as farsas *oitocentistas*) e transcrições populares de grandes tragédias. Encenavam, também e principalmente, comédias improvisadas baseadas nos *canovacci*, que um dos membros da família escrevia, combinando as tradições da *Commedia dell'arte* aos acontecimentos das cidades em que representavam.

Como procedimento, antes de cada espetáculo, os Rame faziam uma pesquisa sobre a cidade em que iriam se apresentar. Estudavam a história, a política e não decoravam. Em seguida, faziam a *escaleta* do espetáculo e entravam em cena. Era um espetáculo diferente para cada cidade. Para eles, este procedimento, era absolutamente normal e profissional. As crianças começavam cedo na profissão e a organização sugere a estrutura de nosso circo-teatro. Todo este grande material de tradição itinerante e popular, do teatro "menor", capaz de tocar e entusiasmar públicos diversos, influenciou profundamente Dario Fo. Quando revirou o baú dos *copioni* da família Rame, Dario descobriu a farsa, gênero que experimentou, ainda nos anos 50, após a experiência com as revistas e antes das comédias e monólogos.

As farsas foram, para ele, um exercício importantíssimo para a compreensão de como se escreve um texto teatral. A lição dos Rame levou Dario Fo a:

- a.) exercitar-se em montar e desmontar os mecanismos da comicidade;
- b.) a escrever, diretamente, para a cena;
- c.) a continuar a trabalhar sobre *canovacci*;
- d.) a fazer *escaletas* que devem ser memorizadas sem, jamais, decorar um texto fixo;
- e.) Como gênero em consonância com a *fabulação*, a farsa criou o ambiente e a temperatura ideais para a comunicação. Assim nasceu uma reação em cadeia infinita (público>autor-ator>público...). Este fenômeno se tornou uma das características mais fortes do teatro de Fo – o reaproveitamento contínuo das respostas da platéia;
- f.) Nas comédias e nas farsas, a “trapaça” e o travestimento, considerados por Fo como a grande “matriz medieval”, são a base de quase todas as tramas, utilizados em infintas combinações e situações.

Após estas experiências, Fo já tendia a uma idéia de espetáculo só seu, uma espécie de “moralidade contemporânea”. A farsa criara a necessária interação com o público, que o fabulador, antes, realizava, por tradição, espontaneamente.

Os monólogos não chegaram, portanto, por acaso, nas carreiras de Dario Fo. Após tantos anos fazendo comédias, TV⁵ e até cinema, após rupturas com o teatro burguês e uma vida artística declaradamente compromissada com a “esquerda”, após

⁵ Em 62, fizeram “*Canzonissima*”, na RAI I. Dario escrevia, dirigia e apresentava o programa (espécie de revista televisiva). Franca estrelava. Os esquetes de Fo se tornaram um caso nacional, desencadeando violentas polêmicas. Pela primeira vez na TV italiana se ousou pronunciar palavras como “mafia”, “mortos brancos”, “greve”. Poucas horas antes do oitavo programa, a direção da RAI comunicou o corte em alguns esquetes que haviam sido censurados. Dario e Franca se recusaram a fazer cortes e retiraram-se do cenário televisivo. Durante 16 anos foram totalmente excluídos da tela, sem direitos a fazer, nem ao menos, publicidade.

os tempos de teatro de grupo, fazendo espetáculos em centros operários e comunitários, Dario Fo chegou à síntese.

Os monólogos...

Oficialmente, *Mistero Buffo*⁶ estreou em 1º de outubro de 1969. E, até hoje, sofre alterações a cada apresentação. Fo autor, que é também cenógrafo e arquiteto, decidiu desnudar a cena para relevar absolutamente o signo do ator. E o fez até romper o princípio clássico da racionalidade do lugar teatral - os dois pontos contrapostos de cena e sala, espetáculo e público - difundindo, de imediato, a luz sobre o espaço inteiro.

Fo sempre se dedicou à sátira do mau costume. O código desses “espetáculo para se rir” era, portanto, determinado sob a dimensão política. Mas, é a partir de 69 que o Fo-autor fará experimentações literárias mais profundas, baseadas na experiência do Fo-ator, rompendo com os parâmetros da comédia “oficial”.

Um preciso itinerário de recuperação de linguagem pode ser desenhado a partir do primeiro *Mistero Buffo*, por uma personalidade cheia de novelística para racontar a atualidade. Mas todos estes racontos vão além: há, acima de tudo, o pesquisador - um ator que se apossou de *gags* do cinema mudo, que aprimorou a gestualidade, que usou os equívocos do teatro ligeiro, dos comportamentos das pessoas na rua e dos comportamentos da igreja, para abordar o presente com instrumentos históricos e culturais.

Partindo de um bloco estrutural...

Dario acolhe o público no teatro com as luzes acesas. Tudo serve como técnica de ruptura, a fim de destruir o clichê “sou um espectador”. Na maioria das vezes, ele começa distribuindo as pessoas no espaço. Usa todos os pretextos, falando em voz baixa com os técnicos, pedindo que reajustem os refletores e solicitando a opinião do público. Estes procedimentos nos monólogos, também foram apreendidos da tradição porque:

- a.) segundo a tradição popular do raconto, jamais se inicia uma história com a frase “Agora eu vou contar...” e todas as suas artimanhas servem, exatamente, para aproximar as pessoas, objetivando a comunicação com a platéia. Esta tradição de começar o espetáculo sem parecer que se começa é oriunda da *Commedia dell'Arte*;
- b) nos monólogos, é sempre o ator que apresenta o personagem como procedimento convencional do relato. Não há nunca a “transformação” em personagem. O ator Dario Fo apresenta os personagens ao público. É sempre um contínuo entrar e sair do personagem, cheio de comentários;
- c.) a estrutura de Dario, como as estruturas antigas, não dispensa o Prólogo, que serve, exatamente, para explicar ao público aquilo que vai ser racontado;

⁶ *Mistero Buffo* é um conjunto de textos monologados, do qual Dario escolhia alguns, de acordo com a situação do momento, funcionando mais ou menos, quase, como parábola.

f.) feito o prólogo, Dario inicia o monólogo, cuja "história" já se fez conhecida. Poderá, então, usar o *Grammelot* que é uma seqüência de sons sem sentido, na maioria onomatopeicos (ou que imitam línguas estrangeiras e formas dialetais), alusivos às situações, com cadência e inflexões que levam ao entendimento o sentido do discurso.⁷ O *grammelot* dá às palavras o valor do gesto e aos gestos o valor das palavras. E o público reconhece, através das situações, a crítica atual feita com instrumentos antiquíssimos.

O improviso que se move dentro de um bloco estrutural

Em novembro do ano passado, acompanhei a revisão de toda a obra de Dario Fo para esta última publicação da Coleção Millenni editada, agora, pela Einaudi⁸. Foi quando Franca Rame afirmou: "- não posso dizer que esta seja a obra de Dario Fo, porque quando levamos à cena estes textos, qualquer coisa será modificada, inevitavelmente". E é aí que entramos na questão do *improviso* porque:

- a.) definitivamente, o texto, para eles, nunca é tomado como "texto final";
- b.) o objetivo maior é a comunicação com os outros, é conversar com a platéia. E é em virtude deste encontro que surgem as modificações;
- c.) um mesmo texto pode ser apresentado por mais de 10 anos e ir sofrendo alterações, pois se mudar a época, mudará o público e, por conseqüência, deverão mudar os tempos teatrais;
- d.) Até o mesmo espetáculo de uma temporada, a cada noite, se modifica;
- e.) Pode-se dizer, portanto, que a verdadeira escritura do espetáculo deles é feita em cena, junto com o público.

Consideremos aqui, a dialética entre autor, diretor e ator: o primeiro narra, o segundo dá tempo e espaço de atualização. E o ator está sempre disponível a toda espécie de jogo por solicitação externa: com a atualidade e com a platéia, mas intransigente, preservando o seu bloco estrutural original e o seu motivo poético.

Entre velhas fórmulas e ousadas estruturas atuais, encontra-se um teatro profundamente artesanal (no melhor sentido do termo), que se move facilmente da simplicidade franciscana aos aparatos tecnológicos, entre despojamentos monologantes e excessos quase barrocos. Dario encontrou a forma de injetar a energia do ator na linguagem escrita. Talvez esta seja mais uma justificativa para o Nobel de Literatura.

Bibliografia

ALLEGRI, Luigi. *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Roma: Laterza & Figli, 1990.

⁷ O *grammelot* começou nas primeiras comédias, evoluiu até chegar ao seu limite na obra-prima, *Mistero Buffo*. "É tudo mastigado, tudo cuspidó... o importante não é escutar as palavras, mas os gestos", segundo Dario Fo.

⁸ Conferir dados no item BIBLIOGRAFIA.

- FAVA, Antonio. *La maschera comica nella commedia dell'arte*. Milão: Endromeda Editrice, 1999.
- FO, Dario. *Johan Padan*. Torim: Gruppo Abele, 1992.
- _____. *Lu Santu Jullàre Francesco*. Torim: Einaudi, 1999.
- _____. Dario Fo, *Teatro*. Organizado por Franca Rame. Turim: Einaudi, 2000. 1242 p. il. (Collana Millenni)
- _____. *Il diavolo con le zinne*. Turim: Einaudi, 1998 (Collezione di Teatro).
- _____. *La signora è da buttare*. Turim: Einaudi, 1998 (Collezione di Teatro).
- _____. *Le commedie di Dario Fo: Coppia aperta, quasi spalancata, di Dario Fo e Franca Rame*. Turim: Einaudi, 1997 (Coleção: Struzzi).
- _____. *Le commedie di Dario Fo: Gli arcangeli non giocano a flipper; Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri; Chi ruba un piede è fortunato in amore*. Turim: Einaudi, 1997 (Coleção: Struzzi).
- _____. *Le commedie di Dario Fo: Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi; L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone; legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*. Turim: Einaudi, 1997 (Coleção: Struzzi).
- _____. *Le commedie di Dario Fo: Isabella, tre caramelle e un cacciaballe; Setimo: ruba un po' meno; La colpa è sempre del diavolo*. Turim: Einaudi, 1983 (Coleção: Struzzi).
- _____. *Le commedie di Dario Fo: Morte accidentale di un anarchico; La signora è da buttare*. Turim: Einaudi, 1997 (Coleção: Struzzi).
- _____. *Le commedie di Dario Fo: Venticinque monologhi per una donna di Dario Fo e Franca Rame*. Turim: Einaudi, 1997 (Coleção: Struzzi).
- _____. *Manuale minimo dell'attore*. Turim: Einaudi, 1987.
- _____. *Marino libero! Marino è innocente!* Turim: Einaudi, 1998.
- _____. *Teatro*. (à cura de Franca RAME) Turim: Einaudi, 2000. 1241. P.il.(Coleção Millenni)
- _____. *Totò. Manuale dell'attor comico*. Turim: Aleph, 1991.
- LECOQ, Jacques. *Le théâtre du Geste*. Paris: Gallimard, 1974.
- MARINIS, Marco De. *Drammaturgia dell'attore*. Milão: I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.
- MÉLDOLESI, Claudio. *Su un comico in rivolta. Dario Fo: il bufalo, il bambino*. Roma: Bulzoni Ed., 1978.
- PIZZA, Marisa. *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*. Milão: Bulzoni, 1996.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- PUPPA, Paolo. *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*. Venezia: Marsilio, 1978.
- RUGGIERO, Lorenzo (org.) *Dario Fo Fabulazzo*. Milão: Kaos Edizioni, 1992.
- SAFFIOTTI, Tito. *I giullari in Italia. La storia, lo spettacolo, i testi*. Milão: Xenia Ed., 1990.
- TAVIANI, Ferdinando. *La commedia dell'arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*. Roma: Bulzoni, 1991.

- _____. *Uomini di scena, uomini di libro: introduzione alla letteratura teatrale italiana del novecento*. Bologna: Il Mulino, 1995.
- _____. "Esibire la maschera" in: *La commedia dell'arte nelle maschere dei Sartori*. Firenze: Piccolo Teatro di Pontedera, 1976.
- TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella. *Il segreto della Commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: La Casa Usher, 1982.
- VALENTINI, Chiara. *La storia di Dario Fo*. Milão: Feltrinelli, 1997.
- VALERI, Walter (org.) *Franca Rame: a woman on stage*. Chicago: Bordighera Press, 1999.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEDUÇÃO DO DRAMA ESTÉTICA E ENCENAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO PROGRAMA 'LINHA DIRETA' DA REDE GLOBO

Por **Maria de Fátima Barretto Bastos**¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

Razões e idéias que deram origem ao projeto

Da percepção empírica inicial de uma suposta tendência em curso no mundo atual, que nomeei de “glamourização do excluído”, a partir de vários indícios visíveis na produção simbólica e cultural, veiculada à exaustão, em todas as mídias contemporâneas, muito freqüentemente com passagem garantida pelo fenômeno da “espetacularização da violência”, cheguei, através de uma trajetória transversa e acidental, à idéia, menos ambiciosa, de realizar um estudo de caso, concentrando-me sobre o programa Linha Direta da Rede Globo.

Porém, antes do desembarque neste porto mais seguro, tentarei justificar, de maneira breve, os motivos da suspeição em torno desta tendência de “glamourização do excluído”, provável tema de um estudo posterior, que teria entre seus recursos a “espetacularização da violência”, como estratégia mais aparente, abrangente e recorrente.

Certo é que a espetacularização do crime não é fenômeno exclusivo destes tempos trivialmente referidos como era de exacerbação da cultura da violência, nem tampouco é traço distintivo dos veículos de comunicação de tecnologia sofisticada. Contudo, há de se notar que a comunicação midiática atual, favorecida por tecnologias de ponta, ampliou os espectros espetaculares da violência, amplificou a divulgação destes eventos para platéias de milhões e diversificou formas de dramatizá-los.

Agora mesmo (setembro de 2001) o mundo foi surpreendido pelo espetáculo do horror, promovido pelo terrorismo, via satélite e em tempo real, chegando a confundir a teleaudiência planetária se se tratava de episódio real ou ficcional, devido não só à extrema ousadia e aos recursos relativamente prosaicos que lançou mão, para produzir a magnitude da destruição, num país-império todo-poderoso, mas, sobretudo, à similaridade com a numerosa produção apocalíptica de

¹ Mestranda do PPGAC/UFBA. Fátima Barretto é jornalista especializada na área de cultura, particularmente interessada no jornalismo opinativo, tendo publicado várias resenhas de teatro e literatura, em veículos de comunicação impressa. É também atriz.

Hollywood, que se revelou, de fato, profética. As cenas impactantes vistas na TV, do choque de aviões contra as torres do World Trade Center e o desabamento conseqüente, matando mais de 6.000 pessoas, pareceram tão familiares aos consumidores das telas de cinema, que poderiam lhes sugerir que estavam diante de uma reprise dos filmes *Nova York Sitiada*, *Independence Day* ou *Armageddon*.

A história recente deste planeta é pródiga em produzir exemplos de catástrofes espetaculares e de “vilões” ou de “heróis”, a depender de que lado está o observador, a exemplo de Osama bin Laden, o de maior evidência na atualidade, à frente de milhares de fanáticos fundamentalistas dispostos a entregar a própria vida pela causa de derrotar os valores do Ocidente e implantar, no mundo, o Império de Alá, a soberania do Islamismo, sob a ótica dos radicais extremistas.

Nos dias correntes, quase virou rotina que crimes hediondos passem a verdadeiros folhetins policiais, com seus personagens vilões, assumindo status de heróis populares, acompanhados com grande interesse pela audiência/espectadores/leitores, num autêntico circo armado para entreter multidões. Os personagens dessas aventuras reais inspiram as paixões mais diversas e díspares do público, tais como condenações, identificações e, até mesmo, aprovações.

O narcotráfico, por sua vez, produz os mais variados tipos de bandidos *pop star*, com status de líderes, estilo traficantes *vips*, que se projetam na mídia como personalidades de alcance nacional, concedendo entrevistas de impacto a jornais e emissoras de rádio e televisão. A galeria de personagens célebres do submundo é extensa, a exemplo de Fernandinho Beira-Mar e Marcinho VP, mais recentemente, Ednaldo Souza, o “Naldo” e José Carlos dos Reis Encina, o “Escadinha”, nos anos oitenta, e os que já parecem tão cândidos e de estilo romântico Lúcio Flávio, nos anos setenta, e Manoel Moreira, o “Cara de Cavalo”, nos sessenta.

As aventuras dos “bandidos heróis” despertam grande interesse popular, paixões diversas e cobertura assídua e detalhada da mídia, inclusive daquela largamente aceita como responsável, “séria”, não “marrom”, por definição de linha editorial, não carregada de tons sensacionalistas. De modo geral, a mídia se mostra cada vez mais espetacular. Privilegiando os aspectos de impacto, ineditismo e exotismo, segue rumo preferencial em busca do espetáculo.

No vasto campo de interseção da comunicação visual, arte e comportamento, pode-se detectar, por exemplo, como a moda absorveu alguns conceitos e emblemas da marginalidade. Ao lado de tendências apocalípticas, *sado-masô*, *lesbian-chic*, andróginas, *clubber*, *retrô* (de todas as idades) figuraram também, nas páginas das revistas, editoriais e ensaios de moda com os temas “*bad boy*”, “*cafajestes*”, *heroin-chic*, entre outros sintomáticos desse cruzamento da mídia com os signos da marginalidade. Efeitos visíveis não só nos espetáculos das passarelas e nas revistas especializadas em moda, como na atitude e na indumentária cotidiana de jovens em todo o mundo.

A simbiose evidente entre marginalidade, violência e espetáculo é uma característica disseminada em grande parte da mídia contemporânea. Exemplos não faltam para constatá-la: a produção musical de muitos grupos de *rap* e *rock* (Racionais MCs, O Rappa, Pavilhão 9, De Menos Crime, Ratos de Porão, só para

citar os brasileiros) não está restrita ou confinada ao consumo de guetos e da população das favelas atingidas diretamente pelos efeitos da violência que são temas destas composições, mas é admirada e ouvida por largas faixas de jovens de classe-média. Os representantes destes e outros grupos musicais que articulam mensagens inspiradas em comportamentos marginais veiculam seus discursos na mídia, com frequência.

Do ponto de vista da Etnocologia², disciplina recente que se propõe ao estudo dos comportamentos, práticas e manifestações espetaculares organizados da humanidade, inclusive do cotidiano, o tema da espetacularização da violência, está na ordem dos eventos cênicos relevantes e reveladores de mutações, cada vez mais evidentes, profundos e comprováveis do homem atual e da sociedade contemporânea. Sociedade de extremos contrastes sociais, desigualdades econômicas, que parece precisar “representar” sua topografia acidentada em cenas espetaculares.

A Etnocologia, construída a partir de uma perspectiva transdisciplinar, “associa as disciplinas científicas dedicadas à exploração e à análise do comportamento humano”.³ Pradier - um dos signatários do manifesto de fundação da matéria - a inscreve no âmbito da participação “de uma construção de uma ‘cenologia’ geral” (Ibidem p. 9). Somando-se à concepção de Bião (1999 p. 15), introdutor deste conhecimento no Brasil, o espetacular cotidiano seria, também, objeto de seu estudo, quando se refere a “outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas” (Ibidem).

Devido à complexidade e abrangência do tema, de um lado, e da necessidade de aproximar mais agudamente da linha de pesquisa do PPGAC, decidi, acatando sugestão do Prof. Armindo Bião, que, mais tarde, aceitou ser meu orientador, fazer um estudo de caso sobre o Programa Linha Direta, citado num ensaio preliminar sobre minhas idéias e interesses de pesquisa, não como exemplo de “glamourização do excluído”, mas de exemplar produção do fenômeno da “dramatização da violência”.

Dramaturgia e jornalismo policial

O programa televisivo da Rede Globo, *Linha Direta*, optou por uma fórmula que combina jornalismo policial com dramaturgia e tornou-se um dos líderes de audiência da emissora, ficando abaixo apenas do *Jornal Nacional* e da novela do chamado “horário nobre”. A mega-estrutura do *Linha Direta* atesta a importância dada ao programa na Globo: ocupa dois prédios do estúdio Projac, em Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro, onde se concentra a maior parte das produções da emissora; é formado por quatro núcleos, incluindo jornalismo, roteiro, dramaturgia e produção.

² Bião, Armindo. Etnocologia, uma introdução in Etnocologia - textos selecionados. Greiner, Christine e Bião Armindo (organizadores). São Paulo: Ed. Annablume. 1999. p. 15

³ Pradier, Jean-Marie. Etnocologia: A carne do espírito in Repertório Teatro & Dança n° 1 ano I. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. UFBA. 1998. p. 9

As simulações dos crimes reais representados por atores revelam contornos impactantes, a despeito da avaliação da “qualidade artística” do programa ou da eficiência dramática para ilustrar a crônica policial.

O *Linha Direta*, semanalmente exibido numa seqüência ininterrupta de mais de dois anos e significativamente incluso na grade de “programas de entretenimento” e não de jornalismo, vem se confirmando como um trunfo da emissora e com sucesso de audiência consolidado. Isso leva a crer que a cultura da violência abastece com freqüência e cada vez com estratégias inusitadas a encenação da vida contemporânea na mídia televisiva, com ênfase na sua face espetacular, tendo uma resposta significativa da recepção.

Também parece apontar que os conteúdos dos acontecimentos reais, que *a priori*, seriam do âmbito da notícia e que, na televisão, “habitarium” os telejornais convencionais, migram para a esfera do “ficcional” e do entretenimento, numa simbiose e justaposição de discursos. Deste ângulo, o projeto de pesquisa apóia-se no estudo realizado por Luiz César Alves Marfuz, sobre a interdiscursividade entre drama e notícia na televisão, que identificou “um amplo campo de tensão, e ao mesmo tempo, de possibilidades dialogais, erguidas no eixo de força que sustenta estes dois discursos”.⁴

Ao combinar jornalismo policial e dramaturgia, o programa *Linha Direta*, exercita um formato que extrai do universo “real” dos acontecimentos o substrato de seu discurso para transformá-lo, recodificando-o em parte, por recursos de dramatização, em linguagem ficcional a serviço da “verdade”, nas cenas simuladas. Estabelece-se assim, uma ambigüidade sutil no âmago do discurso da ficção como representação instrumental do “real”.

A ficção pode ou não tomar da “realidade” os seus conteúdos, mas quando se assume enquanto discurso ficcional rompe o compromisso de fidelidade com o “real”. Já as simulações do *Linha Direta*, usando os recursos ficcionais, buscariam, em tese, uma fidelidade máxima possível com os acontecimentos reais.

Marfuz (1996) debruçou-se exaustivamente sobre o exame das tensões, aproximações e possibilidades dialogais entre as linguagens do drama e da notícia na construção do acontecimento na televisão brasileira, identificando dispositivos que operam nesta construção, a partir da interferência de outros campos e linguagens no telejornal, como o teatro, o folhetim, o melodrama, a *soap opera*, a radionovela e a telenovela – gêneros dramáticos e literários emergentes da cultura midiática.⁵

O estudo de Marfuz que se ocupou da intertransitividade dos discursos do drama e da notícia nos telejornais convencionais e da apropriação, por parte destes, de elementos formais da dramaturgia será de fundamental importância para guiar nossos passos no caminho de análise do programa *Linha Direta*, que assume, na estruturação geral de seu formato, o recurso ficcional da simulação.

⁴ Marfuz, L. C. A. A curva e a pirâmide – A construção dramática e (tele) jornalística do acontecimento. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. UFBA. Salvador. 1996.p. 234.

⁵ *Ibidem* (abstract/ resumo)

Embora o programa procure imprimir um arcabouço discursivo que o poderia identificar com um telenoticioso de “reportagens especiais” de uma editoria de polícia, com o compromisso de revelar os fatos, o acontecimento, a partir das máximas ideais de objetividade, isenção e imparcialidade, pode-se constatar, sem esforço, que a ambigüidade se instaura mais profundamente ao apropriar-se de formas ficcionais, em grande parte de sua totalidade. É bastante significativo e sintomático do terreno movediço em que trafega o *Linha Direta*, a sua inclusão, pela emissora Globo, na grade de “programas de entretenimento” e não entre os noticiosos, apesar de sua produção geral contar com um núcleo exclusivo de jornalismo.

Os recursos ficcionais utilizados no programa, nas cenas de “reconstituição”, respondem a uma primeira necessidade evidente de “resgate” das imagens não registradas, já que não houve a cobertura *in locum* e em tempo dos acontecimentos. A televisão, enquanto veículo que se vale preponderantemente da linguagem icônico-visual, precisa de imagens em dinâmica. Neste domínio, Marfuz sublinha “o poder de produção de sentidos da televisão, assentado, no exercício totalizador do olhar e nas potencialidades de seus recursos sonoros e imagéticos” (1996-p.105).

Hipóteses

1 -No *Linha Direta*, híbrido de jornalismo e dramaturgia, presume-se que a produção de sentidos percorra um caminho longo de acréscimos e reduções, por mediação de sujeitos e de suas interpretações subjetivas, desde à origem de sua trajetória.

2- Além de resgatar as “cenas perdidas”, as simulações também parecem procurar satisfazer aos objetivos de sedução da audiência, contando com recursos variados de apelos emocionais. O drama é um dos gêneros mais pródigos na reivindicação e mobilização de nossas potencialidades emotivas. Dele emerge alto poder de persuasão, de tamanha capacidade de influenciar nossas simpatias e antipatias, de nos levar a tomar partido por esta ou aquela personagem, por esta ou aquela solução, por este ou aquele desfecho. Assim, pode-se depreender que o uso disseminado e preponderante de recursos do drama seria parte essencial da estratégia do *Linha Direta* para manter seu poder de atração sobre a teleaudiência, sobretudo com os conteúdos impactantes que veicula.

3 -Na simulação do *Linha Direta*, o ator está representando uma pessoa real “de carne e osso”, que tem ou teve uma existência contemporânea, que se relaciona ou se relacionou com outras pessoas ainda vivas; cujo destino ainda está em processo e/ou influenciando o destino de outras; cuja ação pode ser contestada; cujo enredo de que participa ou participou pode revelar reviravoltas, complicações e novos reconhecimentos. Assim, este ator deve pretender, em tese, uma reconstituição de alta fidelidade, porque sustentada fortemente em acontecimentos verídicos, de proximidade temporal, sujeitos a modificações. A partir daí, presume-se que seja potencializada a função catártica.

4 - Por outro lado, é interessante investigar/identificar o momento em que se dá, de fato e completamente, o “alívio de tensão” que a catarse proporcionaria ao

espectador, no *Linha Direta*. Como os casos apresentados não são, normalmente, “resolvidos” durante a exibição do programa, a catarse ficaria suspensa até uma possível “solução” (desfecho). Contudo, há que se notar que, freqüentemente, outros casos anteriormente apresentados são “resolvidos”, ou seja, os foragidos, antes denunciados, são exibidos já presos, sendo capturados ou se entregando à polícia. Poderia, então, o “alívio de tensão” do espectador se processar por uma espécie de substituição de “personagens”?

5 - Outra questão que emerge da observação preliminar das cenas de reconstituição do *Linha Direta* é a presença de atores desconhecidos do grande público. Vez por outra, podemos identificar um ou outro que participou de uma antiga telenovela ou de um velho comercial.

Ao examinar as interferências e influências crescentes dos recursos do drama nos telejornais convencionais, em particular, as encenações a título de reconstituição dos acontecimentos reais que se tornam notícia, Marfuz observa que, “de modo geral, os atores e figurantes não são identificados na tela e têm seus rostos encobertos ou dissimulados por efeitos especiais de ultra-exposição de luz” (Marfuz, 1996, p. 144). Ao contrário, no *Linha Direta*, há muita cena em plano fechado e *closes* em profusão sobre expressões dos atores. Marfuz atribui a esta dissimulação adotada nos telenoticiários convencionais, o objetivo de “protegê-los de uma possível ‘identificação negativa’ por parte do espectador, no caso em que se encenam assassinatos, delitos, roubos” (Ibidem).

Esta proteção não vem sendo observada no *Linha Direta*, como vimos, e já gerou problema em, pelo menos, um episódio que chegou ao conhecimento público: um ator que representava um bandido na simulação quase foi preso por engano. A partir de uma denúncia de espectador, a polícia cercou e invadiu sua casa. O mal-entendido foi logo desfeito, mas há que se pensar o risco a que ficou exposto⁶.

Esta situação provoca a reflexão sobre os motivos que levam o *Linha Direta* a contratar atores não famosos, já que os famosos seriam mais facilmente identificados pelo público como “atores que estão na sua função de representar criminosos”, diminuindo os riscos de confusão. Poderia se concluir, então, que os famosos, portanto com carreiras profissionais consolidadas, e a própria emissora que cuida de suas imagens, não desejem uma associação deles com personagens delituosos. Também há que se admitir que as simulações ainda são vistas como produtos de baixa qualidade artística e que enfocam temas pouco estimulantes à criação e ao criador. Sobrariam, então, para os atores desconhecidos e com pouco poder de decisão, os papéis “sem importância” e “desagradáveis”.

Objetivos

- 1) Examinar a dinâmica de espetacularização da violência no programa *Linha Direta*, como parte de um fenômeno geral, que se acentua na

⁶ Este episódio foi publicado por Mendonça, Martha. Na cena do crime. Revista Época. Edição nº 80, ano II, 29 de novembro de 1999. Editora Globo. p. 94.

- comunicação midiática contemporânea, visando identificar seus mecanismos específicos de “representação” do cotidiano.
- II) Observar as transformações formais operadas no processo de produção do programa, desde sua origem, mas, especialmente, a elaboração do roteiro (texto) e sua transição em encenação (simulação), procurando identificar a produção de sentidos (acréscimos e reduções) neste percurso.
 - III) Deter-se especialmente na análise dos procedimentos adotados e técnicas empregadas na construção do roteiro, fortemente estruturado com recursos de dramatização, bem como na montagem cênica.
 - IV) A partir da observação da montagem cênica, identificar os processos de construção das personagens e/ou personagens-tipo que representam os seres reais. Analisar os níveis (de profundidade ou superficialidade) encontrados nesta construção.
 - V) Diante da problematização que encerra a “reconstituição” cênica de acontecimentos reais, verificar o grau de fidelidade desta encenação, bem como a busca por um tratamento realista na cena.
 - VI) Procurar estudar o processo de produção de catarse, no *Linha Direta*, tentando identificar o momento em que é oferecida tal possibilidade ao telespectador.
 - VII) Como parte deste processo, examinar a característica de “interatividade” com a teleaudiência, verificando em que bases, de fato, a participação do público, repercute nos destinos do programa, não só em suas conseqüências mercadológicas (que darão apenas noções adicionais à nossa análise, como por exemplo, posição no Ibope e quantidade de denúncias), mas, sobretudo, do ponto de vista que reflete no significado e poder orientador do discurso dialogal. Por exemplo, o grau de “contaminação” de apelos emocionais aderidos à linguagem do programa, a partir da influência do público. (Esta análise pretende se basear, não só em entrevistas com autores dos roteiros, como nas pesquisas qualitativas regularmente realizadas pela emissora para orientar os escritores/roteiristas).
 - VIII) Analisar a evolução das alterações formais por que passou o programa desde sua estréia até a edição que será estudada mais detidamente, no período de trabalho de campo (que estamos às vésperas de iniciar), procurando identificar as motivações que as determinaram.
 - IX) Identificar a influência de outros gêneros dramáticos e/ou literários da cultura midiática na construção do programa *Linha Direta*, assim como, tentar detectar tendências emergentes que tendessem a alterar seu formato atual.
 - X) Horizonte teórico e justificativa

A estruturação do *Linha Direta* aponta para uma tendência, cada vez mais acentuada, da comunicação televisiva se voltar em direção da espetacularidade da vida cotidiana, em especial para o espetáculo da violência e do crime. Neste sentido,

as formas dialogais entre drama e notícia nos telejornais convencionais, examinadas por Marfuz (1996), mostram-se consolidadas, e que este “diálogo” radicalizou-se a ponto de um “programa de entretenimento”, como é classificado pela Globo, ser criado com base nesta simbiose, neste entrelaçamento estrutural dos dois discursos.

No tempo em que Marfuz se debruçou sobre este estudo, em 1996, o *Linha Direta*, levado ao ar em maio de 1999, ainda não existia, como nenhum outro programa estruturado exclusiva e radicalmente sobre estas bases. Portanto, neste sentido, nossa proposta de realizar um estudo de caso, - que por definição, deve examinar o que ele tem de único e singular, ou seja, o uso preponderante de simulações, com todos os ingredientes próprios do drama - é um desenvolvimento do estudo original de Marfuz. É ele mesmo quem sugere observando que “um campo inesgotável parece erguer-se à nossa frente, com amplas possibilidades de aprofundamento” (1996, p. 240). E mais: “Uma evolução deste estudo, por certo, poderá levar à aplicabilidade das convenções dramáticas, aqui esboçadas, a outros relatos telejornalísticos” (Ibidem). Marfuz, talvez, suspeitasse que esta fórmula mista estava por aparecer num “programa de entretenimento”.

O horizonte metodológico pretendido busca uma oxigenação permanente, através de abordagem compreensiva, interpretação em contexto: “Interpretação é o processo de por em evidência um sentido não imediatamente evidente. É o caminho (método) que vai da percepção dum fenômeno até a captação de seu sentido. O resultado é a compreensão. A teoria da compreensão, conquistada mediante a interpretação, se denomina Hermenêutica”. (Edvino Rabuske⁷).

Para realizar este estudo de caso - o programa Linha Direta da rede Globo - decidiu-se acompanhar o seu processo de produção, desde o nascedouro, ou seja, desde a seleção dos eventos criminais que foram sugeridos pela teleaudiência até sua finalização e exibição, como produto acabado. A intenção é observar, pelo menos um programa, em sua totalidade.

A pesquisa pretende se valer de vários informantes, como os envolvidos com as diversas etapas do trabalho de construção do programa, através de entrevistas semi-estruturadas, enfocando aspectos relacionados à sua função específica e o todo. Do mesmo modo, através de entrevistas semi-estruturadas, - que serão elaboradas a partir das questões que surjam da observação e da fase de coleta de dados mais sistematizada, - serão ouvidos especialistas de áreas de conhecimento afins, como teóricos em dramaturgia, autores de texto dramático, jornalistas, psicanalistas, sociólogos, atores, diretores, entre outros que se mostrem necessários à abordagem em vista.

É necessário, por fim, destacar que as idéias e hipóteses aqui esboçadas passarão ainda por sua prova de fogo básica - o trabalho de campo - e que, neste percurso, poderão ser confrontadas com realidades impensadas ou emergentes, com

⁷ Rabuske, Edvino. Epistemologia das Ciências Humanas. Editora Universidade de Caxias do Sul, EDUCS, p.122.

reviravoltas surpreendentes, determinando desenlace imprevisível - aliás, postura sempre recomendável a quem se propõe a compreender.

Referência Bibliográfica

BIÃO, Armindo. "Etnocenologia, uma introdução" in Greiner, Christine e Bião, Armindo (org). *Etnocenologia e textos selecionados*. São Paulo: Ed. Annablume. 1999 p.15

CAMACHO, Marcelo. "Bandido pop star". *Revista Veja*, edição 1643, ano 33, nº 14 Ed. Abril. 5 de abril de 2000. p. 48-49.

MARFUZ, Luiz. C. A. *A curva e a pirâmide - A construção dramática e (tele)jornalística do acontecimento*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. UFBA. Salvador. 1996.

MENDONÇA, Martha. "Na cena do crime". *Revista Época*, ano II nº 80. Ed. Globo. 29 de novembro de 1999. p. 94.

PRADIER, Jean-Marie. "Etnocenologia: A carne do espírito" in *Repertório Teatro & Dança*. Nº 1. Ano 1 Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. UFBA. 1998 p. 9

RABUSKE, Edvino. *Epistemologia das Ciências Humanas*. Editora Universidade de Caxias do Sul, EDUCS, p.122.

Site do *Linha Direta* na Internet: <http://www.redeglobo.globo.com/linhadireta/php>

THOMAS BERNHARD E O DRAMA QUE RESPIRA COMO MÚSICA

Por **Helois Helena Bauab**

Universidade de São Paulo
Universidade Estadual de Londrina

Em *Extinção*, sua última obra de ficção, o romancista, poeta e dramaturgo Thomas Bernhard (1931-1989) está mais mal-humorado do que nunca. Investe mais uma vez contra o obscurantismo e o conservadorismo de feições nazi-fascistas que ele julgava serem forças vivas e perigosamente ativas – ainda que subterrâneas – da sociedade austríaca de seu tempo. Nascido acidentalmente em Heerlen, na Holanda, adotou a Áustria, terra de seus pais e avós, como pátria, para contra ela vituperar ao longo de toda a vida. Morbidez, misantropia e niilismo são apontadas como as características de uma personalidade literária invulgar e sempre provocadora que atraiu contra si inúmeros desafetos. O que nos interessa, porém, nesta comunicação, é apontar um elo comum entre suas peças e seus romances: o estilo. Em sua escrita profusa e profundamente musical são comuns as repetições de palavras, frases ou fragmentos que adquirem, através de deslocamentos e variações, novos sentidos. Trata-se de um estilo, que poderíamos chamar de obsessivo-compulsivo, e que muito se assemelha ao de Gertrude Stein. Examinarei especialmente o romance *Extinção* e a peça teatral *A força do hábito*.

Entre seus inquietantes títulos de romances como *Perturbação*, *Árvores Abatidas*, *O Naufrago* (para citar apenas aqueles publicados no Brasil), *Extinção* é considerada sua obra definitiva, pois, entre outras razões, foi urdida com um máximo de aproveitamento da técnica narrativa que lhe é peculiar. No romance, um tal Franz- Josef Murau, o narrador, que reside em Roma, recebe de suas duas irmãs um telegrama notificando sobre a morte de seus pais e seu irmão, proprietários rurais em Wolfsegg, pequena localidade austríaca. Na primeira parte do livro, logo depois de receber o telegrama, o narrador está em seu apartamento, e ao observar velhas fotos da família, entrega-se a reminiscências, fazendo um exame impiedoso de seus familiares, sem qualquer sinal de simpatia ou piedade. É nessa primeira parte que ele expõe o projeto a que se lançou no livro: “escrever tudo o que toca a Wolfsegg”, pois, diz ele, “meu relato só existe para extinguir o que nele vai escrito” (1), ou seja, extinguir Wolfsegg. Na segunda parte, já em Wolfsegg para o enterro, o autor dá cabo de seu projeto de demolição, para no final do romance, como herdeiro das propriedades da família, extingui-las de verdade, doando tudo à Comunidade Israelita de Viena. A ânsia demolidora atinge principalmente os pais que, no entre-guerras deram guarida, num espaço reservado de suas propriedades, às reuniões dos nazistas. É dito que em Wolfsegg, celebrava-se todos os anos o aniversário de Hitler.

Curiosamente na peça *Antes da aposentadoria*, encenada em 1979, Bernhard apresenta um irmão e uma irmã, já idosos, que festejam todos os anos o aniversário de Himmler a portas fechadas, sendo que o personagem do irmão é a de um velho funcionário do Estado que, no passado, fora um oficial da SS.

Voltando a *Extinção*, o aniquilamento premeditado de tudo o que se referisse a Wolfsegg, que é afinal a origem de Murau, representa, em última análise a extinção de si mesmo. Neste e noutros escritos, Bernhard erigiu-se enquanto uma espécie de anti-porta-voz da nacionalidade, a verberar incansavelmente contra as mazelas da família, da sociedade, das instituições e dos indivíduos. Neste romance o protagonista exterioriza e exorciza seu desconforto moral, ritualizando-o numa espécie de catarse da má-consciência burguesa. Como é dito, Murau quer extinguir “aquilo que não me deixa em paz (...). Que de fato me persegue dia e noite”. (p. 145).

O amor-ódio à Áustria, como vimos, é tema recorrente de Bernhard. Ele nunca perdoou o seu país pela verdadeira capitulação ao Terceiro Reich, em 1938, por ocasião da chamada Anschluss, ou anexação. Na peça *Heldenplatz*, ou Praça dos Heróis, encenada em 1988, o título evoca o local de Viena onde Hitler triunfou, aclamado pela multidão. Na peça reúnem-se o professor Robert Schuster e suas duas irmãs, para o enterro de outro irmão, um emigrante judeu que se suicidou e cuja mulher passa a ser perseguida pelo regime. Outro tema recorrente é a arte. Seus personagens adoram filosofar sobre a arte, a música em particular. Ela está presente em *O louco e o ignorante*, de 1972, quando um médico – o louco –, e seu pai – o ignorante, discutem sobre música e sobre doenças (aliás outro de seus temas de eleição), enquanto esperam no camarim pela irmã e filha que representa A Rainha da Noite, da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart. Outro assunto bernhardiano é a própria literatura ou a condição do escritor que aparece, por exemplo, em *Über allen Gipfeln ist ruh* título-paródia de um verso de Goethe, algo como “está quieto em todos os cumes”, em que um escritor e seu editor discutem pedantemente sobre livros e sobre os negócios literários. Em *No alvo*, a viúva do proprietário de uma fábrica de fundição e sua filha, recebem em sua casa de praia a visita de um dramaturgo. A velha senhora nutre raiva e preconceito por intelectuais e insulta de todas as maneiras o visitante, o que faz polidamente como convém a uma dama de sua posição. Este papel foi interpretado no Brasil por Maria Alice Vergueiro.

O filosofar sobre a arte e a música também está presente em *A força do hábito*, que foi montada no Brasil pela diretora Nehle Franke, em 1999, da qual faremos um resumo, pois foi a peça escolhida para análise. Trata-se da comédia na qual cinco artistas de circo se reúnem uma vez por semana, para tentar de forma sempre fracassada, ensaiar e interpretar um quinteto de Schubert. O dono do circo, Garibaldi, ao violoncelo, pequeno chefe de orquestra, tenta há 22 anos fazer com que o Malabarista, a Neta, o Domador e o Palhaço, terminem *A Truta* de Schubert sem sucesso. Garibaldi aspira à grande arte, cita Schopenhauer e Platão e quer imitar a todo custo, apesar da total falta de talento, o grande violoncelista Pablo Casals. Está a peça estruturada em 3 cenas. Na primeira o Malabarista conta a Garibaldi sobre uma proposta que recebeu de um circo na França. Garibaldi está às voltas com

seus violoncelos: são quatro. Os dois lamentam que provavelmente o ensaio daquele dia não dará certo: o Palhaço está com dor de garganta, o Domador, mergulhado na melancolia e assim por diante. A seguir há as acusações do Malabarista ao dono do circo, por ter este obrigado a todos a tocarem os instrumentos contra a vontade. O Domador certa vez quase destruiu o piano com uma picareta e era o que mais sabotava os ensaios. Aparece a Neta e Garibaldi, com crueldade, obriga-a a fazer o mesmo exercício físico até a exaustão. A segunda cena mostra o Domador com um braço enfaixado pois, mais uma vez, foi atacado por Max, o leão, por culpa do Palhaço. Este não fez a sua palhaçada como devia, o que causou o acidente. Mas eles não brigam, são solidários. O Palhaço a partir dessa cena repete até o final, o que é seu número: deixar cair o boné, pegá-lo, recolocá-lo na cabeça e deixar cair de novo. Na terceira cena ficamos sabendo que a proposta de ir para a França, recebida pelo Malabarista, já aconteceu diversas vezes e nunca deu em nada. Garibaldi implica com o Palhaço, pois não suporta mais vê-lo deixar cair o boné. O Malabarista explica que nisso reside a sua graça. Ele e Garibaldi discutem longa e hilariamente sobre como evitar que o boné caia quando o Palhaço estiver fora da pista do circo. Chega o Domador completamente embriagado, os outros o levam para fora. O ensaio não se realizou. Garibaldi está só. Liga o rádio, este transmite A Truta de Schubert.

Se a música é um dos temas preferidos de nosso autor, isso parece se dever ao fato de ter, na juventude estudado violino e canto no Mozarteum em Salzburgo, tendo como colega nada menos que Glenn Gould, o célebre pianista canadense. Deve-se compreender, porém, que a música é mais do que um gosto, uma formação ou um tema de eleição; a musicalidade inscreve-se como elemento constitutivo importante, elemento que repousa nos interstícios de sua literatura, seja para os livros, seja para os palcos.

Segundo a dramaturga Elfriede Jelinek “não é por mero acaso que este poeta foi um poeta da Fala e não da Escrita”, e complementa que “a experiência com uma doença dos pulmões desde a primeira juventude, forneceu a ele o grande mote de sua obra: ‘eu falo, logo, existo, e enquanto puder falar, não estou morto’”. (2) Se a fala, e os vários aspectos da oralidade, é óbvia em suas peças, não o é menos em sua prosa. Esta aparece recortada pelos verbos do dizer. Cito um fragmento de *Extinção* como exemplo: “Se puder não volto mais a Wolfsegg antes de um ano, disse a Gambetti, nem para o Natal (...), pois no Natal a hipocrisia chega ao cúmulo em Wolfsegg. Ao menos por um ano não irei a Wolfsegg, no máximo para o aniversário de meu pai!, dissera quando paramos em frente ao Hotel Hassler. Também dessa vez deixei Wolfsegg furtivamente e ofendi os meus, disse, se bem que não se possa absolutamente ofender essa gente, pois ela nem sequer se dá conta, a insensibilidade que lá impera é indescritível, Gambetti.” (p.82). Ora, todo romance parece ser uma enorme conversação entre o narrador e seu amigo Gambetti. A expressão “disse a Gambetti”, é uma espécie de marca dialógica explícita que ecoa por todo o romance. O locutor-narrador tem a necessidade de evocar ou chamar a atenção de seu ouvinte, explicitando que disse isso ou aquilo para ele ou para outros. “Eu pensei isso” ou “pensei aquilo”, também é outra marca na narrativa onde há uma tensão permanente

entre o discurso direto e o indireto. Por outro lado, o ato de dizer está situado no tempo. No trecho citado, após a fala-reminiscência “não volto mais a Wolfsegg (...), disse a Gambetti”, há a seguir outra fala situada num passado menos remoto “no máximo para o aniversário de meu pai!, dissera quando paramos em frente ao Hotel Hassler”. Há então a mudança para o tempo presente: “a insensibilidade que lá impera é indescritível, Gambetti”. Esta fala presentifica também o interlocutor e indicia sua presença no aqui-agora do discurso. A oralidade, o coloquialismo, a prolixidade, o embaralhamento do discurso direto com o indireto, a mistura de tempos verbais, tudo isso chega a um grau de paroxismo ao final do romance. Cito: “Esse povo austríaco defraudado de tudo, disse a Gambetti, a quem nos últimos séculos, de maneira mais infame o catolicismo, o nacional-socialismo e o pseudo-socialismo extirparam a razão, Gambetti, disse a Gambetti, pensei agora. (...) A cada manhã que acordamos deveríamos nos envergonhar mortalmente dessa Áustria de hoje, Gambetti, disse a Gambetti, pensei agora ao pé da cova aberta.” (p.473-74)

Elfriede Jelinek nos oferece outra chave para a compreensão da obra de Thomas Bernhard. Segundo ela, “o músico de formação desenvolveu uma técnica própria de repetição”, técnica que estaria assentada principalmente na articulação e na estruturação rítmicas do discurso, e baseada, claramente, em princípios musicais.(3) Gostaria, a partir de agora, de apontar alguns desses princípios, numa primeira e tateante tentativa de análise que carecerá de maior aprofundamento. O primeiro, obviamente, é a própria repetição. Sem a repetição o que chamamos de música não existiria, nem existiria, tampouco o que chamamos de linguagem. É flagrante a repetição nos trechos que apresentei. Há na construção da frase musical uma unidade e uma variedade rítmica; ambas podem ser observadas também, nas frases e em toda a retórica bernhardiana. Parece claro que as expressões “eu disse” ou “eu penso” presentes na narrativa de Thomas Bernhard funcionam como cesuras, pontuando e ritmando o discurso.

Outro princípio, ou melhor, forma musical está presente: o tema e as variações. Em *Extinção* o tema principal é justamente o do título: ao longo da narração, é feita a exposição e sucessivas reexposições do tema. Podemos definir tema como “um fragmento musical breve, mas de sentido completo e personalidade relevante (...) constitutivo do elemento básico de uma composição ou de parte dela, e, por isso mesmo, sujeito a ulteriores repetições e desenvolvimentos”. (4) Outro conceito importante é o de motivo. “Motivo para alguns, equivale a *tema*, e para outros é somente a *cabeça* deste, seu ponto de arranque, seu grupo elementar primeiro, seu elemento gerador, no qual o tema tem, normalmente seu perfil mais relevante”. (5). Em relação ao romance de que estamos tratando, se o tema central é “extinção”, poderíamos citar um sub-tema relativo às irmãs do narrador: “Minhas irmãs, penso, já de pequenas se habituaram a esse saltitar histórico que afinal se tornou uma de suas características mais marcantes quando adultas, elas saltitam o dia inteiro, não andam, saltitam da cozinha ao corredor e voltam ao chamado salão e tornam a voltar, de fato não andam, saltitam, vejo que saltitam e que permaneceram as crianças que eram trinta anos atrás (...).” (p.73). Se o sub-tema é irmãs, “saltitar”, no trecho citado, eu concebo como um motivo do mesmo sub-tema. Na seqüência da

narrativa termina esse motivo e inicia-se outro que chamei “malhas de lã”. Cito: “No inverno passam a maior parte do tempo sentadas e tricotam para nós aqueles coletes que não servem em ninguém e que são sempre um desastre e que também foram sempre os mais feios que já vi.” (p. 76) Após desenvolver este motivo, há uma pequena frase de transição: “Sempre odiei as malhas feitas em casa, como a comida feita em casa”. Começa então o motivo “conservas”, que trata da compulsão das irmãs em fazer conservas de todo tipo. Ao mesmo tempo que podemos considerar cada qual desses fragmentos como motivos do *leitmotiv* (motivo de condução) “irmãs”, podemos considerar também como um tema variado ou variações sobre o tema “irmãs”. A variação “como forma musical, consiste em um número indeterminado de peças breves, todas elas baseadas em um mesmo tema (...) o qual é modificado cada vez intrínseca ou extrinsecamente”; há vários tipos de variação e por “variar um tema entende-se, simplesmente, reexpô-lo com modificações de tipo ornamental para aumentar seu interesse” (6). Ora, o uso do ornamento, a meu ver, é fundamental na escrita de Bernhard. Observemos este ponto na peça *A força do hábito*, em seu início, com o diálogo de Garibaldi com o Malabarista:

Malabarista – (...) Tenho andado todo o dia a pensar/ há quanto tempo é que ensaia o Quinteto/ há quinze/ se é que não são vinte anos (...)

Garibaldi – O Quinteto da Truta/ ando eu a ensaiá-lo/ há vinte anos/ mais exatamente vai em vinte e dois/ uma terapia/ é isso mesmo/ Toque um instrumento/ um instrumento de cordas/ disse o médico/ para a capacidade de concentração não diminuir.

Malabarista – Era o que o assustava mais/ ver diminuir a sua capacidade de concentração.

Garibaldi – A concentração não pode diminuir/Nessa altura/há vinte e dois anos/a minha capacidade de concentração tinha diminuído subitamente. (...)” (p.23-24)

Vemos neste trecho que a cada vez o motivo “capacidade de concentração” apresenta uma pequena modificação, que pode ser entendida como “variação ornamental”. Entende-se por ornamentos “grupos de sons ou particular efeito sonoro introduzidos no desenho de uma linha melódica (...)”. (8) Os ornamentos musicais são os trinados, as *appoggiaturas*, os arpejos, etc. “[Na variação ornamental ou melódica] a melodia de um tema admite ser modificada, seja em seu ritmo, seja em sua linha de sons, sem que o tema fique desfigurado, a ponto de não permitir a identificação” (9). Aplicar-se-ia ao escritor o mesmo procedimento do compositor. Este “na variação ornamental enriquece à vontade o tema (...), estabelece novos ritmos, muda o compasso, a modalidade, o movimento... mas mantém-se o fundamental da melodia”. (10)

Apesar de manter o fundamento da melodia, que analogicamente no nosso caso seria ora o fio narrativo na prosa, ora a linha ou embate das vozes na dramaturgia, há obviamente mudanças, mesmo que sutis, de sentido. A um *leitmotiv*, outro se sucede, formando blocos temáticos completos e reiterados até a exaustão, até o esgarçamento e a diluição da própria linguagem. A dramaturgia, todavia, apresenta uma característica distintiva importante: todas as peças são escritas em versos,

brancos, sem rima, sem métrica definida, mas com uma divisão rítmica bastante precisa. A divisão em versos imprime necessariamente, qual uma partitura, ritmo, expressão, pausas, tensão, repouso, além da ambigüidade e da instabilidade na produção de sentido, elementos estes, todos, aos quais o ator deve ficar atento.

No âmbito da repetição há ainda outro princípio musical significativo que vem a ser o *ostinato*. Na definição da enciclopédia Garzanti, *ostinato* é uma “breve fórmula melódica, normalmente feita pela voz mais baixa que se repete várias vezes e se contrapõe na sua estaticidade aos vários movimentos das outras vozes”. (11). Ao longo de toda a peça há *ostinatos*, mas o principal deles é, a meu ver, a frase “Amanhã Augsburg”. Vamos ver um fragmento da peça:

Garibaldi – Amanhã Augsburg.

Malabarista – Amanhã Augsburg/ Por que é que estamos a actuar aqui/pergunta eu/porquê pergunto eu/Isto é consigo/ Sr. Garibaldi.

Garibaldi – Amanhã Augsburg

Malabarista – Amanhã Augsburg/ é claro/Deixar/ o violoncelo de fora/ um instante que seja. (...) (p.16-17)

Ela é repetida exaustivamente, sendo que só da metade para o final há propriamente um desenvolvimento dessa “breve fórmula melódica”, quando os personagens dizem que nesta cidade vão comprar ou fazer isso ou aquilo, até que no final é dito um vitupério tipicamente bernhardiano: “Haverá lá por Augsburg/ um desses médicos/ um especialista de reumatismo/ lá nessa piolheira infecta e bafienta/ Nessa cloaca chamada Augsburg.” (p.115) Esse *ostinato* “Amanhã Augsburg” configura-se na peça, a meu ver, como metáfora do devir, um devir porém que não trará progresso, é um devir do repetir-se, é mais uma cidade no circuito desse circo humano que só muda de lugar, carregando junto a bagagem de seus fracassos. O ensaio da *Truta* fracassará também em Augsburg ou onde mais for.

Poderíamos sugerir ainda à escritura de Thomas Bernhard o qualificativo de minimalista. O minimalismo na música baseia-se na repetição muito lenta e gradual, mudando-se um único parâmetro a cada reiteração, ora o timbre, ora a harmonia, ora o ritmo, etc, mudanças às vezes imperceptíveis ao ouvinte não treinado. O teatro de Thomas Bernhard é fundamentalmente uma arte minimalista da escuta. Cito um fragmento da peça: “Há uma diferença/ Notas a diferença/ Notas consegues notar a diferença/ Todos os dias te pergunto/ se consegues notar a diferença/ (A Neta diz que sim) É uma arte superior a arte de ouvir/ minha filha/ A arte reside/ em ouvir/ e notar sempre a diferença”. (p.81-82)

De tudo o que ficou dito, penso, porém, que o mais importante elemento musical da escritura de Bernhard é a respiração. A respiração em sua prosa, é dada, certamente, pela divisão em frases ou períodos, ou nas cesuras rítmicas já mencionadas. No drama, a respiração, obviamente, tem um valor ainda maior. O ator assemelha-se, neste aspecto, ao cantor, que deve dar vida à partitura, respirando aqui ou ali, mas se dois cantores executam a mesma ária, o resultado é diferente porque cada um respira de modo diferente, o que depende de sua técnica, mas também, e principalmente, de sua expressão. O mesmo vale para os músicos que tocam instrumentos de sopro como o oboé e o saxofone. A respiração na música, no

entanto, vai além disso. Todos os integrantes da orquestra respiram antes de começar o prelúdio da sinfonia. A um toque do maestro, os violinistas, por exemplo, preparam o arco e respiram. O regente além do ritmo, o andamento e a dinâmica, também tem como atribuição fazer com que todos respirem juntos no momento que antecede o início da sinfonia e em seu decorrer. E nos ensaios, conforme a leitura que o regente faz da obra, cada instrumentista deve adequar-se a ela e respirar dessa ou daquela maneira, em pontos determinados, registrando na partitura, os momentos em que a respiração deve incidir. Na peça *A força do hábito*, Garibaldi diz ao Malabarista: “Mas Você não faz/ o que lhe digo/ Por isso também tem dificuldades/ com os dezoito pratos/ não consegue/ Porque tem dificuldades/ com a respiração/ Dificuldades de respiração/ Vocês têm todos dificuldades de respiração/ A respiração não funciona/ é o que é/ Quando a respiração funciona/ também funciona a arte superior/ Para uma artista/ para um artista executante/ ainda por cima artista de circo/ ou para qualquer/ artista que seja executante e praticante/ e além disso também artista de circo/ artista de circo praticante/ o mais importante/ é o controle da respiração.” (p.103-104). Thomas Bernhard, o doente crônico dos pulmões, o cantor e violinista, sabia desses assuntos de respiração como nenhum outro. Nos respiros do texto é que repousa o virtuosismo da técnica bernhardiana de escrever para o palco: ele escreve para vozes-instrumentos, ele desafia o ator e a atriz nos quesitos fraseado, expressão, interpretação e execução do texto, além, obviamente, do quesito inteligência, pois a forma de respirar é também determinante no processo de significação.

Notas Bibliográficas

Extinção. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 147. As demais citações do romance são todas dessa edição, e aparecerão com a indicação das páginas.

Zum Tod von Thomas Bernhard. *Theater Heute*, Berlin: Orell Füssli + Friedrich Verlag, Heft 4, Apr. 1990, s.20.

Idem, p. 20.

Joaquín Zamacois. *Curso de formas musicais*. Barcelona: Labor, 1979, p. 7.

Idem, p. 7.

Idem, p. 136.

A força do hábito seguido de Simplesmente Complicado. Trad.: Alberto Pimenta e João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1991, p. 23-24. As demais citações da peça são dessa edição e aparecerão com a indicação das páginas.

J. Zamacois, op.cit., p. 15.

Idem, p. 137.

Idem, p. 137.

La Nuova Enciclopedia della Musica Garzanti. Milano: Redazione Garzanti, 1983, p. 529.

UM PROJETO E DOIS CAMINHOS

Por **Lídia Fachin**¹

Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários
Universidade do Estado de São Paulo – Araraquara

Nossa pesquisa atual concentra-se em duas vertentes principais, das quais a primeira busca definir as principais tendências da literatura dramática de língua francesa na virada do século 20 para o 21. Pode-se dizer, já de pronto, que povoam a cena da dramaturgia de língua francesa desse período tendências múltiplas e multifacetadas, o que não deixa de ser revelador; com efeito, o que faz coexistirem dramaturgos tão diferentes como Bernard-Marie Koltès, Hélène Cixous, Jean-Pierre Willemaers, Marguerite Duras, Michel Vinaver, Michel Azéma, Bernard Chartreux, Yves Reynaud, Jean Métellus, Philippe Minyana, Noëlle Reanaude, Nathalie Sarraute, François Billeldoux, Eugène Durif, Yasmina Reza e tantos outros? Uma coisa porém é certa: quer se trate de peças nas quais são discutidos problemas e angústias contemporâneos, quer os dramaturgos proponham uma nova ordem de efeitos teatrais, o que está em jogo é sempre a crise da linguagem, a crise/morte do sujeito, o esgarçamento da narrativa, o fim da história... mas também uma renovação sem precedentes.

Hélène & Fred (1997), de Bernard Chartreux, expõe de maneira original uma questão que tem estado sempre presente nas discussões pelo menos desde o fim da década de Oitenta: *o fim das utopias*. Trata-se com efeito da falência da utopia marxista simbolizada pela queda do muro de Berlim em 1989. Os órfãos dessa utopia aparecem aqui representados por dois personagens emblemáticos que tiveram uma realidade histórica: Helena, a empregada e amante de Marx, e Fred, o filho adúltero de ambos. O que torna original essa peça em forma – bastante livre, digase de passagem – de poema dramático é o modo pelo qual o dramaturgo a estrutura: trata-se de fragmentos que, dispostos aleatoriamente, dão conta de uma enunciação organizada em cenas altamente poéticas. Assim, se Marx é visto como um ‘Titã Prometeu’, objeto de culto à personalidade, ao mesmo tempo sofre um processo de desmitificação pela sua transformação em um ser humano igual aos demais. Assim, o ‘Ilustre Genitor’ não merece mais as honrarias devidas ao idealizador do grande projeto utópico que se transformou nessa grande massa falida que constitui a utopia

¹ Lídia Fachin é Professora do Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (SP) – UNESP; Doutora em Letras (Língua e Literatura francesa) pela Universidade de São Paulo com a Tese *Théâtre et éducation chez George Sand*; publicou inúmeros capítulos de livros e artigos (em periódicos especializados) no Brasil e no exterior, voltados para a análise de peças teatrais em sua maioria.

marxista. No entanto, Marx tenta levantar-se das ruínas, recolhendo pateticamente os pedaços de sua estátua. O que resta é a certeza de que o fantasma de Marx permanece entre nós, como bem o demonstra J. Derrida em seu *Espectros de Marx* (1994); afinal, a peça denuncia os problemas contemporâneos decorrentes do 'fim' da utopia marxista: os operários transformados em autômatos nas linhas de montagem das fábricas, os conflitos étnicos, os males da globalização, a volatilidade dos capitais especulativos, o endeusamento do Lucro, a situação dos sem-teto, etc...

Hélène Cixous, por sua vez, preocupa-se pelo menos desde a década de Sessenta com questões candentes que permeiam a vida dos seres humanos. Prova são as muitas peças que escreveu e junto com Ariane Mnouchkine encenou. Em 1994 *La ville parjure ou Le réveil des Érinyes* estréia em La Cartoucherie. Como afirma a dramaturga no prefácio da peça, os acontecimentos aí relatados passaram-se entre 1500AC e o ano de 1993; com efeito, a peça propõe uma discussão sobre o trágico através dos tempos, recuperando personagens dramáticas, personalidades históricas e literárias, temas e técnicas comuns, para com eles refletir sobre as formas de trágico na virada do milênio. Pelo recurso a uma vasta rede tecida intertextualmente e a um metadiscorso intermitente – personagens trágicas, autores/dramaturgos consagrados, modalidades do drama, posicionamentos estéticos e historiografia teatral – que lhe permitem um distanciamento irônico, a autora convoca as diferentes manifestações do trágico através dos tempos. É essa escolha que edificará o sentido de sua peça, num itinerário que a um só tempo se aproxima do passado e dele se distancia para a maior eficácia de sua ficção. Com efeito,

Au bord de la rouge rivière au destin angoissant se sont penchés tous les poètes impuissants à retenir la vie qui s'en va, et ils regardaient courir, de siècle en siècle, le fil de l'horreur tragique. Entendez-les gémir l'hymne indigné, Eschyle, Shakespeare, Balzac, Hugo, affreusement fascinés par les carnages dont l'homme est l'auteur (Cixous, 1995, p.5).

Hoje o sangue se comunica com os piores fantasmas do século 20, e agora também do 21; por exemplo, quando se pensa em sangue, a este vocábulo aglutina-se imediatamente a palavra “contaminado”. Ao longo da história da humanidade a contaminação do sangue passa por episódios de amor e de ódio. Alguns sangue são declarados dignos de ódio pelo perigo que significam de infectar o sangue das raças nobres. Como diz a autora, para coroar a história do líquido precioso, eis que por ele nos chega o flagelo da aids; o medo da contaminação pela aids é um reflexo anti-semita que tem a ver com o mito da pureza do sangue. Daí ao racismo, há menos que um passo; deslancha-se assim a cruzada contra os cruzamentos; é o que faz as Erínias declaramem:

La sourde odeur du sang(...)

Un pot pourri, des sangs rouges, des sangs pâles,

Certains sangs blanchis, d'autres décolorés,

C'est ce qui nous égare, ce fumet de faux-sang (p.56).

O que se singulariza na peça é o discurso que a autora constrói **sobre** os discursos do passado, ao convocar alternada ou sucessivamente Ésquilo e a tragédia grega, Shakespeare e o teatro elizabetano, o teatro barroco, Hugo e o drama romântico, os quais se projetam numa ampla rede de manifestações intertextuais: Ésquilo lê a Bíblia, a peça é uma comédia de erros, mas o mais marcante é que as Erfnias, que se acreditava estivessem dormindo para sempre, despertam para denunciar a “nova doença do reino”.

Afirmando que a peça *'n'est pas une fable'*, a autora remete ao enredo que se concentra na reparação, exigida por uma mãe, da morte de seus dois filhos, causada pela incúria dos poderes públicos. Esse crime estranho e monstruoso nasceu justamente das numerosas injustiças de nosso tempo. A presença de Ésquilo enquanto personagem-Autor arrasta consigo toda a tragédia da Antiguidade clássica para o intemporal, numa evidente convocação para discutir o trágico: Ésquilo guardião do cemitério onde estão enterrados os dois irmãos injustamente mortos, aparece pois significativamente como guardião e detentor do trágico de todos os tempos.

O coro dá voz a todos os injustiçados: desempregados, sem-teto, judeus que escaparam dos fornos crematórios, negros, trabalhadores martirizados, que, no entanto, aprenderam o valor da liberdade (p.39). Mas *'La justice non juste n'est pas une fatalité'* (p.42): o homem pode então mudar o curso da História independentemente das divindades; Nietzsche já havia afirmado que os deuses estão mortos; o questionamento da Mãe na peça é tributário dessa corrente de pensamento, como o demonstra a prática cênica e ideológica de H. Cixous e Ariane Mnouchkine, que propugna pela conscientização e reivindicação dos direitos fundamentais dos seres humanos.

Encenada pela primeira vez nos anos Setenta, na Bélgica, e retomada em Paris em 1993, a peça de J.-P. Willemaers – *C'est un dur métier que l'exil* – é emblemática da imigração de trabalhadores estrangeiros para a Europa. O périplo aí desenhado encena a epopéia de trabalhadores turcos em busca de trabalho e de melhores condições de vida na Alemanha e na Bélgica. O discurso das personagens dá conta da problemática imigrante de maneira bastante original. A esperança de mudar de vida faz com que os futuros emigrantes turcos – aqui emblemáticos de qualquer imigrante na Europa do século 20 e para além dele – mitifiquem todo e qualquer instrumento que sirva a sua causa; assim, o caminhão que transporta turcos para a Europa ocidental transforma-se míticamente em veículo de passagem para o sonho, em instrumento de iniciação a um *Brave New World* que no entanto deve levá-los para um mundo em que não percam nada do que é bom em seu país de origem:

*Viens – Nous mangerons tous les jours
Les fruits d'abondance
Du sucre et des gâteaux de miel
Et nous dormirons dans du velours et des plumes
D'oiseaux paradis* (II,1,p.33);

Tais coisas serão obviamente necessárias para quando os imigrantes retornarem à Turquia, depois de enriquecidos no Primeiro Mundo; é por isso que o taxi que Aysel terá em Istambul será nada mais nada menos que o mítico carro do Sol; além da antropomorfização – La Belle – o taxi participa de um processo de remitização do quotidiano, tornando-se o carro da deusa Aurorá. O carro do Sol e o carro da Aurora prestam-se a um processo de mitificação a partir de elementos da vida moderna: perde-se o primitivo em proveito das modernas mitologias. Não escapa a esse processo nem mesmo o desejo de encontrar a Terra Prometida: infelizmente, os seus são falsos profetas.

Com efeito, o discurso do recrutador de trabalhadores para as minas de carvão da Alemanha e da Bélgica apresenta-se como um discurso todo de sedução e mentira, destacando as falsas vantagens salariais, as facilidades de vida, de moradia, de condições de trabalho – em minas hipoteticamente iluminadas e ventiladas – a presença de mulheres loiras e de pele clara, etc., enfim, todo tipo de isca disponível (p.20). Não descarta nem mesmo o recurso visual de um cartaz, prova de que um imigrante italiano – Achille Pommodor – ficou rico na Bélgica. O cinismo e a hipocrisia instalam-se no discurso desses traficantes de homens, que se enriquece com o relato das maravilhas que o cliente vai encontrar na Europa. Promessas que não serão cumpridas: Terra Prometida, Paraíso que se transformará, em verdade, no Inferno da exclusão via preconceito, raçismo, e seus corolários.

Essa que se poderia chamar de *epopéia às avessas*, ou de *epopéia disfórica*, começa por instalar-se realmente a partir de um problema de comunicação, o das línguas estrangeiras, totalmente desconhecidas dos trabalhadores turcos que emigram. Evidente que aqui os trabalhadores turcos são emblemáticos da temática dos imigrantes/emigrantes excluídos. Além disso, esse momento da peça converte-se no lugar privilegiado para a denúncia da arrogância de marinheiros americanos baseados no Bósforo; por problemas de comunicação com esse “amerfoks”(=“gringos”, “ianques”) arrogantes, Mahmoud – que não sabe inglês – é desviado, extraviado como um objeto pelos americanos. Com efeito, desconhecida e enganadora, misteriosa e sedutora, atraente e assustadora, a língua estrangeira instaura-se, pela incomunicabilidade, como instrumento primeiro do descentramento e da marginalização do trabalhador oriundo dos países periféricos. Pois, como diz o poeta, *Minha pátria é minha língua*; o exílio começa então com a língua do Outro; o sujeito *des-centrado* é o que está fora de seu centro, ‘fora de si’, nas margens do eu e sem comunicação possível com o seu mundo:

*N'est-ce pas de moi-même
Que je suis parti? (p.27).*

Através de um denso e extremamente poético discurso circulam imagens, comparações, metáforas, alegorias, jogos de palavras de toda sorte, que fazem da peça muito mais um poema dramático do que teatro épico.

Se a ficção de Bernard-Marie Koltès se localiza no cruzamento do tempo histórico com o tempo mítico, sua dramaturgia é fortemente marcada, por outro lado, pela força do universo econômico com suas duras leis: em *Quai ouest* (1985) o protagonista, fascinado pelos fetiches da sociedade capitalista – isqueiro Dupont, relógio Rolex, carro Jaguar – alimenta a ilusão de dominar o universo através do dinheiro a tal ponto de ele propor transações radicais para ter acesso a tais quinquilharias; por exemplo, para obter as chaves de um carro, propõe em troca a virgindade da própria irmã. Com efeito, Koltès insiste na idéia de que as relações humanas tornaram-se comparáveis a trocas comerciais, a meras transações. Mas o lado forte e marcante do dramaturgo situa-se na língua que cria, no uso revolucionário que dela faz, como em *Dans la solitude des champs de coton* (1986); as trocas entre o *dealer* e o cliente fazem-nos alternar longuíssimas tiradas intensamente líricas que se assemelham a discursos retóricos construídos em que cada um retoma os argumentos do outro numa espécie de eco. Como bem nota J.-P. Ryngaert, Koltès desestabilizou radicalmente o espaço do destinatário – leitor ou espectador – cuja presença torna-se preponderante toda vez que o estrito uso da forma dramática recua em detrimento do épico (Ryngaert, 1993, p.78); toda essa liberdade formal provocou, obviamente, uma reviravolta na comunicação e na enunciação teatrais.

Embora muitos torçam o nariz à simples menção de Marguerite Duras, o fato é que ela catalizou em sua dramaturgia – se é que se pode assim designar as muitas modalidades o mais das vezes híbridas de sua vasta produção – as várias crises que os grandes dramaturgos da Segunda metade do século 20 vivenciaram: a crise do sujeito que atormentou Ionesco, Becket, Breton; a crise da linguagem e da comunicação que acabou produzindo grandes inovações a partir de Jean Tardieu, E. Ionesco e tantos outros; ou o chamado ‘fim da história’, tão forte em Becket e nos denominados ‘pós-modernos’.

É óbvio que há muito mais a dizer, que há outras tendências não contempladas aqui; basta lembrar apenas o caso de Serge Valletti, com sua versão da biografia que Ruy Castro fez de Garrincha: *Monsieur Armand dit Garrincha* (2001); ou o de Jean Métellus com *Anacaona* (1986), sua versão da epopéia caríbia vivida pelos primeiros habitantes encontrados por Cristóvão Colombo na ilha de Aytí.

O fato é que o que se quis mostrar aqui – através de instrumentos teóricos provindos de Anne Ubersfeld, principalmente com seus três livros sobre *Lire le théâtre*; *Le Spectacle du discours* de Michael Issacharoff; *Sémiologie du théâtre*, de T. Kowzan; os escritos e o *Dicionário de teatro*, de P. Pavis, mais toda a literatura teórico-crítica dos autores nacionais (Jacó Guinsburg, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Sábato Magaldi, Renata Pallottini e muitos outros) – é de que maneira abordamos habitualmente um texto de teatro; não sendo originária de uma Escola de Comunicações e Artes, nem de uma Escola de teatro, nossa formação em Letras + nosso Doutorado sobre o teatro de George Sand (1985) nos impeliu a aprender a detectar, num texto de teatro, as matrizes textuais de representatividade, não sem antes ter tido acesso a Anne Ubersfeld através de seu grande livro sobre o teatro de

Hugo (1974) e com ele ter-nos iniciado no modelo actancial para análise do nível narrativo de textos de teatro; quanto à análise da enunciação e do discurso teatral, fomos buscar elementos no livro supracitado de M. Issacharoff, além de outros que são óbvios para tal empreitada.

Entretanto, uma inquietação nos habita há muito tempo: isto é, de que modo conferir a nossas pesquisas uma voz, uma feição nacional tanto quanto possível próxima de nossos anseios e necessidades? A resposta parece um tanto óbvia; assim, a segunda – ou a primeira? – vertente de nossa pesquisa, localiza-se num projeto ainda nascente de **tradução** de textos – teóricos e ficcionais – do francês para o português. *Qui vivra verra!*

Bibliografia

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1996.
- ANTONIO CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CHARTREUX, Bernard. *Hélène & Fred* (tiré du spectacle *Karl Marx Théâtre inédit*). Paris: Éditions théâtrales / Théâtre de Nanterre-Amandiers, 1997.
- CIXOUS, Hélène. *La ville parjure ou Le réveil des Érinyes*. Paris: Théâtre du Soleil, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Spectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Tradução de Eugênio Michel da Silva & Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- EVARD, Franck. *Le théâtre français du XXe. Siècle*. Paris: ellipses, 1995.
- FACHIN, Lúcia. Discurso teatral e falência (?) de uma utopia. In: IZARRA, Laura Z. de, *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas & FAPESP, 2001, p. 103-119.
- FACHIN, Lúcia. Discours théâtral et dialogue des cultures. *Dialogues et cultures* n. 45, p. 289-293, Paris, 2001.
- GUINSBURG, Jacó.(org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ISSACHAROF, Michael. *Le spectacle du discours*. Paris: Corti, 1985
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Quai ouest*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.
- KOWZAN, Tadeusz. *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan, 1992.
- MÉTELLUS, Jean. *Anacaona*. Paris: Hâtier (Monde noir – poche), 1986.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod, 1996.

- UBERSFELD, Anne. *Le roi et le bouffon*: étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839. Paris: Librairie José Corti, 1974.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1978.
- UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*: Lire le théâtre 2. Paris: Éditions Sociales, 1981.
- UBERSFELD, Anne. *Le dialogue de théâtre*: Lire le théâtre III. Paris: Belin, 1996.
- VALLETTI, Serge. *Monsieur Armand dit Garrincha suivi de Sixième solo*. Nantes: L'Atalante (Bibliothèque de La Chamaille), 2001.
- WILLEMAERS, Jean-Pierre. *C'est un dur métier que l'exil*. Paris: Éditions théâtrales, 1993.

A ESCRITA CÊNICA DA MEMÓRIA

Por **Beatriz Pinto Venancio**¹

Universidade Federal Fluminense

Esta comunicação trata de uma investigação sobre memória e dramaturgia, amparando-se em dois vértices conjugados. Em primeira instância, estão presentes os aspectos da dramaturgia contemporânea, que tem se utilizado de textos não literários: recortes, biografias, cartas, relatos. Ou, para usar uma expressão de Silvia Fernandes, uma “dramaturgia não dramática, sem ação”, que poderia “ser lida como poema, depoimento ou relato.”(2000: 29). “Essa capacidade de recitar fragmentos ‘despregados’ e às vezes ‘recosturados’ e como que ‘remendados’ (...) reexplorada com liberdade pelos autores contemporâneos.” (RYNGAERT, 1998:94)

A principal tarefa da Dramaturgia aqui, será compreendida no sentido apontado por Patrice Pavis, ou seja, analisar a articulação do mundo e da cena, da ideologia e da estética. Em suma, examinar as diferentes representações sobre os homens e o mundo, em texto e em cena. (1999:114)

O que nos interessa, particularmente, no campo do teatro contemporâneo são os relatos introspectivos rigorosamente arranjados para reconstituir o tempo e colorir as fotografias em sépia do passado, oscilando entre o verdadeiro e ficcional.

Minhas reflexões recaem, também, no que poderíamos denominar “dramaturgia da memória”, em que seria possível, como afirmou Antonio Candido, em outro contexto, “lê-las reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’, cuja força, provém de ser ela simultânea, não alternativa” (1989: 54).

Para além das reflexões teóricas, a outra instância contemplada refere-se a uma investigação que venho realizando desde 1999, com um grupo de teatro formado por mulheres entre 60 e 80 anos. São oficinas semanais, em que estas idosas relatam lembranças que vão originando textos dramáticos. A investigação compreende o processo de criação coletiva, a representação teatral e os fios de memória que vão sendo tecidos até formarem uma rede flexível e maleável, ganhando novos contornos em cada ensaio.

A função da memória, atualmente, é conhecer e organizar o tempo. Entretanto, para os gregos, memória era vidência e êxtase. O passado revelado não era o que vinha anterior ao presente, mas a fonte do presente. Deste modo, memória estaria indissolúvelmente ligada a conselho e profecia. (BOSI, 1994: 89-90).

¹ Professora da UFF e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO.

Na belíssima apresentação que Marilena Chauí faz do livro *Memória e Sociedade* (1994) de Ecelea Bosi, corrobora as palavras da autora, nos alertando: (...) “o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que significa.” (CHAUI, apresentação, in BOSI, 1994: 31).

Os estudos sobre memória têm nos permitido compreender este processo na nossa trupe de recordadoras. Vários teóricos apontam para a estreita relação entre a memória individual e a do grupo. A memória poderia ser entendida como uma representação seletiva do passado de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. (ROUSSO, 1996:94). Teríamos, então, uma memória autobiográfica e uma memória histórica.

Ora, se como escreveu Bosi, lembrar não é reviver, mas re-dizer” (1994:20), e se a memória se organiza em função de preocupações pessoais e políticas do momento, o que ela “grava, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.” (POLLAK, 1992:204).

A memória coletiva seria, então, construída a partir de elos de convívio (família, escola, trabalho). Porém, é o indivíduo, e somente ele, que recorda, selecionando objetos, detalhes, paisagens que possuem maior significado dentro do universo comum. Em suas lembranças, constrói imagens a partir de representações que habitam sua consciência atual. Quando estas lembranças são narradas, a memória se materializa.

Memória escrita seria, portanto, narração². A narração de memórias pressupõe dois tempos. O tempo em que se narra, presente; o tempo dos acontecimentos narrados, passado. É este passado que aflora como matéria da épica, um passado transfigurado pelo presente do narrador, reconstruído de modo a linear, (AGUIAR, 1998: 25), em que os tempos se superpõem e as certezas estão ausentes.

Sabemos que inúmeros escritores e dramaturgos mergulharam em suas memórias e vivências para criarem obras impactantes. Jorge Andrade, dramaturgo brasileiro que é, provavelmente, o que mais aproveitou-se de suas experiências e vivências pessoais (FARIA, 1998: 143), declara abertamente a importância da memória em sua dramaturgia. “Há muitas coisas em minha vida pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas, são as escondidas que nos atormentam. As que ficam perdidas não sei em que imobilidade, agarradas às paredes como hera, guardadas em fundo de gavetas de cômodas velhas, refletidas em caixilhos, esquecidas em álbuns fotográficos, escondidas dentro de nós. (ANDRADE, 1978: 130).

Ryngaert, comentando sobre a presença do passado na dramaturgia contemporânea, mostra que “as obras fundadas em uma investigação, conduzida por

² Do latim *narrare*, significando expor, contar, relatar (AGUIAR, 1998: 25).

um ou vários personagens, perscrutam o passado e as incertezas da memória para que advenha uma verdade provisória e tremulante.”(1998:123). Analisa textos de Louise Doutreligne (personagens “perscrutam o passado como querem, escolhendo nele as imagens que lhes convêm”); Jean-Pierre Sarrazac (“suspende a narrativa e desloca, nas interrupções sobre as imagens antigas, o peso das responsabilidades individuais e coletivas”). Marguerite Duras (com o trabalho de memória que realiza, “levanta uma última barreira contra a morte”) (1998: 123-125).

Como uma catadora de imagens, venho recolhendo reminiscências, por vezes embaçadas pela emoção, frases soltas que interrompem um relato, pequenos textos escritos em papéis mil vezes dobrados, colocados discretamente em minhas mãos. E assim, tenho conhecido a história destas mulheres. Mulheres que não são atrizes nem escritoras. São pessoas comuns que carregam uma história do cotidiano, dos costumes e dos valores de uma época. Mulheres que olhando o passado com o filtro dos valores atuais, descobriram uma forma de transmiti-lo.

Durante os dois primeiros anos de oficina, utilizamos o teatro-imagem de Boal, como uma maneira de compreender as representações das pessoas sobre determinados temas, promovendo o desencadeamento das lembranças como matéria prima da criação coletiva. Durante este ano, no entanto, temos trabalhado com os próprios fragmentos de memória como impulsionadores de novas lembranças. Estes relatos são gravados ou escritos pelas próprias mulheres e, posteriormente, entrelaçados na forma de texto teatral. A contínua recomposição dos relatos de reminiscências em discursos narrativos, diálogos, ou monólogos, vai aos poucos, originando novas imagens. Isto porque a reconstrução de uma temporalidade caminha por linhas tênues, tais como afirmou Pesavento, “ambiências, socialidades, formas de pensar, valores, racionalidades e sensibilidades outras, que o filtro do passado coloca em suspenso e dificulta a apreensão.”(1999: 72). Este processo de representação do real abarca invenção, criação, opções, estratégias de conhecimento, situando-se na esfera da “produção fictícia de uma temporalidade” (PESAVENTO, 1999: 72).

Iser propõe a compreensão da relação entre ficção e realidade como uma relação entre termos da comunicação. Desta maneira, torna-se inútil a oposição entre ficção e realidade: “em vez de ser o pólo oposto à realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela. (...) é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torne comunicável”(1996:102). Outro aspecto levantado por este autor, que nos ajuda a refletir sobre a passagem da memória à ficção, trata do retratar o cotidiano. Para ele, mesmo quando um texto literário copia o cotidiano, o fato de repeti-lo já provoca alterações, “pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la” (1996:11).

Até o momento, foram criados três textos dramáticos com estas lembranças. O primeiro é um diálogo entre duas mulheres idosas. Durante o espetáculo, vários momentos de suas vidas - o casamento, o relacionamento com o marido, os ciúmes desarrazoados, a solidão, a criação dos filhos - materializam-se em cena, permitindo uma reflexão sobre a vida passada e o presente que as convida para *uma busca do*

tempo perdido. O segundo, refere-se aos sonhos profissionais não realizados, contidos numa história sobre uma jovem da década de 40 que desejava ser atriz. O terceiro é um monólogo de muitas vidas e várias vozes, contando a história destas mulheres. São fragmentos de memória alinhavados, desconstruídos e novamente tecidos, criando a história de uma única vida com os pequenos retalhos.

No momento em que costuramos estas narrativas, elas ainda carregam ecos muito fortes da memória do grupo. Em cada ensaio, porém, novos elementos são agregados ao texto original, tais como entrecruzamento de histórias e resoluções cômicas, iniciando o processo ficcional. As aproximações com os conteúdos das narrativas, ora maiores ou menores, com teor inventivo em graus diferenciados, carregam os conteúdos da memória destas senhoras, permitindo criar uma breve dramaturgia de silhuetas do passado.

Referências Bibliográficas

- AGUIAR, Joaquim Alves. (1998) *Espaços da memória. Um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp. (Ensaio de Cultura: 15)
- BOSI, Eclea. (1994) *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- FERNANDES, Sílvia. (2000) "Notas sobre dramaturgia contemporânea". *O Percebejo* n. 9, ano 8, pp. 25-38.
- HALBWACHS, M (1990) *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996
- PAVIS, Patrice. (1999) *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- PESAVENTO, Sandra J. (1999) *Fronteiras da Ficção: Diálogos da História com a literatura. Estudos de História*, São Paulo, Franca: UNESP, v. 6, n. 1 pp.67-85
- POLLAK, Michael (1992) *Memória e identidade social. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10 pp. 200-212
- ROUSSO, Henry. (1998) *A memória não é mais o que era. Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas. pp.93-101
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (Coleção Leitura e Crítica)

DISGRESSIONES SOBRE A CRIAÇÃO NA TEORIA DRAMÁTICA PÓS-MODERNA

Por José Manuel Lázaro de O. Ramírez¹

Escola de Comunicação e Artes
Universidade de São Paulo

O ser humano elabora narrativas, fábulas ou histórias, que tentam expressar, explicar, reconhecer e brincar com as inquietações de uma determinada época. As criações artísticas sempre dão as primeiras e mais contundentes respostas. A arte, nas suas manifestações, faz um retrato, às vezes até uma fotografia, dos mitos vivenciados por aquele conjunto de seres humanos que vão construindo uma cultura. As teorias, tentando entender os fatos da cultura e da arte, sempre chegam depois; às vezes, um pouco tarde. Iniciar uma discussão sobre alguma temática muito atual, geralmente, significa transitar por um terreno ambíguo. Nesse sentido, a presente discussão teórica pretende colaborar com algumas respostas que promovam a necessária reflexão sobre a criação dramática contemporânea.

O presente texto visa mostrar algumas características que ajudam a entender a criação da fábula (história ou enredo da peça) na estruturação do texto dramático, segundo as últimas tendências literárias pós-modernas. É preciso responder à intensa necessidade de começar a desvendar o que às vezes parece até um inevitável mistério: qual é a relevância da criação dramática no atual momento, definido como pós-moderno? Essa tarefa é difícil.

Um desenho sob um quebra-cabeça sob fumaça: Pós-Modernidade.

Uma cena: no meio da fumaça vê-se um quebra-cabeça; uma criança se aproxima e começa a brincar com as peças armando o quebra-cabeça sobre um papel onde ela está desenhando. Esta imagem pode nos orientar sobre o espírito que tinge as inquietações do atual momento chamado de pós-modernista e, sobretudo, sobre as características que diferentes teóricos encontram para elaborar definições sobre esta etapa na arte.

A Pós-Modernidade é, basicamente, um caminho filosófico que vem se desenvolvendo na segunda metade do século XX. É difícil estabelecer quando começou. Para alguns autores, já desde o fim da segunda guerra mundial; outros acham que este fenômeno só aparece nos anos 50; para muitos só é possível definir este momento a partir dos anos 60. Com certeza, as manifestações pós-modernistas

¹ Doutorado em andamento na Escola de Comunicações e Artes. Curso de Artes Cênicas. USP.

acontecem originalmente na cultura ocidental do Primeiro Mundo (Proença Filho, 1988: 8-9). A revolta de maio de 68 (França) e a queda do muro de Berlim (Alemanha) são datas simbolicamente marcantes para esta época.

Seja como for, a arte dos últimos 40 anos é entendida, nomeada, como Pós-Modernista. Segundo a opinião de teóricos, esta é só uma fase de transição para atingir um momento mais importante; para outros é um período que ainda está em processo de amadurecimento. No entanto, é possível afirmar que sua estética já é uma realidade. As manifestações artísticas das quatro últimas décadas mostram configurações e procedimentos de renovação definitiva. Mas as características destes trabalhos não apresentam nenhuma uniformidade, motivo pelo qual se faz difícil a sua análise. O nome "pós-modernismo" foi usado só por questões práticas, não se achando uma palavra que reunisse as definições do momento.

Ingredientes certos para um prato incerto: algumas características importantes.

Na particular cozinha pós-moderna, nunca se sabe qual o prato a ser preparado; porém, é possível saber quais são alguns dos ingredientes a serem usados. É praticamente impossível conseguir estabelecer, reduzir, as diversas e multiformes manifestações artísticas atuais segundo um conjunto determinado de características. No entanto, já é possível começar a distinguir algumas constantes que começam a aparecer no confuso fluxo da cultura e arte pós-moderna. Na contemporaneidade, algumas características precisam ser mencionadas: olhar destragicizante, realidade virtual, pluralidade, hibridismo, atitude lúdica, diferente conceito do novo, intertextualidade, fragmentação e metalinguagem.

Como primeira característica, cabe mencionar um elemento particular na atividade narrativa atual. A literatura pós-moderna olha a história de uma maneira *destragicizante*. Aceitam-se conscientemente as desordens e conflitos morais por ela causados. As respostas dadas pela modernidade não mais satisfazem, mas também não se pretende dar uma solução ou alternativa definitiva. O texto apresenta-se como um mundo simbólico caótico. Nesse contexto geralmente aparece uma atitude-chave que se repete: o olhar irônico da realidade. Ironia, entenda-se bem, não necessariamente² como grotesco. A tragédia não é negada; ela é assumida só que posteriormente desconstruída por meio de um olhar irônico. Nesse sentido, uma abordagem é particular na literatura pós-moderna: não se trata mais de fundir criação literária ou dramaturgia com ação política (como acontecia com Brecht). O pressuposto segundo o qual o autor tem uma missão social a cumprir, tomando sua obra como uma arma de combate, não se sustenta mais (Freitas, 1996: 25). A arte pós-moderna intensifica as tendências anti-racionalistas e os questionamentos à

² Usamos "não necessariamente", já que o pós-modernismo sublinha aquela atitude na qual o artista deve ser livre para usufruir, para usar, o meio ou elemento que tiver maior interesse na elaboração de sua expressão artística. Ou, seja, é um movimento que prega o livre uso do que quer quando o quer, no caso isso permita fortalecer a construção do sentido.

sociedade burguesa que já vinham se desenvolvendo nos movimentos de vanguarda da primeira metade do século. Dá-se prioridade ao impulso e à espontaneidade diante da razão. Estamos diante de décadas em que se estende o uso dos alucinógenos, fato que transforma e amplia os elementos do imaginário, aquele complexo universo de códigos, compartilhado entre criadores e receptores.

Como segunda característica, temos o desenvolvimento da *Realidade Virtual* tomando conta da vivência e comunicação humana atual. A linguagem e a estética da arte pós-moderna está fortemente influenciada pelos meios de comunicação, e especialmente pelo universo de signos vindos da televisão. Esta época encontra sua grande fonte de metáforas no aparelho televisivo. Por meio de suas imagens representam-se a sociedade de consumo, a época de globalização capitalista e o império das multinacionais. A televisão é o exemplo mais usado para mostrar o caráter virtual que a realidade começa a adquirir na pós-modernidade. O ser humano está diante da afirmação novo tipo de realidade, uma vivência paralela. Assim como o comprador comum termina consumindo a imagem ou a imitação de produto e vai esquecendo o produto original em si mesmo³; da mesma maneira a realidade desmaterializa-se tornando-se simulacro.

Não é fácil ter um consenso específico sobre a estética pós-moderna; essa tem uma *pluralidade* e um *hibridismo* complexos. Temos aqui duas características marcantes, na cultura e na arte contemporânea. Ambas têm uma relação tanto estreita como complementar. Na literatura atual é difícil reconhecer um estilo homogêneo devido à multiplicidade de formas assumidas. Não é possível encontrar a unidade relativa a um estilo dessa época. O pós-modernismo é “pluralista”, por mostrar uma ampla heterogeneidade em suas expressões, justapondo de maneira livre elementos vindos de fontes diversas. Além disso, a pós-modernidade está carregada de “hibridismo” porque sua estética é uma complexa mistura de feitiços diferentes (Izarra, 1996: 57-63). Assim, a convencional noção (moderna) de gênero e estilo é quebrada incansavelmente. O criador passeia entre as diferentes formas de maneira livre e desenfadada.

Essa pluralidade, esse hibridismo, são conseqüências naturais de um agir básico que tinge a criação pós-moderna: *a atitude lúdica* diante da arte. Tal característica, a quinta, é fundamental. O “ludismo” da vanguarda moderna amplia-se agora tomando dimensões experimentalistas (Proença Filho, 1988: 42). Tanto a forma como o conteúdo, manifestam sempre um anarquismo criativo. Assim, caem também os limites entre arte erudita e arte popular. Os valores que definem a qualidade do produto estético são relativizados.

Uma das mais interessantes características da arte pós-moderna é a maneira *diferente* de encarar o *conceito do novo*, apresentando uma conciliação entre novidade e tradição. Utilizam-se materiais do presente e do passado em função de uma mesma perspectiva. Se a modernidade sempre procurava “o novo” em oposição ao antigo, contrapondo a novidade diante da tradição e recusando os anteriores

³ Por exemplo, um envelope com pó artificial para preparar a imitação de um suco de laranja.

códigos recebidos, a pós-modernidade se aproveita dos modelos do passado e os reinventa misturando-os com códigos novos. Existe também uma atitude desmistificadora, uma intenção de dessacralização dos modelos antigos ou clássicos. Porém, tal atitude está acompanhada de uma visão romântica e saudosista do passado. Cabe sublinhar, na atitude contemporânea, um particular momento pós-romântico marcado pelo toque “retró” que aparece em toda expressão estética pós-moderna. Com o “retró” geralmente os elementos do passado são vistos como algo exótico.

Um dos elementos comuns na linguagem literária dramática desta época é a presença marcante da *intertextualidade*. A narrativa é construída com o cruzamento, com a junção e mistura de vários textos. Para esse efeito a técnica de “colagem” é uma opção bastante usada (mas não a única). O escrito elaborado reutiliza elementos⁴ reconhecíveis e preexistentes a ele; e não criados originalmente pelo autor. O escritor assume um empréstimo ou até mesmo uma apropriação de elementos literários diversos. Assim aparecem diálogos intertextuais; textos referenciais e conhecidos reescritos de maneira diferente; escritos do passado misturados com escritos do presente. Com o uso deste artifício, a consequência imediata é a mistura e o hibridismo estilísticos. Logicamente o uso de intertextualidade deve ser deliberado, intencional; em acordo com os objetivos simbólicos e estéticos do autor.

Uma outra característica marcante na literatura e dramaturgia pós-moderna é a *fragmentação* tanto do texto como da estrutura. São associados fragmentos de textos colocados em seqüência sem uma necessária relação explícita entre a significação de ambos. Na estrutura, origina-se uma descontinuidade narrativa de maneira intencional. Desta forma é possível encontrar uma seqüencialização não lógica de discursos ou fatos; um tratamento indistinto entre fantasia e realidade. O receptor ficará diante de variadas possibilidades de leitura, encontrará diversas opções para o ordenamento da narração. O texto se apresenta como um quebra-cabeças que o leitor ou espectador estrutura de maneira particular. Mostra-se a seqüência desordenada de cenas, como imagens descontínuas de uma realidade confusa. As partes se superpõem, se alternam violentamente, sem uma parente ligação lógica ou cronológica. Esta técnica está relacionada à montagem cinematográfica. As técnicas vindas do cinema, em especial das técnicas de elaboração do roteiro, influenciam na criação da estrutura do texto dramático. A compreensão do enredo só é possível quando o receptor, como um montador cinematográfico, reúne as peças da narração sendo ele mesmo quem finalmente elabora a totalidade da obra.

O uso da *metalinguagem* é uma característica fundamental da arte pós-moderna em geral. O texto dramático e literário, nesse caso, volta-se sobre si mesmo, como linguagem e como processo. Na dramaturgia, este efeito desenvolve-se ainda mais, depois das contribuições deixadas pelas propostas de Bertolt Brecht. Com a dramaturgia épica desse autor, e com os efeitos do estranhamento, a poética teatral

⁴ Sejam estes textos, personagens, imagens, falas, etc

expõe abertamente os códigos com os quais constrói a narração. Mas a intenção já não é somente a quebra da identificação do receptor para que esse adquira uma visão crítica. O objetivo amplia-se, redimensiona-se; o que se pretende agora é estabelecer um jogo lúdico entre criador e receptor no qual a anárquica fantasia e o questionamento profundo caminham juntos. Em geral, o teatro e a dramaturgia começam a brincar com seus próprios códigos e com sua própria linguagem no decorrer da narração ou representação. Pode se dar o caso também de aparecer uma ficção dentro de outra ficção.

Em geral, é perceptível a maneira como o pós-modernismo transgride os limites nos quais estava estruturado. O hibridismo do seu estilo, a mistura do novo e do tradicional são mostras disso. Assim também, por conseqüência, quebram-se as barreiras entre o real e o irreal: acaba a separação entre a arte que tende à forma e a que tende ao conteúdo. Mas estes jogos libertários não trazem sempre obras de fácil acesso ao receptor. Geralmente é perceptível certo hermetismo; isto possivelmente motivado pela recusa a se submeter às crescentes exigências atuais, estabelecido, sobretudo pelo fortalecido mercado da arte, onde se exige criar uma obra de consumo fácil. Por meio das características mencionadas é possível perceber como o trabalho da forma, na literatura narrativa e dramática pós-modernas, tende a tornar-se mais intenso que o trabalho do conteúdo (Proença Filho, 1988; Heise, 1996).

Movimentos, silêncios, gestos, frases e sons: a força da imagem e a fraqueza da fábula.

No que refere-se ao teatro e sua pós-modernidade, a partir dos anos 60 começa-se a questionar fortemente o valor (talvez a supremacia) da palavra na representação. Na *performance* cênica elimina-se a autoridade, até então quase religiosa, do autor e do texto no teatro. A linguagem dramática, no palco, dessacraliza a condição mítica da palavra. Para muitos, isto significa o fim da dramaturgia (pelo menos, segundo aristotélicos conceitos modernistas). O Pós-Modernismo não implica no fim da função da literatura dramática como tal; é necessário reavaliar este tipo de criação e tratar de entender de que maneira se pode captar, por meio de um texto, as inquietações estéticas e simbólicas da representação teatral desta época. Nesse sentido, é evidente a maneira como se privilegia a imagem diante do discurso na poetização dramática pós-moderna (Anspach, 1996: 137-138; Carlson, 1995: 441-485).

Nos últimos trinta anos, a linguagem cênica, na sua *performance* teatral, foi se alimentando de diferentes fontes para atingir uma poetização cada vez mais profunda e enriquecedora. O teatro desenvolve uma expressão que pode ir desde a mais simples ou "minimalista", até a mais rebuscada ou "barroca". O anárquico hibridismo e a pluralidade semântica do palco pós-moderno são capazes de misturar teatro com dança, espetáculo de circo com poesia recitada, ópera com teatro realista. Na representação utiliza-se vídeo, projeção cinematográfica, projeções de imagens (por exemplo pinturas, fotografias), música experimental ao vivo, etc. Neste

processo é possível perceber o seguinte: o espetáculo liberta-se cada vez mais do texto como ponto de partida para sua existência ou criação. Alias, a dramaturgia como literatura, não consegue mais satisfazer ou captar com abrangência as possibilidades semânticas da concreta e efetiva *performance* cênica. Devido a essas contradições, a teatralidade pós-moderna começa a manifestar duas posturas em relação à dramaturgia:

a) questionamento à preponderância do texto e da palavra;

b) contestação ou recusa do uso da fábula (construção de ações que precisam compor uma história) para a narração.

Será que isto significa que se está perante o fim da dramaturgia, como literatura? A resposta, desde a nossa perspectiva, é não. A essência da escrita dramática ainda tem como objetivo reunir num texto a descrição de ações e símbolos que posteriormente serão (ou que já foram) representadas. Com certeza a importância da imagem diante da palavra se fortalece notavelmente na segunda metade do século vinte. Isto exige novas maneiras de estruturar o texto dramático. Cabe agora outra questão: é possível que, a partir do pós-modernismo, a dramaturgia possa prescindir da fábula? Tornar-se-á necessário contar uma história? A dialética desses conflitos ainda está em movimento. As respostas a tais perguntas ainda não são definitivas. Esperamos a chegada daquela síntese que possa ajudar a entender a maneira como se manifestam os novos anseios expressivos na arte. Por enquanto, nos resta analisar e criticar de maneira tolerante (anti-dogmática) os rumos das novas propostas de criação.

Bibliografia.

ANSPACH, Silvia Simone. *Pós-modernidade, desterritorialização e o terceiro mundo: Antunes Filho e Gabriel Villela*. In: HEISE, Eloá (org.) *Facetas da Pós-Modernidade*. Editora da USP, São Paulo, 1996.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1993.

BROOK, Peter. *El Espacio Vacío*. Ediciones Península, Barcelona, España, 1986.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Editora UNESP, São Paulo, 1995.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. Edições Loyola, São Paulo, 1993.

FREITAS, Maria Teresa. *A Recuperação da História na Literatura Francesa Pós-Moderna*. In: HEISE, Eloá (org.) *Facetas da Pós-Modernidade*. Editora da USP., São Paulo 1996.

HEISE, Eloá.(org.) *Facetas da Pós-Modernidade*. Editora da USP, São Paulo, 1996.

IZARRA, Laura P. Zuntini de. *A "Nova Síntese" de Banville: uma "metabioficção" a partir de Kepler*. In: HEISE, Eloá (org.) *Facetas da Pós-Modernidade*. Editora da USP, São Paulo, 1996.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de; SEVCENKO, Nicolau; SANTOS, Jair Ferreira dos;

- PEIXOTO, Nelson Brissac; OLALGUIAGA, Maria Celeste. *Pós-Modernidade*. Editora UNICAMP, Campinas, São Paulo, 1993.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. Editora Ática, São Paulo, 1988.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Ediciones Piados, Barcelona, España, 1990.
- _____. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge Press, London, England, 1992.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. Editora Ática, São Paulo, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário do Teatro*. Editores L&P.M., São Paulo, 1987.

DRAMATURGIA MUSICAL DE ÉSQUILO: EXPLORAÇÃO DA TEXTUALIDADE DE FICÇÕES AUDIOVISUAIS

Por **Marcus Mota**

Universidade de Brasília

Uma das conclusões mais surpreendentes quando se pesquisa diretamente textos fundamentais da tradição teatral ocidental é o descompasso entre a historiografia¹ e as obras mesmas. A tentativa de apresentar um panorama informativo de autores e obras os mais diversos em uma ordem sucessiva redundava no reforço desse descompasso.

Mas o sucesso desse panorama simplificador canoniza certas estratégias interpretativas que se torna válidas em si mesmo por seu resultado: definir uma heterogeneidade. O intervalo entre nós e esta tradição é preenchido através da imagem de uma normalidade informacional.

Veja-se o caso do teatro grego. Considerado momento axial da tradição teatral do ocidente, sendo continuamente revisto e reinterpretado, esta louvada posição contudo é traduzida prosaicamente na historiografia em catálogo de informações e elogios. Em nenhum momento o diferencial desta presença fundadora é descrito e pensado em termos de sua contribuição mesma para os procedimentos de realização para a cena. O teatro grego comparece misticamente como um aglomerado de motivos e imagens articulados em uma linguagem impactante. A redução informativa duplica nosso desconhecimento em relação a esta afortunada herança ao emoldurá-la na disforme somatório de imagens e sensações.

O que é isso teatro grego? E por implicação o que é isso essa tradição teatral ocidental? Creio que estas perguntas se interpenetram em razão tanto da sobrecarga dada ao teatro grego quanto do reforço que damos muitas vezes de nos aproximarmos dessa tradição nos valendo de estratégias interpretativas que não levam em conta a especificidade daquilo que discutimos, analisamos e julgamos amar. O atual incremento de pesquisas no campo das artes cênicas não tem dado devida atenção a esta problemática. Reivindicamos o estudo mais sistematizado dessa tradição sem nos interrogarmos a respeito de nossa formação para interpretar tal herança. A atual expansão dos estudos da teatralidade pode, em virtude disso, ao invés de promover uma melhor compreensão dessa tradição, expandir nossa falta de familiaridade e

¹ Atualmente escrevo minha tese de doutoramento *A dramaturgia musical de Ésquilo*.

nossa ignorância culta com as contribuições efetivas desses autores e obras fundamentais que atravessam os tempos.

Em virtude disso o renovado enfrentamento dessa tradição se torna o enfrentamento de nossas práticas interpretativas. Enquanto não se coloca no centro de nossas análises o diferencial daquilo que investigamos, continuaremos a reproduzir um senso comum sobre aquilo que fazemos ou sobre aquilo que queremos desentender por nossas pesquisas. A problematização de nossas práticas interpretativas pode se tornar uma recusa de partilhar sem ética alguma um saber desprovido de legitimidade em razão de não correlacionar o intérprete com a singularidade do que interpreta.

Por isso o teatro grego. E Ésquilo. Se o teatro grego é o momento axial de nossa tradição, ao o compreendermos mais contextualizadamente poderemos entender muitos dos percursos dessa tradição. E dentro desse teatro axial, o primeiro nome não só cronologicamente é Ésquilo. A contribuição de Ésquilo comparece em um acesso a algo que chamamos espetáculo teatral e que dá verba razão de existir para muito artista, produtor cultural, programas e instituições de pesquisa. Um dramaturgo, a dramaturgia está presente na individualização do teatro grego e do teatro ocidental.

A contribuição de Ésquilo para nossa tradição teatral começa para nós com sua primeira peça restante *Os persas*². Nesse momento ele já está com 53 anos. Tendo começado a competir nos festivais teatrais de Atenas entre 20 e 25 anos, com os Persas ele estava mais da metade de sua carreira. A *Orestéia*, apresentada em 458 a . C, situa-nos no término dessa carreira, agora estando Ésquilo com aproximadamente 67 anos³. Das peças que sobraram para nós, sete das noventa que ele compôs⁴, vemos que se encontram entre 14 anos, seus últimos anos de vida e todas vencedoras nos festivais.

Mas esta imagem de vencedor e de melhor dramata nem sempre foi uma constante para Ésquilo. Ele teve de aprender a fazer teatro, e dentro do contexto de competição, teve de aprender a fazer o melhor. Tanto que tendo estreado entre 499-496 a C., só foi vencer em 484, dezesseis anos depois, já com 36 anos de vida. Entre a unanimidade de fim de carreira e os difíceis anos do início se estende um arco que não se unifica por uma concepção única do fazer teatro. Temos o registro de um esforço realizacional que pode ser entendido nas obras restantes. Compreender Ésquilo e sua dramaturgia é interagir com esse esforço que explicita não só os

² Aquilo que chamamos de teatro grego chegou para nós fragmentariamente. No que toca aos textos temos uma desproporção entre aquilo que foi realizado e o que recebemos. Daí o procedimento de se preencher lacunas em muitas vezes as generalizações e detalhamentos excessivos.

³ Ésquilo nasceu aproximadamente em 525-524 a . C e morreu em 456 a . C. Para discussão das datas e fontes veja-se principalmente A. W. Picard - Cambridge *The dramatic festivals of Athens* (Oxford University Press, 1968).

⁴ V. A. Wartelle *Histoire du texte d'Eschyle* (Paris, Belles Letres, 1971), especialmente pp 19-39.

embates de um autor em vencer uma competição mais também a exploração das possibilidades de uma atividade espetacular.

A Orestéia é um ciclo de peças: elas se interpenetram de tal maneira que efetivam um dilatado escopo. Esta amplitude de horizonte desafia nossas capacidades de apreensão. A organização em ciclos contextualiza em seu escopo a realização de espetáculo pois em virtude dos procedimentos de integração empregados para coordenar diferentes peça é preciso que cada peça individual seja elaborada de tal forma que ao mesmo tempo efetive sua representação e o próprio ciclo. De forma que temos uma realidade multitarefa da dramaturgia, presente nessa integração de magnitudes diversas. O dramaturgo se vê solicitado a resolver em sua atividade representacional problemas relacionados com a possibilidade mesma dessa atividade. O espetáculo é a explicitação dos problemas enfrentados em torno de sua possibilitação.

Mas como também integrar estes parâmetros amplos de composição e sua realização e compreensão. Não basta os largos planejamento se não for funcionar em cena. A cena comparece como uma correção das idéias primeiras. O fator performance coloca a prerrogativa de um espaço de transformação de toda e qualquer realidade prévia. O amplo escopo da composição só se sustenta pelo concreto contexto de sua realização.

É que pensamos sem levar o contexto produtivo dos espetáculos, partindo de um divórcio entre representação e seus suportes expressivos, entre pensamento e realização, como se a peça fosse extensão e comunicação de nossas idéias. Isso se chama pressuposto da transparência da representação.

Contudo, Ésquilo não parte da idéia, do conceito isolado e sim de sua experiência em resolver problemas representacionais. A partir desses problemas ele bem sabe que é preciso, para desenvolver largos escopos do espetáculo, ampliar também a continuidade da representação através de sua instância articulatória. Ou seja, os atos dos personagens precisam estar continuamente endereçados ao próprio espetáculo. O espetáculo não é sobre algo, sobre um tema. O espetáculo é sobre si mesmo, sobre suas condições de inteligibilidade. Cada ato personativo é um ato representacional que estabelece a compreensão mesma do que está sendo atualizado em cena. O espetáculo é marcado em função de sua recepção compreensiva a partir dos atos personativos.

Para tanto Ésquilo vale nesses atos de diferentes registros que correlacionam diversas articulações que estabelecem uma organização sonora da audibilidade do espetáculo. Os agentes dramáticos performam o espetáculo entre articulações faladas e cantadas, ou seja: canto, fala-canto, canto fala e fala. Temos ao mínimo quatro macros tipos de articulações onde o espetáculo define padrões de audibilidade. Como tudo é em verso, o verso é a unidade expressiva de composição e performance. Estas distinções especificam não só modos de performance do espetáculo, como também esclarecem o contexto produtivo da obra, sua composição. Estas distinções postulam

diferentes focalizações do que é exibido, ao demarcar as referências veiculadas pelos agentes dramáticos através de uma vocalidade determinada. As partes do espetáculo são realizadas a partir dessas diversas articulações. Com isso, promove-se um programa sonoro da representação o qual figura a memória do espetáculo.

Em Orestéia a conquista da sonoridade é atualizada através do embate pela música da vitória⁵, o que caracteriza a trilogia como um metaespetáculo⁶ onde o que se representa e a própria representação convergem. A articulação é meio e algo observacional do espetáculo. Dessa maneira a oposição entre espetáculo individual e ciclo é superada através do esclarecimento da representação através de sua marcação sonora. Temos que toda referência se torna orientação da representação.

Desde Agamenon até Eumênides temos a luta pela música da vitória. Na abertura do espetáculo a sentinela procura saudar as novas de Tróia com cantos de alegria. Mas é interrompido pelos eventos dentro do Palácio. Na madrugada de sua vigília ele alça tochas de fogo e músicas podem fazer ver o que está acontecendo. Mas depois irrompe o canto assassino de Clitemnestra e depois em Coéforas o coro de escrava que em canta a morte da assassina Clitemnestra. Sempre temos o canto interrompido ou o canto de falsa alegria. A música ao revés, a música negativa chega ao seu limite com a antiperformance das Eríneas em Eumênides. Sua presença e sua música de caça desentramuram o espetáculo. Ao fim após uma batalha cantada, onde se reúnem todos os aos encontros musicais da trilogia temos uma celebração festiva final. O término da trilogia remete-nos para sua abertura, para aquela alegre canção interrompida. A procissão final de Eumênides e suas tochas-guias retoma os fogos e os cantos de todo o espetáculo. Orestéia é um conjunto de peça reunidos em torno de sua música.

Este breve comentário de Orestéia apresenta-nos a correspondência entre composição e realização, composição e performance. A magnitude do escopo da trilogia se faz por meio de sua articulação. O revezamento e interpenetração entre partes cantadas e outras, mais faladas produz a continuidade de uma representação que ultrapassa os limites de uma peça individual. O espetáculo se organiza não em função de sua narrativa mais em razão de seus suportes expressivos. Tudo que é encenado passa por seu tratamento sonoro.

O privilégio do som sobre a imagem subverte nossos esquemas analíticos que duplicam o esquema das idéias no regime das imagens. Da mesma maneira que pensamos ser um espetáculo a extensão de idéias que não se modificam durante sua elaboração, assim mesmo pensamos que fundamentando a representação em imagens escapamos de estratégias intelectualistas. Continuamos em não correlacionar nossas análises com o contexto produtivo do espetáculo ao preconizar uma instância única(idéia ou imagem). O privilégio do som sobre a imagem capacitou Ésquilo a

⁵ J. A. Haldane "Musical themes and imagery in Aeschylus" in JHS 85(1965)33-42.

⁶ Wilson, P. e Taplin O "The Aetiology of tragedy in the Oresteia" in PCPhS 39(1993) 169-180.

singularizar o fazer espetáculos ao situar este fazer em sua definição audiovisual. Diferenciando-se de performance líricas e narrativas de seu tempo, o teatro encontrou em Ésquilo seu primeiro teórico a partir das soluções que ele efetivou em suas realizações. A dramaturgia de Ésquilo em sua extensiva metaferencialidade; ostensivamente concretizada em A Orestéia comparece como teoria de espetáculo ao explicitar o contexto produtivo da realização de audiovisuais.

Ver um autor como teórico creio ser uma solução para os impasses entre teoria e prática teatrais. O campo das artes de espetáculo muitas vezes parece existir por si, parece ter surgido na medida em que foram realizadas pesquisas sobre espetáculos, sendo que já havia espetáculos. A transformação de representações em meros objetos de pesquisa empalidece a real dimensão desse campo que só existe em função de obras concretas, em função do fazer e de suas implicações. Os entraves são de nossas concepções mesmas que perpetuam um fosso entre pensamento sobre arte e sua realização. Por isso muitas vezes nossas estratégias interpretativas ou se reduzem a explicar apenas a composição de obras já compostas, parafraseando o que já existe, ou se reduzem a aplicar teorias e sistemas de explicação a estas obras ou ainda ao comentário dessas teorias.

Contrariamente a isso, Ésquilo, observando sucessos e insucessos das representações, correlacionou a forma do espetáculo, sua composição com a realidade física e recepcional de sua realização. A interdependência entre composição e performance comparece como parâmetro para a compreensão do fazer representacional. A forma do espetáculo não é autocontida mas possibilita a exploração do contato entre ficção atualizada em cena e audiência. Composição e realização se interpenetram em virtude de sua inteligibilidade.

Ao estruturar suas peças em razão da prerrogativa sonora sobre a visual Ésquilo explora este contato por meio da assincronia entre som e imagem, assincronia que retoma a assimetria entre audiência e espetáculo. É preciso diferenciar para poder representar. E estas assincronias e assimetrias não são normalizadas. São utilizadas produtivamente pelo dramaturgo. A impossibilidade de fusão total entre recepção e espetáculo é o que proporciona a representação mesma. O espetáculo é a produção de um contato contínuo entre díspares: representação e audiência. O privilégio do som sobre a imagem demonstra que a cena é um espaço de emergência de diversos referências e procedimentos de orientação que não se resumem à visualidade assim como a atividade da recepção não se reduz a ver.

Não havendo estas imediatas e fáceis conjunções entre espetáculo e audiência, a tarefa do dramaturgo torna-se explorar os nexos, os intervalos entre um e outro nível de referência. A dramaturgia encontra seu espaço nessa dimensão mediadora onde se explora os limites e possibilidades de se representar. A dramaturgia, pois é uma metapoética, uma teoria de ficções extremas como são as ficções audiovisuais. Na presença corpórea de atos representacionais estamos em contato com a confrontação mesma da possibilidade dessa presença que reúne e abarca disparidades.

A música e as tochas acesas da Orestéia nos dão o testemunho do final de uma carreira teatral e de sua dramaturgia. A audiovisualidade desses suportes expressivos nos oferece uma provocativa dimensão integrativa que atravessa os tempos ao se constituir como saber sobre o fazer, saber este que enfeixado em obra a ultrapassa, como o ciclo ultrapassa o espetáculo individual. O esforço em tanto fazer efetivou um conhecimento sobre sua realização. Precisamos melhor interrogar os artistas ao invés de calá-los com nossas premissas indiscutidas. Assim como há pressupostos do intérprete, há pressupostos da representação. É necessário na interpretação a interpenetração desses horizontes, como o própria representação o faz na operacionalidade de sua performance ao integrar composição, realização e recepção.

A dramaturgia de Ésquilo textualiza estas questões. Ela mesma é um roteiro de representação. O texto do dramaturgo é a exploração dos problemas de sua efetivação, é uma teoria de sua prática.

REDEFININDO PARADIGMAS E EXPECTATIVAS: A DRAMATURGIA NA ERA DA CULTURA ORAL E VISUAL

Por **Ricardo Bigi de Aquino**

Universidade Federal de Pernambuco

Em *The Western Canon* (1994:485), Harold Bloom passa em revista a literatura do nosso hemisfério e prevê o retorno a uma Era Teocrática na qual a leitura será pouco praticada, ficando submersa pelos hábitos e gostos oriundos de uma cultura predominantemente oral e visual. Refletindo sobre o fim de uma grande tradição literária, o crítico norte-americano revisita os escritores que nortearam o desenvolvimento da literatura, explicitando as características fundamentais de suas obras e comparando-os em termos de suas propostas criativas. Vários deles – Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen, Beckett – interessam-nos como forças axiais no campo da dramaturgia.

Habitantes de um mundo que Friedrich Dürrenmatt (1961:131) via como excessivamente teorizante, herdeiros dos experimentos subversivos de Jarry, Apollinaire e Ionesco, deparamo-nos hoje, de fato, com um processo contínuo e inexorável de desmonte dos antigos paradigmas estéticos. Não só a literatura perdeu o fôlego que tinha nos tempos de Cervantes, Defoe, Hugo, Tolstói e Whitman, mas a ruptura com os códigos estabelecidos, como sempre efetuada em nome de uma natural renovação a nível formal e conceitual, coloca-nos diante de propostas dramáticas de grande pluralidade estética, reflexo direto de um mundo cada vez mais complexo, fragmentado e contraditório, a despeito da globalização econômica e da massificação cultural em termos transnacionais.

A “crise do texto e da palavra” (Sastre, 1995: 90), prenunciada por Hugo von Hofmannsthal, declarada pelos Dadaístas e alavancada pelos Absurdistas, advém de uma crescente, ampla rejeição ao texto nas propostas teatrais contemporâneas, que normalmente privilegiam os signos visuais e sonoros em detrimento da palavra, da dramaturgia concebida como arte glorificadora da poesia verbal e expressão de uma individualidade autoral. Abraçando cada vez mais a “poética do espetáculo absoluto” em oposição à “poética do espetáculo condicionado” (Jaccobi apud Bornheim, 1994: 277), criando textos coletivamente ou lançando a figura do ator-autor, o teatro contemporâneo exige uma nova concepção de dramaturgia cuja estrutura reflita os elementos espetaculares hoje privilegiados. Isto requer o desenvolvimento de atitudes críticas que possam objetivamente dar conta dos novos paradigmas de construção textual, informando nossas expectativas a respeito da possível contribuição dramática à arte teatral.

Como proceder, entretanto? Como apreciar as novas propostas dramatúrgicas, reconhecê-las como produções legítimas dos nossos tempos? Parece-me que uma das dificuldades a serem enfrentadas encontra-se no fato de que houve uma mudança no gosto do público, cuja sensibilidade não se acha mais em sintonia com peças que exijam atenção a diálogos densos, intelectualmente desafiadores. Estamos longe das platéias dos anos trinta e quarenta, que ainda se deliciavam com a escrita epigramática de Congreve, Coward e Giraudoux. Não temos mais paciência para ouvir um texto, a não ser em pequenas doses, entremeadas de intensa estimulação visual, sensorial. Por outro lado, com honrosas exceções (Dario Fo, Neil Simon, Tom Stoppard, Alan Ayckbourn, Peter Handke, Sam Shepard, Botho Strauss, David Mamet, entre outros), os dramaturgos que surgiram após 1960 têm tido dificuldade em encontrar uma audiência. Mesmo autores de reconhecido mérito, como Marguerite Duras, Michel Vinaver, Václav Havel, Bernard-Marie Koltès, Valère Novarina, August Wilson, Franz Xaver Kroetz e Michel Deutsch não conseguem a repercussão mundial de autores do calibre de Samuel Beckett, Jean Anouilh, Jean Genet, Tennessee Williams, Terence Rattigan, Eugène Ionesco, Arthur Miller, Edward Albee e Harold Pinter. O líder da “geração em revolta” do teatro inglês dos anos cinquenta, John Osborne, é hoje pouco produzido.

Além das tradicionais barreiras lingüísticas e culturais, às quais somam-se complicadores segmentários de ordem étnica, política, econômica, religiosa e social, talvez parte do problema resida em fazer sentido de estruturas narrativas abertas, fragmentadas, circulares ou elípticas, projetando realidades por demais herméticas, distantes dos padrões de recepção do grande público. Talvez, para alguns, revele-se difícil a decodificação de modelos estéticos voluntariamente bizarros, provocadores, desconcertantes em suas harmonias e dissonâncias. Problemas de tradução e rejeição chauvinística ao Outro complicam ainda mais a questão (Delgado & Fancy, 2001: 141). Qualquer que seja a razão, considero extremamente grave que o “teatro de texto” tenha entrado num período de crise e declínio, sendo substituído por um teatro espetacular de óbvio agrado popular. O dano seria menor se companhias como o Odin Teatret, o Théâtre du Soleil, o Cirque du Soleil e La Fura dels bals promovessem intensamente a pesquisa, criação e publicação de uma nova dramaturgia baseada nas estéticas alinhadas com a proposta de trabalho de cada grupo. O Théâtre du Soleil, sob a liderança de Ariane Mnouchkine, ainda faz um trabalho de criação/adaptação de textos direcionados às produções da companhia, mas tal esforço permanece longe de um comprometimento de maior envergadura.

Como sabemos, o processo de desvalorização da palavra no teatro após a década de sessenta, conseqüência da desvalorização da figura do dramaturgo como primordial ser criador, reflete uma mudança radical na estrutura de poder do teatro como instituição artística, mudança esta motivada pela ascensão do encenador a uma posição de hegemonia nos esquemas de produção. Para a dramaturgia, o estabelecimento dos novos conceitos de criação teve repercussões desastrosas: a atividade teatral deixou de ter como razão de ser a revelação dos vários significados de um texto através dos esforços de uma equipe de artistas comandados por um

encenador cuja missão consiste em interpretar o espírito da obra escolhida com imaginação e sensibilidade; o texto assumiu papel secundário, passando a ser apenas um dos vários elementos a serem trabalhados pelo encenador em sua busca de auto-expressão enquanto autor do espetáculo. Seja como produto de um processo de criação coletiva, como adaptação de um clássico do teatro ou de uma obra literária qualquer, o texto tornou-se material facilmente plasmável nas mãos do encenador e sua equipe. Obviamente, os maiores prejudicados foram os dramaturgos em atividade, vítimas do desinteresse dos encenadores mais talentosos (Sastre, 1995:93). Entretanto, nós também perdemos, passando a consumir textos de baixa qualidade, fadados ao esquecimento Ou será que a encenação de um espetáculo, por seu caráter efêmero, justifica o emprego de textos descartáveis?

Pode-se argumentar que, politicamente, o teatro passou a ser mais democrático após a queda da “ditadura do texto”, embora pouco se questione a “ditadura do encenador”. Em dramaturgia hoje tudo é possível. A partir dos procedimentos desconstrutores dos últimos trinta anos, o teatro passou a ser o **locus** privilegiado de infinitos experimentos e todos podem participar da composição dramática, elaborada a partir dos mais variados esquemas de colaboração. Paradoxalmente, apesar desta maior flexibilidade e abertura, raras vezes o teatro mostrou-se tão ineficiente em termos de seu impacto no imaginário popular. Não nos encontramos aqui como no teatro inglês do século XIX, onde melodramas de baixo nível literário arrebataavam multidões, enquanto um “teatro de qualidade” aguardava que Wilde nascesse das cinzas de Sheridan. Na era do **video clip**, das múltiplas opções de lazer e das formas de gratificação instantânea de ordem presencial ou virtual, o teatro parece estranhamente alienado, reduzido a um público de iniciados. Neste quadro, a única exceção parece ser dada pelos novos funâmbulos que, nos palcos ou nas ruas, nos divertem com seus números circenses, seus jogos cômicos de sátira política e os mais extraordinários figurinos e adereços, misto de nostálgicas ingenuidades e atualíssimas sofisticções. Estaríamos experimentando um retorno à época dos acrobatas e mimos?

Embora não ache que o teatro tenha de ser literário no sentido estreito e elitista do termo, não vejo como a dramaturgia possa romper seus laços com a literatura. A melhor dramaturgia, de Ésquilo a Beckett, sempre se revelou excepcionalmente rica em seus aspectos puramente teatrais sem deixar de alçar os mais altos níveis como obras literárias. E assim deve continuar sendo. Fala-se com frequência do fim do teatro aristotélico, da emergência de uma nova dramaturgia baseada no “texto espetacular”, produto das combinações dos elementos cênicos tal como concebidas pelo encenador. A visão do teatro “como algo ótico, como seqüências de luz-som-imagem”, espaço no qual se coloca uma “alta gestualização da palavra” (de Toro, 1998: 95), parece-me legítima e redundante a um só tempo: legítima porque são vastas as possibilidades expressivas do teatro; redundante porque os grandes textos da tradição aristotélica, de Sófocles a Shakespeare, de Racine a Ibsen, de Tchekov a O’Neill, são todos feitos de pura matéria teatral, oticamente revelável, sensível como emanção de luz e som, projetando gestos e palavras em perfeita relação simbiótica.

De mais a mais, o teatro não se resume a luz, som e imagem, a algo puramente ótico ou sensorial: sua dimensão intelectual é importante, as idéias que ele manifesta são parte inerente de seu todo enquanto obra de arte. Percebo que esta dimensão intelectual é largamente esquecida no teatro espetacular. Sem dúvida, Ibsen e Shaw teriam de procurar outra profissão ou fazer uma boa reavaliação dos seus objetivos como dramaturgos se quisessem fazer teatro hoje em dia.

Desde os seus primórdios, o teatro ocidental foi obra de poetas. Sem menosprezar a contribuição dos vários elementos espetaculares que reificam a visão do poeta no espaço cênico, o teatro como forma de arte tem início com a expressão da visão pessoal de um artista criador, definida através de palavras (diálogos, monólogos, apartes, didascálias) que se somam numa construção textual cujo fim é a representação de ações socialmente significativas. Tal construção integra poéticas verbais e visuais que necessariamente se complementam.

O teatro pós-moderno pode negar a importância do texto, e mesmo substituí-lo por um sensacional espetáculo de dança-teatro ou circo-teatro, fundindo velhas barreiras entre velhas linguagens na tentativa de criar algo novo e original. Concedo que tais experimentos tenham sucesso e possuam legitimidade estética e artística. Acredito até que uma dramaturgia possa emergir destes espetáculos, ou ser concebida para dar-lhes perfeita forma e expressão, para além do nível puramente técnico de um roteiro de encenação. Não sei até que ponto tal dramaturgia poderia ser lida ou teria interesse literário, como expressão de um pensamento ou de uma sensibilidade, da forma como nós hoje lemos Eurípides, Molière ou Lorca, mas não descarto inteiramente esta possibilidade. Lastimo, contudo, que a dramaturgia seja atualmente exercida por pessoas pouco aptas a fazê-lo, quando dramaturgos de real valor não encontram produtores e encenadores para suas peças. Da mesma forma, dramaturgos não raro se propõem a encenar suas peças por absoluta desconfiança na capacidade ou lealdade dos seus potenciais encenadores. Felizmente, há exemplos históricos de brilhantes colaborações no setor: toda a poesia e o encanto das peças de Anouilh foram perfeitamente captados nas lendárias montagens do jovem Peter Brook em Londres; o mesmo pode ser dito de Jovet em relação a Giraudoux, ou de Kazan em relação a Williams e Miller, ou de Strehler em suas refinadíssimas encenações de Brecht e Goldoni. Tenho certeza, entretanto, que os resultados teriam sido menos memoráveis se esses papéis tivessem sido invertidos, ou se tivéssemos tido demonstrações dos talentos dramaturgicos de Brook, Kazan ou Strehler. A verdade é que o teatro requer grandes criadores em todas as suas esferas de expressão – dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, atores, encenadores. É a harmonia, a visão reveladora, apaixonada, proposta por este conjunto de talentos, neste esforço coletivo, que torna o teatro a arte maior, única, insubstituível, que ele vem demonstrando ser.

Referências Bibliográficas

- BLOOM, Harold. *The Western Canon*. Nova York: Riverhead Books, 1994.
- BORNHEIM, Gerd. "O teatro experimental" In *O Teatro Através da História*. Volume I. Rio de Janeiro: CCBB, Entourage, 277-285.
- COLE, Toby (Org.). *Playwrights on Playwriting*. Nova York: Hill and Wang, 1977.
- DELGADO, Maria & FANCY, David. "The Theatre of Bernard-Marie Koltès and the 'Other' Spaces of Translation In *New Theatre Quarterly*, Volume XVII, Parte 2, maio 2001, 141-160.
- De TORO, Alfonso. "Nuevas escenografías postmodernas en Alemania" In *Acercamientos al teatro actual (1970-1995)*. Editado por Fernando e Alfonso de Toro. Frankfurt-Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 1998, 65-98.
- RÝNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa S.M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SASTRE, Alfonso. "O fim do século: uma superstição decimal" In *Cadernos de Espetáculos 1*, Teatro Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, dezembro 1995, 90-93.

EDIPO NA POCILGA: DRAMATURGIA DE P.P.PASOLINI

Por Alessandra Vannucci

Pontifícia Universidade Católica – RJ

Capitalismo e esquizofrenia

Julian, o jovem protagonista de *Pocilga* (que Pier Paolo Pasolini escreve entre 64 e 68), é, ao primeiro olhar, um herói realista numa tragédia clássica: como Hamlet, surge à existência encaixado no labirinto sistemático da concatenação social e enfrenta sua tarefa de filho carregado da herança dos pais; porém, incapaz de atender à função dele esperada (obedecer ou desobedecer à lei paterna), não se reconhece em nenhum destino, em nenhuma opção histórica ou psicológica e, desde a primeira cena, declara desconhecer seu papel, suas intenções e ações num mundo do qual discorda. Despertencendo a qualquer território, desfamiliarizado por sua conduta com qualquer paradigma de 'normalidade' em que o sistema capitalista otimiza a confluência dos desejos e reduz o poder da razão à lei gregária de bom senso, Julian de Pasolini é um 'diferente' que carrega consigo todos os devires (filho, pai, mãe, animal, opressor e oprimido, mártir e carnífice, santo e pervertido). Autoexpoliado de sua identidade histórico-social, reduzindo sua existência expressiva ao mínimo vegetativo enquanto expande o elemento transgressivo introvertido, Julian, antes ingressando numa ambígua catalepsia em que permanece 'nem obediente nem desobediente' (desatendendo às expectativas do bom senso) evidencia sua essência de máquina desejante numa diversidade sofrida que se apresenta como elemento estranho ao próprio sujeito em seu universo familiar e burguês – uma essência secreta, instintual e refratária, rica de uma intensidade que pertence ao regimento automático do caráter (*punctum*, estilo, traço, máscara) para além da vontade racionalística e de qualquer possível análise. Depois, deixando-se atrair em seus incessantes passeios de nômade pela retrocessão à lei fraternal das comunidades não-humanas, desterritorializado num tempo 'outro' (natural) que o abstrai da história, Julian adquire consciência da irreversibilidade do tempo (sistemizado pelas trocas burguesas), ao passo que amadurece sintomas não socializáveis da peculiar pulsão trágica que caracteriza seu papel edípico/hamléutico – vítima de sua própria busca pela verdade. O 'segredo' nunca nomeado, que faz Julian diferente implicando o ingresso consciente numa economia aberrante de desejos, convive com uma pulsão incôscia auto-destruidora: no instante em que, com a potência escandalosa deste segredo, Julian denega a 'verdade' burguesa, também provoca seu próprio fim, num epílogo brutalmente casual e não

comunicável – *The rest is silence* (Hamlet: V,2). A pocilga e os porcos – destino e objeto (somente aludidos) dos trasgressivos passeios em que, fora dos espaços legitimados pelo poder, realiza-se a anomalia sexual de Julian como alienação numa peculiar intensidade libidinal de perceptos - figuram o ponto de fuga do indivíduo da lei gregária, onde a razão, recusando-se a ser normalizada (e pervertida) pelo organismo capitalista, reafirma sua desesperada fome de verdade. Interferindo com a força enigmática da omissão e com funcionalidade simbólica no fluxo de percepções de Julian, a pocilga é *topos* metafórico da ‘vida pura’ que uma radical ecologia da mente contrapõe como destino aos espaços civilizados, ali localizando-se o ritual auto-erótico que, pela totalidade do desejo que o move, ao mesmo tempo salva e condena. Tal busca mística, radicalmente herética e não socializável, de um deus naturado no corpo sem estratificações e ‘sem órgãos’ (DELEUZE-GUATTARY: 1980), não tem curso histórico no tempo burguês, onde a razão prática impõe sua ordem progressiva, capitalizando qualquer conhecimento pelo dualismo dispótico significante/significado, sensação/sentido. A opção para Julian (como para Hamlet) é, então, entre ficar no mundo, exercendo sua ética de liberdade que é prêmio e castigo para a potência do intelecto; ou, então, sair dele (abstrair-se, denegá-lo, enfim, morrer) quando o *logos*, recusando aniquilar-se enquanto *ratio* pragmática, se inflama como visão e percepto sensível. A paralisia (como a de Hamlet) deve-se à sua incapacidade de fugir àquela razão que produziu o mundo capitalista, que avalizou sua glória e história, sendo também utilizada para guetizar o ‘desequilíbrio’ do filho ‘diverso’; e provoca a impossibilidade de optar entre aceitação da ordem passada e regeneração do presente, reduzindo-se o herói à ‘figura’ de uma discrasia obsessiva entre pensamento e ação. O xeque da razão pura diante da inexorável razão prática dos fatos desqualifica Julian de herói trágico para anti-herói burguês; no entanto, a retorsão intencionalmente farsesca e *non-sense* do enigma do caráter, desestabilizando o sistema hierárquico da moral que o reduziria à afeição autista e afirmando sua apocalíptica redução à uma lógica estranha, provisória e radicalmente relativista, provoca uma tensão problemática na raiz do poder da razão edípica civilizatória - a obediência/desobediência à lei paternal. Diaria-se que Pasolini, em sede dramaturgica, funcionaliza semiologicamente tais comportamentos excêntricos como propostas metafóricas de um novo militantismo do corpo orgânico contra o organismo capitalista, (com Deleuze) como armas para o anti-Edipo (primitivo, ‘esquizo’ e nômade) detonar o ‘sistema edípico’ (civilizado, capitalista e conservador).

A partir de Kant, a lógica capitalística do desejo funda-se na falta do objeto desejado e na representação de sua fantasmagoria na discursividade civilizada (a estrutura econômica encarregando-se, então, de reproduzir o objeto em escala industrial, organizando dispoticamente os desejos dos corpos em posse de coisas). O esquizofrênico, porém, exerce um auto-erotismo num eu-mundo delirante e dissociado do universo industrial; sua busca de prazer não tem objeto a ser possuído, sendo desejada somente a perpetuação alienante do prazer, numa postura nômade, narcisista e apática que foge ao controle do sistema territorial e nomeador

psicanalítico-econômico. A 'anomalia sexual' de Julian qualifica-se, portanto, como desejo ao limite extremo e não representável da transgressão total do esquizo: a intensidade dos perceptos em seu 'corpo sem órgãos' coincide com uma radical neutralidade às aproximações normalizadoras (amor, militância, cura, revolta, perdão ou castigo). Na desobediência, assim como na obediência, ainda se afirma a lei paterna da civilização burguesa; a apatia do esquizo, ao contrário, ignora a lei, subjacendo à outro e mais exigente regime de desejos, pertencente ao universo primitivo das máquinas totêmicas não socializadas (incesto, parricídio, canibalismo, zoofilia). Nelas, à vontade ativa e dominável da posse (legitimada pelo sistema hierárquico do poder capitalístico) o transgressor opõe a euforia de padecer (a lucreciana *voluptas* cósmica), estando submetido ao fluxo dolorífico (canalizando intensidades sempre maiores) dos perceptos/afetos sem objeto¹. Na 'máquina celibatária' do esquizofrênico (que ama, mas não alguém ou alguma coisa, assim recusando-se a reproduzir o sistema edípico onde engendraria um novo triângulo pais-filho) realiza-se a qualificação intensiva dos processos de produção de desejo - a 'graça' da reprodução auto-genealógica do desejo aniquilando toda qualquer despótica pretensão de repressão edípica. Com Artaud: *Sou eu mesmo meu filho, meu pai, minha mãe* - uma descoberta essencial do 'ser eu' que Julian mantém secreta até o fim, porque nomeá-la (admiti-la) significaria reduzi-la às categorias parodísticas do 'segredinho sujo papai-mamãe' (DELEUZE & GUATTARY:72), assim renunciando à contestação apocalíptica. O empirismo anárquico de Julian denega os privilégios de sujeito burguês, ainda assemelhando-se à revolta de qualquer filho desobediente; porém, o senso trágico que afinal emerge da aniquilação de sua terrível diferença não se circunscreve ao desconforto de uma classe social, mas o supera, tornando-se representação de um sacrifício ritual.

O canibal devorado

O oxímoro místico (angústia e alegria, peste e graça²) conseqüente à transgressão engendra a aliança do filho burguês Julian com o filho primitivo que, interpretado por Pierre Clementi, mata o pai e vive de canibalismo no episódio 'pre-histórico' entrelaçado ao roteiro de *Pocilga* no filme homônimo (1969). Capturado e imolado ao julgamento do povo, seu corpo inocentemente branco "como um Cristo de Donatello", o canibal (após o incessante silêncio que caracteriza o episódio)

¹ JUL (a Ida, a mulher que acaba de abandonar)- Não posso dizer quem amo/ Mas não é isso que interessa! Nunca objeto de paixão foi tão ínfimo. O que conta são / seus fenômenos, a profunda transformação / provocada em mim. Não é degeneração! [...] Pois estes fenômenos / são tão lindos, tão exaltantes! De uma maneira única./Eu não consigo me livrar deles um só instante, nem do pensamento./Nada parecido com aquilo que acontece vivendo, nada. Enfim: não tem nisso nada de natural. [...] Os fenômenos que este amor produz em mim / podem ser resumidos num só: a graça / que, como uma peste, me colheu./ Não surpreende se lado ao lado da angústia / tenho dentro de mim uma contínua, infinita alegria. (*Pocilga*: ep. VIII)

² Ver nota anterior.

finalmente fala “Matei meu pai...comi carne humana...e tremo de alegria”³. O castigo do canibal, cuja culpa originária é edípica (matou o pai), é um suplício ritualístico cuja forma sacrificial é análoga ao martírio dos antigos cristãos: pregado no chão em cruz, é devorado pelas feras – como Julian, devorado pelos porcos na pocilga⁴. É, porém, justamente a sociedade cristã, representada no roteiro como “o povo conquistador e civilizado, dono da realidade e da normalidade”, que condena o canibal com palavras “que não podem ser escutadas” (o toque dos sinos apaga a sentença pronunciada pela boca do juiz); assim como é a própria burguesia católica e capitalista (figurada metonimicamente pelos porcos) que devora o jovem Julian cujo segredo não é integrável, fechando sobre a tragédia uma cínica cortina de omissão. Ambos (o filho radicalmente desobediente, assim como o filho ‘nem obediente nem desobediente’) são imolados numa aparente pena de talião que, porém, não reproduz a razão da vingança social, mas sim celebra o ritual de purificação coletiva do tabu canibalico, do parricídio e do auto-herotismo, opondo à mística dos fluxos desejantes uma mística da culpa removida. Nesta perspectiva o canibal devorado, em sua pura bestialidade, representa o sonho pervertido do martírio de um cristo apocalíptico (bode espiatório cujo corpo é ritualisticamente consumido); enquanto a consciente desumanização do burguês Julian (seu ‘devir animal’ através dos passeios, da catalepsia e da devoração pelos porcos) reproduz o destino letal da dissociação do sujeito ‘diverso’, descarregado de seu eu-corpo pelo sistema repressor edípico – as duas aberrações induzindo o autor para a esfera autobiográfica e para a organização de uma expressão peculiar, de perturbadora intensidade, em que os artifícios retóricos complicam o traço estilístico com ambíguas interferências, provocando a proliferação de ‘dobras’ no texto (escrito e visível). Assim, os porcos (obscuro objeto de desejo) figuram ambíguas latências coletivas, cuja força metafórica (os porcos-burgueses de Grosz e Brecht, introduzidos pelo Pai de Julian como figura integrada ao imaginário burguês) implode numa encarnação real (os porcos de Julian), caracterizando-se desde as primeiras cenas como índice de proximidade metonímico cuja narração nós faz entender indutivamente que o filho

³ Comenta Pasolini no roteiro, com título de *Orgia*: “Ou é a ecolalia de um bárbaro, ou um poema; as palavras que surgem improvisas, intratáveis, intermináveis, da boca do condenado, talvez não signifiquem nada, como um delírio. Talvez aludam ao horror do pecado. Mas aquilo que se entende nelas é um confuso senso de glória, de profundo impuro ardor. O prazer de ser morto, talvez, o prazer – intenso como um solo numa acesa e fermentante primavera – de não ter sido homem entre os homens, mas, sim, algo diferente. Algo de indecifrável no decifrável, o fruto da necessidade, uma horrenda testemunha, com a orgiástica alegria sexual que disso deriva, a embriaguez da perdição -sua intimidade - seu ardor carnal - seu cheiro forte - sua maravilhosa vergonha - sua atração que desvaloriza o resto da vida - sua vidente bestialidade - sua semelhança, em intensidade de vida, com o recolhimento da morte”. Datação incerta. Arquivo Contemporâneo do Gabinetto Vieusseux, Firenze.

⁴ O próprio Pasolini indica na cena do canibal devorado a chave da analogia simbólica entre os epílogos dos dois episódios: “Já que não mostro o primeiro jovem transando com os porcos, assim não o mostro quando è devorado pelos porcos: então, aquela outra cena substitui [esta]. Assim, o canibal mata o pai e devora carne humana, afinal sendo devorado pelas feras; então, Julian é devorado pelos porcos” ‘Porcile o no’, in *Il Dramma*, ano 45, n.12 set/69, p.83.

vai ser devorado pelos pais burgueses/pelos porcos. O fantasma suíno da 'inocente fome' da burguesia, tornando-se coletivo, é manipulado pela própria burguesia numa interpretação 'literal' da metonímia que lhe permite acomodar o místico 'sabor da verdade' às concretas exigências do 'bom senso'. No final, o 'sujo' ritual profano dos burgueses (na festa da Fusão) espelha o 'sujo' ritual sagrado de Julian (na pocilga), ambos apresentando-se como profissão de fé existencial – “Eu também vivo na minha natureza”, declara o Pai - e conduzindo como necessário epílogo simbólico à síntese da consumação da vítima pelos porcos, ao mesmo tempo agentes e objetos do suplício erótico, enquanto o *business* capitalista continua sua celebração. De fato, assim, a razão cínica da classe dominante consegue reorganizar a ordem progressiva de sua produção social através de um sistema de auto-expurgação que predispôs nos porcos metonímicos a solução final para a 'falta/falência' do diverso, re-territorializando o duplo sinal (pulsão de desejo/pulsão de morte) de sua anómala busca pela verdade num martírio/castigo que lhe é preconizado por 'terríveis sonhos' – como o do porquinho de brinquedo que lhe arranca uma mão.

Não acaso Pasolini justifica este seu 'novo registro' metonímico (após as provas narrativas na linguagem realista e popular dos romances *Una vita violenta* e *Ragazzi di vita*; e dos filmes *Mamma Roma*, *Il vangelo secondo San Matteo*, *Uccellacci e uccellini*) pela consideração autobiográfica de que “eu não poderia, não aguentaria fisicamente, representar realisticamente este poder que eu mesmo estou padecendo”⁵. A opção estilística resulta, portanto, conexa ao agravar-se, entre 65 e 67, da polêmica recepção de suas obras, implicando agressões pessoais por parte da crítica e da censura (o *Vangelo* denunciado por obscenidade, *Teorema* seqüestrado) e provocando a ausência do autor na apresentação de *Pocilga* em Veneza (69) – quando tenta comunicar seus propósitos pelo viés das notas para imprensa:

“Cristalizar o horror. Fazer um soneto de Petrarca a partir de um argumento de Lautréamont: atroz e suave. O conteúdo implícito do filme é uma desesperada desconfiança em qualquer sociedade histórica: portanto, anarquismo apocalíptico. [...] Alguém certamente perguntará: mas este filme é autobiográfico? Pois bem sim, responderei, é autobiográfico, porque minha biografia me levou, antes, a conceber o horror, depois a expressá-lo com estranhamento e ironia. [...] A mensagem do filme seria a seguinte: a sociedade, qualquer uma, devora seus filhos desobedientes, mas também os filhos que não são nem obedientes nem desobedientes. Os filhos tem que ser obedientes, e só.”

A temática edípica, revisitada pela 'anarquia apocalíptica' do esquizo-anti-edipo com sua 'desesperada desconfiança' no sistema repressivo dos pais, é uma obsessão para Pasolini dramaturgo e roteirista de obras (em 65-69 *Porcile*, *Affabulazione*, *Edipo Re*, *Pilade*, *Teorema*, *Medea*; em 75 *Saló-Le centoventi giornate di Sodoma*)

⁵ Entrevista com Enrico Magrelli. Quaderni di FilmCritica: 1/ Roma: Bulzoni, 1977.

que focalizam as variáveis formas sacrificiais do assassinato geracional (os pais cumprem seu regicídio assassinando os filhos – e não o contrário – antes de ser por eles assassinados). Pervertendo a moral repressiva do mito (o filho que mata o pai será castigado) Pasolini relê o *Edipo Rei* como ritual de auto-expurgação (cegueira, abdicação e suicídio reforçando o originário exílio) de Edipo (um Pasolini-filho burguês) que, pelas acusações anárquicas de Tirésias (um Pasolini-Dioniso) se reconhece vítima/representante do sistema edípico, isto é, do poder patronal/paternal – na mesma direção, age o personagem de Paolo em *Teorema*. Em *Affabulazione* realiza-se o incesto invertido de forma radicalmente anti-edípica – o pai, obseso por um sonho infantil que o deixa apaixonado pelo próprio filho, mata-o quando o surpeende no ato de procriar. De maneira que também *Pocilga*, satirizando com sua linguagem anti-naturalista de sonho brechtiano (ou mozartiano) a insensata conversação de salão das burguesas *conversation pieces* e assim prefigurando o escárnio e a ‘irresistível comicidade’ de *Salò*, revela ser uma montagem híbrida do mito trágico do filho desobediente devorado pelo pai.

O pai sonhado e a poesia

Coincidindo com um período de stase poética que segue à polémica com a ‘nova vanguarda’ (o Gruppo 63), desembocando somente em 1971 nos ‘versos feios’ de *Trasumanar e organizzar*, a produção dramaturgical/cinematográfica maior de Pasolini reflete o trauma político do ‘intelectual’ gramsciano que, em 68, constata a inanidade da contestação burguesa ao sistema burguês, obrigando-se à crise quanto à sua colocação social (apocalíptico ou integrado?) e quanto à possível ‘salvação pela razão’, reduzida em cinzas – desesperança desde 57 anunciada nas últimas poesias, *Le ceneri di Gramsci*. Dedicando-se também, neste período, à jornalismo e ensaística⁶, este novo Pasolini ‘herético’ declara sua opção de lutar em plena solidão, escandalizando esquerda e direita com um militantismo ‘corsário’ prefigurado desde 68 (quando reintegra o poder revolucionário dos estudantes na problemática do poder *tout court*, denunciando-o como um ‘fascismo de esquerda’ que reafirmaria o imobilismo do sistema geracional, com expressões de idêntico centralismo e autoritarismo e como uma “luta intestina que o onívoro sistema burguês pode absorver ao par de qualquer outra oposição”⁷) e complica sua postura crítica com argumentos de atualidade que o vêem frequentemente implicado, por biografia pessoal e obra. Revelando-se extremamente produtiva, a stase poética reflete uma sofrida premonição da queda da diversidade (como opção de eversão individual, sexual e estilística) no ‘horroroso futuro tecnológico’ que vem sendo aprontado pelo neocapitalismo e de suas consequências éticas e lingüísticas – lutando Pasolini contra a guetização de sua ‘diversidade’ no escândalo (declarado e inúmeras vezes julgado, da ‘anomalia’ omossexual e da impertérrita ‘obcenedade’ de

⁶ Publica matérias em jornais diários e semanais (publicadas com título *Il Caos*: 79 e *Scritti corsari*: 75) e ensaios de lingüística e de cinema (confluídos em *L'empirismo eretico*: 72)

⁷ *Il Tempo*, 6.8.68. In *Il Caos*, 79:132.

seu cinema) e para a explosão trágica da incomunicabilidade de seu ambíguo pensamento, por um lado dissociado das precondições edípicas e, por outro, acometido por “angústia e sentimento de morte”⁸ diante da evidência da luta de classe transplantada na luta geracional entre pais e filhos e operando no seio da mesma classe social. Esta ambigüidade entre eversão e angústia, sofrida como pulsão sadomasoquística no âmbito da obsessiva busca de identidade (dominante em sua personalidade poética) diante da fragmentação do sujeito, remete à relação conflitual com o pai - conformista e autoritário, geralmente removido (seja pelos biógrafos seja pelo mesmo Pasolini, que não o frequenta) por disputar ao poeta o amor maternal, no entanto recebe a dedicatória do exórdio (1942, *Poesie a Casarsa*) e sua morte (em 59) é significativamente retrodatada *ad hoc* por Pasolini de maneira a coincidir com a explosão da grande estação poética (57: *Le ceneri di Gramsci*, 58: *L'usignuolo della Chiesa Cattolica*). O trauma da perda, desbloqueando a remoção do ‘amor de Iohin’ para o pai⁹ - que proibia, enquanto ele vivesse, a proliferação efusiva da máquina poética desejanse - e implicando a desobstrução da relação edípica (opressora e rejeitada), estimula assim, aliando-se à busca do pai sonhado, a vocação para as ‘palavras de graça’ da poesia¹⁰. Seguindo esta indicação, a ausência cataléptica e o ‘suicídio’ final de Julian, reafirmando a intransigência da repressão edípica organizada em sistema geracional, denunciam amargamente a inutilidade da busca poética, talvez o fim da literatura *tout court*, qualificando a decisão pasoliniana de ‘sumir’ como poeta (entre 63 e 71) contentando-se da ‘consolação’ dos ‘versos feios’ e das ‘ridículas rimas’ da produção dramaturgica. Na catalepsia de Julian figura-se, assim, a crise comunicativa de Pasolini ciênte da queda da diversidade e de sua derrota como ‘intelectual’ (em relação dialética com a realidade) - a irremediável introversão da intensidade do fluxo dolorífico no particular, nas vísceras, revelando um retorno à suas origens trumáticas de ‘ser marcado’ pelo sistema dominante (regrado com fixidade ‘natural’ pelo poder auto-devorador do triangulo edípico); de ser que não pode afirmar-se se não como testemunha, no ato apocalíptico de seu próprio fim.

Manifesto para uma arte inconsumível

Por outro lado a ambigüidade, assumida como contradição histórica insanável¹¹, aniquila qualquer forma de diálogo aliado ao ‘bom senso’ da razão edípica burguesa

⁸ In DUFLOT: 1970, p70.

⁹ Ambigüamente representado como abandono, a remoção do amor paternal é aludido em *L'usignuolo della Chiesa Cattolica* na renegação, por parte de um deus cruel, do cristo herético que dá escândalo na cruz.

¹⁰ ORESTE - Eu vou rezar no túmulo do meu pobre pai./Não o esqueci, ele está agora em meus sonhos, / pelos sonhos me diz algo com palavras de graça. (*Pilade*, ep.1)

¹¹ “Eu (meu corpo mortal) vivo os problemas da história *ambigüamente*. A história é a história da luta de classe: enquanto eu vivo a luta contra a burguesia (contra mim mesmo) eu sou também consumido pela burguesia, pois é a burguesia que me oferece modos e meios de produção. Esta contradição é insanável: não admite de ser vivida diversamente de como é vivida, isto é, ambigüamente. Isto produz um elemento de mistério.”Entrevista cit. p.91

e libera-se como 'irracionalismo revolucionário'¹² expressando um fluxo comunicativo radicalmente marginal. Compensando a metafórica afasia de Emilia, em *Teorema* e de Julian, em *Pocilga*, nas entrevistas publicadas para ocasião do polémico lançamento do segundo após o escândaloso sucesso do primeiro, Pasolini elabora extensamente a 'ideologia do cinema impopular' que pretende opor ao consumismo cultural, como denúncia do desaparecimento do povo e como "primeira, deselegante tentativa, individualista e anarcoide, de lutar contra as determinações da cultura de massa".¹³

*"Como opor-se ao cinema medium ? Fazendo um cinema aristocrático: inconsumível [...] Ao menos, indigesto ou até indigerível: os consumidores comem [meus filmes], mas logo cuspem, ou então, passam a noite com a dor de barriga"*¹⁴

Abandonada a vocação 'popular' (caracterizada por uma narração realista e facilmente assimilável) em busca de uma estilização figural caracterizada pelo método de 'redução ao essencial' (em que somente a distância técnica e os artifícios retóricos garantem a sobrevivência do público), Pasolini contrapõe à agradabilidade bem-comportada do cinema comercial uma proposta estilística sofisticada e aberrante, que ofende a moralidade da burguesia financiadora convidando-a a ingressar numa economia sadomasoquística da máquina desejanste do olhar. Caos e estilização, vitalidade e artifício são os registros de uma ambígua dialética sem síntese, que contrapõe fluxo de perceptos e organismo comunicacional, máquina-corpo e máquina-sociedade - dialética organizada claramente, em *Pocilga*, em dois planos estruturais (implicando interpretação, referências visuais, diálogos) de recepção dissociada: o episódio 'arcaico' jogado no registro trágico do sublime (caos e vitalidade), o 'moderno' no registro cômico do drama burguês (estilização e artifício). Esta dialética fatalista e desesperada, impotente para sintetizar 'verdades' produzidas por uma razão escrava do capital, embasa o híbrido estilístico (esquemático e irracional, puro e pragmático, sublime e grotesco, no embate não resolvido entre corpo e idéias, percepção e comunicação) que caracteriza o cinema 'inconsumível' e a dramaturgia pasoliniana pós-realista. Enquanto idéia incorporada, comunicação de perceptos efêmera e não reproduzível, o teatro nunca seria massificado e, reflete Pasolini, "seria naturalmente um teatro difícil [...] um ato de protesto ativo, dinâmico contra a cultura de massa"¹⁵ - apresentando-se, então, nesta conjuntura crítico-ideológica, como 'irresistível' opção expressiva em compensação à stase poética, criptografando a vocação poética nos personagens monologantes, na oralidade e no sublime artifício dos versos. No entanto, para Pasolini os tempos de Grosz e de Brecht são de fato acabados para sempre - seria ilusória e inatual uma revolução teatral que se destinasse a operar por dentro da tradição, seja da afirmação

¹² Pasolini, 'Porcile o no', cit.

¹³ Pasolini, 'Intervista com P.P.P.' in *Cineforum*, IX, 85, maio 69, p. 313

¹⁴ 'La parola orale come meravigliosa possibilità del cinema', in *Cinema Nuovo*, XVIII, 2 01, set-out 69, pp. 363-4

¹⁵ *Manifesto per un nuovo teatro*. Nuovi Argomenti, jan-mar 68, pp. 6-22

(o 'teatro burguês') como da ruptura (o 'teatro burguês anti-burguês'). Assim, paradoxalmente, o poeta declara de amar o teatro pelo que o teatro 'não tem' e de querer torna-lo aquilo que 'não é': um teatro de palavra, que assuma o fim do sujeito e a queda da diversidade, destinando-se como embate 'democrático' de idéias à 'grupos culturais avançados' e excluindo qualquer finalidade espetacular, escandalística, mundana ou ritualística; um teatro que procure seu espaço de existência "não no ambiente, mas sim na cabeça".

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, G. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993
-----, *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985
-----, *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983
-----, *Presentation de Sacher-Masoch*. Paris: Minuit, 1967
-----, & GUATTARY, F. *L'Anti-OEdipe*. Capitalisme et esquizofrénie. Paris: Minuit, 1972
-----, -----, *Mil plateau*. Capitalisme et esquizofrénie. Paris: Editions de Minuit, 1980
-----, -----, *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977
DUFLOT, J. *Entretiens avec PPP*. Paris: Belfond, 1970
PASOLINI, PP. *Teatro*. Milano: Garzanti, 1973
-----, *L'empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972
-----, *Il caos*. (org. Giancarlo Ferretti). Roma: Editori Riuniti, 1979
-----, *Petrolio*. Torino: Einaudi, 1992
-----, *Bestemmia*. Tutte le poesie. Milano: Garzanti, 1998

É PORQUE É, ESTÁ ACABADO, NESSE MUNDO HÁ COISAS QUE NÃO SE EXPLICAM PEQUENO EXAME DA SÁTIRA CONTIDA NA OBRA O REI DE RAMOS DE DIAS GOMES

Por Cristina Rodrigues ¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

“A crítica expressa num texto é sempre a fala de um tempo”.

O Rei de Ramos, de Dias Gomes, escrito em 1978, foi apresentado pela primeira vez no dia 11 de março de 1979, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Data e local podem remeter à realidade social, política e econômica do Brasil naquela época. Dias Gomes, que se autodefinia como anarco-marxista-ecumênico e sensual, desligou-se do Partido Comunista, onde militou durante 30 anos, no início dos anos 70, não porque houvesse abandonado os ideais que o levaram a entrar no Partido, mas pelo fato de não se ajustar à disciplina partidária, que o incomodou e tolheu durante todos esses anos, a ponto de associar a rigidez do partido à disciplina dos Irmãos Maristas, do Colégio Marista de Salvador, onde fez o curso fundamental e de onde foi expulso, ao responder com uma “banana” ao convite de um irmão para ir ao seu quarto buscar um “santinho”.

O Rei de Ramos é uma adaptação da telenovela Bandeira 2, de 1971. A trama se desenvolvia num subúrbio carioca, num ambiente de bicheiros e sambistas, o protagonista era um “banqueiro de bicho” que mandava matar seus concorrentes, um velho mau-caráter, muito distante dos heróis românticos, característicos dos folhetins, que povoavam a televisão brasileira. Ao estreiar, a telenovela apresentou uma realidade até então não revelada, encantou o público, a ponto de toda a população de Ramos comparecer espontaneamente à gravação do enterro da personagem Tucão e o jornal “A Luta Democrática” publicar em letras garrafais, como manchete de primeira página: MORREU TUCÃO, provam que a personagem ganhou vida própria. Em 1975, Flávio Rangel pediu a Dias Gomes para escrever uma comédia musical, era a segunda vez que isso acontecia, já que na década de sessenta Vianna Filho tentou convencê-lo da “necessidade de pesquisar as tradições do nosso teatro musical (a burlata, a revista), a fim de

¹ Mestranda em Artes Cênicas da UFBA. Orientadora: Dra. Catarina Sant’Anna. Linha de Pesquisa I – Matrizes Culturais na Cena Contemporânea. mcvrodrigues@com.br

salvá-lo da extinção e dele arrancar raízes populares para a nossa dramaturgia, havia um compromisso histórico de não deixar morrer o que de mais próximo ao povo havia no nosso teatro urbano.” (Gomes, Dias . *O Rei de Ramos* . pág. 11). O projeto iniciou-se, mas hibernou até 1977, quando o dramaturgo o apresentou a uma reduzida platéia, no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, onde se encontrava Chico Buarque que aceitou escrever a música, e esta desempenha um papel dramático, tornando-se elemento esclarecedor e condutor da narrativa. A estréia deu-se durante o período do governo do General João Baptista de Figueiredo, em que o Ministro Delfim Neto derrotou o apreciador das artes, Mário Henrique Simonsen, e assumiu o controle da economia. Assim sendo, o momento histórico nos remete ao período da Ditadura Militar no Brasil, o poder absoluto do AI-5, que só foi revogado em janeiro de 1979 – num modelo de economia extremamente dependente do capital estrangeiro, gerando um avanço galopante da dívida externa, em virtude da aceleração de juros e de gastos do governo com grandes projetos, para a geração de energia, como Itaipu, os da Cesp e da Nuclebrás, siderúrgicos como Açominas e Tubarão, e de transportes, como a Ferrovia do Aço, trens suburbanos de São Paulo, o metrô do Rio de Janeiro. O governo estava tentando, a todo custo, manter o processo de desenvolvimento mesmo que este estivesse já sem o seu “motor”, sem a sua alma que é a indústria de bens de consumo duráveis.

Os economistas da Ditadura Militar afirmavam que era preciso, primeiro, fazer crescer o bolo para, depois, dividi-lo. Os economistas da oposição apresentavam os fatos: o bolo estava crescendo, mas as fatias grandiosas ficavam cada vez mais nos pratos dos ricos e poderosos. Nesta realidade econômica, quem ia ao teatro no Brasil? Poucos. Mesmo em suas melhores noites, o teatro brasileiro, de 1958 a 1980, sempre foi uma arte para cerca de 5% da população. Esse público, pequeno, mas fiel, localizava-se entre as classes média e alta, pertencia à faixa etária entre 21 e 40 anos, trabalhava na área científica, técnica ou artística, ou vivia de renda. O gênero preferido era a comédia. Portanto, o teatro brasileiro estava à procura do seu público, de uma temática e uma técnica nacionais, da consolidação econômica e, sobretudo, da liberdade de expressão.

O Regime Militar reprimiu e o teatro viveu, de 1964 a 1979, 15 anos de censura; no entanto, mesmo perseguido, floresceu, tornou-se cada vez mais refinado e comprometido com a oposição e com a sátira, porque ela “reveste-se de uma pluralidade de nuances e características só explicada pela vitalidade do impulso que manifesta”.²

Segundo Bakhtine, o uso popular do riso, já analisado por Aristóteles, como processo de interpelação de deuses, na formação de um contato direto com forças

²DIAS, Ângela Maria . *O Resgate da Dissonância* . pág. 37

superiores, tornou a presença do elemento cômico uma forma precisa de manifestação dirigida aos poderes constituídos e foi na época romana que a sátira passou a ser concebida como manifestação estética, independente ou não da comédia. Temos a presença da insinuação, a fala indireta, a alusão, o tudo falar sem nada dizer, o jogo de máscaras – um recurso antigo para qualquer tempo em que os homens do poder sentem-se deuses. “*A paródia, a caricatura e a careta – como procedimentos cômico-carnavalescos, mais tarde utilizados para fins estéticos – partilham, segundo Bakhtine, também do mesmo campo semântico inerente à máscara. O Carnaval, em si, como construção de uma nova lógica, baseada na reversão dos parâmetros oficiais, concilia, a um só tempo, a postura concreta da vida, a burlesca confrontação inerente à paródia e, finalmente, a representação de caráter ficcional e problemático, própria do teatro*”.³

O Rei de Ramos faz saltar aos olhos elementos ímpares na concepção dramática da obra, que, relacionadas ao momento histórico, comprovam a força da sátira esclarecida, que se torna concreta nas personagens, no ambiente, na ação e na proposta.

MIRANDÃO (começa a cair na realidade): - *Bom, você deve estar por dentro dessa transa... mesmo porque a polícia só tem a perder...*

DELEGADO: - *Vim como amigo, pra te avisar. A zooteca vai liquidar com vocês.*

MIRANDÃO (levanta-se do leito): - *Mas isso... Isso é uma grande sacanagem! Uma intervenção do Estado na iniciativa privada! Como democrata, como defensor da livre empresa, que é a base do capitalismo, eu não aceito!*”.

(GOMES, Dias. O Rei de Ramos. pág. 77)

O Jogo do Bicho, o subúrbio de Ramos, a moral do contraventor e o carnaval milionário das escolas de samba estão intimamente ligados à estrutura satírica do texto, abraçando de tal forma a construção dramática metafórica, capaz de captar a realidade e transformá-la em veículo para a visão crítica, a ambivalência da funcionalidade estética.

O Rei de Ramos foi a primeira experiência de Dias Gomes no gênero Comédia Musical, mas este fato não é de sublime importância, quando atentamos para a percepção dirigida às personagens e tudo que as envolve. O dramaturgo, em nenhum momento, pretendeu criar uma “Revista”, mas fez questão de estreiar no Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, reduto áureo do Teatro de Revista dos anos 30 e 40.

As “Revistas” cariocas eram espetáculos pitorescos, cômicos e criativos. Primavam pelo bom gosto, inteligência e grande competência profissional, o que lhes garantia popularidade e total aceitação. As mulheres, em cena, nunca se despiam, mas delas nada se perdia, através da evidência dos encantos secretamente valorizados, muito distante da permissividade ou explícito apelo erótico. O Teatro de Revista tinha preocupações literárias, ou pelo menos o desejo de manter o sabor

³DIAS, Ângela Maria . O Resgate da Dissonância . pág. 45

lírico e sentimental da sociedade carioca do velho Rio de Janeiro. A “Revista” tradicional era contida, irônica, elegante, sorridente e espirituosa, tratava-se de um espetáculo na base cômica, pitoresca, com intenção crítica, de bom gosto e inteligência, e, acima de tudo, uma diversão marcada de qualidades, pela competência de seus profissionais.

Os espetáculos nasciam de longas noites em que seus autores – todos mais ou menos boêmios – sentavam-se em volta de uma mesa de trabalho, procurando criar novos efeitos, imagens diferentes, desde que tivessem colorido e vivacidade. O Teatro de Revista de luxo veio importada da Europa. Aqui, logo se naturalizou, pois atendeu ao desejo de fantasia do nosso povo. Os autores uniram esse desejo ao que já era tradição nacional, a da crítica no teatro, aos usos e costumes do Brasil em farsas, burletas e operetas de costumes populares.

Os espetáculos musicados, com o avanço do cinema, seu grande inimigo, passaram a valer como crítica política. O que, durante o período de Getúlio Vargas, agradava ao próprio ditador. Com a proibição do jogo e o fechamento dos cassinos, no governo do General Gaspar Dutra, os artistas desses estabelecimentos vieram juntar-se aos colegas do Teatro de Revista e foi aí o momento de glória da Praça Tiradentes. Sendo assim, ao buscar a Praça Tiradentes para a montagem do seu musical, o dramaturgo manifestava o seu desejo de chegar ao povo através do que lhe é agradável, comum, histórico e rotineiro, colocar no palco a opinião do povo sobre o que estava vivendo.

“Sonhar com a filharada / Dá o coelhinho / Com gente teimosa Na cabeça dá burrinho / E com rapaz todo enfeitado / O resultado, pessoal, É pavão ou é veado”.

Samba-enredo da Beija-flor – 1976

O Jogo do Bicho é uma espécie de loteria clandestina e muito popular no Brasil, em que as apostas são feitas em 25 bichos, numerados por ordem mais ou menos alfabética de nomes, os quais correspondem a grupos de quatro dezenas que, com mais dois algarismos, compõem o milhar, a aposta máxima.

Este fascinante jogo, inventado em 1888 pelo Barão de Drummond, hoje faz parte do folclore brasileiro, quase todas as cidades cultivam este gostoso costume popular.

O grande criador desse jogo o fez devido à necessidade de arrecadar fundos para a preservação de seu Jardim Zoológico, no bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro. Hoje, sua principal missão é empregar milhões de brasileiros que vivem do jogo para sustentarem suas famílias. A popularidade encontra-se na facilidade de consumir as apostas, quase sempre de pequeno valor, a tradição e todo o aspecto folclórico que rodeia esta manifestação popular, como o fato de determinados sonhos serem naturalmente interpretados como previsões para acertos nos palpites. A grande virtude dos empresários que administram o Jogo do Bicho no Brasil é a sua honestidade para com os clientes. Pagou = Recebeu; valendo o que está escrito.

Essa loteria, considerada nociva à sociedade, porquanto corrompe, estimula o vício e causa tumulto social, foi alçada à condição de contravenção penal, o que não diminui a sua aceitação popular.

AVESTRUZ: Grupo-01 –Dezenas 01-02-03-04 ÁGUIA: Grupo-02 Dezenas 05-06-07-08 BURRO: Grupo-03 –Dezenas 09-10-11-12 BORBOLETA: Grupo-04 – Dezenas 13-14-15-16 CACHORRO: Grupo-05 – Dezenas 17-18-19-20

O dramaturgo confere a essa contravenção (art. 58 do Decreto Lei no 3.688 de 03.10.1941) uma grande relevância inserida na estrutura social carioca, já que centrou seu interesse na sondagem psicológica das personagens, buscando os mecanismos que comandam as ações humanas que o meio social exerce sobre cada indivíduo.

A consciência da ilicitude não é obstáculo para a atuação de seus “administradores” (banqueiros do bicho); ao contrário, como são homens sagazes, de espírito empreendedor, vêem a atividade como um negócio qualquer, sujeito a todos os tipos de riscos, chegando-se a uma abordagem satírica centralizada, essencialmente, na percepção de um contraste, uma ironia refinada.

MIRANDÃO: - *E por que haveria de me envergonhar? Sou um homem que me fiz por si, sem adjuntório de ninguém. Passei fome, dormi ao relento, vendi jornal, engoli gilete na praça pública, engraxeí sapato. Você acha que isso é vergonha?*

TAÍS: - *Não.*

MIRANDÃO: - *Hoje, posso comprar todo o subúrbio de Ramos, se quiser, com Estrada de Ferro Leopoldina e tudo.*

MIRANDÃO: - *Eliminar... De que jeito?*

MARCOS: - *De todos os jeitos. Pela intimidação, pelo suborno, pela política dos preços baixos, pela sabotagem e até mesmo... por meios mais violentos.*
(GOMES, Dias. O Rei de Ramos . pág. 38-125)

No texto dramático, a personagem Mirandão é considerada o pai, o rei, o protetor, a que poderia relacionar-se à teoria dos chistes de Freud. Portanto, a tarefa do deslocamento, tanto no sonho, quanto no chiste, será definida como “desvio de um curso de pensamentos, toda sorte de representações indiretas e substituição por um simbolismo, ou uma analogia, ou por algo menor”.⁴

LOCUTOR: - *Falecido ontem, foi hoje sepultado Arlindo Miranda, o famigerado Mirandão Coração-de-Mãe. Nossa reportagem documentou o enterro, acompanhado por milhares de populares e até mesmo por políticos e autoridades. Figura controvertida, para um simples bandido, para outros um*

⁴ FREUD, Sigmund . Os chistes e sua relação com o inconsciente. pág.197

protetor dos pobres. Mirandão baixou à sepultura mil e vinte do Cemitério do Caju, milhar que todos anotaram devidamente... Mas quem foi Mirandão? O senhor aí, por favor...

(GOMES, Dias. O Rei de Ramos. pág. 21)

*“Rio de Janeiro, gosto de você
Gosto de quem gosta
Desse céu, desse mar, dessa gente feliz”.*
(Antônio Maria)

A cidade do Rio de Janeiro, onde se encontra o subúrbio do Ramos, possui divisões geográficas didáticas específicas: Zona Sul, Zona Norte, Zona Oeste e Centro. Didáticas, porque, atualmente, essas divisões estruturadas pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) não correspondem à realidade social da cidade.

A Zona Sul caracteriza-se por abrigar importantes pontos turísticos da cidade (o Pão de Açúcar, O Morro do Corcovado, as praias de Copacabana, Ipanema, Leblon, Arpoador, o Alto da Boa Vista, a Lagoa Rodrigo de Freitas, etc.) e as construções mais luxuosas, onde cada metro quadrado possui alto valor imobiliário, reservando a área aos moradores de maior poder aquisitivo.

A Zona Oeste é composta pelos cinturões de abastecimento da cidade, comportando também os novos bairros dos emergentes sociais (Barra da Tijuca e Recreio dos Bandeirantes). O Centro é o coração econômico do Rio. Ali está a ebulição financeira e comercial que rege os negócios, a Bolsa de Valores, como também a parte histórica, comporta grande número de museus, universidades, palácios, templos, teatros e a boemia. A Zona Norte divide-se entre bairros e subúrbios e abriga todos os segmentos da sociedade. Uma diferença estranha é o fato de classificar-se bairro como algo mais elevado, digno de realce, enquanto que o subúrbio possui um sentido pejorativo. Qual a diferença? Os subúrbios cariocas localizam-se próximos às linhas dos trens, cujos moradores utilizam esse meio de transporte, criando uma idéia preconceituosa de que quem anda de trem é pobre, marginalizando esse recorte da população.

Existe ainda uma divisão entre os subúrbios. Aqueles servidos pela Estrada de Ferro Central do Brasil são considerados lugares de boa moradia, com comércio local de qualidade e atendimentos diversos ao cidadão.

Já os subúrbios servidos pela Estrada de Ferro Princesa Leopoldina são relegados ao segundo plano, já que estão localizados próximos às indústrias poluentes e às vias rodoviárias de saída e entrada da cidade, com grande volume de veículos de todos os portes, entre as quais se destacam a Avenida Brasil e a Linha Vermelha.

RAMOS está aí, um subúrbio de “segunda classe”, já próximo à Avenida Brasil, Ramos possui uma praia – Praia de Ramos, no fundo da poluída Baía de Guanabara,

colada à Refinaria de Maguinhos, local de lixo, de “desova” de cadáveres e abrigo e fonte de alimentos de urubus –, lazer de fim-de-semana para os suburbanos da Leopoldina.

Nessa estrutura geográfica o protagonista Mirandão é REI.

“*Viva o Rei de Ramos / Que nós veneramos / Que nós não cansamos de cantar*”.
(GOMES, Dias; O Rei de Ramos; pág.20).

A postura do dramaturgo, ao localizar espacialmente o enredo no subúrbio de Ramos, proporciona uma análise da compreensão que a sociedade tem de si mesma. Sabendo-se que o discurso ficcional torna-se a réplica do discurso de uma classe social que quer se enxergar melhor nos seus acertos, erros e sentimentos.

Morreu de mão limpas, nunca matou, sempre mandou matar

Moral vem do latim “mos, moris”, significa “maneira de se comportar regulada pelo uso”, o que forma o conjunto de regras de conduta admitidas em determinada época ou por grupo de homens. Essa moral baseia-se no valor “moral” dos atos dos homens. Portanto, os atos morais possuem dois aspectos: o normativo (normas ou regras de ação e os imperativos que anunciam o “dever de ser”) e o factual (atos humanos enquanto se realizam efetivamente).

Os atos morais das personagens do “Rei de Ramos” confundem-se num emaranhado de razões que irão cair na história que os formou. Quem são e de onde se originam os bicheiros? Qual o papel da polícia na relação com os contraventores?

DELEGADO: - *Minha senhora, mais uma vez, meus pêsames.*

CIDA: - *Obrigada.*

DELEGADO: - *Infelizmente, não vou poder ficar para o velório. Vocês entendem...*

Isso ia me comprometer...

(GOMES, Dias. O Rei de Ramos . pág. 135)

A moralidade é paradoxal: mata-se e cuida-se da viúva; o médico cumpre o digno papel de salvar vidas e emite o atestado de óbito falso, os valores da Família (honestidade, dignidade, pureza, castidade) marcham em passeata a favor do Bicho.

MIRANDÃO: *Tome as providências necessárias, de acordo com a moral e a ética*”.
(GOMES, Dias. O Rei de Ramos. pág. 26)

A moral do bicheiro centra-se na VIRTUDE, que vem da palavra “VIR”, que designa o homem, o varão, “VIRTUS” é “poder”, “potência”. Portanto, a virilidade – ligada à idéia de força de poder – torna esse homem num VIRTUOSO, capaz de estar acima do bem e do mal. Os bicheiros possuem uma moral particular, a verdadeira moral se condensa numa vida VIRTUOSA.

O maior espetáculo da terra

A escola de samba é um grupo carnavalesco numeroso que “desce o morro”, no Rio de Janeiro, para desfilar e fazer evoluções na avenida, sendo submetida a um julgamento comparativo. Os componentes cantam e dançam o samba-enredo marcado pela bateria, composta por instrumentos de percussão e animados pelo “puxador de samba”. Os sambas de enredo são sempre alusivos a acontecimentos nacionais, locais, universais, personagens relevantes para o povo ou até acontecimentos rotineiros.

A primeira escola de samba surgiu em 1928, no Largo do Estácio – próximo ao Centro da Cidade, à Praça Onze, ao Morro do Estácio, à zona de baixo meretrício, longe da sociedade da Zona Sul – com a união de sambistas de qualidade: compositores, instrumentistas, dançarinos, que, durante o carnaval, acompanhavam as mulheres que sambavam vestidas de baianas.

Após um longo período de marginalização, quando o samba era associado à idéia de criminalidade e por isso os sambistas eram presos e desterrados para os confins da cidade, sendo ali punidos com o trabalho obrigatório de limpeza de cascos de navios, as escolas iniciaram uma longa caminhada que as conduziu ao auge nos anos 70. O período da Ditadura militar acompanhou o crescimento das escolas de samba, devido ao seu papel de responsáveis pelo ingresso dos dólares, a ocupação hoteleira e principalmente o poder de catarse, fuga da realidade e o espaço que abriam nos meios de comunicação.

Durante estes 73 anos, as escolas de samba evoluíram e transformaram-se em empresas que disputam palmo a palmo entre si, a colocação no primeiro grupo, ou melhor, no grupo especial. Existem torcidas organizadas. O carioca ama a sua escola como ama o seu time de futebol. Os desfiles, submetidos a uma série de regras competitivas e eliminatórias, a cada ano se tornam mais exuberantes, luxuosos e teatrais. Não são mais fantasias simples, mas o “glamour” que impera na “passarela do samba”, daí a pergunta: De onde vem o dinheiro para toda essa produção? Os meios legais de uma produção artística não possibilitariam a viabilização dessa manifestação popular “sem fins lucrativos” e são exatamente os administradores desta loteria clandestina que fornecem as condições materiais para o acontecimento.

Os bicheiros são presidentes de honra das escolas, cuidam, protegem, orgulham-se e deixam explícito o seu poder VIRTUOSO através da bateria, da porta-bandeira, do mestre-sala, das baianas, do carnavalesco. A apoteose da escola é a sua apoteose política e popular.

MIRANDÃO: *Bem, pessoal, vou encerrar aqui esta reunião porque hoje é domingo de carnaval e eu sei que cada vez um tem que ir correndo pra quadra de sua escola. No bicho, estamos unidos, mas no samba, cada um por si”.*

(GOMES, Dias. O Rei de Ramos. p. 40)

Dias Gomes soube estimular o envolvimento do público através de elementos sobre os quais possui domínio. A crítica social, irônica e humorística, mergulhou no universo carioca tal qual sabe-se que; o subúrbio de Ramos é poluído, muito quente e perigoso; sonhar com a sogra deve-se jogar o milho na cobra; a melhor e mais bonita escola de samba é a que se torce; e filha – “*carne da minha carne, sangue do meu sangue*” – nenhum desgraçado põe a mão. Tudo isso é regado com samba, chocalhado nos trens da Leopoldina e permite a fuga da lei e o casamento dos filhos dos bicheiros na Capela do Palácio da Guanabara, tendo como testemunha o governador do Estado. APONTOU?

Bibliografia

- ARANHA, Maria Lúcia e MARTINS, Maria Helena. *Filosofando*. São Paulo. Ed. Moderna . 1995
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoievski* . Paris . Ed. Seuil . 1970
- BANDECCHI, Brasil. *História do Brasil*. São Paulo. Editora Didática Radiante. 1970
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2o volume. São Paulo. Ed. Martins . 1968
- CÂNDIDO, Antonio e CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro . Ed. Civilização Brasileira. 1987
- DIAS, Ângela Maria. *O Resgate da Dissonância – Sátira e Projeto Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro. Ed. Antares. 1981
- FARACO, Carlos Emílio; GOMES, Álvaro Cardoso e OLIVERI, Antônio Carlos. *Autores & Época*. São Paulo. Ed. Ática. 1994
- FERREIRA, Mauro. “A volta do Herói”. *Revista de Teatro. SBAT*, no 499. dezembro. 1996
- FREUD, Sigmund. *Os chistês e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro. Ed. Imago. 1977
- GAMBA, Henrique e PETRONE, Pasquale. *Geografia Física e Política*. São Paulo. Cia Editora Nacional. 1970
- GASSNER, John. *Rumos do Teatro Moderno*. Rio de Janeiro. Ed. Lidador. 1965
- GOMES, Dias. *O Rei de Ramos*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 1979
- _____ *Apenas um Subversivo*. Rio de Janeiro BCD União de Editoras S.A., 1998
- LIMA, Luís Costa. “Réquiem para a aquarela do Brasil” - *Cadernos de Opinião*. n° 14. 1979. Rio de Janeiro. outubro/novembro. Editora Paz e Terra S.A.
- MIRABETE, Júlio Fabbrini. *Manual de Direito Penal*. volume 1. São Paulo . Ed. Atlas. 1996
- RETRATOS DO BRASIL – Volumes 1 e 2 . 1984 São Paulo. Política Editora
- MAGALDI, Sábato “Tendências Contemporâneas do teatro brasileiro”. Rio de Janeiro – *Revista de Teatro. SBAT*. n° 497/498 . setembro, 1994
- _____ *Panorama do Teatro Brasileiro* . São Paulo. Ed. Global SBAT, 1996

- _____ “O Teatro de Revista nos seus Tempos de Glória”. *Revista de Teatro* . nº 413 . setembro/outubro . 1976
- _____ “Depoimento de Dias Gomes”. Rio de Janeiro. *Revista de Teatro*. nº 415 . janeiro-fevereiro . 1977
- _____ “O Teatro de Revista no Brasil nas Décadas de 30 e 40”. Rio de Janeiro. *Revista de Teatro*. nº 428. março-abril. 1979
- ZANOTTO, Ilka Marinho de Andrade. “Da função da crítica” *Cadernos de Opinião*. n 1 Rio de Janeiro. Ed. Inúbia. 1974

GT DRAMATURGIA

TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES

Coordenação:

Profa Dra. **Catarina Sant'anna**/Ufba

1- Aspectos gerais:

Increveram-se e tiveram seus resumos publicados (026) vinte e seis pesquisadores de diferentes instituições de ensino superior brasileiras: UFPR, UNB, USP, FAP-Curitiba, UNICAMP, UFAL, UNESP, UNIRIO, UFPe, UDESC, UEL. Por motivo de falta de apoio de algumas instituições ou agências de suporte à pesquisa, sobretudo no que concerne aos aposentados -- mesmo se estes se mantêm trabalhando, não puderam comparecer (06) seis professores. Os quais, entretanto, comprometeram-se em enviar seus trabalhos completos para publicação nos Anais.

Para obedecer ao diminuto espaço de três horas de uma única tarde reservado a cada Gt, pratiquei inicialmente uma seleção dos trabalhos a ser apresentados seguindo o seguinte critério: (a) primeiro, pesquisas já terminadas de professores pertencentes aos programas de pós-graduação em Artes Cênicas; segundo, pesquisas em andamento de tais professores; por último, pesquisas de pós-graduandos dos ditos programas ou cursos. Todavia, já próximo à realização do evento, tendo tomado conhecimento da expansão do horário de apresentação por parte da maioria dos outros GTs, abandonei meus critérios iniciais e liberei a apresentação a todos os proponentes que tinham confirmado previamente sua presença no evento. E dobramos o espaço de tempo global para o conjunto das apresentações, reservando duas manhãs de 9 para reuniões de planejamento e de conclusão, avaliação e perspectivas/votações.

Cada expositor dispôs de entre 15 a 20 minutos no primeiro dia e de 15 minutos apenas no segundo dia. Em geral os tempos foram mantidos, com algumas exceções, que acarretaram, no final do período, falta de tempo para debates. A diferença de minutos na distribuição do tempo nos dois dias deveu-se à grande mudança de horário por parte de alguns participantes, que provocou uma concentração maior de trabalhos no segundo dia. Evidentemente, teremos que ser mais rígidos nos próximos encontros e fazer um trabalho prévio de conscientização dos colegas, quanto ao número de páginas viável de trabalho a expor dentro do tempo previsto.

Observamos que alguns trabalhos revelaram, no ato da exposição, não tratar absolutamente de dramaturgia, o que muito lamentamos. Daí acharmos que os contatos prévios entre proponentes e coordenação do Gt são imprescindíveis, ainda

que não suficientes em alguns e raros casos. Até para que possamos redirecionar os trabalhos sugerindo outros Gts mais adequados.

Em resumo, em geral o nível das apresentações mostrou-se muito bom, com trabalhos bem representativos de uma gama variada de preocupações que envolvem a dramaturgia nos últimos tempos. Destacando-se, em geral, os professores que trabalham nos diversos programas de pós-graduação ou que já realizam pesquisa há muitos anos. Vieram à baila problemas concernentes à questão do lugar do texto dramático na cena contemporânea, ao questionamento do texto verbal escrito enquanto documento seguro, em face de sua mobilidade e transformação no ato da encenação, a questão dos graus de oralidade e de sua natureza no texto escrito, a construção “musical” de certos textos, o corpo, as tradições culturais ou a memória de “gente comum” e outros elementos extra-texto na construção de um texto, as possibilidades dramáticas de obras originalmente não endereçadas à cena, a investigação do riso na construção da comédia, as novas possibilidades de construção de textos ditos “pós-modernos” etc.

Quanto às atividades do GT, proposto por nós desde a criação da ABRACE em 1998, mas só aceito em sua estrutura, finalmente, após a I Reunião Científica da associação, realizada em Salvador em abril de 2000, ativeram-se sobretudo a sua própria organização, mediante um intenso trabalho de comunicação via correio eletrônico para a formação de um grupo de pesquisadores afinados e oriundos de um vasto leque de instituições brasileiras. Verdadeiras e intermináveis entrevistas formais e informais tiveram lugar e puderam levantar especialidades dentro do campo da pesquisa em dramaturgia, preferências, tipos de formação dos pesquisadores, suas publicações, atuações, sonhos etc. Esses dados foram sistematizados e enriquecidos ao longo do ano de 2000, dando lugar ao nosso texto final para publicação no volume *Memória ABRACE III- Como Pesquisamos? Os Grupos de Trabalho da ABRACE*, em maio de 2001.

Importante fator de divulgação do Gt e de integração entre os seus membros foi a organização de um número especial da Revista *Repertório- Teatro e Dança*, da Pós-Graduação em Artes Cênicas das Escolas de Teatro e de Dança da UFBA, que me coube coordenar e que estava previsto para ser lançado em outubro, neste II Congresso da ABRACE que acaba de ser realizado. Infelizmente problemas técnicos impediram tal lançamento, o que deverá ocorrer antes de dezembro próximo. Foi uma troca intensa de textos, livros e diversos tipos de informações que terminaram por selar novas e grandes amizades, devidamente celebradas durante este II Congresso.

Os encontros formais e informais no rebojo do II Congresso, então, produziram uma série de reflexões que passam a ser expostas a seguir.

2- Conclusões: avaliação e perspectivas.

2.1. Avaliamos que os trabalhos do GT rumo ao II Congresso tiveram duas faces: a acadêmica e a administrativa, a qual tentava intermitentemente repassar informações da Secretaria do evento e da Associação aos seus membros quanto ao pagamento de

taxas e envio de trabalhos. A acumulação das duas ordens de realidade sobrecarregou em demasiado o tempo que a coordenação do Gt e seus associados poderiam gastar em trocas propriamente acadêmicas. Sugerimos, portanto, que doravante os dois procedimentos sejam bem separados e que ao coordenador do Gt caiba tão somente o relacionamento de interesses acadêmicos e artísticos entre seus membros, ficando as demais questões de ordem administrativas confinadas, centradas, em um grupo de pessoas indicadas para tal tarefa.

Ajudará muito que o site do próximo congresso seja totalmente auto-explicativo, com uma descrição completa dos passos a serem seguidos pelos eventuais participantes, inclusive com exposição detalhada de endereços, contas bancárias específicas, taxas, orientação para destinação de documentos via fax, ou via fotocópias por correio normal e o mais que seja necessário divulgar, para tranquilidade e agilidade de todos. Ajudaria muito também, se todos os Programas ajudassem seus professores e alunos a operar na internet, quanto a consulta, envio e impressão de dados.

2.2. Criação de site próprio: sugerimos que seja criado um site para o Gt de Dramaturgia, para que sejam divulgados com mais agilidade dados diversos a seus membros, tais que avisos de concursos de dramaturgia, de leituras dramáticas, festivais, lançamentos de livros, de endereços eletrônicos ligados direta ou indiretamente a dramaturgia, notícias de seleção para contratação de professores, anúncios de defesa de teses e dissertações na área, dinâmica de troca de textos curtos em torno de uma temática lançada de tempos em tempos etc.

2.3. Nova dinâmica: aconselhamos que os textos completos dos trabalhos a serem expostos, em torno de seis páginas, sejam enviados com antecedência ao coordenador, para serem encaminhados a todos os membros permanentes do GT via internet, para leitura prévia, como já é de praxe em alguns eventos internacionais. Se possível, que estes trabalhos fossem lidos por professores da área em outros países. O comparecimento aos Congressos teria por objetivo contribuir com e receber contribuições dos colegas da área, para melhoramento e expansão dos textos de seis páginas.

De toda forma, não se conseguindo viabilizar ainda o esquema acima, a nova configuração do tempo seria a seguinte: por "BLOCOS temáticos" de apresentações compostos de 04 trabalhos de 20 minutos, totalizando 80 minutos, seguidos de 30 minutos para DEBATES, perfazendo-se 1h 50 minutos de trabalhos sem interrupção, seguidos de 10 (dez) minutos de intervalo. A expectativa seria de uma média de 03 (três) blocos de 2 (duas) horas, portanto, realizados num único dia, para que os participantes ficassem livres para interagir com os demais GTs. Sugerimos o período das 13 às 19 horas ou uma divisão em duas partes, matutina e vespertina, de 2 (duas) horas e de 4 (quatro) horas respectivamente.

Aconselhamos que a grande maioria dos trabalhos sejam apresentadas em forma de POSTERES, vídeos, slides etc, numa área central e geral do Congresso, com muito destaque, sob a coordenação de professores por seções, os quais terão lugar às mesas finais do evento para relatos e avaliação das seções; os trabalhos de

pesquisa em andamento, por exemplo, de nossos pós-graduandos, e não só, teriam ali espaço ideal.

2.4. Sobre nova Coordenação e Histórico do GT: sugerimos que as chapas sejam sempre duplas, com coordenação e vice-coordenação. E que seja mantida nas publicações a História/Gênese do Gt, pois que esta reflete, através das dificuldades de sua criação, os próprios destinos da dramaturgia na última virada de século.

Foi inicialmente recomendada, gentilmente, por todos os membros, a recondução da coordenação atual, o que não pôde se dar em virtude do futuro afastamento da professora para estágio de pós-doutorado fora do País. De um modo geral, nenhum professor mostrou-se com tempo suficiente para enfrentar a empreitada. Nos últimos momentos da reunião de encerramento do GT, no entanto, a Profa Dra Eliena Tejera Lisboa/UEDESC se dispôs a ocupar a vice-coordenação e pediu como coordenadora a Profa Dra Neide Veneziano/UNICAMP, com o que concordamos.

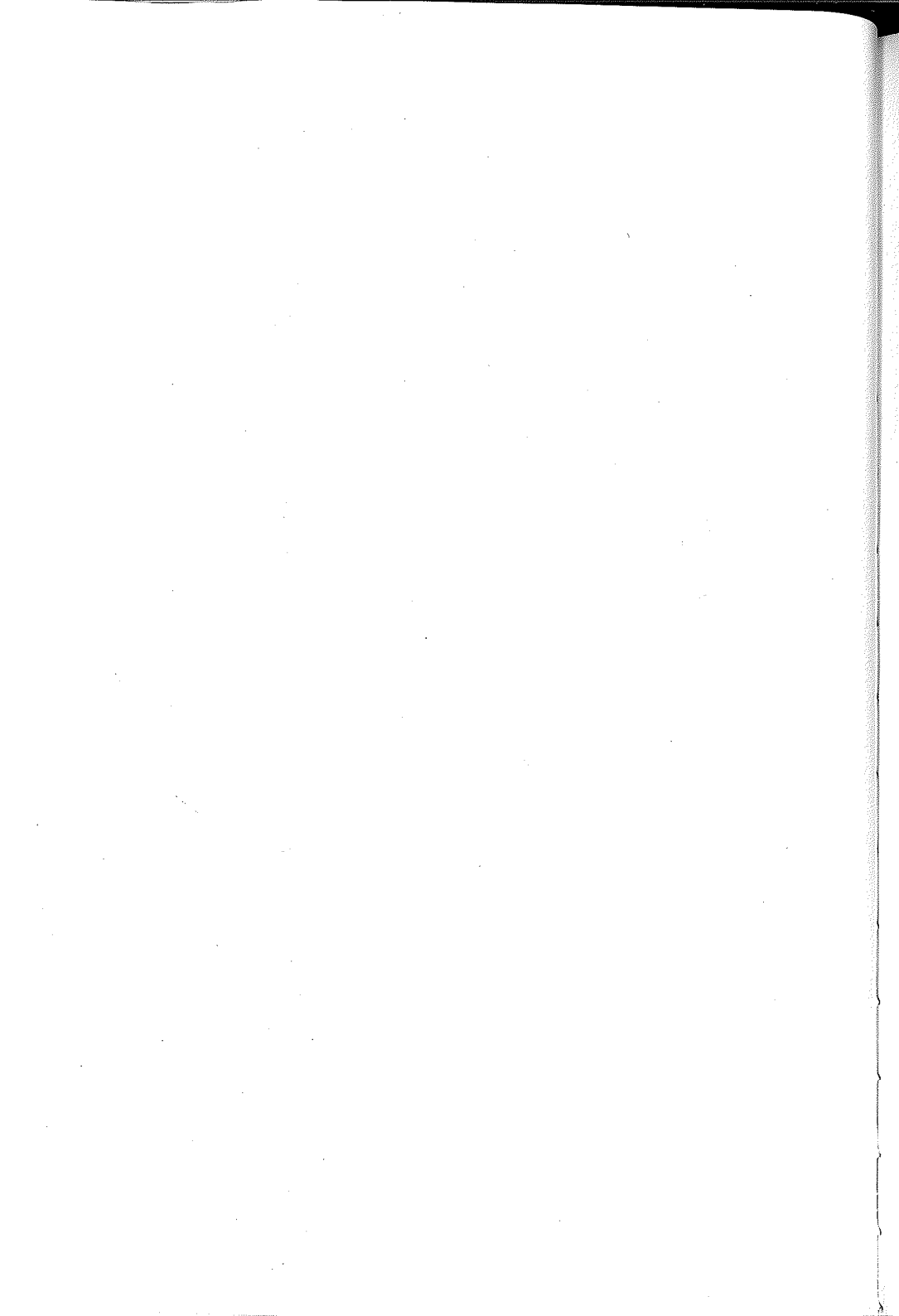
2.5. Mudança do nome do GT: o Prof. Dr. Vendramini/USP achou que a especificação "tradição e contemporaneidade", ao lado do denominativo do Gt de Dramaturgia era desnecessária, pois a encarava como já subtentida. Os professores ficaram divididos e alguns acharam que somente "Dramaturgia" não era ideal também. O professor indicou então que fosse colocado após dois pontos "teoria e prática". Muito embora eu ache, como criadora do Gt, que, apesar de atender aos sonhos da ementa do GT, possa haver certa polêmica em torno da falsa divisão "teoria e "prática" , concordei e assim fica até que seja pensado um outro denominativo talvez mais adequado nas próximas edições dos congressos da ABRACE, uma vez que a tradução e versão de textos para a cena promete também ser um braço de nossas pesquisas muito importante nos próximos anos, a julgar pelo interesse, empenho e formação dos professores que já são nossos membros e de outros que estão por ser.

Concluindo: o novo nome passa a ser "DRAMATURGIA: TEORIA E PRÁTICA".

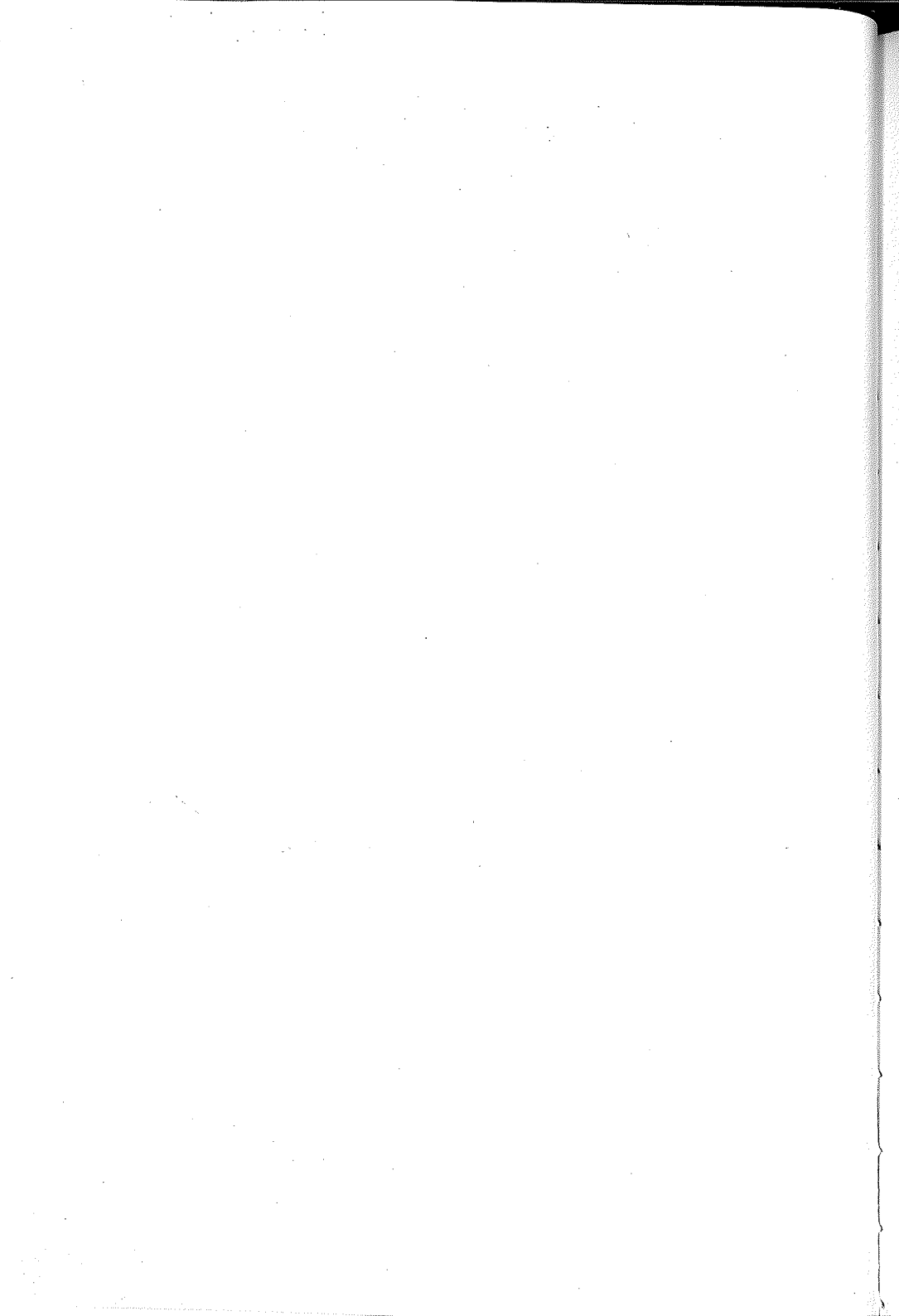
2.6. Possibilidades de nascimento de um novo GT: foi observada a riqueza dos trabalhos ligados ao campo da Etnocologia, que ficaram abrigados em nosso GT, mas que ultrapassam de muito as nossas preocupações e campo teórico, o que deu surgimento à idéia da criação de um GT DE ETNOCOLOGIA, que não só teria a vantagem de divulgar a nova disciplina -- surgida em Paris em 1995 e tendo o Prof. Bião com um de seus três pilares básicos --, como também, graças a uma maior visibilidade de suas pesquisas e pesquisadores, poderia ampliar o seu quadro para receber interessados de todo o Brasil e, desse modo, poder alavancar uma discussão maior de suas bases metodológicas e empreender sua consolidação num leque maior de abrangência dentro da riquíssima cultura brasileira. Alguns presentes, em apoio, testemunharam o sonho do Prof. Dr. Armindo Bião em constituir tal grupo de trabalho no seio da ABRACE, o que não fizera ainda em virtude de seus muitos encargos e responsabilidades. Portanto, ficam aqui registrados os incentivos dos membros deste GT.

O referido pesquisador poderá, evidentemente, continuar honrando nosso GT com a interface de suas pesquisas etnocenológicas que interage diretamente com o campo da dramaturgia, como ficou patente, aliás, em sua exposição que abriu os trabalhos de nosso GT neste II Congresso da ABRACE.

2.7. Por último, vale ressaltar que a Profa Dra. Eliane Tejera Lisboa/UDESC, que contribuiu com a apresentação apaixonada de suas pesquisas sobre o dramaturgo CARLOS ALBERTO SOFFREDINI, ocasião na qual lembrou-nos da urgência de divulgar uma obra tão extensa e fundamental para a dramaturgia brasileira, inclusive pondo à disposição para cópias para os Bancos de Textos de nossas universidades o seu acervo sobre o autor, teve no dia seguinte a infeliz notícia do falecimento do artista, o que muito comoveu a todos nós. Por isso deixo registrado aqui o fato ocorrido a 11 de outubro de 2001, na esperança de que a ABRACE possa ajudar de alguma forma a referida professora na missão de divulgação, por publicação de livro (s), das obras de tão importante dramaturgo.



**GT2- HISTÓRIA DAS ARTES
DO ESPETÁCULO:
COMUNICAÇÕES**



DO TEXTO À CENA: QUESTÕES METODOLÓGICAS E “CORPUS” DOCUMENTAL NA PESQUISA HISTÓRICA

Por Rosangela Patriota

Universidade Federal de Uberlândia

A pesquisa histórica baseia-se na existência de “métodos e técnicas”, organizadores dos procedimentos relativos ao tratamento da documentação, bem como no diálogo com a bibliografia especializada. Nesse sentido, as possibilidades de trabalho advindas do diálogo entre História e Teatro envolvem, em linhas gerais, dois níveis de problematizações. O primeiro relativo ao caráter interdisciplinar e/ou multidisciplinar da investigação. O segundo remete à ampliação temática e documental, especialmente com a transformação de manifestações culturais e artísticas em objetos de pesquisa.

As reflexões sobre este tema apresentam inúmeras nuances, uma vez que nossa tradição artística, proveniente de uma percepção européia, consagrou-se em torno de *valores universais* e da *idéia de perenidade* de certas obras como símbolos da humanidade. No entanto, este texto irá se pautar por outro tratamento da questão, com o intuito de compreender a estética, com vistas a analisar a arte como fruto de um momento do processo histórico.

Tendo como referência esses pressupostos teóricos, onde estariam as dificuldades que poderiam envolver o trabalho do historiador? Uma das problematizações possíveis foi apresentada por Robert Paris. Este estudioso constata a existência de diferenças entre pelo menos duas perspectivas de análises. A primeira é aquela na qual o pesquisador exuma uma peça inédita do arquivo. A segunda consiste em enveredar pelos meandros da estética, na qual se constata o ponto fundamental da diferença: o historiador, neste caso, dificilmente será o primeiro leitor do documento. Este, por sua vez, está inserido em um sistema de referências, que “já separou o joio do trigo”, construindo, assim, uma hierarquia com relação às obras e aos autores. Diante dessa realidade, deve-se, sem negar o valor estético das obras, dar a elas um tratamento adequado aos procedimentos inerentes à pesquisa histórica, sempre sujeito a verificações posteriores¹.

Este encaminhamento permite verificar a existência de uma “memória histórica”², que produz um ordenamento das experiências artísticas, especialmente,

¹ PARIS, R. “A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo (8,15):61-69. ANPUH/Marco Zero, set. 87 – fev.88.

² O conceito de “memória histórica” utilizado fundamenta-se na concepção trabalhada por Carlos Alberto Vesentini: “por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa

por meio de noções como *moderno, político, universal, clássico, engajado*, entre outras, que estruturam a hierarquia e a carga valorativa de obras e de autores. Assim, diante dos problemas apresentados, como desenvolver o trabalho ora proposto? Basicamente, o objetivo não é, em hipótese alguma, construir “Histórias de...” mas, ao contrário, a partir de romances, filmes, peças de teatro, etc. recuperar a historicidade inerente a eles. Devolvê-los ao seu momento e, concomitante a este, buscar constituir um diálogo possível, a partir de séries documentais que permitam uma maior inteligibilidade destes em relação ao processo vivenciado, assim como este fornecerá elementos que auxiliem na compreensão das especificidades do objeto estudado.

Tais preocupações motivaram a proposição e o desenvolvimento da pesquisa realizada, em nível de doutorado, sob o título de *Fragmentos de Utopias: Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo lançado no coração de seu tempo*³. A escolha de um autor bastante estudado⁴ teve como motivação compreender o lugar a ele atribuído na História do Teatro Brasileiro, bem como desnudar os caminhos históricos, políticos e estéticos, que constituíram a trajetória de sua peça *Rasga Coração*. Este texto, além de suas qualidades artísticas, é instigante porque, desde sua proibição, os mais importantes veículos da imprensa escrita, no eixo Rio- São Paulo, registraram os percalços que envolveram a sua censura. Durante este período, realizaram-se leituras dramáticas, sendo que uma das mais conhecidas ocorreu em 1977, durante o *I Seminário de peças censuradas*, no Teatro Ruth Escobar em São Paulo. O arbítrio sobre *Rasga Coração*, aliado à carreira artística de Vianinha, à sua militância e à sua morte em 1974, foram eleitos pelos agentes políticos do período (jornalistas, intelectuais, artistas e políticos, entre outros) símbolos da resistência democrática. Assim, em 1979, quando o governo do General Figueiredo adotou como lema a frase “eu prendo e arrebento, mas faço deste país uma democracia” e as gavetas da Censura Federal foram abertas, diversas obras foram liberadas. Neste momento, a liberdade de *Rasga Coração* foi saudada como o grande acontecimento teatral do ano, aliás, superada somente por sua própria encenação.

O espetáculo, sob a direção de José Renato e protagonizado por Raul Cortez, realizou temporadas em várias cidades do país. Embora *Papa Highirte*, censurada desde 1968, tivesse sido liberada e encenada no mesmo ano, no Rio de Janeiro, sob a direção de Nelson Xavier e interpretada por Sérgio Britto, *Rasga Coração* obteve todos os holofotes, homenagens e premiações daquela temporada teatral. Em meio a essa imensa euforia, a memória de Oduvaldo Vianna Filho foi celebrada, juntamente

memória” (VESENTINI, C.A. “A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930”. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, vol. I, outubro-dezembro, 1986, p. 104).

³ Esta tese foi defendida em 1995, sob a orientação do Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, e foi publicada sob o seguinte título: *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo* (São Paulo: Hucitec, 1999).

⁴ É importante observar que à época da conclusão deste trabalho existiam duas dissertações de mestrado sobre Vianinha, elaboradas por Carmelinda Guimarães e Maria Sílvia Betti (que defendeu o doutorado sobre o mesmo autor em 1994), uma tese de doutorado de autoria de Leslie Dasmaceno, além de uma biografia escrita pelo jornalista Denis de Moraes.

com sua trajetória, que aliava talento ao compromisso com as lutas sociais de seu país. Este reconhecimento possibilitou, no início da década de 1980, a montagem de dois textos seus, até então, inéditos: *Moço em Estado de Sítio* e *Mão na Luva*.

No final dos anos 70 e início dos 80, a dramaturgia de Vianinha ocupava um lugar de destaque no cenário teatral. Porém, encerradas as temporadas, novos temas e proposições cênicas passaram a inquietar os palcos brasileiros, e Vianna, com suas peças, pouco a pouco, tornou-se um pequeno capítulo da história do teatro brasileiro com preocupações políticas. O seu trabalho passou a integrar um momento no qual foi necessário articular, de maneira incisiva, o diálogo entre arte e política. Mas, após o retorno do Estado de Direito, estas criações foram vistas como desnecessárias, aliás, foram definidas como “ultrapassadas”, pois eram limitadas e não poderiam aspirar a uma situação de permanência, porque foram “superadas” junto com seus momentos históricos.

Assim, as evidências existentes sobre o grande momento de consagração da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, bem como seu progressivo “esquecimento”, além da profunda admiração por seu último trabalho, fizeram com que o projeto de pesquisa ganhasse consistência por meio das seguintes indagações: a) qual o lugar deste dramaturgo na História do Teatro Brasileiro? b) a partir do espaço ocupado, como compreender o grau de visibilidade que Vianinha e sua peça *Rasga Coração* tiveram nos veículos de comunicação, no período de 1974 a 1980?

Tais questionamentos revelaram a premência em reconhecer a historicidade dos textos de Vianna, bem como refletir sobre a maneira pela qual a História do Teatro no Brasil, deste período, tem sido escrita. Assim sendo, as peças foram analisadas preservando suas especificidades estéticas, suas temáticas e destacando o repertório político e cultural mobilizado pelo autor. Para entender a exaustiva exposição do dramaturgo e de seu trabalho no período mencionado, foi necessário apreender indícios da recepção e realizar uma discussão pormenorizada das críticas teatrais e das reflexões teóricas que versaram sobre a importância de Vianinha na história política e cultural do Brasil contemporâneo.

Desta maneira, efetivou-se o diálogo entre História e Teatro, no qual o estudo das peças, no nível artístico, permitiu revisitar os impasses e as indagações do Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, sob a ótica do Partido Comunista Brasileiro e dos debates relativos às estratégias políticas, envolvendo opções como “Revolução” e/ou “Resistência”. Constatou-se, também, que a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, para além de suas grandes qualidades estéticas, apresentava uma síntese dos conflitos políticos e culturais do período, ao construir representações de ações e de idéias que perpassaram a maioria daqueles que se envolveram nos debates.

Esta pesquisa viabilizou-se porque o *corpus* documental disponível possibilitou enfrentar os temas com bastante detalhamento. Estabelecer esta evidência é importante, pois, na tradição historiográfica, a questão do documento sempre foi um dado crucial para o encaminhamento de qualquer pesquisa. Para tanto, os embates entre o pesquisador e a documentação permitiram constituir uma interação entre ambos. Ao lado disso, as peças de Vianinha foram interpretadas à luz das relações sociais, portanto, resultante das lutas das quais participaram. Procurou-se evidenciar

que as obras de arte, necessariamente, não possuem autonomia explicativa e, muitas vezes, necessitam de outras referências para adquirirem inteligibilidade. Nestas circunstâncias, elas passam a ser entendidas como representações da realidade, comprometidas com suas dimensões específicas, embora a maioria delas aspirem à abrangência. Em verdade, constróem significados que, do ponto de vista da luta política, tornam-se estratégias de controle no campo do simbólico. Por meio desta perspectiva, é possível elaborar reflexões que propiciem o surgimento de um "olhar" crítico sobre a documentação trabalhada, porque "o documento não é mais para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. (...) Ela é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes, etc) que apresenta sempre e em toda a parte, em qualquer sociedade, formas de permanências quer espontâneas, quer organizadas"⁵.

Esta opção metodológica mostrou-se extremamente frutífera na análise de *Rasga Coração*, porque, no que se refere a Vianinha, não há, dentre suas peças, nenhuma outra que tenha explicitado os caminhos trilhados para a sua confecção, presentes na excelente pesquisa realizada por Vianna, em parceria com Maria Célia Teixeira, publicada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT)⁶.

O acesso a este material, inquestionavelmente, possibilitou que o diálogo entre arte e sociedade se tornasse mais consistente, ao revelar o repertório intelectual de Vianna, bem como documentos relativos à década de 1930 no país. Assim, a análise da estrutura dramática, das personagens, do figurino, entre vários aspectos, foram enriquecidas por este suporte documental. No entanto, a especificidade deste trabalho não pode, tampouco deve, transformar-se em *modelo* para atividades posteriores, uma vez que este tema teve à sua disposição uma documentação, envolvendo críticas teatrais, documentos do PCB e bibliografia especializada, que nem sempre estão acessíveis ao pesquisador.

Todavia, mesmo reconhecendo a existência de vários níveis de dificuldades, esta pesquisa sobre Vianinha fortaleceu o interesse em aprofundar o embate entre arte e sociedade, mais precisamente aquele que explicita o enfrentamento com as questões de seu tempo. Nestas circunstâncias, encerradas as análises das peças de Vianna, iniciou-se o projeto *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*⁷, no qual se observou: embora os referidos grupos tenham desenvolvido suas atividades por mais de uma década, com diversidades estéticas, políticas e na composição do elenco, a historiografia construiu trajetórias lineares, sem atentar para essa multiplicidade.

⁵ FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 7-8.

⁶ VIANNA FILHO, O. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

⁷ Esta pesquisa foi financiada pelo CNPq durante os períodos de março/1997 a fevereiro/1999 e de março de 1999 a fevereiro/2001.

Tais elaborações, tanto estética, quanto politicamente, têm inúmeras conseqüências, pois mesmo havendo evidências da presença de diferentes preocupações, estas foram relegadas a um segundo plano em nome de uma *interpretação unitária do processo*, que foi tão bem percebida por Carlos Alberto Vesentini, ao analisar a constituição da “memória histórica”: “a unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo da luta, torna-se essencial para a possibilidade de construção da ampla temporalidade característica da memória do vencedor. Aceito e estabelecido este tempo peculiar, a seqüência de fatos, temas, crise e marco legitimador/definidor (base a permitir a organização de todo o conjunto) torna-se atrativa por si só, recebendo e absorvendo quaisquer novas informações ou estudos. Estabelecem-se núcleos orientadores de memórias, em torno de questões, de problemas, a atraírem as análises e a proporem revisões. Podem ser recuperados por aquele conjunto abrangente, de modo que também se integrem naquela ampla memória, no seu tempo (e sua cisão, em dois momentos maiores), mesmo quando trazidos por participantes vencidos ou descartados no conjunto do processo, por autores saídos de grupos que efetivamente se envolveram com a história”⁸.

A partir deste referencial teórico e procurando observar os “núcleos orientadores de memórias”, a pesquisa, em primeiro momento, analisou o Arena e o Oficina sob perspectivas individuais para, posteriormente, articular o diálogo histórico e político entre os dois. Desta feita, no que se refere ao Arena, evidenciaram-se algumas premissas básicas. A mais significativa é a idéia de que este grupo foi o responsável pelo processo de “nacionalização” dos palcos brasileiros, especialmente, pela valorização de uma dramaturgia comprometida com as demandas dos segmentos subalternos da sociedade. A sustentação empírica desta interpretação deve-se ao sucesso da montagem de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri e da criação dos Seminários de Dramaturgia. Assim, embora o Arena, ao longo de seus quase vinte anos de atividades, tenha diversificado seu trabalho, com encenações de textos estrangeiros e realização de espetáculos musicais, além de ter ocorrido a renovação de seus integrantes, do ponto de vista histórico e historiográfico, esta multiplicidade não foi devidamente percebida pela produção intelectual, porque este grupo tornou-se sinônimo de “teatro nacional” e de “dramaturgia brasileira”, compreendidos à luz das análises elaboradas no decorrer da década de 1950, o que significou subordinar as atividades posteriores àquele momento específico⁹.

No entanto, o contato com a documentação, particularmente, críticas de jornais, depoimentos, programas dos espetáculos e textos de análises estéticas e conjunturais, permitiu verificar a existência de expectativas diversas, que não se limitavam à definição estabelecida. Pelo contrário, apresentavam possibilidades

⁸ VESENTINI, C.A. *A Teia do Fato*. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997, p. 163.

⁹ Esta discussão foi por mim desenvolvida no seguinte trabalho:

PATRIOTA, R. “História, Memória e Teatro: a Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo”. In: PATRIOTA, R. & MACHADO, M.C.T. (orgs.) *Política, Cultura e Movimentos Sociais: Contemporaneidades Historiográficas*. Uberlândia: UFU, 2001, pp. 171-210.

interpretativas que não se restringiam aos parâmetros da explicação histórica, construída com o intuito de, por um lado, forjar a unidade do todo, e, de outro lado, encontrar um elemento explicador para a importância atribuída ao grupo e ao seu trabalho. Nesse sentido, dialogar com esta historiografia e com a trajetória política e artística do Teatro de Arena exige do pesquisador um diálogo crítico com a “memória histórica”, que, pouco a pouco, tornou-se a “própria” trajetória do grupo.

Todavia, se a historiografia relativa ao Arena possui estas nuances, o mesmo raciocínio não pode ser aplicado, mecanicamente, ao Teatro Oficina que, no âmbito da história do teatro brasileiro, é reconhecido, essencialmente, por suas realizações cênicas, e não por um trabalho de dramaturgia e de reflexões teóricas. Este lugar destinado ao grupo, de certa maneira, impossibilitou aos estudiosos perceberem intenções explícitas de diálogos com a conjuntura brasileira da década de 60, bem como não conseguiram encontrar nenhum eixo temático que unisse as criações do Oficina. Ao contrário do Arena, que teve seus próprios comentaristas (Augusto Boal, Vianinha, Guarnieri, entre outros), os integrantes do Oficina não se debruçaram teoricamente sobre suas realizações, exceção feita, posteriormente, a Fernando Peixoto que interpretou a trajetória desta companhia teatral no decorrer das décadas de 1970 e 1980.

Em verdade, Peixoto organizou cronologicamente os acontecimentos, cercou-se de textos analíticos e de críticas teatrais, fornecendo indícios da recepção dos espetáculos e refletindo sobre os significados dos mesmos. Todavia, não elaborou uma temporalidade que abarcasse todas as atividades, isto é, não construiu, em relação ao Oficina, um *telos* capaz de atribuir “um sentido” à sua trajetória, como ocorreu com os trabalhos do Teatro de Arena, por meio do conceito de “teatro nacional”. Assim, muitas vezes, suas análises deram organicidade a relatos fundados na memória de outros integrantes do Oficina. Um exemplo deste procedimento encontra-se no livro de Ítala Nandi (*Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989), no qual a atriz reconstrói o trabalho do grupo por meio de seu lembrar. Os espetáculos comentados entremeiam-se a vivências pessoais, assegurando-lhes uma narrativa singular. Todavia, quando necessita elaborar um diálogo com a conjuntura daquele momento, a autora encontra nos textos de Fernando Peixoto os elementos fundamentais para estabelecer os “dados objetivos” de sua reflexão.

Em linhas gerais, esta breve exposição revelou somente algumas conclusões desta pesquisa. Porém, destacou que o reconhecimento das especificidades, no decorrer do trabalho, possibilitou um diálogo exaustivo com a documentação, no qual o procedimento metodológico cumpriu um papel determinante, pois o reconhecimento da diversidade do material exigiu um constante repensar, tanto no nível da fundamentação teórica, quanto no tratamento das linguagens. Nestas circunstâncias, a existência de práticas e análises diferenciadas, tanto no campo estético, quanto político, evidenciou, sob outras égides, a presença de temas constantes do trabalho anterior, entre os quais merecem destaque: “resistência democrática”, “revolução”, “cultura popular”, etc.

Assim, com o intuito de estudar dimensões da produção artística sob a ditadura militar, nasceu a pesquisa, ora em andamento: *O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto*¹⁰. A escolha deste diretor pode ser compreendida por meio das seguintes ponderações de Carlos Miranda, sobre sua atuação no cenário artístico brasileiro: “sua visão é, necessariamente, a de alguém que tem a seu favor não apenas o talento e a inteligência crítica que todos lhe reconhecem, mas sobretudo a experiência de quem vivenciou muitas etapas de nossa evolução teatral, particularmente a que transcorreu durante a década de 60, quando aqui se praticou uma dramaturgia sob pressão ou, como já se disse, uma ‘dramaturgia de resistência’. (...) Sua concepção do espetáculo teatral reflete, como se sabe, um visceral engajamento no processo histórico, na crença de que o ser humano, por estar integrado nesse processo, sofre inevitáveis e fundas mudanças em sua maneira de ver o mundo, de interpretar uma sociedade que, acima de tudo, ele pretende corrigir e aperfeiçoar a fim de que a vida se torne mais justa e mais humana”¹¹.

Embora, no âmbito temático, existam permanências, no que se refere ao *corpus* documental houve mudanças significativas, porque a primeira questão que se apresentou foi a seguinte: como trabalhar com um diretor que não teve nenhum de seus espetáculos filmados?

Uma dimensão, a ser observada, foi analisada por Alberto Tibaji, em sua comunicação apresentada no II Congresso da ABRACE: “a cena não é efêmera, não é passageira, não é transitória. A cena **dispersa-se** no tempo e no espaço. Essa dispersão acarreta um árduo trabalho para o historiador, na medida em que ele deve recorrer a uma variada gama de documentos que impõem dificuldades diferenciadas para serem lidos. Além disso, a dispersão das obras cênicas pode tomar duas conotações: a de dissipação ou de desaparecimento – a cena se espalha e prolifera no tempo e no espaço. Diante da dispersão, a tarefa do historiador é, através dos documentos existentes, recompor a cena, colocando-a novamente diante dos olhos dos leitores”¹².

A tarefa em recompor a cena, apontada por Tibaji, possui desdobramentos importantes, porque além de dialogar com diferentes documentos, em muitos casos, o pesquisador deverá estar disponível para confeccionar a sua própria documentação, isto é, recuperar fragmentos que irão se materializar em depoimentos do diretor e daqueles que com ele trabalharam (História Oral), além de fotografias, de notícias de jornais e de textos encenados (às vezes, ricamente anotados).

No caso específico da pesquisa sobre Fernando Peixoto, as circunstâncias são muito particulares, pois o referido diretor liberou o acesso ao seu arquivo particular, composto por fotografias de espetáculos (alguns deles registrados cena a cena), anotações de ensaios, fitas cassetes com gravações de leituras dramáticas, de trilhas

¹⁰ Este projeto está sendo financiado pelo CNPq no período de março/2001 a fevereiro/2003.

¹¹ MIRANDA, C. “Apresentação”. In: *Fernando Peixoto – ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988, p. 3, v.9.

¹² TIBAJI, A. “O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso”. (no prelo).

sonoras e de debates entre os participantes dos ensaios, críticas de jornais, etc. Nesse sentido, discutir a própria constituição do arquivo, compreender a sua organicidade, ao lado de estudos minuciosos de documentos distintos é um importante desafio ao historiador, porque exigirá um tratamento metodológico que privilegie, de um lado, a singularidade de cada linguagem e, de outro lado, seja capaz de, por meio dessas especificidades, elaborar interpretações que dêem inteligibilidade ao objeto investigado, com vistas a analisar os significados produzidos socialmente, na medida em que “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”¹³.

Em verdade, estas diferentes maneiras de se *escrever* a história explicita o fato de que a documentação disponível e os procedimentos metodológicos são elementos fundamentais para a constituição de interpretações que, em constante diálogo com a historiografia e com o debate teórico e epistemológico, redimensionam a pesquisa histórica e analisam idéias constituídas e consagradas pela tradição, pois exigem do pesquisador a tarefa de elaborar reflexões, que articulem um diálogo frutífero entre arte e sociedade.

¹³ CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/B. Brasil S/A, 1990, p. 16-17.

MME. UNDERGROUND (1978), DE MIROEL SILVEIRA: UM ELO SIMBÓLICO ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE NO UNIVERSO DO CIRCO-TEATRO¹

Por Paulo Merisio²

Departamento de Música e Artes Cênicas
Universidade Federal de Uberlândia

No ano de 1978 – e, talvez pudéssemos dizer, como *coroamento* de uma década particularmente interessada no circo-teatro – é realizado no interior do Museu da Imagem e do Som de São Paulo importante evento em homenagem ao circo. Do catálogo desse evento, coordenado por Lourdes Cedran, constam artigos de pesquisadores como Julio Amaral de Oliveira, Pedro Della Paschoa Junior e Miroel Silveira, além de reprodução de telas, cartazes e fotografias, tendo o circo como temática.

Entre os vários elementos de circo e circo-teatro articulados pelo evento, no interior de um importante museu que homenageia uma experiência tradicional popular, torna-se particularmente significativa a encenação, com texto e direção de Miroel Silveira³, da comédia *Mme. Underground*⁴. Com elenco formado por artistas de circo-teatro e, principalmente, do Circo-Teatro Irmãos Almeida, que empresta também elementos de seu acervo para compor os cenários e figurinos, essa montagem desloca para a área interna de um salão, de importante espaço

¹ Esta comunicação é parte reelaborada de minha dissertação *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea* (Mestrado em Teatro, Unirio, 1999), orientada pela Prof^a. Dr^a. Beti Rabetti e desenvolvida no âmbito do Projeto Integrado de Pesquisa (AI): *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas* (CNPq/ FAPERJ/ Capes).

² Professor substituto do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Doutorando em Teatro – Universidade do Rio de Janeiro. Ator e cenógrafo.

³ Miroel Silveira – “Nasceu em Santos/SP a 8 de maio de 1914. Formou-se em Direito pela Faculdade de São Paulo. Dirigiu os elencos de Bibi Ferreira e dos Comediantes. Contista, teatrólogo, tradutor, ensaísta e autor de livros para crianças.” (Sousa, 1960:512) O autor foi também professor da Escola de Arte Dramática (EAD), da Universidade de São Paulo (USP)/SP.

⁴ O espetáculo *Mme. Underground* estreou em 21 de outubro de 1978, na programação da mostra O Circo, no Paço das Artes, Museu da Imagem e do Som – São Paulo/SP. Texto e direção de Miroel Silveira. Elenco: Joel Dias (Salvio Sanio), Walter de Almeida (Dr. Medina), Abério de Almeida (Luis Pedro), Dircinha Camargo (Claudia Marina), Olindo Dias (Tio Pioto), Nhá Barbina (Rô), Guiomar Pimenta (Aurelina) e Castelinho (Ponto). Produção: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. Cenários e Figurinos: Circo-Teatro Irmãos Almeida.

institucional, a configuração cênica do circo-teatro, agora reelaborada, a partir de um movimento espacial de inclusão.

Nas rubricas do texto de Miroel Silveira, o autor descreve elementos que seriam essenciais na composição cenográfica dos espaços:

Cena: Sala e cozinha da residência do Dr. Medina...O prólogo se passa à frente do cenário, como se o palco fosse o próprio auditório do "Canal 0, TV TUDO". Um telão, transparente quando necessário, separa o apartamento dos Medina do espaço à frente onde se realizarão as cenas de auditório. (p. 1)

Vão todos olhar para o corredor, inclusive Tio Pioto, que volta sorrateiro. Rosinha entra amparando Aurelina, e a faz sentar no sofá. (p.15)

Puxa Pioto para a cozinha, abre a geladeira, tira umas coisas, serve rapidamente. (p.34). (Grifo nosso.)

Mediante a análise dos registros fotográficos dessa montagem, no entanto, verificamos que a direção opta por uma caracterização do espaço cênico que remeta à configuração do circo-teatro, prescindindo dos elementos cenográficos indicados na rubrica, por nós grifados.

A forma do circo-teatro é preservada com a construção de um pequeno praticável, representando o palco, e com a utilização de uma lona com desenho semicircular, assumindo a forma de picadeiro. Alguns elementos freqüentes nas encenações de peças no circo-teatro como os telões, geralmente produzidos pelos próprios circenses e os móveis, comumente acessados junto ao mobiliário pessoal dos artistas envolvidos nas apresentações, tornam-se agora dispensáveis.

Na medida em que essa montagem teatral se dá em amplo espaço, não destinado a apresentações teatrais, mas, sim, a mostras ou exposições, e tendo em vista ainda sua ocorrência como parte de um evento maior que pretende homenagear o circo-teatro, torna-se mais importante do que a recuperação dos elementos cênicos por meio dos quais se compunham as montagens do circo-teatro a emolduração da cena, reenquadrada para o reconhecimento e enaltecimento do próprio espaço circense-teatral. É como se o tratamento espacial cenográfico pretendesse homenagear o circo-teatro, circunscrevendo-o, mediante curiosa reelaboração, no contexto de uma mostra.

A montagem do espetáculo se realiza num espaço em que a forma semicircular do picadeiro – que permite relação mais direta com a platéia – é mais indicada ou citada do que explorada na encenação. Observando os registros iconográficos do espetáculo percebemos que, apesar de o desenho das cadeiras da platéia acompanhar em parte a curva da lona que representa o picadeiro, a relação palco/platéia se configura de maneira basicamente frontal.

Reenquadrada, portanto, no âmbito de um salão de artes plásticas, circunscrita a um lugar a ser observado, a presença do circo-teatro, no entanto, vivifica-se por meio de diversos outros recursos acionados pelo autor/diretor do espetáculo. Antes

que ele tenha início, os artistas, com suas atrações, promovem uma abertura estabelecendo contato direto com o público. Esse recurso, relativo ao desfile de atrações, era utilizado nos espetáculos tradicionais de circo, geralmente pelo palhaço, que assim abria o importante canal de proximidade entre cena e espectadores, instaurando um código de relação com a platéia, que se repetiria ao longo do espetáculo.

Em *Mme. Underground* (Miroel Silveira, 1978), atores e indicadores do teatro – indicadores criados pelo autor para reforçar o canal de proximidade – recebem o público antes da apresentação distribuindo folhetos que solicitam, caso alguém saiba o paradeiro da personagem Aurelina, denúncia ao programa *Good Night Snowblack*. Esse programa de auditório é representado no espetáculo, e os indicadores do teatro atuam como indicadores desse programa fictício. Estabelece-se, portanto, mediante a presença dos indicadores, um jogo pelo qual o público que está assistindo ao espetáculo passa a *representar* a platéia desse programa de auditório, jogo que fica evidente nas rubricas do texto:

Prólogo

Já na sala de espera, conduzindo o público para a platéia, Dr. Medina, Claudia Marina e Luis Pedro mostram aos espectadores a foto de Aurelina, uma senhora de rosto cansado e triste, vestida fora de moda. A foto é encabeçada por uma pergunta: "Conhece esta senhora?" E é seguida de um pequeno texto: "Se conhece, ou se a viu recentemente, comunique-se com a equipe de Salvio Sanio no "Canal 0, TV Tudo", e ganhe aquele brinde! ajude Salvio a encontrar dona Aurelina, cujo desaparecimento comove a nação inteira! tenha coração, um coração doce e tamanho família como o de Gengis-Cola, o refrigerante que não enrola."

Dr. Medina (a vários que entram) – O Sr. não viu minha esposa?

Claudia Marina (Idem) – Não viram mamãe?

Luis Pedro (Idem) – Táí a velha, não saca?

Os indicadores ajudam este jogo, distribuindo também a foto de Aurelina, conduzindo-se como indicadores do auditório da "TV Tudo, canal 0". Quando finalmente o público está acomodado, soa a cigarra marcando o início do programa "Good-night Snowblack". Com o retumbante prefixo, entra debaixo de palmas, que os indicadores puxam, o nosso grande Salvio Sanio. (p. 1 e 2).

O prólogo desenvolve-se nesse programa de auditório. Os indicadores, como apontam as rubricas, permanecem na função de animadores da platéia: *Indicadores animam gritinhos da platéia; Novos gritos provocados.* (p. 03)

Mme. Underground (Miroel Silveira, 1978) tem como temática o rebelar-se de uma dona-de-casa, Aurelina, contra sua situação de submissão no interior das relações familiares. Aurelina desaparece e vai parar num bordel na periferia da cidade. Retorna a partir de uma campanha do programa de televisão *Good Night Snowblack* e, ao voltar, desencadeia um processo de análise de sua relação com cada um dos componentes da família.

O autor utiliza-se do programa *Good Night Snowblack* para criticar diversos pontos negativos, associados ao poder que a televisão exerce sobre os espectadores, e os apresenta satirizando elementos que compõem esse programa. A capacidade de manipulação da opinião pública é um dos pontos explorados: Aurelina, contra sua vontade, é levada a esse programa por Rosinha, que cede aos apelos da forte campanha realizada pelo apresentador. Há também críticas aos institutos de pesquisa de audiência e ao comprometimento dos programas com os patrocinadores. Na montagem de *Mme. Underground*, o personagem Salvio Sanio é uma clara referência ao apresentador de programas de auditório Sílvio Santos, como atesta Walter de Almeida:

Bom, aqui tinha o momento da fantasia; o personagem que eu fazia era, mais ou menos, um personagem muito rigoroso, mandão, ele era o chefe da família; aí, de repente aqui, ele caía na graça; então ele inventou essa coisa, e esse Salvio Sanio era sobre o Sílvio Santos, porque não podia dizer Sílvio Santos. Sílvio, naquele tempo, como até hoje, gozava de um grande prestígio, e, então, ele não podia mencionar o nome Sílvio Santos direto; então era Salvio Sanio (Entrevista realizada com Walter de Almeida In: MERISIO, 1999:253)

Em sua homenagem ao circo-teatro o autor insere uma discussão crítica a respeito da relação do circo com a indústria cultural, por meio da qual, alguns proprietários de circo optavam por absorver artistas ligados à mídia em seus espetáculos. Vale lembrar que Miroel Silveira pertencera à Comissão Estadual de Circos, Circos-Teatros e Pavilhões e, por meio de uma das diretrizes dessa comissão, deixara clara sua posição contrária à utilização daqueles artistas. Essas diretrizes estão inseridas em seu artigo publicado no catálogo organizado por Cedran (1978):

Estabelecemos de início algumas linhas normativas, que foram sem dúvida as maiores responsáveis pela reformulação que estamos conseguindo, normativas que repudiavam outras bobagens correntes que vinham atrasando o desenvolvimento do circo, tais como a romântica burrice de valorizar a miséria do cirquinho de lona furada, incapaz, inclusive, de apresentar qualquer espetáculo que se pudesse chamar de circense, já que acaba recorrendo quase que exclusivamente aos "cartazes" da TV ou do disco.
(...)

Terceira (diretriz): a força do circo está na própria estrutura arquetipal dos números que o caracterizam, e não no êxito efêmero de "astros" e "atrações" vindas de outras galáxias.

(Apud Cedran, 1978:[s.p.]

Entendemos que, nesse texto, Miroel Silveira, em função de sua tentativa preservacionista da tradição circense, apresenta visão um tanto simplificada desse movimento de absorção de artistas pertencentes ao universo da indústria cultural. Pensamos que a convivência com esses “*astros de outras galáxias*” pode denunciar a capacidade (e a necessidade) dos artistas do circo-teatro para revisão de seu repertório, em função de novas exigências de seu público.

Mme. Underground (Miroel Silveira, 1978) é uma comédia escrita por um autor professor universitário, com diálogos extremamente elaborados a serem decorados e reproduzidos pelos atores. Como aponta Walter de Almeida, contudo, a montagem – realizada em evento destinado a homenagear o circo –, ao pretender explorar elementos da tradição, não escapa à inserção de *momentos de improvisação* por parte dos atores:

Paulo – Durante o espetáculo tinha possibilidade de improviso ou vocês basicamente seguiam o texto?

Walter – É, seguia-se o texto; mas depois das primeiras representações o Miroel liberou. Aí vinham os cacos; a bola vinha, nós chutávamos. Era um conjuntozinho mais ou menos familiar, homogêneo; então, aproveitávamos as deixas para dar os cacos, as bolas; tudo o que pudesse encaixávamos.

(Entrevista realizada com Walter de Almeida In: MERISIO, 1999:252-253)

A referência aos espetáculos tradicionais de circo-teatro transparece também em outro recurso utilizado pelo autor: a ambientação da cena em um programa de auditório permite-lhe inserir no corpo do espetáculo alguns números de variedades. Dessa forma, Silveira apresenta em sua montagem números de equilíbrio do repertório desses atores e insere também alguns números cômicos, por intermédio da dupla Salvio Sanio e Castelinho. Salvio Sanio é criado como uma paródia a apresentadores de programas televisivos. Esse personagem cômico utiliza-se do poder que seu programa lhe confere para zombar de seus entrevistados, simbolizando a figura do clown, que “vestido com apuro – boa pinta e com boa lábia – conserva a característica de tentar aproveitar-se da ingenuidade de seu partner através de artimanhas e espertezas”. (Magnani, 1984:104)

Se o personagem do apresentador nesse espetáculo em homenagem ao circo resulta de uma reelaboração do tradicional *clown*, podemos associar seu assistente, Castelinho, à figura do palhaço, que “aparece como um ser absolutamente deslocado, ridículo, ingênuo, impossível de ser levado a sério. Personagem ambíguo por excelência, adquire forma e valor em situações concretas, como o coringa do baralho; é esse seu descomprometimento, sua aparente ingenuidade, no entanto, que

lhe dão o poder que tem, como o bufão do rei: pode zombar de tudo e de todos, impunemente”. (Magnani, 1984:104-5)

Rearticulando, por intermédio das figuras do palhaço e do *clown*, os elementos da dupla tradicional do espetáculo circense, os atores, no entanto, desenvolvem números cômicos que não se encontram registrados no texto dramaturgico. Trata-se, portanto, ou de números do repertório atorial de Joel Dias (Salvio Sanio) e Castelinho, ou de momentos inteiramente improvisados em cena. Ao longo do programa de auditório *Good Night Snowblack*, apesar de Castelinho não ter falas, podemos identificá-lo atuando como assistente de Salvio Sanio, operando, em determinados momentos, uma câmara filmadora fictícia.

A estatura de Castelinho permite também um jogo cômico pelo qual o espetáculo *Mme. Underground* (Miroel Silveira, 1978) reapresenta a tradicional figura do ponto: o anão fica escondido em uma caixa de papelão no vértice do semicírculo criado pelo desenho do picadeiro. A figura do ponto, que nessa época tinha sido abolida dos palcos *convencionais*, é um dos elementos que estava diretamente associado ao universo circense-teatral. Nos antigos circos-teatros, o ponto situa-se no centro do proscênio: à altura do palco é acrescentada a altura da caixa de ponto, tornando viável e semivelada sua presença. Ora, para o espetáculo *Mme. Underground*, de 1978, a criação de uma caixa de ponto no nível do chão (onde seria impossível a construção de um fosso) e deslocada para os limites do picadeiro inviabiliza a real (e desnecessária) execução de sua função, bastando para se atender à proposta de *representação* do espaço cênico (e sua relação com determinadas funções) dos circos-teatros.

Castelinho atua, portanto, como ponto fictício, rebelando-se em determinados momentos contra os atores, fazendo algumas intervenções no andamento das cenas, como aponta Walter de Almeida:

Walter – Ele trabalhou, mas como ponto propriamente não; ele fazia o personagem do ponto e, no final, saía do ponto reclamando: “Como é pessoal, isso aí vai ou não vai terminar?” Ou dando bronca: “Você não deu a deixa” ou coisa que o valha. Eu sei que isso agradava mais ao público conhecedor de teatro. Quem era do meio deitava e rolava.

Paulo – Mas, então, o texto foi decorado; não tinha ponto...

Walter – Não; o ponto era fictício.

Paulo – Era um recurso cômico mesmo.

Walter – Exatamente.

(Entrevista realizada com Walter de Almeida In: MERISIO, 1999:252)

A participação de Castelinho como ponto fictício, portanto, atua como elemento espetacular que, além de proporcionar momentos de comicidade, reitera a intenção do autor/encenador de reinventar, no espaço do MIS, o ambiente dos circos-teatros.

A realização da exposição *O circo*, no Paço das Artes, e sobretudo a apresentação do espetáculo *Mme. Underground* acontecem em momento no qual o universo circense desperta, com particular ênfase, o interesse de pesquisadores e instituições. Pertencem também à década os registros de diversos circos-teatros que apresentam configuração espacial cênica que aglutina palco e picadeiro. A experiência rememorativa da montagem de Miroel Silveira em 1978 pode significar a sedimentação (ou institucionalização) de uma configuração espacial que se torna, a partir desse período, ponto de referência primordial a remeter ao universo do circo-teatro no Brasil.

Como conclusão cabe relevar o trabalho de um dos grupos mais significativos atuante no teatro carioca. Refiro-me aqui ao Teatro de Anônimo e sua expressiva montagem do espetáculo *Roda saia, gira vida* (1994)⁵, marco em sua carreira. O Anônimo, a partir desta montagem, passa a incorporar as técnicas circenses à sua formação e centra suas pesquisas de linguagem em determinados elementos deste universo. Este novo eixo de seu olhar evidencia-se no próprio cenário do espetáculo. Com a construção de uma estrutura metálica que serve de suporte para o fundo do cenário, associada a uma ribalta modular de madeira, o grupo resgata a configuração semicircular do circo-teatro.

O resgate dessa configuração denuncia a preocupação do grupo em explorar elementos que remetam, por vezes, apenas figurativa (ou simbolicamente) à tradição do antigo universo. Assim como no espetáculo dirigido por Miroel Silveira, torna-se muitas vezes fundamental para o grupo não a utilização cenicamente funcional dos elementos que compunham os espetáculos teatrais realizados no circo, mas a identificação imediata do próprio espaço cênico circense-teatral. Mais do que a utilização de telões ou da linguagem de interpretação melodramática, interessa ao Anônimo, assim como interessava a Miroel Silveira, a configuração de um espaço cênico que, muitas vezes, se basta pelo *efeito de associação* que proporciona à platéia. Efeito de associações rememorativas de toda uma tradição de união entre as artes do circo e do teatro.

Essa preocupação com o fato (ou o efeito) de que o espectador possa identificar a estrutura circense-teatral aponta, por sua vez, para a intenção do reconhecimento de todo um processo de pesquisa do grupo. Reconstrução de um espaço cênico, portanto, que procura um efeito simbólico que remeta, ao mesmo tempo, ao passado e ao futuro. E que, para o Teatro de Anônimo, é história da cultura e projeto artístico teatral.

⁵ *Roda saia, gira vida*, estreou sua primeira versão em 1994, no Circo Voador/RJ, ainda sob o título *Circo de Anônimo*. Em 1995, realiza temporada no Teatro Cacilda Becker. Orientação do projeto: Pepe Nuñez. Supervisão cênica: Julio Adrião. Pesquisa musical: Wilson Belém. Criação e atuação: João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Marcio Libar, Regina Oliveira, Shirley Britto, (Wilson Belém, em 1994 e 1995).

Bibliografia

- CEDRAN, Lourdes (coord.). *O circo: artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, audio-visual*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Paço das Artes, 1978.
- ENTREVISTA COM WALTER DE ALMEIDA. In: MERISIO, Paulo Ricardo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Vol. II: Anexos. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Unirio, 1999. p. 251-264.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MIROEL, Silveira. *Mme. Underground*, 1978. Acervo: Setor Biblioteca Edmundo Moniz - Funarte - Rio de Janeiro/RJ.
- SOUSA, J. Galante. *O teatro no Brasil: subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1960.

A INFLUÊNCIA PORTUGUESA NO MODO BRASILEIRO DE ATUAÇÃO BRASILEIRO: EVA TODOR NA COMPANHIA EVA E SEUS ARTISTAS (1940-1963)

Por Angela Reis

Universidade do Rio de Janeiro

Minha comunicação se deterá sobre o tema de minha pesquisa de Doutorado (desenvolvido no Programa de Pós Graduação da UNI-RIO), na qual pretendo examinar da influência portuguesa no modo de atuação brasileiro, tendo como foco a atuação da atriz Eva Todor, no âmbito da companhia *Eva e seus artistas* (existente entre 1940 e 1963).

As relações teatrais entre o Brasil e Portugal são citadas com frequência na historiografia do teatro brasileiro. Vários autores que se referem ao tema, como Roberto Ruiz¹, Sebastião Milaré², João Roberto Faria³, além de Décio de Almeida Prado, que se dedicou, em vários de seus livros, ao exame da presença portuguesa nos palcos brasileiros:

*Portugal foi, com efeito (...) o interlocutor mais constante do nosso teatro, não só durante o período colonial mas igualmente nos primeiros decênios do século XIX. Se o diálogo teórico nos levava à Espanha, à Itália e à França, a conversa do dia-a-dia, entre atores e autores, passava obrigatoriamente por Lisboa.*⁴

Se os autores citados não se aprofundaram no tema, o professor paulista priorizou o exame da dramaturgia, analisando os textos teatrais portugueses mais montados ou conhecidos no Brasil. Em *João Caetano*, embora comente a importância de Victor Porfírio de Borja como mestre e inspirador de João Caetano, e refira-se a Gertrudes Angélica da Cunha e Ludovina Soares da Costa, integrantes de companhias lusitanas que visitaram o país, o capítulo *As raízes portuguesas* enfoca principalmente as peças montadas pelo ator trágico brasileiro, mostrando como todo seu repertório, antes de 1836, “com raríssimas exceções”, vinha de Portugal - “e não poderia ser de outra maneira, não havendo propriamente indústria de teatro no Brasil”⁵. Em *Teatro de Anchieta a Alencar*, dedica-se à *Herança teatral portuguesa*,

¹ Roberto Ruiz, *O teatro de revista no Brasil*; das origens à Primeira Guerra, p.15-16.

² O autor tem vários textos dedicados à herança teatral portuguesa no site antaprofana@antaprofana.com.br

³ João Roberto Faria, *O teatro realista no Brasil*.

⁴ Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar*, p. 11.

⁵ Idem, *João Caetano*: o ator, o empresário, o repertório, p.13.

voltando sua análise também para o século XIX. Embora o autor dê especial atenção a figuras como Mariana Torres ou Ludovina Soares da Costa - que mobilizaram intensamente o público de seu tempo -, e volte-se também para as condições de produção do teatro da época (analisando, por exemplo, a hierarquia do palco), ainda assim o foco principal de seu ensaio é, mais uma vez, a dramaturgia.

No entanto, o próprio Décio de Almeida Prado mostra que, se foi grande a presença dos textos portugueses no teatro brasileiro no século XIX, no século XX esta já começava a se tornar mais rarefeita. Fazendo uma estatística da nacionalidade de um conjunto de 169 textos encenados por Procópio Ferreira, ator-símbolo da primeira metade do século XX, o autor relata: "Surpreende (...) o último lugar atribuído a Portugal, com não mais que quatro originais. Era uma influência que se extinguiu, mantendo-se unicamente no âmbito de atores e ensaiadores" [grifo meu].⁶

Desde a vinda de companhias portuguesas ao Brasil no início do século XIX, o teatro brasileiro foi construído a partir da presença de atores portugueses, que abundaram em nossos palcos até as primeiras décadas do século XX. Um pequeno detalhe mostra de maneira significativa a presença massiva de atores lusitanos: a necessidade de indicação da nacionalidade dos atores atuantes no Brasil, citados em livros de perfis teatrais, tão freqüentes na virada do século XIX para o XX e nas primeiras décadas do século XX. Autores como Lafayette Silva, Eduardo Victorino ou Sousa Bastos⁷ (os dois últimos, portugueses), inevitavelmente qualificam os atores perfilados como "atriz brasileira", "ator português", "patricia". O mesmo faz Galante de Sousa⁸: uma consulta mesmo que superficial ao segundo volume de *O teatro no Brasil* indica um número imenso de atores portugueses que passaram longas temporadas ou estabeleceram-se definitivamente no Brasil, desenvolvendo não apenas frutíferas carreiras como intensos laços afetivos e até familiares com o país.

As indicações da presença portuguesa em palcos brasileiros se estendem até as primeiras décadas do século XX, quando os dramaturgos ainda escreviam em "português de Portugal" e os atores ainda usavam o sotaque lusitano em suas composições de personagem.⁹ Já na década de 30 do século XX, o crítico Alcântara Machado faz uma interessante e demolidora crítica à influência portuguesa no trabalho dos intérpretes brasileiros, referindo-se a Leopoldo Fróes, um dos mais famosos atores deste período. Partindo do princípio de que a indigência da literatura dramática nacional escravizava o teatro brasileiro à única alternativa disponível, a performance do ator, Alcântara Machado destaca duramente alguns dos inúmeros

⁶ Décio de Almeida Prado, *Procópio Ferreira*, p. 74.

⁷ Eduardo Victorino, *Actores e atrizes*, 1937; Lafayette Silva, *Figuras de teatro*, 1928; Lafayette Silva, *Artistas de outras eras*, 1939; Sousa Bastos, *A carreira do artista*, 1898.

⁸ Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, volume 2.

⁹ Oduvaldo Viana, dramaturgo de expressão no Brasil da República Velha, é um dos que tenta romper este padrão, profundamente enraizado em Lisboa: *As peças que escreve a partir de 1921 (...) rompem com os cacoes típicos de um país colonial. "Meu pai considerava um desaforo escrever: "Se não te portares bem, dar-te-ei um bofetão"; quando o brasileiro simplesmente dizia: "Pára, senão te quebro a cara". lembraria Vianinha nos anos 70, ao resgatar a influência que o pai viria a ter em sua carreira teatral. Dênis de Moraes, Vianinha, cúmplice da paixão, p. 21.*

defeitos do ator "luso-brasileiro": a escolha de um repertório estrangeiro da pior qualidade, apelativo e popularesco, e a acomodação às facilidades de papéis nos quais não se arriscava como ator, ficando sempre aquém das possibilidades que, apesar de tudo, o crítico nele reconhecia. Dentro deste tom, Alcântara Machado refere-se ao trabalho de Fróes em cena: tendo começado sua carreira em Portugal, o ator teria guardado "para o resto da vida o sotaque, a boa colocação dos pronomes, a maneira de vestir e a nostalgia. Era mais ator português que brasileiro".¹⁰ Alcântara Machado descreve ainda a gestualidade de Fróes:

*Movendo-se no palco senão com elegância ao menos com inegável desenvoltura, tendo boa gesticulação e excelente dicção, uma maneira incisiva de falar que destacava e valorizava sua réplica no diálogo, o ídolo possuía ainda o físico e os indefiníveis quês do galã popular: o it necessário para justificar aos olhos da platéia as paixões que desencadeava em cena.*¹¹

Apesar das pistas proporcionadas por Machado, ainda ficamos sem saber a que, exatamente, se refere o crítico: o que o incomodava era o sotaque, apenas, ou este era a expressão mais evidente de algo maior, um verdadeiro estilo de interpretação? Sendo assim, em que consistia realmente esta maneira de interpretar portuguesa? Como se comportavam corporalmente e vocalmente os atores? Porque esta herança perdurou de maneira tão intensa nos nossos palcos? E como estas lições foram transmitidas aos atores brasileiros? Em suma, qual era realmente a influência sobre a qual se refere Décio de Almeida Prado, ao comentar, a partir da análise da carreira de Procópio Ferreira, a extinção do predomínio português no âmbito do repertório e sua manutenção "unicamente no âmbito de atores e ensaiadores"?¹² Assim, é possível constatar que, embora muito se fale sobre a tradição do aprendizado atoral do intérpretes brasileiros desenvolvida no contato com os atores portugueses (a eles assistindo e com eles contracenando), este profundo intercâmbio de pelo menos um século entre atores das duas nacionalidades não foi ainda pesquisado a fundo, havendo inúmeras perguntas a serem respondidas sobre este tema.

Minha pesquisa pretende, então, identificar influências portuguesas no modo de interpretar dos atores brasileiros através de um estudo de caso, a atuação da atriz Eva Todor, na qual se destacam as lições de interpretação recebidas de Eduardo Vieira - ator e ensaiador português falecido em 1948 -, e as três longas temporadas da companhia em Portugal.

Fundada no início da década de 40 pela atriz Eva Todor e seu marido e empresário Luiz Iglezias, a companhia *Eva e seus artistas* em absoluto se afinava

¹⁰ Alcântara Machado, Leopoldo Fróes, in *Revista Nova*, p. 356. O estilo de Fróes, tão criticado por Alcântara Machado, teve longa vida nos palcos cariocas, como se pode perceber pelo texto *O ensaio geral*, de Nelson Rodrigues, no qual o autor narra o impacto causado pela estréia de seu texto *Vestido de Noiva*, em 1943: "O nosso teatro era ainda Leopoldo Fróes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta de Leopoldo Fróes". Nelson Rodrigues, *O ensaio geral*, p. 52.

¹¹ Idem, p. 356.

¹² Décio de Almeida Prado, *Procópio Ferreira*, p. 74.

com o ideário artístico e estético da maioria das companhias surgidas neste período. Segundo a bibliografia disponível¹³, no fim da década de 30, grupos amadores¹⁴ e durante a década de 40, inúmeros grupos profissionais¹⁵ empenharam-se em uma renovação da cena teatral, abandonando os antigos padrões de interpretação e principalmente de ética firmada nas primeiras décadas do século XX¹⁶. Passou-se de um modelo que tinha como centro da atividade teatral a figura do grande ator - geralmente empresário e dono da companhia - a um modelo que priorizava o conjunto dos atores¹⁷, harmonizados em uma concepção artística que tinha como regente o encenador.

Eva e seus artistas, ao contrário, baseava-se exatamente nestas formas teatrais que se procurava suplantar: atores escolhidos a partir de sua adequação prévia a uma tipologia; tendo um ponto entre os seus contratados ainda na década de 50; baseada nos dotes da estrela principal - como se pode depreender pelo próprio nome da companhia, que evidencia a preponderância de Eva Todor sobre os outros atores - e tendo um ensaiador, Eduardo Vieira, e não um encenador como o grande responsável pela montagem dos espetáculos.

O trabalho de 14 anos com Eduardo Vieira é considerado pela atriz o mais marcante no período de 23 anos da companhia (em que Eva Todor viveu e trabalhou com Luiz Iglezias, seu primeiro marido e empresário).¹⁸ Segundo Galante de Sousa, o ator, ensaiador e professor nasceu em Lisboa a 19 de janeiro de 1869, tendo começado a vida como tipógrafo. Estreou no Teatro da Rua dos Condes, e veio depois para o Brasil. A revista *Comoedia* situa a vinda do ensaiador e metteur-encene em torno de 1890, quando ingressou na companhia do empresário Dias Braga. Eduardo Vieira é descrito como "um dos elementos portugueses a quem muito deve uma geração do teatro brasileiro", graças a seu papel ensaiador de várias companhias (como a de melodramas e operetas do Teatro São Pedro, criada em 1915 por Paschoal Segreto), diretor artístico da empresa organizada por Oduvaldo Viana e Viriato Correa, em 1922 e principalmente por ter sido professor de atores novos e já consagrados, como Jaime Costa e Eva Todor.¹⁹

¹³ Ver: Gustavo Dória, *Moderno teatro brasileiro*; Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*; Tania Brandão, *As modernas companhias de atores, entre outros*.

¹⁴ Como *Os Comediantes* e o *Teatro do Estudante do Brasil*, no Rio de Janeiro, e o *Grupo de Teatro Experimental (GTE)* e o *Grupo de Teatro Universitário (GTU)*, em São Paulo.

¹⁵ O TBC, em 1948 e em seguida, inúmeras companhias criadas a partir de sua influência, no Rio de Janeiro e em São Paulo: *Artistas Unidos*, de Henriette Mörineau; *Teatro dos Doze*; *Tônia-Celi-Autran*; *Nídia Lícia-Sérgio Cardoso*; *Cacilda Becker*; *Teatro dos Sete*, entre outras. Tania Brandão, *As modernas companhias de atores*, p.212.

¹⁶ Rosyane Trotta, *O teatro brasileiro: décadas de 1920-30*, p.111-120; Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, p.13-22.

¹⁷ A atriz Nídia Lícia, por exemplo, ressalta o caráter de equipe do TBC: "E pela primeira vez surgiu um teatro de equipe. Claro que Cacilda era a primeira atriz do TBC. Nada impedia que Cacilda não entrasse numa peça e fizesse o primeiro papel da outra. Ou se ela não entrasse a Cleyde fizesse o papel, entende? Era acima de tudo um teatro de equipe". Nídia Lícia, *Depoimentos IV*, p. 94.

¹⁸ Depoimento de Eva Todor ao SNT. *Revista de teatro da SBAT*, sem indicação de página.

¹⁹ *Comoedia*, junho 1946, n.1, p. 18.

Os laços entre o teatro português e o brasileiro ficam explícitos na faceta didática de Eduardo Vieira, que trabalhou como professor da Escola Dramática da Prefeitura do Distrito Federal²⁰ (atual Escola de Teatro Martins Pena). Nesta, segundo Sebastião Milaré, utilizava-se como principal livro didático o *Compêndio da Arte de Representar*, do português Eduardo Victorino (publicado em 1912). Segundo Milaré, se o Compêndio revelava Vitorino como um mestre, capaz de exposição didática e bastante clara dos complicados mecanismos que regiam a interpretação no século 19”, sua “idéia de teatro estava ainda presa aos modelos antigos - aqueles que justamente o Naturalismo, iniciado por Antoine, combatia até a morte”.

Também o depoimento de Eva Todor confirma os princípios que definiam o aprendizado de interpretação pelos portugueses. Em palestra proferida na CAL - Casa das Artes de Laranjeiras²¹ - a atriz não apenas reafirmou a importância de Eduardo Vieira em sua formação profissional, como definiu sua atividade como intérprete a partir de termos hoje em desuso (como *dama-galã, ingênua, marcação, alta e baixa comédias*). A conceituação sobre sua atividade, bem como seu talento em conduzir a platéia - por ela mesma várias vezes sintetizado com a palavra “tarimba” - revelam não apenas padrões de atuação baseados na especialização dos atores, como principalmente formas de aprendizado de interpretação definidas pela prática²² - reafirmando-se, assim, a importância de uma pesquisa sobre a influência do professor português no aprendizado profissional da atriz.

Além das lições de interpretação, declaradas pela atriz, chama atenção o fato de que, tendo *Eva e seus artistas*, feito uma temporada de muitos meses em Portugal, a partir de 1948, todo seu repertório foi preparado por Eduardo Vieira, pouco antes de sua morte, em fevereiro deste ano. O enorme sucesso da temporada portuguesa (tão grande, que a companhia voltou ao país ainda em 1951 e 1960, durando esta última temporada um período de 2 anos e meio) evidencia as afinidades entre o tipo de espetáculo montado pela companhia, o gênero interpretativo desenvolvido pela atriz, e a platéia portuguesa.

Assim, esta pesquisa, apenas iniciada, pretende contribuir para preencher a imensa lacuna existente na bibliografia do teatro - e em particular do teatro brasileiro - acerca do estudo do intérprete. Elemento principal do fenômeno teatral, os atores não encontram tantos estudos sobre sua arte quanto sobre literatura dramática. No entanto,

*se somente a peça, o texto literário, subsiste à passagem do tempo, a sua atualização cênica nunca se faz senão por intermédio do homem, condição primeira para que exista essa coisa complexa, compósita, denominada teatro. Já é tempo, portanto, que se dê ao ator, nas páginas dos livros, o lugar que, no palco, nunca deixou de lhe pertencer.*²³

²⁰ Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, tomo II, p. 570.

²¹ Eva Todor palestrou aos alunos em 11 de novembro de 1998.

²² “Não havia escola de teatro, aprendia-se no palco. Eu adquiri *tarimba* na prática (...) foram 14 anos de aprendizado na *tarimba*, com Eduardo Vieira”. Transcrição (feita por mim) da palestra proferida na Cal em 11/11/98.

²³ Décio de Almeida de Prado, *João Caetano e a arte do ator*, p. xi.

Bibliografia

- Comoedia*, Rio de Janeiro, junho 1946, ano I, n.1, p. 18.
- BRANDÃO, Tânia. As modernas companhias de atores. In: *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, c.1994. p.211-233.
- DORIA, Gustavo. *Teatro brasileiro moderno*; crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LÍCIA, Nídia. *Depoimentos IV*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1978.
- MACHADO, Alcântara. Leopoldo Fróes. In: *Revista Nova*, São Paulo, ano 2, n.7, 1932.
- MAGALHÃES, Paulo de. *Como se ensaia uma peça*: aula de técnica teatral. Rio de Janeiro: SNT, 1958.
- MORAES, DÊNIS. *Vianinha*: cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1991.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1972.
- _____. Procópio Ferreira: um pouco da prática e um pouco da teoria. In: *Peças, pessoas, personagens*; o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 2ª ed.
- _____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RANGEL, Octávio. "Técnica teatral". Rio de Janeiro: Artes Gráficas, [19--]. *Revista de teatro da SBAT*, n.415, jan./fev. 1979, sem indicação de página.
- RODRIGUES, Nelson. O ensaio geral. In: *Dionysos*, Rio de Janeiro, SNT, 1949.
- RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil*; das origens à Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/INACEN, 1988.
- SILVA, Lafayette. *Artistas de outras eras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.
- _____. *Figuras de teatro*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1928.
- SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- SOUSA, Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. 2v.
- SOUSA BASTOS. *A carteira do artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.
- TROTTA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920-30. In: *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, c1994. v.2, p.111-137.
- VICTORINO, Eduardo. *Actores e atrizes*. Rio de Janeiro: A Noite, 1937.
- _____. *Compêndio da arte de representar...* Rio de Janeiro: Jacintho Silva, 1912.

ASPECTOS POLÊMICOS DA CENA CARIOCA NOS ANOS QUARENTA

Por Evelyn Furquim Werneck Lima¹

Universidade do Rio de Janeiro

Introdução

As mudanças ocorridas na cena teatral nos anos 40 foram muitas, conforme confirmou minha mais recente pesquisa. A encenação, os cenários, o figurino, a luz, e até mesmo a dramaturgia implicaram em inúmeras transformações. Algumas mudanças foram mais significativas, mas todas merecem um registro na história da cena brasileira. O que despertou o interesse pelo tema foi o estudo de fotografias de montagens da época, algumas posadas, outras espontâneas, mas sempre elucidativas desta arte ocasional e dispersa que é o teatro. Fazer a história da cena como história das artes do espetáculo, utilizando como método a iconologia, permitiu algumas polêmicas em relação à introdução de rupturas e manutenção de processos tradicionais de encenação.

Essas mudanças não se iniciaram nesta década e nem tão pouco pararam de acontecer depois dela, pois, conforme já detectara Décio de Almeida Prado, o antigo teatro brasileiro com suas comédias de costumes, em meio às transformações que estavam ocorrendo no campo moral e social na época, influenciadas pelo marxismo e, em especial pelo pensamento de Freud, já não satisfaziam mais o público brasileiro. (PRADO, 56: 62) Preocupou-me a falta de investigações sobre montagens de autores que - como Álvaro Moreira e Renato Viana-, estivessem entre os que encenaram peças inovadoras, nem sempre citadas pelos historiadores do teatro.

O Projeto Institucional *ESTUDOS DO ESPAÇO TEATRAL*, em sua 2ª etapa, debruçou-se sobre *O Espaço teatral no Rio de Janeiro entre 1940-1950: mudanças e permanências*, partindo de pressupostos teóricos e metodológicos utilizados para estabelecer e comparar as poéticas da cena teatral. A análise fundamentou-se a partir de teorias de Umberto Eco (1986), para quem a arte se constitui numa obra aberta e ambígua, de Gaston Bachelard (2000), que explorou as poéticas do espaço, de Erwin Panofsky (1986), que analisa a iconologia do espaço, fornecendo fundamentos que foram aplicados às fontes primárias: fotografias das montagens, levantamentos e fichamentos das críticas de época, além de estudos sobre autores, encenadores, atores e companhias. Este último teórico possibilitou dois estágios de análises: *a formal*, quase etnográfica e *a simbólica*, que, na interpretação das imagens, trabalha

¹ Profa Adjunta da UNIRIO/CLA. Doutora em História Social (IFCS/UFRJ)

com o texto original e suas rubricas, com as críticas, e demais documentos pesquisados.

Utilizou-se na investigação o conceito de espaço cenográfico ou espaço teatral considerado como o espaço cênico, mais precisamente definido como espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação. Segundo Patrice Pavis, o espaço teatral resulta do somatório dos espaços dramático, cênico, lúdico, textual e interior. A ênfase maior da pesquisa foi dada à interpretação dos signos e símbolos iconológicos do espaço cênico, ou, como o define Pavis,

“o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por “a cena” de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico.”
(PAVIS, 1999:133)

Por acreditar existir um certo preconceito na historiografia do teatro, esta etapa do projeto investigou montagens dos anos 1940 para polemizar a história oficial aceita até hoje como verdade absoluta. Foi inicialmente aplicada esta metodologia nas análises de *Mocinha* e *Sindicato dos mendigos*, de Joracy Camargo, constatando-se que seu teatro de cunho social já tentava revolucionar a dramaturgia nacional. Entretanto, a análise iconológica da cena deixou algumas dúvidas sobre as inovações. (LIMA, 2001:103)

Nelson Rodrigues - desde a primeira encenação de *Vestido de Noiva* em 1943-, foi apontado como o grande revolucionário do teatro brasileiro. Edificou sua obra dramática principalmente através de melodramas, tendo como cenário o subúrbio carioca. Naquela década, as platéias cariocas dividiam-se entre as tragédias de Nelson e as revistas e *boulevards* que predominavam nos teatros da praça Tiradentes, conforme já bastante estudado. (LIMA, 2000:104-116). Enquanto no cenário europeu abundavam as propostas de uma cena com diferentes conceitos inovadores formulados por Alfred Jarry, Luigi Pirandello e Eugène Ionesco, no Brasil, parecia que apenas os dramas de Nelson Rodrigues e de Jorge Andrade significaram rupturas com as nossas tradições.

Admitindo-se que Nelson Rodrigues tenha inserido expressivas mudanças na cena carioca, estudos fundamentados na metodologia adotada e aplicada às peças *Vestido de Noiva*, *A mulher sem pecado* e *Anjo Negro* permitiram concluir que, apesar do reconhecimento da inserção de alguns trabalhos encenados dentro da corrente expressionista - portanto, de vanguarda-, prevaleceram algumas vezes na cena rodrigueana o naturalismo que tanto se queria combater. (LIMA, 2001:104)

Paralelamente, a mesma metodologia de análise iconológica identificou na peça *Seremos sempre crianças!* de Paschoal Carlos Magno muitos traços de modernidade que trazem diferentes poéticas para o enriquecimento de uma nova visão na história e historiografia do teatro.

Três obras de Nelson Rodrigues, duas obras de Silveira Sampaio, duas obras de Abílio Pereira de Almeida e uma obra de Paschoal Carlos Magno integraram os

estudos aprofundados desenvolvidos entre agosto de 1999 e julho de 2001, permitindo uma síntese da análise do espaço teatral através dos pressupostos teóricos já citados.

As transformações do espetáculo na década de 1940, tanto na dramaturgia quanto na cenografia e indumentária-, foi investigada através do método iconológico, tendo sido elaborados estudos comparativos entre as oito montagens selecionadas.

Consciente da realidade de que a história só pode ser entendida como a história da reinterpretação dos fatos e feitos artísticos através das mais diversas fontes e que a recepção desses fatos e feitos é absolutamente plural, consideramos que a história da cena teatral, ou seja, do espetáculo montado e reproduzido a cada dia como uma manifestação ocasional e dispersa, pode ser reconstituído com auxílio da iconologia – estudo dos feitos artísticos a partir da análise do objeto, como propõe Erwin Panofsky.

Algumas Rupturas

Constatou-se que uma das vertentes do teatro brasileiro entendeu que era inútil competir com o cinema no campo do entretenimento e que teatro deveria ser feito como arte e não mais como um meio de divertimento popular. O teatro considerado além do mero entretenimento, trabalha com a reflexão do homem sobre si mesmo, sobre a invenção da linguagem, sobre a possibilidade de se falar sobre o homem e sobre o mundo em uma determinada época. (GUEDES, 2001:35) Vários foram os grupos amadores que surgiram nesta vertente, especialmente em São Paulo. Uma vez concretizado esse amadorismo, consolidou-se em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia. Iná de Camargo afirma que o Brasil saiu do casulo com o TBC e, com a internacionalização modernizou-se. A equipe que coordena prefere entender que alguns dos autores estudados promoveram diferentes conceitos modernizadores, e não apenas a quebra da tradição das antigas comédias de costumes que tinham como centro do espetáculo o ator.

Autores como Paschoal Carlos Magno, Silveira Sampaio, cenógrafos como Santa Rosa, entre outros, introduziram mudanças na cena carioca dos anos 40. Integramos Abílio Pereira de Almeida entre um dos que inovaram o Teatro Brasileiro, pelos textos de forte informação social e crítica, que, encenados, mereceram destaque pela meticulosidade com que foram construídos os cenários e figurinos, caricaturando a alta burguesia da época. Abílio Pereira de Almeida era observador, e seus textos realistas, tendendo ao naturalismo, mostravam a vida da sociedade paulista - a qual criticava e ironizava. Causou polêmica e fazendo sucesso com sua dramaturgia irônica, crítica e denunciadora, fato constatado através da análise das fotos de *Pif-paf* encenada no Teatro Copacabana, no Rio de Janeiro, em 1949.

Comprovou-se, através da metodologia da análise iconológica sugerida por Erwin Panofsky, acrescida da leitura das peças e das críticas em periódicos de época, que as obras escritas e encenadas por Silveira Sampaio e Abílio Pereira de Almeida

sintetizaram numa forma inovadora elementos presentes na comédia tradicional brasileira. Pode-se observar duas tradições na comédia brasileira, de um lado a pura teatralidade dos cômicos em geral, e de outro a tradição dramatúrgica iniciada por Martins Penna. Silveira Sampaio destacou-se pelos elementos farsescos presentes através da paródia das linguagens cênicas.

Foi significativa a aplicação do método iconológico para tratar da performance cênica de Silveira Sampaio, em cuja cena perceberam-se elementos da tradição teatral carioca. Contudo, foram estes mesmos elementos que permitiram um comentário do autor para a cena, sem o qual ela perderia o seu efeito cômico, um verdadeiro comentário crítico da própria cena, dentro da cena. O pesquisador Marcus Fritsch identificou que:

Ao parodiar elementos de interpretação melodramática, ou de imitação trágica ele resgata formas vigentes no teatro brasileiro de então e as transforma em algo moderno. A paródia se estende também a temática que parodia a classe média carioca com seus problemas pequenos burgueses de alcova. (FRITSCH, 2001:12)

No campo do teatro de revista, observou-se a presença de elementos do teatro puro, com seus efeitos cênicos, malabarismos, acrobacias, truques, mágicas, *féeries*. Essas práticas, nos anos 40, eram veiculadas pelos cômicos de revista, que se destacavam por seus tipos físicos peculiares e engraçados, que os transformavam na cena em verdadeiros bufões. A pouca altura de Grande Otelo, o modo desbocado de Dercy Gonçalves e, a figura esguia e com um bigodinho cômico, que fazia de Silveira Sampaio um mestre do riso, contribuíram para acentuar o interesse pelas comédias no Teatro Brasileiro. Há, também, na performance precisa e clara de Sampaio a presença de uma habilidade corporal cultivada por inúmeros cômicos de tradição, a exemplo de Charlie Chaplin, que teve papel análogo no cinema, conforme se percebe na análise das fotografias. (FRITSCH, 2001:15).

A pesquisa detectou na modernização da comédia brasileira moderna um humor diferente do até então observado no teatro no Brasil. Considero que esse humor tenha sido fruto de uma paródia mais intensificada que caracteriza o humor moderno, quase caricato. É um humor mais espontâneo, que difere do humor espirituoso de origem francesa. Percebeu-se, na concepção da comédia brasileira nos anos quarenta que o comediógrafo Silveira Sampaio inseriu elementos inéditos na cena carioca, utilizando para isso sua grande habilidade na composição de caricaturas e sátiras. Segundo Sábato Magaldi, Sampaio transformava os fatos do cotidiano da época em caricatura, “*conseguindo com isso realizar todo um estudo crítico de uma contingência social, tudo servido por uma boa dose de tratamento psicológico que fazia ressaltar os tipos e situações sob um aspecto que por vezes tocava as raias de um quase expressionismo*”. (MAGALDI, apud ADJAFRE, 2001:7).

Percebeu-se que, alimentando-se de fontes similares das que desaguaram no teatro do absurdo, a moderna comédia brasileira pode equiparar-se ao próprio teatro do absurdo, apresentando, entretanto, uma visão de mundo otimista. O grupo de

pesquisa concluiu que a visão não nihilista do mundo, peculiar à comédia moderna no Brasil é típico do contexto social brasileiro, que em muito difere do europeu, especialmente após a Segunda Guerra Mundial.

Apesar de Martin Esslin (1968) afirmar que o teatro do absurdo é um fenômeno quase que tipicamente europeu, foi constatado que há um profundo parentesco entre Silveira Sampaio e Eugène Ionesco, visto que a pesquisa sobre a biografia de Silveira Sampaio desvendou que este autor havia lido *A Cantora Careca* já em 1948, e pretendia montá-la. A forma como ambos os autores lidam com seus assuntos se assemelha em diversos pontos. O que mais aproxima as duas obras são os aspectos de proliferação de pessoas, coisas, frases feitas que acabam conduzindo as personagens à solidão. Estas conclusões do trabalho de Fritsch são inéditas e permitirão futuros aprofundamentos dos estudiosos da história da cena carioca nos anos 40. Será provavelmente seu objeto de pesquisa no doutorado, devido à paixão despertada por este teatrólogo.

Considerações Finais

“A encenação não é uma translação do texto, em direção à cena, mas um ensaio teórico que consiste em colocar o texto sob tensão dramática e cênica, para experimentar em que a enunciação provoca o texto e instaura um círculo hermenêutico. Entre enunciado e enunciação, abrindo o texto, há inúmeras interpretações possíveis.
“(PAVIS, 1999:5)

A preocupação desta fase da pesquisa foi com a cena enquanto espaço em que interagem as artes do espetáculo. A análise iconológica possibilitou algumas considerações:

Abílio Pereira de Almeida foi sempre comparado aos naturalistas, como Henrique Becque, porém, algumas de suas obras, como *Pif-Paf*, já prenunciava uma modernidade mais autenticamente brasileira, mais comparável à de Jorge Andrade, diferenciando-se contudo do caminho percorrido por Nelson Rodrigues. (PALOMERO. 2001:19)

Analisando iconologicamente a obra deste dramaturgo, percebe-se que Abílio buscou uma encenação mais moderna, mais compartilhada, conforme se constata em um depoimento de Paulo Autran, para quem o teatro amador que se estava tentando fazer nos anos 40 era mais comprometido com a concepção de espetáculo, da importância do cenário, do figurino, da sonoplastia, não mais em função de um autor, de uma estrela, mas um teatro preocupado com a articulação dessas artes sob a direção de um encenador. O próprio Abílio em depoimento prestado à FUNARTE afirmou que:

“nós fazíamos o nosso teatro em bases de renovação, procuramos separar todas as técnicas do espetáculo, dando a cada um o que é seu, porque, antigamente, diziam que o dono da companhia era o ator principal, era o escritor, era o diretor, era até o bilheteiro. Então nós começamos a fazer teatro e a primeira coisa que fizemos foi tirar o

ponto. Depois foi dar a cenografia a um cenógrafo, dar a direção a um diretor, a direção de música a uma pessoa entendida de música, cada um dentro de sua atividade, e, nesse sentido, nós iniciamos aqui uma renovação". (ALMEIDA, 1978:11)

Praticamente esquecida pela historiografia do teatro brasileiro, a encenação da peça de Paschoal Carlos Magno, *Seremos Sempre Crianças*, pela CIA Alma Flora, em 1947, permitiu detectar profundas transformações que ocorriam na cena teatral. Os registros fotográficos dessa encenação permitem observar uma modernização da cena, na sua divisão do palco em dois planos e nos cenários realistas. Mas a montagem desta peça inovou também devido à uma forte vertente psicológica que transparece nas expressões colhidas nas fotos. A análise, portanto, que se procurou fazer, procura salientar as rupturas que essa encenação apresenta, em relação a uma prática já estabelecida de teatro. Paschoal Carlos Magno colocou em cena o distúrbio psicológico, com base na psiquiatria. Carregando a peça com fortes tintas patológicas, o dramaturgo criou uma personagem quase diabólica, preocupada apenas com seus próprios tormentos. Psicologicamente a única adulta desta peça, a personagem, inserida nesse universo familiar quase pueril, atua como uma verdadeira "estranha no ninho".

Considerando que o grupo de pesquisa que coordeno conseguiu escrever uma parcela da história do espetáculo, inserindo e reconhecendo novas rupturas e/ou tradições, utilizando pela primeira vez de um método até então somente aplicado na interpretação de obras consideradas como artes visuais, decidiu-se, na 3ª etapa do projeto *Estudos do Espaço Teatral* elaborar uma metodologia teórica de análise da cena com base na iconologia e na semiologia, pesquisa esta que se encontra ainda em fase de coleta de dados.

Bibliografia

- ADJAFRE, Daniel. Silveira Sampaio e Nelson Rodrigues: obras paralelas que se encontram no infinito. In *Agulha*.n. 16 de set. 2001,org: WILLER,Claudio e MARTINS Floriano São Paulo/Fortaleza:www.agulha.cjb.net, 2001.
- ALMEIDA, Abílio Pereira de et alii. Depoimentos IV, Rio de Janeiro: MEC/DAC/SNT/FUNARTE, 1978.
- ALMEIDA, Marcus Vinicius Fritsch. *Seremos sempre crianças: a encenação e o drama moderno de Paschoal Carlos Magno*, in LIMA, E.F.W. (coord.) *Relatório de Pesquisa: O espaço teatral: mudanças e permanências no Rio de Janeiro (1940-1950)*, UNIRIO/CLA, inédito, 2001.
- Silveira Sampaio e a comédia brasileira moderna: a graça do absurdo. in LIMA, E.F.W. (coord.) *Relatório de Pesquisa: O espaço teatral: mudanças e permanências no Rio de Janeiro (1940-1950)*, UNIRIO/CLA, inédito, 2001.
- BACHELARD. Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- COSTA, Iná Camargo. Entrevista à revista *Vintém*. In *Vintém: teatro e cultura brasileira*. São Paulo: Hedra, 1999. Ano III, n. 3.
- *Sinta o drama*. Petrópolis: editora Vozes, 1998.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975
- GUEDES, Antonio. Política cultural: uma faca de muitos gumes. *Folhetim* n. 9 jan-abr de 2001
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.
- MAGNO, Paschoal Carlos. *We'll never grow up or we shall always be children*. Manuscrito do próprio autor. In Acervo do autor. CEDOC/FUNARTE.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- et alii. O Espaço teatral: mudanças e permanências no Rio de Janeiro (1940-1950). Relatório de Pesquisa. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2001. (inédito)
- PALOMERO, Angel. *A modernidade bien-faite de Abílio Pereira de Almeida*. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2001. (inédito)
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université. 1996.
- *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAŃOFSKY, Erwin. *O significado das Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1986
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral (1947-1955)*. São Paulo, Martins, 1956.
- RODRIGUES, Nelson. Vestido de Noiva. In Magaldi, Sábato (org) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- O teatro desagradável. *Revista Dionysos* n. 1, outubro de 1949.
- SAMPAIO, Silveira. *Trilogia do herói grotesco: A inconveniência de ser esposa; Da necessidade de ser polígamo; A garçonnière de meu marido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

ENTRE TÉCNICA E ARTE: O TRABALHO TEATRAL DO ENSAIADOR NA VIRADA DO SÉCULO XIX/XX

Por Walter Lima Torres¹

Escola de Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nesta comunicação são expostas algumas conclusões parciais acerca da pesquisa que venho realizando sobre o trabalho do ensaiador dentro da prática teatral brasileira, com particular ênfase ao teatro carioca da virada do século XIX / XX.

Para este trabalho vêm sendo utilizadas duas fontes: em primeiro lugar os manuais de ensaiadores, editados tanto no Brasil quanto em Portugal, e nesse sentido eu destaco as seguintes obras:

- Nicolas Louis Vauquelin: *Manual do Ensaaiador*, RJ, Typografia Imperial e Nacional, 1826.
- Augusto de Mello: *Manual do Ensaaiador dramático*, Porto / RJ, 1890.
- A. Walgode: *O livro do ensaiador (teatro para amadores)*, Porto, Edit. Livr. Progredior, 1915 (reed. 1950)
- Otávio Rangel: *Técnica Teatral*, RJ, Editora Talmagráfica, 1949.
- Otávio Rangel: *Escola de Ensaaiadores (da arte de ensaiar)*, RJ, Editora Talmagráfica, 1954.
- Paulo de Magalhães: *Como se ensaia uma peça: aula de técnica teatral*, RJ, SNT/MEC, 1958.
- Antônio Solmer (organização): *Manual de Teatro*, Lisboa, Cadernos Contra Cena, 1999; e em segundo lugar o discurso produzido pela crítica e pela crônica teatral nos principais periódicos da cidade do Rio de Janeiro, com destaque para a produção jornalística de Arthur Azevedo no Jornal *A Notícia*.

A partir desta massa de informações venho tentando resgatar suas verdadeiras origens e autorias, e relações possíveis com o teatro ibérico e francês, para em seguida analisar e sistematizar o pensamento cênico desta figura que foi o agenciador técnico e artístico da vigorosa produção teatral de um período que se estende por toda a segunda metade do século XIX até a década de 1940-50, como nos faz pensar a edição do texto de Paulo de Magalhães que é de 1958.

¹ Walter L. Torres é coordenador do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ e pesquisador do NEPAC (Núcleo de Estudo e Pesquisa em Artes Cênicas) que conta com o apoio da FUJB (Fundação Universitária José Bonifácio)

Vale lembrar que cheguei a este tema por atuar num Curso de Direção Teatral, onde fui estimulado pela própria natureza do curso a esclarecer, aos jovens aspirantes ao ofício da direção, as origens deste *métier* em nosso país sob a influência de um modelo eurocêntrico.

Inicialmente, percebi que era fundamental compreender melhor as ações deste agente da prática teatral, até então renegado a um segundo plano como simples capataz da obra do autor, quando não acumulava, ele próprio, a função de ensaiador e também de autor do texto a ser representado.

Num primeiro momento, em termos metodológicos, procedi a uma distinção semântica entre os termos, visto que isso é bem viável na língua portuguesa: ensaiador, diretor e encenador, em artigo publicado na revista *Folhetim* nº 9 (jan-abr 2001) que, em linhas bem gerais, poderiam ser resumidos da seguinte forma:

O ensaiador é o agente técnico artístico capaz de fazer *funcionar* determinado texto em cena, não perdendo de vista que ao transpor esse mesmo texto para o palco estabelece um diálogo com um tipo de literatura dramática pré-definida, tanto em sua estrutura dramática, quanto acerca da seleção de personagens e seu compromisso em espelhar uma determinada realidade. O ensaiador não produz um pensamento conceitual sobre a cena que ele administra e agencia, seu trabalho prima pela adequação da execução de um escrita cênica codificada.

O trabalho do ensaiador está preso às questões do gênero e dos diversos sub-gêneros teatrais. Há um esforço normativo que delineia o perfil de atuação do ensaiador, com o seu trabalho dando-se no âmbito de um espaço teatral igualmente pré-definido: o palco italiano. O ensaiador é, portanto, um executor do texto teatral.

Já o diretor teatral, seria o prático de uma cena que busca a melhor tradução para a palavra do autor, interpretando-a, normalmente servindo-a como seu porta-voz.

Nesse aspecto, esta relação com o texto tem origem determinada e facilmente localizada na geração do Cartel na França, cuja história é o exemplo mais representativo nesse sentido. Foi um pouco esta noção que balizou a compreensão da idéia de moderna direção teatral entre nós quando da montagem de *Vestido de Noiva* em 1943.

Entretanto, aqui há questões espinhosas à respeito da paternidade do moderno teatro brasileiro. Ela seria atribuída ao trabalho de um diretor como Ziembinski ou ao estilo e à complexa novidade de uma escrita dramática até então pouco conhecida entre nós? De qualquer forma não estou centrando meu foco de atenção no surgimento da modernidade do teatro brasileiro. Este assunto suscita uma complexa teia de relações.

O diretor, portanto, através de sua participação interpretativa diante da obra do autor, reforça a sua posição de porta-voz do texto dramático, amplificando-o e, sobretudo, atribuindo sentido e concretude cênica segundo uma interpretação específica.

Por último temos a figura do encenador, aquele que hoje tem sua condição desdobrada nos vários segmentos das artes cênicas, pois é quem *assina* de fato a autoria daquilo que o espectador vê. Ele fomenta a criação da equipe artística e dos

atores em relação com o resíduo ficcional que se deseja explorar, passando a ser o ponto de interseção entre a escrita dramática e a cênica, ambas fabricadas e organizadas por ele próprio. Escrita cênica e escrita dramática se confundem no seu processo criativo para juntas engravidarem uma cena, em termos de linguagem, completamente distinta do resultado ao qual chega o ensaiador ou o diretor, por estar o encenador operando, via de regra, no espaço de uma arte que se pretende conceitual. Estamos no âmbito das criações referenciais de um Tadeuz Kantor, François Tanguy, Bob Wilson, Richard Foreman e de uma Pina Bausch, entre outros encenadores criadores, para quem a própria questão da representação é objeto de interrogação.

A prática teatral, que está na gênese desta concepção do trabalho do diretor, é seguramente aquela inaugurada por Bertolt Brecht que preconizava: suscitar um estado de criação na equipe com a qual se trabalha; provocar discussões entre a equipe artística e o dramaturgista; investir na presença de novas tecnologias em cena e observar o reaproveitamento de tecnologias tradicionais ligadas à prática teatral; discutir uma visão crítica acerca do trabalho do ator; bem como pesquisar novas formas possíveis para uma escrita cênica. Vale ressaltar que a função do dramaturgista (*dramaturg*) passa a se integrar de forma determinante no trabalho do encenador quando ele próprio não acumula esta função.

Assim sendo, do ponto de vista deste coordenador do espetáculo teatral poderíamos sugerir, em termos gerais, que historicamente a organização da prática teatral em relação ao trabalho do ator e do autor dramático obedeceria a seguinte disposição:

Autor dramático sujeito a fórmulas e procedimentos convencionais. Necessidade de classificar por gêneros sua produção.	Ensaiador como executor e promotor de códigos predefinidos por gêneros inerentes à literatura dramática.	Ator Tipo servindo a personagens tipos precodificados atendendo a adequação ao <i>physique du rôle</i> .
Autor dramático em busca de uma linguagem pessoal fora das fórmulas e regras poéticas.	Diretor como tradutor e intérprete de uma escrita dramática específica.	Ator de composição trabalhando com personagem de complexo perfil psicológico.
Encenador como pesquisador e reorganizador de discurso oriundo de um universo fabular ficcional não necessariamente dramático.	Encenador como criador de uma cena conceitual que se articula na interseção entre escrita dramática e cênica.	Atuante. <i>performer</i> . não atores, etc. A noção de personagem é abalada pelo debate em torno da crise de representação do sujeito.

Voltando ao nosso assunto, nos limitando ao trabalho teatral do ensaiador lembro que a prática teatral, ao menos no Rio de Janeiro, ao longo da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do séc XX, esteve fundamentada, em linhas gerais, segundo os seguintes elementos que determinam a coerência do espetáculo teatral relativo ao período:

- a estrutura da peça bem feita no tocante à escrita dramática;
- e ligada a ela a presença de um ator e personagem tipo, no que diz respeito à interpretação;

- a rígida classificação segundo os gêneros dramáticos, o que norteia a cenografia;
- e finalmente o domínio de uma técnica teatral, o trabalho do ensaiador, o qual agencia e induz o funcionamento técnico e artístico da peça, a escrita cênica.

A noção de peça bem feita, que o leitor com certeza não deve desconhecer, é o princípio que norteia a escrita dramática do autor teatral ao longo da segunda metade do séc. XIX. Sua origem é atribuída a Eugène Scribe e sua divulgação e propagação devida ao trabalho do incansável Francisque Sarcey, o célebre crítico do jornal *Le Temps* de Paris. No âmbito da história do teatro brasileiro há discussões públicas, travadas nos jornais cariocas de 1903 que ilustram o debate em torno da aceitação ou da recusa desta noção basilar da prática teatral. A este respeito vale a pena confrontar os estudos de Flora Sussekind (*Papéis colados*, 1993) sobre a crônica jornalística e de João Roberto Faria (*Idéias teatrais*, 2001) acerca das questões ligadas ao Naturalismo sobre os palcos brasileiros.

Com gêneros pré definidos, indo das classificações do teatro musical ao teatro dramático, do trágico ao cômico, etc. quero enfatizar que havia uma necessidade vital de classificação e normatização do texto a ser montado em função do tratamento visual atribuído à montagem; a organização espacial; e a disponibilidade de recursos cênicos envolvidos. A classificação por gêneros normatizando os textos dramáticos, como o leitor pode perceber, são inúmeras. Nos detemos rapidamente em três gêneros ditos musicais: as mágicas, as revistas, e as operetas. As mágicas, gênero dramático musical, necessitava de uma organização visual que levasse em conta o universo do maravilhoso e do sobrenatural. Já na revista de ano era necessário uma representação pictórica da ordem da atualidade, e a opereta, quando se caracterizava por uma paródia, implicava a produção de um discurso visual de segundo grau levando em conta o modelo parodiado. Portanto, para a criação dos telões e cenários destes gêneros era fundamental fazer apelo a pintores, especialistas cada um num determinado tipo de paisagem, que estaria consignado ao gênero característico de cada obra.

Voltando ao trabalho do ensaiador, verifica-se a necessidade de classificação, agora no que diz respeito à técnica teatral do ensaiador. Por exemplo, no livro sobre a arte de ensaiar, Otávio Rangel, em 1954, buscava ressaltar as diferenças possíveis dentro do trabalho do ensaiador quando tem que marcar um *sketch*; uma comédia; uma alta comédia ou um drama moderno; uma peça heróica; quadros de operetas e as revistas.

Essa questão do gênero também é defendida por Paulo de Magalhães em seu opúsculo sobre como se ensaia uma peça, quando define o que seja uma revista moderna fazendo alusões aos diversos gêneros que a compõem: "A revista moderna vive de pedaços dos vários gêneros do teatro. É um mosaico, multicor e sonora, é uma colcha de retalhos vistosa e brilhante. A boa revista inclui trechos de ópera, de opereta, bailados clássicos e expressionistas, comédia farsa, e drama nos sketches. (P. Magalhães, 1958, p. 27)

Em pleno momento de modernização da cena nacional e de aparecimento do trabalho do diretor, conforme definimos anteriormente, observa-se a insistência e consequentemente a pertinência de uma determinada visão do trabalho do diretor que é ainda um legado da tradição ibérica do ensaiador do século XIX.

Não menos surpreendente é que o vocabulário não se moderniza quando estamos diante de um discurso oficial no âmbito de instituições estatais responsáveis por promover a prática teatral. Nos estatutos e regimentos das companhias oficiais de teatro no Brasil - Comédia Brasileira 1940/1945; Companhia Dramática Nacional 1953/1954; e Teatro Nacional de Comédia 1956/1967 - o termo ensaiador é empregado para designar aquele sujeito encarregado da direção do espetáculo.

A adaptação do ator ao papel a ser representado, por sua vez, passava pela necessidade de uma adequação do tipo de determinado ator ao tipo classificado dentro da peça pelo ensaiador. E esta operação se dava exatamente na distribuição dos papéis obedecendo a seguinte normatização:

Tipologia dos personagens femininos segundo a idade e condição social

Tipo de Ingênua:

15 a 20 anos: mulher muito jovem de caráter tímido, romântico, sonhador;

Tipo de Dama Galante:

20 a 30 anos: normalmente os tipos de mulheres fatais, sedutoras, não identificada com o tipo da mãe de família. Figura romântica de tipo tentador;

Tipo de Dama Central:

30 a 50 anos: Mulher de meia idade. O tipo da mãe de família. Mulher madura e distinta;

Tipo de Dama Caricata:

50 anos em diante: tipo da mulher de modos caricaturais ou ridículos;

Tipo da Soubrette:

Idade variada: tipo de mulher intrigante, aia, criada, empregada, serviçal, confidente, paulatinamente substituída pelo tipo da mulata pernóstica.

Tipologia dos personagens masculinos segundo a idade e condição social

Tipo do Galã:

20 a 30 anos. O ator galã deveria representar os primeiros papéis morais que inspirariam simpatia ou interesse, corresponde ao *jeune premier* do teatro francês.

Variantes: Amoroso, Dramático, Cínico, Cômico, Tímido, Típico e Central, etc;

Tipo do Centro:

30 a 50 anos: tipo de pai de família, homem de meia idade ainda fascinante e distinto;

Tipo do Vegêto:

50 anos em diante: velho relativamente ridículo, conselheiro, velho gaiato, tio, etc;

Tipo do Baixo Cômico:

Idade variada: criados, copeiros, cozinheiros, quitandeiros, carvoeiros, vendedores ambulantes, soldado, marinheiros, fuzileiro, motoristas, mulatos, pernósticos, etc. Segundo os manuais de ensaiadores, trata-se do personagem copiado à baixa camada social, banida da comédia propriamente dita, que veio fixar-se na comédia de costumes e na farsa.

As expressões: ator histriônico, ator cabotino, ator canastrão, ator monstro sagrado, ator vedete, ator estrela, ator de composição, ator camaleônico, etc. merecem definições específicas, entretanto são por vezes empregadas de forma aleatória fazendo-se referência ao trabalho do ator neste extenso período que abarca a segunda metade do séc. XIX estendendo-se até a década de 1940. Trata-se na verdade de tentativas de definição do trabalho de ator que devem ser colocadas em relação com a tipologia que procuramos demonstrar acima.

Finalmente, sobre a técnica teatral, o conhecimento necessário ao trabalho do ensaiador no tocante ao ator, encontramos refletido na crônica de Arthur Azevedo, as responsabilidades deste agenciador do palco em relação, sobretudo, “ao movimento de cena, à propriedade do gesto nesta ou naquela passagem, à inflexão adequada a certa frase, à pronúncia de uma palavra que ofereça dúvidas, são questões que se discutem e se resolvem no palco entre o artista, o ensaiador e o autor.” [A Notícia 12-01-1906]

Essas atribuições não estão muito longe do que preconiza Paulo de Magalhães no final dos anos 50, quando afirma que “o ensaiador começa por corrigir falhas de entonação de atitude, sugere inflexões mais certas, melhor empostação da voz, valorização das palavras, respiração apropriada para tirar determinados efeitos, pausas indutivas, silêncios significativos, etc.” (P. Magalhães, 1958, p.23).

No que diz respeito à técnica teatral, nota-se que ela está condicionada à capacidade do ensaiador de colocar corretamente em cena uma peça. Este é um princípio que nos faz pensar que haveria uma única possibilidade, e esta seria a *certa*, de se colocar determinada peça em cena. O domínio de uma técnica teatral seria a condição *sine qua non* capaz de assegurar a coerência da montagem de um texto dramático e sua pertinente percepção por conta da crítica e da crônica especializada.

Por um lado, no tocante particular da formação propriamente dita do ensaiador, o mesmo Otávio Rangel no seu *Escola de Ensaiadores* preconiza que o candidato a este ofício domine o seguinte programa:

- Teoria e prática sobre as técnicas do palco;
- Estudos de psicologia;
- Senso estético;
- Leitura enciclopédica;
- E orientação pedagógica.

Se verificamos detalhadamente os currículos de nossas habilitações em direção teatral verificaremos que não rompemos, ainda, definitivamente com este modelo de pensamento na formação dos futuros diretores.

Por outro lado, já Augusto de Mello no seu manual de 1890 dividia o trabalho do ensaiador nas seguintes etapas:

- Distribuição dos papéis
- A prova da peça
- Ensaio de marcação
- Apuro da peça
- Ensaios de figuração: coros, comparsas
- Ensaio geral
- Os intervalos

“É o ensaiador o principal responsável por tudo quanto se diz e se faz em cena aberta, afirmava Arthur Azevedo, o seu dever é advertir o próprio autor ou tradutor de algum erro que escapasse”. [A Notícia, 12-01-1906]

Este trabalho do ensaiador dividido em etapas, aliado ao espírito de responsabilidade notado por Arthur Azevedo, nos aproxima em termos gerais do possível herdeiro hoje do trabalho do ensaiador, o diretor de telenovelas. Esta é uma outra discussão que deixo aqui somente indiciada, e será objeto de pesquisas futuras.

Finalmente, ao propor estas definições acerca dos práticos teatrais que conduzem a construção da cena teatral, procurando resgatar com especial cuidado o trabalho do ensaiador, constatei percursos históricos de um processo que suspeito didaticamente viável de ser apresentado de forma sistemática ao jovem aspirante à carreira de diretor.

Por um lado, a condição do trabalho do ensaiador não desapareceu por completo de nossos palcos. Hoje ela está seguramente travestida na função de diretor de ator. Levanto a hipótese de que o ensaiador, apesar de não escolher necessariamente o seu elenco, dedicava a maior parte do seu tempo ao trabalho com os atores-tipos, visto que o pensamento sobre o espaço e outros aspectos estéticos da cena eram resolvidos tecnicamente dentro de uma convenção que se impunha de forma natural. Por outro lado, não acredito que a figura do diretor *stricto sensu* tenha sido desbancada pela linguagem cênica de encenadores *pós-modernos*. Há sim, no atual panorama do teatro brasileiro uma profusão de montagens, são realizadas dentro de registros vários que apontam para estas noções referenciais que acabei de apresentar.

Finalmente, para reiterar esta fala, acredito por fim que, para o ensino da direção teatral, o estudo, e compreensão, e possivelmente o exercício destas funções, distintamente, estariam na base de uma sólida formação para o futuro aspirante à carreira de coordenador do espetáculo cênico.

ESPAÇO CÊNICO - ESPAÇO URBANO: A RELAÇÃO ENTRE OS ESPAÇOS DAS ARTES CÊNICAS E OS ESPAÇOS PÚBLICOS DA CIDADE: REFLEXÕES SOBRE AS TENDÊNCIAS E RUMOS DA CIDADE E DO TEATRO CONTEMPORÂNEOS.

Por Ricardo José Brügger Cardoso¹

Universidade do Rio de Janeiro

O período correspondente à segunda metade do século XX, em princípio, não é visto, pelos especialistas do assunto, como uma mudança de época, nem mesmo como uma fase de substituição total dos paradigmas, mas, sim, como uma espécie de terceira etapa do próprio capitalismo. Em um estudo abordando as várias formas de arte sob a rubrica do pós-modernismo, Frederic Jameson (1997) procurou mapear as determinações do presente para compreender “a nova ordem mundial”, ou seja, o sistema que organiza a vida e todas as manifestações culturais do homem contemporâneo. No decorrer desse estágio multinacional do capitalismo, há evidências de que a cultura acabou adquirindo uma posição destacada, na medida em que ela própria foi se tornando um produto igual a qualquer outro que constituísse novo mercado.

Em relação a essa nova fase, é importante observar também algumas mudanças notáveis na sensibilidade, nas práticas e nos discursos teóricos que, de certa forma, se distinguem das experiências e proposições do período anterior, dito moderno. Nesse sentido, Jean Baudrillard (1983) afirma que as novas formas de tecnologia e informação foram fundamentais para a passagem de uma ordem social produtiva para uma reprodutiva, na qual as simulações e modelos passaram a constituir cada vez mais o mundo, de modo a apagar a distinção entre realidade e aparência. Jean-François Lyotard (1984), por sua vez, fala ainda de uma sociedade pós-moderna, ou era pós-moderna, cuja premissa seria o movimento para uma ordem pós-industrial e, em particular, sobre os efeitos da “computadorização da sociedade”.

Na tentativa de compreender essa transição do moderno para o pós-moderno, Mike Featherstone (1995) menciona, primeiramente, que a teoria da modernização foi usada para designar as etapas de desenvolvimento social baseadas na industrialização; na expansão da ciência e da tecnologia; no Estado-Nação moderno; no mercado capitalista mundial, na urbanização e em outros elementos de infra-estrutura. Mas, quanto ao conceito de pós-modernização, esse autor acredita

¹ Doutorando em Teatro pelo CLA/UNIRIO – Segundo semestre de 2001

que ele ainda deve ser considerado como um processo de implementação gradativa, em vez de ser interpretado como uma nova ordem ou totalidade social plenamente desenvolvida.

Para efeito deste trabalho, deve-se destacar também a utilização desse conceito no campo do urbanismo, oportunamente abordado nos estudos de Phillip Cooke (1988) e Sharon Zukin (1988). Para Cooke (1988), pós-modernização é uma ideologia e um conjunto de práticas que obteve efeitos espaciais notáveis tanto na economia, quanto no próprio espaço urbano. Zukin (1988) também utiliza esse termo para focalizar a reestruturação das relações socioespaciais pelos novos padrões de investimento na indústria, serviços, mercado de trabalho e telecomunicações. Embora a pós-modernização possa ser vista como um processo dinâmico comparável à modernização, ambos autores resistem à idéia de considerá-la como marco de uma nova etapa da sociedade, vendo-a igualmente como algo em curso no próprio capitalismo.

Mas ao mesmo tempo em que conseguiu focalizar processos de produção e consumo, a pós-modernização também foi capaz de redimensionar, espacialmente, práticas culturais específicas que lhe eram associadas: tais como a revitalização de áreas centrais e de frentes d'água; o desenvolvimento de pólos artísticos e culturais; a expansão do setor de serviços; além da reocupação, restauração e revalorização de áreas urbanas deterioradas. Nesse contexto, Carlson (1989, p. 92-93) afirma que, a partir dos anos 60, um desenvolvimento comum do teatro como monumento público urbano esteve no complexo das artes, onde uma estrutura para o teatro, a dança, a ópera e, ainda, para outras artes foram agrupadas formando um tipo de super monumento, um *território artístico inteiro* dentro da cidade. Provavelmente os mais famosos e igualmente complexos foram o Lincoln Center em Nova Iorque e o South Bank em Londres. Para esse autor, a associação desenvolvida na opinião pública desde os séculos XVIII e XIX, entre o teatro público monumental e os elegantes distritos urbanos, permitiu que os modernos empreendedores urbanos utilizassem tais monumentos como fundações para a renovação e o "melhoramento" de áreas circunvizinhas, afirmando ainda que:

"Nos últimos 25 anos, houve uma solidificação ininterrupta destas tendências. A 'gentrification'², tendo o Lincoln Center como sua base, se esparramou continuamente em direção ao norte, até os antigos prédios de baixa renda, em grande parte habitado por portorriquenhos, área que acabou se tornando um dos distritos residenciais mais caros e na moda de Manhattan. O South Bank Complex em Londres serviu semelhantemente para estampar uma imagem nova de um distrito inteiro, mas ao invés de blocos de apartamentos de luxo (incluídos em sua vizinhança por alguns planos anteriores), que

² O termo *gentrification*, sem equivalente adequado em português, condensa os sentidos de restauração e revalorização de áreas urbanas deterioradas que se converteram em áreas "nobres" mediante sua reocupação por segmentos de classe média, com a conseqüente expulsão dos antigos moradores de baixa renda (Featherstone, 1995: 30).

poderiam ter impulsionado um desenvolvimento residencial como no caso do Lincoln Center, alguns importantes edifícios comerciais começaram a surgir nesta área, e o efeito do uso residencial no South Bank foi desprezível ou até mesmo negativo”.

Do ponto de vista do urbanismo, há evidências de que o processo de modernização produziu o esvaziamento no interior da cidade desde o final dos anos 40 e início dos anos 50, quando ocorreram realmente os primeiros esforços para a renovação das áreas centrais das cidades, destruídas durante a Segunda Guerra Mundial e, depois, praticamente descaracterizadas. Naquele momento, defendia-se também a idéia de que o homem já tinha sido suficientemente afastado da rua pelo automóvel, por sentir-se profundamente alienado e perdido no domínio público. Ao final dos anos 50, despertava no homem urbano o desejo de novos lugares para o re-ajuntamento das pessoas, de novos mercados ao ar livre e de espaços para a celebração espontânea. Depois de um longo período de destruição e morte, causados pelo horror da guerra, acredita-se que o homem ansiava por participar mais ativamente do espetáculo proporcionado pela vida urbana, mas não apenas como um mero espectador.

As primeiras reações contra a urbanização moderna só foram surgir, de forma mais incisiva, na década de 60, primeiro em termos teóricos, conjugando diversos enfoques disciplinares e, em seguida, através de pesquisas sobre ambientes urbanos que recusassem a variedade e a animação dos bairros antigos (Lamas, 1992). Tais posições recusavam determinadamente a cidade moderna, prescrevendo um diagnóstico pessimista e enumerando os males sociais, econômicos, culturais e até mesmo estéticos, produzidos em seu interior. Nesse sentido, a cidade antiga era tida, desde o início, como o termo de referência, o exemplo de qualidades espaciais e de potencial de vida humana. Uma atenção especial era dada ao pormenor urbano (Gordon Cullen, 1965)³, somando-se a isso, uma preocupação com a imagem da cidade (Kevin Lynch, 1960)⁴ e, por fim, interligando-se tudo a um interesse mais aprofundado sobre a cidade histórica (Aldo Rossi, 1967)⁵, cujos centros comprovavam ter um potencial inequívoco para a utilização social, bem como para a própria vida coletiva.

Na verdade, o diálogo entre o velho e o novo se deu num processo lento, sendo mais nítido, nas décadas de 60 e 70, quando novos vocabulários foram especialmente desenvolvidos, distinguindo novos conceitos e metas mais específicas, falando de bairros; conjuntos e fragmentos; reciclagens e reutilizações; de inserções que

³ Cullen valorizava as seqüências espaciais, a pequena escala com seus pormenores, desde os pavimentos ao mobiliário urbano (Lamas, 1992).

⁴ Lynch recorreu ao desenho da cidade a fim de melhorar a sua imagem visual, além de determinar também o bem-estar intelectual e social dos cidadãos (Lamas, 1992).

⁵ Rossi, assim como outros arquitetos provenientes das escolas de Milão e Veneza, estavam envolvidos com o movimento *Tendenza*, cujas preocupações eram direcionadas às políticas de conservação e restauro de cidades históricas italianas, e da integração formal entre as periferias e os centros urbanos (Lamas, 1992).

buscavam fazer com que a preservação ficasse compatível com as novas composições. Além de vagaroso, esse processo foi sendo aplicado apenas em algumas partes da cidade: frentes marítimas esquecidas; áreas industriais sub-utilizadas; bairros oprimidos próximos da área central, etc. Tais áreas urbanas, que os arquitetos e os urbanistas modernos haviam menosprezado, iriam ser integradas aos limites de regulamentação urbana com certo atraso, o seu patrimônio arquitetônico seria, então, preservado e a sua aparência estética constantemente restaurada. Nesse sentido, é interessante destacar, aqui, uma passagem do trabalho de Boyer (1994, p. 54), em que descreve claramente as incompatibilidades daquele ambiente urbano:

“Assim como as antigas estátuas e pinturas eram desviadas de sua original localização nos palácios e igrejas, e depois colocadas dentro das paredes protegidas de um museu, as ruas e os bairros antigos restaurados voltavam a fazer parte da cidade, mas agora inseridos dentro de um novo visual espetacular e de uma revitalização cenográfica. Todavia, os projetos de preservação histórica não eram as únicas adições pictóricas a serem inseridas na paisagem urbana moderna do centro da cidade: a profusão da sucata urbana e a desertificação do espaço público da cidade proporcionavam, também, um jogo estranhamente construído de composições e decorações populares, que transformava completa e sucessivamente as disposições panorâmicas modernas de seus objetos puros no espaço”.

Geradas pela privatização explosiva, acentuadas pela ascensão dos subúrbios e anunciadas pelos vários meios de comunicação, as constantes mutações da paisagem urbana moderna acabaram tornando o espaço privado mais valorizado do que os próprios lugares públicos. A maioria dos melhoramentos urbanos e a reciclagem do espaço interno da cidade jogaram com esta inversão de valores, criando áreas privadas, voltadas principalmente para grupos distintos de pessoas, que desejavam passear desimpedidas ao longo de seus corredores e espaços de poder. Tratava-se de uma generalização da construção que assumia um caráter coletivo, mas que, na realidade, mantinha a população urbana fragmentada em grupos marginalizados, já que ao final de algumas intervenções urbanas, afirmava-se que a maioria da população tinha pouco acesso aos espaços públicos revitalizados e renovados das grandes cidades.

Ao que parece, todos esses contrastes apontavam para a reestruturação de dois conceitos fundamentais no campo do urbanismo: o público e o privado. Enquanto que público foi se tornando, pouco a pouco, um conceito negativo, conotando uma ingovernável burocracia, funcionários corruptos, administração ineficiente, imposições de regulamentos, e onerosas taxações; o termo privado, por sua vez, foi renovado com uma imagem exaltada de liberdade de mercado, de livre escolha e de um estilo de vida que os bens de consumo e a riqueza material poderiam prover e sustentar. A reavaliação desses dois conceitos, que interferiram nitidamente no processo urbano pós-moderno, também foi abordada por Boyer (1994, p. 11): ao

preconizar que:

“O domínio público da Cidade da Memória Coletiva deveria requerer uma topografia urbana contínua, uma estrutura espacial que cobrisse ambos os lugares dos ricos e dos pobres, monumentos honrados e humildes, formas permanentes e efêmeras, e deveria incluir lugares para assembléias e debates públicos, assim como na esfera de ação das memórias privadas e dos abrigos pessoais. Tendo perdido esta compreensão, a forma espacial da cidade contemporânea revelou-se uma colcha de retalhos, de restos, de pedaços incongruentes, ao lado de um cenário de composições artificialmente projetadas. Embora o público possa ser referenciado nestes nodos nor projetados, nenhum destes lugares está de fato endereçados a todos os cidadãos, nem tampouco significam o que a totalidade da cidade requer. Ao invés disso, os urbanistas se utilizam formalmente de manuais de arte urbana do século XIX, prescrevendo uma ordem e uma harmonia em cada recinto inserido, que na realidade não une estes locais ou relaciona-os aos períodos históricos e aos cidadãos.”

Vale lembrar também que, a partir dos anos 70, as cidades foram profundamente marcadas por uma sucessão de crises mundiais de toda ordem (ambientais, energéticas, econômicas, políticas, sociais, etc.), deslocando os grandes temas do planejamento, da grande escala regional, para a escala do bairro e do lugar. Com o re-questionamento dos planos territoriais, regionais e, por conseguinte, dos próprios planos diretores das cidades, Lamas (1992) faz crer que surgia, nesse momento, a necessidade de pequenas intervenções de equipamento e reabilitação dos bairros antigos, justificados pelos custos, pela maior operacionalidade e pelos resultados imediatos.

Por outro lado, uma outra corrente do pensamento urbano acreditava que o modelo representativo para o novo urbanismo, de movimento contínuo, no qual imagens fugazes e cenas fantásticas flutuavam no espaço urbano e hipnotizavam o homem contemporâneo, era o cinema e a televisão (com as suas cenas rápidas e lentas: seus cortes e aproximações; além das surpreendentes montagens e efeitos especiais). Na verdade, ao selecionar um olhar programado e projetado, a cidade contemporânea, como bem assinalou Boyer (1994), já era puro espetáculo. O rompimento utópico do urbanismo racional, com suas formas puras e cristalinas, produziu em sua esteira *rolante*, o que a autora chama de *Cidade do Espetáculo*, uma cidade na qual as apropriações dos estilos históricos e as representações de referências cenográficas transformaram-se em pontos nodais inseridos dentro da composição urbana, entrecruzada por auto-estradas e interligada por circuitos eletrônicos invisíveis.

Nesse ambiente, em que as formas puras do modernismo foram sendo substituídas pelas formas populares do *mass media*, na paisagem urbana nor-

americana, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour (1972)⁶ argumentavam que uma nova sensibilidade visual poderia surgir daquelas formas cotidianas, antes de serem expostas às críticas ou simplesmente desvalorizadas como inspiração visual. Mas para Boyer (1994), essas mudanças acabaram estabelecendo imagens urbanas de configurações híbridas e contraditórias, numa estratégia que se voltou contra a própria cidade. No ímpeto de serem notadamente populares e criticamente transformadoras tais inovações acabaram alcançando apenas a condição de um estilo ornamental e decorativo, inserido em alguns pontos gratuitos do ambiente *espetacularizado* da cidade contemporânea.

Numa livre comparação entre a cidade pós-medieval e a cidade pós-industrial, pode-se identificar que no final da Idade Média, o espaço urbano era marcado por expedientes efêmeros tais como arcos de triunfo temporários, grandiosas pinturas alegóricas, falsas perspectivas pintadas em *trompe d'oeil*, etc., na intenção de esconder o aspecto confuso da antiga cidade medieval e dar passagem às suntuosas exibições das Entradas Reais. Ao passo que ao final da era moderna, o espaço urbano seria marcado por um verdadeiro universo de simulações e exibições puramente visuais, expandindo-se para fora dos ambientes projetados de modo cada vez mais fascinante (hoje ampliados pelas cromolitografias dos outdoors e hipnóticas propagandas comerciais digitalizadas), na intenção não apenas de esconder as últimas vicissitudes da cidade e da arquitetura moderna, mas, sobretudo, de manipular o desejo incontrolável e insaciável da nova sociedade de consumo.

Como fora previsto por Guy Debord⁷ (1997), ainda na década de 60, o espetáculo acabou se tornando a forma mais desenvolvida da sociedade baseada na produção das mercadorias e no próprio *fetichismo* da mercadoria. Em um ensaio sobre a teoria do espetáculo, tal como foi elaborada por Debord, Anselm Jappe (1999) afirma que a análise desse autor parte da experiência cotidiana no tocante ao empobrecimento da vida vivida, ou seja, do homem como mero espectador da vida urbana e da fragmentação da sociedade em esferas cada vez mais separadas, bem como da perda gradativa de todo aspecto unitário da sociedade. Nesse sentido, é interessante registrar algumas idéias de Debord (1997, p. 18) que refletem de certa forma as experimentações vividas até hoje, da qual ele refutava ainda na efervescência dos anos 60:

“A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo ‘ter’

⁶ Venturi (1972) argumentava que aquelas formas encontradas na paisagem popular e nos meios de comunicação de massas eram tão importantes para os desenhistas nos anos 70, quanto as estruturas da Roma Imperial tinha sido para a *Ecole des Beaux-arts*, assim como as formas do Cubismo, a tecnologia e a máquina tinham sido para os primeiros modernistas. Para esse autor os americanos não gostavam de piazzas e lugares livres públicos, pois preferiam ficar em casa assistindo televisão.

⁷ Debord tem sido reconhecido, ultimamente, como o pivô de um dos mais importantes movimentos de contra-cultura dos anos 60, na França, a chamada *Internationale Situationniste* (Jappe, 1999).

efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é”.

Na atualidade, acredita-se que o espetáculo não é, por assim dizer, uma simples associação ao mundo como deve ser uma propaganda difundida pelos meios de comunicação. Na verdade, foi a atividade social inteira que passou a ser captada pelo espetáculo e para seus próprios fins: do urbanismo aos partidos políticos (de todas as tendências); da arte às ciências; da vida cotidiana às paixões e aos desejos humanos; enfim, em toda parte se encontra a substituição da realidade por sua imagem. Em tal processo, a imagem acabou por se tornar real, sendo a causa de um comportamento real, enquanto que a realidade acabou por se tornar imagem (Jappe, 1999).

Quanto ao espetáculo cênico e teatral, propriamente dito, foi possível perceber que, na história geral do teatro, o espaço cênico esteve marcado pelo surgimento, pelo desaparecimento e pelo renascimento de diferentes tipos de configurações. Na visão de Breton (1990), o século XX acelerou o ritmo dessas transformações, já que a arquitetura cênica e teatral não propôs mais um modelo absoluto, mas buscou extrair dessas heranças os modelos mais expressivos, na intenção de se prover novas re-interpretações. Ao ser compreendido como um monumento urbano ou como o lugar de um cerimonial social, acredita-se que o teatro deu oportunidade para o desenvolvimento de inúmeras idéias arquitetônicas, que não ficaram reduzidas à uma reflexão restritamente cênica. Nesse sentido, verifica-se que de um lado, a forma arquitetônica passou a exercer total domínio sobre a encenação, mas, de outro lado, a complexidade introduzida com o modelo fechado italiano provocou também algumas discordâncias entre os arquitetos e os profissionais de teatro.

Na experiência teatral moderna, a performance parece ter se tornado o alvo das discussões, ao ser compreendida como um objeto altamente complexo apresentado para o público, desviando para si a atenção geral em relação ao resto da estrutura de um determinado evento. No entanto, observou-se também que os espaços cênicos fechados nunca atuaram como filtros ou molduras, totalmente neutros, pois sempre se apresentaram codificados, ora de forma extravagante, ora de maneira sutil, interferindo na compreensão do próprio espetáculo. Sobre esse aspecto, Carlson (1989) atenta para certa familiaridade na maneira como as mensagens dos espaços cênicos, suas localizações e decorações, são identificadas culturalmente; do mesmo modo como os inúmeros códigos arquitetônicos e urbanísticos, pelos quais o homem estrutura o seu ambiente, são relacionados intelectualmente.

A partir da segunda metade do século XX, muitos diretores experimentais exploraram inúmeras possibilidades de espaços não tradicionais. O teatro pôde ser visto nas ruas e avenidas; em parques e bosques; em fábricas e armazéns; e nas diversas configurações de edifícios públicos e privados. Na atualidade, todas essas possibilidades de espaços cênicos despertaram a consciência de vários profissionais, sobre o significado e o potencial de alguns espaços, fazendo dessas estruturas cênicas uma parte calculada da própria experiência (Carlson, 1989). Foi assim que o

teatro contemporâneo, em todos os seus aspectos físicos e espaciais, inaugurou uma nova etapa das experiências cênica e teatral. Embora nos períodos mais antigos já houvesse certa consciência em relação ao significado e o potencial dos espaços cênicos não teatrais, verificou-se que as possibilidades exploradas, em cada época, limitavam-se tanto na especulação quanto na experimentação desse potencial.

Ainda nos anos 60, a cidade seria marcada igualmente pela crescente reutilização de seu espaço público, quando as grandes procissões, paradas e manifestações políticas reapareceram no ambiente urbano, servindo de referência para os antigos caminhos e marcos simbolicamente importantes no contexto da cidade. Mesmo com o desaparecimento de algumas atividades artísticas realizadas nas ruas ou nas antigas praças de mercado, observou-se que houve nesse momento uma procura para tal equivalência na cidade moderna, verificadas principalmente nas ruas ou nas áreas comerciais construídas apenas para os pedestres. Uma vez tendo deixado as ruas, acredita-se que o teatro institucionalizado foi simplesmente trocado por um outro tipo de entretenimento popular, uma divisão que, de certa forma, pode ser observada até hoje. Se por um lado houve um expressivo desenvolvimento técnico no edifício teatral; por outro lado, existiu também um interesse particular para a realização de espetáculos cênicos em espaços não edificados.

A intensa organização de festivais de teatro em várias cidades européias, nos anos 60 e 70, pode ser considerada como uma dessas mudanças de direção. O fato de o espaço cênico tradicional se apresentar freqüentemente de forma muito limitada, somado ao desejo de se experimentar espaços não convencionais, estimulou o uso de praças, pátios, ruas, etc., para a realização de grandes festivais de música, dança, circo, entre outros tipos de espetáculos cênicos. Segundo Carlson (1989), a descoberta de novos espaços urbanos para as performances artísticas transformou, por vezes, cidades inteiras em grandes teatros, mesmo fora do período desses festivais. Em alguns casos, os organizadores utilizaram os espaços livres públicos urbanos para encorajar o orgulho cívico, estimular a renovação urbana e, na maioria das vezes, reforçar também um tipo de visão utópica da cidade.

De fato, essa idéia de um teatro sem uma estrutura arquitetonicamente projetada foi amplamente aceita pelos artistas do chamado *teatro político* dos anos 60 e 70. Certos praticantes de teatro deste período, especialmente nos Estados Unidos e na França, viram a rua como um símbolo de liberdade política e o edifício teatral como um símbolo da "*indústria cultural*", um aspecto do capitalismo que, na visão desses artistas, deveria ser completamente destruído, criando performances nas ruas das cidades, com o intuito de extrair conotações mais populares (Carlson, 1989). De um modo geral, os diretores teatrais que utilizaram as ruas e outras localizações urbanas não tradicionais, não desejavam repetir suas performances em um espaço específico, mas, sim, buscar espaços novos para cada produção, espaços cujo significado existente provia um elemento importante para a performance.

Se ainda no período medieval, a própria cidade era utilizada como um verdadeiro palco a céu aberto, em tempos mais recentes, os interesses políticos e sociais sobre tais aspectos tornaram-se distintamente mais conscientes. Para Carlson

(1989), do mesmo modo como os organizadores dos Mistérios medievais ou das Entradas Reais da renascença utilizaram elementos urbanos específicos de sua época; do mesmo modo, os diretores de teatro de rua, das décadas de 60, 70, e início de 80, utilizaram elementos urbanos simbolicamente relacionados com as suas performances⁸.

Nesse sentido, vale registrar o depoimento de alguns profissionais de teatro que, ao discorrerem sobre as transformações empreendidas nas formas da representação artística, apontam também para as alterações feitas nos espaços públicos utilizados para tais manifestações. Dario Fo (*L'Architecture d'aujourd'hui*, 1978) afirmava que o espaço de desenvolvimento das artes cênicas sempre esteve ligado às questões sociais, econômicas religiosas e urbanas. Numa breve comparação histórica, esse autor menciona que, no período medieval, quando as encenações haviam sido proibidas nas praças públicas, a hierarquia social também marcou comercialmente o espaço teatral, com o aparecimento dos contratos de aluguel dos palcos.

Já o teatrólogo Christian Dupavillon afirmava (*L'Architecture d'aujourd'hui*, 1978) que os limites do espaço para as artes cênicas apresentavam-se menos rigorosos do que no passado, defendendo a idéia de que os arquitetos deveriam compreender o teatro como um espaço em constante mutação. Além disso, ele argumentava que os urbanistas deveriam fazer de cada espaço da cidade, um local de prazer e de espetáculo, defendendo a liberdade de espírito e de idéias para tais eventos, e preconizava:

"...arquitetos! imaginem as mais loucas encenações provisórias, deveríamos duvidar da hierarquia que distingue um teatro oficial de um teatro marginal, porque numa sociedade ideal as encenações marginais é que seriam oficiais!"

O diretor teatral Amir Hadad (RIOARTE, 1983), por sua vez, também reivindicava o espaço livre público da cidade do Rio de Janeiro como o mais importante local para as suas encenações e manifestações artísticas. Durante a década de 80, Hadad realizou, com o seu grupo "*Tá na Rua*", uma verdadeira incursão teatral em vários locais da cidade, na busca por um espaço livre, aberto, que não poderia ser encontrado entre as paredes institucionalizadas das salas de espetáculos, afirmando ainda que:

"O cidadão urbano não é dono do espaço público que, em princípio, a ele caberia usufruir. Uma das alegrias do carnaval é poder transar, dançar e brincar em espaços que normalmente nos são proibidos em nosso dia-a-dia. É uma alegria enorme, há uma incrível sensação de liberdade quando conseguimos participar desse espaço, penetrá-lo, estabelecer um relacionamento afetivo mais profundo com ele".

⁸ Em maio de 1975, o *Living Theatre* encenou os espetáculos chamados de "*Six Public Acts*" em *Ann Arbor, Michigan*, executados em seis localizações da cidade, cujas conotações foram consideradas especialmente apropriadas para cada encenação - uma adoração a um bezerro dourado na frente de um banco, um ritual de sangue em um memorial militar, e assim por diante. (Carlson, 1989).

Hoje, portanto, percebe-se que o valor e o significado dos espetáculos cênicos para a sociedade, como um todo, não se limitam apenas como atividades de lazer e entretenimento, mas também como manifestações que ampliam os intercâmbios sociais, artísticos e culturais do homem urbano. De fato, há razões para se acreditar que tais atividades artísticas podem contribuir para a própria melhoria da qualidade de vida nos centros urbanos, ao preenchê-los com vida e animação, no sentido de se estimular o uso apropriado e ordenado de alguns espaços públicos pela sociedade. Sob este ponto de vista, as manifestações artísticas e os espetáculos cênicos ao ar livre vêm adquirindo um papel importante para a intensificação do diálogo entre os diversos segmentos sociais, assim como para o fortalecimento da imagem e da identidade dos espaços livres públicos que, durante tais eventos, imprimem na paisagem urbana outras dimensões e significados.

Bibliografia

- ARANTES, Otilia. *Urbanismo em Fim de Linha*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- BABLET, Denis. *La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*. In: *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Éditions du CNRS, 1988. (Collection Arts du Spectacle. Spectacles, histoire, société).
- BANU, Georges. *De l'esthétique de la disparition à la poétique de la mémoire*. In: *Le Théâtre dans la Ville*. Paris: Éditions du CNRS, 1987. (Collection Arts du Spectacle. *Les voies de la création théâtrale*, V.15).
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*. New York: s.n., 1983.
- BOYER, M. Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainment*. Cambridge: M.I.T. Press, 1994.
- BRETON, Gaëlle. *Architecture Thematique: Theatres*. Paris: Editions du Moniteur, 1990.
- CARLSON, Marvin. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- CHOAY, Françoise; MERLIN, Pierre. *Dictionnaire de L'Urbanisme et de L'Aménagement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: BORDAS, 1991.
- COOKE, Phillip. *Modernity, Postmodernity and the City*. London: Sage Publications, 1988. (Theory, Culture & Society).
- CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. (1ª edição, 1965).
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997. (1ª edição, 1967).
- DUPAVILLON, Christian. In: *Revista L'Architecture d'aujourd'hui*. Paris: Groupe Expansion, n. 199, 1978. (Les Lieux du Spectacle).
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1995.

- FO, Dario. In: *Revista L'Architecture d'aujourd'hui*. Paris: Groupe Expansion, n. 199, 1978. (Les Lieux du Spectacle).
- GIROUARD, Mark. *Cities & Peoples: A Social and Architecture History*. London: Yale University Press, 1985.
- HADAD, Amir. In: *Revista da RIOARTE*. Rio de Janeiro, 1983. (Fascículo temático: grupo teatral Tá na Rua).
- JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- KOSTOF, Spiro. *The City Shaped: urban patterns and meanings through history*. Boston: Little, Brown, 1991.
- LAMAS, José M. R. G. *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Lisboa: J.N.I.C.T. Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (1ª edição, 1960).
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo, 1984.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (1ª edição, 1967).
- VENTURI, Robert; BROWN Denise Scott; IZENOUR Steven. *Learning from Las Vegas*. London: M.I.T. Press, 1972.
- ZUKIN, Sharon. *The Postmodern Debate over Urban Form*. London: Sage Publications, 1988. (Theory, Culture & Society).

ESTÉTICA DO ESPETÁCULO TEATRAL: TRAGÉDIA E COMÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA DURANTE O PERÍODO CLÁSSICO

Por Clóvis Dias Massa

Instituto de Artes/Departamento de Arte Dramática
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O conteúdo de História do Teatro tem uma extensa quantidade de material informativo. Entre os aspectos que o compõe estão a configuração do espaço cênico, a estrutura do edifício teatral, a origem e a evolução dos gêneros teatrais, os elementos constituintes da encenação, os modelos de atuação, as características estruturais da dramaturgia, a vida e obra dos dramaturgos mais importantes, os principais expoentes na atuação e encenação, os tipos de público e, inclusive, o contexto artístico e social da época e do local em que as representações estudadas ocorreram.

Com efeito, há uma certa dificuldade de integração das diversas fontes, visto que, na grande maioria das vezes, a bibliografia encontrada concentra o seu exame em apenas um aspecto. No que se refere ao teatro grego, por exemplo, constata-se isso pela enorme quantidade de estudos acerca de sua dramaturgia; em contrapartida, uma abordagem sobre seus elementos cênicos é bem menos comum de ser encontrada.

Em sua *Poética*, Aristóteles (384-322 a.C.) refere-se ao espetáculo cênico como o mais emocionante componente da tragédia. Contudo, segundo o estagirita, seria ele o menos artístico e mais alheio à poética, pois o efeito da tragédia subsistiria ainda sem representação nem atores (ARISTÓTELES, 1973:26). De todos os elementos, o mais importante é o *mythos*, ou seja, a disposição das ações. É através dessa estrutura, na qual fazem parte as peripécias e reconhecimentos, que o terror e a piedade são inspirados no público. Aristóteles afirma que, às vezes, tais sentimentos procedem do espetáculo, mas é preferível que sejam ocasionados pela trama:

“É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos; é o que experimentaria quem ouvisse a estória de Édipo. Obter esse efeito por meio do espetáculo é menos artístico e requer apenas recursos cênicos”. (ARISTÓTELES, 1973:33).

Ao minimizar o papel do espetáculo, Aristóteles acaba realizando uma análise prioritariamente literária do teatro grego, numa abordagem que inaugura uma visão

incompleta do fenômeno teatral. Na atualidade, entretanto, mostra-se necessária uma perspectiva que promova o estudo da encenação teatral em toda a sua complexidade.

Para tanto, haveria a exigência de um modelo que promovesse o esquadramento da encenação teatral em toda a sua amplitude: dramaturgia, atuação, cenografia, vestimenta, maquiagem, sonoplastia, música, maquinaria cênica, arquitetura teatral, enfim, de todos os aspectos necessários ao entendimento de uma época, seus costumes e convenções. A partir do levantamento desses dados, a organização das informações de nenhum modo poderia abster-se de qualquer um desses aspectos, porém deveria mantê-los como instrumento para o foco do trabalho, o qual seja o desvelamento da estética da produção e da recepção de determinado espetáculo teatral a que se refere o período. Ou, em outras palavras, o entendimento do contexto teatral de determinada época a partir da relação entre sujeito e objeto, público e encenação.

O termo Estética evoca a concepção grega denominada de *'aisthetique'* e tem sua origem no verbo grego *'aisthesis'*, que se refere ao conhecimento sensível, à possibilidade de conhecermos através dos sentidos, das sensações. Uma das tarefas da Estética é a de refletir sobre critérios de apresentação e representação da obra de arte, sendo concebida como uma disciplina filosófica ou filosofia da arte.

Como expõe Patrice Pavis, o estudo da estética pode ter uma dimensão normativa, descritiva ou da produção/recepção (PAVIS, 1999: 145).

A primeira delas ausculta o texto ou a representação em função de critérios de gosto particulares de uma época, partindo de uma definição *a priori* da essência teatral e julgando seu objeto em função de sua conformidade ao modelo exemplar.

Já a estética descritiva ou estrutural, como o nome diz, descreve as formas teatrais, classificando-as de acordo com diferentes critérios. Segundo Pavis, este tipo de estética *"se subdivide num estudo dos mecanismos de produção do texto e do espetáculo (poiesis), um estudo da atividade de recepção do espectador (aisthesis), um estudo das trocas emocionais de identificação ou de distância (catharsis)"* (PAVIS, 1999: 145-6).

A última delas, a estética da produção e da recepção, reformula a dicotomia normatividade/descrição, enumerando os fatores que explicam a formação do texto (determinações históricas, ideológicas, genéricas) e o funcionamento da cena (condições materiais do trabalho, da representação, da técnica dos atores).

Associados à Escola de Konstanz, os teóricos da recepção Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht concebem-na como uma estética da leitura. Eles pretendem alterar a perspectiva da história da literatura e promover uma mudança paradigmática na interpretação, com a redefinição do papel do receptor. (SILVA & LORETO, 1995: 67).

Hans Robert Jauss, que expôs os princípios da estética da recepção em 1967, descreve a tipologia de modelos estéticos de identificação e de atividade comunicacional Tomando o "herói" como base, o autor analisa como, dentro da experiência estética, pode ser caracterizada a identificação associativa, por admiração, por simpatia, catártica ou irônica (JAUSS, 1978).

Na identificação catártica, por exemplo, a referência é a do herói que sofre ou que se encontra em situação difícil. Esse tipo de identificação tira o espectador dos conflitos afetivos de sua vida real e o coloca no lugar do herói, produzindo uma liberação interna através da emoção trágica ou da explosão do riso. O aspecto negativo da identificação catártica, segundo Jauss, é o fato do espectador não ser necessariamente colocado num estado de liberdade moral, podendo mesmo assim sucumbir ao encantamento da ilusão e se perder dentro do sentimento de sofrimento desencadeado pelo espetáculo.

No caso da identificação irônica, há a recusa de que o espectador identifique-se com o objeto representado. Através de procedimentos que permitam romper a magia do imaginário do espectador, esse é levado a refletir e a desenvolver uma atividade estética autônoma, onde a disposição receptiva pode ser, por exemplo, de estranheza ou de desaprovação (JAUSS, 1978: 151-3).

Se a estética da recepção declara-se como uma disciplina parcial, não querendo ser nem autosuficiente nem autônoma, mas uma "*reflexão metodológica parcial, suscetível de ser associada a outras e de ser completada por elas em seus resultados*" (JAUSS, 1978: 244), acredita-se que o levantamento dos aspectos da produção cênica, ou seja, de todos os elementos constituintes da encenação, através de sua articulação com a atividade de recepção do espectador permita a construção de uma abordagem fenomenológica do espetáculo teatral.

O estudo do espetáculo teatral a partir da estética da produção e da recepção consideraria, por exemplo, a *catharsis* ocasionada na experiência estética da espectador grego do século V a.C. não como o resultado apenas da construção dramaturgica dos tragediógrafos, mas construída a partir de todos os elementos da encenação, no qual o texto dramático é um dos elementos.

Se para Aristóteles a ação é a parte mais importante da tragédia grega, sendo a encenação o menos importante, cabe a uma análise estética do teatro grego seguir os vestígios de como a disposição de ações relaciona-se com a configuração espacial do *theatron*, com a composição cenográfica, o uso de máscaras e figurinos, a coreografia dos coreutas, a declamação dos atores, a música e, enfim, com o caráter religioso dos festivais em honra a Dioniso. Deste modo, é objetivo do pesquisador não apenas elaborar a descrição cronológica dos espetáculos, mas investigar de que modo se estabelecia a representação grega, assim fazendo com que o mito mantivesse a importância original através de sua encenação, e como, possivelmente, ocorria a identificação entre o herói da fábula e os espectadores do *theatron*.

Seguindo os princípios da estética da produção e da recepção, a construção de uma análise estética do espetáculo teatral deve:

realizar o exame dramaturgico tendo como ponto de vista a transposição cênica do texto teatral estudado, e não apenas um estudo literário das referidas peças;

contemplar, por um lado, as circunstâncias que influíram na formação do texto interpretado ou do espetáculo representado, e, por outro, investigar sobre o ponto de vista do espectador e os fatores que prepararam sua recepção;

compreender *como* a arquitetura teatral promove uma experiência específica ao espectador pelo modo como organiza o público na platéia, ou pela maneira como põe em destaque o ator ou o coro;

reconhecer os diversos modos de composição da cena, verificando os elementos constituintes da encenação e suas variantes.

Com essas premissas teóricas, a pesquisa institucional *Estética do Espetáculo Teatral: Tragédia e Comédia na Grécia Antiga Durante o Período Clássico* vem realizando uma investigação minuciosa sobre o fenômeno teatral grego, sob a ótica da produção e da recepção. A associação da dramaturgia com os elementos constituintes da cena e do auditório permite o reconhecimento de inúmeras dimensões, tais como a política, a social, a religiosa, a jurídica, a trágica, a arquitetônica, a poética, a catártica, e, enfim, a propriamente cênica, entre tantas outras possíveis. Esses fatores, respeitados em sua especificidade, mas compreendidos numa visão global do teatro, revelam a essência da tragédia e da comédia antigas, através do resgate histórico e da descrição fenomenológica do espetáculo.

A primeira encenação ateniense de *Eumênides*, por exemplo, contém aspectos fecundos nessa perspectiva, pois os comentadores afirmam que durante a apresentação ocorreram abortos na platéia, causados pela maneira como Ésquilo apresentou as Fúrias Vingadoras.

A *Oréstia*, de Ésquilo, apresentada em 458 a.C., no Teatro de Dioniso, é a única trilogia completa remanescente, sendo formada pelas tragédias *Agamêmnon*, *As Coéforas* e *Eumênides*. O poeta havia retornado à Atenas após um período no exílio e foi bem recebido pelos habitantes da *pólis*, que já haviam esquecido a acusação contra ele de ter adotado em suas encenações vestimentas próprias dos Mistérios de Elêusis, rito do qual era um iniciado. O tragediógrafo concorreu nas Dionisíacas Urbanas empregando as inovações promovidas por Sófocles durante a sua ausência: o *tritagonista* (terceiro ator) e os cenários giratórios.

Com *Agamêmnon*, a trilogia inicia sob as trevas, tendo o Sentinela do Palácio, em Argos, à espera de notícias da Guerra de Tróia. Após longos anos, finalmente ele recebe a notícia de que os soldados gregos retornam vitoriosos. Será a oportunidade que terá Clitemnestra para vingar-se de Agamêmnon pela morte de sua primogênita Ifigênia, imolada durante a Guerra pelo pai a pedido da deusa Ártemis, sob pena das frotas gregas não atingirem a cidade de Tróia. Após um arauto descrever a ruína e a profanação dos templos troianos, o Rei Agamêmnon finalmente chega às portas do Palácio acompanhado da sacerdotisa Cassandra, filha de Príamo, Rei de Tróia, que fora capturada para ser sua concubina. Clitemnestra manda estender um tapete púrpura e convence o esposo a pisar nele. É a última de suas ações sem medida, sendo aniquilado pela esposa e pelo amante Egisto no interior do Palácio, sem que o Coro de anciãos possa impedir sua morte e a da pitonisa.

As Coéforas, a peça seguinte, é o retorno de Orestes do exílio alguns anos depois, para vingar a morte do pai Agamêmnon. A jovem Electra, irmã de Orestes, vai até o túmulo do pai acompanhada de cativas enlutadas para oferecer libações ao *manes* do morto. A causa do ritual religioso deve-se a um sonho terrível de

Clitemnestra, a esposa assassina. As portadoras de oferendas encontram a madeixa de cabelos deixada no túmulo e desconfiam da presença de Orestes. Após o reencontro dos irmãos, Orestes decide agir e bate à porta do Palácio, numa trama que acaba cumprindo o destino profetizado pelo Oráculo de Delfos. Após o assassinato de Egisto e de Clitemnestra, Orestes é atingido pela visão das Erínyas, as Fúrias Vingadoras que defendem os crimes consanguíneos, e é obrigado a fugir para o Templo de Apolo para purificar-se.

Na última parte da trilogia trágica, *Eumênides*, a Pítia do Templo de Delfos encontra Orestes rodeado pelas Erínyas adormecidas. Apolo acalma o suplicante e lhe promete a libertação de seus sofrimentos. As Fúrias são despertadas pela Sombra de Clitemnestra e clamam por justiça, então a divindade afirma que Palas Atena ficará encarregada do julgamento de Orestes. A ação é transferida para Atenas, onde Orestes invoca a presença de Palas e as Fúrias o acusam de matricídio. A deusa forma um tribunal onde Orestes é julgado, sob a acusação das Erínyas e a defesa de Apolo, ou seja, respectivamente o conflito entre o matriarcado e o patricarcado, as trevas e a luz, as antigas leis e o novo direito jurídico. Após a absolvição do réu, e ante a indignação das Fúrias Vingadoras, Palas consegue finalmente apaziguá-las oferecendo um templo na cidade de Atenas, onde serão cultuadas como deusas benevolentes, ou seja, Eumênides.

Em seus estudos, Louis Séchan investiga as relações entre tragédia e cerâmica grega e desenvolve uma análise iconográfica do gênero (SÉCHAN, 1967). Na pintura de uma cratera de Ruvo, exposta atualmente no Museu de l'Ermitage, encontra-se a representação do prólogo de *Eumênides*: um edifício jônico com quatro colunas, onde Orestes está sentado com o punhal na mão direita e abraça o *omphalos* ("umbido do mundo") com a esquerda. Ao redor de Orestes, cinco Fúrias adormecem no chão enquanto que a Profetisa Pitia aproxima-se do Oráculo de Delfos.

Uma outra cratera, encontrada em Armento e à mostra no Museu do Louvre, tem uma pintura bastante semelhante. Nela, a Sombra de Clitemnestra desperta uma Fúria que está adormecida no colo de outra, ao passo que uma terceira divindade é vista a meio-corpo. No centro da pintura, Orestes está sentado com o gládio na mão direita, sendo purificado pelo sangue de um porco à sua cabeça, segurado por Apolo. Atrás dele, Ártemis, com vestimenta de caçadora, porta duas lanças sobre o ombro esquerdo. Essa pintura combina os momentos iniciais do drama com a purificação de Orestes, a qual é apenas mencionada na tragédia.

A partir das imagens acima descritas, surgem alternativas quanto aos procedimentos empregados na encenação. Uma das hipóteses, é a de que, no Prólogo da peça, Orestes e as Fúrias não estivessem à vista do público. Apenas Apolo estaria à porta do templo, e o público teria ouvido os gemidos das criaturas monstruosas despertando do sono até elas finalmente surgirem, uma a uma, na orquestra, produzindo um efeito aterrador na platéia.

Uma segunda alternativa é a de que Orestes tenha sido conduzido ao *proskenion* através do uso do *ekkyklema*, uma maquinaria cênica bastante primitiva, espécie de praticável rolante.

A terceira procura demonstrar que o aparecimento de Orestes, Apolo e de todo o coro tenha ocorrido ao mesmo tempo, após a abertura da porta do templo, sendo todos trazidos pelo *ekkyklema*: Orestes surgiria sentado, abraçado ao *omphalos*, próximo de Apolo, e as doze Fúrias estariam adormecidas em torno do foragido, imóveis, até levantarem-se com a chegada da Sombra de Clitemnestra.

As pinturas dos vasos gregos servem de referência concreta para a reconstituição do fenômeno teatral do período. Graças à existência de dados específicos sobre a encenação de *Eumênides*, o seu contexto torna-se emblemático para o entendimento da tragédia, exegese que ainda pretende dissecar a correlação do gênero trágico com a comédia antiga, abordando a dramaturgia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides sob a perspectiva de Aristófanes.

Bibliografia

- ALMEIDA, Luciano Antonio Fraga. *Configurações de palco e platéia no teatro*. São Paulo: Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 1997.
- ARISTÓTELES *et alii*. *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARILLI, Renato. *Curso de Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- BAYER, Raymond. *Essais sur la méthode en esthétique*. Paris: Flammarion, 1953.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- BELEZA, Newton. *O teatro grego e suas conseqüências*. Rio de Janeiro: Bongetti, 1966.
- BENDER, Ivo. *Ação e transgressão*. Porto Alegre: IA-UFRGS, 1991.
- BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- CARON, Jorge O. . *O território do espelho: a arquitetura e o espelho teatral*. São Paulo: Tese de Doutorado/FAU-USP, 1994.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Introdução à teoria da informação estética*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- DUBECH, Lucien. *Histoire générale illustrée du théâtre*. Paris: Librairie de France, 1931.
- DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DUMUR, Guy. *Histoire des spectacles*. Paris: Gallimard, 1965.
- GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos: 1998.
- GAHEDE, Cristián. *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona, Labor, 1943.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1974, vol. 1.
- GEISENHEYNER, Max. *História da cultura teatral*. Lisboa: Artes, s/d.
- HAUSER, Arnold. *Historia social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1972, 2a ed. .

- INGARDEN, Roman *et alii*. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- JACCOBI, Rugero. *Expressão artística: caderno de estudos n° 32*. Porto Alegre: DAFA/UFRGS, 1969.
- JAUSS, Henri Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978.
- JAUSS, Hans Robert *et alii*. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiência estética y hermeneutica literária*. Madrid: Taurus, 1986.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KITTO, H. D. F. . *A tragédia grega: estudo literário*. Coimbra, Armênio Amado, 1990, vol. 2.
- LASSUS, L. Augé de. *Les spectacles antiques*. Paris, Hachette, 1888.
- LÁZARO, José M. . *Dramaturgia na modernidade: alguma teoria e alguma prática*. São Paulo: Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 1999.
- LECLERC, Guy. *Les grandes aventures du théâtre*. Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1965.
- LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de aristóteles*. São Paulo: UNESP, 2000.
- MERLAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su época*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- MONEDERO, Adolfo Domínguez *et alii*. *Historia del mundo clásico a través de sus textos*. Madrid: Alianza, 1999, vol. 1.
- NAVARRÉ, Octave. *Le théâtre grec*. Paris: Payot, 1925.
- NOGUEIRA, Goulart. *História breve do teatro*. Lisboa: Verbo, 1962, vol. 1.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: UnB, 1998.
- SÉCHAN, Louis. *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris, Honoré Champion, 1967.
- SILVA, Úrsula R. da & LORETO, Mari Lúcia da Silva. *Elementos de estética*. Pelotas: EDUCAT, 1995.
- SOUSA, Eudoro de. *Poética de Aristoteles*. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.
- TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. Londres: Routledge, 1989.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. Porto Alegre, Ática, 1989.

FOTOGRAFIAS COMO DOCUMENTOS “TEXTUAIS”: UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO SOBRE FOTOS DO ACERVO DOCUMENTAL DO GRUPO DE TEATRO TÁ NA RUA

Por Ana Maria Pacheco Carneiro

Universidade do Rio de Janeiro
Grupo TÁ NA RUA

Introdução

Com intensa prática teatral junto ao *Grupo de Teatro Tá na Rua*, coordenado pelo diretor Amir Haddad, no Rio de Janeiro, desde 1994 venho desenvolvendo meus estudos teóricos sobre teatro — inicialmente, junto ao Curso de Mestrado em Teatro da UNIRIO e recentemente, junto ao Grupo de Pesquisa “*Estudos sobre o teatro cômico e popular: teoria e história*”, coordenado pela Profª Drª Maria de Lourdes Rabetti Giannella (Beti Rabetti), na UNIRIO, e que, dentro de suas atribuições, tem procurado contribuir para a “proposição e experimentação de metodologias e técnicas para o campo da pesquisa acadêmica em teatro” (Rabetti, 2000:454), somando esforços para a ampliação e aprofundamento de questões relacionadas com recentes estudos da história do teatro.

Nesta comunicação pontuo algumas questões que ora norteiam o trabalho de pesquisa que venho desenvolvendo no âmbito desse projeto - trabalho este voltado para questões de *produção documental* e em que procuro detectar as possíveis contribuições que recentes estudos na área de antropologia visual oferecem para a ampliação e aprofundamento da metodologia da pesquisa em artes cênicas e para o desenvolvimento de uma nova historiografia do teatro.

Meu interesse pelas fotografias enquanto *documentos “textuais”* tornou-se mais nítido quando, no final de minha dissertação de mestrado, pretendi pontuar a exposição sobre a pesquisa realizada - as influências de espaço cênico e comicidade na formação da linguagem atorial do *Grupo de Teatro Tá na Rua* - a partir da mostragem de algumas fotos que evidenciassem as diferenças entre a linguagem atorial do grupo no início de suas pesquisas, quando trabalhava em espaços fechados, e aquela que se definiu após a saída para o espaço da rua.

Foi nesse movimento - e a partir da compreensão de que as 6 (seis) fotos então selecionadas expunham sinteticamente as questões que pretendia analisar - que evidenciam-se para mim as possibilidades de um trabalho de pesquisa teatral que utilizasse o documento iconográfico como fonte de observação.

Informações obtidas sobre recentes estudos na área de *antropologia visual* me levaram a algumas leituras e à proposta de desenvolver um *exercício interpretativo*

utilizando aquelas mesmas fotos. Um exercício que, embasado nos conhecimentos teóricos até então obtidos, permitisse uma primeira investigação desse material e de algumas propostas metodológicas para sua análise, atuando como fonte para futuro aprofundamento nessa área.

Metodologia utilizada

As primeiras incursões que fiz me levaram à leitura de *A câmara clara* (Barthes, 1984), de *Retratos de família* (Leite, 1993) e de um artigo sobre Walter Benjamin, história e fotografia (Lissofsky, 1998). Destas leituras, creio serem relevantes, no momento, algumas pontuações feitas por este último, quando cita Benjamin: “O disparo do fotógrafo pertence à ordem das interrupções: *Bastava apertar um dedo para fixar um acontecimento por um período ilimitado de tempo. A máquina comunicava ao instante, por assim dizer, um “choc” póstumo.*”.

Logo adiante, Lissofsky destaca as afinidades percebidas por Benjamin, entre o historiador e o fotógrafo: ambos lidam com “interrupções”, imobilizam os acontecimentos, *obrig(ando) o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator a tomar uma posição quanto ao seu papel*, o que, segundo Benjamin, proporcionava uma espécie de leitura épica do fato acontecido.

Essas informações me auxiliaram a compreender o que determinara a escolha daquelas fotos em particular: enxergo nelas a imagem representativa/icônica do que considero pontos relevantes na conquista da linguagem atorial do *Grupo de Teatro Tá na Rua*. Por outro lado, também me possibilitaram o reconhecimento de que elas materializavam imagens interiorizadas em mim ao longo do processo vivenciado junto ao grupo, possibilitando o distanciamento necessário para analisar um trabalho em que me situo, ao mesmo tempo, como observador e objeto observado.

A leitura de alguns trabalhos de e sobre *antropologia visual* tornaram claro que os estudos nesta área procuram afirmar a possibilidade de se “passar do icônico para o conceitual e suas expressões discursivas” (Brisset, 1999:4), a partir da sistematização e análise rigorosa dos dados visuais observados, já que, segundo alguns autores, as fotografias possuem o que se pode denominar uma linguagem *foto-gramática* (Pinney, 1992 - cf Brisset, 1999:2).

Baseando-me em artigo de Joanna Scherer (1996:69), tomei como premissa para esse exercício que *a fotografia pode ser usada como dado primário e documento antropológico - não como uma réplica da realidade, mas como representação que necessita de leitura crítica e interpretação.*

A partir da compreensão de que imagem é *texto* e como tal, pode ser lido, tornou-se necessário saber como entendê-las. Como proceder para torná-las “legíveis”? Esse o passo a ser dado e que se tornou possível através da utilização de processos metodológicos de pesquisas para uso de fotografias etnográficas na investigação antropológica (Scherer, 1996; Brisset, 1999), realizando algumas modificações/adaptações que se fizeram necessárias. São as etapas desse processo que passo agora, a descrever.

Localização, seleção e análise histórica detalhada (quem, o quê, onde, quando, por quem, porque, investigação do cenário, dos indivíduos retratados, do evento registrado, das relações espaciais, das limitações tecnológicas do período) das fotografias.

Para formação do significado holístico/integral de uma imagem, torna-se necessário que ela seja analisada tanto como artefato, como pelos aspectos de impressão do espectador e da intenção do fotógrafo. Segundo Scherer (1996:73), a metodologia para análise dos dados históricos, sociais e culturais de fotografias vem sendo desenvolvida por vários estudiosos. É essa análise que permitirá sua leitura e determinará quem controlava a imagem: o objeto, o espectador, o fotógrafo ou uma combinação dos três.

Para a realização do *exercício interpretativo* que me propus, o primeiro problema de ordem prática apontado - localização e acesso - se encontrava resolvido. Pertencentes ao *Acervo Tá na Rua*, as fotos haviam sido facilmente localizadas, acessadas, copiadas. Além disso todas elas, embora não estando tecnicamente catalogadas, tiveram condições de ter seus dados quase totalmente identificados.

Para a realização do *exercício interpretativo*, me propus utilizar as 6 (seis) fotos de *atores* anteriormente selecionadas, acrescentando 3 (três) novas imagens, todas de *cenas* de algumas apresentações do grupo, para complementar a análise. As fotografias atenderam assim a necessidade de um mínimo de pontos comuns entre elas, de modo a tornar possível o estabelecimento de alguns parâmetros comparativos, passando a constituir dois grandes blocos:

1. fotografias de *atores* que participaram de todo o processo da pesquisa - Betina Waissman, Artur Faria e Amir Haddad -, que por sua vez, se subdivide em dois agrupamentos:
 - I. *Grupo de Niterói*: referentes à primeira parte da pesquisa de linguagem, desenvolvida em espaços fechados; são fotos de *ensaios abertos* de *Morrer pela pátria* (Cavaco, 1936), realizados na CUP (1977) e na Sala Joel de Carvalho/Teatro Cacilda Becker (1979), no Rio de Janeiro (RJ); fotógrafa: Fernanda Caetano;
 - II. *Grupo de Teatro Tá na Rua*: referentes à segunda parte da pesquisa, desenvolvida em espaços abertos (ruas, praças); é constituído por fotografias de apresentações de rua, com temáticas variadas, realizadas no calçadão de São João de Meriti (1982), Cinelândia e Praça Gal. Osório (1983), no Rio de Janeiro (RJ); fotógrafo: Fernando Lemos;
2. fotografias de *cenas*, em que foram incluídas:
 - I. duas fotos referentes a uma mesma *cena* de *Morrer pela pátria* (Cavaco, 1936), peça sobre a qual se desenvolveu grande parte da pesquisa. A primeira delas, de um *ensaio aberto* (1979) e a segunda, da encenação no Teatro Villa Lobos (1984), ambas realizadas em espaços fechados; fotógrafos: Fernanda Caetano e Ray, respectivamente;
 - II. uma foto referente a *teatralização* de *Coração materno* (Vicente Celestino, 1954), música utilizada pelo grupo em suas apresentações de rua, durante

trabalho no calçadão de Madureira (1982) e portanto, realizado em espaço aberto; fotógrafo Renato Velasco.

O levantamento de dados sobre os fotógrafos apontou o fato de que, apesar de suas experiências no campo da fotografia serem bastante distintas - Fernanda Caetano - fotógrafa amadora; Ray - fotógrafo profissional; Fernando Lemos - fotógrafo profissional/foto jornalismo; Renato Velasco - fotógrafo profissional/foto jornalismo - a maior parte deles acompanhou o grupo durante períodos muitas vezes longos e assim, conhecia profundamente seu trabalho e a discussão que orientava sua pesquisa. A única exceção é do fotógrafo Ray que, embora como ex-aluno da Escola de Teatro da FEFIERJ fosse conhecedor do trabalho e das idéias do diretor Amir Haddad, não acompanhou o desenvolvimento da pesquisa e clicou apenas as fotos da encenação de *Morrer pela pátria*, no Teatro Villa Lobos (1984).

A análise detalhada me levou ainda ao fato de que todas as fotografias foram tiradas por decisão do próprio grupo, com a finalidade de servirem como *documentação iconográfica* de seu processo de pesquisa - fator de significativa importância, visto que determinou o fato de serem fotos tiradas durante ensaios e/ou apresentações do grupo, ou seja, em plena "ação teatral" podendo ser caracterizadas, portanto, como *instantâneos* colhidos ao longo destas atividades.

Embora trabalhando junto aos atores, muitas vezes penetrando inclusive no espaço da cena para realizar seu trabalho, os fotógrafos que as realizaram, no entanto, sempre agiram cuidadosa e imperceptivelmente, tornando-se praticamente "invisíveis" para os atores, não interferindo jamais em seus trabalhos - atitude que sempre foi solicitada e até mesmo exigida tanto pelo coordenador da pesquisa, Amir Haddad, quanto pelos demais atores do grupo.

Para dar continuidade à análise histórica das fotografias selecionadas, algumas informações se faziam necessárias visto que, como pontua Scherer (1996:75):

... temos de entender o que pode ser compreendido a partir da imagem em si, e o que pode ser obtido a partir de materiais documentais associados. Crucial para a criação de hipóteses e análises é a contextualização da imagem, um estudo do ambiente histórico e cultural no qual os retratos foram produzidos. Isto requer conhecimento tanto da cultura do fotógrafo quanto da do objeto.

No caso, tanto informações sobre o processo de formação da linguagem atorial do *Grupo de Teatro Tá na Rua*¹, quanto conhecimentos teóricos que permitissem o embasamento da análise dos fatores observados (carnavalização, questões do cômico, teoria teatral, cultura popular etc) fazem parte de minha bagagem de informações. Passei então, ao estudo das fotos - sobre o qual faço agora, algumas pontuações.

As primeiras observações das imagens clicadas já estabelecem um contraste gritante entre os dois agrupamentos do primeiro bloco selecionado. No primeiro deles pode ser notada a expressão "contida", interiorizada dos atores. Com braços

fechados, pendidos ao longo do corpo ou mesmo erguidos em direção a outro ator, são corpos "sem vida". Mãos crispadas, rostos tensionados, cabeças pendidas, olhares tristes, sofridos. Ao espaço "apertado" se une o não uso de figurinos, oferecendo a percepção de uma cena "parada".

Essas observações contrastavam, porém, fortemente com a imagem interiorizada que tenho sobre o trabalho do grupo nesse período e que é a de um trabalho forte, expressivo e sempre impactante para o público que o assistia. Onde estava a verdade? No que vivera? Na falata de "vida" daquelas imagens? - questionamento que me levou à compreensão de que naquela fase da pesquisa havíamos conquistado o *discurso* épico, mas não o *corpo*. Este ainda estava mudo, ainda não *falava* a nova linguagem.

É a obtenção dessa *voz* corporal que pode ser observada no segundo agrupamento desse mesmo bloco em que, com uma linguagem pertencente ao mundo do grotesco, carnavalizada, os atores oferecem ao expectador a expressão "aberta", exteriorizada, a relação direta com o público; vêem e sabem que são vistos por este. Braços abertos, corpos em ação - Artur deitado no chão, na rua, com pernas e cabeça levantadas -, rostos com forte expressão grotesca: Betina com a boca escancarada em grande risada, dentes da frente escurecidos, dando aparência de desdentada; Amir com os olhos esbugalhados, ritus facial bem demarcado; Artur usando uma máscara com grande nariz.

O uso de figurinos intensamente carnavalizados - o grande chapéu com flores e véus, os pedaços de fantasia, sobre uma outra roupa, usados por Betina; o chapéu de Artur; o paletó rasgado e a cartola amassada e enfeitada de Amir - se une às observações anteriores, ao uso "amplo" do espaço e a cena parece "viva", em permanente movimento. É o momento da conquista do *corpo*.

Passando à análise das *cenas*, observei primeiramente as fotos de *Morrer pela pátria* - ambas referentes à última cena da peça, quando Roberto, o filho mais velho, oficial da reserva, chega em casa ferido após lutar contra os comunistas, já em seus últimos momentos de vida. Na primeira foto, a cena se apresenta completamente "fechada", com todos os atores voltados para um ponto comum: o ator que está no centro, Toninho, que faz o papel de Roberto. Gestos contidos, corpos debruçados sobre outros, encurvado ou mesmo agachado, cabeças cabisbaixas, mãos junto ao rosto. Não há uso de figurino, o espaço de representação se encontra contido, apertado. Todos os atores/personagens se encontram no mesmo nível, não permitindo o estabelecimento de diferenças entre eles, e suas imagens estão introjetadas.

A segunda foto apresenta uma cena "aberta", dramatizada (drama=ação), bem posicionada - Ricardo/Roberto ao centro, sentado no sofá, com a farda aberta, o peito sangrando; a cabeça jogada para trás, se apoia no peito da atriz que aí se encontra, Ana/mãe, que com rosto marcado por expressão dolorida, o ampara e acaricia. Betina/Sônia, a noiva, caída ao lado do sofá, de cabeça baixa e Artur/Edmundo, o filho mais novo, comunista, ajoelhado do outro lado do sofá, com o corpo debruçado sobre do irmão moribundo, completam o grupo familiar central. Vê-se ainda mais atrás Amir/Sébastião, empregado da casa e Pedro/oficial da

reserva, companheiro de Roberto, na lateral, bem distanciado. Todas essas observações oferecem uma leitura clara do acontecimento, dos sentimentos que nela são tocados e da hierarquia existente entre esses personagens. No espaço amplo e aberto da cena, as imagens que nela se projetam proporcionam, juntamente com o cenário, verticalidade e largura/horizontalidade, dando-lhe assim amplitude.

A terceira foto, finalmente, referente ao momento final da representação de *Coração materno* (Vicente Celestino, 1954), nos oferece uma imagem forte, poética e com intenso gestual. Enquanto as três mulheres (Betina/a Santa, Ana/a Mãe, Lucy/a Amada), de pé, com os braços amplamente abertos, formam uma espécie de anteparo e oferecem uma expressão acolhedora, mas extremamente poderosa, os dois homens (Artur/o Coração e Amir/o Campônio), caídos no chão, com gestos bem delineados e que se abrem para as laterais, oferecem uma imagem de amparo, semelhante a uma “Pietà”: o Campônio ferido é sustentado pelo *Coração materno* que, embora atingido fatalmente, ainda lhe devota amor.

São fotos que demonstram claramente, o processo de conquista do espaço cênico pelos atores do grupo - processo amplamente analisado em minha dissertação de mestrado, quando pude constatar o quanto ele se encontra intimamente relacionado com a utilização do espaço da *roda* nas apresentações de rua feitas pelo grupo.

Conclusões

A realização do *exercício interpretativo* tornou perceptíveis as transformações que se processaram em meu olhar sobre aquelas fotos já tão conhecidas e que, no entanto, à medida que o trabalho caminhava, se mostravam capazes de revelar fatos antes não passíveis de observação. Além disso, as fotografias possibilitaram também o estabelecimento de verdadeiras pontes para as discussões teóricas que se fizeram necessárias para embasamento das questões pontuadas. O objetivo primeiro do exercício foi alcançado - a utilização das imagens como *texto documental* -, abrindo amplas perspectivas para investigações a que pretendo dar continuidade.

Creio que, num momento como este, quando nos perguntamos “como pesquisamos” e “como podemos fazê-lo melhor”, as fotografias apontam para um grande manancial de possibilidades que poderá nos auxiliar no desenvolvimento da pesquisa em artes cênicas.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BONFIM, Luís Américo. Lavagem do Bonfim: tradições e representações da fé na Bahia. *II Congresso Virtual de Antropologia y Arqueologia*. Outubro 2000. [http:// www.antropologia.com.ar/congresso2000/ponencias/Luis_Americo.htm](http://www.antropologia.com.ar/congresso2000/ponencias/Luis_Americo.htm) (25/07/01)
- BRISSET, Demetrio E.. Acerca de la fotografía etnográfica. *Gazeta de Antropologia*. Nº15, 1999. txt 15-11.

http://www.ugr.es/%7Eepw/lac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html
(20/07/01)

- LEITE, Míriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1993.
- LISSOVSKY, Mauricio. Signo: Tigre. Ascendente: Lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin. In: *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Universidade do Rio de Janeiro. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRio, Ano 6, N 6, 1998. pp. 92-106
- MOREYRA, Elida; GONZÁLEZ, José Carlos. *Antropologia visual*. <http://www.naya.org.ar/articulos/visual102.htm> (20/07/01)
- RABETTI, Beti. Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas (1995-1999). In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de Setembro de 1999*. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, 2000. p. 454 (Memória ABRACE I)
- SCHERER, Joanna. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. v 3. pp: 69-83
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro — introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. *et alii. Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 138). pp. 93-123

IMAGENS DA CULTURA REGIONAL: A BUSCA DA IDENTIDADE NO TEATRO BRASILEIRO

Por André Luiz Antunes Netto Carreira¹

Universidade do Estado de Santa Catarina

Este trabalho representa um segmento da pesquisa desenvolvida no seio do Projeto Integrado *O Ator no Contexto da Cultura Regional: A Busca de Identidade* e tem por objetivo apresentar os elementos de fundamentação teórica que sustentam as reflexões referentes à questão da construção de identidade a partir dos modelos atoriais consolidados na produção de grupos teatrais situados nos contextos culturais regionais. O estudo da identidade tomando como elemento central o modelo atorial, diz respeito à compreensão de que na eleição de procedimentos de formação dos atores se organiza grande parte do universo ideológico e estético dos grupos teatrais.

Para a abordagem deste tema foi necessário dirigir um olhar sobre a história do teatro brasileiro sem, no entanto tratar de sugerir uma nova proposta historiográfica. Refletir sobre o lugar do 'teatro popular' no teatro brasileiro parece fundamental no momento de discutir os processos de construção de identidade pois este é um tema que se reitera no discurso identitário de realizadores e pesquisadores.

O objetivo do projeto de pesquisa é dar conta dos processos de organização e realização espetacular no contexto cultural regional, pois estes se estruturam como permanentes buscas de referentes identitários. Particularmente, o foco de pesquisa procura compreender como isso determina a conformação de modelos atoriais e repercute na estruturação de práticas formativas institucionalizadas ou não. O projeto, que teve seu ponto de partida no estudo das práticas de produção teatral, está atualmente dirigido à análise do ator periférico e suas conexões com o campo da cultura popular.

Partindo do pensamento de Nestor Garcia Canclini, que considera a hibridação cultural como elemento central da cultura latino americana (1994), é possível supor que o teatro brasileiro, como campo cultural que dialoga com os macro movimentos culturais, também se organiza por fusões híbridas.

O híbrido na cultura está associado à construção de identidade e aos processos de identificação que constituem as tentativas de estruturação de marcos referenciais. Se considerarmos as idéias expostas por Magrassi em *Conceitos Fundamentais de Antropologia* (1987) podemos dizer que toda produção cultural constitui

¹Pesquisador CNPq; editor da Revista de Pesquisas Teatrais *Urdimento*; Diretor do Grupo Teatral (E)xperiência Subterrânea

movimentos de identificação que buscam dar conta das conexões histórico-culturais que estabelecem as referências identitárias necessárias para toda produção artística.

Por entender que a cultura contemporânea se constrói por intermédio de hibridações, que segundo Garcia Canclini se explicam através de três processos, a saber, a quebra e mescla das coleções que organizavam os sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros (Canclini, 1989; 264), podemos considerar que a hibridação fusiona referentes diversos sem significar necessariamente uma simples mixagem, mas, principalmente uma reinvenção dos referentes.

Partindo desta conceituação podemos afirmar que as práticas culturais *antropofágicas* propiciam a estruturação de discursos artísticos que, sem deixar de guardar relações com suas influências de origem, encontram significações como decorrência dos processos de "deglutição", conseqüentemente, estudar como são articulados os discursos teatrais próprios dos sistemas periféricos da cultura teatral será analisar o funcionamento de uma intrincada rede de relações intertextuais.

Há dois eixos que interferem de forma decisiva na conformação do quadro de idéias que predominam no contexto teatral regional: o naturalismo televisivo, que sempre anda acompanhado do atraente convite ao mundo da fama; e o teatro de matriz culta, modelo no qual se apoiam projetos que se pretendem artísticos e experimentais. Estes dois eixos se relacionam permanentemente como o "ideal localista", aquilo que se pode considerar como o desejo de particularidade e originalidade que impulsiona, mais que os realizadores teatrais, o olhar externo de patrocinadores, da imprensa e dos órgãos públicos sobre o produto cultural.

Nos contextos culturais regionais o fator 'regionalista' funciona de forma categórica no sentimento de pertença a um âmbito cultural específico. É importante perceber que isso cria um lugar político para essa produção. É certo que nem toda produção teatral que se remete à cultura popular constrói um espaço político definido, mas - via de regra - o olhar dos responsáveis pelo fomento da cultura local tendem - em sua lógica considerar esta produção como material representativo.

Por outro lado, estes eixos aparecem como os opostos "popular" e "culto" que concentram a atenção daqueles que fazem teatro no contexto cultural regional. Está claro que esta oposição não oferece respostas definitivas para a compreensão da complexidade dos fenômenos de identidade do ator, mas nos auxilia a entender como se estruturam os processos que hibridação que dão formas aos discursos teatrais. É necessário lembrar que o modelo televisivo se reveste de uma força mítica enorme porque simboliza o padrão do triunfo social. Isso tem grande impacto na construção de uma imagem do ator, sobretudo no universo dos jovens que se aproximam do teatro como uma promessa de sucesso, promessa essa que pode significar o apoio familiar ao projeto de vida.

Se antes o desejo de 'ser ator' representava uma ameaça ao projeto familiar tradicional, atualmente pode significar uma alternativa profissional. Nos dias de hoje circulam pelas cidades agências "caçadoras de talentos" que mesmo cobrando taxas para testes conseguem atrair grande número de jovens e crianças acompanhadas de seus pais em busca de uma oportunidade na televisão. Em Santa Catarina existem

aproximadamente 10 empresas que exploram este mercado de sonhos oferecendo testes e cursos breves com atores e diretores oriundos da Rede Globo.

Os eventos teatrais (festivais e oficinas breves) propiciam o encontro entre estes dois modelos pois cumprem a função primordial de formação informal em zonas que carecem de escolas de teatro. Esta classe de cursos/oficinas têm a característica de reunir todos os iniciantes das cidades que pretendem fazer teatro e oferecem informação. Via de regra, são informações concentradas e sintéticas que por carecerem de tempo de maturação não sedimentam um conhecimento sólido dos temas abordados, se não uma série de fragmentos que bem podem ser muito provocativos para um ulterior desenvolvimento, ou simplesmente resultar em uma espécie de conhecimento instantâneo que têm a virtude de fazer crer que é suficiente.

A tarefa de delimitar os elementos fundamentais deste processo no conjunto do teatro brasileiro é um empreendimento amplo que não pode ser desenvolvido no contexto deste artigo. No entanto, é meu objetivo propor algumas linhas para esta abordagem e a partir destas idéias realizar uma aproximação à presença dos elementos regionalistas na conformação de um marco identitário operante no sistema teatral brasileiro contemporâneo.

No caso do Brasil é interessante fazer referência aos contextos culturais excluídos do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Nestes contextos é possível observar processos de conformação de identidade estruturados através de processos claramente híbridos. A partir do reconhecimento de referenciais culturais hegemônicos (assumidos como próprios), que funcionam como vetores de coesão e de agrupamento sócio cultural, se estabelecem processos de fusão destes referenciais com os elementos da cultura local. Desta forma os grupos podem estabelecer um universo de pertinência e perceber uma continuidade entre sua produção espetacular e os elementos centrais da tradição teatral ocidental.

Buscar a delimitação destes conceitos (contexto cultural regional e identidade) nas circunstâncias culturais do que se chama a "globalização" é por si só uma tarefa de difícil realização. Tentar fazê-lo no contexto de um sistema teatral constituído enquanto estrutura periférica de modelos teatrais consolidados supõe considerar inicialmente um marco de identificação básico que possibilite o trabalho conceitual. Por isso é necessário partir da idéia de um teatro brasileiro como um conjunto identificável, apesar de que sabemos que isso não é mais que um artifício instrumental.

Analisando a história do teatro brasileiro nas quatro últimas décadas do século XX podemos observar que este vive um processo de busca de identidade. Um dos fenômenos fundamentais da vida teatral brasileira têm sido as diferentes tentativas de consolidar uma identidade para nosso teatro, desde a dramaturgia à encenação, mas principalmente no que se refere a este segundo aspecto.

O movimento permanente do teatro brasileiro em busca de identidade, decorre do fato de que este nasceu como implantação dos modelos da cultura matricial européia. A cultura brasileira é efetivamente uma síntese não equilibrada dos

processos de entre-cruzamento de culturas tão díspares como a africana, a indígena e a européia.

Apesar dos conturbados e violentos acontecimentos da colonização e das lutas da independência o teatro brasileiro, isto é, aquelas modalidades espetaculares que acostumamos chamar teatro, é quase exclusivamente articulado a partir dos modelos europeus. Nossa história ainda não outorga o status de teatro a uma série de modalidades espetaculares que têm sua matriz na cultura negra.

A pesquisadora Regina Horta Duarte refletindo sobre a cultura espetacular brasileira do século XIX, afirma que naquele período aparece uma reivindicação da crítica de que:

"as montagens realizadas no País representam a Nação, não como um simulacro falso e descompromissado com a semelhança, mas como boa cópia, fiel e similar ao modelo. Esta imagem se apresenta na fala de importantes articuladores de um teatro renovado e nacional, como José de Alencar e Machado de Assis. Uma das maiores preocupações expressadas nas críticas teatrais de ambos refere-se ao predomínio de peças traduzidas, desde tragédias neoclássicas aos melodramas" (1995).

É interessante ampliar esta idéia com o fato que aponta Moacir Silva de que Machado de Assis se preocupava com a questão da identidade cultural e "reconhecia na produção estética de sua época um instinto de nacionalidade que podia ser interpretado como sintoma de vitalidade e abono de futura dando fisionomia própria do pensamento nacional" (2001).

Persiste na historiografia teatral brasileira a percepção de que existe um vazio de tradição teatral. Em 1967, o ator e pesquisador Fernando Peixoto afirmava em um artigo publicado em *Partisans* que "...a ausência de uma tradição e de um teatro institucionalizado tem um aspecto positivo, no sentido que nutre o entusiasmo e a pesquisa" (Peixoto, 1969). Mais adiante, no mesmo texto, Peixoto argumenta que a juventude do país e de aqueles que faziam teatro justificava amplas e promissoras expectativas para o futuro do teatro, a partir da grande carência de modelos e referências, também relacionava as possibilidades de construção de um teatro nacional com o processo sócio político do país. Isto significa que ainda nos sessenta, depois de vinte anos da chamada modernização do teatro brasileiro, um destacado representante do Teatro de Arena considerava a identidade como uma questão aberta.

Esta linha de pensamento permitiu uma percepção que compreende como matriz do moderno teatro nacional as propostas levadas a diante pelos grupos da década de 40 do século XX. Assim, Sábato Magaldi situará a encenação de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues sob direção de Ziembiski como marco desta modernização.

Fica claro que os desenvolvimentos atuais da pesquisa teatral que buscam estabelecer com precisão as conexões existentes entre os elementos constitutivos da cultura 'nacional' e o projeto moderno no Brasil, significam a possibilidade de mapeamento dos diversos movimentos de construção de identidades. Este é um

processo aberto que tem encontrado uma intensificação em muitos projetos desenvolvidos, principalmente no marco dos programas brasileiros de pós-graduação em teatro. Quando refletimos sobre os componentes de identidade do Teatro Brasileiro exaurir as discussões em torno às questões da modernização emerge como tarefa fundamental, pois isso é determinante na organização do imaginário social² que opera no ambiente teatral nos contextos culturais regionais.

Na busca por elementos de identificação fortes que justifiquem um projeto de teatro nacional aparece como componente decisivo o desejo de preencher o hiato existente entre os modelos teatrais dominantes e o as manifestações parateatrais. Essa seria uma via para redefinir o 'nacional' e explicaria a preocupação de alguns realizadores do teatro brasileiro por encontrar um referencial de identidade que recupere possíveis elementos destas manifestações. Frente à carência de um teatro original, ancestral, próprio do território nacional (tal como reconhecem os europeus) aqui poderiam ser tomadas como matrizes as teatralidades mais antigas associadas às práticas espetaculares que provém do processo de colonização.

Perceber a descontinuidade do fenômeno teatral dominante com relação à grande diversidade de manifestações teatrais de segunda ordem conduz a um questionamento sobre qual é o teatro que se fez e se faz nos palcos brasileiros? No mesmo sentido é pertinente a pergunta sobre o que poderíamos considerar o campo do teatro popular.

Se, como propõe a pesquisadora Beti Rabetti (1999), "nossa cena contemporânea acabou por construir uma 'cultura do popular', uma teatralidade que é, ao mesmo tempo, matéria artística expressiva e componente ideológico de uma teatralização do 'popular' no Brasil" poderíamos afirmar sem temor a errar que existe no sistema teatral brasileiro um circuito produtivo que se nutre de referenciais populares construindo uma ampla diversidade espetacular, mas que mesmo neste contexto persiste uma percepção do popular como um campo ideal, uma ressonância de um destino do teatro nacional.

Assim vemos que trabalhos como os do Grupo Alegria Alegria (RN), Imbuçã (SE), Olho Vivo (SP), Oi Nóis Aqui Traveiz (RS) entre inúmeros outros, constróem fusões entre a matriz popular, a linha européia histórica e os projetos de modernização do teatro nacional. Nestes casos citados, há uma clara intenção de construção de uma alternativa teatral nacional e popular. Este é um traço que se manifesta repetidamente no contexto teatral regional ainda que não seja uma exclusividade deste ambiente teatral. Neste fenômeno se reitera que "pela via intertextual, a arte passa a forjar mecanismos que permitem a utilização de fragmentos da memória cultural com o objetivo de colocá-los em posição de diálogo com as formas do presente, de modo a estabelecer, criticamente, uma avaliação

² Imaginários sociais segundo Maus são referências específicas no vasto sistema simbólico que produz toda coletividade e através da qual ela se percebe. se divide e elabora suas finalidades. Deste modo, afirma Baczko, através dos imaginários sociais uma coletividade designa sua identidade elaborando uma representação de si mesma; marca a distribuição de papéis e posições sociais; expressa e impõe certas crenças comuns, fixando especialmente modelos formadores como o do 'chefe', do 'bom súdito', do 'valente guerreiro', o do 'cidadão', o do 'militante', etc. (Baczko, 1991)

recíproca dos dois recortes de tempo. É, ainda, uma maneira de, não só recuperar do passado como evidenciar no presente, as práticas discursivas recalçadas pelos discursos dominantes" (Castro da Silva, 1996).

A construção da referência da cultura regional como cultura popular surge como um procedimento que possibilita uma potencial oposição entre esta e os referentes provenientes do campo da hegemonia. De fato percebemos que entre estes extremos existe um permanente movimento de deslizamentos que resulta na formulação de práticas artísticas que se percebem como 'populares' e que fazem disso seu mais forte elemento de justificação. As operações relacionadas com o imaginário que rodeia o conceito de cultura popular têm um decisivo papel na articulação de marcos de construção de identidades, principalmente porque cria potencialidades para os projetos artísticos que se definem em um campo cultural claramente reconhecível como de segunda ordem ou periférico.

Bibliografia

BACZKO, Bronislaw. *Los Imaginários Colectivos*; Editorial Nueva Visión: 1991

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP: 1997

CARREIRA, André. Brecht as a mythical reference inside a brazilian regional contexts. Comunicação na mesa "Brecht in Brazil: Several ways of saving Brecht", Association for Theatre in Higher Education annual Conference. San Antonio, USA, 1998.

_____. SOBREVIVENDO E CONSTRUINDO IDENTIDADE. 1998

(No prelo)

_____. É Possível Fazer Teatro Profissional na Ilha? In *Folha da Cultura*.

Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, Ano IV, nº 17, 1997.

CASTRO DA SILVA, Maria Luiza. *Guimarães em cena: Recontextualizar para resistir*, In

Travessia (Revista de Literatura), n.32, UFSC, Florianópolis, jan.jul.- 1996 p.65-71.

MAGRASSI, Conceitos Fundamentais de Antropologia; Buenos Aires, Centro

Editor de

América Latina: 1987.

RABETTI, Beti. Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no brasil entre ritos e festas.

In *Memória Abrace 1*; ABRACE; Salvador: 1999.

MAPEAMENTO DOS ACERVOS DE ARTES CÊNICAS

Por Filomena Chiaradia¹

Centro de Documentação em Arte -Funarte

A cena não é efêmera, não é passageira, não é transitória. A cena dispersa-se no tempo e no espaço. Essa dispersão acarreta um árduo trabalho para o historiador, na medida em que ele deve recorrer a uma variada gama de documentos que impõem dificuldades diferenciadas para serem lidos. (Alberto Tibaji, O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso, Rio de Janeiro, 2001).

O pequeno trecho do artigo de Alberto Tibaji elucida bem o propósito que perseguimos há algum tempo enquanto pesquisadores de teatro, especialmente teatro brasileiro. Os variados projetos de pesquisa na área de teatro brasileiro, especialmente, o que temos conhecimento através de nosso Grupo de Trabalho na Abrace, o GT História das Artes do Espetáculo, têm demonstrado sua especial vocação para uma releitura, podemos assim dizer, da história do teatro brasileiro. Esses projetos concentram nas fontes documentais o caminho mais profícuo para atingirem seu objeto. Desta forma as coleções documentais, muitas vezes inéditas, tornam-se peças fundamentais para o desenvolvimento satisfatório dessas pesquisas.

Discutindo essas questões no âmbito do GT, mesmo que ainda por grupo resumido de pesquisadores, concluímos da necessidade premente de desenvolver uma proposta de mapeamento dos acervos de artes cênicas dispersos no país, que pudesse não só ajudar aos que já estão trabalhando nessa linha de pesquisa, como também estimular aqueles que não tinham conhecimento das diversas possibilidades que tais acervos podem oferecer.

Desta forma estamos agora apresentando nossa proposta, esperando não só a colaboração de todas as instituições que deverão ser contatadas, mas em especial dos pesquisadores que em suas incansáveis peregrinações já descobriram tantas coleções documentais.

¹ Filomena Chiaradia é Mestre em Teatro pela Uni-Rio e pesquisadora do Centro de Documentação em Arte da Funarte/RJ.

Propostas de Mapeamento dos Acervos de Artes Cênicas

Objetivos

- 1º - localizar bibliotecas e/ou centros de informação/documentação que possuem, nos seus acervos, arquivos privados e/ou coleções, que pertenceram a pessoas físicas ou jurídicas atuantes nas áreas de teatro, circo, dança e ópera².
- 2º - organizar as informações coletadas em forma de guia a ser editado, ou tornado disponível na Internet.

Justificativa:

Há uma demanda crescente por fontes de informação e pesquisa na área de artes cênicas, demanda esta relacionada, sobretudo, ao surgimento, nos últimos anos, de vários cursos de pós-graduação. No país, os cursos de pós-graduação na área de artes cênicas encontram-se nas seguintes instituições: os de *stricto sensu* na Universidade de São Paulo (USP), Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Federal Fluminense (UFF); os de *lato sensu* na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal da Bahia (UFBA). Além disso, outros cursos de mestrado e doutorado em áreas afins, como o de história da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e o de artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), têm desenvolvido pesquisas relacionadas às artes cênicas.

A esse aumento progressivo de pesquisas acadêmicas, é preciso somar a criação da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), que vem contribuindo para sedimentar a investigação científica na área. A Associação está investindo na estruturação de Grupos de Trabalho (GTs) permanentes, sendo um deles o de "História das Artes do Espetáculo", hoje com 29 integrantes pertencentes às seguintes instituições: UNIRIO (Universidade do Rio de Janeiro), UFU (Universidade Federal de Uberlândia), FUNREI (Fundação de Ensino Superior de São João del-Rei), UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), UNESP (Universidade do Estado de São Paulo - Marília), UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), ARTHI (Centro Internacional de Formação e Pesquisa em Artes Cênicas de Recife), UNIVALI (Universidade do Vale do Itajaí), PUC-SP, UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), UEL (Universidade Estadual de Londrina), UniverCidade-RJ, FBN (Fundação Biblioteca Nacional), FUNARTE (Fundação Nacional de Arte).

² Utilizamos aqui as normas de preparação de guias de bibliotecas, centros de informação e documentação da ABNT, NBR 10518. Arquivos Privados: "conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por instituições não governamentais, famílias ou pessoas físicas, e que possuam uma relação orgânica perceptível através do processo de acumulação". Coleção: "conjunto de documentos, sem relação orgânica, aleatoriamente acumulados".

A formação de acervos de e sobre arte no país é baseada, principalmente, na doação de coleções, o que faz com que a documentação da área de artes cênicas esteja pulverizada por diversas instituições. Além disso, são poucas as instituições que têm como missão a guarda da memória das artes cênicas no Brasil. Lembramos, no momento, a FUNARTE e o Museu dos Teatros, no Rio de Janeiro e o IDART, em São Paulo.

Houve pouquíssimas instituições com a função oficial de guardar especificamente a memória das artes cênicas.

Enfim, não podemos deixar de mencionar que a divulgação e o contato com novos acervos certamente também estimularão o aparecimento de novas pesquisas.

Etapas da realização e metodologia

1. Elaboração de planilhas de coleta de dados com base nas normas da ABNT;
2. Avaliação do primeiro modelo da planilha pelo Grupo de Trabalho "História das Artes do Espetáculo", da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e por profissionais da área de documentação;
3. Adequação da planilha a partir das sugestões enviadas;
4. Teste da planilha com material de três coleções e/ou arquivos privados pelos responsáveis pelo projeto;
5. Elaboração do modelo final da planilha a partir dos resultados obtidos nos testes;
6. Elaboração da lista de instituições a serem contactadas:
 - 6.1. Solicitação aos integrantes do GT e a profissionais da área de documentação de sugestões de instituições de documentação/informação que deverão ser contactadas;
 - 6.2. Seleção das instituições a partir das sugestões enviadas;
7. Criação de base de dados, que alojará as informações recolhidas;
8. Elaboração de Manual de Preenchimento da Planilha;
9. Aplicação da planilha³:
 - 9.1. Envio da planilha aos pesquisadores do Grupo de Trabalho da ABRACE;
 - 9.2. Preenchimento das planilhas pelos pesquisadores do GT, junto com os responsáveis pelos arquivos/ coleções dos Centros de Documentação/Informação de sua cidade;
 - 9.3. Envio da planilha preenchida para a pesquisadora Filomena Chiaradia, responsável pela alimentação da base de dados, sediada no CEDOC/FUNARTE⁴;

Responsáveis:

Filomena Chiaradia, Angela Reis e Alberto Tibaji (todos integrantes do mencionado GT).

³ Num primeiro momento, daremos prioridade aos arquivos e coleções localizados nas cidades com os cursos de pós-graduação acima citados.

⁴ Caso algum pesquisador não possa efetuar o preenchimento das planilhas, estas serão enviadas às instituições selecionadas pelos responsáveis pelo projeto.

PLANILHA

I - DADOS DE IDENTIFICAÇÃO INSTITUCIONAL:

Instituição (nome e sigla):

Setor:

Endereço:

Telefone:

Fax:

E-mail:

Sítio virtual:

Responsável pela unidade de informação:

II - DADOS DO ARQUIVO/COLEÇÃO:

1. Nome:

2. Procedência:

3. Área do conhecimento:

3.1. Teatro

3.2. Circo

3.3. Dança

3.4. Ópera

4. Período que a documentação abrange:

5. Tipos de documentos ⁵:

5.1. Textuais

5.1.1. Peças Teatrais

5.1.1.1. Manuscritas

5.1.1.2. Datilografadas

5.1.1.3. Impressas

5.1.2. Recortes de jornais

5.1.3. Programas

5.1.4. Correspondências

5.1.5. Impressos diversos (filipetas, convites e outros)

5.1.6. Partituras musicais

5.1.6.1. Manuscritas

5.1.6.2. Impressas

5.1.7. Documentos burocráticos: recibos, borderôs, etc

5.2. Iconográficos

5.2.1. Cartazes

5.2.2. Fotos

⁵ Todos os subtópicos do número 5 deverão estar acompanhados dos seguintes campos: Quantidade de documentos: de 1 a 50; de 50 a 100; acima de 100.

- 5.2.3. Negativos
- 5.2.4. Diapositivos
- 5.3. Sonoros e Audiovisuais
 - 5.3.1. Discos
 - 5.3.2. Fitas
 - 5.3.3. Cds
 - 5.3.4. Vídeos
 - 5.3.5. Cd-roms
- 5.4. Objetos tridimensionais
 - 5.4.1. Maquetes;
 - 5.4.2. Figurinos;
 - 5.4.3. Adereços;
 - 5.4.4. Cenários;
 - 5.4.5. Objetos de cena;
- 6. Tratamento técnico:
 - 6.1. Organizado;
 - 6.2. Em fase de organização;
 - 6.3. Não organizado;
- 7. Instrumento de busca:
 - 7.1. Manual;
 - 7.2. Automatizado;
- 8. Serviços e produtos:
 - 8.1. Xerox
 - 8.2. Microfilme
 - 8.3. Escaneamento
- 9. Horário de atendimento:
- 10. Observações gerais:
 - 10.1. Estado de conservação
 - 10.2. Condições de acesso

A CRÍTICA TEATRAL E SEUS IMPASSES

Por Ana Paula Feitosa¹

Universidade Federal da Bahia
Universidade do Estado da Bahia

“Todo mundo reclama dos críticos de arte. Frequentemente, irritam-se bastante. Conheço por experiência própria a tentação de ser injusto, prepotente e subjetivo - e as reações que isso às vezes desperta”. Como se vê, estamos no domínio da subjetividade pura. O crítico declara sua preferência, e, se por uma questão de compostura jornalística, evita o uso da primeira pessoa (esse eu tão intrometido no papel impresso), passa por inflexível ou dono da verdade.

O bom senso recomendaria a seguinte conclusão: gosto não se discute... Nesse ponto, a idéia de que “gosto não se discute” me parece fundamentalmente errada. Gostos se discutem sim, e diariamente. Mais do que se discutem: em cada período histórico, há gostos em luta, vitórias, derrotas, revanches. Uma ilusão de nosso tempo - um tempo de tolerância estética, de permissividade nos valores culturais, de repressão totalitária ao julgamento crítico - é pensar que o gosto seja uma questão individual, quase fisiológica, e que ninguém tem de dar palpíte sobre a preferência alheia”.

Marcelo Coelho (Folha de São Paulo, 11/09/91).

Diante do exposto por este crítico, pode-se argumentar que a crítica é uma atividade ambivalente, equívoca e discutível. Antes de tudo, é criação duma obra (literária): o artigo, a monografia, o ensaio etc. - que por meio da análise e avaliação, prolongam e complementam a obra analisada.

A ambivalência reside no fato que a crítica, de um lado é um gênero literário (uma criação, uma composição, algo construído); de outro lado, decompõe o objeto de sua análise: destrói, secciona, fraciona - o que foi composto na obra sob análise - para poder, isoladamente e parte por parte, analisar os componentes da obra com mais precisão.

A crítica também pode ser arte, visto que o crítico, da mesma forma que o artista, dá ao seu trabalho uma forma artístico-literária, muito embora de natureza e qualidade distintas da obra que analisa.

¹ Este texto se constitui de algumas reflexões nucleares sobre a temática - Crítica Teatral - estudos estes que venho desenvolvendo enquanto estudante de doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas- UFBA.

De onde se justifica que sua linguagem possa se impregnar de ambigüidade e suas idéias, mesmo que sejam boas, serem pessoais e discutíveis, como tudo que se relaciona com o gosto e a imaginação.

Mais ainda: Ela é ainda ambígua e discutível, por que não consegue abolir as aversões ou afinidades pessoais. Por mais autocensura que o crítico faça contra essa tendência, seu trabalho também é fundamentado em idiossincrasias.

Me vem à memória a cena do espetáculo *A Bofetada*, quando num rompante de discussão e ironia, e povoada por sentimentos controversos, uma personagem da peça diz : - A Crítica é indiscutível!

De outra forma, não se explicaria o apego obstinado de certos críticos a *seu* método crítico e *sua* inflexibilidade, num terreno relativo como o é o das artes.

Se o julgamento amparado só no subjetivismo faz do crítico um “marketeiro” fiel aos resultados subjetivos de sua análise, é preciso que seu discurso esteja repleto de conteúdos coerentes com a historicidade, e o seu gosto tenha sido formado e seja baseado numa formação sólida.

A Educação e formação do gosto, por sua vez, resultam na *experiência estética*, que é a experiência da presença tanto do objeto estético como do sujeito que o percebe.

Outro aspecto, não menos importante, que não podemos deixar de admitir, é que a crítica exerce uma influência na formação da platéia²; sobretudo quando essa platéia, utiliza a crítica como instrumento de acesso àquela leitura da obra de arte .

Creio que uma das funções mais importantes da crítica, seja realmente iniciar o leitor numa “leitura” mais apurada da obra de arte, contribuindo assim, para um processo de construção e alfabetização estética daquele leitor, (uma das funções também do arte-educador). É claro, que esta mesma crítica, também pode contribuir para o esvaziamento de um espetáculo.

No entanto:

“A crítica deve estar conectada com essas alterações, por ser um canal mediador entre o público e a arte e o seu contexto. Partindo do pressuposto de que a adequação dos sistemas interpretativos ao seu ambiente é imperativo para sua eficiência, é possível compreender a função da crítica na atualidade como sendo uma atividade responsável pela inserção do objeto analisado no seu contexto, contextualizando, por espelhamento, o público .” Britto (1993,10)

E é ao público que esta produção crítica- cultural se destina, escrita e divulgada nos jornais da cidade. Estes jornais, constituem o espaço onde a cultura (e também a política, a ética e demais instâncias da realidade humana) é construída e modelada.

² É vital para o teatro atentar para esta formação de platéia , pois teatro não existe sem plateia. Recordo-me da observação proferida pela prof.a Silvana Garcia (USP) , num curso de dramaturgia no teatro Vila Velha em 04/99 _ “Cada grupo tem seu público”. Uma reflexão histórico- crítica : Existe no cenário teatral baiano algum grupo que se formou junto com seu público? E algum crítico que influencia tal plateia?

De fato, os meios de comunicação, se tornam caixa de ressonância, onde as experiências culturais humanas são apresentadas, criticadas e difundidas.

Esses meios, tão (oni) presentes no cotidiano, além de exercerem uma função meramente informativa das ocorrências e eventos culturais, muitas vezes sem análise e contextualização, também lançam novas tendências, criam e inovam linguagens, inauguram modas, instituem gostos, desenvolvem no público novos hábitos de percepção.

O que ocorre é que os textos da crítica jornalística, numa sociedade aberta, tornando-se de domínio público, além de divulgar, informar e criar modas, deveriam cumprir seu papel de formador crítico da opinião coletiva, oferecendo desse modo, elementos essenciais para a compreensão do produto cultural.

Muito embora a elaboração e a tendência crítica dos textos sejam da responsabilidade exclusiva do crítico e do seu jornal, no momento de sua publicação, esta 'reflexão crítica perde seu caráter privado' (Guess, 1988) e a responsabilidade é, integralmente atribuída, pelo leitor, ao seu autor.

Uma outra questão é que o jornalismo cultural está cada vez mais padronizado e isento de uma postura crítica e sua atenção restringe-se àqueles trabalhos que são novidades para os "colunistas sociais".

Se levarmos em consideração o funcionamento atual do jornalismo cultural, podemos observar limitações de espaço³, instabilidade no exercício de crítico (muitos deles são colaboradores eventuais ou free-lancers) e a falta de autonomia dos profissionais que trabalham neste jornalismo.

Diante destas reflexões nos deparamos com aquilo que Jurgen Habermas (1989) denominou "crise de legitimação", que ainda continua afetando a vida social contemporânea, isto é, a sensação de que não existem princípios que possam agir como critério de valor para coisa alguma.

Ainda mais, quando o mesmo autor nos alerta que muitas vezes não existe por parte do "agente" ou "intelectual orgânico" como o denominava Gramsci, uma reflexão crítica sobre seu trabalho e sua função social. Baseado em Habermas, reflete Guess (1988, 106):

"A suposição sobre a qual repousa todo o empreendimento crítico é que os agentes são iludidos ideologicamente, isto é, estão sofrendo falsa consciência".

Perceber todos os elementos que se manifestam, além dos conteúdos existentes numa obra de arte e oferece-los ao leitor, é uma tarefa árdua, se levarmos em consideração elementos como a fruição em cada indivíduo, os paradoxos advindos da Indústria Cultural, além do elemento subjetividade por parte dos sujeitos que julgam a obra.

Tal circunstância impede a crítica de ser "forma acabada", de esgotar a análise de seu objeto, pois haverá sempre um ângulo na obra ou na cabeça do crítico,

³ Para exemplificar a questão dos limites de espaço a partir da realidade da crítica baiana, cito a jornalista Simone Ribeiro, que numa conversa informal disse-me: "Por vezes eu chegava no jornal para entregar o texto final e me diziam que eu tinha 15cm de espaço."

merecedor de análise e apreciação. Uma verdade sempre aberta, como é a própria obra teatral.

O que não pode prevalecer é a imagem do poder do crítico sobre a obra, que a sugere como mero bem de consumo, bem longe da reflexão, fato corriqueiro no contexto que estamos vivendo, donde o indivíduo pós-moderno esquece que a própria cultura é mais que um impulso saciado (Finkelkraut, 1988)

Até porque a crítica se origina da filosofia e não da ciência:

“A crítica de arte não é ciência, porque não está preocupada com a descrição e previsão de fatos. Mesmo que suas premissas fossem claras e coerentes, e eficiente os seus termos, ela permaneceria uma disciplina filosófica, pois todo seu objetivo é a compreensão”. Langer (1980,9).

A afirmação acima, além de explicitar mais um elemento que compõe o complexo da interpretação da obra, - a cognição -, abre mais uma janela polêmica - acerca dos questionamentos sobre arte como forma de conhecimento. E o conhecimento não seria ciência? Como se enquadraria a crítica de arte?

Nos diz Barthes (1982,203):

“Tal é o verossímil crítico em 1965: é preciso falar de um livro com objetividade, gosto e clareza. Essas regras não são do nosso tempo: as duas últimas vêm do século clássico, a primeira do século positivista. Constitui-se assim um corpo de normas difusas, meio estéticas (vindas do belo clássico), meio racionais (vindas do bom senso): estabelece-se uma espécie de torniquete tranquilizador entre a arte e a ciência, que dispensa sempre de estar completamente numa ou noutra.”

Por fim, é propósito deste trabalho pensar/refletir/colaborar com a construção do conhecimento nas artes cênicas, já que propostas metodológicas tem apontado a crítica como vértice complementar indispensável no processo de aprendizagem artística, formando juntamente com o fazer artístico e a história da arte um tripé consistente e contextualizado.

Bibliografia

- BARTES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo:Perspectiva,1982.
BRITTO, Fabiana Dultra. *A crítica de Dança no Brasil –Funções e Disfunções*. São Paulo: dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo,1993.
GUESS, Raymond. *Habermas e a Escola de Frankfurt*. São Paulo:Papirus,1988.
LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo:Perspectiva,1980.

O OBJETO DE PESQUISA DA HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO: DO EFÊMERO AO DISPERSO

Por Alberto Tibaji¹

Fundação de Ensino Superior de São João Del-Rei

Esta reflexão originou-se de uma insatisfação em relação à associação entre teatro e efemeridade, por considerá-la insuficiente para distinguir o caráter da obra teatral do de outras obras. A primeira pista encontrada foi uma expressão utilizada por Umberto Eco para designar o caráter da obra teatral, expressão utilizada sem maior preocupação em explicá-la: «dispersividade sgnica»². A partir daí, retornei a um instigante livro de Hans-Georg Gadamer, intitulado *Verdade e método*.

Freqüentemente, quando se assinala o caráter efêmero do teatro para diferenciá-lo de outras artes, há duas noções que fundamentam tal asserção: a primeira é a da identificação da obra com sua materialidade e a segunda a de que a obra teatral é a única que só acontece num determinado momento e espaço, diante do público. Em relação à primeira noção, é evidente que a obra não se confunde com sua materialidade. Assim, a persistir a associação da efemeridade com a obra teatral, é preciso especificar: não é a obra que é efêmera, mas sua materialidade. Em relação à segunda noção, pretendemos mostrar aqui que ela não é exclusiva do teatro e que nos parece imprópria para caracterizar uma obra de arte. Para isso vamos utilizar algumas idéias, conceitos e questões contidos no livro já citado de Gadamer.

Em primeiro lugar, é preciso chamar a atenção para a crítica que o filósofo alemão faz à idéia de obra de arte em si. O ponto que vamos sublinhar aqui é o da relação do fruidor – chamemos deste modo o leitor, espectador, observador – com a obra. Gadamer chama a atenção para a definição que Aristóteles dá de tragédia, na qual o filósofo grego inclui o espectador e seu sentimento³: em sentido rigoroso, só há tragédia quando o espectador sente terror e piedade.

¹ Alberto Ferreira da Rocha Junior é Professor Doutor do Departamento de Letras, Artes e Cultura da FUNREL.

² ECO, Umberto. A semiologia dá um salto de quantidade. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, T. e CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, p. 17-21. Esta citação, p. 18.

³ Essa observação de Gadamer antecede a famosa aula de Jauss, autor de *Por uma estética da recepção*. A obra do primeiro foi publicada em 1960 e a aula do segundo, pronunciada sete anos depois.

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o «terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções»⁴.

A ênfase na recepção poderia apenas confirmar o caráter efêmero da obra teatral, isso se Gadamer não pretendesse estendê-lo à experiência da arte como um todo. Para o pensador alemão, toda obra de arte só existe em ato, quando é representada. Só há obra na medida em que há fruidor. Gadamer afirma, por exemplo, que «a obra literária pede essencialmente a leitura»⁵. E mais adiante acrescenta: «o conceito de literatura não é inteiramente sem referência àquele que recebe a obra»⁶. Com isso Gadamer pretende deixar explícito o caráter de «ocasionalidade» de toda obra artística.

A obra de arte não pode ser pura e simplesmente isolada da «contingência» das condições de acesso sob as quais ela se mostra, e mesmo que um tal isolamento se produza, o resultado é uma abstração que empobrece o ser verdadeiro da obra. A obra pertence ela mesma ao mundo para o qual ela se representa»⁷.

Diante do efêmero, o trabalho do historiador parece uma tarefa de Sísifo, algo que jamais poderá ser realizado, porque o objeto a ser investigado não está mais diante de nossos olhos. Porém, a crença de que «o objeto não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos»⁸ refere-se a um falso problema, pois nunca haverá uma obra em si a ser reconstruída, não é tarefa do historiador narrar o que aconteceu tal qual aconteceu, nem o passado é um momento estático numa linha temporal cronológica. A idéia de «integridade monumental» da obra refere-se à crença numa obra em si, independente de suas representações, ou, para falar com Gadamer, independente de seu caráter de ocasionalidade.

A cena não é efêmera, não é passageira, não é transitória. A cena dispersa-se no tempo e no espaço. Essa dispersão acarreta um árduo trabalho para o historiador, na medida em que ele deve recorrer a uma variada gama de documentos que impõem dificuldades diferenciadas para serem lidos. Além disso, a dispersão das obras cênicas pode tomar duas conotações: a de dissipação ou de desaparecimento - em

⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. 4^a ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 205.

⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode*. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique. Paris: Seuil, 1976, p. 91, grifo nosso.

⁶ IDEM. *Op. cit.*, p. 91.

⁷ IDEM. *Op. cit.*, p. 43.

⁸ BRANDÃO, Tania. Metodologia nas pesquisas em artes cênicas no Brasil. In : CONGRESSO Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (1: 1999: São Paulo). Salvador: ABRACE, 2000, p. 15-22. Essa citação, p. 18.

sua tendência para se espalhar, a cena vai perdendo algumas faces; e a de disseminação - a cena se espalha e prolifera no tempo e no espaço.

Diante da dispersão, a tarefa do historiador é, através dos documentos existentes, recompor a cena, colocando-a novamente diante dos olhos dos leitores. Entretanto, essa cena é sempre a mesma cena, que, justamente por seu caráter de «ocasionalidade», é outra, porque constituída pela dimensão temporal.

Esse abandono do caráter efêmero da obra cênica traz uma exigência consigo: a da necessidade de se pensar o papel da memória na produção da obra. Em primeiro lugar, porque um dos sentidos da dispersão é o de sua preservação através da memória dos espectadores, críticos, historiadores etc. Tomemos um exemplo: *Os ciúmes de um pedestre* de Martins Pena.

Difícilmente esta peça figurará entre as melhores comédias de Martins Pena, mas, atualmente, poderia ser considerada uma de suas obras primas⁹. Vejamos como o historiador pode interferir na fruição da referida peça. Em primeiro lugar ousaria dizer que *O noviço*, do mesmo Martins Pena, depois de se tornar um texto exemplar, acabou se tornando uma referência para a avaliação de toda obra do autor¹⁰. Veja-se, por exemplo, o que dele disse Bárbara Heliodora: «*O noviço* é sua décima obra no gênero cômico e não nos parece possível que seja posta em dúvida sua posição de obra-prima da carreira do autor»¹¹. Ou então esta afirmação de Décio de Almeida Prado:

*O noviço, o seu maior sucesso de publicação (inúmeras edições) e de representação (constantes versões cênicas), peça que só erra quando o autor, para chegar à comédia em três atos, multiplica por três os episódios do enredo, utilizando, por exemplo, três disfarces (homem casado como frade, rapaz como mulher, moça como frade) e três esconderijos (debaixo da cama, dentro do armário, no meio da escuridão)*¹².

Claro está que esses autores têm razão no que dizem, mas apenas se considerarmos a obra de Pena no século XX. No século XIX, a situação parece bastante diferente.

Segundo a edição crítica de Darcy Damasceno das comédias do dramaturgo brasileiro, *O noviço* só teve seu texto publicado cinco anos após a morte de Martins

⁹ Essa afirmação deve ser considerada apenas uma provocação, no sentido de um chamado, para que a reflexão se efetue.

¹⁰ Penso aqui, também em caráter de provocação, no trabalho realizado por Rosângela Patriota sobre a obra de Oduvaldo Viana Filho, avaliada muitas vezes a partir de *Rasga Coração*. PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹¹ HELIODORA, Bárbara. A evolução de Martins Pena. In: *Dionysos*, Rio de Janeiro, nº 13, ano X, p. 32-43, fev. 1966. Essa citação, p. 39. Henrique Oscar também considera esse texto a obra-prima de Martins Pena (p. 59). OSCAR, Henrique. *O noviço*. *Dionysos*, Rio de Janeiro, nº 13, ano X, p. 59-60, fev. 1966.

¹² PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 57.

Pena, em 1853¹³. Considere-se também que a peça foi representada pela primeira vez em agosto de 1845, decorrendo oito anos entre sua estréia nos palcos e sua publicação e que duas outras peças representadas depois de *O noviço* foram publicadas, demonstrando provavelmente uma preferência pelos outros dois textos: *O caixeiro da taverna*, representada em novembro de 1845, e *Quem casa quer casa*, representada em dezembro do mesmo ano. Sílvio Romero, em seu prefácio à primeira coletânea das obras de nosso comediógrafo em 1898, nem mesmo comenta *O noviço* e faz a seguinte afirmação: «*O judas em sábado de aleluia* é uma das mais célebres comédias de Pena e certamente uma das melhores» (p. LV). Seu sucesso pode ser atestado pelas quatro edições que teve *O judas em sábado de aleluia* antes da coletânea de 1898, superando todas as outras peças do autor¹⁴. Tudo indica, portanto, que a consagração de *O noviço* foi produzida pelo século XX. A investigação de tal fabricação está ainda por ser realizada e com certeza em muito contribuiria para a compreensão do conjunto de peças escritas por Martins Pena.

Se hoje em dia facilmente temos o autor de *O juiz de paz na roça* como um dos fundadores do teatro nacional, é apenas no final do século XIX, Martins Pena sai da condição de um autor inferior para a de um bom autor nacional.

Veja-se, a título de exemplo, o que José de Alencar falou sobre Pena em 1857 e o comentário de Machado de Assis em 1873.

Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia.

Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo dos aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época.

*Se tivesse vivido mais alguns anos, estou convencido que, saciado dos seus triunfos, empreenderia uma obra mais elevada, e introduziria talvez no Brasil a escola de Molière e Beaumarchais, a mais perfeita naquele tempo*¹⁵.

*Pena, talento sincero e original, a quem só faltou viver mais, para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto*¹⁶.

Com certeza, o grande impulso para a valorização do teatro de nosso comediógrafo foi a já citada coletânea publicada em 1898, com o prefácio de Sílvio

¹³ Foram publicados durante a vida de Martins Pena: *O juiz de paz da roça*, *A família e a festa da roça*, *O judas em sábado de Aleluia*, *Os irmãos das almas*, *O dileitante*, *Quem casa quer casa*, *O caixeiro da taverna*.

¹⁴ Não estamos considerando aqui as edições de *O noviço* de 1863 nem a de 1871, já que há forte probabilidade de ser uma informação equivocada por parte de Sacramento Blake (cf. quadro na p. 15).

¹⁵ ALENCAR, José de. A comédia brasileira. In: FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais*. O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 467-473. Essa citação, p. 470.

¹⁶ MACHADO DE ASSIS. Instinto de nacionalidade. Teatro. In: FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais*. O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 569-70. Essa citação, p. 569.

Romero e o estudo crítico sobre o teatro no Rio de Janeiro, escrito por Melo Morais Filho. A valorização de sua obra estava aliada a uma exaltação da cultura tradicional brasileira empreendida por esses dois autores, pertencentes a um grupo mais amplo de intelectuais que se dedicavam ao estudo de nossas manifestações populares. Mas é importante observar que sua obra adquiria importância enquanto comédia de costumes, enquanto retrato da realidade da época. Vale a pena citar a bastante conhecida afirmação de Romero: «se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda esta época»¹⁷.

Ainda hoje em dia é difícil perceber a obra de Pena desvinculada dessa marca. O único trabalho de fôlego, que se dedicou a estudar a obra de Pena foi aquele publicado por Vilma Arêas em 1987, intitulado *Na tapera de Santa Cruz*¹⁸. Nessa obra valoriza-se a elaboração das peças. A autora mostra que tipo de procedimentos Martins Pena utilizou na confecção dos textos: quais foram os elementos reelaborados, que traços do gênero comédia foram abandonados, quais foram as inovações do autor em termos de forma e de utilização de aspectos da realidade social etc.

Também o estabelecimento de 1838 como o marco da criação da comédia nacional é muito provavelmente obra do século XX. Sábato Magaldi deixa claro que isso foi uma construção *a posteriori*:

A 4 de outubro de 1838, pela mesma companhia de João Caetano, estreava *O juiz de paz na roça*, sem alarde publicitário e pretensão histórica. Era a primeira comédia escrita por Martins Pena (1815-1848), de feitio popular e desambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira. Poucos, talvez, na ocasião, assinalassem o significado do acontecimento¹⁹.

Essa digressão visou apenas mostrar o papel da memória na construção da obra. A apreciação tanto de *O noviço* quanto de *Os ciúmes de um pedestre* é atravessada por todas essas construções, feitas de celebrações e de silêncios. A memória construída pelos críticos, historiadores, dramaturgos e artistas está presente em todas as obras. Nesse sentido, não posso deixar de citar uma recomposição de *Os ciúmes de um pedestre*, a que assisti no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em setembro de 1987, com direção de Virgínio Liberti, cenário de Doris Rollemberg, e Walter Lima Torres no papel do Pedestre. Essa recomposição abriu, pela primeira vez, para mim, novos horizontes na obra de Martins Pena, pois pela primeira vez vi um espetáculo que enfatizava a teatralidade da obra e não a reprodução dos costumes.

¹⁷ ROMERO, Sílvio. Martins Pena. In: PENA, Martins. *Comédias*. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, s.d., p. LIX.

¹⁸ Não consideramos o livro de Raimundo Magalhães Júnior por considerá-lo uma biografia. Não podemos deixar de mencionar o já citado artigo de Bárbara Heliodora.

¹⁹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997. p. 42.

Cabe ao historiador, portanto, ao recompor a obra, desfiar a trama da mesma. A distensão dos fios da trama da obra, fios da memória, abre novos espaços para a recomposição da mesma obra.

A utilização da palavra recomposição e sua repetição, durante este texto, para designar o ato de a obra ser presentificada, não foi aleatório. A escolha dessa palavra se deveu aos vários sentidos que nela ecoam. O prefixo «re-» traz a idéia de algo que se repete, sem um momento inaugural, antes do qual não haveria nada. O prefixo «com-» traz a noção de articulação de elementos, necessária para que a obra venha a ser. E a palavra «posição» enfatiza o caráter situado da obra, tal como Sartre o entende. Faz também parte do campo semântico da palavra «recomposição», a idéia de justaposição de fragmentos do passado, com o intuito de recuperar algo para sempre perdido. Essa idéia, apesar de não a enfatizarmos, estará sempre rondando o trabalho do historiador.

Para finalizar, deixo aqui uma das respostas possíveis à pergunta que norteia esse II Congresso. Como pesquisamos? Pesquisamos **no** tempo. E tempo deve ser entendido aqui como unidade indissolúvel de três dimensões: passado, presente e futuro; e não como sucessão de instantes voláteis. Há algumas implicações dessa resposta, dentre as quais sublinho: 1) a impossibilidade de encontrar uma posição isenta de preconceitos a partir da qual olhar o objeto; 2) a necessidade de encarar o objeto nas três dimensões do tempo e, por fim, 3) a responsabilidade do historiador das artes do espetáculo, que, ao recompor a obra, simultaneamente situa a si mesmo e a própria obra no tempo e no espaço.

O PALHAÇO NEGRO QUE DANÇOU A “CHULA” PARA O MARECHAL DE FERRO: AS FORMAS DE INTEGRAÇÃO SOCIAL DA POPULAÇÃO NEGRA NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Por Daniel Marques

Universidade do Rio de Janeiro

Introdução

O início do século XX é um momento de grande efervescência para o teatro popular no Rio de Janeiro. O grande número de teatros, cafés-concerto, pavilhões, circos e chopes-berrante que se concentravam na então capital da República ofereciam a um público ávido de entretenimentos e novidades uma gama de artistas e espetáculos das mais variadas. A afluência de público era enorme, e os espetáculos sucediam-se quase que semanalmente, com os profissionais de teatro trabalhando de domingo a domingo, sem nenhuma folga semanal com três sessões diárias de espetáculos¹.

Esta verdadeira indústria cultural nascente, que já vinha se formando desde o último quarto do século passado, faz com que os artistas e técnicos ligados às artes cênicas não somente passem por uma efetiva profissionalização - ainda incipiente a princípio -, como busquem oferecer a este público novas atrações.

O elemento negro e o teatro popular carioca no início do século XX

Este movimento vertiginoso de produção e a grande afluência de espectadores cria novas oportunidades e abre espaços no mercado artístico. É por meio destas novas oportunidades que a população negra, recém liberta, pode encontrar colocação através dos canais informais do meio artístico, já que a competição no mercado de trabalho formal lhe é desfavorável. Apesar de uma grande massa de trabalhadores estar sendo contratada para as reformas urbanísticas que passam a ocorrer no Rio de Janeiro², a mão-de-obra negra é preterida, preferindo-se os imigrantes portugueses, espanhóis e italianos, considerados social e culturalmente superiores. Na verdade,

¹ Ver a este respeito REIS, Angela da Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Uni-Rio. 1999; e As condições de representação teatral na virada do século. In.: *Folhetim*. Rio de Janeiro, n.5, pp.59-73. set./out/nov./dez. 1999.

² As reformas urbanísticas perpetradas na então Capital Federal, visavam modernizar, sanear e embelezar a cidade. Realizadas principalmente durante a gestão do prefeito Pereira Passos (1903-1906), as referidas pretendiam transformar o Rio de Janeiro em uma “Europa Possível”.

estas dificuldades impostas aos trabalhadores negros se estabelecem desde a Abolição.

Desta forma os trabalhadores negros buscam alternativas de integração e sobrevivência na sociedade carioca do início do século. "Profissões se redefinem, formas de ganhar a vida se improvisam ou definitivamente se inventam (...)".³ Aqueles que desde o tempo da escravidão já tinham um pequeno saber ou ofício - por trabalharem para seus senhores como pretos de ganho ou por já serem forros - passam a viver destes pequenos serviços e expedientes. Alguns, não conseguindo trabalho, passam a viver da mendicância e mesmo ingressam no crime. Os mais fortes e hábeis nas rodas de capoeira podem optar pela polícia ou a bandidagem. As mulheres, já vindas do trabalho doméstico escravo, podem tornar-se empregadas em casas de família - mas mesmo aqui eram preferidas as européias⁴ - ou mercar nas ruas seus doces e acepipes - o que popularizará entre nós a figura da baiana vendedora de quitutes. A prostituição também surge como alternativa para as mulheres negras - e, ainda aqui, é grande a concorrência da "mão-de-obra" estrangeira.

Mas será nos meios artísticos da cidade que o elemento negro será absorvido mais democraticamente. Seu conhecimento dos ritmos musicais, das formas de dançar e representar aprendidos informalmente⁵ em cerimônias religiosos, em festividades e dramatizações em procissão - ranchos e cordões - terão largo emprego nos espetáculos de teatro musicado, nos quais já eram explorados desde o século XIX⁶. Assim sendo pode-se dizer que a absorção do elemento negro pelas produções artísticas populares do período irá redefinir estas mesma produções e, não seria exagero afirmar, toda a história do teatro e da música popular brasileira:

"A estética do teatro de revista foi fortemente influenciada pelo estilo irreverente do samba e este, por sua vez, inicialmente criado em torno do jogo lúdico e do ritual animista, começou a se diversificar, incorporando monólogos e outras formas de narração típicas do teatro de revista. (...) A associação entre sambistas e os artistas do teatro de revista criou um fértil campo para o desenvolvimento das formas populares do fazer teatral carioca. E, partindo da capital, esta síntese cultural conquistou o Brasil".⁷

É importante salientar que o modelo cultural que a recém proclamada República impõe - o modelo de "Ordem e Progresso" - quer justamente banir estas

³ op. cit. 65.

⁴ op. cit. p. 73.

⁵ Sobre o aprendizado oral no qual os valores da cultura afro-brasileira são transmitidos entre os grupos negros informa LIGIÉRO: "(...) enquanto que para os negros, porque a cultura africana lhes é transmitida oralmente, de geração à geração, é muito comum dizer que o samba está nas veias, dada a forma visceral com que a cultura se apresenta." LIGIÉRO, Zeca. A Performance do Samba. IN.: *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 94, 2.000.

⁶ Ver a este respeito TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972. pp. 139-145.

⁷ LIGIÉRO, Zeca. op. cit. 91.

manifestações ligadas não somente aos negros como também às camadas cariocas mais populares. Os hábitos e comportamentos ligados às tradições brasileiras passam a ser vistos com desconfiança e desprezo pelos "reformadores". Assim, "os velhos costumes", que representariam a permanência de códigos e valores considerados atrasados, passam a ser alvo de restrições, e as manifestações culturais e religiosas ligadas às camadas populares - como o maxixe, o samba e os terreiros de candomblé - sofrem perseguições policiais. O modelo de civilidade e modernização, nesse período, está relacionado à cultura burguesa européia; as manifestações populares brasileiras consideradas não civilizadas, devem ser, portanto, banidas. Nesse projeto, o modelo cultural almejado reforça a ruptura entre a alta cultura - aspirada pela burguesia - e a cultura popular. Sendo assim, as manifestações culturais populares - credos, música, festas e danças - são consideradas inferiores, sinais de primitivismo e selvageria. Diante desse modelo excludente de uma espécie de "darwinismo social"⁸, as camadas populares ficam restritas a guetos, e só nessas áreas as suas manifestações são toleradas. O teatro popular carioca - o teatro musicado, as mágicas, e o circo - ao absorver estas manifestações afasta-se ainda mais dos modelos que a *intelligentsia* - aqui representada pelos críticos literários e teatrais - almejava.

O negro Beja e as tias baianas da "Pequena África"

Dentre os inúmeros artistas de origem negra que irão se destacar neste período, o presente trabalho falará da trajetória artística do palhaço Benjamin de Oliveira, a quem se atribui a criação do circo-teatro⁹ e de suas possíveis relações com um importante grupo negro no Rio de Janeiro de então. Artista múltiplo - palhaço, ator, autor teatral, cantor e diretor de companhia, como ver-se-á adiante -, Benjamin de Oliveira desenvolveu uma fecunda carreira de mais de cinco décadas de duração¹⁰.

Nascido no interior das Minas Gerais, por volta de 1870, portanto ainda no período da escravidão, mas filho de pais alforriados, Benjamin de Oliveira toma contato com a vida circense através dos circos que chegam à sua vila natal, a atual cidade de Pará de Minas. Ainda muito jovem decide fugir com um circo que passava por sua cidade. Será neste circo que aprenderá suas primeiras lições artísticas, fazendo acrobacias, trabalhando no arame e no trapézio.

Quase acidentalmente é que o jovem circense, contando à época com cerca de vinte anos, deveria substituir o palhaço da companhia, encargo que só aceitou por força do contrato. "E eu tive que fazer o palhaço. E foi ali, na Várzea do Carmo, naquele barracão de zinco e táboa que eu pela primeira vez apareci vestido de

⁸VELLOSO, Mônica. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988. p. 12.

⁹ Ver sobre a criação do circo-teatro, MERIZ, Paulo Ricardo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1999. pp.09-16

¹⁰ Tomar-se-á como base para este trabalho o longo depoimento que Benjamin de Oliveira, já velho, fez ao jornalista Brício de Abreu: ABREU, Brício. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1956. pp. 77-88. Não havendo indicação contrária, todas as citações à vida e à obra de Benjamin de Oliveira referem-se a esta publicação

palhaço...”.¹¹ Contudo o resultado de suas primeiras *performances* era desanimador: vaias, assobios e ovos e legumes podres.

Ao conseguir se firmar na nova carreira - obtendo alguns bons contratos e passando por outras companhias - Benjamin de Oliveira chega ao Rio de Janeiro, há muito sua meta: “O Rio era para mim, porém uma tentação. Todo o meu pensamento se voltava para aqui.”¹² Seria no Rio de Janeiro que o palhaço Benjamin de Oliveira se afirmaria como um dos grandes de sua profissão, alcançando um enorme êxito junto ao público, mas também obtendo elogios de críticos e de outros artistas consagrados¹³.

Pois é no Rio de Janeiro, no circo do Comendador Caçamba - uma pitoresca figura do mundo circense - armado no subúrbio carioca de Cascadura, que o jovem palhaço chama a atenção de um inesperado espectador: o próprio presidente da república, o Marechal Floriano Peixoto. Empurrado pela ambição do Comendador Caçamba e encorajado pela admiração do presidente, Benjamin de Oliveira consegue junto a este que o circo se mude para a Praça da República. “E aqui este negro Benjamin já dançou a ‘chula’ ali na Praça de República, bem onde está a estátua de Benjamin Constant...”¹⁴

Contudo seria no Circo Spinelli que Benjamin de Oliveira desenvolveria a idéia de incluir nos programas dos espetáculos, após uma primeira parte de números circenses tradicionais, uma peça teatral, como segunda parte da função. Os nomes de Benjamin de Oliveira e de Spinelli estão tão associados que o próprio Benjamin se referia ao Circo Spinelli como “meu circo”.

“No Spinelli é que lancei essa forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos primeiros espetáculos tomamos roupa de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi ali no Boliche da Praça Onze. E a primeira peça intitulava-se ‘O Diabo e o Chico’. Pouco a pouco fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer ‘Othelo’. E assim nasceu a comédia e o drama no circo, coisa que nunca se vira antes.

É desse tempo uma crônica famosa de Arthur Azevedo que eu ainda guardo entre os meus recortes de jornais: ‘Quando Shakespeare fez Othelo, - dizia o grande dramaturgo, - imaginou certamente um tipo

¹¹ op. cit. 82.

¹² op. cit. 84.

¹³ No decorrer do depoimento o próprio artista relata ao jornalista Brício de Abreu as relações de amizade e admiração com os já consagrados Arthur Azevedo, Pepa Ruiz e Catulo da Paixão Cearense. op. cit. p. 86.

¹⁴ op. cit. p. 84. A chula seria uma “dança ou canção brasileira de origem portuguesa (remonta ao século XVI). NO Brasil do século XIX esteve relacionada ao lundu, em seu caráter lascivo e violenta coreografia (que incluía a *umbigada*).” In.: HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 76. Contudo José Ramos Tinhorão explica que são chamadas chulas de palhaço as cantigas recitativas e ritmadas com as quais os palhaços apresentam-se nos desfiles em que se anunciam a chegada do circo nas cidades. In.: TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976. p. 142.

como esse que Benjamin representa com tanta força em seu pequeno teatro.' E foi um elogio que nunca me faltou esse de Arthur Azevedo. Meu amigo, mas amigo dos bons"¹⁵.

Até aqui podem ser notados algumas semelhanças com as formas de integração social que a população negra - sobretudo o grupo ligado às tias baianas, estudado no já citado livro de Roberto Moura - tem de utilizar em sua tentativa de ascensão. Canais informais de integração e comunicação, já que os oficiais lhes eram negados, somados a um conhecimento pessoal baseado em suas tradições e cultura, fazem parte dos relatos tanto de Benjamin de Oliveira quanto dos integrantes daquele grupo.

Assim como o palhaço negro Benjamin de Oliveira tem de se valer de uma casualidade - a admiração do presidente Floriano Peixoto, afinal um espectador inesperado -, a famosa tia Ciata irá se beneficiar de uma inusitada relação com o presidente Wenceslau Brás. Este tinha um equizema em sua perna que a ciência médica da época não conseguia curar e que foi tratado - e curado - pela tia Ciata com rezas e infusões de ervas. A negra foi levada ao presidente, não sem uma divertida relutância - pelo chofer do chefe de polícia, Bispo, frequentador das reuniões nas casas das tias. A gratidão do presidente valeu a tia Ciata a colocação de seu marido no gabinete do chefe de polícia, fato que muitos sambistas da época relacionam à relativa liberdade com que a polícia tratava as reuniões na casa de Ciata¹⁶.

Não seria ainda exagero afirmar que Benjamin de Oliveira pode ter tomado parte nas reuniões nas casas das tias baianas. Seu circo, conforme seu relato, estaria instalado na Praça Onze quando estréia os espetáculos de circo-teatro, sendo o local um dos pontos centrais da chamada "Pequena África".¹⁷ Além disso, Mané, o filho de uma das mais famosas "tias" baianas daquele grupo, tia Perciliana de Santo Amaro (mãe também do famoso compositor João da Baiana), era palhaço no Circo Spinelli junto com Benjamin, como nos informa Roberto Moura¹⁸.

Conclusão

Finalmente deve ser destacado, a meu ver, outro importante ponto de contato entre Benjamin de Oliveira e o grupo negro ligado às tias baianas: a questão da circularidade cultural¹⁹. Apenas o fato do circo-teatro de Benjamin montar *Othelo* de

¹⁵ op. cit. p. 86.

¹⁶ MOURA, Roberto. op. cit. p. 97.

¹⁷ Nome que se dava à região que compreendia os bairros portuários do Rio de Janeiro - Saúde, Santo Cristo, Gamboa -, a Cidade Nova e o Catumbi. A área concentrava uma população pobre, sobretudo negra, embora nela vivessem também imigrantes portugueses, espanhóis, italianos e ciganos. Ver SILVA, Daniel Marques da. "*Precisa arte e engenho até...*": um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Uni-Rio, 1998. p. 52.

¹⁸ op. cit. p. 93-94.

¹⁹ Circularidade cultural seria o intercâmbio entre as ditas culturas populares e eruditas. Ver GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, e, ainda BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na*

Shakespeare, já seria uma preciosa indicação desta circularidade, que mereceria uma investigação mais detalhada.

Já no caso das “tias” baianas, pode-se dizer que suas casas eram espaços coletivos de sociabilização e de persistência cultural, pois nelas criaram-se canais não oficiais de integração que resistiram ao modelo excludente de sociedade imposto pelas reformas urbanas e sociais. No esquema social projetado pela elite econômica, a transmissão de valores culturais era reservada às instituições criadas para esse fim: escolas, universidades, academias, museus e conservatórios. Contudo, reforçando a idéia de um canal não oficial de integração, será pelas casas das “tias” - como também pelo teatro popular carioca - que a cultura negra se fará aceita na sociedade:

*“A casa da tia Ciata denota bem a questão da circularidade cultural (Guinzburg - 1987). Atraindo intelectuais e elementos da classe média carioca. (...) Através do samba, do carnaval e da culinária a cultura negra foi ganhando espaço no conjunto da sociedade, fazendo-se aceita. (...) Geralmente o centro irradiador desta cultura era a casa das tias e os terreiros”.*²⁰

Pode-se notar com nitidez a diferença existente entre esse tipo de associação e inserção na sociedade e aquele estimulado pelas reformas perpetradas na cidade. Se o modelo de família buscado pelas elites que comandavam esse processo reforça os ideais republicanos de “*ordem e progresso*”, o das tias baianas e o possibilitado aos artistas negros no teatro popular carioca surge como, talvez, a única possibilidade de integração social na então Capital da República.

Bibliografia

- ABREU, Brício. *Estes populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1956.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdunB, 1993.
- HORTA, Luiz Paulo. (edit.) *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LIGIÉRO, Zeca. A Performance do Samba. In: *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 94. 2.000.
- MERIZ, Paulo Ricardo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1999.

Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdunB, 1993.

²⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 6, pp. 207-228, 1990. p.216.

- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- REIS, Angela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: um estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século*. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Uni-Rio, 1998.
- _____. As condições de representação teatral na virada do século. In.: *Folhetim*. Rio de Janeiro, n.5, pp.59-73. set/out/nov/dez. 1999.
- SILVA, Daniel Marques. "*Precisa arte e engenho até...*": um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Uni-Rio, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: de índios, negros e mestiços*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- _____. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- _____. As tias baianas tomam conta do pedaço. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.
- _____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: UNICAMP, 1996.
- _____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Pontes; Campinas: UNICAMP, 1991.

O TEATRO DA MISSÃO, NO SÉC. XVI: JESUÍTAS E FRANCISCANOS.

Por Magda Maria Jaolino Torres

Universidade Federal do Rio de Janeiro

No amplo contexto da "re-invenção" do teatro europeu, emergia, na segunda metade do séc. XVI, o *teatro jesuítico* – talvez, um dos mais prolíferos, no século seguinte, na Europa. Quase no mesmo período em que Coimbra e Messina disputavam a prioridade da emergência do *teatro de colégio*, que será considerado como característico da Companhia de Jesus, no Brasil, os jesuítas desenvolveram, também, um outro tipo de *fazer* teatro. Como uma espécie de desdobramento daquele, praticaram o *teatro da missão*, sem precedente entre os inicianos, na América. Neste, foram preparados atores índios e textos na língua dos nativos.

É claro que não consideramos estas formas expressivas como "invenções" da Companhia, mas esta lhes imprimiu especificidades sem as quais não teria sentido a adjetivação – "teatro jesuítico" – consagrada nos estudos de história da arte teatral¹. As análises sobre o teatro feito por missionários, anteriormente, entre os chamados *gentios*, no Novo Mundo – particularmente centrados nas atividades dos franciscanos no México –, já haviam, de alguma maneira, ressaltado o seu ineditismo. Alguns pesquisadores chegaram a apontar o teatro das missões franciscanas como "o primeiro *daquele tipo*".² A idéia de que se estava gestando, no espaço americano, um teatro de tipo novo não pode deixar de seduzir. A própria existência de um teatro missionário, portanto, não é uma criação dos jesuítas, nem mesmo para o caso americano. Embora aceitando esta premissa, o que aqui se releva é a existência de um *teatro jesuítico da missão* que, não obstante as prováveis influências de todas as experiências de missionação anteriores à sua, afirmou-se como próprio da Companhia de Jesus. Este é o tema desta comunicação. Busca-se, portanto, caracterizar o modelo jesuítico de prática teatral adotada na missão do Brasil.

Estas duas experiências do *fazer* teatro com os *gentios* – jesuítica e franciscana – serão aqui repensadas, nos limites impostos a esta exposição que, por não

¹ Com entradas próprias em guias bibliográficos e trabalhos enciclopédicos sobre o Teatro: cf., por exemplo, in Fabrizio CRUCIANI e Nicola SALVARESE (orgs.). *Guide bibliografiche: teatro*. Milano: Garzanti, 1991; Giuseppe PASTINA et alii, "Gesuiti", in: *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, 1958; ou, mesmo, sendo tema monográfico de Congressos, como, entre outros, o organizado pelo importante CENTRO DI STUDI SUL TEATRO MEDIOEVALE E RINASCIMENTALE, "I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa", Convegno di Studi, Roma, 26-29 ottobre 1994.

² Entre outros, cf. Fernando HORCASITAS. *El teatro Náhuatl: épocas novohispana y moderna*. Messico, Universidad Nacional Autónoma de Messico, 1974, p. 19.

consentir uma análise mais aprofundada e com toda a cautela que a complexidade do tema exige³, deve ser entendida como uma breve introdução à reflexão, a partir de suas características específicas. Tal comparação, com os devidos cuidados, pode ajudar a esclarecer a hipótese de que haja relações entre estas formas de teatro e as práticas ascéticas e pedagógicas que as informam, bem como o sentido do modelo observado pelos inacianos e sua possível novidade, inclusive, frente aos franciscanos.

A dificuldade em qualificar o método como jesuítico provém da despreocupação da Companhia de Jesus com a originalidade. Há que se pensar que entre os jesuítas, diferentemente dos franciscanos, em suas origens, jamais se colocou qualquer desconfiança em relação à apropriação do Saber. A este propósito, é proveitosa a leitura das observações de Jacques LE GOFF, em seu recente estudo, São Francisco de Assis⁴. Além de um interessante balanço das fontes sobre o personagem, propõe um ensaio de interpretação do material semântico recolhido em São Francisco e seus biógrafos do séc. XIII. São estimulantes algumas de suas reflexões sobre o "ideal de pobreza" e sua relação com a "luta pelo nivelamento", a igualdade, buscada por São Francisco. Para o Santo, o "poder" é apontado como "o mal social por excelência", que deve ser combatido em seus sustentáculos para, no caso de não os se conseguir destruir, ao menos, ser capaz de neutralizá-los. Se uma de suas bases é o nascimento, "as mais abomináveis, – porque são adquiridas, porque exigem esforço, vontade – são a riqueza e a ciência (sabedoria)"⁵. Instaura-se, assim, um ideal de recusa às formas de ascensão social, seja pelo dinheiro, seja pela cultura, salvo aquela essencial para a compreensão da Sagrada Escritura. Le Goff bem pouco reconhece da marca pessoal de Francisco, no programa de ensino inaugurado no convento de Bolonha pelo frade português, Antônio de Pádua, de onde, aliás, "[o Santo] acabara de expulsar, em grande parte porque se aplicavam aos estudos, Giovanni Staccia e seus companheiros"⁶. De fato, somente após a morte de Francisco os analfabetos serão afastados da Ordem⁷.

³ Inclusive uma acurada análise das fontes, para o caso brasileiro, que são bem menos abundantes para o estudo da ação dos franciscanos no séc. XVI, do que as referentes aos jesuítas, o que se explica, em parte, pela própria forma organizativa destas duas "religiões" (como, então, fazia-se referimento às diferentes Ordens religiosas). Cf. Basilio Pandzic in "Archivio Generale de la Ordem Franciscana en Roma", *Separata Archivio Ibero-americano*, T. XL, n° 157, 1980, p. 91: "[O Arquivo Geral da Ordem Franciscana em Roma] no puede alardear de poseer un gran numero de documentos relativos a la actividad de los franciscanos de España y de Portugal. Ello depende, por una parte, del desenvolvimiento histórico de las instituciones franciscanas en estos dos países, que no requerían continuos contactos con Roma [...]" (itálicos nossos).

⁴ Trad. Marcos de Castro, Rio de Janeiro, Record, 2001.

⁵ Id., p. 170-171. (itálicos nossos)

⁶ Id., p. 85. (itálicos nossos)

⁷ Id., p. 218.

É bem verdade, que estas relações com o saber tenderão a modificar-se, nos séculos seguintes (pelas conhecidas fraturas internas e pela presença franciscana nas Universidades, aliadas às novas exigências da Igreja Romana), porém, jamais poderão ser equivalentes àquelas que os inicianos estabeleceram com o saber, desde que se pensou na fundação da Companhia. Para estes o saber era entendido como fonte legítima de poder, construindo para si uma hierarquia profundamente diferenciada, com uma forma de governo extremamente centralizada. Sem dúvida, os tempos eram outros, como também o eram as exigências da sociedade da época da fundação de cada uma destas Ordens. As marcas de origem, porém, diferenciadas, deixarão impressões indeléveis nas formas de espiritualidade e de ação de cada uma destas religiões. À justa lembrança dos ideais pós-tridentinos, que perpassam as duas experiências, assinalamos que os jesuítas terão papel de relevo nas decisões do Concílio, enquanto responsáveis, em parte, pelas decisões tomadas em Trento, no campo doutrinal – reafirmando a importância da ação humana em relação ao divino – e na formulação das próprias estratégias de ação da chamada contra-reforma – o movere⁸.

A experiência pedagógica jesuítica constituiu-se, utilizando amplamente as práticas e saberes já consolidados, na discussão das teorias e modelos das melhores instituições educacionais de seu tempo⁹. A urdidura da *Ratio Studiorum*, consolidada mais de meio século após o surgimento dos primeiros Colégios jesuíticos, somente em 1599, levaria Dainville a afirmar que esta “résume et normalise la pensée du siècle”.¹⁰ A ênfase dada à eficácia fez com que a Companhia reunisse práticas que, se tomadas de forma isolada, podem ser reconhecidas como comuns a outras instituições e ordens religiosas. A maneira de articulá-las, porém, fazendo-as elementos de um conjunto coerente, constitui o próprio da Companhia. Com efeito, a maior tarefa que coube ao seu Fundador foi a de criar formas para recolhê-las, sistematizá-las e institucionalizá-las.

⁸ Cf. Jean DELUMEAU, *Il cattolicesimo dal XVI al XVIII secolo*, trad. X. Toscani, Milano, Mursia, 1983. p. 44 e seg. Sobre a posição dos franciscanos, exatamente, tratando desta questão fundamental, veja-se P. Giuseppe Maria POU Y MARTÍ O.F.M., “I Frati Minori nel primo período del Concilio: 1545-1547” in *Il Concilio di Trento: Rivista comemorativa del IV centenario*. Trento, Comitato per il IV centenario del Concilio tridentino: Curia Arcivescovile, ano 2, n° 1, abr 1943. p. 201-209, que não deixa de assinalar importantes dissensões internas, como foi o caso de “Giovanni Tommaso di San Felice, vescovo della Cava, uomo del resto di grande ingegno ed eloquenza e uno degli organizzatori del Concilio.” cf. p. 204.

⁹ A bibliografia sobre a *Ratio Studiorum* é vasta. Destacamos aqui o estudo básico, de leitura obrigatória, de Gabriel Codina MIR s.j., *Aux sources de la pédagogie des jésuites: le “modus parisiensis”*, Roma, Institutum Historicum S. I., 1968. Veja-se também, os igualmente clássicos trabalho de J.B. HERMAN, *La pédagogie des Jésuites au XVI siècle: ses sources, ses caractéristiques*, Paris, 1914 e de François de DAINVILLE, *L’éducation des jésuites: XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris: Les éditions de minuit, 1991.

¹⁰ François DAINVILLE, op. cit., p. 186.

É pertinente, portanto, identificar cada uma destas práticas teatrais, franciscana¹¹ e jesuítica, para que não se diluam – numa perspectiva, ampla, fluida e generalizante, do chamado *teatro religioso, catequético*, ou, no caso específico dos jesuítas no Brasil, numa percepção estreita de um *teatro de autor, de Anchieta* – tão significativas experiências para a compreensão da *re-criação* do teatro, no séc. XVI.

Reconhecendo, inclusive, como o fez Cruciani, que *o teatro moderno nascerá da passagem da economia da festa à economia do mercado*¹², é impossível desconsiderar a experiência dos jesuítas. Se, de alguma forma, sua proposta de *fazer teatro* foi obscurecida, nos estudos sobre o teatro no séc. XVI, por aquele praticado pelos *comediantes*, este sim tomado como referência na *busca das origens* do teatro moderno – fundamentalmente caracterizado pela profissionalização de ator –, mesmo assim, os jesuítas exerceram, sobre este, uma influência não desprezível. Esta conclusão pode ser atestada pelos trabalhos apresentados no citado Congresso de 1994¹³, e pelo belo estudo de Marc Fumaroli, numa análise mais particular, sobre a produção dos *ex-alunos dos jesuítas*, Corneille e Molière¹⁴.

Será, portanto, interessante acompanhar as características atribuídas às representações, nas missões franciscanas, seguindo a trilha aberta pelos estudiosos que sustentam a sua originalidade. Segundo Fernando Horcasitas, o teatro franciscano no México – mesmo se os temas e o modo de representação tivessem precedentes, na *tradição* europeia, – era *o primeiro daquele tipo*: para um público, como o de Tlaxcala, convertido recentemente ao cristianismo. Assegura-nos Horcasitas não conhecer um só caso no qual o teatro tivesse servido como meio, por excelência, de conversão. O drama que teria existido na Europa, durante a Idade Média, na sua visão, não tinha o mesmo objetivo, isto é, converter tribos pagãs, mas sim o de reforçar a fé de nações que já seriam cristãs há muitas gerações¹⁵.

Max Harris, referindo-se a esta mesma afirmação de Horcasitas, considera-a precedente no geral, mas não inteiramente¹⁶. Em favor desta discordância, cita o exemplo de representação dramática, já em 1204, em Riga, no Báltico, para instruir neófitos e pagãos [...] nos rudimentos da fé cristã. A crônica, por ele citada, afirma:

¹¹ Para a contribuição específica das Ordens mendicantes e muito especialmente da ascese franciscana para o desenvolvimento de formas teatrais, para além da liturgia, ainda no séc. XIII, veja-se: Franco DEMARCHI. "Una prospettiva sociologica sull'evoluzione della liturgia medioevale in teatro religioso", in *Dimensione drammatiche della liturgia medioevale: Atti del I Convegno di Studio del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale: Viterbo, 1976*. Roma: Bulzoni, 1977. p. 295-305.

¹² "Il segreto delle compagnie italiane note poi come *Commedia dell'Arte*" in Ferdinando TAVIANI e Mirella SCHINO. *Il segreto della Comedia dell'Arte: la memoria delle Compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: Usher, 1982, p.359.

¹³ Nota 1, do presente estudo.

¹⁴ "Retórica, teologia e moralità del teatro", *Eroi e oratori: retorica e drammaturgia secentesche*, Trad. L. Zecchi, Bologna, Il Mulino, 1990, p.291-341

¹⁵ Fernando HORCASITAS, op. cit., p. 19.

¹⁶ Max HARRIS. *The dialogical theatre: dramatizations of the conquest of Mexico and the question of the other*. New York, St. Martin's Press, 1993, p. 69

“Este verão foi representada um elaboradíssimo prophet play [...], no centro de Riga, para que os pagãos pudessem aprender os rudimentos da fé cristã, mediante uma demonstração visível. O conteúdo desta representação ou comédia foi diligentemente explicada aos neófitos e aos pagãos que para ali foram trazidos, por meio de um intérprete. Quando, porém, os exércitos de Gedeão atacaram os filisteus, os pagãos, temendo ser assassinados, começaram a correr e tiveram de ser gentilmente chamados de volta”.¹⁷

Fazendo um reparo a esta afirmação de Horcasitas, Harris esclarece que Riga, assim como Tlaxcala no México, era um espaço de recente conquista militar e evangelização¹⁸. Julgo pertinente seguir a argumentação que ele desenvolve, a seguir, pois estão na base de minhas próprias observações.

Harris destaca que há, todavia, importantes diferenças entre as representações realizadas em Riga e Tlaxcala. O drama de Riga havia sido representado pelos conquistadores, em latim, devendo ser “interpretado” pelos neófitos e pagãos para ali trazidos. Ao contrário, as representações por ele estudadas, no México, eram protagonizadas pelos índios, na sua própria língua e na sua própria comunidade¹⁹.

De fato, conforme assinalou Robert Ricard, todas as fontes concordam que, na totalidade do teatro-missionário mexicano, todos os participantes, os próprios atores, cantores e dançarinos eram índios e que tudo era dito ou cantado em língua nativa, mais frequentemente a Náhuatl²⁰. Em muitos casos, ainda, mesmo a direção da peça cabia aos índios, como ressalta Harris, invocando o testemunho de Bartolomeu de Las Casas, que visitou Tlaxcala, em 1538²¹. Para reforçar esta última característica do teatro feito nas missões franciscanas, o estudioso recordará outras representações

¹⁷ “That summer there was given a very elaborated prophet play such as the Latins call a *commedia*, in the centre of Riga, in order that the heathen might learn the rudiments of the Christians faith by visible demonstration. The substance of this play or comedy was diligently explained to the neophytes and pagans, who had been brought there by means of an interpreter. When, however, the army of Gideon fought with the Philistines, the pagans, fearing that they were about killed, started to run away and had to be called gently back.” Young, *Drama of the medieval church*, v. 2, Oxford, Clarendon Presse, 1933, p. 542; apud. Max HARRIS, op. cit., p. 69 (tradução e *itálicos* nossos).

¹⁸ K. S. LATOURETTE, *A history of the expansion of Christianity*, London, Eyre, 1939, pp. 198-200. apud. HARRIS, op. cit., p. 187. Sobre o tema da cristianização européia e o uso da *farsa*, das *sotties* (formas dramáticas que floresceram na França, entre os sécs. XIV e XV) e dos *sermões “scherzosi”* (irônicos, maliciosos) para a formação da moral e da religião culta, antes mesmo da reforma tridentina, veja-se o interessante estudo de Jean DELUMEAU, *Un chemin d'histoire: Chrétienté et christianisation*, Paris, Fayard, 1981. Nós utilizamos a edição italiana, publicada pela Marietti, Casale Monferrato (Alessandria, Itália), em que destacamos o II capítulo, p. 35-51.

¹⁹ Id., p. 69.

²⁰ R. RICARD, *The spiritual conquest of Mexico*, traser. L. B. Simpson, Berkley California, University of California Press, 1966, p.200. Apud. HARRIS, p. 187.

²¹ Lá ele assistiu a um auto sobre Nossa Senhora e os Apóstolos: “Os Apóstolos ou aqueles que os representavam eram índios, como era o caso de todos os autos que eles haviam, precedentemente, encenado (e deve-se considerar que nenhum espanhol tomou parte em nenhum auto que estes apresentam), e aquele que personificava Nossa Senhora era índio, assim como todos que tomavam parte na representação.” B. de LAS CASAS, *Apologética historia sumaria*, L. 3, cap. 64, apud HARRIS, p. 69. (tradução nossa)

da década de 30. dos Quinhentos. Apesar dele admitir, como provável, a presença de missionários na preparação dos textos ou, ao menos, na sugestão dos temas, a representação, propriamente dita, porém, ficava a cargo e controle dos índios²².

Numa outra chave de leitura, de matriz antropológica, Gruzinski, tomando por base o mesmo estudo já citado de Horcasitas, reafirma o controle exercido pelos nativos da nova técnica expressiva e organizativa, porém, sem deixar de enfatizar que o texto escrito franciscano funcionava "como *canovaccio* à expressão oral dos indígenas assim como às tentativas por eles realizadas de composição. O teatro colonial, do mesmo modo que o canto, fundava-se sobre a preeminência, ou ao menos sobre a precedência, do registro escrito". Em outras palavras, seria mais um instrumento para "a inserção forçada em uma sociedade, em que a escrita unia o poder temporal ao espiritual [...]".²³

Também Marco Cipolloni, de outra perspectiva, combinando instrumentos da análise literária e os métodos da chamada *historia de ideas*, ocupa-se da mentalidade da conquista e das estratégias culturais utilizadas pelos franciscanos, ressaltando a sua originalidade. A respeito dos *autos* representados em Tlaxcala, destaca o seu papel na *implantação simbólica de uma cosmovisão que leva à inclusão das Índias e dos índios na Igreja militante*²⁴. Ressalta outro aspecto, segundo ele, característico, o de que, "na *economia da representação*, o *espetáculo* prevalece, de maneira marcante, sobre o *teatro* [...]".²⁵

Para o objeto do nosso próprio estudo, não deixa de surpreender, em muitos dos exemplos citados para ilustrar este tipo de teatro missionário franciscano, a maneira como a ficção era misturada com a realidade sacramental, geralmente, na parte final destas representações. Este é o caso, por exemplo, da *Toma de Jerusalém*, apresentada na festa de *Corpus Christi* de 1539, em Tlaxcala²⁶: *figurantes* vestidos como "Papa, cardenales y obispos contrahechos" acompanharam a procissão e tomaram lugar na tribuna para assistirem à representação; muitos dos *Turcos*, personificados por índios adultos, que haviam sido preparados, de forma premeditada, anteriormente, para receber o batismo, pediram (na condição de personagens) para serem recebidos na Igreja e, aí, eram efetivamente batizados, após o falso Papa ordenar a um verdadeiro sacerdote que administrasse um verdadeiro sacramento.

No ano anterior, já se fizera algo semelhante em uma representação. Esta era composta por cinco representações que duravam cerca de uma hora, cada uma: *A anunciação do nascimento de São João Batista*, *A Anunciação de Nossa Senhora*, *A*

²² Id., p. 70.

²³ Cf. *La colonizzazione dell'immaginario: società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 75 e 76 (tradução nossa)

²⁴ Marco CIPOLLONI, *Tra memoria apostolica e racconto profetico: il compromesso etnografico franciscano e le cosas della Nuova Spagna: 1524-1621*, Roma, Bulzoni, 1994. Especialmente, veja-se o cap. I, da III Parte. A citação encontra-se na p. 256, trad. nossa.

²⁵ Id., p. 257.

²⁶ As descrições podem ser encontradas no célebre Primeiro *Tratado da Historia de los índios de la Nueva España* de Motolinia e vêm sob a forma de dois textos epistolares endereçados ao padre provincial, Antonio de Ciudad Rodrigo *da parte de um fray morador de Tlaxcala*.

visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel e, uma representação levada a efeito depois da missa, *O nascimento de São João*. Nesta última, ao invés da Circuncisão [do menino João Batista], Motolinia informa que “o Sacramento do Batismo vem conferido a um menino, de nove dias, que foi chamado João”. Então, “os parentes e vizinhos de Zacarias” trouxeram “presentes e comidas de todo tipo”.²⁷ Esta “integração do teatro e da vida real”.²⁸ foi um aspecto característico do drama missionário em Tlaxcala.

Finalmente, sobre o ineditismo e originalidade deste tipo de teatro realizado pelos franciscanos, entre os nativos da América, Max Harris concluiu:

[...] nós podemos concordar com a afirmação de Horcasitas sobre a originalidade das representações mexicanas. Porque estas foram as primeiras representações catequéticas representadas pela comunidade evangelizada, na sua própria língua e sob sua própria direção. Os índios Nahua, certamente, possuíam uma vibrante tradição teatral própria muito antes de seu encontro com os Europeus”.²⁹

As conclusões de Harris, sem dúvida, podem ser um bom ponto de partida para que se repense a primeira experiência de teatro feito pelos jesuítas em missões, no continente americano. Esta citação é útil para sublinhar a diversidade que poderia assumir o recurso à forma expressiva teatral, no contexto da catequese na América.

Tanto Horcasitas, como Harris, não obstante as divergências supra assinaladas, estão de acordo quanto ao fato de terem sido os franciscanos *os primeiros a fazer um teatro daquele tipo*. Aquela forma de “integração do teatro e da vida real”, assinalada como característica marcante da experiência franciscana, mais do que uma integração, entretanto, promovia uma fusão, em que ficção e realidade se confundiam. Isto se evidencia nos casos do ritual do batismo, seja o “dos turcos”, anteriormente relatado, seja o acima reportado; do “menino João”.

Tal fusão seria completamente estranha à experiência do *fazer teatro jesuítico*, em geral, mesmo no *teatro da missão*, na América. Muito ao contrário, entre estes seria uma preocupação constante a de evitar qualquer tipo de contaminação entre o teatro e a liturgia, desde o início da prática expressiva teatral, embora ambos pudessem desenvolver-se em espaços e tempos contíguos e, talvez, exatamente por este motivo. Antes mesmo da compilação definitiva da *Ratio Studiorum*, há recomendações expressas de que se mantenha uma nítida separação entre a preparação da montagem teatral e a das práticas litúrgicas. Não só é proibido o uso de qualquer objeto sacro (paramentos ou vasos consagrados), mas também, salmos, cânticos ou gestos litúrgicos³⁰. A mesma interdição que, talvez, possa revelar alguns *deslizes*, também é uma clara demonstração de que tais *deslizes* eram considerados exatamente como tal, isto é, desvios que deviam ser vigiados e energicamente

²⁷ apud. Harris, op. cit., p. 75. (tradução nossa)

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. (tradução e itálicos nossos)

³⁰ Regra 58, enviada pelo Padre Geral Everardo Mercuriano (1573 – 1580) aos Provinciais da Companhia, cit. in CHARMOT, La pédagogie des Jésuites, Paris: Edition Spes, 1943, p. 258.

reprimidos, na medida em que se chocavam com o propósito e a estratégia pedagógica que a Companhia reservara para o teatro.

Além disso, embora as características apontadas nas representações – o seu fim *catequético*, o fato da comunidade evangelizada representá-las em sua própria língua – possam ser comuns a ambas as experiências, foi completamente estranha aos jesuítas, no séc. XVI, a prática observada de confiar aos nativos a direção de tal teatro.

Não nos parece que isto possa ser atribuído, somente, à ausência, na América portuguesa, de “uma vibrante tradição teatral própria aos nativos muito antes de seu encontro com os Europeus”, segundo as palavras acima reportadas de Harris, referindo-se ao caso mexicano. A nosso ver, o essencial é o papel que o teatro deveria desempenhar na prática dos inácianos e a sua inserção funcional³¹ nos métodos pedagógicos que seriam desenvolvidos pela Companhia (em plena fase de construção, nesta época), na Europa e nos espaços coloniais.

Seria preciso ter presente o sentido mesmo da emergência do *teatro da Missão*, que tratamos em outra ocasião³², para perceber a sua relação com a formação oratória e retórica, observada nas opções pedagógicas da Companhia, mesmo antes de sua institucionalização na *Ratio Studiorum*. Talvez, para os jesuítas, ao contrário dos franciscanos, na *economia da representação*, o *teatro* prevaleça sobre o *espetáculo*, evidentemente sem desprezar a sua força, invertendo a fórmula enunciada por Cipolloni³³, para o caso de Tlaxcala.

Para os jesuítas, o domínio da palavra representava um poder efetivo³⁴. Do ponto de vista do seu caráter formativo, na pedagogia jesuítica do séc. XVI, porém, a Retórica não se reduz a uma arte do convencimento. Seria necessário resgatar o sentido ético de que se reveste a memória, em Alberto Magno e Tomás de Aquino,

³¹ Segundo a feliz expressão de José Sebastião da Silva DIAS que, entre as fontes de originalidade do teatro jesuítico, em Portugal, aponta a sua valorização funcional e a freqüência das representações. Veja-se, do autor, *A política cultural da época de D. João III*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1969.

³² Magda Maria Jaolino TORRES. “Ars oratoria índia: a gênese do teatro jesuítico no Brasil” in *Folhetim*. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n° 8, set-dez 2000. p. 47-59. Veja-se, também, nossa comunicação apresentada ao I Congresso da ABRACE, São Paulo, 15 a 17 de setembro, 1999.

³³ op. cit., p. 257, cf. nota 23, do presente trabalho.

³⁴ Esta valorização da técnica de persuasão deve ser entendida como uma tendência da época e encontra-se entre católicos e protestantes, veiculada de forma particularmente intensa pelos jesuítas: “Le tecniche della *disputatio*, della diatriba, della letteratura polemica vengono perfezionate tanto presso i protestanti quanto presso i cattolici, nel cui schieramento i Gesuiti assumono ben presto un ruolo di punta, per essere non già un ordine monastico e contemplativo ma una milizia calata nel vivo della lotta religiosa, come del resto si arguisce dalle tante immagini guerriere e militari diffuse negli scritti della Compagnia.” [As técnicas da *disputatio*, da diátribe, da literatura polêmica vêm aperfeiçoadas tanto entre os protestantes quanto entre os católicos, em cujas fileiras os jesuítas assumem prontamente um papel de ponta, por já não ser uma ordem monástica e contemplativa, mas uma milícia que irrompe no vigor da luta religiosa, como de resto se deduz das tantas imagens guerreiras e militares difundidas nos escritos da Companhia.] trad. nossa, in Gian Paolo BRIZZI (dir.) *La 'Ratio Studiorum': modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 79. As referidas imagens guerreiras e militares, citadas em outro contexto, estarão presentes também nos textos que a Companhia produziu no Brasil, inclusive teatrais.

quando a transformam em virtude, associada à prudência³⁵ para perceber a possível articulação que a *ars oratoria* pôde ter com a formação do orador *virtuoso*. Neste caso, a memória é também uma ferramenta na construção de representações que assumem a força do *imago* na ressocialização do educando, para que este possa assumir a identidade de seu papel de *bom ator-orador cristão*³⁶.

Ensinar a ser um bom cristão, além de produzir uma mudança interior, precisava provocar no catecúmeno uma transformação visível, na qual todo o seu corpo, além de sua voz, fosse comprometido, através do domínio de um novo código – l'*actio oratoria*. Não bastava crer, era necessário saber professar a própria fé, como recomendava São Paulo e como é repetido inúmeras vezes, também pelos personagens do *teatro da missão*.

Serafim Leite não deixou de perceber o fato de que *alguns destes índios de boa vontade transformavam-se em catequistas*³⁷. O que deixa de evidenciar, porém, é que tal fato não era, exatamente, uma questão de *boa vontade*. Este era o resultado de um tipo de apostolado que investia na formação intensiva destes índios, considerados como pregadores em potencial, graças a uma pedagogia específica, na qual a *ars retórica* e o exercício cênico que se fundava nesta arte, sem com ela confundir-se, desenvolvia um papel da maior importância. Sem jamais contaminar a liturgia com o teatro, preocupação que caracteriza ainda mais o apostolado inaciano, o teatro da missão era o ponto de chegada, espécie de coroamento de uma formação que visava capacitar os convertidos ao uso da palavra cristã, na língua nativa. Talvez fosse esse também um dos motivos pelo qual o idioma português não fosse imposto, sistematicamente, como a única língua aos índios e o tupi viesse mantido a seu lado, ao menos até o séc. XVIII.

Para além do proselitismo, para além do *cumprimento de uma profecia*, em que a administração do sacramento é vista como o acme, portanto, que parece estar na base do teatro franciscano, os inacianos inserem a prática teatral numa estrutura pedagógica que visa além. Não delegam ao índio a sua direção³⁸. O *teatro jesuítico da missão* era tarefa de especialistas, os especialistas da palavra, os próprios missionários.

³⁵ As definições ciceronianas da virtude e de suas partes no *De inventione* foram uma fonte importantíssima daquilo que ficaria mais tarde conhecido como as *quatro virtudes cardeais*. Cf. Francis YATES, Frances, *L'arte della memoria*. Trad. A. Biondi. Torino, Einaudi, 1972, p. 21.

³⁶ Mais uma vez, trata-se de um conceito *cristianizado* do *actor*, em oposição ao *histrion*, o ator de teatro não iniciado nas disciplinas reóricas, cuja fonte reconhece-se em Cícero. Veja-se Marco Tullio CICERONE, *De oratore: Dell'oratore*. Trad. M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi e G. Celluzzi; Testo in latino a cura di K. F. Kunanicki. Milano, Rizzoli, 1994 e também o texto que, na época, conhecido como a *Segunda Retórica*, era atribuído ao mesmo autor, *Incerti auctoris de ratione dicendi Ad C. Herenium*. Ed. stereotypam correctiorem cum addendis curavit Winfried Trillttsch, Lipsiae, B. G. Teubner, 1964.

³⁷ Id., *História da Companhia de Jesus no Brasil*, op. cit., t.2, p.30.

³⁸ O que não significa deixar de *mimetizar* a cultura dos nativos, na mais fiel tradição da *ars oratoria*, que se reconhece em Cícero e Quintiliano. Cf. meu estudo, já citado, nota 31, do presente trabalho.

TEATRO MUSICADO: CAPÍTULO EM REVISÃO

Por **Fernando Antônio Mencarelli**

Teatro Universitário
Universidade Federal de Minas Gerais

Esta comunicação tem a finalidade, bastante despretensiosa, de motivar uma reflexão conjunta no âmbito deste GT a respeito da emergência do teatro musical como um dos temas da historiografia teatral brasileira que tem interessado a um grupo significativo de pesquisadores, muitos dos quais reunidos ou em contato direto com este grupo.

Ao mesmo tempo, uma outra finalidade, é buscar indicar um primeiro levantamento bibliográfico sobre essa produção recente, certamente ainda incompleto, que nos possibilite dimensionar essa tendência a uma crescente produção bibliográfica em torno do tema.

Estes estudos recentes recolocam em pauta gêneros teatrais, autores, atores, linguagens cênicas, textos e espetáculos, de diferentes períodos, e, conjuntamente, realizam um movimento de revisão deste capítulo da historiografia teatral brasileira; movimento este que nos proporciona um excelente exemplo para a discussão de alguns tópicos propostos pelo texto base apresentado para esta reunião do GT.

No campo da historiografia teatral recente, talvez o teatro musical, e particularmente a revista de ano, seja um dos capítulos que mais tenha ganhado novos enfoques dentro do contexto de mudanças nos referenciais teóricos e nos procedimentos metodológicos que fizeram surgir novos objetos de estudos e perspectivas de abordagem.

Relegado a pequenos capítulos nas histórias clássicas do teatro brasileiro, ocupando ainda papel secundário nos estudos historiográficos modernos, a partir dos anos 80; este aparece como objeto de interesse de um considerável número de pesquisadores.

Bons exemplos são os estudos de Flora Sussekind (*As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, 1986), Roberto Ruiz (*O Teatro de Revista no Brasil*, 1988) e Tânia Brandão (que assina a introdução do livro de Roberto Ruiz e desenvolve pesquisa fundamental) e Neyde Veneziano (*O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*, 1991, e *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!*, 1996) que tomaram o teatro musicado, particularmente o teatro de revistas, como objeto privilegiado de estudos, reavaliando sua importância histórica e sua linguagem, e impulsionando uma série de novos estudos.

A pesquisa realizada pelo grupo do diretor Luis Antonio Martínez Corrêa (em parceria musical com Marshall Netherland), que resultou em dois primorosos espetáculos, "Theatro Musical Brasileiro 1860-1914" e "Theatro Musical Brasileiro

1914-1945”, encenados nos anos 80, no Rio de Janeiro, também fez parte desse movimento de revisão da importância do teatro musical na história cultural do país.

Ainda nos anos 70, as discussões em torno do nacional e do popular no âmbito da cultura que se deram a partir dos anos 60 resultaram em dois trabalhos que colocaram o teatro musical no centro das reflexões, por seu caráter popular ou por sua importância para a influente produção da MPB: *Música Popular: Teatro e Cinema* (1972) de José Ramos Tinhorão e *O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular*, de Maria Helena Kuhner (1979). Mas foi a partir da produção dos anos 80 que o teatro musical passou a motivar estudos nos quais sua linguagem e história particular ganhavam centralidade e propunham novos temas e abordagens para a historiografia cultural e teatral. Por constituir-se como um gênero de grande fôlego, que se estendeu de meados do século XIX, sob a forma de revista de ano, até meados do século XX, com grande repercussão popular, o teatro de revista vai ser o centro dessa primeira reavaliação.

Mas a riqueza da história desse gênero específico o torna também objeto de estudo de uma parcela considerável de pesquisas que se desenvolveram posteriormente, o que pode ser observado através da bibliografia e dos estudos em andamento aqui apresentados.

Esses estudos aprofundam os temas centrais do teatro musical – no caso dos gêneros, o teatro de revista; dos dramaturgos, Arthur Azevedo; empresários e suas companhias, Walter Pinto e Pascoal Segreto; grandes atores, Cinira Polônio, entre outros -, propõem novas leituras para algumas de suas questões centrais – como a da relação entre o teatro leveiro e o chamado teatro sério ou entre a produção revisteira dos anos 30 e 40 e o ambiente político estadonovista – e ampliam as perspectivas de análise privilegiando diferentes elementos do espetáculo: espaço cênico, atuação, encenação etc.

Alguns aspectos de fundo mais geral criaram as bases para essa reavaliação no âmbito acadêmico: novas abordagens da cultura informadas pelo diálogo entre as disciplinas (filosofia, história, antropologia), novas abordagens sobre os fenômenos de cultura de massa, a reavaliação do textocentrismo da história do teatro, os novos paradigmas para discussão de “alta” e “baixa” cultura, os fundamentos teóricos da nova história, estão entre eles.

Os estudos que elegeram o teatro musical como tema de interesse, sejam eles propriamente historiográficos ou não, pressupõem, e ao mesmo tempo propõem, uma história que vai além daquela que tradicionalmente elegeu o texto teatral como elemento de suas reflexões, uma vez que neste teatro o texto caracteriza-se mais do que nunca como elemento constitutivo do espetáculo e poucas vezes se presta a uma abordagem exclusivamente literária, nos moldes daquela que elege textos canônicos como o cerne da história do teatro.

É justamente a busca de uma história plural, informada por novas perspectivas analíticas e metodológicas, que recolocou o teatro musical em pauta. Também é a

multiplicidade de visões sobre o objeto pesquisado que aparece nos diferentes estudos gerados por essa produção, e revela sua riqueza seja através de abordagens literárias e sociológicas, seja através de seus aspectos propriamente cênicos.

A produção sobre o teatro musical das duas últimas décadas, em conjunto, nos parece exemplificar a possibilidade de revelar "o fato teatral como rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais", como aponta o texto base deste GT, abrindo os horizontes para uma nova escrita da história, e, com isso, proporcionando uma releitura da história do teatro. Como plural que é, essa história possibilita inúmeras abordagens, assim como possibilita inter-relacioná-las, explorando as múltiplas dimensões do fato.

A leitura cruzada desses textos, particularmente aqueles que se encontram temporalmente, mas não só estes, e ainda que sob perspectivas divergentes, enriquece-os mutuamente e à compreensão histórica.

Fatores de outra natureza, de ordem mais prática, também são importantes para a revisão da história do teatro musical. A estruturação de um sistema de pós-graduação em artes cênicas no país, do qual a ABRACE e este GT são os sinais mais imediatos, estimula e viabiliza as pesquisas na área. De grande impacto para a produção dos pesquisadores são a difusão, por meio de publicações, de textos literários raros e a disponibilização de acervos documentais extremamente importantes. A Fundação Casa de Rui Barbosa e o CEDOC da Funarte, e seus pesquisadores, estão certamente a frente dessa empreitada.

A bibliografia apresentada nestas notas¹ é certamente incompleta e precisa ser enriquecida com as observações dos colegas, mas nos serve de indicativo sobre o volume de livros e artigos, pesquisas e pesquisadores dedicados ao tema. Também será necessária uma atualização constante, uma vez que a produção está em franco crescimento, como atestam os exemplos de três comunicações apresentadas neste mesmo Congresso, no GT Teatro Brasileiro, e que deverão ser incluídas na bibliografia a partir desta publicação: "Historiografia em revista: tradições e transgressões", da prof. Tania Brandão da Silva, justamente um balanço da historiografia sobre o teatro de revista carioca do início do século 20, "Apotheoses corporais: instâncias de representação no teatro de revista dos anos 20", de Ana Bevilaqua Penna Franca, apresentado resultados da pesquisa realizada em dissertação de mestrado da UNI-RIO (defendida em abril de 2001) e "A crítica teatral, o teatro antigo e o teatro de revista do Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960", de Christine Junqueira Leite de Medeiros (UNI-RIO). Não seria possível no espaço desta comunicação procurarmos apontar as distintas abordagens e leituras que os presentes trabalhos indicam, o que por si seria um trabalho bem mais significativo que o aqui apresentado. É talvez a estas dessas discussões que poderemos dar início neste encontro. Outra nota, talvez ainda mais incompleta, procura indicar alguns trabalhos em andamentoⁱⁱ. As pesquisas recentes em torno do universo do circo e particularmente do circo-teatro possuem grande interface com o tema em questão: operetas e outros gêneros dramático-musicais encontravam nos palcos do circo-teatro espaço privilegiado de expressão. Aqui também seriam inúmeros os exemplos a serem citados de novos trabalhos de pesquisa, inclusive no

âmbito deste GT. Neste caso, as indicações bibliográficas indicadas apenas servem para apontar a evidente relaçãoⁱⁱⁱ.

Nesta bibliografia aparecem livros, introduções de livros, teses, revistas, artigos, relatórios de pesquisas, textos completos publicados em anais de eventos que têm o teatro musical como tema central, ocupando-se de diferentes gêneros, com suas histórias independentes, e diferentes períodos históricos, uma vez que essa tradição remonta a meados do século XIX, e diferentes enfoques. As obras historiográficas sobre o teatro brasileiro ou alguns períodos específicos que estão indicadas (Faria, Cafezeiro, Magaldi, Prado) trazem capítulos de grande importância para a história do teatro musical.

A presença de Arthur Azevedo extrapola a bibliografia específica pela relevância de sua contribuição para o teatro musical. A importância da contribuição dos trabalhos desenvolvidos na pós-graduação da UNI-RIO reflete-se na presença dos textos de professores, alunos, teses defendidas e publicadas e ainda a coleção dos cadernos de pesquisa que são instrumentos preciosos para os pesquisadores tanto na série bibliográfica, quanto nas de ensaios. Tomei ainda a liberdade de incluir na bibliografia o romance de Luís Antonio Giron que baseado em consistente pesquisa se vale do recurso da paródia a memorialistas, historiadores e críticos do início do século 20 para compor um suposto texto de memórias de um ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas e Revistas. O texto se vale dos instrumentos que alimentam a historiografia para erigir uma memória romanesca e saborosa, bem humorada e satírica, num procedimento revisteiro de comentar a história.

Daniel Filho, um dos homens que ajudou a moldar a programação televisiva cotidiana do país, escreveu recentemente que a linguagem da televisão brasileira nasceu herdeira do rádio e do teatro de revista, o que lhe dá uma face toda própria diante, por exemplo, da televisão americana, que se baseou no cinema. Ele mesmo advindo do teatro de revista, reconhece na programação recheada de musicais e programas humorísticos uma origem pautada no rico teatro musical que floresceu no país^{iv}. Um país que tem uma televisão onipresente e um produção de música urbana e popular tão relevante não pode deixar de compreender o rico passado do teatro musical que fez parte dessa história. A meu ver, principalmente, com esta linha de estudos salda-se uma dívida para com a inegável importância do teatro musical na história cultural brasileira, que, particularmente, a partir do Rio de Janeiro, formatou um circuito de diversão urbana no país no final do século XIX, criando também uma rede de companhias, empresários, teatros e artistas que projetaram o teatro no âmbito do entretenimento, e colocou em circulação procedimentos musicais e de comicidade centrais na cultura urbana e popular do país.

ⁱ ARAÚJO, Antonio Martins de. "Como nasceu o teatro de Artur Azevedo". In *Teatro de Artur Azevedo VI*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 11-17.

_____. "Arthur Azevedo: homo politicus". In *Teatro de Artur Azevedo V*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 11-30.

_____. "As mutações da comicidade". In *Teatro de Artur Azevedo IV*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p.17-33.

- _____. "Ao lado de Arthur Azevedo". In *Teatro de Artur Azevedo III*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. p. 17-31.
- _____. "Para uma poética de Arthur Azevedo". In *Teatro de Artur Azevedo II*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985. p. 15-29.
- _____. "A vocação do riso". In *Teatro de Artur Azevedo I*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983. p. 20-35.
- _____. "Arthur Azevedo: homo politicus". In: *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- BRAGA, Claudia. *Da Proclamação da República à Semana de Arte Moderna: impasses da dramaturgia brasileira*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO, 1996.
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro. UNI-RIO, nº 1. 1996. Teatro brasileiro no século XX, coordenado por Tânia Brandão. (Série Bibliografia)
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro. UNI-RIO, nº 2. 1996. Vida de Artista, coordenado por Maria Helena Werneck. (Série Bibliografia)
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro. UNI-RIO, nº 3. 1997. Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas, coordenado por Beti Rabetti. (Série Ensaios)
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro. UNI-RIO, nº 4. 1997. O edifício teatral através da crônica: os gêneros dramáticos, a cenografia, a dança e a cena lírica integrando a arquitetura, coordenado por Evelyn Furquim Werneck Lima. (Série Bibliografia)
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro. UNI-RIO, nº 5. 1999. O edifício teatral através da crônica: os gêneros teatrais, a cenografia, a dança e o canto lírico integrando a arquitetura, coordenado por Evelyn Furquim Werneck Lima. (Série Ensaios)
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmen. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: FUNARTE. UFRJ. 1996.
- CALDEIRA, Solange. "As coristas da Praça Tiradentes: uma polêmica sócio-cultural". In *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Salvador. São Paulo: 2000. p. 478-484. (Memória ABRACE 1)
- CASTANHEIRA, Jana Eiras. *Salada de frutas - estudos e análise de fontes para a história da revista no Brasil*. Iniciação científica (Licenciatura em Artes Cênicas). UNI-RIO. 2000.
- CASTANHEIRA, J. E., SILVA, T. B. BRANDÃO, Tania. *Teatro de revista - inventário de personalidades e fontes*. In: XIV Semana de Debates Científicos da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2000. vol. 1, p. 124 - 124.
- CARVALHO, D. P., SILVA, T. B. BRANDÃO, Tania. *Ângelo Lazary, Jayme Silva e a cenografia no teatro de revista brasileiro*. In: XIV Semana de Debates Científicos da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2000. v.1, p.119 - 119.
- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a meninados-olhos, de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro) UNIRIO.
- _____. "Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt no Teatro São José: autores-ensaiadores do teatro ligeiro". *Folhetim*. Rio de Janeiro: 1999, v.4, p. 40-51.
- _____. *Revendo os "bastardos" de outrora: comentários e documentos para a história do teatro musicado brasileiro*. Rio de Janeiro, 1990. Monografia final (Curso Pós-graduação Especialização Lato-Sensu) UNIRIO, 1990.
- _____. "Pesquisa de indícios de produção cênica e de recepção no 'espetáculo ligeiro': a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José". In *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Salvador. São Paulo: 2000, p. 459-464. (Memória ABRACE 1)
- _____. *Teatro de Revista: guia de fontes para pesquisa*. Rio de Janeiro: IBAC. 1992. (Arte e Documento 3)
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP. 1995.
- FARIA, J. R. "O teatro cômico e musicado". In *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. 2001, p. 145-186. 569-612.
- _____. "Arthur Azevedo e a revista de ano". In *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p. 67-72.

- FREITAS, Nanci. *As tradições do cômico e suas relações com o teatro de revista*. Relatório do projeto Teatro de revista: estado, política e cultura. Rio de Janeiro: IBAC-UNI-RIO-CNPQ, 1996.
- GIRON, Luís Antonio. *Ensaio de ponto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- KUHNER, Maria Helena. *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- _____. "Praça Tiradentes: teatro e sociedade nos primórdios do século XX". In *O Percevejo - Revista de Teatro Crítica e Estética*. Rio de Janeiro: 2000, v.8, p.56-64.
- _____. "Da cena lírica ao teatro de revista: em busca da memória". In *Cadernos de Pesquisa em Teatro*. Rio de Janeiro: 1999, v.5, p.21-40.
- _____. "O espaço teatral do Rio de Janeiro. Configuração do ambiente urbano da Praça Tiradentes e adjacências. 1813-1950". In *VI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo- ANAIS*. Natal: UFRN, 2000.
- _____. "Teatro e Sociedade no Rio de Janeiro: 1880-1930". In *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Salvador, São Paulo: 2000, p. 413-418. (Memória ABRACE I)*
- LOPES, Antonio Herculano. "O teatro de revista e a identidade carioca". In LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 13-32.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997.
- MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.
- ARZANO, Andréa Barbosa. *Scenas cômicas: Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*. Niterói, RJ, 1999. Dissertação (Mestrado em História) UFF.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta*. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- MOURA, Roberto. "A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro". In LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 113-154.
- PEREIRA, Vitor Hugo Adler. *Teatro de revista: estado, política e cultura*. Relatório do projeto integrado IBAC-UNI-RIO-CNPQ, 1996*.
- _____. *As revistas de Walter Pinto, o Estado Novo e as propostas de modernização do país*. Monografia final do orientador do Projeto Teatro de revista: estado, política e cultura, IBAC-UNI-RIO-CNPQ, 1996.
- _____. "As revistas de Walter Pinto e as metamorfoses da visibilidade". Rio de Janeiro: *Anais do V Congresso da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada)*, Rio de Janeiro. 1996. vol.3 "Cânones e Contextos", p. 947.
- PITA, Luiz Fernando Dias. *Teatro de operações*. Relatório do Projeto Teatro de revista: estado, política e cultura. Rio de Janeiro: IBAC-UNI-RIO-CNPQ, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. "Evolução da literatura dramática". In COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, Eduff, 1986, v. 6.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1972.
- _____. *Peças, pessoas e personagens*. O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988.
- _____. "Do Tribofe à Capital Federal". In *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 253-282.

- RABETTI, Beti. "Grupos, trupes e companhias: momentos emblemáticos da história do teatro". In *Revista Urdimento*. Florianópolis: UDESC, set./out., 1997.
- REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a "divette" carioca: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.
- _____. "As condições de representação teatral na virada do século". In *Folhetim*. Rio de Janeiro: 1999, v.5, p. 60-73.
- _____. "O resgate da atuação de uma atriz do passado: Cinira Polônio". In *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, Salvador, São Paulo: 2000, p. 358-363. (Memória ABRACE 1)
- ROBERTI, Eurídice Várzea. *As girls não falam*. Relatório do Projeto Teatro de revista: estado, política e cultura. Rio de Janeiro: IBAC-UNIRIO-CNPQ, 1996.
- ROCHA JUNIOR, A. F. "A paródia em revista: uma face da construção do teatro no Brasil". In *Cultura Vozes*. Petrópolis: 1999, v.93, n.2, p.208 - 219.
- _____. "Arthur Azevedo: cômico por natureza?". In *Folhetim*. Rio de Janeiro: 1999, v.3, p.25 - 36.
- _____. "Terra das Maravilhas: a linguagem da revista". In *Vertentes*. São João del-Rei: 1996, v.8, p.25 - 31.
- _____. "Arthur Azevedo: as fronteiras flutuantes". In *Anais do XX Simpósio Nacional da Associação Nacional de História (História: Fronteiras)*, 1999, Florianópolis.
- _____. "São João del-Rei e o teatro de revista". In *19º Simpósio Nacional de História (História e Cidadania)*. Belo Horizonte, 1997.
- _____. "O teatro de revista brasileiro e o Clube Teatral Arthur Azevedo". In *VIII Semana de Estudos e Divulgação de Pesquisas*, São João del-Rei, 1994.
- RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988
- SILVA, Daniel Marques da. "*Precisa arte e engenho até*": a composição do personagem-tipo através da burlata de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO.
- _____. "A palavra como fonte de comicidade: reflexões e experiências". In *Cadernos de Pesquisa em Teatro*. Rio de Janeiro: 1997, v.3 A, p.95 - 102.
- SILVA, Tania Brandão "É da pontinha". In *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. "Crítica a vapor. Notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século". In *A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 355-401.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- TORRES NETO, Walter Lima. *Influence de la France dans le théâtre brésilien au XIX^e siècle: l'exemple d'Arthur Azevedo*. Paris, 1996. Tese (Doutorado) Université de la Sorbonne Nouvelle.
- VALENÇA, Raquel T. "Nas entrelinhas de O Teatro" in *A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 333-343.
- _____. "Introdução". In *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 19-32.
- _____. "Arthur Azevedo e a língua falada no teatro". In *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 225-248.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro*, Oba!. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- _____. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Editora Pontes e Editora da UNICAMP, 1991.
- _____. "O teatro de revista". In *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- _____. "Espelho invertido". In *O Percevejo - Revista de Teatro Crítica e Estética*. Rio de Janeiro: 2000, v.8, p.74-86.

- Desse projeto resultou também o trabalho *O arquivo Walter Pinto: memória da modernização no Brasil*, apresentado no IV Congresso da BRASA (Brazilian Studies Association), em 1998, em Washington, do qual, no entanto, não contamos com a referência bibliográfica.
- " Além de um aguardado estudo do professor Sabato Magaldi sobre Arthur Azevedo e da produção contínua da professora Neyde Veneziano em torno do tema, podemos apontar alguns trabalhos em andamento. São eles:
- 1) Maria Filomena Chiaradia, pesquisadora do Centro de Documentação em Arte (Cedoc) da Funarte. Atualmente trabalha com o arquivo do empresário de teatro de revista Walter Pinto. Seu interesse específico é desenvolver uma narrativa histórica para atuação desta companhia baseada fundamentalmente em suas imagens iconográficas.
 - 2) Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) professor da FUNREI e coordenador deste GT. Desenvolve tese de doutorado (ECA/USP) sobre as revistas de ano de Artur Azevedo: uma análise dramaturgic das revistas: levando em consideração seus aspectos cênicos, os procedimentos de fabricação da comicidade.
 - 3) Antonio Herculano Lopes (coordenador do setor de história da Fundação Casa de Rui Barbosa e doutorando em Estudos da Performance pela Universidade de Nova York). Desenvolve a pesquisa "O Teatro de Revista no Rio de Janeiro da Belle Époque", em que analisa a importância do teatro musical de revista no Rio de Janeiro, no princípio do século XX, para a formação de uma cultura urbana e de uma identidade carioca e brasileira
 - 4) Fernando Antônio Mencarelli. Pesquisa atual retoma o universo do teatro musicado do Rio de Janeiro no final do século 19 e dá continuidade a algumas questões levantadas na dissertação de mestrado (*Cena Aberta*, op. cit.). Muito sinteticamente: inserindo-o num circuito maior que abrangia as festas populares (como a Festa da Penha), o carnaval e o circo, procura analisar o papel que o teatro musicado teve na constituição e formatação de um circuito de diversão urbana do qual emergiu a indústria cultural local.
- ⁱⁱⁱ ANDRADE JUNIOR, Lourival. *Mascates de Sonhos: as Experiências dos Artistas de Circo-Teatro em Santa Catarina – Circo Teatro Nh'Ana*. Dissertação (Mestrado em História) UFSC.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação*. Pesquisa em desenvolvimento FAPESP/CNPQ. Marília: UNESP.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- _____. *O Circo em Cartaz*. Belo Horizonte: Eithoven, 2001.
- MERISIO, Paulo Ricardo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro) UNIRIO.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? – As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1987
- SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do século XX*. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em História) UNICAMP.
- ^{iv} FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

UMA EXPERIÊNCIA DE PROJETO DE PESQUISA INTEGRADO INTERINSTITUCIONAL

Por André Luiz Antunes Netto¹ Carreira e Beti Rabetti²

Universidade do Estado de Santa Catarina
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

O Projeto Integrado de Pesquisa “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas” ao final deste ano de 2001 pretende encerrar sua primeira parte, dedicada à pesquisa da dramaturgia de Ariano Suassuna com o intuito de contribuir para a observação e compreensão dos mecanismos cômicos pelo autor operados na área de circulação entre “cultura erudita” e “cultura popular”. Em julho de 2000, ao apresentar proposta de renovação de bolsas para a continuidade do trabalho, definiu-se uma segunda grande etapa de trabalhos, voltada agora para o estudo da *produção do teatro “ligeiro” na cidade do Rio de Janeiro através da escrita cênica de Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga*. Em sua primeira parte, o Projeto, estudando a dramaturgia de Ariano Suassuna, pretendeu contribuir também para uma revisão dos estudos de história do teatro brasileiro, recolocando a singularidade do autor no processo de modernização de nosso teatro, procurando analisar o lugar reservado à comédia ao longo deste processo. Como já se teve oportunidade de observar em outras ocasiões, acredita-se que o estudo de manifestações espetaculares tradicionalmente – política e esteticamente – compreendidas e analisadas como de segunda classe ou de segunda ordem e sua absorção institucional, no âmbito da pesquisa acadêmica universitária, são pontos que poderão contribuir para uma revisão histórica do processo de modernização do teatro brasileiro que se caracterizou muitas vezes, pela busca do caminho oposto ao da tradição de um teatro marcadamente popular, visto como meramente digestivo – fornecedor de pílulas de digestão e, então, percebido como destituído de objetivos “culturais”. Dicotomia que, em país onde as idéias sempre estiveram um tanto “fora do lugar”, tem levado para o estudo do teatro popular referências e valores de uma tradição teatral predominante, quase que excludente, dificultando a percepção de experiências diferenciadas (de “segunda ordem”) e a compreensão de que outros critérios podem se constituir como melhores orientadores de produções cênicas diversas do padrão dominante.

Dando continuidade, portanto, à nossa pesquisa em torno de temas “periféricos”, esta segunda parte do Projeto Integrado pretende contribuir para a

¹ Prof. Dr. da UDESC.

² Maria de Lourdes Rabetti é professora Doutora da UNIRIO

discussão da presença de um *modo de produção artística popular* na história do teatro brasileiro, assentado em uma dramaturgia cômica imediatamente orientada pela prática do palco. Cena cômica ligeira e modo popular de produção artística são temas particularmente propícios para a percepção de canais de comunicação diferenciados, estabelecidos de maneira tão fluida quanto eficaz, entre instâncias autorais (a originalidade, ou não, nos processos de construção da peça cômica) e práticas coletivas (de socialização, recepção, consumo, para sua apresentação, por meio de companhias empresariais de teatro) destinadas à diversão. Fato é que, tanto para a questão mais ampla – *modo de produção* artística popular – como para o recorte em torno do *gênero* teatral cômico, a discussão se orienta pela busca de *procedimentos*, de *atuações* que, demarcados pelas circunstâncias determinantes das companhias populares de diversão, podem se configurar como mecanismos autorais, criadores, de reaproveitamento ou rebaixamento, de dissimulação ou inversão do que se erige como norma ou modelo (sejam os modos diletantes da produção cultural, sejam os modelos estéticos clássicos, ditados pela poética determinante de gêneros compartimentados e hierarquizados).

Por sua vez, em março de 2000, no decorrer dos trabalhos realizados no Seminário Nacional Teatro e Cultura. Tradições cômicas: História e Performance, organizado pelo Projeto Integrado “Um estudo sobre o cômico”, seminário do qual participou o Prof. André Carreira, foi possível notar identidades temáticas entre dois Projetos Integrados, desenvolvido na UDESC e pelo professor coordenado e o nosso, na UNIRIO. O projeto anteriormente desenvolvido pelo Professor André Carreira “*Teatro no contexto da cultura regional enquanto prática de construção de identidade: o sistema teatral catarinense*”, permitiu a constituição de referenciais teóricos aplicados ao contexto regional a partir do mapeamento dos modelos teatrais em funcionamento no contexto do Estado de Santa Catarina. Seu Projeto Integrado atualmente em andamento dirige a atenção ao estudo dos processos de formação do ator neste contexto regional e ao papel dos atores na conformação dos modelos teatrais que operam no Estado de Santa Catarina. Uma das linhas de trabalho procura focalizar a busca das matrizes da cultura popular que influenciam na idéia de ator em Santa Catarina. O estudo dos modelos teatrais que operam no contexto catarinense realizado no marco da pesquisa anteriormente desenvolvida permitiu a conformação de um panorama detalhado da do sistema teatral do Estado. A partir deste estudo se abre a possibilidade de abordagem de um estudo específico referente ao ator. O reconhecimento da condição de periferia favorece uma abordagem do estudo do ator com uma abrangência ampla que extrapola o contexto estadual. Segundo o professor Carreira, em seu projeto apresentado ao CNPq, também em julho de 2000, “é isso que permitiria que sua proposta se articulasse com as pesquisas que são desenvolvidas no contexto do Projeto Integrado” que coordeno na UNIRIO.

Uma das vertentes de seu projeto atual “se propõe a sondar as matrizes da teatralidade popular no contexto catarinense, especificamente no que diz respeito ao ator. Neste terreno o que se busca estudar são os referenciais populares, desde o

circo teatro catarinense que ainda existe em SC, bem como as possíveis relações com as manifestações para-teatrais populares como o Boi de Mamão.

Nosso Projeto, por sua vez, mantendo como um de seus objetivos a implementação da discussão do tema *Teatro e Cultura*, divulgando os resultados obtidos no projeto de pesquisa sobre o teatro cômico e popular, e procurando fortalecer sua perspectiva interinstitucional, reafirmou, em julho de 2000, quando definiu sua segunda etapa, a intenção de atividades conjuntas entre os Projetos UDESC e UNURIO, através da "organização e realização de *Seminários* conjuntos de pesquisa com a Universidade Estadual de Santa Catarina UDESC, de acordo com a programação de intercâmbio interinstitucional estabelecida entre os Projetos, ambos aprovados pelo CNPq em março de 2001.

Como diz o professor André Carreira, a partir de uma aproximação teórica relacionada com o trabalho sobre gêneros de segunda ordem, o cômico e o popular no teatro brasileiro, e a condição de subalternidade do teatro no contexto regional se estruturou a aproximação de dois grupos de pesquisa (Estudos sobre o teatro cômico e popular: teoria e história/ O ator e o contexto cultural regional). A experiência de associar os projetos de pesquisa por meio da sistemática de Projeto Integrado Interinstitucional através da realização de um seminário integrado nos mostrou que essa via permite uma expansão concreta dos marcos institucionais da pesquisa. Além disso este tipo de procedimento oferece uma oportunidade para desdobramentos dos conteúdos e das metodologias dos projetos e sub-projetos. A repercussão desta prática de intercâmbio pôde ser notada no mesmo instante da realização das sessões de leitura das diferentes comunicações. A articulação de alunos de diferentes níveis de pesquisa (Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado) acompanhados pelos seus respectivos orientadores (coordenadores dos projetos de pesquisa) operou de forma que o seminário se constituiu de fato em uma ampla sessão de pesquisa na qual cada pesquisador apresentou seu processo de trabalho e abriu espaço para a interferência dos demais pesquisadores. O aspecto interinstitucional teve uma relevância fundamental na instalação deste seminário no marco de um festival universitário de teatro (XV Festival Universitário de Teatro de Blumenau), e isso causou um impacto positivo considerável junto aos participante do festival (atores, diretores, críticos, etc).

Ator e comicidade: I Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro, foi o título do trabalho realizado nos dias 9 e 10 de julho deste ano, na cidade de Blumenau.

O amplo e diversificado espectro das atividades, todas vinculadas à apresentação de resultados parciais das pesquisas em andamento, fortaleceram a idéia de importância de estabelecimento de espaços de intercâmbio, tanto para os campos temáticos e teóricos similares, quanto para a discussão de perspectivas e experiências metodológicas para a investigação artística. Assim, ver reunidos em torno de uma grande mesa, por uma inteira manhã de apresentação e discussão de trabalhos de duas instituições, por pesquisadores de diferentes níveis de formação, foi extremamente gratificante e, sobretudo, fortalecedor de uma boa idéia (ou uma

boa lembrança) a respeito do trabalho em equipe: a de pertencimento a um coletivo que a própria arte do teatro tendê a carregar consigo.

Anexo

Ator e comicidade:

I Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro

Programação das Atividades

09/07 - 14h – Salão de Festas

Palestra

A importância do Projeto Integrado para a pesquisa no campo do teatro: estudos sobre o teatro cômico popular (1995 – 2001)

Beti Rabetti

09 de julho – 15h – Sala Superior B

Aula espetáculo

O personagem – tipo nos textos teatrais de Ariano Suassuna: laboratório experimental do Projeto de Pesquisa “A dramaturgia de Ariano Suassuna”. (2001.1)

Direção: Daniel Marques da Silva

Dramaturgismo: Beti Rabetti

Cenografia: Natália Lana e Ana Paula Brasil

Produção: Ângela Blazo

Atuação:

Palhaço narrador: João Henrique Fernandes de Oliveira

Eurico Árabe ou Euricão Engole-Cobra: Yesser Kaadi Oliveira

João Grilo: Débora Guimarães Miranda

Chicó: Camila Marcondes Rudge

10/07 – 10 h – Salão de Festas

Manhã de Comunicações. Apresentação e coordenação:

Dra. Beti Rabetti (UNIRIO)

Dr. André Luiz Carreira (UDESC)

Ana Maria Pacheco Carneiro

(Mestre em Teatro – UNIRIO)

O trabalho de pesquisa de dissertação no âmbito de um Projeto Integrado,

Daniel Marques

(Doutorando – UNIRIO)

O exercício das possibilidades: encontros laboratoriais com atores no âmbito de um projeto de pesquisa.

Heloise Baurich Vidor
(Mestranda / UDESC)
A emoção na formação do ator

Maria Aparecida de Souza
(Mestranda / UDESC)
Teatro e a sociedade do espetáculo

Maria Paula Bonilha
(Iniciação Científica / UDESC)
Ação dramática: a busca do ator

Pedro Diniz Bennaton
(Iniciação Científica / UDESC)
Uma reflexão sobre o teatro de crítica política e social

Renato Consorti
(Iniciação Científica – UNIRIO)
A presença do trickster em A Vida de Cancão de Fogo e seu Testamento.

Walter Daguerre
(Iniciação Científica – UNIRIO)
Que tipo é esse: Apontamentos sobre a natureza de personagens na dramaturgia de Ariano Suassuna.

10 de julho – 14h – Salão de Festas
Palestra
O ator no contexto da cultura regional: a busca da identidade
André Luiz Antunes Netto Carreira

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES

Coordenação: Alberto Tihaji (FUNREI)
Walter Lima Torres (UFRJ)

O funcionamento do GT História das Artes do Espetáculo, até a realização do II Congresso da ABRACE, se deu através de uma lista eletrônica com 29 integrantes. Para o II Congresso da ABRACE, inscreveram-se 21 pesquisadores e professores através do GT, sem necessariamente estarem participando da lista eletrônica. Finalmente, foram pronunciadas no II Congresso um total de 16 comunicações em duas etapas: 03 comunicações na terça feira pela manhã e 13 comunicações na quarta feira ao longo do dia.

Por havermos nos preocupado em liberar os participantes para acompanhar os trabalhos e comunicações dos outros GTs, acreditamos ter prejudicado o trabalho interno de nosso próprio grupo, o qual se reuniu na quarta feira ao final das Comunicações para discussões sobre os pronunciamentos dos integrantes e encaminhamentos sobre o funcionamento do GT.

Devido a esta primeira experiência, nossa sugestão é que as comunicações, nos GTs dos próximos Congressos, passem a ser organizadas sem preocupação com superposições, com a abertura de espaço para comunicações livres fora do âmbito dos GTs. Sugerimos ainda mesas redondas com um número máximo de 03 integrantes. Caso haja a necessidade de representação de todas as coordenações dos programas de pós-graduação, que sejam criadas 02 ou mais mesas redondas.

Quanto aos mini-cursos, oficinas, e workshops sugerimos que estes sejam sempre oferecidos na parte da manhã.

Quanto ao funcionamento do GT História das Artes do Espetáculo, até o próximo Congresso ficou previsto que:

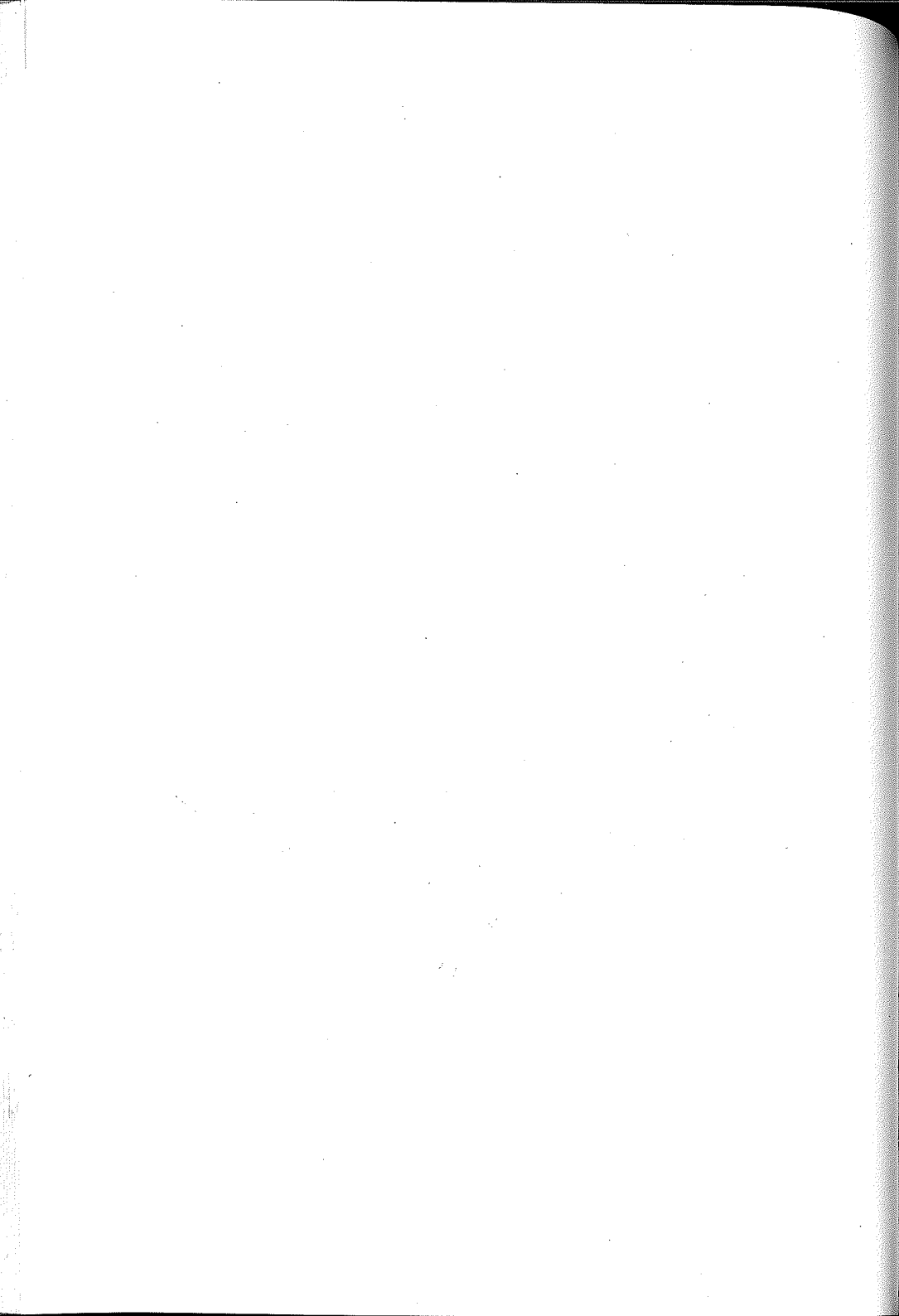
- cada comunicação que foi apresentada no GT será lida e comentada por dois leitores integrantes do GT no último Congresso;
- o número máximo de participantes do GT até o próximo Congresso será de 50 integrantes com novas inscrições consignadas a uma apresentação por meio dos atuais membros do GT.

Ficou estabelecido ainda a fixação de 03 linhas diretrizes para o GT História das Artes do Espetáculo até o III Congresso da ABRACE:

1. História das artes do espetáculo: gêneros e modos de produção artísticos;
2. Obra artística e fonte documental;
3. Discurso historiográfico e experimentação artística: teatro brasileiro e estrangeiro.

Atenciosamente, a Coordenação do GT.

**GT3 – PROCESSOS DA
COMUNICAÇÃO E
EXPRESSÃO CÊNICAS:
COMUNICAÇÕES**



“A DANÇA COMO NARRATIVA POÉTICA: UM BALÉ QUE PODIA SE CHAMAR GISELLE”

Por Ângela Maria Gonçalves Ferreira

Faculdade Angel Vianna

Introdução

“O que aconteceria se, em vez de apenas construirmos nossa vida, tivéssemos a loucura de dançá-la?”¹

Com essa pergunta o filósofo Roger Garaudy inicia o seu livro *Dançar a Vida*. A expressão dançar a vida toca profundamente, quando se pensa que o instrumento pelo qual a dança fala é o mesmo pelo qual a vida é vivida – o corpo humano. É o instrumento com que todos os princípios fundamentais da vida se tornam manifestos, mantendo em sua memória todas as questões da vida, da morte e do amor.

Aprendemos na prática a dançar. Quer isso signifique aprender a dançar na prática da dança, quer signifique aprender a viver na prática da vida, os princípios são os mesmos, e englobam a execução de um dedicado e preciso conjunto de atos, físicos ou intelectuais, dos quais surge uma forma de realização, uma percepção do próprio ser, uma satisfação do espírito.

O motivo pelo qual a dança tem mantido uma magia tão perene para o mundo é que tem sido símbolo da realização da vida. Com o tempo, as descobertas científicas mais admiráveis sofrerão mudanças e talvez se tornem obsoletas, enquanto surgem novas manifestações científicas. Mas a arte é eterna, pois revela a paisagem interior - a alma do homem.

Quero pensar essa comunicação seguindo os mesmos passos de um coreógrafo, no exercício da sua criação:

1. escolha do conteúdo temático e abordagem cênica, que determinarão todo o conceito da obra, é um momento delicado e importantíssimo, tal qual foi determinar que a dança pode ser vista como narrativa poética, tomando o balé *Giselle* como campo de estudo;

2. definição da concepção estética, que leva o coreógrafo a pesquisar dados do conteúdo temático ou das técnicas de linguagem, tal

¹ GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. p.13

como foi apoiar-se no pensamento Bachelardiano, levando-se em conta três devaneios poéticos, presentes na criação: a pulsação temporal, a intimidade do espaço e o ritmo e movimento do mito;

3. fusão dos resultados ao analisarmos uma cena do balé *Giselle* como a possibilidade de reflexão e devaneio alimentador do imaginário, fazendo surgir uma nova concepção dessa cena, numa performance que teria o título de: *Um balé que poderia se chamar Giselle*.

Na verdade qualquer espectador, utilizando apenas a sua sensibilidade, poderá descobrir a beleza da dança em si e intuir as mensagens implícitas numa coreografia, sem necessidade de qualquer informação prévia que o habilite a perceber, de uma maneira consciente, a estrutura formal de uma composição, ou captar o conteúdo de uma obra em toda sua totalidade, mas para um pesquisador o tema poderá ser usado como objeto de reflexão.

Desenvolvimento

O Porque De Escolher Um Balé Romântico

O movimento romântico decorreu de uma transformação estética desenvolvida em total oposição à tradição neoclássica setecentista. Inspirados na Idade Média, os artistas procuravam demonstrar um estado de inconformismo em relação ao absolutismo, ao intelectualismo e ao convencionalismo clássico; às formas e temas esgotados. A imaginação e o sentimento, a emoção e a sensibilidade tornam-se prioritários, em detrimento do então privilégio da razão. Além disso, a natureza e suas implicações atraem cada vez mais como tema.

O romantismo não pode ser compreendido por uma definição ou fórmula, mas, antes, por um conjunto de atitudes de criação como forma de expressão, dentre as quais podem ser destacadas: o individualismo e o subjetivismo - atitude pessoal e íntima que condiciona a visão do mundo à personalidade do artista - e cuja consequência fundamental será a importância atribuída ao mundo interior: estados d'alma, primado da emoção, da imaginação, da paixão, da liberdade pessoal.

No espírito revolucionário do Romantismo, a palavra de ordem para os criadores era liberdade de expressão: a imaginação, o talento e a inspiração deveriam ficar subordinados aos ideais. A atração pelo ocultismo e pelo sobrenatural poderia ser vivida por inteira, já que a religião católica, que sempre repugnou essas idéias, perdeu muito do seu poder após a Revolução Francesa.

No balé, esses princípios tiveram um impacto tão grande que tudo, além da superestrutura da *danse d'école*, foi reformado para dar lugar à maleabilidade artística da nova sensibilidade. O balé passou a atender ao seu público, que, para escapar de um mundo sinistro, cheio de mudanças incompreensíveis, de ansiedade, sujo e cinzento pela fuligem negra que se desprendia das chaminés das fábricas, se abrigava num mundo de sonhos, perfeito, ideal, presente nos romances e libretos.

Assim, as obras românticas se incumbiram de agradar tanto à nobreza e alta burguesia, quanto ao povo que se aglomerava nas galerias, tocando de tal modo suas emoções que seus olhares manter-se-iam maravilhados diante de situações totalmente inusitadas.

Para mim esta interação público-espetáculo, neste período iniciada, traduz o pensamento que se observa nos coreógrafos da pós-modernidade, que criam estabelecendo um clima mágico sugestivo, que contenha ao mesmo tempo o mundo exterior ao artista e o próprio artista, abrangência esta que está contida na definição de Baudelaire para "arte pura".²

De fato, a dança espetáculo se funde numa relação mágica que se estabelece entre ela e o espectador. Face ao corpo dançante, se interpõe um olhar ávido do espectador que espreeita com fervor o instante requintado de receber a dádiva do outro dançante. A emoção-paixão que suscita esta arte cria um sentimento estético que desvia o real. O espectador desvia para si a dança, tentando dela se apropriar, não é mais o racional e sim o emocional que colabora por fundar, afirmar, recriar a experiência dançada dentro de um delírio verbal compensatório à frustração de não ser ele mesmo o seu intérprete. À imagem-reflexo, imagem imaginante da dança desvendada e recebida, sucede a imagem imaginada do corpo dançante dentro de um processo dialético de doação-negação, fundado sobre uma relação mágica e ritual de corpo a corpo, onde a mudança se opera por transmutação do corpo do bailarino ao corpo do não bailarino.

Dizer dança é como tomar uma sombra por prisioneira. Escritores, poetas não-bailarinos reconstroem seus corpos dançantes através de um olhar impregnado pela espera e pelo desejo de ser o outro, ou de ser como o outro, ou de fazer como o outro, isto é, de dançar.

Dança — Corporeidade e Composição Coreográfica

O significado filosófico do conceito de corporeidade é esclarecido por Valéry, quando ele reafirma que a redescoberta da dança do ato pensante, se faz por ele e pelo qual, um bailarino chega a incorporar o sentido mesmo de seu ser. Todas as questões fundamentais terão, pois sua origem dentro do homem mesmo, dentro do espaço da existência que cada homem pode abrir graças a sua corporeidade. Essa é assim a testemunha do absoluto, é a fonte da poesia, e a origem do pensamento: todas as obras não são nada mais que o produto de sua liberdade de se manifestar e de se expandir no espaço através do movimento.

Dentro da corporeidade, o homem pode desenvolver sua própria consciência de si, a compreensão como um substrato pensante de sua própria atividade criativa, ultrapassando, assim, toda tentação narcisista ligada ao seu fisicismo.

Pode desenvolver sua própria consciência de si, a compreensão como um substrato pensante de sua própria atividade criativa, ultrapassando, assim, toda tentação narcisista ligada ao seu fisicismo.

² BAUDELAIRE, Charles. Obras Estéticas. p.149

Pode-se concluir, sublinhando uma vez ainda, a qual ponto a dança se situa no centro, tanto do universo estético quanto da reflexão filosófica de Váleriy. A dança, com efeito, é aquela forma de ação humana que, mais do que todas as outras, manifesta a simetria equilibrada das relações que reúnem as diferentes maneiras de ser do corpo. Dentro da perspectiva que se adotou, a dança representa a coincidência consumada do fisicismo e da corporeidade; ou, em termos tradicionais, do sujeito e do objeto, da forma e da matéria; coincidência e, portanto, unidade, que tem lugar dentro do momento único e dentro do espaço infinito, dentro do qual a corporeidade daquele que dança manifesta o desconhecido, o inexistente, a idéia, como sendo o verdadeiro corpo do homem.

Não é surpresa que a dança, como todas as outras artes, provou e prova tentação da busca extrema de um processo de criação liberado das compulsões pré-elaboradas da escolha consciente e pensada de um sentido a comunicar ou da intensidade de uma experiência afetiva e pessoal a exprimir, e, mais geralmente, de um projeto racional ou de intencionalidade direta de um assunto responsável: a exemplo dos poetas, dos romancistas, e dos artistas plásticos, os bailarinos sentem necessidade de apreender o ato coreográfico como o jogo de um puro acaso, o prolongamento fortuito dos movimentos produzidos pela forças contingentes da natureza, como por exemplo, o fluxo da água, ou o vôo de um pássaro.

Vale aqui citar a obra *Suite by Chance*, de Merce Cunningham, feita dentro de uma proposta de composição coreográfica aleatória, como ele se referiu inúmeras vezes, em especial no texto *Interview with Jacqueline Lesschaeve*, onde ele a descreveu:

*“uma dança muito elaborada, a primeira composta pelo jogo do acaso e dentro da qual, independentemente de quatro partes de forma bastante clássica (andante, bem lento, rápido e muito rápido), tudo estaria entregue ao acaso, quer dizer um acaso fixado no resultado de energia fluída através das possibilidades que um conjunto de quatro bailarinos tem de escolha de espaço, de tempo e de posição.”*³

Para o artista criador, pensar na dança como uma arte que proporcione prazer estético, proponha transformações, revele o ser humano, refletindo sobre as suas condições físicas, psíquicas, sociais, intelectuais ou afetivas, deverá estar atento à comunicação:

- Do homem para consigo mesmo;
- Do homem para com os outros;
- Do homem para com o ambiente;
- Do homem para com a sociedade;
- Do homem para com o mito.

³ CUNIGHAM, Mercê. The dancer and the dance. p.18

Conclusão

A observação e meditação sobre a obra de Perrot-Coralli, com texto de Théophile Gautier, indica claramente as nuances do seu pensamento criador, no instante conhecido como *cena da loucura de Giselle*, tais como: saturação máxima da temporalidade pela busca do instante decisivo, um ordenamento geométrico na organização da imagem, e uma condensação de fatos numa só imagem. Na busca de uma criação que reflita o instante apreendido, o Olhar criador concentra-se em todos os elementos que constituem os limites do quadro-instantâneo, e se volta para o seu espaço envoltório. Nesse instante surge a luz e a partir daí a poesia da dança se revela em sonho.

A floresta próxima à casa da camponesa romântica, que junto aos seus amigos, vê seu sonho de amor cair por terra, não suporta a pressão e dor da perda, enlouquece e morre, dá lugar a uma obra reinterpretação inovadora, porque só versões não-clássicas podem se tornar antimíticas.

No universo da dança pós-moderna, desconstrutivo, não se acredita em correspondência biunívocas entre proposições e realidade. Essa corrente adota diversas teorias, conforme os pensadores e filósofos que a subscrevem. Lacan, por exemplo, escreveu a respeito do incessante deslizar do significado sob o significante. A obra proposta, desmitificará o próprio conceito de dança, na medida em que trabalhará em campos intermediários, sem uma classificação definida, combinando colagens de gestos justapostos de maneira original. Dança, aí, não será um mero deslocar-se no espaço, num executar de saltos, giros ou arabescos.

Ao reelaborar a abordagem de um balé romântico como *Giselle*, não apenas conforme os valores contemporâneos, mas recorrendo a teorias que se referem à realidade contextual atual, a obra proposta o desmitificará.

A cena se dará num espaço desconstruído, em ruínas, aparecendo dessa maneira, com apoio da luz e de alguma cenografia, Sentada no chão, a bailarina encontra-se em total solidão e abandono. Aos primeiros acordes da música de Adolphe Adams, ela se move sem sair do lugar, e seus gestos mostram um tom abrupto, disperso, que contrasta com a sua falta de mobilidade. Esse contraste cria um movimento tenso e de atrito, como se ela estivesse presa, asfixiada numa situação emocional e física. Já de pé, seguindo a música, ela executa uma seqüência gestual construída mimeticamente, que traduz seu desejo de reunir informações sobre os fatos que a levaram aquele estado de desespero. Então se aproxima do limite de sua área cênica, e repete gestos levando as mãos ao pescoço (onde ainda está o colar — presente de sua rival) e ao rosto, cobrindo-se. Em seguida se desloca no espaço numa seqüência fluida de movimentos. De repente, para em posição de estátua, abandona a pose e começa outra seqüência de movimentos, repete esse padrão até, ao acorde final, sair da imobilidade vertical, para a imobilidade horizontal - a morte.

Bibliografia

- ADSHEAD-LANSDALE, Janet. *Dance History*, Madison Square Press, New York, 1967.
- BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma Poética do Fogo*, Brasiliense, São Paulo, 1990
- _____ *O direito de sonhar*, Bertrand, Rio de Janeiro, 1994
- _____ *A Chama de uma Vela*, Bertrand, Rio de Janeiro, 1989
- _____ *L'Air et les songes*, Lieutier, Paris, 1952
- _____ *La poétique de la Rêverie*, Leutier, Paris, 1978
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estéticas—Filosofia da Imaginação Criadora*, Vozes, Petrópolis, 1993
- CAILLOIS, Roger. *Esthétique Généralisée*, Gallimard, Paris, 1962
- CUNNINGHAM, Merce. *The Dancer and the Dance*, The Macmilan Cy., New York, 1941
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1973
- NOVERRE, Georges. *Lettres sur la danse*, Leutiers, Prais, 1952
- ROBATO, Lia. *Dança em Processo—a linguagem do indizível*, Centro Editorial e Didático UFBA, Salvador, 1993
- VALERY, Paul. *L'Âme et la Danse*, Gallimard, Paris, 1937
- _____ *Philosophie de La Danse*, Gallimard, Paris, 1957
- _____ *Reflexions simples sur le corps*, Gallimard, Paris 1957

O BAILADO DO MESTRE-SALA E DA PORTA-BANDEIRA: UM OUTRO OLHAR

Por Eliane Santos de Souza

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
Universidade Federal Fluminense

De tanto ver a gente banaliza o olhar. Vê não vendo. Experimente ver pela primeira vez o que você vê todo dia, sem ver. Parece fácil, mas não é. O que nos cerca, o que nos é familiar, já não desperta curiosidade. O campo visual da nossa rotina é como um vazio.

Otto Lara Rezende

MALUF (1997) destaca o aspecto intuitivo no pensamento científico, considerando a cultura como complexa trama de comportamentos e dos resultados destes e expressão de um fluido mosaico.

De novo, busquei a imagem da colcha de retalhos que vovó costurava nos dias de chuva. Parecia que a chuva era um sinal de lavar, limpar, porque depois, na estiagem, tudo ficava mais colorido, mais claro, iluminado, ou será que a chuva lavava o meu olhar? Eu menina nem percebia o valor da colcha. Agora, reencontro a colcha, superfaturada, vendida no Terreiro de Jesus, Salvador, Bahia, por duzentos e trinta reais. Não acreditei, lá estava ela, insistindo em exemplificar para mim este fluido mosaico. Vovó chegava ao abuso de, meses depois da colcha pronta, acrescentar novas fitas, outros retalhos, alguns babados, novidades em renda. Dizia que a colcha ganhava “outra cara”. Um dia, retirou alguns retalhos e, em seu lugar, costurou outros, de um tecido sintético que parecia plástico, para dar um jeito moderno nela. Coisas de minha avó!

As colchas da vovó, que era mineira do Vale do Jequitinhonha, faziam parte da minha vida, mas de tanto ver, perdi o encantamento de olhar. Olhar de menina carioca, que conhecia o mar e as lojas de roupa de cama pronta para comprar.

Hoje eu sei uma verdade: *como a vovó era sabida!* E esta, entre outras passagens que juntas vivemos, tornou-se a imagem que melhor retrata, para mim, o mosaico de MALUF, porque me aproxima dele e possibilita o entendimento do que ele revela. Por exemplo, falando da referência de Eliade à “única, mas importante, criação religiosa do mundo ocidental moderno”, a “*consciência da unidade espiritual da humanidade*” (ELIADE apud Maluf, 1997, p. 79), a partir da identificação do entrelaçamento entre o sagrado e o profano na cultura ocidental:

Essa “criação” é a camuflagem do sagrado, isto é, a total assimilação deste pelo profano. Porque é bom lembrar um aspecto aos huma-

nos, legado pelos antropóides (...), é o de uma unidade de alta complexidade. A unidade constituída pelos isomorfos do "homem que brinca" (Homo ludens), do "homem inteligente" (Homo sapiens) e do "homem religioso" (Homo religiosus): as várias faces iterativas. No sentido de "complexificação tetrada", ou seja, cada isomorfo se transformando, explosivamente, nos outros – fluidez –, e redundando no "homem artífice" (Homo faber). A que se deve acrescentar o Homo virtualis, definindo, desse modo, uma inusitada tetrachtis grega (a tríade denota a unidade do 3, a tetrachtis denota a unidade do 4). (MALUF, p. 80)

A cena é o espaço da paixão e do diálogo (cf. SANZ, 2000-I), a paixão sempre provocadora de circunstâncias, e, apropriando-nos do direito de dialogar, buscamos o saber e o conhecimento. Outro dia, em uma festa de samba, fiquei observando várias porta-bandeiras e mestres-salas de diferentes idades. Todos belamente trajados, com elegantes roupas, broches e brincos, brilhos, batons e sorrisos, alguns naturais, outros rigorosamente ensaiados na melhor técnica.

Dançarinos, mestre-sala e porta-bandeira, em escolas de pequeno poder financeiro, em escolas de grande poder econômico. Aqueles exibindo sedução, estes guardando a sedução dentro de um contrato profissional que poda a liberdade. Artista sob medida...

Aí está o mosaico: cena é corpo, é espaço, é ação, com linguagem amensurável, e o ser humano em sua essência, corpo e espírito, em busca da transformação da realidade.

Foi necessário voar com a imaginação para alcançar a altura e extensão do meu desejo.

Eis o direito de imaginar, de ver com um olho interior, que coloca o sonhador diante de um mundo que tem a marca do infinito, trazendo a emoção pela relação harmoniosa entre dois contrários.

A imaginação, esse conhecimento imediato e profundo, projeta um sentimento que entra no psiquismo, tornando-se parte do inconsciente que, se pudesse ser personificado, seria um ser humano coletivo, que viveu inúmeras vezes a vida de um indivíduo, de uma família, de uma tribo, de uma nação.

Vejo a dupla de mestre-sala e porta-bandeira, em seu bailado, embalados em seus sonhos, vestidos de fantasia, trazendo para o plano real o mítico, recriando os códigos corporais de elegância e cortesia, tornando-se figuras de destaque no conjunto. Esta encenação veio dos ranchos fundados pelos baianos que moravam na Pedra do Sal, Rio de Janeiro e que remetiam a um passado africano: rituais de fertilidade que garantiam, através do acasalamento, a continuação da vida (É também vejo Pajeú e Morena, em "seu bailado", embalados em seu sonho, pelo desejo de igualdade e pela luta por liberdade, confirmando através do filho que geraram naquela noite de amor, um renascer, pois Pajeú morre, mas tal qual cana, quanto mais cortam, mais ela brota dos tocos que ficaram enraizados na terra seca do agreste). Um passado gravado na memória coletiva, determinando a formação de um imagi-

nário e, desta maneira, bailando metamorfoseados em seu devaneio não são mais eles e sim a natureza, os outros homens, o mundo.

Sendo arte espetacular presencial, a Dança estabelece relação dialógica direta com a platéia. Corpo e espírito, emoção e razão, paixão e sabedoria. No bailado do mestre-sala e da porta-bandeira, temos a cena. Eles estão em cena. Ora são os dançarinos, ora são eles mesmos. Foram trazidos pela paixão.

Um novo olhar apareceu quando Luiz Alberto Sanz, na disciplina “Corpo, Espaço e Interpretação”, do Mestrado em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, me apresentou aos textos “O Evangelho Segundo Zebedeu” e “Rei Momo”, de César Vieira, que, usando o folclore como ciência social, em “O Evangelho...” estabelece uma relação mosaical ciência-circo-povo. Em “Rei Momo” é histórico, direto e autêntico, numa interpretação com humor e alegria, música e dança.

Nos dois textos encontrei personagens que relacionei no mundo do samba com as figuras do mestre-sala, da porta-bandeira e do diretor de harmonia. Em “Rei Momo”, a imagem percebida é diluída na fala dos personagens e o mestre-sala e a porta-bandeira passam a ser representados como o “homem” e a “mulher” sambistas, interpretando seus próprios papéis de homem e de mulher. E o diretor de harmonia, refletindo a crise, reproduz-se fragmentado no Zé do Leão, no Mestre de Cerimônia e no Napoleão. Em lugar da Harmonia, o conflito.

Eles falam gírias, discutem, defendem seu ponto de vista como outro qualquer. Não vejo a dança. Passo ao “Evangelho” e encontro o deslumbramento total: o bailado, que envolve proteção e sedução, é claramente visualizado no meu imaginário, embalado pela literatura, revelando gestos, movimentos e deslocamentos até então realizados inconscientemente. Olhares, aproximações e esquivas. Ritmo e formas transformando as falas em coreografia. Dançam Pajeú e Morena o bailado do mestre-sala e da porta-bandeira.

É tão forte está imagem! Entra em cena, o PONTO, com aquelas falas de interferência, na verdade é um diretor de harmonia que, em ação na quadra ou no desfile, se comunica por gestos ou de forma enérgica, porém discreta usando um apito.

Passei às comparações. Vilma, ex-porta-bandeira da Portela, em entrevista:

“A dança da porta-bandeira é como o voleio de um beija-flor em torno da rosa. Ele se aproxima, toca e sai. Volta a se aproximar, beija e sai. Nunca as ações são idênticas. E a rosa, ao contrário do que se pensa, ao sabor do vento das asas do pássaro, não permanece passiva. Ela dança”. (Rego, 1996, p.56)

Senti a necessidade de verificar que diferentes linguagens poderiam demonstrar, utilizando o bailado, as emoções, as paixões, os sentimentos relativos a raízes e como várias influências se cruzariam, enriquecendo a dança, mas garantindo o encanto natural, conservando suas tradições.

Desejei dançar o texto de César Vieira e comecei a procurar esta nova maneira de comunicação, imitando o autor que utilizava mil faces e tantas formas em sua

metodologia, como assume, pondo-se na pele do "autor" Zebedeu Martins, que recomenda:

Uma outra recomendação que faz é que, como o drama foi escrito numa mistura de falas usadas no Nordeste e de fala-falada pelo caipira do Interior de São Paulo, é bom que se frise bem esse ponto, pois é diálogo feito de oivida, de orelhada... com o jeito de se comunicar de cada um dos informantes e que foi guardado conforme os causos isolados desfiados. (VIEIRA, 1971, p. 3)

Morena, do "Evangelho", é uma morena muito bela, que ajoelhada, reza. Pajeú se aproxima e fala

- Uma morena ansim bonita num carece rezar... Abasta o mimo que tem prá sua alma salvá... Ah, morena, se eu pudera no mundo formá altar, nele te poria pro povo te adorá...

A MORENA LEVANTA

- Não diz anssim não seu moço..., trais desgraça. Não quero nem os ouvido deixá aberto prá essas coisa do cão escutá... (p. 27)

Na dança da porta-bandeira, cujo ritual é riquíssimo, observamos um número reduzido de passos definidos. A importância de cada dançarina se cristaliza nas nuances da efetiva execução dos passos. Isto se assemelha no texto ao papel de morena. Suas falas são curtas e poucas, mas é ela quem decide, quem porta a atitude e faz com que os dois saiam abraçados, replicando a poesia amorosa do jagunço, enquanto ele ainda lhe faz a corte:

- Mestre Pajeú, deixa a falação. Das minhas faia conece pouco. Das qualidades sabe nenhuma... (PAUSA) Olha os grilo cantando; as flores esparrama perfumee na noite; os vaga-lume fais estrêla-verde nas marge do Vaza-Barris... vamos até lá, deixa a conversa... quem sabe o tempo que nos resta... (p. 29)

Ao contrário da coreografia da porta-bandeira, na do mestre-sala, além dos improvisados meneios, requebros, fugas e contrafugas, existem os passos aprendidos, decorados, que são executados de acordo com a melodia e o ritmo do samba. Iguazinho a fala do Pajeú:

- Modo de dizê, irmã... e os modo do dizê, às vez num concorda com os modo do senti... (p. 27).

apresentando-se:

- Sou Pajeú, anssim me tratam os que me conhece. Sou raiz de cajazeira, sou pau que amarga, flor que cheira, cravo das menina, suspiro das casada, beijo das solteira (IDEM).

Isto equivale aos gestos do mestre-sala (eu, mestre-sala, minha bandeira, minha dama) em sua apresentação.

E mais além, na mesma página:

... *Foi mestre Quadrado que ensinô... e só falação.*

É Pajeú com muitas falas, algumas decoradas dos mais velhos e sabidos na arte de conquistar. Nas falas como nos gestos, esse Mestre Pajeú/Sala vai seduzindo e se deixando seduzir, pois... “se o tempo que nos resta é pouco ou não, ninguém sabe, não...” E chama a Morena: “pombinha, muiher bonita!” Eis a sedução como linguagem que precede a conquista e possibilita a comunhão. A sedução obedece a um rito determinado. Será a dança do mestre-sala um dos meios que a sedução utiliza para realizar o seu ritual?

Conferi com Hélcio PV, estandarte de ouro, mestre-sala dos bons, no texto do livro *Dança do Samba*:

... *Sem a ternura que domina o ser humano tomado da inspiração e do desejo de conquistar sua amada, não pode haver o ritual do mestre-sala. A essência da dança é a sedução...* (Rego, 1996, p.60)

O novo olhar não mais me pertence, percebo agora que é, também, de outros, pois à medida que encontro suas razões, melhor compartilho as emoções na execução do bailado. Observar meus gestos, movimentos e expressões – como utilizo tempo e espaço, indumentárias e adereços – fortifica minha postura, e quando isso se alinha ao conhecimento teórico, modifica “o olhar” do acadêmico e do sambista.

Apresentando a coreografia com seus movimentos e gestos característicos, à luz do texto “Evangelho Segundo Zebedeu” de César Vieira, cena IV, ato II, e do samba-enredo “Os Sertões” de Edeor de Paula, G R E S Em Cima da Hora, obra-prima do Carnaval de 1976, verdadeira pintura, considerado um dos maiores sambas-enredo de todos os tempos, encontro o exemplo exato para a atitude do autor do texto, que também utilizava o sarcasmo, a percepção do ridículo e do tragicômico para afastar o choro dos imobilizados, numa ação idêntica à do compositor quando retira do enredo os versos de seu samba. Nós, sambistas, cantando na maior festa de Carnaval do mundo um samba que fala da resistência do homem nordestino diante da miséria, da seca e da crueldade do poder público. Apesar de tudo e de todos nós, sambamos! Caçamos e nos livramos dos valores dominantes pela risada, com inocência, sem pecados, porque realizamos nosso próprio ato profano com perfeita transfiguração religiosa. O samba é o dono do nosso corpo, é nossa religião (cf SODRÉ, 1998).

Fica a realidade destilada pela imaginação. Existe o medo, mas a gravidade da situação será tocada pela graça, que trará uma alegria, transformando a maldade apresentada. Ela será comédia, e então, afastados os problemas existenciais, poderei olhar novamente, e no lugar da lamentação, mostrarei a imobilidade. Esta é a diferença entre o homem que se integraliza e o que se entrega.

Neste novo olhar, dispenso tudo que é pesado, puritano e opressivo; que a realidade fique suspensa entre o nada e o infinito.

Podemos conferir nos versos do compositor:

Os sertões

*Marcados pela própria natureza
O nordeste do meu Brasil
Oh! Solitário sertão
De sofrimento e solidão
A terra é seca
Mal se pode cultivar
Morrem as plantas e foge o ar
A vida é triste nesse lugar
Sertanejo é forte
Supera a miséria sem fim
Sertanejo homem forte
Dizia o Poeta assim
Foi no século passado
No interior da Bahia
O homem revoltado com a sorte
Do mundo em que vivia
Ocultou-se no sertão
Espalhando a rebeldia
Se revoltando contra a lei
Que a sociedade oferecia
Os jagunços lutaram
Até o final
Defendendo Canudos
Naquela guerra fatal*

Portanto, nestes dois momentos descritos, o bailado revela através de sua estrutura formal os elementos que compõem o trabalho artístico e os princípios determinantes de sua combinação : historicidade e diversidade.

Está traçado o rumo para a pesquisa laboratorial, apenas iniciada, que informará, ao lado de outras, a futura dissertação "A arte do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira", orientada pelo professor Luiz Alberto Sanz, no Mestrado em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense.

Bibliografia:

MALUF, Ued. Cultura e Mosaico – uma introdução à teoria das estranhezas. Niterói, Rj: Sol Nascente, 1997.

FISCHER, Ernst. A Necessidade da Arte, uma interpretação marxista. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976

SANZ, Luiz Alberto. Dramaturgia da Informação Radiofônica. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999

_____ O Evangelho segundo Zebedeu in VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: TUOV, primeira edição, 1977, p. 24-25.

_____ *Mosaico Cênico*. [Comunicação Científica] Rio de Janeiro: Simpósio Diálogo das Epistemologias, Programa de Pós-Graduação em Psicologia/UFRJ, 22 de novembro de 2000.

_____ Provocações Transculturais in *Memória Abrace I*. Salvador: ABRACE, 2000, p. 638.

_____ *Paixão sábia, o impulso para o indizível* [Intervenção no Simpósio Artes Cênicas e Ciências, Interfaces e Diversidades Metodológicas]. Salvador: 53ª Reunião da SBPC, 15 de julho de 2001.

VIEIRA, César. Rei Momo in *Revista de Teatro*, maio e junho, 1976

_____ *O Evangelho Segundo Zebedeu* (mimeografado). São Paulo: Teatro do Onze (embrião do Teatro União e Olho Vivo), 1971.

AMARAL, Pedro. *O Universo do Samba-enredo* (mimeografado). Rio de Janeiro: 1993

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986

REGO, José Carlos. *Dança do Samba, Exercício do Prazer*. Rio de Janeiro: Aldeia, 1996.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

A COBERTURA JORNALÍSTICA DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS BAIANOS: A NOTICIABILIDADE DA ENCENAÇÃO

Por Nadja Magalhães Miranda¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

Pode-se afirmar que existe uma tensão constante na entre relação artistas e jornalistas. Suas atuações, direta ou indiretamente, fazem-nos experimentar um relacionamento que, de um lado, oferece um produto artístico que necessita ser comunicado ao público/leitor/consumidor e de outro, páginas noticiosas resultantes de rotinas produtivas e critérios de noticiabilidade utilizados pelos jornais que limitam a publicação de boa parte dos acontecimentos.

A produção teatral de Salvador, na década de 90, totalizou 607 montagens, havendo um aumento significativo no número de espetáculos com longas temporadas em relação à década anterior² — 129 estiveram em cartaz pelo menos por quatro semanas. Esta circunstância caracterizou, inclusive, o período no qual a profissionalização do teatro se consolida. Embora seja também a década de consolidação dos cadernos culturais diários, não se verifica um crescimento destes. O mercado jornalístico baiano sofreu limitações, apenas três empresas jornalísticas se mantêm em funcionamento³. Neste contexto, o teatro concorre entre si e com todas as demais temáticas específicas das páginas culturais diárias dos jornais: música (shows e lançamentos), cinema, dança, exposições etc.

No estudo desenvolvido pela dissertação de mestrado *Jornalistas em Cena, Artistas em Pauta — análise da cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizada pelos jornais A Tarde e Correio da Bahia na década de 90*⁴ foi feito um esforço no sentido de aproximar os profissionais da arte e do jornalismo através do entendimento e maior familiaridade com determinados valores e critérios que definem o espetáculo como acontecimento noticiável.

Desvendar os bastidores da notícia para os artistas e discutir com os jornalistas critérios que no fazer estão tão entranhados em cada um de nós e, nos discursos da reflexão, são numerosos, complexos, de difícil digestão, que até

¹ Nadja Miranda é mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA e professora da Faculdade de Comunicação da UFBA.

² Na década de 80 dois espetáculos chamaram atenção justamente pela longa permanência em cartaz: *Novo Recital da Poesia Baiana* (Los Catedráticos) e *A Bofetada* (Cia Bahiana de Patifaria).

³ A Tribuna da Bahia não possui caderno de cultura diário.

⁴ Dissertação defendida em 21.09.01 no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC).

parecem não corresponder ao cotidiano das redações. Esta abordagem encontra no trabalho de Mauro Wolf (1987), um dos autores que vêm se dedicando aos estudos da produção da notícia em seus vários aspectos seu apoio teórico.

Como qualquer outra organização complexa, um veículo de informação tem de selecionar todos os fenômenos segundo parâmetros, elaborados previamente, que constituem as exigências de sua factibilidade enquanto produto notícia. Tais parâmetros resumem-se a uma série de princípios que abrangem desde as funções dos jornalistas na sociedade, até a concepção de notícia e as modalidades de sua confecção. Assim, embora constituam-se, efetivamente, em restrições que se relacionam à forma de organização do trabalho, eles são também eleitos como normas ou "convenções profissionais". Estabelecem, assim, um conjunto de critérios de relevância que definem a noticiabilidade de cada acontecimento, isto é, a "possibilidade" de ser notícia.

A estreita ligação entre as características da organização do trabalho e os elementos da cultura profissional define a noticiabilidade, ou o status de notícia, com base nos requisitos das rotinas produtivas e nos cânones da cultura profissional. Em outras palavras, a noticiabilidade equivale a "um conjunto de critérios, operações e instrumentos com os quais os meios de comunicação selecionam uma quantidade determinada e *tendencialmente estável* de fatos, ao se depararem diariamente com a infinidade e imprevisibilidade dos acontecimentos que caracterizam o cotidiano" (Wolf: 1987: 168).

A noticiabilidade, portanto, emana dos processos de rotinização e padronização das práticas produtivas que levam à transformação dessa matéria-prima - os acontecimentos do mundo - em uma convenção. É evidente, porém, que, sem a definição de procedimentos e rotinas, seria complicado fazer frente à diversidade e imprevisibilidade de fatos que constituem a matéria-prima do ofício jornalístico. Assim, há a necessidade de uma certa hierarquização, que os estudiosos chamam de perspectiva da notícia. Ao lançar mão de tal recurso, os meios de comunicação podem responder quais os fatos do cotidiano que podem ser eleitos como prioritários, e que irão ser publicados.

Tais valores e critérios, que são introduzidos na prática "por osmose", são aplicados nas várias etapas da produção noticiosa. Assim, os mesmos procedimentos que resultam na escolha de um determinado espetáculo a ser incluído entre as notícias dos cadernos de cultura diários, são adotados na seleção das encenações a serem resenhados, ou seja, comentados pelos jornalistas, que em Salvador, acabam desempenhando a função de "críticos", mesmo não o sendo⁵. Desta maneira, a noticiabilidade de um espetáculo é determinante para que ele seja publicado (e resenhado). Os procedimentos também são reveladores do **como**,

⁵ Esse trabalho não trata da questão da "crítica" por considerá-la incipiente no jornalismo baiano e também por entendê-la situada numa outra esfera de análise, discussões teóricas etc. Assim, as resenhas elaboradas pelos jornalistas são abordadas como matérias jornalísticas, modalidade que com os roteiros, com sinopses dos espetáculos, constituem a matéria prima identificadora dos cadernos de cultura diários.

quando, quanto e por que os espetáculos são publicados. Poderíamos mesmo chama-los do *lead* dessa história que vivenciamos a cada temporada.

A cobertura específica dos espetáculos teatrais

Pesquisar dois grupos de cobertura — ambos com temporadas mínimas de cinco e quatro semanas de modo a permitir estratégias de cobertura —⁶ possibilitou, além da análise global da cobertura jornalísticas dos 56 espetáculos, efetuada por *A Tarde* e pelo *Correio da Bahia* e a comparação do trabalho dos dois veículos, verificar o tratamento dispensado pelas editorias aos diferentes conjuntos de encenações. Os números qualificam e evidenciam discrepâncias na aplicação dos critérios de noticiabilidade que privilegiam o primeiro grupo de espetáculos analisados.

Total geral de matérias publicadas pelos dois jornais amostras 1 e 2

Jornais	Amostra 1		Amostra 2		Total	
	N ^o matérias	%	N ^o matérias	%	N ^o	%
<i>Caderno 2</i>	355	61,4	132	64	487	62,1
<i>Folha da Bahia</i>	223	38,6	74	36	297	37,9
Total	578	100	206	100	784	100

Quando acionados os critérios de noticiabilidade, determinadas coberturas fatalmente escapam da maior atenção. Mesmo considerando uma probabilidade óbvia, já que entendemos ser o conjunto de regras e critérios jornalísticos possibilitadores de uma aproximação com a realidade, mas não o seu espelho, acreditamos ser necessário discutir por que uma quantidade razoável de espetáculos, com longas temporadas, que fazem sucesso não recebem o mesmo tratamento jornalístico. E entendemos que os critérios de noticiabilidade podem esclarecer, pelo menos, algumas questões.

A estréia de uma encenação é relevante por ser preponderante o critério da atualidade no jornalismo. Mas isso apenas não basta. Para que um espetáculo se torne notícia, e tenha uma cobertura completa durante a sua permanência em cartaz, ele precisa atender a esses critérios: passado, história, talento, futuro promissor, nome no mercado, credibilidade, seriedade, boa intenção, função social e produção profissional.

⁶ Duas amostras distintas representam os espetáculos realizados na década de 90. A primeira reuniu 31 espetáculos pelo método de amostragem por julgamento (que exige que o espetáculo atenda a pelo menos dois dos três pré-requisitos: temporada inicial com duração mínima de cinco semanas — critério permanente — premiação anual ou destaque dado pelas edições retrospectivas dos dois jornais locais). A segunda, aleatória, por cotas, reuniu 25 espetáculos retirados de 98 montagens com temporadas iniciais mínimas de quatro semanas, sem indicação de prêmios e de edições retrospectivas dos jornais.

Por esses motivos, entende-se que para um espetáculo ter prioridade como notícia, segundo os critérios dos jornais, é preciso contar com profissionais na direção ou no elenco com competência comprovada, na qual se aposta pelo reconhecido mérito obtido na sua trajetória; a função social do espetáculo; uma produção organizada e uma divulgação elaborada com estratégias atrativas para as editorias. Se o público frequentar assiduamente o espetáculo, impondo sua permanência em cartaz, as editorias são praticamente obrigadas a também atribuir-lhe relevância, porque quantidade de público e sucesso são valores fundamentais para o jornalismo cultural diário.

Assim identificamos alguns dos muitos e variados valores-notícia que definem o grau de importância atribuído aos acontecimentos. Eles são válidos para as coberturas jornalísticas em geral, aplicam-se às práticas dos cadernos culturais diários — embora estes detenham certas peculiaridades e enquadramentos em função da especialização temática — e se baseiam na ideologia dos jornais, em paradigmas e práticas profissionais rotineiras que indicam, desse modo, a possibilidade dos acontecimentos tornarem-se notícia.

Ao analisarmos as características das coberturas dos espetáculos nos dois cadernos encontramos critérios de noticiabilidade definidos por alguns pressupostos relacionados aos conteúdos, explicitados pela importância e interesse da notícia, pela disponibilidade do produto e referentes ao público. A importância atribuída aos espetáculos teatrais, assim como às notícias gerais é prioritariamente estabelecida, em função do nível hierárquico dos indivíduos envolvidos no acontecimento, como já vimos aqueles que têm “passado, história, talento, futuro promissor, nome no mercado, credibilidade, seriedade, boa intenção”; em função da quantidade de pessoas envolvidas pelo acontecimento (de fato ou potencialmente). De forma mais sistemática, os eventos que ocorrem na periferia ficam, quase sempre, de fora, por não atingirem um público expressivo. A quantidade de pessoas e o sucesso de um espetáculo teatral levam à ampliação ou a um maior destaque em matérias.

Os critérios relativos à disponibilidade dão conta do tratamento técnico habitual, facilidades e custos. Os referentes ao produto orientam-se pela conveniência das possibilidades técnicas e das limitações do meio. Nesse sentido, o trabalho das assessorias de imprensa realizado para os espetáculos teatrais pode ser responsável por uma maior ou menor adequação das suas informações nas coberturas, na medida em que municiam cotidiana e fartamente os jornalistas com uma variedade de assuntos diretos e indiretamente ligados à produção que façam sentido para a divulgação do espetáculo.

Deste material são retiradas a maioria das notas que alimentam os cadernos e que se adaptam ao critério da “brevidade”, justificada pela manutenção do interesse do leitor e pela necessidade das páginas se constituírem em uma mostra representativa da variedade de acontecimentos da atualidade. A acentuada participação das assessorias de imprensa, já assimilada no processo de produção das notícias culturais e sobretudo teatrais, pelas editorias, se dá tanto em termos de texto como de fotografias.

Textos tecnicamente preparados e fotografias de qualidade enviadas pela produção dos espetáculos, através de suas assessorias de imprensa, contribuem para valorizar a produção teatral nas coberturas. Uma bela foto pode até melhorar as chances de uma matéria sair em bom espaço, mas o assunto vale mais. Ou então, a falta de uma boa foto, pode tirar chances de a matéria ter destaque. Uma bela foto junto com um bom texto é o ideal.

E quando se trata de material de divulgação dos espetáculos, a foto pode abrir espaço para a matéria. Os critérios relacionados ao público, constantemente invocados pelos jornalistas, refletem apenas a imagem que estes têm do público e a partir da qual estruturam o texto narrativo, conferem atratividade ao material visual, ao entretenimento e à importância da notícia. Estes critérios podem se expressar nas notícias que permitem uma identificação, por parte do público, das notícias de serviço e das notícias ligeiras.

Regra geral, não são as editorias que fazem as pesquisas para identificar necessidades do público. São os departamentos de marketing. Nos resultados destas pesquisas está contida, em geral, a orientação mercadológica, de caráter antecipatório, que busca evidenciar tendências e direcionamentos do mercado consumidor. Nesse sentido, público e mercado tornam-se um único ente: o consumidor.

Estes são apenas alguns dos critérios aplicados aos acontecimentos teatrais (culturais) que tornam a atividade jornalística exequível e as páginas dos (segundos) cadernos uma mostra representativa da variedade de acontecimentos da atualidade. É assim, que alguns espetáculos entram nas páginas e outros não e estes critérios, em muitos casos, também se aplicam a outros eventos da área cultural.

Referência bibliográfica

WOLF, Mauro. Teorias da Comunicação. Lisboa: Editorial Presença. 1987. 249 p.

A COMPOSIÇÃO CÊNICA DE *INSÔNIA*

Por **Hebe Alves**¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia

Na montagem de *Insônia* a arquitetura da personagem forma-se a partir de segmentos da partitura corporal das atrizes, construída em práticas corporais e vocais no decorrer da encenação e também em laboratórios teatrais. O trabalho se apóia na presença física das atrizes.

A adaptação de *Valsa nº 6* (1951), de Nelson Rodrigues², que resultou no espetáculo *Insônia*, teve origem na necessidade de distribuir as falas da personagem entre as atrizes. A este objetivo somou-se um dos aspectos fundamentais na encenação de uma peça, a definição de um fio condutor de raciocínio para esclarecimento das questões contidas no texto.

No original, o texto *Valsa nº 6* apresenta a história de uma morta, Sônia a adolescente apunhalada pelo médico da família que, momentos antes de expirar tenta reunir os fragmentos de sua vida para descobrir o que lhe aconteceu.

Sônia procura nos vestígios de conversa entre seus pais, o médico, empregados e vizinhos a chave para compreensão de sua história. Na sua tentativa de reconstituição, a personagem traz à cena outras figuras que povoam o seu cotidiano por meio da incorporação e da imitação de suas falas e atitudes, apresentando, assim, a rede de conceitos em choque que produziram a situação traumática. Sônia se precipita em um mundo de memórias e alucinações. De concreto apenas a sua obstinação em tocar a *Valsa nº 6*, de Chopin, mesmo contra a sua vontade. A música funciona como elemento de ligação entre os vários fragmentos de memória e a causa de sua morte.

As atitudes são corporais e mentais, logo o que ocorre na mente tem seu reflexo no corpo e vice-versa. Com base nesta premissa, julgou-se pertinente partir de uma abordagem corporal para encontrar as qualidades essenciais ao comportamento apresentado pela personagem na trama.

A análise de texto revelou a natureza ambígua da relação do médico da família com a adolescente apunhalada pelas costas enquanto tocava a *Valsa nº 6* ao piano. A adaptação interpretou esta punhalada como um ato de defloramento. O texto oferece pistas de um relacionamento "amoroso" entre os dois, em vários

¹Hebe Alves Professora da Escola de Teatro/UFBA; Mestranda em Artes Cênicas do PPGAC/UFBA; Atriz e Diretora Teatral.

²RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, v.1. Organização e Introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

momentos do primeiro ato e em boa parte do segundo, quando faz alusão ao suposto caso que Sônia mantinha com um homem casado.

A peça traz também indicações de um conflito envolvendo o constrangimento e o gozo da protagonista, provocados por esta relação. Estava aberta a perspectiva de leitura da obra baseada na idéia de que Sônia sofrera abuso sexual. E que o médico era o agressor.

Optou-se, então, por focar a circunstância sob o prisma proposto por Stanley Keleman³, no qual a estrutura do indivíduo desorganizada psiquicamente apresenta suas distorções no próprio corpo, refletindo em sua postura física a vivência de uma experiência emocional que tem como um dos elementos desencadeadores do seu desequilíbrio emocional um ato de agressão à sua integridade, representada, entre outros fatores, por uma circunstância de abuso sexual.

O grupo usou, então, como suporte para a elaboração da composição cênica do espetáculo, a teoria de Keleman — *A Anatomia Emocional* — na qual:

A vida produz formas. Essas formas são parte de um processo de organização que dá corpo às emoções, pensamentos e experiências, fornecendo-lhes uma estrutura. Essa estrutura, por sua vez, ordena os eventos da existência. [] Anatomia emocional significa camadas de pele e músculos, mais músculos, órgãos, mais órgãos, ossos, e a invisível camada de hormônios, bem como a organização da experiência⁴.

A existência desta forma se organiza por meio de sistemas e tudo está interligado. E mais, *a forma [do corpo] é impressa pelos desafios e tensões da existência⁵*. O corpo humano é, assim, um organismo complexo, constituído de bolsas e tubos por onde passam gases e líquidos que regulam o seu funcionamento, através do movimento peristáltico, e pensamentos e sentimentos estão integrados neste processo.

A motilidade dos tubos estabelece a forma contínua da pessoa e fornece seu senso básico de identidade. Seu padrão de expansão e contração organiza percepções e cognições básicas: vazio, cheio; lento rápido; expandido, retraído; engolido, expelido. Os sentimentos e pensamentos são fundamentais nessa ação de bombeamento. O padrão de motilidade pode ser aumentado na hiperatividade ou reduzido na hipoatividade, por medo, raiva ou choque. Podemos nos mobilizar até o frenesi ou nos desmobilizar até a apatia e o colapso⁶.

³ KELEMAN, Stanley. *Anatomia Emocional*. São Paulo: Summus, 1992.

⁴ KELEMAN, Stanley. *Anatomia Emocional: a estrutura da experiência*. São Paulo: Suumus, 1992, p. 11/12.

⁵ Idem, p.11.

⁶ Idem, p.17.

Frente a uma situação de ameaça, a reação se organiza a partir de dois impulsos básicos de contração e expansão, característicos dos seres vivos⁷. Assim é que, segundo o autor, o indivíduo apresenta dois padrões básicos de defesa: uma distensão física marcada pela afirmação do limite, através do enrijecimento muscular e da definição do contorno corporal, que ele denomina *overbound*, e a falta de contorno e solidez física, na qual ocorre a flacidez do tecido muscular, designada de *underbound*. Este padrão de defesa é um reflexo instintivo, próprio do indivíduo e é denominado, por ele, de *reflexo de susto*⁸.

A postura ereta resultante da experiência humana, é também espelho da organização genética da pulsação⁹. Frente a uma situação inesperada, o homem é dotado de um mecanismo de alarme que o prepara para lidar com a excepcionalidade, a partir da avaliação da natureza do estímulo recebido. Se o evento extraordinário tem força, e caso constitua-se numa ameaça permanente, o organismo se desorganiza. Fatores como intensidade, momento, quantidade, fonte, duração, gravidade serão fundamentais para a compreensão do padrão de resposta alcançado pelo indivíduo e serão, ainda, os responsáveis pela maior ou menor gravidade do seu estado, após sofrida uma agressão.

As considerações de Keleman deram suporte a uma leitura do quadro emocional apresentado pela personagem Sônia, de *Valsa n.º 6*. A adaptação do texto foi orientada no sentido de narrar a história de uma mulher adulta, em uma situação de crise, causada por uma circunstância de abuso sexual, e que encontra forças para elaborar a sua dor no enfrentamento dos fantasmas que povoam o seu castelo assombrado.

A idéia da encenação esteve apoiada em quatro segmentos do *continuum* de resposta de susto¹⁰, descrito e ilustrado por meio de desenhos de figuras humanas acometidas por um padrão de estresse, segundo definição de Keleman:

*A resposta de susto é uma resposta orgânica para lidar com situações de emergência. Ela é planejada para ser usada temporariamente; quando o perigo passa, o organismo volta ao normal. Mas essa mesma reação pode se tornar um estado habitual, de tal forma que continua organizada quando passamos a outros eventos. Ela não se desorganiza, mas permanece, como um padrão somático contínuo. Muitas pessoas estão sempre em um estado de retesamento moderado contra um perigo que elas não conseguem articular plenamente. A palavra estresse é usada para descrever esse estado contínuo, enquanto "susto" ou "alarme" refere-se ao estado temporário*¹¹.

⁷ KELEMAN, Op. cit., p.75.

⁸ idem, p. 76/77

⁹ idem, p.75.

¹⁰ idem, p. 78

¹¹ idem, p. 80.

Com o intuito de facilitar o uso destas figuras como referências do processo criativo, elas receberam do grupo a denominação de pranchas de reflexo de susto. O *continuum* de respostas de susto se compõe de seis estágios:

*Somos programados com um reflexo de susto, que consiste em uma série de respostas de alarme ao longo de um continuum. O reflexo de susto começa com uma resposta de investigação, seguida por uma asserção, depois por uma reação de aborrecimento. Depois raiva ou abstenção e, finalmente, de submissão ou colapso*¹².

Destas pranchas, foram selecionadas quatro para formar o eixo de sustentação do desempenho de cada uma das atrizes individualmente. As duas pranchas restantes fizeram parte do acervo comum do elenco.

Assim, foi estabelecido, como elemento de composição da personagem e da cena, o pulsar da transição entre dois estados distintos. De um lado, este processo se realiza nos momentos agudos de crise, como exacerbação das emoções e sentimentos, desencadeando uma ação marcada por uma intensa movimentação. De outro, resulta no estancamento do fluxo emocional com tendência à imobilidade. Desse modo, em *InSônia*, a ação descreve o percurso que vai da exacerbação da expressão à sua neutralidade.

Para a compreensão de como se apresenta este *continuum de susto*, suas partes são enumeradas e brevemente descritas a seguir.

As pranchas de 01 a 04, eixo de composição da personagem, de cada atriz:

- (01) Investigação, cautela e atenção cênica;
 - pelve ligeiramente saliente – a cauda;
 - reptiliano – defesa de território;
- (02) retesamento, desagrado, orgulho;
 - bolsa abdominal comprimida;
 - bolsa superior expandida
 - foco na suposta ameaça;
 - estrutura retesada;
 - movimento de energia direcionada para cima, para longe do chão;
- (03) rigidez, aversão, medo;
 - prontidão;
 - conflito, torção;
 - corpo levanta um pouco mais do chão;
 - início da desorganização;
- (04) retesamento e espasticidade, solidez;
 - estupor;
 - impotência;
 - a trava.

Pranchas coletivas:

¹² KELEMAN. Op. cit., p.78.

- (05) recuo, submissão; e
(06) terror que congela. Choque extremo¹³.

Assim, durante os ensaios, as atrizes esculpiram no próprio corpo a estrutura de sua prancha correspondente, atentas às exigências de tónus muscular pertinentes a um estado de prontidão cênica. Em seguida, num jogo de espelhos, cada atriz assimilou as estruturas restantes a cargo das colegas. E todas compartilharam as duas pranchas finais do *continuum de susto*.

InSônia, espetáculo baseado na obra *Valsa nº 6* de Nelson Rodrigues, é a Montagem Didática da disciplina, de conclusão do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, em 1999, TEA 237 Desempenho de Papéis II (Turma 02).

Desde a sua estréia, em abril do ano de 2000, *InSônia* participou de cinco festivais de teatro por diversas regiões do Brasil: o 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, em Santa Catarina; o 25º Festival de Inverno de Campina Grande, na Paraíba; o Balaio Brasil, um projeto do SESC São Paulo, em São Paulo; o II Mercado Cultural Latino-Americano, em Salvador, Bahia e o VII Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, no Ceará, onde obteve o Prêmio de Melhor Cenário, além das indicações de Melhor Iluminação e Melhor Caracterização.

Em abril de 2001, *InSônia* fez uma série de apresentações pelas regiões sul e centro oeste do país, a convite do Palco Giratório, um projeto do SESC Rio de Janeiro, que promove a circulação de espetáculos, privilegiando cidades carentes de produções teatrais.

¹³ idem. p. 79-89.

Participaram do Projeto Insônia os seguintes artistas e técnicos:

Direção/ Adaptação de texto:	Hebe Alves
Diretor Assistente: João Sanches	
Elenco:	Débora Moreira Elaine Lima Killiana Britto Tatiana de Lima Rino Carvalho Irá Moitinho Eliézer Rolim Fábio Espírito Santo Luciano Bahia Adriana Hitomi Leonardo Cunha Luciana Liege Samuel André Zélia Uchoa Renata Celidonio e Márcia Cardim
Figurino / Maquiagem:	
Assistência de Figurino / Costuras:	
Cenário:	
Iluminação:	
Trilha Sonora:	
Programação Visual:	
Operação de som:	
Operação de luz:	
Contra-regra:	
Direção de VT	
Produção Executiva:	
Produção:	A4 Produções (Débora Moreira, Elaine Lima, Killiana Britto e Tatiana de Lima

A COMPOSIÇÃO PERFORMATIVA E AS FONTES ORGÂNICAS DA CRIATIVIDADE CÊNICA DO ATUANTE

por Demian Moreira Reis

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia

Esta análise parte do princípio que, numa apresentação cênica, existem pelo menos duas lógicas distintas e interdependentes simultaneamente, que guardam autonomia e se relacionam ao mesmo tempo. São elas a lógica espetacular e a lógica performativa. A primeira dimensão decorre do modo que a arte do atuante é recebida pelo espectador, trata-se da recepção do espectador. A lógica do espetáculo vivido pelos espectadores não coincide necessariamente com a lógica performativa vivida pelo atuante, esta é determinada por um outro processo que, possuindo seus próprios princípios, fatores e condições, enfim, possui também a sua própria lógica e coerência interna. Esta pesquisa tem o foco mirado nesta dimensão criativa do teatro. Atuação, performance, partitura e composição são termos equivalentes quando se referem à arte do atuante. Isto porque é impossível presenciar a composição artística do atuante sem presenciar a sua atuação. O que pode ser diferenciado, analiticamente, é a dimensão espetacular e a dimensão performativa. Um revela e toca o resultado e o outro se concentra no processo vivido pelo atuante. Mas atenção, apenas testemunhamos um fato cênico, só existe uma apresentação. A que o atuante oferece ao seu espectador.

Por corpo entenda-se corpo e voz, a voz do ponto de vista que adotamos é produzida corporalmente, devendo, portanto ser considerada extensão da corporeidade do atuante. A *partitura cênica* engloba a atuação vocal, corpórea, enfim tudo que se refere e emana da presença do atuante em cena. O atuante-criador deve ser capaz de expor e revelar os seus tecidos, o que significa, ao mesmo tempo, que deve aprender a tecer as diversas camadas que compõem a sua *partitura*. A palavra *corpo*, neste caso, poderia ser substituído por *presença*, optamos pelo primeiro para explicitar a dimensão corpórea da manifestação cênica do atuante. Gostaria de enfatizar que o movimento do corpo é uma interface que dispensa a intervenção da ação vocal para configurar sentidos e significados no nível artístico; poderíamos até sugerir poeticamente que o movimento é uma das vozes do corpo.

Uma definição de etnocenologia que pode nos ajudar a compreender a criação do atuante, do *performer*, é aquela que toma a cena do corpo como o seu campo de estudo, mesmo quando o que interessa é o espírito que se manifesta neste corpo, o que interessa à etnocenologia é a carne do espírito. O que resta do ator quando desligado das outras dimensões de um espetáculo teatral (texto, direção, música, figurino, etc.) é a sua manifestação corpórea, ou seja, ele mesmo, pois não existe corpo sem espírito e nem espírito sem corpo. Interessa investigar a cena que o corpo produz de um lado, e, do outro, interessa que o atuante assuma seu campo de criação. O domínio da sua arte começa na construção de uma presença cênica e termina na sua exposição aos espectadores. Geralmente o atuante ou o encenador organiza a sua presença física por meio de uma montagem artística. Uma apresentação cênica pode ser resultado de diversos caminhos, porém todos eles de alguma maneira, em algum momento, devem chegar numa situação espetacular na qual o atuante se coloca como uma presença que se apresenta para outros que se colocam, em algum nível, numa atitude de espectadores, mesmo que se proponha uma participação mais ativa destes, a relação entre os dois deve envolver algum nível de *recepção* pela parte de alguém que está fora do ser do ator - que é o seu outro, a sua alteridade¹ - , sem o qual não haverá destinatário para o atuante partilhar a sua presença, nem endereço para a sua apresentação. Em outras palavras, sem o qual não haverá diálogo, pois não haverá as condições necessárias para se estabelecer uma relação de presenciar a manifestação do outro.

O que torna a presença do atuante cenicamente vivo são os elementos criativos orgânicos cuja existência independem do tema ou do gênero espetacular que está sendo abordado na arte do atuante. Quando o atuante organiza, orquestra por si só os processos criativos orgânicos da sua presença numa atuação, podemos falar em termos de uma dramaturgia do atuante, ele é responsável pela autoria da sua própria partitura cênica. Ele é criador da sua própria arte. A dramaturgia do atuante nasce da sua presença cênica. A presença cênica do atuante é o terreno fértil sobre o qual é possível a germinação da dramaturgia do atuante. Carece dizer que quanto mais estéril o solo da presença cênica, piores serão as condições para o crescimento da dramaturgia do atuante. A dramaturgia do atuante existe na medida exata que sua presença cênica permite.

Quando estes materiais são posteriormente remontados pelo diretor, falamos em termos da dramaturgia do diretor. A dramaturgia do atuante é rearranjada pelo diretor, mas enquanto materiais criativos, a dramaturgia do atuante permanece sendo o material a partir do qual é possível se construir o espetáculo. Em outras palavras, o material dramaturgício do atuante está sempre presente em todo os

¹ Em relação à questão da alteridade, Armindo Bião sintetiza originalmente a sua posição: "Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio". Ver Bião, Armindo, *Estética Performativa e Cotidiano*". In, J.G.I.C. Teixeira, (Org), *Performativos, Performance & Sociedade*, Brasília, TRANSE/UNB, 1996, p. 15.

espetáculos, é este o fato que justifica que o elemento essencial do teatro é a arte do ator, ou que o elemento criativo essencial de qualquer espetáculo cênico, é a arte do atuante. O diretor de teatro depende, em última análise, da existência da dramaturgia do atuante, na menor das hipóteses depende da sua presença física. O contrário não é verdadeiro. Para existir, o que a arte do atuante necessita essencialmente é da presença do seu espectador. E quem é seu espectador? Qualquer outro ser humano desde que numa atitude de presenciar o trabalho artístico do atuante, juntos dão luz ao que chamamos teatro, artes do espetáculo, artes cênicas.

Quais são as fontes criativas orgânicas que tornam a presença do atuante cenicamente vivo e ao mesmo tempo são tecnicamente acessíveis? Que princípios técnicos constituem a base orgânica da cenicidade do atuante? São as sementes da criatividade e os impulsos vivos de Grotowski; são os princípios-que-retornam e o corpo-em-vida de Barba; os movimentos plásticos e a biomecânica de Meyerhold; a estatuária móvel de Decroux; as ações físicas de Stanislavski; os fatores dinâmicos do movimento de Laban; as energias potenciais e a técnica-com-vida de Luis Otávio Burnier; os princípios do movimento expressivo de Joana Lopes. E como acessá-los tecnicamente? Como se dá o trabalho técnico do atuante com estas fontes orgânicas? Mediante técnicas corpóreas extracotidianas. As condições nas quais estas técnicas podem ser usadas variam ao infinito. Embora a história do teatro mostre que temos explorado de modo sistemático poucas, sobretudo no Ocidente. Podem ser incorporadas no corpo cênico do atuante inconscientemente ou conscientemente. O processo de trabalho (transmissão, pesquisa, aprendizado) pode se dar dentro de uma relação mestre e atuante, diretor e atuante, ou de uma luta do atuante com os obstáculos e limitações que surgem ao longo da sua vida de trabalho consigo mesmo, independente da presença do mestre e do diretor. Podemos dizer, por exemplo, que na maior parte do tempo de vida de trabalho de Decroux, este foi seu próprio mestre, já que não pertencia a uma tradição de Mímica consolidada, em outras palavras, a sua vida de trabalho foi dedicada à criação de um modo específico de atuar que se chama Mímica Corporal Dramática; a corrente da Mímica moderna mais sistematizada e codificada tecnicamente do século XX.

No mapa metafórico de Barba o atuante do Pólo Norte pertence a um gênero espetacular caracterizado por um código estilístico detalhado. No princípio do aprendizado deste tipo de teatro (seja a mímica, o balé, um dos teatros clássicos asiáticos ou a dança moderna), o atuante modela seu comportamento cênico segundo "... um modelo de *pessoa* cênica estabelecido por uma tradição. A personalização desse modelo será o primeiro sinal de sua maturidade artística". (Barba, 1994, p. 27) Já *O ator no pólo Sul não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico. Não tem um repertório de regras taxativas para respeitar. Deve construir ele mesmo as regras sobre as quais*

*apoiar-se. Inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade. Usará como ponto de partida as sugestões que derivam dos textos que representará, das observações do comportamento cotidiano, da imitação no confronto com outros atores, do estudo dos livros e dos quadros, das indicações do diretor. O ator do Pólo Sul é aparentemente mais livre, mas encontra maiores dificuldades ao desenvolver, de modo articulado e contínuo, a qualidade do seu artesanato cênico.*²

Já a maioria dos bons atuantes do pólo sul conquistam a sua maestria e autonomia no interior de um relacionamento artístico com seu(s) diretor(es). Enquanto os atuantes do pólo norte são prisioneiros da sua especialização a uma forma teatral, seja ela um gênero ou tradição cênica, os atuantes do pólo sul são prisioneiros do seu vínculo artístico com o(s) diretor(es). Os elementos essenciais são o atuante e o seu espectador. As condições e os modos nas quais os processos criativos do atuante podem acontecer até desaguar na relação teatral, são o inesgotável território de pesquisa do pré-expressivo. Trata-se de um campo de pesquisa que foi pouco explorado de modo sistemático e contínuo. Barba considera Stanislavski, Meyerhold, Etienne Decroux e Grotowski os maiores pesquisadores do nível pré-expressivo da arte do atuante no Ocidente do século XX. Estes pesquisadores do teatro estudaram continuamente e sistematicamente os princípios da arte e técnica do atuante, ou seja, as fontes orgânicas da sua criatividade cênica.

O diretor não foi um elemento vivo nas estruturas performativas que participei nesta pesquisa, o que não significa que o trabalho não teve direção, mas a fonte da direção é outra, é da responsabilidade da ação do tempo no relacionamento do atuante consigo mesmo, com outros atuantes e seus espectadores, ao longo de seus encontros que chamamos de teatro, espetáculo, apresentação. Ao invés da lógica da produtividade, trabalhei com a lógica da organicidade, que sempre é fruto do tempo agindo na autonomia dos relacionamentos. O espectador sim foi um elemento essencial da criação teatral.

No meu trabalho artístico o espectador esteve presente em momentos que solicitaram ao menos dois olhares distintos. Quando convidado pelo atuante para testemunhar um nascimento, um processo vivo no qual escolhas de como aquele material criativo pode conferir sentido ainda não tem sentido. É o momento em que o espectador, seja ele um parceiro de trabalho, pessoa de confiança ou até um desconhecido, devem assumir uma atitude na qual sentidos e significados daquilo que estão vendo, presenciando, não precisam e não devem ser descobertos, capturados, pois algo completamente diverso inevitavelmente deixará de surgir. É o momento em que a ênfase está mobilizada para *o nascer da arte do atuante*. É o

² Barba, Eugênio, *A Canoas de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*, São Paulo, HUCITEC, 1994, p. 27-8

olhar aberto, quente, que tenta suspender, durante aquele momento, valores e expectativas pessoais e estéticas predeterminadas e prolongar o mistério das potencialidades. É o olhar solar sobre a grama que cresce em sua direção. Sem um *por que* nem *pra que*, apenas move em sua direção como o irresistível impulso da planta que brota em busca de sol. Algo cuja substância é determinada pelo magnetismo que existe no encontro de dois seres humanos, duas presenças humanas, uma diante da outra. É o olhar sobre o processo de geração do material criativo do atuante, que apenas num segundo momento se transformará numa estrutura performativa. No segundo olhar, atuantes partilharam com os espectadores os frutos da colheita num encontro especial, revelado por meio de uma lógica que possui a sua própria coerência, mas que ainda ao invés de definir, apenas sugere, ao invés de comunicar; desnuda-se, ao invés de se impor, se descobre, ao invés de ensinar, expõe a sua própria auto-revelação. É o momento espetacular, da arte teatral propriamente dita, que conjuga os diversos elementos cênicos: atuantes, espectadores, lugar, música. A colheita do processo cultivado. É um momento dedicado aos espectadores, cujo olhar pertence a si mesmo. Neste ponto, a obra de arte do atuante é um estímulo que pode permitir a decolagem de outros imaginários. Quando me refiro ao olhar do espectador, refiro-me à sua atenção, seu escutar, seu pensamento, enfim, a ação do seu modo de perceber a presença do atuante. Que não coincide necessariamente com a compreensão que nos oferece após testemunhar uma apresentação ou com um relato detalhado que escreva ou fale de como percebeu a peça que presenciou.

Atualmente sou capaz de identificar três elementos vivos no processo de criação cênica que participei. O atuante, o espectador e o tempo. O tempo das coisas acontecerem; das relações amadurecerem e dos princípios essenciais dilatarem na estrutura performativa. O meu posicionamento no pólo do atuante me obrigou a investigar e acessar os seus instrumentos de criação. Apenas após a chegada ao atual estado do meu trabalho de pesquisa da arte do atuante sou capaz de formular a tentativa essencial da minha busca: Como fixar a vida orgânica do material criativo do atuante, ou seja, as suas ações físicas, seus impulsos vivos, suas energias potenciais, pulsações, vibrações de modo que se tornem repetíveis em ocasiões, lugares e para pessoas (espectadores) diferentes? Como codificar ou memorizar de modo a poder *reapresentar* a vida interior do atuante? Que meios materiais orgânicos visíveis e sensíveis são capazes de fixar cenicamente a constelação de estados internos que brotam do ser de cada atuante?

Preciso reconhecer cinco pessoas cujo contato por modos e meios distintos despertaram algo extremamente vivo em mim. À oportunidade de presenciar e trabalhar com eles devo o impulso que me levou a mergulhar na pesquisa do nível pré-expressivo da atuação cênica. Joana Lopes, Carlos Simione, Ricardo Puccetti, Mestre Jogo de Dentro e Thomas Leabhart. Vejo Jogo de Dentro e Thomas indo por caminhos e com objetivos diferentes - um para dar continuidade ao trabalho do

seu Mestre Decroux na edificação da catedral da Mímica Corporal, o outro para preservar e aperfeiçoar a tradição da Capoeira Angola - cada vez mais em direção ao Pólo Norte. Joana estava em algum lugar do Pólo Sul, mas perdi minha mestrediretora de vista. Apenas tenho a certeza de que é uma incansável pesquisadora do nível pré-expressivo, por experiência própria, pelos anos que trabalhamos juntos. Vejo Ricardo e Simione, como os atores do Odin Teatre, no meio da travessia, ora indo para um pólo ora para o outro. Eu próprio me encontro, com mais um punhado de companheiros de travessia, em algum lugar, no meio do mar, remando, às vezes nadando, em busca de uma ilha.

Bibliografia

Barba, Eugênio, *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*, São Paulo, HUCITEC, 1994

Bião, Armindo, "Estética Performática e Cotidiano", In, J.G.I.C. Teixeira, (Org), *Performáticos, Performance & Sociedade*, Brasília, TRANSE/UNB, 1996.

A EXPERIÊNCIA DO BAILARINO: CRIAÇÃO NO ESPETÁCULO COREOGRÁFICO JONGO NA NOITE

Por Tatiana Maria Damasceno¹

Companhia de Dança Helenita Sá Earp – UFRJ
Universidade Federal Fluminense

Este trabalho pretende expor de maneira sucinta a estrutura da Companhia de Dança Helenita Sá Earp – UFRJ e discorrer sobre alguns processos, técnicas e métodos de produção, adotados na construção do espetáculo coreográfico *Jongo na Noite*². Apresentaremos reflexões sobre a ação criadora do bailarino, que, atuante nas descobertas do agir, do pensar e do expressar, transmuda o seu corpo para simbolizar o sagrado e o profano, interiorizando o mundo exterior para exteriorizá-lo poeticamente na realidade da interpretação, tendo como base de investigação cênica e gestual a manifestação cultural brasileira do Jongo³, o culto do Candomblé⁴ e a utilização de Símbolos Eternos⁵ detectados como importantes nessas manifestações.

A manifestação cultural do Jongo foi escolhida para ser trabalhada na forma de espetáculo coreográfico pela Companhia de Dança Helenita Sá Earp – UFRJ, em 1999/2000, no projeto da área didática e artística *Brasil na Dança dos 500 Anos*. A Companhia é um laboratório de pesquisa, montagem e encenação coreográfica vinculado ao Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Com o nome inicial de Grupo Dança da UFRJ, fundado e dirigido, numa primeira fase, pela professora Helenita Sá Earp, constituiu-se como um espaço de pesquisa coreográfica onde Helenita pôde, também, aplicar e desenvolver seus estudos.⁶ Em 1986, o Grupo Dança, já com seu novo nome, foi

¹ Além de integrar a Companhia de Dança Helenita Sá Earp – UFRJ, a autora é *mestrand em Ciência da Arte – UFF*

² Espetáculo coreográfico com uma hora de duração; concepção e coreografias de Tatiana Damasceno e Patrícia Pereira; criação coreográfica – Companhia de Dança Helenita Sá Earp. Estréia: temporada no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, em Novembro de 1999.

³ O Jongo é uma dança de roda que veio para o Brasil através dos negros Bantus. Era dançada pelos escravos, sendo em sua origem uma dança de culto dos ancestrais. É dançada em roda, no sentido anti-horário, onde os participantes (homens e mulheres) dão passos deslizantes no solo com uma determinada marcação rítmica (GANDRA, 1995).

⁴ Conjunto de cerimônias religiosas africanas (BASTIDE, 2001, p.309).

⁵ Segundo Carl G. Jung e colaboradores (1964).

⁶ Helenita Sá Earp foi a primeira professora de dança em universidades brasileiras. Ao longo de sua vida, dedicou-se à investigação e discussão dos princípios filosóficos, científicos, artísticos e pedagógicos da dança. Seus estudos resultaram na proposta de um *Sistema Universal de Dança*, hoje

reativado sob a direção da professora Ana Célia Sá Earp, sua atual Coordenadora Geral, que desde então vem lutando pela implantação de uma política de arte e cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e pela valorização, reconhecimento e apoio à pesquisa em dança. Atualmente a Companhia é formada por seis professores (1 doutorando e 5 mestrados), dois funcionários (iluminador e operador de câmera) e alunos do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ. Assim, a Companhia integra as suas atividades com o ensino de graduação e pós-graduação, dando a oportunidade aos seus integrantes de participar em processos de montagem coreográfica no âmbito da pesquisa em Artes Cênicas. Eventualmente, trabalha com professores convidados de outras áreas artísticas (música, teatro, artes plásticas etc.), elaborando projetos para novas encenações.

Premissas teóricas

Quanto à materialidade⁷ expressiva que é desvelada e moldada na dança – o corpo do bailarino e seus movimentos – é preciso deixar claro que ela não funciona apenas nas aulas de aprimoramento técnico, em elaborações coreográficas e em apresentações de espetáculos. Esse “instrumento”, que possui vontades e desejos, se configura antes de tudo no cotidiano, através de suas experiências variadas e inéditas. O dançarino é um material vivo e pleno de experiência, dotado de uma potencialidade criativa que se refaz sempre. Trata-se aqui de um corpo que, segundo Dorflès (1992), se expressa através da dança pela urgência de exprimir e manifestar a sua constituição rítmica orgânica íntima; de um corpo que é singular, tendo sua identidade revelada nos seus múltiplos gestos: da fala, do movimento, do pensamento, do sentimento e da imaginação. Dotado de consciência adquirida pelas vivências, cada sujeito-bailarino tem uma maneira própria de perceber, opinar, amar e tomar posição diante das coisas e dos outros. O sujeito, para Bachelard (1996), reconhece-se, cria e descobre significações, manifestando-se como sujeito imaginante e falante.

No ato da criação em laboratórios corporais, observamos nitidamente algumas diferenças em cada criador, como o tipo de movimento que lhe é mais característico ou que ele domina, a dinâmica de sua preferência, o ritmo e o andamento mais presentes em suas seqüências de movimentos, a relação que ele estabelece com o outro e com o meio ambiente, e a relação de fluidez entre o seu

denominada *Fundamentos da Dança*. Essa proposta de ensino e criação baseia-se na estruturação de pontos de apoios que viabilizam a promoção de uma técnica criativa, e consiste numa teoria inédita de dança calcada nos princípios que regem a ação corporal, a partir dos estudos dos parâmetros Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo, onde o corpo, como referencial permanente, está constantemente envolvido em descobertas, nas quais a técnica e a criatividade jamais se desvinculam (GUALTER *et al.*, 2000).

⁷ Segundo Fayga Ostrower (1994), a materialidade, com suas qualificações e seus compromissos culturais, não é um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é, pois a materialidade se coloca num plano simbólico para o homem.

espaço interno e externo, que de certa forma interfere na percepção e consciência do seu peso e equilíbrio corporal. Essas diferenças são respaldadas pela diversidade de experiências, expectativas, valores, ideais e acúmulos de conhecimentos sobre o corpo em ação. Contudo, a diversidade de respostas dadas pelos bailarinos não aparece como obstáculo para a realização da construção coreográfica. Antes de tudo, ela se constitui como um leque de possibilidades, de um construir ou ser levado para outras construções pela diversidade expressiva e particular de cada um – que é estimulada a emergir para o âmbito da construção estética através de procedimentos artístico-pedagógicos que acionem o que ainda não foi tocado por emoção ou restrição, nesse depósito misterioso da memória, do inconsciente individual e coletivo. O que implica atualizar o que em nós é pura potência, condição de vir a ser, de devir.

A práxis na construção do espetáculo

Para a elaboração do espetáculo *Jongo na Noite*, contamos com a participação de sete intérpretes (3 alunos e 4 professores), sendo que dois tinham desenvolvimento iniciático dentro do Candomblé, o que nos auxiliou a elucidar certos atos rituais e seus fundamentos – que, segundo Rodrigues, [...] *são preceitos, ou seja, tudo aquilo que produz o conhecimento da origem e dos motivos de existência e permanência de cada manifestação.* (RODRIGUES, 1997: p.64) No decorrer do estudo teórico e prático, foram sinalizados pontos a serem abordados no espetáculo.

A experiência da autora deste trabalho como intérprete, coreógrafa e professora da Companhia de Dança Helenita Sá Earp, possibilitou que observássemos e participássemos de determinados procedimentos para a promoção de estímulos motores diversificados – nos quais o intérprete é levado a criar – que contribuíram positivamente para nossa formação corporal e para ampliação do conhecimento do corpo e de suas possibilidades motoras e expressivas. Observamos também que esses procedimentos eram favoráveis ao crescimento estético da coreografia, uma vez que os bailarinos, motivados por descobrirem possibilidades de uma temática em seus corpos, ampliavam a sua linguagem interpretativa e contribuíam para dilatar o significado da obra coreográfica. Sendo assim, como não poderia deixar de acontecer devido a essas nossas vivências, princípio fundamental para a produção coreográfica do *Jongo na Noite* foi a participação criativa do bailarino, que através de sua singularidade interfere dinamicamente na construção do espetáculo, desde a escolha do tema até a apresentação da obra.

Este princípio, o da ação criadora, confere ao intérprete o papel de interlocutor, de co-criador do trabalho artístico, que está sempre em processo. Durante a pesquisa, o intérprete interage com coreógrafo, diretor, iluminador, produtor cultural, cenógrafo, figurinista e músicos, experimentando, analisando e compondo, com o corpo, possibilidades realçadas pelo tema que está sendo explorado. Esse

trajeto é apoiado por diferentes procedimentos pedagógicos, dentro de uma proposta metodológica que envolve o estudo do tema selecionado, laboratórios corporais de movimentos, organização do roteiro do espetáculo, análise de vídeos (filmes, coreografias e documentários) e seminários.

As possibilidades de participação do intérprete de dança tornam-se explícitas na medida em que os coordenadores, diretores e/ou coreógrafos, ou seja, aqueles que estão à frente do trabalho, possibilitam interferências por parte dos intérpretes, valorizando-os nos diferentes processos de exploração temática. Desta forma, cada etapa do trabalho vai sendo construída a partir do entendimento e envolvimento de todos os participantes do espetáculo. O objetivo principal é que o bailarino seja tomado pelo tema progressivamente, através de diferentes estímulos que envolvem também a sua realidade objetiva (Cf. EHRENZWEIG, 1977). Esta penetra o sujeito-bailarino, causando-lhe novas sensações, percepções e sentimentos, sintetizados pela sua corporeidade.

Nos laboratórios corporais, a partir de idéias variadas, contamos com o improviso de cada um, seja para montagens de cenas, construção de seqüências de movimentos, ou para aprofundarmos corporalmente uma imagem. O importante é deixar que o movimento brote no corpo do bailarino pelo processo de amadurecimento do tema, constituindo-se assim em significado, ao contrário do movimento resultante da combinação estéril de modelos pré-estabelecidos.

Após uma série de laboratórios, realizamos debates sobre as respostas gestuais de cada intérprete, procurando entender melhor o seu surgimento na relação exterior-interior. Este procedimento nos remete à noção de expressão e impressão de Barrilli [...] *a expressão corresponderia à dimensão da subjetividade-interioridade, em oposição à exterioridade do mundo real, do qual geralmente podem vir impressões.* (BARRILLI, 1994: p.106). Nesse sentido, as particularidades detectadas nos bailarinos no ato da criação em laboratório possibilitam movimentos do interior para o exterior (expressão), e deste para aquele (impressão). O coreógrafo e os intérpretes constroem vivências que possibilitam a matéria-corpo ser tomada e percebida num sentido novo, através dos fenômenos da expressão e da impressão. Esta troca permite a ampliação do processo de leitura, por cada um, das suas ordenações e pulsões internas, que se materializam em forma artística, pela construção do movimento corporal orgânico, do nascimento do gesto à interpretação. Riqueza de fenômenos e imagens possibilitam ao intérprete e ao coreógrafo serem tomados, assim, por instantes poéticos que alimentam o desvelar do movimento.

Com isso, tentamos manter a inter-relação das diferentes linguagens artísticas que são fundamentais na construção da idéia-tema do espetáculo, aparecendo muitas vezes sob enfoque e não somente na relação com o corpo-movimento, contribuindo para dilatar suas imagens e sentidos. O sujeito-bailarino é o mediador entre o que se concebe em formas imaginantes e falantes e o que se forma no corpo virtualmente ou concretamente (Cf. LANGER, 1980 e DORFLES, 1992). A mediação, seja dele, do coreógrafo, do diretor, do iluminador ou de qualquer outro

participante idealizador do espetáculo, se dá através dos movimentos que transformam a matéria-corpo de cada bailarino (Tatiana, Patrícia, Michele, Gabriela...) em corpos que se reconhecem nas experiências do novo e que se ajustam para dar vida, sentido e interpretação a esse novo.

Dentre as muitas respostas advindas desses processos de investigações que coadunam a teoria e a prática, destacamos o olhar sobre o bailarino em suas ações criativas em laboratórios. Nota-se que, pela aquisição progressiva da compreensão do tema da pesquisa, aprofundado em diversas etapas, o bailarino sente-se envolvido na dinâmica da experiência expressiva e mostra-se motivado a dar respostas corporais mais qualitativas e selecionadas⁸, contextualizando-as em suas sínteses gestuais. As respostas são provocadas pelas leituras de si mesmo e/ou do outro, em laboratórios que propõem novas relações e investigações a partir do confronto do sujeito-bailarino com diversos elementos associados ou sugeridos pelo tema (palavra, objeto, água, terra, fogo, texto, música, luz, movimento etc.), objetivando a construção da memória afetiva e a imaginação criadora.

No laboratório para composição da cena intitulada *Terra*, na qual a representação central é a *intimidade e elevação espiritual na matéria*, procuramos percursos diferentes para tornar íntima a ligação do bailarino com o elemento terra. Buscamos promover diálogos estabelecendo conexões com a dança do Jongo e com o Candomblé. Num primeiro momento, as perguntas eram: Quais as representações e a importância que o elemento terra apresenta nessas manifestações? O que o elemento terra representa para a vida em nosso planeta? Qual o sentido simbólico do elemento terra em nossa cultura? Num segundo momento, os bailarinos se colocavam em contato com a terra, manipulando-a com diferentes partes do corpo, ora mais lentamente, ora mais rapidamente, aplicando em seus movimentos intensidades diferentes, executando voltas, saltos e quedas, sensibilizando seus sentidos nessa relação. Esse processo de descobertas em nível físico, mental e emocional, foi conduzido pela estratégia de perguntas (diretor) e respostas (bailarino), como por exemplo: O que a terra suscitava em cada um? O trabalho com a terra causava prazer ou repulsa? O que surgia na mente de cada um ao manipular a terra? A terra traz alguma lembrança? Que representação a terra assumia para cada um naquele momento? Como é se enraizar na terra? Como estas, muitas outras perguntas desabrocharam nesse processo. O laboratório caminhou, neste segundo momento, com a integração de dois pólos: o de pensar, sentir e falar, e o de expressar corporalmente. Um pólo não surgiu antes do outro, mais simultaneamente ao outro. Assim, o bailarino pôde desenhar uma interpretação

⁸ Essas respostas, a princípio, não são caracterizadas pela beleza ou feiura, por qualidades físicas (agilidade, flexibilidade, coordenação...) e nem pelas combinações de saltos, voltas, quedas e elevações, mas pelo dizer do bailarino, uma vez que nas experimentações ele modula o seu aspecto físico, mental, emocional, social e espiritual, deixando surgir uma nova possibilidade de significação em seu corpo. Cada bailarino relaciona e forma com o seu corpo de maneira particular, de acordo com seus medos, valores, preconceitos, gostos, alegrias, percepções, sentimentos e acúmulos de conhecimentos sobre o corpo em ação.

orgânica e particular, pois a estratégia não impôs uma representação fixa de gestos, palavras e emoções. Ao contrário: com todos os seus sentidos mobilizados pela experiência; o bailarino, numa entrega a novas descobertas, deixa aflorar em seu corpo o que, advindo daquele contato com a terra, pulsou mais forte em sua corporeidade. Para interpretar o sagrado na matéria/corpo, cada bailarino deixou imprimir em seu corpo qualidades físicas e emocionais distintas, que se originaram da experiência vivida e de sua memória primordial. Mas nenhuma interpretação, dos três bailarinos em cena, foi mais ou menos sagrada ou profana do que a outra. Elas simplesmente foram possibilidades dentro de um infinito da interpretação do sagrado e do profano em cena.

Através da aplicação de laboratórios práticos e improvisações, observamos que o corpo do bailarino, aos poucos, revelava através de seus movimentos uma interpretação particular para o Jongo. Ou seja, cada intérprete, consciente ou inconscientemente, se identificou com alguns elementos simbólicos da manifestação do Jongo e corporificou-os em seus movimentos e expressões, dispondo o seu corpo para simbolizar fragmentos da pesquisa que marcaram o seu interior.

A princípio o intérprete não tem consciência desse registro simbólico em seu corpo. Através de discussões, ele é levado a refletir sobre suas respostas e, na medida em que começa a perceber a representação do sagrado e do profano em seu corpo, caracterizando aspectos da manifestação cultural – movimentos, gestos e emoções –, o que se segue é o aprofundamento da pesquisa do movimento. Essas percepções particulares captadas pelos bailarinos dinamizam a escolha dos elementos que serão aprofundados na coreografia e nas soluções cênicas para a composição final do espetáculo.

Nessa trajetória, que teve início com a escolha do tema abordado no espetáculo, concordamos com a observação de Graziela Rodrigues [...] *o sujeito-bailarino vive no seu corpo a vida dimensionada pelo espetáculo [...] assumindo um corpo imaginário, gerando uma liberdade de expressão e uma permissividade na dança de experimentar possibilidades [...]*. (RODRIGUES, 1997: p.19). Na busca de descobertas pessoais, o sujeito-bailarino envolvido no sonho mítico projeta em seu corpo imagens e representações. Não mais do profano dissociado do sagrado, mas um sagrado em todos os profanos.

A interpretação na pesquisa não é entendida como um ato reprodutor de gestos e movimentos observados no Jongo e codificados com determinadas expressões e sentimentos, e sim como uma conquista do sujeito-intérprete frente a seus limites: preconceitos, formação corporal e compreensão do Jongo como manifestação mítica de um grupo social. Através de imagens pessoais e registros emocionais, o intérprete é levado a criar em um espaço imaginário, revelando o espetáculo coreográfico – *Jongo na Noite* – como uma imagem em que o sagrado e o profano se interpenetram. O espetáculo serve de referência para a caracterização do ritual a partir de nossas leituras pessoais, constituindo-se apenas como uma possibilidade.

Uma das contribuições destas reflexões é a indicação de uma literatura organizada, fato que até então não fora desenvolvido pela Companhia de Dança Helenita Sá Earp. Ressaltamos a importância da organização escrita das produções em dança, mesmo que em nível de relato de experiência, pois isto, na visão do professor Luiz Alberto Sanz (2000), provocará diálogos entre os participantes da área de dança, e desta com outras áreas artísticas, podendo servir de fonte para novos entendimentos e construções artísticas. Outra contribuição do espetáculo é trabalhar a aplicabilidade dos *Fundamentos da Dança* (teoria da Professora Emérita Helenita Sá Earp) no contexto da manifestação cultural brasileira. O que confere a essa teoria um certo caráter de universalidade, por permitir a constante elaboração e re-elaboração das relações corporais e imaginativas, nos fluxos e refluxos dos pensamentos e emoções.

É importante ressaltar que, dentro desta proposta metodológica, os procedimentos pedagógicos utilizados na elaboração da coreografia não são fechados, nem têm como finalidade limitar e enquadrar a arte da dança. Ao contrário, eles visam auxiliar e ampliar a produção do conhecimento artístico nesta área, integrando o ato criador no fazer, no sentir e no pensar, desvelando o tema para apresentá-lo esteticamente de maneira inovadora, sendo um caminho estimulante para a reverberação do tema em forma poética.

Finalizando, fazemos um alerta: apesar de muitas pesquisas em dança serem desenvolvidas nas universidades, a falta de apoio financeiro para sustentar a apresentação do *produto da pesquisa no mercado* acaba tornando rarefeitas suas vinculações em forma de publicações, seminários, encontros, workshops e espetáculos. Isso, e muito mais, contribui para dificultar o diálogo entre a forma de produção acadêmica e outros espaços de pesquisa. Assim, de certa forma, fica comprometida a provocação de reflexões que busquem entender no momento atual o significado, a função e a relação de alguns conceitos como dança, coreógrafo, bailarino/intérprete, diretor, movimento, técnica e construção coreográfica.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARRILLI, Renato. *Curso de estética*. Lisboa: Estampa, 1994.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte – a psicologia da ação criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- GANDRA, Edir. *Jongo na Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora / Uni-Rio, 1995.

GUALTER, Katya Souza et al. *I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2000.

JUNG, Carl G. et al. *O homem e seus símbolos* – 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LANGER, K. Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANZ, Luiz Alberto. *Anotações de aulas no Mestrado em Ciência da Arte*. Niterói/RJ, UFF, 2000.

STANISLAVSKY, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

A EXPRESSÃO VOCAL NA PAIXÃO DA DOR NA PERSONAGEM MEDÉIA DE EURÍPIDES

Por Jane Celeste Guberfain

Programa de Pós Graduação em Teatro
Universidade do Rio de Janeiro

Este trabalho faz parte da minha dissertação de Mestrado em Teatro, que está sendo desenvolvido na Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, sob a orientação do professor doutor Luiz Arthur Nunes e co-orientadores os professores Luciano Maia e Domingos Sávio Oliveira.

A voz do ator é essencial no processo de interpretação teatral, sendo, por isso, objeto de constante preocupação para o fonoaudiólogo. Deve-se propiciar ao ator instrumentalização necessária para a expressão vocal, independente do estilo ou proposta cênica do espetáculo em que vai atuar. O processo de orientação vocal deve estar integrado com o da interpretação da personagem – em seus momentos de construção e atuação – e a utilização da voz do ator não pode implicar em problemas para o seu sistema fonatório.

A partir dessa premissa, nosso estudo da problemática da voz no teatro elege como foco a personagem *Medéia*, da tragédia de Eurípides. A razão dessa escolha está nas exigências de desempenho vocal impostas pela extraordinária intensidade emocional que caracterizam a heroína. Ela se afirma como uma *mulher tomada de paixão*, pois através de sua personalidade apaixonada, ela luta usando todas as suas forças na conquista de seus objetivos.

A expressão da dor, o intenso sofrimento psíquico de um personagem tão radical, de forma comunicável e com qualidade estética, requer um comportamento corporal e vocal muito específico do intérprete, altamente exigente do ponto de vista técnico. Muitas vezes, o ator, ao tentar exprimir vocalmente esses extremos de paixão, encontra limites significativos no âmbito orgânico devido à constrição laríngea¹, entre outros sintomas. Tal dificuldade acarreta graves problemas na emissão vocal como um todo. Para que o sistema fonatório funcione de modo satisfatório, é preciso que o ator tenha domínio dos sistemas da respiração, vocalização e ressonância, exercendo uma importância fundamental na beleza e na qualidade da voz. Esses atributos são necessidades primordiais no processo da comunicação teatral. Ao mesmo tempo, a competência técnica deve estar a serviço da expressão dos conteúdos emotivos e dramáticos que contribuem a vida interior do personagem.

¹ A constrição laríngea se constitui como um aperto na garganta, muitas vezes como esforço desnecessário à fonação, trazendo como consequência uma qualidade vocal tensa ou rouca.

Com base no que foi exposto acima, a intenção do presente projeto é investigar e testar um conjunto de práticas que atendam a esse desafio. Como via metodológica, a pesquisa selecionará atrizes que interpretarão três momentos representativos relacionados à paixão da dor da heroína trágica. Numa primeira etapa, a fim de que se possa apreender as qualidades vocais básicas das atrizes, as mesmas farão uma leitura com voz neutra dos trechos escolhidos. Numa segunda etapa, elas interpretarão sob emoção esses mesmos momentos.

A emissão de forma neutra se dará sem nenhuma preparação prévia: estudo do texto ou exercícios e técnicas facilitadoras para a emissão vocal. A leitura "emocionada", porém, pressupõe um aprofundamento nos conteúdos dramáticos da obra. Esse "calor" da interpretação podemos chamar de *atmosfera*, sobre o qual Michael Chekhov² fez algumas considerações. Uma interpretação sem *atmosfera* apreende o conteúdo da peça apenas com o intelecto. Na interpretação com *atmosfera*, os sentimentos seriam acordados e estimulados, resultando numa apreensão da essência da cena, tornando-a mais rica e mais significativa.

O comportamento vocal das atrizes em cada etapa será observado, analisado, registrado e comparado, a fim de detectar as variações e dificuldades técnicas na expressão da vivência da dor em *Medéia*. A orientação no trabalho interpretativo das atrizes será baseado nos estudos de Stanislavski e Michael Chekhov. Será feito um treinamento, em que serão aplicadas técnicas facilitadoras a fim de garantir a interpretação adequada dos afetos. Depois os resultados obtidos serão avaliados. Nesta pesquisa prática, os aspectos da evolução da paixão da dor da personagem - nas três situações - serão associados às questões vocais pertinentes, escolhidas como etapas cruciais de sua trajetória.

Identificamos dor vivenciada pela personagem como sendo a dor chamada psíquica ou dor de amar, que, segundo Juan David Nasio, é:

*"o afeto que resulta da ruptura brutal do laço que nos liga ao ser ou à coisa amados. Essa ruptura, violenta e súbita, suscita imediatamente um sofrimento interior, vivido como um dilaceramento da alma, como um grito mudo que jorra das entranhas"*³.

Junito Brandão⁴ ratifica essa idéia quando diz que *Medéia* se apresenta, sobretudo, como mulher que reage à ofensa de seu leito conjugal através da manifestação da *dor* pelo transbordamento da sua *paixão*. Jasão, por outro lado, não se priva de destruir todos os obstáculos, para conseguir seus objetivos: a conquista do poder, mesmo à custa de sua separação de *Medéia*, que tanto o ajudara. Seu ato de violência vai gerar uma resposta de igual impacto destruidor: sua vingança.

² CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

³ NASIO, Juan David. *O Livro da Dor e do Amor*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Zahar, 1997, p.25.

⁴ BRANDÃO, Junito. *Teatro Grego - Tragédia e a Comédia*. 4.ª ed. Petrópolis, Vozes, 1988.

Medéia não fica impune ao tom dilacerante com que vive estas contradições: sua violência cintila diversas e profundas nuances de dor.

Ela não tem outra opção diferente da dor, uma vez que tanto o extremo da paixão quanto o da razão conduzem necessariamente ao sofrimento. A dor de *Medéia* é constitutiva de sua linguagem e inscreve-se em seu corpo. São palavras doídas que ela esfrega em Jasão, porque ele já não quer mais seu corpo.

A paixão da dor, porém, é um fenômeno complexo que pode ser vivido de diferentes formas. Nesse trabalho, buscamos discernir uma tipologia básica, a partir da qual, estabeleceremos três situações dramáticas ilustrativas para serem vivenciadas pelas atrizes como momentos representativos da evolução do percurso emocional da personagem.

- Primeira situação dramática: *a dor incomensurável*.

Esse estado de intensa convulsão interior pode ser localizado no início da peça, transparecendo seu sofrimento nas primeiras falas da protagonista, quando ela tem conhecimento do repúdio de seu marido para que ele possa casar com Glauce, a filha do rei Creonte, de Corinto.

Tamanha traição está na origem da dor incomensurável de *Medéia*, principalmente depois de todos os sacrifícios enfrentados por ela para defender e apoiar seu amante. Dedicando-se unicamente ao seu amante, o amor desmedido de *Medéia* ao não ser mais correspondido, transforma-se, na mesma proporção, em dor desmedida. Todas as suas ações passarão a ser comandadas por esse sentimento e seus subprodutos, o ódio e o ciúme.

Temos constatado empiricamente que a tendência do ator na interpretação da dor lancinante é utilizar o grito, com a projeção da cabeça para trás, como se a personagem estivesse esperando de "Deus" uma redenção. Tal procedimento deverá ser cuidadosamente trabalhada para não haver prejuízos na comunicação e no sistema fonatório do ator. O estudo desenvolvido pelo professor Domingos Sávio Oliveira na sua dissertação de Mestrado em teatro trouxe novas perspectivas para a integração fonoaudiólogo-ator, em que o pesquisador investiga as emissões de grande intensidade – grito, gemido e choro, com o objetivo de esclarecer algumas questões problemáticas relacionadas ao uso da voz no espaço cênico. A dissertação aponta para a necessidade de uma conscientização, por parte do ator, dos cuidados que deve ter com sua voz. Em relação ao grito, ele nos diz: "*o grito é uma das limitações vocais relatada pelos atores, a tal ponto que muitos ficam receosos da agressão que fazem contra a laringe*".⁵ As atrizes que participarão desta nossa pesquisa cumprirão uma série de etapas de preparação vocal proposta pelo professor Domingos, capacitando as atrizes para expressar sob a perspectiva da dor lancinante proposta.

- Segunda situação dramática: *A dor contida*.

⁵OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. *A Explosão da Voz no Teatro Contemporâneo. Uma análise espectrográfica computadorizada da voz de grande intensidade no espaço cênico*. (Dissertação de Mestrado em Teatro, Universidade do Rio de Janeiro - Uni Rio). Rio de Janeiro, 1997, p.72.

A contenção da dor em *Medéia* pode ser exemplificada quando ela sai de casa e relata para o coro das corintianas o “fato inesperado” que a atingiu, fazendo com que ela perdesse o amor à vida.

Neste caso, há uma mudança de atitude em relação à situação anterior, quando a heroína estava ainda no interior de sua casa, consumindo-se em prantos. Acreditamos que a expressão da dor em *Medéia* neste momento é matizada de melancolia. Ela exprime às amigas seu sofrimento de modo controlado. Em relação a esse trecho, Edvanda Bonavina da Rosa nos diz:

“Quando ainda se achava dentro de sua casa, sua voz exaltada, seus lamentos e imprecações nos forneceram elementos para construirmos a imagem do íntimo dessa mulher revoltada, ferida em suas esperanças. Saindo de casa, podemos ver seu exterior. Agora, recebemos a imagem já construída de um comedimento voluntário, calculado para comover e aliciar o coro”.⁶

A expressão desse sentimento manifesta-se através do abafamento e contenção da emissão da voz, com conseqüente prejuízo da intensidade e da projeção vocal. A dificuldade técnica consiste em preservar o som velado, mas garantindo uma projeção suficiente para assegurar uma boa comunicação. Para resolver este problema serão aplicados recursos de vários métodos com a finalidade de desenvolver uma emissão vocal sem prejuízo à projeção espacial.

- Terceira situação dramática: *A dor da angústia*.

Medéia, no momento final da peça, luta consigo mesma através de um solilóquio doloroso, questionando a monstruosidade de seu plano, de matar os próprios filhos para se vingar de Jasão, causador de todo o seu sofrimento. Podemos verificar nessa fala a variedade de recursos lingüísticos e extralingüísticos para expressar as fortes mudanças emocionais da personagem, como vocativos, reticências, interrogações e exclamações.

Na minha experiência como professora de Técnica e Expressão Vocal da Escola de Teatro da UNIRIO, tenho observado uma tendência para a emissão vocal comprimida ao se dizer um texto sob a perspectiva deste estado emocional angustiado. Segundo Behlau e Pontes (1995), “*a voz comprimida apresenta-se tensa, desagradável e o próprio nome é indicativo do mecanismo empregado em sua produção*”⁷. Segundo a autora citada, há uma contração exagerada que pode envolver várias regiões da laringe, diferente da fonação fluida, em que há uma vibração relaxada. O resultado sonoro é tenso, sugerindo uma voz cansada. Devemos tomar cuidado com esse tipo de emissão para não desencadear patologias vocais.

Sendo assim, é importante que o ator saiba explorar os recursos lingüísticos contidos no texto e desenvolva uma técnica para superar as dificuldades vocais

⁶ ROSA Edvanda Bonavina. *Medéia: O sagrado e o profano*. Dissertação de Mestrado em Semiótica. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, São Paulo, 1989.

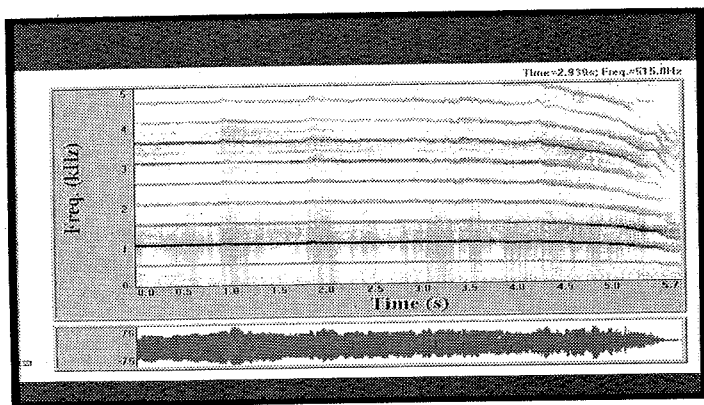
⁷ Behlau, Mara & Pontes, Paulo. São Paulo, Lovise, 1995, p. 74-75.

advindas da experiência emocional (angústia) na qual a personagem se acha inserida. O ator deve preparar sua musculatura para que a tensão de sua voz exerça um mínimo de impacto inadequado em suas pregas vocais. Nesse caso, um aquecimento vocal específico é essencial, pois propiciará maior suporte respiratório e melhor equilíbrio das forças aerodinâmicas e musculares da fonação. Será desenvolvido no projeto a experimentação e sistematização dos procedimentos adequados à superação do problema.

Desta forma, com o trabalho vocal efetuado nas três situações dramáticas da dor de *Medéia*, estaremos contribuindo para atender às solicitações na área vocal que julgamos relevantes nesse contexto de interpretação: Como expressar vocalmente a dor em seus diversos níveis de emissão, com o mínimo de comprometimento das estruturas fonatórias e sem prejuízos à qualidade dos afetos envolvidos, nisso se resume a proposta fundamental da pesquisa.

Um dos recursos que temos utilizado é o laboratório de voz, que constitui de uma série de programas de análise acústica computadorizada. (Ver gráfico em anexo). Esse instrumento importante nos proporciona a visualização da voz, confirmando ou não, as observações vocais previamente auferidas pelo ouvido humano. Revela nuances sonoras importantes para a expressão vocal do ator. Pode ser também um diagnóstico complementar de distúrbios vocais. O preparador vocal pode utilizá-lo como instrumento de conscientização teatral – a partir dos dados acústicos obtidos – descobrindo e/ou confirmando as potencialidades e os limites vocais de cada ator.

Reaparelhando o ator com um domínio técnico que assegure a integridade e o melhor aproveitamento de seu aparelho fonador, as reflexões e práticas aqui desenvolvidas serão garantia de um enriquecimento de seus recursos expressivos, de seu poder de comunicação e da qualidade de sua criação artística.



Visualização da voz da atriz Silvia Monte interpretando um trecho de *Medéia* de Eurípedes, dirigida por José Henrique em 2000.

ILUMINAÇÃO CÊNICA-O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Por Deise Léa De Souza Calaça¹

Universidade Estácio de Sá - RJ

A imagem surge como a veia condutora do sentido de percepção visual das diferentes cores, intensidades, formas, direções e movimentos que a luz pode criar, realizando uma cadeia de combinações de imagens que vão perpetuar de forma positiva ou negativa, dependendo da pré-disposição do espectador em receber esta imagem. O olho humano vai captar a imagem da forma que a projetarmos através da luz, pois só podemos ver se existir a fonte de luz sendo projetada num objeto. “Quando o olho recebe os raios luminosos, desenvolve impulsos nervosos que, no córtex visual do cérebro, são interpretados como visão” (GARDENER e OSBURN, 1980, p. 318). Quando captamos a luz projetada no palco e a vemos como um todo, começamos a ver a iluminação não como uma claridade e sim como um elemento de formação da criação, no qual captamos através da imagem e dos códigos o que ela representa – as emoções e sensações que nos são transmitidas. Mas o que é esse processo que nos permite estimular tais sensações e desenvolver o jogo de imagens?

A Iluminação é uma arte que se utiliza de técnicas adquiridas por meio de pesquisas, estudos históricos e conhecimento de acessórios e diferentes equipamentos tecnológicos. A iluminação é definida como “Arte e técnica de iluminar recintos” (FERREIRA, 1999, p. 1076), e quem realiza essa iluminação é a pessoa denominada de iluminador, que é “Aquele que concebe e planeja a colocação das luzes de um espetáculo” (IDEM). Identificamos assim a figura do iluminador e a definição de iluminação. Percebemos também que, na segunda definição, o termo espetáculo é utilizado para definir o evento; na primeira, o termo recinto refere-se ao espaço, ao palco, à cena, ao cênico. A iluminação é a arte e a técnica de clarear, em diferentes intensidades, o espaço cênico utilizado para a representação. Do mesmo modo, o iluminador é aquele que concebe, cria pela imaginação, e planeja, projeta, fazendo plano ou roteiro, a colocação dos objetos iluminantes, que pelo seu funcionamento iluminam artificialmente o espaço cênico, o palco.

A iluminação sempre foi fator de preocupação estética, nos primórdios quando a luz artificial não existia, os gregos e os romanos tinham a preocupação de construir os teatros de maneira que a luz do sol propiciasse um efeito de claridade e sombras, que eram criadas pelas roupas utilizadas na época, como também a luz do

¹ Iluminadora, Diretora Técnica, Professora de Noções Cênicas do Curso Profissionalizante para Bailarinos de Corpo de Baile do Centro de Dança Rio/RJ, Pós-Graduada na Especialização em Tecnologia e Projetos de Iluminação – Lighting Designer da Universidade Estácio de Sá -RJ

sol ficava por trás da platéia, com isso, a representação era iluminada de frente a luz, não incomodava o público. No século XVII os espetáculos eram encenados, na maior parte das vezes, em espaços temporários, dedicados a outras atividades; possuíam deste modo uma iluminação fixa comum. Entretanto, com o objetivo de ressaltar e valorizar o evento, algumas velas eram colocadas como complemento cênico. Os séculos seguintes foram cruciais para a transformação da iluminação. No século XVIII, já se começava a verificar uma preocupação com variações da luz facilitadas pela utilização mais constante de um mesmo espaço, favorecendo deste modo o começo de uma busca mais direcionada à técnica.

No início do século XIX, com a introdução da iluminação a gás, começou-se a verificar a necessidade de uma mudança. Fortaleceu-se a idéia, que mais tarde ganharia força, de utilizar a iluminação para modelar a cena, favorecida pelo uso da intensidade, o claro e o escuro. Mas foi no final do século XIX, em consequência da revolução tecnológica, que ocorreu o nascimento do que hoje se pode denominar a iluminação moderna. Foi nesse século que a linguagem naturalista começou a ganhar força, e, com a virada do século, surgiram novas idéias estéticas sobre iluminação. A iluminação que até então era apenas vista como meio para clarear o palco e as telas de cenário, passou a ser vista como um importante meio para a valorização e o crescimento da representação cênica, vindo a ser de grande importância na representação dramática.

Em 1903 o francês André Antoine, fundador em 1887 do Théâtre Libre na França, considerou a iluminação como a grande fada do cenário, alma de uma encenação. Apesar disso, a luz naturalista não intervinha na ação, tendo como preocupação a reprodução da natureza. Para Antoine a encenação era um conjunto de elementos diversos que seguiam um único ideal estético, de modo que, para que essa sua visão teórica fosse colocada em prática, surge a figura do encenador, que vai unir os diversos elementos, tais como: a iluminação, os cenários, os figurinos, o som, os atores.

Enquanto o naturalismo tendia a levar o espectador para um entendimento da realidade, afastando-o da teatralidade, utilizando-se para isso, algumas ações, como por exemplo a retirada da ribalta, que ficava entre o palco e a platéia, o Simbolismo buscava o oposto, redescobrir com maior nitidez a teatralidade. Em oposição clara ao Théâtre Libre, é fundado em 1891 pelo poeta Paul Fort o Théâtre d'Art. Com o simbolista, voltam a surgir em cena os pintores, as grandes telas que já tinham sido utilizados pelos romancistas, e o painel de fundo passa a existir como elemento de definição de tempo, e de local, bem como explorar as emoções não utilizadas pelo naturalismo.

A grande virada na utilização da iluminação ocorreu com o que se pode dizer a revolução na cenografia no século XX. Com Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966) surge o cenário de arquiteto em oposição ao cenário de pintor. É com Appia e Craig que a iluminação elétrica é verdadeiramente aproveitada. A cenografia é modulada, ganha volumes, com planos diferentes. Deste modo a luz passa a moldar, esculpir com intensidades e sombras, delimitando

áreas e espaços. Além disso, entram em cena os *spots* criados em 1916 e que se tornam de total importância na iluminação cênica.

A iluminação cênica ganha novos contornos, o que nos leva a uma reflexão deste período de forma profunda. A iluminação elétrica foi o estopim para o surgimento de diferentes percepções cênicas e a representação passou a ser vista como arte com seus diversos elementos interligados. O encenador² adquire total domínio sobre a encenação, fazendo a interligação dos elementos cênicos, evitando com isso uma proliferação de individualismo estático numa mesma encenação.

Durante todo esse desenvolvimento, o que existia era primordialmente a figura do técnico do palco, que tinha a função de executar aquilo que era solicitado pelo texto, através de suas rubricas ou então pela determinação dos encenadores. A figura do iluminador não era então vislumbrada como nos dias atuais, o que começava a surgir numa relação próxima com os dias de hoje eram os cenógrafos-arquitetos criando também a utilização da luz mais especificamente para valorizar os cenários. Tal fato vem sofrer modificação com a enorme rapidez com que os equipamentos auxiliares são desenvolvidos. A incorporação do iluminador se torna um processo natural e necessário a partir da metade do século XX.

Em 1891 a dançarina americana Loïe Fuller que desenvolvia um código gestual liberto da representação figurativa, explorava a luz nas suas apresentações fazendo-a fluir, colorida, dançando junto com ela, realçando uma integração da dança com a iluminação e não se limitando a utilizar a iluminação como uma marcação atmosférica. Neste aspecto, verificamos nos dias mais recentes ser o norte-americano Alwin Nikolas, e posteriormente Murray Luis, um seguidor dessa idéia, de utilizar a luz como um elemento dançante e modelador. Ao mesmo tempo, podemos perceber que a dança recebeu influência direta do simbolismo com a utilização do painel de fundo que propiciava um espaço amplo e de superfície livre. Deste modo, o cenógrafo passa a utilizar-se da moldura da boca de cena, das pernas que delimitam as coxias e dos figurinos; a figura do pintor vem difundir uma estrita interferência no trabalho de coreógrafo, por achar ser responsável por todo o equilíbrio visual do conjunto e por ser detentor de total domínio das cores, das formas e da luz, este pensamento não perdura nos dias de hoje.

Todo o processo de criação cênica é influenciado diretamente pelos diversos elementos que compõem a encenação; o espetáculo é um sistema de signos, sendo seus códigos estabelecidos através dos tempos em virtude dos espaços cênicos utilizados, juntamente com os recursos técnicos e a estética das épocas. Desenvolve-se assim um conhecimento tanto por parte de quem expressa esses códigos e quanto de quem assiste; mas vale ressaltar que, na maioria das vezes, o espectador não conhece todos os códigos, entretanto consegue entender o espetáculo apoiando-se apenas em alguns, que estão ligados diretamente ao gestual, à música, ao cenário, ao figurino e à luz. A luz, em particular, desenvolve um código próprio desde o naturalismo; com a influência do simbolismo desenvolveu novos códigos permitindo diferentes intenções cênicas. Com isso, podemos nos

² Para efeito de entendimento o encenador aqui é o diretor.

valer da possibilidade de levar o espectador a perceber que determinada cena está direcionada para essa ou aquela dramaticidade.

O iluminador vai utilizar-se do simbolismo em conjunto com o naturalismo, aliado ao conhecimento técnico e expressionista, para conceber a iluminação. Particularmente na dança vamos verificar duas tendências na forma de concepção, que será a naturalista aliada ao simbolismo na utilização da cenografia de pintor e a concepção simbolista com influência diretamente expressionista na cenografia arquitetural. Sendo a primeira ligada diretamente ao Ballet na sua forma clássica de repertório e a segunda às demais vertentes da dança, nas suas diferentes linguagens de expressão com mais atualidade na dança contemporânea, assim, a iluminação adquire uma nova definição cênica: a iluminação cenográfica³

Todo o processo de criação deve partir inicialmente de uma definição histórico-conceitual visando definir a linguagem cênica que está sendo utilizada permitindo que se direcione desse modo a codificação da iluminação existente. Mas é no decorrer dos ensaios que o todo o processo se inicia, é nesse período que ocorrerá a interligação de todos os elementos do espetáculo, é o momento em que se descobre as intenções, as emoções, a composição da personagem.

Durante esse processo devemos buscar observar as diferentes linhas de movimentação e angulação dos movimentos, bem como os elementos de apoio de construção da personagem que serão utilizados⁴, devemos observar inclusive se os objetos a serem utilizados vão ser usados apenas como elementos estáticos ou funcionais.⁵

Ao longo da pesquisa verificamos que alguns aspectos devem ser considerados no processo de criação na iluminação cênica:⁶

- TEMPO CRONOLÓGICO
- ESPAÇO CÊNICO
- CENÁRIO⁷
- FIGURINO⁸
- TEMPO DIÁRIO
- TEMPO CLIMÁTICO
- EMOCIONAL
- ROTEIRO

³ A iluminação desenhada com fumaça cênica, hoje é vista como elemento de total importância nas encenações, pois muitas vezes por questões econômicas e de tempo, ela passa a ocupar os espaços que seriam utilizados pelos cenários.

⁴ Um cuidado especial deve ser observado principalmente na utilização de chapéu, pois ele vai causar sombra se o posicionamento da luz e angulação da movimentação não forem estudadas.

⁵ Aqui se entende como os abajures, lustres etc.

⁶ Deve-se observar, que os aspectos serão vistos primeiramente de uma forma global, ao longo do processo deverá ser feita a mesma consideração cena por cena, coreografia por coreografia, música por música.

⁷ Especial atenção deve ser dada às cores, a colorimetria deve ser estudada no processo de criação para que se evite distorções de cores no cenário e no figurino que não estejam em harmonia com a encenação, pois não raro são vistas, em encenações onde não há um estudo cuidadoso, as deformidades de cores de figurinos e cenário.

O segundo passo é obter o maior número de informações a respeito do espaço cênico onde será realizado o espetáculo, juntamente com todas as informações obtidas durante o processo de ensaio.

- Relação de cenas e suas características
- Fita de Vídeo de ensaio
- Relação de equipamentos de luz a serem utilizados
- Dimensões do teatro (palco – altura das varas, largura, profundidade)
- Mapa de varas elétricas do teatro
- Mapa de tomadas elétricas do teatro
- Tipo de mesa e quantidade de canais

O processo de criação deve ser uma exaustiva e intensa pesquisa interior do iluminador, permitindo que todas as emoções possam ser aproveitadas e aplicadas através dos diferentes equipamentos e acessórios que irão permitir que ele desfrute de um leque de opções para proporcionar assim a melhor e mais agradável imagem a ser captada pelo espectador.

Há uma grande tendência quando se fala em iluminação de se acreditar e achar, que qualquer pessoa pode iluminar. Realmente, não há oposição histórica quanto a isso, entretanto, quando falamos em iluminação cênica, falamos em arte, falamos em iluminador, em artista, para se obter uma criação pesquisada com aproveitamento total dos recursos e sentimentos possibilitando uma total harmonia cênica é necessário o iluminador, pois ele, não é apenas um técnico que ascende uma lâmpada, ele é um artista que explora os sentimentos buscando transformá-los em luz dentro do contexto cênico para atingir de forma positiva a emoção do indivíduo.

Das diversas formas de expressão artística que o homem pode desenvolver, talvez uma, não necessite que se tenha a iluminação para poder ser apreciada e sentida toda a sua criação, é a música. A iluminação cênica desenvolve cada vez mais o seu potencial e sua importância como elemento de ligação entre todos os que compõem uma encenação, nas diversas formas de expressão artística.

Bibliografia

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1076.

GARDENER, Weston Deuin, OSBURN, Wiliam A. Anatomia do Corpo Humano;. Cidade: Editora, 1980.

WALTERS, Graham, Stage Lighting-Step-By-Step, Londres-Ed. Quarto Book, 1997.

LANGFORD, M.J., Fotografia Básica, Dinalivro/ Martins Fontes – São Paulo

MURRAY, Louis, Dentro da Dança, Rio de Janeiro- Nova Fronteira, 1992.

WOODFORD, Susan, A arte de Ver a Arte, São Paulo- Círculo do Livro –

1987.

KRAUBE, Anna-Carola, História da pintura-do renascimento aos nossos dias, Portugal – Editora Kônemann, 2000.

GARAUDY, Roger, Dançar a Vida, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 7ª ed.

1980.

RATTO, Gianni, Atitratado de Cenografia, São Paulo, Ed. Senac – 1999.

POÉTICAS DA DESTRUIÇÃO NO TEATRO DE BECKETT¹

Por Luiz Marfuz²

Programa de pós-graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal Bahia

Monte de terras, deserto, uma árvore, um quarto, duas pequenas janelas, uma escada, uma mesa, um gravador, um palco, um corpo, um pedaço de corpo, uma voz, nada. Estes são os lugares da paisagem beckettiana, que confina suas personagens e seus dramas metafísicos, subtraindo-lhes o que o mundo lhes deu, comprimindo o que ainda resta, forçando-as a falarem por falar, a calarem-se, a ouvirem as vozes dos outros, a tortura de ouvirem também as suas próprias vozes. É a paisagem do caos que o palco vem abraçar.

É neste palco, também, que Beckett exhibe as linhas agonizantes da ação num espaço que vai se elidir e despedaçar a consciência das personagens. E não basta a consciência destroçar-se simbolicamente nos textos; é necessário mostrá-la fisicamente no palco: A boca que resta em *Not I*, só o rosto em *That Time*, as ruínas da memória em *A piece of Monologue*. O todo é reduzido a partículas. Estranho paradoxo: de um lado somente um pedaço de um corpo visível, de outro o corpo inteiro do personagem; ambos em cena: o primeiro revelado por um fio de luz, o segundo anulado pelo negro, subtraído.

É a subtração que invade o espaço beckettiano, torna-o diminuto, obriga os personagens a se moverem no *infinitamente pequeno, num ponto sem dimensões*³ – como definiu Adorno – espacialidade esta que plasma um conceito caro à arte, tal como Beckett expressou-se ao falar de Proust para, sem dívida, falar de si: *A tendência artística não é expansiva, mas uma contração. E a arte é apoteose da solidão*⁴.

E o que fazem estas estranhas criaturas na paisagem beckettiana lançando desafios a quem deseja enfrenta-las? Pequenas coisas, contam, cantam, exibem-se umas as outras, representam, mexem nos bolsos, vasculham a bolsa, amarram e desamarram sapatos, penteiam cabelos, falam, repetem, emudecem, poucas coisas, sim. Do tamanho de um quase-nada. Falando umas para outras parecem pedir ao

¹ Este texto é uma reflexão a partir da tese em desenvolvimento *Implosão da Cena. Poéticas da Destruição no teatro de Beckett*. no Doutorado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

² Luiz Marfuz é diretor teatral, professor, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

³ Adorno, 1970: 252

⁴ Beckett apud Hackler, 1983:34.

autor que lhe dê um fim, insuportável condição de condenadas à própria vida, e propõem: *E se nós arrependêssemos de ter nascido?*⁵; ou perguntam: *Por que me fizeste?* Para ouvir a terrível resposta: *Não sabias que aquilo eras tu?*⁶; ou exigem: *Mete-me num caixão.* A resposta é rápida: *Já não há caixões. Então que isto acabe*⁷, suplica.

Deve-se então continuar, inventar histórias para si mesmo, para o outro, construir suas próprias histórias para simultaneamente construir-se a si mesmo enquanto personagem. Acreditar na palavra, na literatura, lembrar os grandes livros *É isso que eu acho maravilhoso: que um parte dos clássicos fique para me ajudar a chegar ao fim do dia*⁸; procurar significados e deles se ri, mas continuar inventando para passar o tempo, fazer correr a ação, justificar sua existência ali naquele palco visível, crua exposição aos olhos do espectador: *A gente sempre inventa alguma coisa para dar impressão de que a gente existe*⁹.

A cena se abre, então, num desafio para quem deseja enfrentá-la. O ator, corpo comprimido no espaço, subtraído, corpo quase-morto, só tem um pedaço como personagem. Desconfortável, o ator inventará uma forma – longe assim dos cânones de interpretação mimética – que repouse na dupla condição: tornar-se a luz que ilumina um pedaço de si, o personagem, e tornar-se a sombra que esconde seu próprio corpo, mas que se afirma presente no palco, pela sua ausência. É o conflito entre “desejos antitéticos”, assim visto por Lyons: ... *perder-se a si mesmo no escuro e confrontar-se na luz.*¹⁰ De um lado, o caos, o despedaçamento do corpo, da consciência e da voz (repartidos, tripartidos); de outro, a forma que acolhe este mesmo caos, recortando-o, iluminando-o.

E o ator então se vê diante do que está por vir. Espreme-se, contrai-se, subtrai-se. O ator descobre, inventa, pois o que estava coberto, desvela-se, o que lhe é inescrutável, funda-se. E ao ator cabe a invenção e a descoberta, a poesia da cena, a vertigem, não ser clone de um método. Desapegar-se. Perder o chão. Enclausura-se o corpo, este corpo recortado do ator, para libertar a criação, expandir a fala e inaugurar o silêncio das criaturas na paisagem.

O ator, então, procura as chaves da interpretação e não as encontra. Usa velhas chaves e portas não se abrem. É preciso destruir convenções, destruir-se a si mesmo, reconstruir-se em cena. Inventar uma voz, uma melodia para as palavras, um espaço imaginário para existir em cena. Um corpo para habitar as personagens, mas não aquelas como as possuímos, plenas de vontades e decisão, nascidas para agir, com passado, presente e futuro. O ator dispõe apenas de pedaços, restos, vestígios, uma linguagem que se instala sem pedir licença, mas é a única que resta. Isola-se, é recortado, despossuído.

⁵ Referência ao diálogo entre Vladimir e Estragon, *Esperando Godot*, Beckett, 1973:13

⁶ Diálogo resumido entre Hamm e Nagg, *Fim de Partida*, 1973:19

⁷ Diálogo entre Hamm e Clov, *Fim de Partida*, Beckett: 1973:211

⁸ *Dias Felizes*, Beckett, 1998:80

⁹ *Esperando Godot*, Beckett, 1973:110

¹⁰ Lyons, 1983:101

É por tudo isso que Beckett traz para a cena o circo, o *clown*, o *music hall*, o burlesco, mas também o *fisicamente repugnante e repelente*¹¹, o desconforto e a anulação físicos, a sobrevivência da palavra, a fundação do silêncio, e enfrenta, junto com seus personagens, o horror, a morte e a infelicidade de frente, opondo vida e morte, luz e escuridão, ficção e realidade, ordem e caos, sem fixar nenhum deles numa moral absoluta. Nem prêmio nem castigo, sem salvação nem condenação, o que se faz aqui se paga e se a cena é invenção não há nada a pagar.

Resta às criaturas beckettianas sonharem com o repouso da paisagem, com a cicatrização de suas feridas d'alma. Sonham em juntarem-se à voz do velho Krapp: *Em breve tudo vai dormir em paz*¹² ou, como Winnie, esperar o dia em que possam, sozinhas, suportar a solidão e ficarem por aqui a pairar, sem serem ouvidas por ninguém¹³. E enquanto este dia não chega, movemo-nos todos (autor, ator, diretor e espectador) no espaço que resta para o drama de nosso tempo: o espaço entre o horror e a beleza, a arquitetura e as ruínas. Fim da partida, mas não fim da história. As questões se multiplicam, as respostas não bastam. *O fim está no começo e no entanto continua-se...*¹⁴.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970
- BECKETT, Samuel. *A espera de Godot, Fim de Festa e A última Gravação*. Lisboa: Arcadia, 1973.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Lisboa: Arcadia, 1980.
- BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.
- HACKELER, Ewald. Maeterlinck e Beckett: correspondências. In: *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas*. Salvador: Art 008, ago. 1983, p.21-40
- JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- LYONS, Charles. *Samuel Beckett*. London: The Macmillan Press Ltd, 1983.
- McCARTY, Gerry. Emptying the Theater: On Directing the Plays of Samuel Beckett. In: OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.
- McMILLAN, Dougal and FEHSENFELD, Marta. *Beckett in the theatre*. London: John Calder, 1988.
- PILLING, John. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1996

¹¹ Adorno, 1970:60

¹² Krapp em *A última Gravação*, Beckett, 1973: 233

¹³ Referência à fala de Winnie em *Dias Felizes*, 1998:44-45

¹⁴ Hamm em *Fim de Partida*, Beckett, 1973:205

A IMPORTÂNCIA DO ANDAMENTO E DA PAUSA NA CONSTRUÇÃO DO RITMO CÊNICO

Por Ana Cristina Martins Dias¹

Universidade do Rio de Janeiro

Introdução

Segundo o compositor e educador musical Murray Schafer, *No seu sentido mais amplo, [o] ritmo divide-o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso.*²

No percurso criado pela encenação teatral, o ritmo deve ser pensado tanto em sua dimensão audível - ruídos, música, texto - como em sua dimensão visual, ou seja, a partir dos elementos que se movimentam em cena e do jogo criado pela iluminação.³

No decorrer da encenação, a sucessão de momentos acentuados e não acentuados, através da fala, de sons ou de movimentos imprime um ritmo mais ou menos evidente.⁴ Quanto mais esses momentos alternam-se com periodicidade, mais facilmente percebemos a sucessão como detentora de ritmo. Nesses casos, intuimos rapidamente pulsações - batidas que se sucedem com certo intervalo de tempo entre elas - e, através delas, podemos marcar o ritmo simultaneamente à sua produção, sobrepondo essas pulsações ao movimento cênico.⁵

Na maioria das encenações, há sucessões mais nitidamente "rítmicas" do que outras, porque alternam com maior rigor temporal momentos acentuados e não acentuados. No entanto, mesmo intervalos de tempo que não apresentam nitidamente essa alternância, podem ser avaliados em termos de velocidade, de andamento. Desse modo, é possível pensar a encenação inteira a partir de sua estrutura rítmica.

¹ Professora de canto popular, Mestre em Teatro pela Uni-Rio

² Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo : Unesp, 1991, p. 87, grifos meus.

³ Fala-se também em ritmo pictórico, ou gráfico, em referência à disposição periódica de elementos visuais de diferentes formas, cores, tamanhos e intensidades; não tratamos aqui deste tipo de ritmo, embora ele provavelmente colabore para a percepção global do ritmo cênico.

⁴ O jogo entre momentos acentuados e não acentuados pode ser percebido a partir das variações na qualidade de movimento, na entonação das palavras, na intensidade de gestos e sons, no timbre da voz, na frequência (altura) dos sons; a partir da alternância de durações das palavras, sons e movimentos; a partir das variações de densidade na cena, propiciadas pela concorrência de poucos ou muitos elementos em cena. Pausas e silêncios, pontuando a ação, também criam esse jogo.

⁵ Para um maior aprofundamento desse tema, ver Dias, Ana Cristina Martins. *A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo*. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Uni-Rio, 2000, p.18-27.

Andamento e caráter

O andamento é o tempo, a velocidade em que uma peça musical deve ser executada para soar corretamente, para ter o seu caráter revelado. A escrita musical permite o registro do ritmo de forma abstrata: a princípio, o mesmo ritmo pode ser executado em diversos andamentos diferentes; entretanto, a cada mudança de andamento, do mais lento ao mais rápido, haverá com certeza modificações no caráter da música. Por isso, numa peça musical, é indispensável alguma indicação do andamento no início da partitura e a cada novo movimento, quer seja ela absolutamente rigorosa (indicando a batida do metrônomo que regerá a peça) ou mais flexível (indicando o caráter ou sugerindo a velocidade: *allegro*, *languidamente*, *presto*, *adagio* etc.). Há, pois, um paralelismo entre andamento e caráter, entre tempo musical e tempo afetivo. O músico Nikolaus Harnoncourt, ao abordar as indicações de andamento presentes na escritura musical do século XVII, observou ser *mais importante encará-las como indicação do caráter da obra do que como determinantes do tempo*. E acrescentou: *um caráter triste sugere um movimento lento e um alegre requer um andamento rápido*.⁶

Essa relação entre andamento e caráter é também bastante visível na encenação teatral, principalmente (mas não somente) na cena realista, que pede uma correspondência entre interior (mente, sentimentos) e exterior (sinais físicos: movimentos, gestos, voz).⁷ Este é um ponto bastante interessante dentro do método de interpretação proposto por Stanislavski, que afirma ser possível ao ator atingir a esfera dos sentimentos através da determinação do tempo-ritmo correto. Segundo suas próprias palavras,

*Quando um ator acerta intuitivamente na percepção do que está sendo feito e dito em cena, o tempo-ritmo correto estará sendo criado espontaneamente. (...) Se isto não ocorrer, a gente não tem outro recurso senão o de determinar o tempo-ritmo por meios técnicos, adotando o modo comum de agir, de fora para dentro. Para isto, devemos bater para nós mesmos o ritmo necessário.*⁸

⁶ Harnoncourt, Nikolaus. O discurso dos sons. Rio de Janeiro : Zahar, 1992, p. 68.

⁷ No realismo de Stanislavski, mesmo quando um personagem quer esconder seus sentimentos, algo em seu comportamento (geralmente um pequeno detalhe) denuncia sua interioridade, exibindo para o espectador seu ritmo interno.

⁸ Stanislavski, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1983, p. 223, grifos meus. O termo *tempo-ritmo*, utilizado por Stanislavski, abrange não apenas o andamento (tempo), mas o ritmo. É um termo mais completo, pois carrega novos dados que vão atuar na definição do caráter (um ritmo sincopado, por exemplo, que parece desafiar a rigidez do compasso, traz mais elementos do que uma simples batida de andamento). No entanto, na prática, é mais simples ater-se às batidas de andamento ao marcar uma seqüência rítmica, visto que é a velocidade das pulsações, subjacente ao ritmo, que vai orientar, no fim das contas, movimentos e sons.

A marcação do tempo: batidas

Para uma melhor compreensão do ritmo de cada cena de uma montagem, pode-se fazer uso da marcação do tempo através de batidas, sobrepondo-as aos movimentos e sons realizados pelos atores. Essas batidas, sentidas em intervalos de tempo mais ou menos regulares, sublinham o ritmo da montagem e revelam seus andamentos. Para Yan Michalski, *quando há um arranjo em seqüência dos andamentos, isto é, quando várias unidades consecutivas apresentam nítidas variações de cadência, podemos identificar a pulsação da peça - o seu ritmo.*⁹ Em outras palavras, a apresentação em seqüência dos diferentes andamentos exhibe a estrutura rítmica da peça como um todo. Para identificar o ritmo de uma peça, o diretor deve "tornar consciente, unidade por unidade, a sua percepção rítmica, e depois juntar as unidades para conseguir a música de cada cena, de cada ato e da peça inteira".¹⁰ Para tanto, Michalski sugere exercícios rítmicos, como bater os tempos de cada unidade num tambor.

Henning Nelms, autor do manual *Como fazer teatro*, determinado a instruir o diretor novato sobre como sentir e criar batidas, aborda, essa técnica, indicando em que momentos devem cair as batidas no diálogo e na ação: *Algumas ações, como passos (...), criam batidas óbvias; outras são tão fluentes que as batidas se tornam imperceptíveis. (...) Qualquer gesto breve ou repentino é contado como uma batida.*¹¹ No caso do diálogo, *as batidas caem sempre ou nas sílabas acentuadas ou em pausas; sílabas átonas nunca correspondem a batidas, e nem todas as tônicas as recebem. (...) o importante é encontrar o tipo de ritmo que mais se adapta à ocasião, o que só pode ser resolvido por experimentação.*¹²

Ao realizar a Oficina Experimental de Tempo-Ritmo, momento laboratorial de minha pesquisa de Mestrado,¹³ recorri várias vezes ao uso de batidas produzidas simultaneamente à atuação dos atores, mediante o uso de instrumentos de percussão. Enquanto alguns participantes apresentavam cenas ou seqüências de ações, outros ocupavam-se da percussão, acentuando de várias maneiras a atuação dos primeiros.¹⁴ Esses exercícios tinham o objetivo principal de ajustar o ritmo e a dinâmica das seqüências de ações ou cenas, tornando-as mais expressivas, fluentes e precisas.

De fato, o estabelecimento de um jogo entre um ator - que faz uma proposta cênica - e um observador - que a traduz simultaneamente em batidas, cria um

⁹ Michalski, Yan. *Apostila de análise de texto*. Cópia xerográfica, p.19, grifado no original.

¹⁰ Idem, ibidem.

¹¹ Nelms, Henning. *Como fazer teatro*. Rio de Janeiro : Letras e Artes, 1964, p. 161.

¹² Idem, ibidem, grifos meus.

¹³ Uni-Rio, 1999. A pesquisa foi realizada sob orientação da professora Doutora Ângela Leite Lopes.

¹⁴ Experimentamos a percussão simultânea a cada gesto ou movimento mais preciso dos atores, a percussão que acompanhava simultaneamente a fala (instrumento x) e os movimentos (instrumento y), a percussão que tentava desvendar o andamento da cena ou seqüência e, finalmente, a percussão que procurava estabelecer os momentos fortes e fracos do texto, pontuando sílabas tônicas e pausas.

ambiente propício ao ajuste rítmico é à criação de dinâmicas mais interessantes,¹⁵ sendo também capaz de gerar a vitalidade necessária para a ampliação da presença cênica do ator, que deve estar alerta e pronto para o improviso. Esta marcação, que é inicialmente uma forma de observação, sugere um meio de interferir no trabalho do ator ao mesmo tempo em que ele atua: mesmo inconscientemente, os *jogadores* não se limitam a exercer os papéis descritos acima: o observador, principalmente quando tem maior sensibilidade musical e cênica, não permanecerá seguindo o ator passivamente; também ele vai propor, através do som, novos caminhos para a cena ou seqüência de seu companheiro que, por seu turno, sentindo-se estimulado, responderá imediatamente e também poderá fazer novas propostas. Trata-se de um jogo de interação contínua e criativa entre a cena e o som, uma espécie de parceria cênico-musical entre ator e observador. É claro que nem sempre há tal sintonia entre esses dois *jogadores* que podem, pelo contrário, iniciar uma disputa improdutiva - como, aliás, em qualquer improvisação.¹⁶

Durante a oficina, chamamos a marcação de batidas mais ou menos regulares, que acompanhavam o desenrolar das seqüências de ações ou cenas, de batidas de andamento. Realizadas pelos participantes, e não por um metrônomo, essas batidas eram aceleradas ou ralentadas de acordo com o que se pretendia sublinhar no caráter das ações. Desse modo, quando falo em andamento, aqui, não me refiro precisamente ao conceito utilizado pela teoria musical tradicional, já que deixo a marcação do andamento ao sabor das mudanças de intensidade da ação dramática ou de outros fatores bastante subjetivos.¹⁷ As batidas intuídas por um observador atento à atuação, independentemente de marcarem rigorosamente o andamento (através de pulsações agrupadas em compassos) ou apenas o tempo forte, ou ainda subdividindo as pulsações (quando não acentuando outros momentos de menor regularidade), devem ser consideradas como a música que melhor traduz tal atuação.

De fato, se tomarmos o andamento em sua relação com o caráter da cena, não há como não contaminá-lo com as intensidades dramáticas (tensão, agitação, expectativa, ansiedade, medo, suspense etc.), que vão imprimir maior rapidez às batidas. A exemplo da aceleração causada por tais emoções nas batidas do coração ou na frequência da respiração, as batidas de andamento são aceleradas de acordo com o nível de tensão da cena, independentemente da velocidade dos movimentos e da fala dos atores. Deste modo, a referência para a intuição do intervalo de tempo entre cada batida não é a velocidade dos movimentos e falas, mas sua intensidade.

¹⁵ Cabe observar que as batidas podem sugerir não apenas andamento e ritmo, mas também intensidades e qualidades ligadas à articulação.

¹⁶ É importante lembrar que o papel do observador percussionista, numa situação de ensaio, pode ser feito pelo diretor, com sua concepção sobre a peça e sua sensibilidade com relação ao ritmo e à interpretação justos. Convém também observar que tal exercício é para ser realizado em pequenos trechos de cena de cada vez, sendo praticamente inviável para cenas com muitos atores e diálogos.

¹⁷ Essa postura foi assumida ao percebermos que apenas um acompanhamento mais livre, que levasse em consideração outros elementos expressivos além da velocidade e do compasso, era capaz de ajudar a moldar ritmicamente a composição de ações criada pelo ator.

As batidas de andamento, assim, escapam à função de unicamente organizar o tempo e o ritmo em diversas velocidades, adquirindo também um papel dramático.¹⁸

A pausa

Lado avesso da fala, do som ou do movimento, a pausa é um elemento que adquire várias funções na cena. A princípio, ela pode facilmente ser considerada como o papel em branco, uma espécie de suporte para o texto; mais adiante, porém, torna-se tão intensa que, rapidamente, salta do fundo para o proscênio, com a força de seu silêncio e energia contida.

Stanislavski divide as pausas em *lógicas* e *psicológicas*: enquanto as primeiras organizam a enunciação do texto, as últimas, em colaboração com a expressão gestual e facial do ator, revelam sentidos que não podem ou não devem surgir diretamente, através de palavras.¹⁹

Seja como silêncio, seja como imobilidade, a pausa marca e organiza uma sucessão de ações, auxiliando na construção do ritmo cênico. Segundo Eugênio Barba, *Pausas e silêncios são, de fato, a rede de sustentação sobre a qual se desenvolve o ritmo. Não há ritmo se não há consciência de silêncios e pausas.*²⁰ Para Patrice Pavis, *as pausas contribuem para o estabelecimento do ritmo, estruturam, tonificam e animam a enunciação do ator e da encenação.*²¹ Também seguem a mesma trilha as palavras de Jacó Guinsburg, ao afirmar que as pausas e silêncios *introduzem no texto (...) uma pulsação e, o que é mais importante, um ritmo e uma cadência com notáveis funções estruturantes.*²²

Elementos organizadores e expressivos, as pausas separam, marcam, dão o tom, colore a ação.²³ Mas, quando alongadas em demasia ou realizadas em momentos equivocados, atrapalham a condução da ação, ralentando-a além da conta e tirando-lhe o vigor.

¹⁸ Trato aqui apenas de um instrumento capaz de auxiliar o ator a encontrar não só os ritmos mais adequados, como também a adquirir, mediante a tradução da tensão em batidas rápidas, impulsos que o ajudem a chegar aos momentos de maior carga dramática. Não defendo, no entanto, uma interpretação naturalista e muito menos o uso da música como reforço das emoções: numa montagem, creio na validade de experiências que testem a não coincidência do ritmo musical com os ritmos adotados pelos atores e todo o tipo de atuação não-naturalista.

¹⁹ Cf. STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.163. As pausas psicológicas foram utilizadas amplamente nas encenações das peças de Tchekhov realizadas por Stanislavski para revelar um subtexto por trás do texto.

²⁰ BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995, p. 211.

²¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 359.

²² GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.93.

²³ Como disse Stanislavski, *as pausas lógicas unem as palavras em grupos (ou orações) e separam esses grupos uns dos outros* (op. cit., p.152) ... *experimente trocar o lugar das pausas e acentuações e conseguirá um número cada vez maior de significações. Paradas curtas, combinadas com acentuações destacam nitidamente a palavra-chave e a apresentam diferente das outras. Pausas maiores, sem sons, permitem impregnar as palavras com um novo conteúdo interior.* (Op. cit., p. 107, grifo meu).

Pausas: precisão rítmica e sustentação da energia

Há várias dificuldades quando se tem que lidar com pausas, sejam elas de grande intensidade dramática, sejam simples transições de uma ação para outra. Em primeiro lugar, para que o ritmo da cena continue a pulsar, as pausas não podem se tornar pequenas ausências, buracos na atuação. Segundo Barba,

*o segredo de um ritmo-em-vida, como as ondas do mar, folhas ao vento, ou as chamas do fogo, é encontrado nas pausas. Essas pausas não são paradas estáticas, mas transições, mudanças entre uma ação e outra. Uma ação pára e é retida por uma fração de segundo, criando um contra-impulso, que é o impulso da ação sucessiva.*²⁴

Além disso, há pausas, especialmente as cômicas, que exigem grande precisão na sua duração: se duram menos ou mais do que o necessário, anulam o efeito esperado.

Ao trabalhar a pausa em minha oficina, aproveitei para desenvolver também a interiorização das batidas de andamento pelos atores, fazendo com que os mesmos experimentassem manter-se em pausa durante um tempo absolutamente preciso. Desse modo, eles passaram a atuar com mais consciência rítmica, procurando incorporar à sua percepção e memória elementos ligados ao tempo e ao ritmo. Ainda assim, ao lidar com as pausas em suas seqüências de ações, alguns dos participantes da oficina tiveram muita dificuldade em fazê-las nos momentos certos e com as intensidades e tempo justos. Isso porque, como bem observa Barba na citação acima, há uma relação indissolúvel entre a pausa e o impulso da ação seguinte. Se o ator se desconecta desse impulso, por menos tempo que dure a pausa, ela parecerá longa e sem sentido para o público, que verá as hesitações do ator desligadas das ações e do personagem que este exhibe. Verá pausas quebrando a corrente de energia, esvaziando os sentidos da cena. E quanto mais distante dos próprios impulsos o ator estiver, mais pausas incômodas ele cometerá, sujando e prolongando a ação, que se esgarçará.²⁵

Considerações finais:

Embora manifeste seu entusiasmo pelo trabalho a partir das noções de ritmo e tempo, Stanislavski admite não encontrar uma maneira eficaz para a determinação do que seria o tempo-ritmo correto para cada cena, personagem, ação. Em suas palavras,

o tempo-ritmo geral de uma produção dramática habitualmente cria-se a si mesmo por acidente, espontaneamente. Se o ator, por algum

²⁴ Barba, Eugênio e Savarese, Nicola. Op. cit., p. 211.

²⁵ Para maiores detalhes desse trabalho, consultar: Dias, Ana Cristina Martins. Op. cit., p. 26-7; 30-2.

*motivo, tem o justo senso da peça e do papel (...), nesse caso ele viverá seu papel do modo certo e o tempo-ritmo adequado se estabelecerá por si próprio. Quando isso não ocorre, parece que não temos recurso.*²⁶

Mas o que seria o tempo-ritmo "adequado"? A duração "correta" de uma pausa? O andamento "justo"? Como medir e justificar o resultado de tal medição?

Em meu trabalho, utilizei a medida do tempo através de batidas realizadas por uma pessoa externa à cena. Acredito que o uso de uma referência externa e precisa, como o conceito de pulsação extraída da música, tende a enrijecer o material cênico, disciplinando-o; por outro lado, dá limites para o ator criar. É nessa tensão entre obedecer a um modelo externo (contagem rítmica) e deixar-se levar por dinâmicas internas, que o processo de criação e "fixação" de uma seqüência de ações ou cena deve acontecer. Dessa maneira, a precisão rítmica transforma a cena e é transformada por ela.

²⁶ Op. cit., p. 237.

A POÉTICA DO MÍNIMO NA INTERPRETAÇÃO DA PERSONAGEM TERESA D'ÁVILA

Por **Patrícia Gomes Pereira**

Departamento de Arte Corporal
Universidade Federal do Rio de Janeiro

O processo de criação e interpretação do solo "Teresa Espiritual", parte da pesquisa cênica "Fragmentos de Teresa" realizada pelo **GEP-LiCê**¹, foi detonador da identificação e de reflexões sobre a poética do mínimo na gestualidade, através da interpretação do personagem na dança. Esta comunicação se constituiu no relato desse processo. O texto de Ana Maria Taborda e Neila Tavares, "Teresa D'Ávila, Um rito de passagem", – estudado na disciplina Corpo, Espaço e Interpretação do mestrado em ciência da arte da UFF, no 1º semestre de 1999 – serviu de base para as investigações sobre construção do intérprete.

A proposta é tentar entender a dança não apenas como conjunto de passos esquadrinhados, mas fazê-los habitar em nós através do devaneio da ativação poética. Assim buscamos uma dança que trilhe a poética do movimento. Nessa trajetória ressaltamos a importância de o intérprete valorizar a poética do mínimo na interpretação cênica.

O termo mínimo, nesta pesquisa, será entendido como sutileza, minúcia, seja do pequeno ou do grande gesto. É um elemento intangível, que produz diferença na interpretação.

Quando falamos da poética do mínimo, fazemos referência à interpretação do personagem na dança. Isso não significa que a valorização dessas minúcias só ocorra quando da interpretação do personagem. A proposta desta comunicação é apresentar resultados que possam servir ao estudo da interpretação, vista a escassez de bibliografia sobre a experiência do intérprete-bailarino.

Construção da cena

A peça trata da personagem Teresa d'Ávila. Mulher genial que viveu na Espanha no século XVI, onde lutou pela fundação de uma nova ordem religiosa católica que pregasse verdadeiramente o espírito de Deus. Combatia a Inquisição, portanto

¹ O GEP-LiCê é ligado ao mestrado de Ciência da Arte da UFF e formado por alunos e pesquisadores convidados. É coordenado por Luiz Alberto Sanz, professor do referido mestrado e um dos fundadores da ABRACE. Da pesquisa referente a "Fragmentos de Teresa" participaram Ana Maria Taborda; André Meyer, Denise Telles, Maria Inês Galvão, Maria Lúcia Galvão, Patrícia Pereira, Renata Petrocelli e Luiz Alberto Sanz, bem como Danny Maranhão e Renata Vasconcellos, que aportaram estudos de caracterização e documentação. Neste GT estão incluídas ainda comunicações de André Meyer, Denise Telles, Renata Petrocelli e Luiz Alberto Sanz sobre o processo.

era considerada subversiva. Teresa foi fiel à sua fé interior; lutou até a morte pela liberdade dos homens. Seu amor por Cristo era o móvel de sua vida.

Interpretar um personagem através da linguagem da dança foi uma experiência inédita e valiosa para esta intérprete. Tal experiência levou à seguinte indagação: Que contribuições um trabalho coreográfico desenvolvido a partir da construção de personagens pode proporcionar ao intérprete-bailarino?

O processo de criação se baseou em improvisações corporais, a partir do estudo do texto. Buscamos a princípio, intérprete (eu, Patrícia Pereira) e diretora (Maria Inês Galvão), o sentido das cenas, para depois encontrar, no corpo, visibilidade para nossas imagens poéticas. No entanto, com o desenrolar do trabalho, nos deparamos com uma fluidez na relação texto-movimento, de modo que, ora o texto era provocador de imagens para a criação de movimentos, ora a própria experimentação corporal instigava a novas criações, assim como nos remetia à compreensão do texto.

Não houve, nesta pesquisa, preocupação em desenvolver metodologia para a preparação corporal do intérprete. Partimos diretamente para criação, visto que diretora e intérprete já realizam trabalho de pesquisa em técnica e coreografia, baseado na teoria de Dança de Helenita Sá Earp, desenvolvida no Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Portanto, esse material serviu de base para a construção da obra no que tange à linguagem da Dança.

Ao refletir sobre o processo nos apropriamos de alguns teóricos: Bachelard, Brecht, Laban, Ued Maluf, Sanz, Helenita Sá Earp. As reflexões sobre seus pensamentos, princípios e diretrizes foram dinamizadas no âmbito das atividades do GEP-LiCê, no sentido de levantar questões a respeito de processos de investigação sobre a construção do intérprete.

Na peça, as cenas III e IV nos tocaram profundamente. Imagens diferentes da personagem Teresa aparecem nessas cenas, oferecendo o ponto de partida para as sensações primeiras absorvidas nos laboratórios experimentais em que o solo foi elaborado.

Na cena III, como descrevem as autoras, Teresa aparece sozinha no convento, num plano diferente daquele em que estão quatro freiras que dialogam difamando-a e deturpando-lhe o caráter. Deixamos as freiras de lado, atendo-nos apenas à rubrica sobre a aparição de Teresa:

*Um grito lancinante corta o palco ainda no black-out: fala de Teresa
– Dios! Pai!*

Luz no centro. Teresa, que novamente diz “Padre” e desmaia, está só. Um outro plano do convento. Freiras, sem Teresa.(...) Choro alto de Teresa que repete: “Amor tão imenso. Glorioso Padre”. Apenas se ouve sua voz)

Baseadas nessas informações, nos veio a imagem da personagem deitada numa grande cama, sonhando, num momento de êxtase. Um terço envolvia o seu pescoço. A partir dessa idéia, realizamos improvisações e, aos poucos, foram surgindo frases de movimentos em bases baixas – deitada, ajoelhada, sentada etc. – com movimentação suave e fluente dos braços, assim como acentos de diferentes partes do corpo

seguidos de seu relaxamento contínuo. Essa movimentação apresenta a sensualidade da personagem, intensificada pelo figurino.

Já nos laboratórios, observamos a relevância de a intérprete tocar o terço, para não perder o sentido simbólico da sua relação com ele, detalhe fundamental à cena. Portanto, buscou-se ir além de um simples manuseio do objeto.

Toda a cena III foi desenvolvida no chão. No entanto, a atitude da personagem busca o alto. Seu olhar, seus braços e seu tronco voltam-se predominantemente para cima. Não há briga com o peso do corpo. Os movimentos são realizados de forma fluente e leve, como se não houvesse gravidade. A Teresa da peça busca uma conexão entre céu e terra, seu desejo é dignificar e divinizar a terra.

Na cena IV, Teresa dialoga com Cristo de igual para igual, questiona-o duramente. Mas, se num dado momento, é firme em seus questionamentos, em seguida se entrega inteira, coloca-se como serva, submissa a Cristo. Teresa é pura dialética. Dialética que aparece claramente no texto; portanto buscamos transmiti-la também no gesto. Nessa dialética, Teresa é personagem que afirma a transformação. No seu conflito, busca a transcendência:

Yo, señor, hija de Israel, lo mismo Israel que a ti asesinó. Neta daquele que fué condenado por amar más a Moisés que a ti. Eu, tua esposa y mujer, tu amada e amiga, indigna serva y fiel compañera. Yo, maior de todas las pecadoras, me prostro a tus pies, e te imploro piedad. Piedade, Señor. Piedad. Yo no sé lo que faço e onde vou.

Para esta parte, os laboratórios foram desenvolvidos na base de pé, exploramos movimentos de abertura e recolhimento dos braços e do corpo como um todo no espaço; ora realizados de forma rápida e forte, ora suave e lenta. Também foram trabalhadas as quedas e elevações, fortalecendo imagens da dualidade que foram percebidas na personagem.

O resultado dos primeiros laboratórios não foi satisfatório, sendo, portanto, preciso retornar ao texto para buscar mais elementos. Algumas questões foram revistas, como: Quem é Teresa? Como ela se mostra no início da cena? Qual a dinâmica mais apropriada para realizar os movimentos? Como explorar deslocamentos, voltas, saltos, sem perder as características da personagem?

A partir de então, elaboramos os movimentos, passo a passo, pensando em cada frase. O que não significou mimetizar as palavras, somente valorizar o sentido do texto, por nós compreendido. Lembrando Garaudy (1980, p. 22): “O gesto do mimo é descritivo. O do dançarino é projetivo: induz uma experiência não conceituável, não redutível a palavra.” Desta forma nos orientamos, não houve um direcionamento em descrever, através do gesto, a palavra.

Na cena III, a personagem começa com o terço no pescoço. A seqüência de retirá-lo e deixá-lo cair ao chão marca a passagem para cena IV. Retirar o terço representa o despertar de um sonho, o início de nova etapa, a do concreto.

A partir desses laboratórios a cena coreográfica foi construída. Utilizando uma expressão bachelardiana, diria: após uma fase de devaneio, onde o corpo se deixa avassalar por um instante poético, a movimentação é analisada e “amarrados” alguns

referenciais. Com o registro da câmera de vídeo essa ação foi facilitada, somados a sensação da intérprete ao improvisar e o olhar sensível da diretora. Nesse percurso, muitos movimentos experimentados foram abandonados, outros aproveitados integralmente ou reelaborados.

Nesse processo de construção coreográfica, o intérprete se sente sujeito e não objeto da ação, o que provoca grande satisfação pessoal e profissional.

Analisando esse processo, recorro as palavras do professor Sanz ao citar o pensador Martin Buber: "Só há diálogo entre iguais". Diretora e intérprete se colocaram lado a lado na construção desse trabalho, travando um verdadeiro diálogo no sentido buberiano, na tentativa de buscar caminhos para melhor representar através da dança a personagem Teresa D'Ávila.

Na pesquisa cênica "Fragmentos de Teresa", quatro intérpretes trabalham a personagem Teresa, mas em nenhum momento houve preocupação em copiar, reproduzir-se, umas às outras. Cada uma apresenta sua própria visão da personagem, possibilitando construir o mosaico Teresa. No entanto, apesar das diferenças, a imagem da dualidade, a imagem primeira de Teresa, está presente, de forma diferenciada, em todas elas.

Estudo Da Interpretação

O estudo da interpretação começou desde o momento em que o texto foi apresentado e discutido pelo GEP-LiCÊ. A interpretação, aqui, é compreendida como criação de um corpo cênico a partir de imagens arquetípicas surgidas à medida que o intérprete se aprofunda no estudo da cena. Assim, no processo de criação, o intérprete-bailarino depara-se com inúmeras imagens que se vão multiplicando e guiando a construção da interpretação.

Laboratórios corporais, leituras de algumas cenas do texto, apreciação de vídeo e estudo de outros textos também foram importantes para a interpretação. Nesse percurso, imagens foram sendo armazenadas, as quais, consciente ou inconscientemente, ganharam forma durante a improvisação. Essa etapa foi desenvolvida em conjunto com o grupo. Outra fase foi realizada entre diretora e intérprete e ainda outra somente pela intérprete. Nesta última cito a leitura dos livros *Sta. Teresa de Ávila*, de Angela Senra, que descreve a vida de Teresa do nascimento à morte; a apreciação de pinturas e estátuas de santos na igreja Nossa Senhora das Graças, no Rio de Janeiro; e, principalmente, a exaustiva repetição da seqüência, buscando o requinte do gesto. A cada repetição, novas percepções fundamentais foram apreendidas.

Interpretar Teresa me fez debruçar sobre a pesquisa do olhar, do movimento das mãos, a ação de tocar o terço, o apoio das diferentes partes do corpo no chão. À medida que aprofundava esse estudo, diferentes sensações avassalavam meu corpo, conduzindo a percepção da grandiosidade que essas minúcias produziam no todo da cena. Este trabalho exigiu principalmente uma mobilização interna, resultando num treinamento corporal rigoroso, foi preciso mergulhar em detalhes mínimos que, produzindo diferenças, qualificavam o gesto.

Ao interpretar um personagem, o bailarino é obrigado a entrar num lugar desconhecido, no sentido de desprender-se de seus vícios, da sua dinâmica habitual de movimentos, e apropriar-se da dinâmica do personagem. Essa prática amplia e enriquece a vivência dos intérpretes-bailarinos na conquista da singularidade expressiva de cada criação. Desse modo, não basta selecionar o percurso do movimento no espaço e executá-lo com certa habilidade motora, mas preocupar-se com a intenção, com a emoção que impulsiona o movimento no espaço.

Recordando Bausch (apud Canton, 1994, p. 158): “Bausch não está interessada em como as pessoas se movem, mas no que move as pessoas. Mais do que a forma focaliza a expressão”.

Da mesma maneira, neste trabalho o importante não era como eu fazia os movimentos, mas a emoção que conduzia a ação dando sentido ao gesto. Era preciso sentir a energia interna que faz vibrar os corpos e deixar ressoar através do movimento as imagens arquetípicas. Como não usava palavras, o sentido do texto e as características da personagem precisavam ser manifestados através do olhar, da postura, das dinâmicas corporais. Portanto, era importante perceber e estabelecer um diálogo entre todas as partes do meu corpo, com máximo de consciência para transmitir a mensagem. Assim, não podia esquecer de qualquer parte, as costas, os ombros, os pés, parados ou em movimento.

Laban (1978, pág. 67):

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá executar sozinha um certo “solista”, enquanto as outras descansam.

Descendo a minúcias: busco, antes de começar a movimentação, relaxar toda a musculatura, sentir o peso do meu corpo no chão, sensibilizar os sentidos – audição, visão, olfato, paladar, cinestesia – e, ainda, perceber como flui a respiração. Essa rotina ocorre nos ensaios e apresentações, o que contribui intensamente para concentração. A movimentação se inicia quando volto o olhar para o terço e para minha mão e começo a desenhar círculos com esse objeto no chão – mas ao mesmo tempo que olho para o terço não fixo o olhar; olho mas não enxergo, como se estivesse com o pensamento e o espírito numa outra esfera. À medida, porém, que repito e amplio o movimento circular, todo o meu corpo começa a participar desse movimento; a temperatura se eleva, sinto um calor tomar conta de mim. O ápice é quando trago o terço para perto do peito e uma imagem sonora chega aos meus ouvidos sussurrando: *Teresa*. Imediatamente faço um movimento brusco, passo da base deitada para base sentada, erguendo os braços, atendendo ao chamado.

Nos ensaios, repetia esse mesmo movimento inúmeras vezes. A ação de levantar é importantíssima, portanto não podia realizá-la de qualquer jeito. O olhar, nesse momento, é decisivo: a intérprete olha para enxergar Cristo, não o vê, mas sente forte emoção invadir seu corpo. Eu desço os braços, fecho os olhos e jogo a cabeça, seguida da coluna, para trás. A sensação é de uma luz penetrando em meu

corpo e conduzindo o restante da minha movimentação no espaço. Tal sensação, um certo arrepio, é essencial para a continuidade da cena. Quando não ocorre, toda a interpretação é prejudicada. A Teresa espiritual não aparece.

A relação corpo-objeto é essencial à cena III, exigindo intensa integração, de modo a percebê-los como unidade e a preservar seu conteúdo simbólico. Obtivemos o envolvimento com o terço aos poucos, por meio de total atenção às ações de segurá-lo, roçá-lo pelo corpo, retirá-lo e deixar cair ao chão. Também é preciso cuidar para que não se prenda ao cabelo, quebrando a fluidez.

Por outro lado, a sensação do contato da pele e do apoio de diferentes partes do corpo no chão, também foram importantes para a criar a interpretação. Foi necessário mobilizar todos os sentidos e tornar consciente a ação realizada, sem fechar os canais para outras possíveis e prováveis sensações, seja na hora do estudo ou da encenação.

Abro parênteses para a vivência de uma encenação: No momento em que fazia um movimento rotacional pendurada numa corda, percebi um suspiro uníssono da platéia, o que me impulsionou a prolongar um pouco mais o movimento, respondendo à reação percebida. Acredito que esse fato ocorreu porque eu tinha consciência de toda a cena, estava envolvida emocionalmente na ação, mas não possuía. Não tinha encarnado a personagem, o que me permitiu perceber e reagir instantaneamente ao estímulo. Imprevistos podem ocorrer, portanto, é importante estar preparado para resolvê-los em cena. Essa experiência me fez refletir sobre o distanciamento intérprete-personagem e intérprete-espectador, retomando a proposta de Brecht. O quanto é importante para o intérprete estar sensível e consciente da relação que estabelece consigo mesmo, com o outro em cena, com o ambiente e com a platéia. O domínio da interpretação deve estar em suas mãos. A ação do intérprete é de apresentar sua leitura do personagem e deixar que os espectadores também o façam, de modo que nem intérprete, nem espectador se confundam com o personagem, mas o vejam diante de si, tecendo críticas e ao mesmo tempo emocionando-se com a ação cênica. Fecho parênteses.

A cena III foi realizada sem música, o que proporcionou melhor percepção do gesto íntimo, assim como da musicalidade interna. Sem elemento externo que determinasse minha movimentação, eu prolongava mais em alguns momentos e acelerava em outros, usufruindo da emoção. O fato de não ter música nem movimentação que exigisse grandes habilidades motoras obrigou a intérprete a buscar algo que desse conta de revelar a poesia daqueles simples movimentos. Estrategicamente, foi fundamental compreender a poética do mínimo, sobretudo tratando-se de interpretação em dança, na qual há tendências pela valorização acrobática ou por complexas combinações que, muitas vezes, dificultam a percepção das sutilezas do movimento.

Já a cena IV foi construída com música. No entanto, não nos prendemos à métrica, a música fica como fundo, ajuda a criar o clima da cena. Na verdade, o texto conduz a interpretação. Quanto aos movimentos, são realizados com constantes mudanças de intensidade, ora brusca, ora moderada, ora lenta. Tais alterações da tensão, seja nos músculos da face, das mãos, dos membros, ou no olhar, precisavam ser percebidas e realizadas pela intérprete, pois essas nuances na dinâmica do movi-

mento acentuam o conflito de Teresa. Para isso era fundamental o domínio da intensidade.

Quando interpreto a personagem Teresa, tenho a sensação de que o corpo se distancia momentaneamente do espaço real – concreto – e penetra numa atmosfera onírica. Para o intérprete-bailarino, dançar é sensação extremamente prazerosa e, por ser fugaz, buscamos sempre a cada atuação reviver esses instantes de maravilhamento.

O estudo da personagem Teresa, através da peça e do gesto, me revelou imagens da imensidão. Portanto, interpretar essa personagem me levou a buscar o gesto íntimo, pois quanto mais íntimo o gesto, maior a possibilidade de manifestar a imensidão. Diz Bachelard (1993, p. 200): “A imensidão é uma conquista da intimidade. A grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda.”. Aplicar essa idéia à interpretação é afirmar a importância de buscar a profundidade do gesto, de penetrar em espaços íntimos para que a grandeza seja revelada.

Quando o intérprete entra em contato com seu interior, seus gestos, mesmo que pequenos em escala, crescem, irradiam-se, rompem os limites físicos e atingem espaços imaginários.

Assim, ao mergulhar no estudo de sutilezas do gesto na construção da personagem Teresa, um universo poético foi desvelado, o que proporcionou a reflexão sobre a poética do mínimo na interpretação.

Buscar a poética do mínimo na interpretação não deve ser compreendido como a procura de uma forma interpretante, mas como processo ininterrupto de criação de modos expressivos sempre inéditos a cada nova interpretação. Assim, o estudo da interpretação nunca se estabelece como algo acabado. A cada ensaio, a cada apresentação, podemos ir mais fundo na poética do movimento. A cada espetáculo podemos viver um novo devaneio.

Considerando um processo ininterrupto, em que não existe uma forma fechada e acabada, o estudo da construção do intérprete se mantém, enquanto houver espetáculos, adquirindo cada vez mais experiência. Isso nos lembra a idéia de não-fechamento do mosaico de isomorfos de Ued Maluf (1997), pois, à medida que consideramos que o intérprete não realiza uma mesma cena da mesma forma, sua interpretação é sempre inédita. Ao repeti-la, descobre-se novos detalhes, aprimora-se a ação, trazendo o requinte do movimento e assim a interpretação está sempre se transformando e, sobretudo, transformando o sujeito intérprete, engendrando uma nova possibilidade de se expressar e de olhar o mundo. E essa é uma característica da arte, promover o constante processo de transformação do sujeito.

Potencializar o mínimo é em última instância, valorizar as singularidades. É nesta valorização do mínimo que a máxima diferença se faz, favorecendo o alcance de um resultado qualitativo na ação interpretativa.

A conquista do mínimo se faz diferente para cada sujeito. Portanto, é função do diretor-coreógrafo-intérprete ativar essa poética do mínimo, que é pura força, pura virtualidade a se materializar nas diversas formas corporais.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CANTON, Kátia. E o príncipe Dançou ... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.
- GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.
- MALUF, Ued. Cultura e Mosaico – Uma Introdução à Teoria das Estranhezas. Niterói : Sol Nascente, 1997.
- SANZ, Luiz Alberto. Anotações das reuniões do Grupo de Experimentação e Pesquisa em Linguagens Cênicas da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 1999 e 2000.
- TABORDA, Ana; TAVARES, Neila. Teresa D'Ávila; Um Rito de Passagem. Rio de Janeiro, 1987.

A TEATRALIZAÇÃO DE O BANQUETE, DE MÁRIO DE ANDRADE

Por **Heloisa de Toledo Machado**

Universidade do Rio de Janeiro
Universidade Federal Fluminense

Em O BANQUETE, de Mário de Andrade, publicado em 1977 pela Editora Duas Cidades, em São Paulo, tal qual na obra homônima de Platão, encontramos uma estrutura narrativa em forma de diálogos. Porém, não podemos afirmar que trata-se de uma obra do gênero dramático. Não que a presença de um narrador seja determinante para a sua não classificação como teatro. Mas, sua definição literária é claramente a que se apresenta sem equívocos e não deixa dúvidas: trata-se de *diálogos*, simplesmente. Diálogos que se desenrolam ao longo do tempo literário como na vida, uns após os outros, sem tempo dramático, aristotélico ou não. Apenas diálogos, estético-filosóficos. O importante é o assunto, como no ensaio. O BANQUETE também é um ensaio sobre estética: uma obra filosófica, onde o autor, na intuição clara e já anteriormente manifesta do período “pré-morte”, tece seu testamento, discursa sobre o imenso universo que se condensa em símbolos, numa economia de signos proporcional ao tempo que resta na reta final de uma corrida. Mário de Andrade sabia que morreria em breve, como o pai. Morreu escrevendo O BANQUETE. Não o terminou, deixou-o *inacabado*, tal qual o conceito que elabora de arte de combate. O inesperado, o destino, a coincidência fez de O BANQUETE um exemplo claro e vivo daquilo que o autor enuncia no discurso textual, quase como num metadiscurso performático. A morte do autor paralisa a continuidade e a descontinuidade aberta enunciada torna-se anunciação de uma performance real. Nenhuma obra é tão fatal e realmente inacabada como aquela que trata de uma revolucionária proposta estética, totalmente sintonizada com o período literalmente pós-moderno da escrita em questão, ou seja: a arte e a técnica do inacabado. Este ponto de nossa apresentação de O BANQUETE liga-se com a pesquisa que desenvolvemos, pois, para realizar uma proposta de adaptação ou de teatralização da obra, utilizamos o Método da Análise Ativa, inteiramente baseado em improvisações que em seus aspectos constitutivos define-se como técnica aberta, trabalhando com o acaso e o inacabado. Uma série, enfim, de coincidências técnicas, estéticas e reais perpassam a pesquisa que ora apresentamos. O BANQUETE, sem dúvida, possui, assim, um aspecto mágico e premonitório: as bases do pensamento estético filosófico que emerge mais claramente no pós-guerra, marcando a reflexão sobre a idéia de progresso nas artes e de evolução, contidas no pensamento estético do modernismo, contrapondo-se à noção de linearidade de valores que marca nossa contemporaneidade, prenuncia-se no último discurso textual de Mário de Andrade.

Procuraremos, então, relatar nossa experiência teórico-prática de teatralização de O BANQUETE a partir das técnicas estruturalmente constitutivas da Análise Ativa, uma metodologia aberta, inacabada, já que Stanislavski morreu sem deixar nenhum texto sobre o assunto estudado, pesquisado e criado durante seus dois últimos anos de vida — 1936/38. Eugênio Kusnet pesquisou experimentalmente e desenvolveu a citada técnica metodológica de 1968 até 1975, ano de seu desaparecimento. As derradeiras preocupações técnico-estético-filosóficas dos três autores acima referidos encontram e confrontam-se, como acontece em investigações com metodologias de pesquisa que entrecruzam no espaço e no tempo discursos distintos, quer por comparação, confrontação, justaposição, inter-relação ou qualquer outra situação de relação entre partes em questão.

Para situar a Análise Ativa numa perspectiva dramatúrgica de criação, abordando um sistema ainda não explorado em sua história técnica, escolhemos o universo discursivo literário de O BANQUETE. Efetivamente, optamos por um plano de trabalho no qual utilizamos todos os caminhos básicos do processo analítico ativo para interpretação de atores. A etapa mais importante correspondeu às improvisações das “circunstâncias propostas”. Estas possuíam a singularidade filosófica enquanto vetor factual numa esfera puramente abstrata de motivações. O mundo das idéias passou, então, a possuir significações, não psicologizantes ou realista-naturalistas unicamente, mas da ordem da emoção viva, da motricidade corporal, da existência fenomenológica de um sujeito singular e com desejos, concreto como o corpo que atua como “se” fosse transformando o pensamento teórico em “monólogo interior”. Nenhuma teoria é morta, sobretudo a de Mário de Andrade que, no texto, relembra que o amor é uma faculdade da inteligência. Nossa experiência de buscar uma dramaturgia que podemos chamar de “ativa” está baseada na idéia de um teatro capaz de integrar o que em geral é visto como separado, ou seja, a chamada teoria e a chamada prática teatrais. O teatro contemporâneo hoje quebra fronteiras delimitadoras em todos os sentidos e em O BANQUETE encontramos fundamentos importantes para um pensamento estético onde fundem-se experiências múltiplas e transdisciplinares. Experimentamos buscar e elaborar a ação correspondente ao pensamento, dando corporeidade às idéias e criando significantes para os significados, de forma a expressar o que está em busca de expressividade teatral: o discurso literário.

Passemos às referências concretas aos trabalhos conduzidos durante nossa investigação. Uma das inovações metodológicas experimentadas durante nossas pesquisas está inserida na primeira fase dos trabalhos com a “análise ativa”: a elaboração do “roteiro dos acontecimentos”. Sem dúvida, houve aí uma alteração nesse procedimento, já que o conhecimento das “circunstâncias propostas”, que normalmente não deve conter muitos detalhes, precisou alongar-se em diversas leituras e discussões acerca das situações textuais, uma vez que os “acontecimentos” contidos em O BANQUETE só podiam ser roteirizados como seqüência de idéias teóricas, evidentemente carregadas de muita emoção como, na verdade, são nossos pensamentos mais importantes para nós. As personagens desse texto são apaixonadas pelo que dizem. O mundo das idéias as mobilizam e é capaz de

produzir situações dramáticas, com conteúdos emocionais capazes de produzir “monólogos interiores”, com sua carga de signos lingüísticos, visuais e sensoriais, numa multiplicidade de sistemas como a que povoa nosso inconsciente e subconsciente. As idéias possuem ligações com um mundo que não está restrito a uma teoria morta e sem paixão, ou seja: possui significado singular para um sujeito. Relembramos mais uma vez o que diz o personagem Pastor Fido, no Capítulo “Encontro no Parque”: o amor é uma faculdade principalíssima da inteligência. Assim, um roteiro vivo foi construído com uma seqüência lógica de idéias, todas com significações importantes para os personagens.

Depois de uma longa etapa dedicada à construção dos “roteiros dos acontecimentos”, passamos à fase dedicada às improvisações propriamente ditas. Os atores passavam à “visualização” das “circunstâncias propostas”, assumindo uma atitude ativa face ao imaginário e agiam como “se” fossem os personagens. Citaremos alguns exemplos do Segundo Capítulo que para nós passou a ser a Cena I. Janjão, compositor erudito, caminha pelo parque em direção à casa da milionária norte americana, Sarah Light, onde um banquete em sua homenagem será oferecido. O representante das artes no governo, Felix de Cima, e a cantora lírica, Siomara Ponga, estarão presentes. Janjão encontra, por acaso, no caminho, um jovem estudante de direito, Pastor Fido, com quem trava uma discussão filosófica sobre aspectos fundamentais para a criação artística. Falam do folclore, da arte erudita, da técnica, do inacabado, do modernismo, dos artistas acadêmicos. Acabam falando do sentimento do medo. Uma enorme emoção surge no discurso de Janjão, um sentimento de compaixão nasce em Pastor Fido. A idéia de verdade, essencial ao artista, segundo Janjão, desperta o conteúdo emocional que anima suas idéias teóricas, pelas quais ele sofre, vive, chora. Suas teorias são vivas e para o ator que o interpreta, elas foram traduzidas em “monólogos interiores”, durante as “ações físicas”. O corpo do ator movimenta-se no espaço, age nas situações fictícias, gesticula em nome dos “objetivos” do personagem. Tudo isso cria um texto improvisado, repleto de subtextos, criado espontaneamente pelo ator durante as improvisações que iam sendo registradas. Desse material recolhido, um texto adaptado, segundo a “análise ativa”, surgia. Uma equipe de pesquisadores, alunos da pós-graduação e da graduação em teatro, participou desse trabalho sob nossa coordenação, na Escola e no Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO, entre os anos de 1999 e 2000. Uma adaptação dramaturgica foi experimentada segundo uma metodologia ativa, dentro do contexto de nossa investigação: A ANÁLISE ATIVA NA DIREÇÃO DE ATORES, projeto de pesquisa iniciado em 1991 e temporariamente encerrado em 2001. O texto de Mário de Andrade foi preservado, mas sintetizado e editado a partir dos trabalhos dos atores. Procuramos integrar o que nunca esteve separado: a chamada teoria e a chamada prática teatrais.

Cumpra assinalar a existência de uma outra adaptação desse mesmo texto, de autoria de José Rubens Siqueira, montada pela Cia. Teatro do Ator, em 1979, com encenação de Míriam Muniz, na qual trabalhamos como atriz. Essa realização, que fez parte de um evento sobre Mário de Andrade coordenado pelo Prof. Décio de

Almeida Prado, no TUSP/São Paulo, foi a primeira montagem de O BANQUETE. Em seguida, no Rio de Janeiro, Camilla Amado dirigiu outra montagem e adaptação desse mesmo texto.

Pretendemos realizar em breve nova experiência cênica e cinemetográfica a partir da adaptação criada em nossa pesquisa acerca do processo de teatralização de O BANQUETE, de Mário de Andrade.

A VOZ PARTE DO CORPO¹

Por Moacir Ferraz de Carvalho Filho

Instituto de Artes
Universidade Estadual de Campinas

Apresentação

“A Voz Parte do Corpo” é um projeto de mestrado cujo foco é a produção vocal do ator e sua utilização dentro de uma estética da representação.

Desenvolvido junto ao Instituto de Artes da Unicamp e, mais especificamente, junto ao Departamento de Artes Cênicas daquela universidade – em que leciona a orientadora da pesquisa e onde esse mestrando concluiu sua graduação - este trabalho é, portanto, tributário de toda uma maneira de pensar o fazer teatral ali desenvolvida, em que a ênfase é dada à prática; muito embora o questionamento e elaboração teórica façam-se quase simultaneamente, no sentido de estar complementando, oferecendo suporte e organizando o conhecimento adquirido empiricamente.

O presente texto será redigido na terceira pessoa do plural, dada a substancial contribuição da orientadora do projeto.

Nosso principal objetivo é contribuir para o ofício do ator, sugerindo caminhos que possam ser trilhados na busca de uma performance em que corpo e voz não estejam dissociados, mas, sim, implicados numa representação que é artifício - porque racionalmente construída - mas que nem por isso perde em sua capacidade de comover, de despertar impressões físicas na audiência, uma vez que o artífice seja capaz de experimentá-las em seu próprio corpo e, conseqüentemente, transmiti-las.

São três as principais diretrizes que orientam nossos esforços: o estudo de teorias de origens da linguagem, das características do português falado no Brasil e a utilização consciente da respiração como veículo da voz e como material expressivo, além do legado de grandes pensadores do teatro ocidental.

A Voz Contemporânea

A idade de ouro em que palavra, música, dança, poesia estavam confundidas, não nos pode ser devolvida. A palavra irá perdendo sua força, sua entonação e suas inflexões, tornar-se-á lógica, fria e monótona (...) Quanto à poesia, confiada à escrita, perderá o poder

¹ Projeto de Mestrado sob a orientação da Profa. Dra. Sara Pereira Lopes. Auxílio: Bolsa Fapesp para Mestrado no País

*soberano que a caracterizava em Homero e nas grandes obras da tradição oral.*²

Jean-Jacques Rousseau

À vista da sociedade ocidental contemporânea de um modo geral e no tocante ao aspecto da comunicação entre os indivíduos, o vaticínio de Rousseau foi, em grande parte, confirmado, segundo nos parece.

Em nosso cotidiano, em situações no ambiente de trabalho ou escolar, por exemplo, a fala assumiu um caráter majoritariamente utilitário. Há sempre uma busca no sentido de que a emissão das mensagens se faça da forma mais clara possível, de modo que o nosso interlocutor possa entender com um mínimo de esforço o que está sendo comunicado, subentendendo-se, aqui, que o conceito de 'clareza' equivale a passar pelo crivo da razão, traço marcante de nossa civilização ocidental. A fala tende a vincular-se à cabeça que pensa e desligar-se do corpo que sente. Esta preocupação, transferida do cotidiano para o palco, mais a condição abstrata da natureza da palavra enquanto signo pode influenciar uma representação à medida que, preocupado com a necessidade de que a platéia entenda o que está sendo dito, o ator priorize o aspecto racional da transmissão da mensagem em detrimento de seu aspecto sensível.

“Voz de Cabeça”

*“Eu não sei porque aqui, a partir de uma certa época, se dividiu o teatro entre o corpo e a palavra. Você é o que você fala. O seu corpo é a sua fala e a sua fala é o seu corpo, não é ?”*³

Fernanda Montenegro

É comum ouvirmos atores que, falando sobre seu método de treinamento diário, refiram-se a ‘trabalhar o corpo’ e ‘trabalhar a voz’ como etapas de um processo que, mais tarde – na maioria das vezes – irá resultar na apresentação de um espetáculo ao público. E é comum também – ao observador mais atento – constatar que, muitas vezes, a divisão entre o ‘trabalho de corpo’ e o ‘trabalho de voz’, que serviram de base à preparação, reapareça na realização do espetáculo, em detrimento da qualidade deste, resultando numa obra de representação em que voz e corpo aparecem estranhamente dissociados. Mas, se temos dito que a tradição racionalista ocidental pode ter influência nessa questão, lembremos que, ao famoso axioma cartesiano, Rousseau opõe: *“Eu existo e tenho sentidos através dos quais sou afetado”*.⁴ Interessa-nos essa abordagem do conhecimento que não passa unicamente pelo cérebro. Entendemos que é fundamental uma relação harmoniosa

² Rousseau, Jean-Jacques – Os Pensadores – *Ensaio sobre a origem das línguas*, P 326.

³ Montenegro, Fernanda in Fortuna, Marlene - *A performance da oralidade teatral* – P 76

⁴ Prado Jr, Bento – “A Força da Voz e a Violência das Coisas” – in *Ensaio Sobre a Origem das Línguas* – Rousseau, J. J.

entre a razão e os sentidos e que aí pode encontrar-se um caminho para aperfeiçoar o desempenho do ator.

A Palavra: sua natureza física e seu significado.

Desde o “Crátilo”, de Platão, especula-se sobre a origem das palavras: elas imitam o objeto a que se refere ou são pura convenção.

Em sua teoria sobre a origem da linguagem, Giambatista Vico, pensador italiano, propõe que os primeiros homens, em situação de medo e ignorância, tendiam a dar forma humana ao que lhes escapava ao entendimento, a fim de poder nomear o que viam. Assim, quando nossos ancestrais levantaram suas cabeças para os primeiros céus tempestuosos vislumbraram o corpo de um grande deus, a quem deram o nome de Júpiter, numa tentativa de capturar, na palavra, a rapidez do relâmpago e o estrondo do trovão (Júp + pter). Essas mesmas palavras: ‘relâmpago’ e ‘trovão’, em sua sonoridade, nos remetem a seus significados. Nessa linha de pensamento, segundo a qual as palavras teriam ligação direta com os objetos que representam, notemos que, para produzir o som de alguns verbos como ‘morder’ ou ‘rosnar’, praticamente se reproduz a ação que tais verbos descrevem. Com o desenvolvimento da linguagem e a necessidade de significar abstrações, o vocabulário tornou-se mais complexo e a ligação que as palavras guardam com os objetos que designam tende a tornar-se mais frágil. Tanto mais consiga o ator encontrar ou criar ligações entre os sons das palavras e seus significados, maior será sua compreensão do que diz e, conseqüentemente, maiores as possibilidades de uma comunicação efetiva com seus interlocutores: colegas de palco e o público.

A Voz Brasileira

“A textura sonora de uma linguagem é um código emocional que dá testemunho das emoções que o forjaram.”⁵

Peter Brook

No “Ensaio Sobre a Origem das Línguas”, Rousseau propôs que as condições ambientais exerceram forte influência sobre a formação da linguagem. Os primeiros habitantes da Europa setentrional, por exemplo, desenvolveram idiomas com forte presença de consoantes, dadas às condições climáticas e às características geográficas onde viviam. A natureza rude impôs um enorme esforço diário para a manutenção da vida, forjando línguas que refletiam essas dificuldades, em que o som das vogais é constantemente interrompido pelas consoantes. Já os povos mediterrâneos teriam desenvolvido uma linguagem mais sonora, devido às condições de um *habitat* mais propício à existência humana. De acordo com essa teoria, as consoantes foram entendidas como vias de expressão de um sentido mais prático da existência, em que as dificuldades do cotidiano exigiam um emprego constante do engenho racional humano. Já as vogais, veiculadas no fluxo respiratório ininterrupto, seriam canais pelos quais fluíam as manifestações

⁵ Brook, Peter – O ponto de mudança, 177.

provindas de experiências onde os demais sentidos predominam em relação à razão. Nesse sentido, as línguas meridionais como o latim, de onde deriva o português do Brasil, seriam mais sensuais do que os idiomas setentrionais.

Levando-se em consideração a origem do português falado no Brasil, segundo a teoria acima descrita, a mescla provinda do nosso processo de colonização, mais as características climáticas e geográficas de nosso país, pode-se dizer que temos uma fala muito próxima do canto. As vogais utilizadas em larga escala, a energia relativamente baixa aplicada à acentuação, que não se dá apenas pela intensidade na sílaba tônica, permitindo a pronúncia clara das sílabas próximas; a abundância de sons nasalizados e uma articulação mais para frouxa do que para precisa, conferem ao falar brasileiro – guardadas as peculiaridades do sotaque de cada região – uma fluidez sonora que a aproxima do canto. Disso se apropriou nossa música popular, sendo o melhor exemplo, a bossa nova.

O perfil de nosso falar, assim definido, denota um dos problemas recorrentes nos palcos nacionais. Acostumado a utilizar-se de pouca energia e de uma articulação frouxa cotidianamente, é freqüente depararmo-nos com atores que ‘engolem’ o final das frases, por exemplo. E, muitas vezes, tentando resolver essa questão, caem numa imitação artificial, tão incômoda aos nossos ouvidos. Certamente, exercícios técnicos de orientação fonoaudiológica são de grande valia nesses casos, mas nossa busca dirige-se para além, no sentido da exploração do potencial poético da linguagem da representação.

Procurar o Espírito Além da Letra

Suzana Bloch, psicóloga chilena, explica que os seres humanos possuem padrões respiratórios básicos que variam de acordo com os diferentes estados emotivos. Há um tipo de respiração característica da raiva, outra do medo, outra da alegria e assim por diante. Seguindo essa linha de pensamento, a respiração responde imediatamente aos estímulos externos ou internos que chegam aos nossos sentidos e que emocionam nosso corpo, ou seja, o colocam em movimento: interno ou externo. Portanto, a sensação física precede a fala; a voz nasce do corpo para exprimir o que nele se passa. A razão, quando da utilização das palavras, vem para organizar o manancial que emerge das profundezas do ator; portanto num papel secundário. E como toda fala é uma expiração, a respiração é que exerce a função de levar à voz a sensação experimentada pelo corpo. É através dela que o ator pode transmitir, em sua fala, a emoção que colocou seu corpo em movimento. Cremos que aqui esbarramos em conceitos como “Atletismo Afetivo”, de Artaud, e “Ação Física”, de Stanislavski.

Convém ressaltar que nossa intenção não é propor um modelo que, seguido à risca, levará a um resultado ótimo, mas, sim, um trajeto que pode ser percorrido na busca para se descobrir uma maneira de explorar cenicamente a voz. Trajeto este que deverá ser reconstruído todas as vezes que o ator for subir ao palco. Não se trata de repetir uma fórmula para obtenção de um resultado idêntico todas as vezes que for utilizada, mas de refazer um processo orgânico em que a voz surja em função do que o corpo experimenta, e que leva em conta: a relação ‘morfológica’ da palavra

com aquilo que ela quer dizer; as peculiaridades da fala brasileira e a utilização da respiração como suporte expressivo da representação.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin – *O teatro e seu duplo*. Max Limonad, São Paulo, 1984.
- BLOCH Susana / MATURANA Humberto – *Biologia Del Emocionar y Alba Emoting*. Dolmen Ediciones S/A. Santiago, Chile, 1998.
- BROOK, Peter – *O Ponto de Mudança*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1995.
- BURKE, Peter – *Vico*. Editora da Unesp, São Paulo, 1997
- FORTUNA, Marlene – *A performance da oralidade teatral*. Annablume, São Paulo, 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Ensaio sobre a origem das línguas*. Editora da Unicamp- Campinas, São Paulo, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin – *A criação de um papel*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1987.

AS TÉCNICAS CORPORAIS DO GAÚCHO E A SUA RELAÇÃO COM A PERFORMANCE DO ATOR/DANÇARINO*

Por Inês Alcaraz Marocco**

Departamento de Arte Dramática
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Desde 1989 desenvolvo trabalhos sobre a cultura gaúcha dentro da linha de pesquisa intitulada *Antropologia Teatral* do Departamento de Artes Cênicas da U.F.S.M. A primeira pesquisa realizada em 1989, teve como resultado uma criação artística, o espetáculo *Manantiais*¹, criação do T.E.U da UFSM (Teatro Experimental Universitário)². Esta pesquisa também gerou a Tese de Doutorado intitulada *Le geste spectaculaire dans la culture gaúcha du Rio Grande do Sul-Brésil*³, a partir da perspectiva da *Antropologia Teatral* e da *Ethnoscénologie*⁴, disciplina que trata da questão do espetacular nas diversas manifestações culturais. Esta Tese teve então como ponto de partida a hipótese de que o homem gaúcho se mostra espetacular na sua aparência física, nos seus comportamentos e no seu discurso, e isto não só no cotidiano de seu trabalho como também nas situações de lazer.

Na pesquisa intitulada *A questão do espetacular na trova e na performance do trovador do Rio Grande do Sul*⁵ (1998-99), se pretendeu dar uma continuidade a

* Título da pesquisa que estou desenvolvendo no DAD-UFRGS a qual foi contemplada com uma bolsa de IC da PROPESQ/UFRGS

** Diretora teatral, atualmente professora no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, é doutora em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, spécialité Etudes Théâtrales et Chorégraphiques pela Université Paris 8, Saint-Denis (França). Possui também formação na Ecole Internationale de Mime-Théâtre- Mouvement de Jacques Lecoq (Paris-França).

¹ Espetáculo constituído por lendas e contos de autores riograndenses como Barbosa Lessa e Simões Lopes Neto, além de descrições históricas e antropológicas recolhidas pelo historiador Auguste de Saint-Hilaire. O trabalho obteve subvenção (FIPE da UFSM) e apoio da Universidade.

² Trata-se de um grupo de teatro universitário constituído, em geral, por alunos do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, que sob a orientação e direção de professores deste Curso realizam montagens esporádicas contando com o apoio e subvenção da instituição.

³ A Tese em questão foi realizada sob a orientação do professor Jean Marie PRADIER da Universidade de Paris 8 em Saint-Denis (França), no período de 1992-97.

⁴ Disciplina criada pelo professor Jean Marie PRADIER, entre outros, foi fundada oficialmente na sede da UNESCO por ocasião do *Colloque de fondation du Centre International d'Ethnoscénologie*, nos dias 3 e 4 de maio de 1995 na Maison des Cultures du Monde em Paris.

⁵ A pesquisa citada obteve como subvenção o Auxílio Recém-Doutor da FAPERGS e a Bolsa PIBIC do CNPQ.

investigação já iniciada no trabalho de Tese, aprofundando aí o aspecto espetacular da manifestação da trova. Outras pesquisas foram realizadas com o enfoque na cultura gaúcha como a que foi desenvolvida sob a minha orientação intitulada *Ação e narração: a performance do contador de causos na constituição da identidade gaúcha* (1997) cujo objetivo era investigar a questão da estreita vinculação entre as manifestações tradicionais e a constituição da identidade gaúcha⁶. Paralelamente a este trabalho de investigação, realizou-se junto ao TEU da UFSM uma pesquisa intitulada *Adaptação da obra literária 'Os Tambores Silenciosos' de Josué Guimarães para a linguagem teatral* (1997) que resultou no espetáculo teatral denominado *Os Tambores Silenciosos*⁷.

Atualmente, lotada no Departamento de Arte Dramática da UFRGS⁸, pretendo dar continuidade a investigação sobre a cultura gaúcha, mas desta vez enfatizando o aspecto das *técnicas corporais* do gaúcho campeiro e as suas possibilidades de utilização na pedagogia do ator/dançarino. Para isso, será retirado das próprias atividades de trabalho e de lazer do campeiro gaúcho o material gestual para esta pesquisa que se constitui também em um patrimônio vivo de nossa cultura regional. Algumas das técnicas da pedagogia desenvolvida na Escola Jacques Lecoq⁹ serão utilizadas para realizar a transposição das *técnicas corporais* do campeiro e construir um sistema de treinamento que desenvolva a presença física do ator/dançarino conforme os princípios recorrentes da Antropologia Teatral, de Eugenio Barba.

O Projeto

A abordagem da Etnocenologia, desenvolvida especialmente por Jean-Marie Pradier, na França, e que será adotada neste estudo, contempla o teatro como uma das partes do conjunto que constitui o aspecto espetacular do comportamento humano, e visa (...) *o estudo nas diferentes culturas das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHSO) (Práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados)*¹⁰. Esta abordagem não se

⁶ Esta pesquisa, de autoria de Luciana Hartmann, obteve Bolsa de Aperfeiçoamento da FAPERGS em 1997.

⁷ *Os Tambores Silenciosos* adaptação teatral do romance homônimo de Josué Guimarães, autor representativo da literatura do Rio Grande do Sul, foi realizado durante o primeiro semestre de 1997 com a subvenção do FIPE-UFSM.

⁸ Pertença, desde 27 de janeiro de 2000, ao quadro de professores do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

⁹ A *Escola Internacional de Mimo e de Teatro* foi criada por Jacques Lecoq em 1956, em Paris. Em diversos países do mundo, várias gerações de atores, diretores e autores de teatro se inspiraram e se inspiram ainda hoje do ensino que eles receberam na escola Jacques Lecoq: Ariane Mnouchkine, Luc Bondy, Yasmina Reza, Philippe Avron, Claude Evrard, Geoffrey Rush entre outros. Escola de renome internacional, ela é reconhecida por uma pedagogia que se fundamenta, entre outros aspectos, na observação da vida cotidiana, no movimento, nos fenômenos dinâmicos da natureza e a sua recriação no corpo mimético do ator.

¹⁰ PRADIER, Jean Marie, *Ethnoscéologie: l'émergence des profondeurs*. In: *Internationale de l'Imaginaire, nouvelle série n° 5*. Paris: Babel/Maison des Cultures du Monde, 1996, p.16. Tradução feita por mim mesma.

restringirá ao campo do teatro, e ela se ocupará do homem comum, na totalidade de suas manifestações e na sua especificidade cultural.

Ao nos colocarmos sob esta perspectiva interdisciplinar, uma de nossas intenções é demonstrar, através do estudo das práticas culturais *gauchescas*, mais especificamente sobre as *técnicas corporais* do gaúcho campeiro, presentes nas suas diversas atividades de lazer e trabalho, que se trata de uma cultura específica que apresenta características *extra-cotidianas*, no sentido que Barba dá a este termo para significar sua particularidade. O objetivo deste trabalho é criar, a partir de elementos da própria tradição presentes nas *técnicas corporais* do gaúcho campeiro, um instrumento pedagógico que possibilite ao ator/dançarino desenvolver, entre outras coisas, a sua presença física. Através desta pesquisa pretende-se também evidenciar que o *espetacular* não pode e não deve ser considerado como o apanágio dos atores/bailarinos, na medida em que o pensar implicará no desconhecimento de um elemento essencial de toda cultura: o corpo. A intenção é também a de reabilitar precisamente os aspectos que não são enfatizados pelos estudos sobre a cultura brasileira, como as *técnicas corporais* dos gaúchos. A descondição destes aspectos como parte fundamental da cultura gauchesca subentende não somente um desconhecimento da importância do corpo na construção da identidade do gaúcho, mas também da dimensão espetacular que faz parte de seus comportamentos e suas práticas culturais.

Neste sentido temos em Marcel Mauss, o primeiro, dentro da Antropologia Cultural, a chamar atenção sobre a importância das *técnicas do corpo* na compreensão de uma cultura determinada¹¹.

No que concerne às técnicas corporais, Marcel Mauss as conceitua como sendo (...) *as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos*¹². E salienta ainda que (...) *a técnica é um ato tradicional eficaz* (...) e que (...) *não há técnica e tampouco transmissão, se não há tradição*¹³.

Partindo da hipótese da existência de técnicas extra-cotidianas na cultura gaúcha, a pesquisa visa continuar a investigação já iniciada durante o processo de criação artística do espetáculo *Manantiais* para encontrar, nas *técnicas corporais* presentes no gestual do gaúcho campeiro, não só os princípios básicos da extra-cotidianidade proposta por Barba como também um instrumento pedagógico para o treinamento do ator/dançarino. Entende-se a extra-cotidianidade como sendo ligada à teatralidade, e a existência dessa na cultura gaúcha é reconhecida por muitos autores, entre os quais o também pesquisador das danças e manifestações culturais-Barbosa Lessa- que se manifesta e se expressa : *Todas elas (as danças gaúchas) dão*

¹¹ Marcel Mauss fez pela primeira vez uma comunicação sobre a importância das técnicas do corpo na Sociedade de Psicologia, no dia 17 de maio de 1934, em Paris.

¹² MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 211.

¹³ Idem, p. 217.

*margem a que o gaúcho extravase a sua impressionante teatralidade*¹⁴, entendendo-se o termo teatralidade como extra-cotidiano, espetacular.

O resgate dessas técnicas corporais para o desenvolvimento de uma pedagogia do ator é de importância fundamental para que o ator e o bailarino atinjam, através de um treino e esforço consciente, um corpo como signo da cultura que exprime.

Salienta-se a importância da pesquisa das fontes que para Schechner tem o poder restaurador e renovador. Schechner refere-se ao estado de representação como comportamento restaurado, que é repetido, tem um passado, um presente e um futuro. Trata-se de um comportamento vivo retirado da cultura que pode ser remanejado ou reconstruído, trabalhado e modificado, como pedaços de um filme, com seqüências ordenadas de movimentos, onde existem uma subjetividade e uma intersubjetividade. Esse comportamento restaurado implica num treino, numa repetição, numa escolha que está ligada a um modelo que através da utilização do mágico "como se" (Stanislavski) cria uma segunda natureza. O comportamento restaurado para Schechner é simbólico e reflexivo, é a (...) *teatralização de um processo social, religioso, estético, medicinal ou pedagógico*¹⁵.

Para viabilizarmos a criação de um sistema de treinamento para o ator/dançarino desenvolver a sua presença física, além da precisão, limpeza, economia e eficácia de seu gesto, utilizaremos técnicas aprendidas na Escola Jacques Lecoq, pois ele parte de *técnicas corporais* cotidianas para estabelecer seu sistema pedagógico.

Um dos eixos básicos na sua pedagogia é a *Análise de Movimentos*, que contempla as leis do movimento, a partir do corpo humano em ação: *equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação*¹⁶. E para analisar as ações físicas do homem o seu princípio básico é o *mimo de ação*, expressão utilizada por Jacques Lecoq e que (...) *consiste em reproduzir uma ação física o mais próxima do que ela é, sem transposição, mimando o objeto, o obstáculo, a resistência*. Lecoq utiliza para isto os gestos das grandes profissões, o barqueiro, o escavador, o lenhador ou ainda os dos esportivos, subir na barra fixa, levantar pesos e halteres. O mimo de ação trata igualmente de manipulações de objetos: *abrir uma mala, fechar uma porta, pegar uma taça de chá*¹⁷.

Um dos princípios da Escola é a de ser também uma escola do 'olhar', onde é proposta para o aluno/ator inicialmente a observação das coisas, o mais próximo possível da natureza e das realidades humanas, como base para a criação. E é a partir da reelaboração e sistematização de ações físicas retiradas *das técnicas corporais*

¹⁴ CORTES, Paixão e LESSA, Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas com suplemento musical e ilustrativo*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1955.

¹⁵ SCHECHNER, Richard. *Restauration du comportement*. In: *Anatomie de l'Acteur*. Cazilhac (França): Bouffonneries, 1985, p. 170.

¹⁶ LECOQ, Jacques, en collaboration avec Jean-Claude Carasso et Jean-Claude Lallias. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1997, p.32. Tradução feita por mim mesmo.

¹⁷ Idem, p. 90.

cotidianas que Lecoq criou o seu sistema dos 20 movimentos, base da sua metodologia pedagógica.

*Sem jamais passar pela psicologia, nós procuramos a ação física o mais próxima de sua economia, para que ela sirva de referência. Como anteriormente, estes movimentos são inicialmente analisados de um ponto de vista técnico antes de ser levados ao máximo depois reduzidos, para descobrir neles a densidade dramática, a fim de escapar às formas esclerosadas do 'mimo'*¹⁸.

É importante evocar que ao estudarmos as técnicas corporais do gaúcho para a sua utilização como instrumento pedagógico, estamos também tratando da questão de identidade cultural que pode também ser apreendida através de manifestações artístico-culturais de uma comunidade.

E para isso, busco o testemunho de Eugenio Barba, que no seu manifesto *Teatro Antropológico* afirma: *O teatro antropológico é o teatro cujo ator enfrenta sua própria identidade. A noção de identidade provém do latim : idem, o que não muda, o que é o mesmo. O ser humano que tem identidade possui eixo, um centro, um núcleo de valores, que o orienta diante das circunstâncias e obstáculos que a vida lhe propõe (...) Teatro antropológico significa uma viagem na própria história e cultura. Significa, ainda, fortalecimento de nosso eixo-identidade, proporcionando um perfil que nos separa dos outros*¹⁹. Acrescento ao que foi dito por Barba que não somente o teatro antropológico, como qualquer teatro de qualquer parte do mundo deveria estar enraizado na sua própria história e cultura, tendo seu "eixo-identidade" e, ao mesmo tempo sendo aberto aos valores universais, inserindo-se no contexto da cultura mundial e, ao mesmo tempo, enriquecendo-a com a sua voz inconfundível.

O estado atual da pesquisa

A pesquisa que iniciou no mês de abril deste ano se encontra na sua fase inicial. Atualmente trabalhamos com uma equipe de seis pessoas, cinco estudantes do Departamento de Arte Dramática (DAD) e um profissional na área de Artes Cênicas. Com este grupo estamos realizando um trabalho prático de instrumentalização nas técnicas de *Mimo de ação* (imitação de ações cotidianas), *Análise de movimentos* (codificação e estilização de movimentos que compõem a ação cotidiana) e nos 20 movimentos básicos conforme o sistema criado por Jacques Lecoq.

A equipe de pesquisa desenvolve também, exercícios de acrobacia e algumas técnicas circenses como malabarismo e pernas de pau. Estes exercícios servem para desenvolver a precisão, eficácia e limpeza do gesto e do movimento além de possibilitar ao ator/dançarino um corpo que transcenda seus próprios limites. Um corpo que viabilize novas criações e formas no espaço ao mesmo tempo estimulando e concretizando a imaginação. Há uma quebra dos limites cotidianos, possibilitando

¹⁸ Idem, p. 91.

¹⁹ BARBA, E. *Teatro Antropológico*. In: *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, 1991, p. 189.

novas criações e orientação do corpo no espaço. O corpo não tem só a forma vertical, mas vários eixos podem ser experimentados.

Com o desenvolvimento dessas técnicas os atores/dançarinos estarão aptos para desenvolver a sistematização, codificação e estilização, de forma precisa e eficaz, de ações cotidianas do gaúcho. É importante enfatizar que este treino possibilitará também aos membros do grupo desenvolver um novo "olhar" conforme nos indica Lecoq, uma observação mais acurada sobre as ações do homem, pois o primeiro passo a realizar antes de fazer a sistematização das atividades selecionadas é o de mimá-las, no sentido que Lecoq dá para o mimo.

As atividades que serão escolhidas para esta investigação inicial serão as que fazem parte da lide campeira tradicional como: laçar, cavalgar, lançar a boleadeira, pealar, domar e o tosquiar. E para que isso seja possível realizaremos uma pesquisa de campo em fazendas no interior do Rio Grande do Sul onde ainda podemos encontrar este tipo de trabalhos campeiros. A partir da observação direta faremos o registro das atividades escolhidas com instrumentos adequados. Neste momento, de posse das atividades selecionadas, inicia-se a sistematização das ações físicas que compõem as *técnicas corporais* do gaúcho campeiro, através da *Análise de movimentos*, segundo a técnica de Jacques LECOQ. Os movimentos são estudados num primeiro momento através da técnica denominada *mimo da ação*, onde a ação é simplesmente imitada, para num segundo momento partir para o detalhamento de cada movimento, para a análise de suas características e sua densidade dramática. Depois desta fase inicial, cria-se uma estrutura composta de movimentos que deverá passar por um processo de depuração que se constitui em fragmentação, codificação e estilização de cada ação até estabelecer uma partitura de movimentos que servirá para o trabalho de treinamento do ator/dançarino a fim de desenvolver a sua presença física.

Para a concretização e verificação do sistema de treinamento criado para o ator/dançarino será utilizada uma bibliografia como suporte teórico e complementação, composta principalmente pelas obras de Eugenio Barba e Jacques Lecoq, e uma experimentação prática constante com o grupo de estudantes que resultará numa criação artística, através da qual teremos a dimensão e a possibilidade de verificar a eficácia do sistema de treinamento criado a partir dos elementos da própria cultura do ator/dançarino.

Bibliografia

- BARBA, E. Teatro Antropológico. In: *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, 1991, p.189.
- CORTES, Paixão e LESSA, Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas com suplemento musical e ilustrativo*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1955.
- LECOQ, Jacques, en collaboration avec Jean-Claude Carasso et Jean-Claude Lallias. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1997.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 211.
- PRADIER, Jean Marie. Ethnoscénologie: l'émergence des profondeurs. In: *Internationale de l'Imaginaire, nouvelle série n° 5*. Paris: Babel/Maison des Cultures du Monde, 1996.
- SCHECHNER, Richard. Restauration du comportement. In: *Anatomie de l'Acteur*. Cazilhac (França): Bouffonneries, 1985.

CAPOEIRA ANGOLA COMO TREINAMENTO PARA O ATOR

Por **Evani Tavares**¹

Programa de Pós-graduação em Artes cênicas
Universidade Federal da Bahia

*"Lê,
Capoeira é o mundo,
um mundo,
lê..."*²

Olho a capoeira, atriz que sou, e não posso deixar de vislumbrar outras cores e sabores na cena contemporânea, tão diversa e paradoxalmente, igual. Capoeira é um mundo, vasto como diria o poeta. E por esta razão é o objeto sobre o qual me debruço neste estudo.

Capoeira é um jogo de ataque e defesa que geralmente utiliza os pés, pernas e cabeça na aplicação dos golpes e as mãos para deslocamento e defesa. Além de agilidade e reflexo, exige malícia dos jogadores. É jogada em duplas e acompanhada por uma bateria percussiva que canta e toca num revezamento de solo e coro. É uma prática que mistura tradição e contemporaneidade na cultura afro brasileira, bastante conhecida e difundida no Brasil e no mundo. Destaca-se pelo uso que faz de recursos corporais como equilíbrio, impulsão, força, agilidade e flexibilidade. Ela constitui-se como uma prática com organização e ordenação próprias. Sua movimentação oferece ao praticante contato com diversos níveis de interação com o espaço e com os elementos que o circundam, exige também uma atuação quase simultânea dos sentidos (tato, visão, audição). Sua prática predispõe o praticante à ação e reação imediatas. Apesar da codificação dos movimentos oferece um alto grau de subjetividade.

A prática da capoeira angola por dois anos junto a uma tradicional Escola de Salvador, além da atuação no teatro profissional, e as valiosas reflexões de

¹ Bacharel em Artes Cênicas, interpretação teatral pela Escola de teatro da UFBA (1994). Iniciou-se como atriz ainda adolescente e participou de vários grupos importantes como o Grupo de teatro do Sesc, O Cereus, e a Cia de teatro-repertório do teatro Castro Alves. Atuou nos espetáculos: Arlequim Servidor de dois patrões (direção de Ewald Hackler), Yerma (direção Fernando Guerreiro), O homem nu (direção de Hebe Alves), Anjo Negro (direção de Ulisses Cruz), O Sonho (direção Gabriel Vilela e Medéia (direção de Hans Ulrich-Becker). Como pesquisadora independente tem participado cursos de especialização em técnicas diversas em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Pratica capoeira angola há três anos na ECAIG. Tem também atuado como técnica de teatro em diversas Instituições culturais e ensino de teatro.

² Mestre Curio.

praticantes e teóricos sobre o trabalho técnico do ator, conduziram-me a questões tais como: qual a especificidade do teatro que faço? Se aproveitasse mais materiais da cultura em que estou inserida, como seria? Por que não utilizar elementos advindos da experiência de vida num repertório de treinamento? Como fazer "pontes" entre o que sou e tudo o mais? E se...?

O presente estudo se propõe a investigar na capoeira angola, tanto em seu manancial técnico quanto simbólico, elementos que possam vir a alimentar o corpo expressivo do ator. Elementos que poderão ser inseridos na composição de um treinamento individual, ou mesmo da cena, enquanto referencial estético. Entende-se como corpo expressivo o conjunto de informações gestuais, vocais e simbólicas absorvidas durante as várias práticas cotidianas e extra cotidianas, arquivadas e utilizadas orgânica e/ou intencionalmente quando no processo de criação artística.

Esta pesquisa insere-se no âmbito dos estudos que pretendem oferecer formas diversas para o trabalho técnico do ator. Persegue caminhos semelhantes aos que vêm trilhando todos os encenadores e teóricos contemporâneos que compreendem o treinamento do ator como algo contínuo e independente do espetáculo. Inspira-se em trabalhos como os de Eugênio Barba, que utiliza técnicas inspiradas em tradições diversas para fazer surgir do ator uma presença imbuída de história.

Inspiram-me suas reflexões sobre o treinamento do ator e, principalmente os princípios que aponta como comuns a várias técnicas de trabalho do ator-bailarino, e que resultariam na presença viva do ator em cena, em sua real *expressividade*.

A *pré expressividade*, conceito desenvolvido por Barba, refere-se a um nível básico de organização comum a todos os atores. Nível em que o corpo do ator se constrói, seria o momento da preparação de seu instrumento de trabalho antes e independente de um resultado final, um espetáculo. Este conceito me é caro porque considera como elementos relevantes no plano da atuação do intérprete não somente o que ele faz e diz. É igualmente relevante todo um conjunto de elementos que foram e são trabalhados independentes de um espetáculo específico.

A possibilidade de moldar, transformar, acrescentar elementos ao conjunto expressivo do ator tem sido feita ao longo da história do teatro, alguns atuando no nível do espetáculo, outras no que podemos chamar de pré-expressivo. Aliar a necessidade de trabalho técnico a um estudo voltado para o desenvolvimento de composições mais autorais por parte do ator é uma busca que para mim começa no nível pré-expressivo, visando ecoar no espetáculo. O ator que por si só já traz elementos pessoais em toda sua atuação, na minha concepção, deve buscar formas de experimentação e uso deliberado de seus referenciais histórico-culturais na cena.

Na perspectiva deste estudo, entende-se que a utilização de técnicas corporais aplicadas ao treinamento do ator deve condicionar e libertar este corpo. Entende-se com isto que a assimilação de uma técnica, por mais codificada que seja, deve propiciar ao praticante a possibilidade de apropriação e transmutação dos elementos adquiridos. Deve também comportar espaço para contribuições subjetivas. Deste modo, a técnica atuaria como espaço de desenvolvimento e exploração de elementos histórico-culturais trazidos pelos atores frente ao universo da prática teatral.

Esta pesquisa como espaço de reflexão da atriz-pesquisadora objetiva analisar a capoeira angola em sua atual configuração em Salvador, a fim de identificar elementos que possam se constituir em matéria prima para o treinamento do ator.

Visa analisar um conjunto de elementos da capoeira angola a partir dos princípios da dilatação, equilíbrio, oposição, equivalência, ritmo.

Acredito que este estudo poderá revelar indicadores técnicos e simbólicos úteis para o treinamento de atores, a partir de uma perspectiva de intérprete-criador, ser pensante diante do mundo que o cerca. Seus resultados poderão contribuir para uma composição expressiva mais rica e diversificada da cena. Este estudo também apresenta a possibilidade do aproveitamento de parte do manancial expressivo exibido pela cultura popular baiana no âmbito das artes cênicas.

Vislumbrar a capoeira como possibilidade real técnica e simbólica para fomentar e ampliar o corpo expressivo do ator é, para mim, mais que uma abstração poética ou desejo fecundo de cultivar a arte do Sr. Pastinha³. Ela constitui-se como instrumento possibilitador de auto-expressão, desenvolve elementos vitais ao ator como equilíbrio, força, flexibilidade, atenção, vitalidade, ritmo, eixo, níveis, controle de movimentos, foco, capacidade de abstração... e contém espaço de interações subjetivas, espontaneidade, e improvisações.

Quanto aos referenciais metodológicos, optei por uma abordagem qualitativa, de caráter experimental e descritivo. Deste modo, este estudo percorre três etapas; uma primeira de levantamento bibliográfico e documental. A segunda etapa de trabalho de campo, na qual é utilizada a técnica da observação direta, assim como a entrevista semi-estruturada. Neste momento também será realizado um laboratório prático de experimentação e aplicação de um conjunto de elementos da capoeira angola ao treinamento do ator. Estes elementos serão aplicados com vistas a explorar equilíbrio, oposição e dilatação. Este conjunto será explorado nas diferentes variantes em que se apresenta: eixo, nível, forma, ritmo, potência, energia, sensorialidade. Pretende-se, ao final deste processo exploratório, chegar a resultados expressivos no que diz respeito a: postura, presença cênica ativa e repertório expressivo mais amplo e auto-referencial.

O processo exploratório será estruturado em três módulos distintos: um de compreensão e apreensão da prática e seus elementos a serem estudados; outro, de aplicação e interação dos elementos aprendidos no jogo e no diálogo corporal; e um terceiro de exploração e abstração dos elementos aprendidos. Os resultados obtidos serão analisados, catalogados e agrupados de modo a constituir-se em partitura de treinamento para o ator.

No momento, encontra-se finalizado todo o levantamento bibliográfico e documental sobre a capoeira, assim como a redação (histórico, descrição, definição, configuração) dos elementos que a compõem. A parte prática da pesquisa ainda não foi realizada, encontrando-se, no entanto, prestes a iniciar. Este estudo tomará como referência para pesquisa a ECAIG – Escola de Capoeira Angola Irmão Gêmeos de Mestre Curió, localizada em Salvador, podendo consultar outras Escolas, a título de confrontação de dados e contextualização do universo pesquisado. Serão utilizados referenciais teóricos de estudiosos e praticantes como mestre Curió, mestre Moraes, Fred Abreu e Jair Moura.

³ Considerado o “pai” da capoeira angola. Ilustre praticante de capoeira até a velhice, divulgou a capoeira como prática artística e legado cultural afro-brasileiro.

Bibliografia

- Barba, Eugênio. *A arte secreta do ator*. Tr. Otávio Burnier. SP: Ed. Hucitec/Unicamp, 1995.
- _____. *A canoa de papel*. Tr. Otávio Burnier. SP: Ed. Hucitec/Unicamp, 1994.
- _____. *Além das ilhas flutuantes*. Tr. Otávio Burnier. SP: Hucitec, 1991.
- FRIGÉRIO, ALEJANDRO. "Capoeira: de arte negra a esporte branco" ANPOCS. In Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 10, vol. 4: 1989.
- Huizinga, J. *Homo ludens*. Tr. João Paulo Monteiro. SP: Perspectiva, 1993.
- Greiner, Christine. Bião, Armindo (organizadores). *Etnocologia*. SP: Ed. Annablume, 1998.
- Grotowsky, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tr. Aldomar Conrado. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- OLIVEIRA, ANDRE LUIZ DE. *Os significados dos gestos no jogo da capoeira*. Dissertação de mestrado, SP: PUC/SP, 1993.
- Pradier, Jean-Marie. "Etnocologia: A carne do espírito". In *Repertório teatro e dança*. Ano 01 n. 01. PPGAC/UFBA.
- REGO, WALDENOR. *Capoeira Angola, ensaio sócio-etnológico*, coleção baiana. Salvador: Ed. Itapuã, 1968.
- REIS, LETÍCIA VIDOR DE SOUZA. *O mundo de pernas pro ar - A capoeira no Brasil*: Ed. Publisher, 1997.
- VIEIRA, LUIZ RENATO. *O jogo da capoeira*, 2ª. Ed. Rio de Janeiro: SPRINT. 1998.
- _____. "A capoeiragem disciplinada: Estado e cultura popular no tempo de Vargas". Uberlândia: Revista História & perspectivas 7: 111-132, 1992.
- _____. *O jogo da capoeira: Corpo e cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: SPRINT. Rio de Janeiro, 1995.

CIRCO-TEATRO: O MELODRAMA E SUA REPRESENTAÇÃO DO PONTO VISTA DA CONSTRUÇÃO DO ATOR

Por Vera Rocha

Departamento De Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

O circo sempre exerceu um enorme fascínio para a maioria das pessoas em função de seu caráter itinerante/nômade, da sua composição, do desafio de seus números, em específico o circo-teatro por ter sido o primeiro contato, para boa parte de seu público, com o universo teatral e seu apelo melodramático.

O circo no Brasil exhibe características próprias em relação ao circo europeu; apresenta palhaços muito falantes e tem na representação teatral sua grande inovação, esta introduzida na década de 20 pelo palhaço Benjamim, com percurso de grande sucesso até a década de 50, quando inicia sua chamada “decadência”.

O circo-teatro tem como uma de suas principais funções as representações teatrais que nele ocorrem, dentre elas o melodrama. Esse gênero dramático é marcado pela interpretação de emoções sem necessariamente ter um final feliz, porém a virtude e o reconhecimento de justiça são a tônica do seu final.

Uma amostra da importância e reconhecimento do valor cultural desse universo fascinante e de seu relevante papel social foi sua acolhida e participação em um amplo projeto de extensão da UFRN, cuja viabilidade efetivou-se através do Museu Câmara Cascudo como parte integrante de seu programa educativo “Patrimônio Itinerante” no primeiro semestre de 2001.

Formulamos essa pesquisa no sentido de efetivar a realização de estudos que fazem parte do nosso interesse e área de atuação profissional. Ela é parte integrante do NEPECT (Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Ciência e Tecnologia); da base de pesquisa GEPEM (Grupo de Estudos de Práticas Educativas em Movimento); do Departamento de Artes, através da programação de seu Laboratório de Interpretação, Pesquisa e Estudos Teatrais, por nós coordenado; e, por fim, do Grupo Estandarte de Teatro, por intermédio de seus atores, participantes da encenação do melodrama circense juntamente com o Circo-Teatro Trampolim, numa articulação significativa da Universidade com a comunidade. Nosso foco de interesse e análise refere-se ao modo de estrutura o trabalho do ator, seu processo de construção, bem como o ponto de vista dessa construção indicada pelo diretor, cuja vivência teatral tem sua origem e construção dentro do circo-teatro, local onde nasceu e cresceu e onde permanece até hoje.

O GEPEM objetiva metodologicamente desenvolver um sistema de reflexão/análise de práticas educativas formais e não formais, caracterizadas pela produção coletiva e por resultados considerados "bem sucedidos", que permita explicitar: a) organização institucional e base social sobre à qual essas práticas se inserem; b) tomada de decisão; c) articulação entre as práticas e as reflexões teóricas que as fundamentam ou delas derivam; d) obtenção de critérios e categorias analíticas orientadas para os processos explicitados. Esses objetivos têm total adequação com a estrutura operacional de nossa unidade de referência empírica.

O teatro, ao longo de sua história, teve no texto teatral seu elemento de maior identificação, enquanto o ator, elemento central na representação teatral, possui uma reduzida literatura sobre seu processo de criação e construção. O trabalho do ator demanda conhecimentos específicos do seu fazer, conhecimentos específicos à cada fazer, uma vez que existem diferentes "maneiras" de atuação. Requer ainda disciplina e persistência no percurso de construção e aquisição dos elementos constitutivos do seu processo de atuação. Assim sendo, necessário se faz o registro desses processos, o acesso a esses determinantes estruturadores - os organizadores - que, identificados discutidos num processo dialógico, produzirão distanciamento que auxiliará na identificação de referenciais, fornecendo subsídios ao ator em seu processo de criação e construção teatral.

Este texto objetiva apresentar os resultados parciais da pesquisa. Nós destacamos alguns aspectos referentes ao seu primeiro momento, os quais poderão nos situar a respeito do diretor da peça, dos atores, dos seus conhecimentos prévios sobre o melodrama circense e o que os motivou a participar do mesmo. Através da fala dos atores, estaremos percebendo a condução do trabalho indicada por eles e pelo diretor da peça e, na fala do diretor, estaremos verificando sua percepção sobre o desempenho dos atores e o seu próprio desempenho.

O grupo de referência dessa pesquisa foi constituído por 11 (onze) pessoas com vivências variadas no campo do fazer teatral. Do total que compunha o elenco da peça "Coração Materno", 05 (cinco) pertenciam ao Grupo Estandarte de Teatro, os demais eram alunos da Licenciatura em Educação Artística - habilitação artes cênicas, e 2 (dois) eram atores independentes.

Verificamos que a quase totalidade dos participantes veio movida pela magia e encantamento que o circo exerce sobre eles, pelo desejo de conhecê-lo por dentro, bem como de conhecer a proposta da montagem do melodrama. Dois participantes somavam o fascínio exercido pelo universo circense à possibilidade de vivenciar o melodrama, pois já o haviam assistido, em circos, na sua infância.

No que se refere à formação teatral e acadêmica do grupo, 03 (três) são licenciados em Educação Artística - habilitação artes cênicas, sendo que dois deles são especialistas no ensino de teatro; 03 (três) são estudantes da Licenciatura em Educação Artística - habilitação artes cênicas; 01 (um) é formado em serviço social; os demais concluíram ou estão cursando o segundo grau, sendo que um deles é o diretor do circo e do melodrama. Fora o conhecimento sobre a área e o fazer teatral adquirido no curso de Educação Artística - habilitação artes cênicas, todos possuem o peso maior de sua formação/informação teatral através de oficinas variadas,

vivenciadas nos grupos de teatro e fora deles. O tempo de atuação dos participantes na área teatral varia de ano e meio a 23 (vinte e três) anos, sendo que a sua maior parte situa-se acima de 07 (sete) anos de carreira.

No que diz respeito aos conhecimentos dos participantes sobre o melodrama circense, um deles teve seu primeiro contato com o teatro através de sua ida há um circo – teatro:

“Meu primeiro contato com a arte, com a arte do ponto de vista dramático, foi com o circo. Eu tenho um bem querer e um gostar de circo... E aí, quando surgiu essa oportunidade para mim, foi assim um reencontro com essas lembranças antigas e a possibilidade de vê-las com outro olhar, um olhar que pode pesquisar e tentar entender como é que se dá essa representação dentro do circo.”

Nenhum dos integrantes havia participado de trabalho ou estudo sobre o melodrama circense, e embora alguns tivessem uma informação mesmo que mínima sobre esse gênero teatral, a maioria passou a conhecê-lo a partir desta vivência, como também passou a detectar seus traços ao compará-lo com as demais atuações teatrais vivenciadas por eles, expressando-se como se segue:

... “são aquelas histórias, aqueles textos onde existem as grandes tragédias, os grandes acontecimentos; alguém é punido por alguma coisa, por desobedecer a ordem, por não cumprir, por não seguir convenções sociais, as coisas que estão estabelecidas, e aí culmina numa grande morte, num desastre...”

E ainda:

“...drama tem música, interpretação exagerada (...) dentro do circo”

“... são peças dramatizadas dentro do circo, e o ponto culminante dessas peças são os fogos, a dor, o choro...”

Ao abordar o trabalho do ator na atuação do melodrama circense “Coração Materno”, bem como da direção da peça, os atores identificaram em relação a outros trabalhos por eles vivenciados nomenclaturas e características específicas no que diz respeito:

- Ao trabalho direto com o texto a partir da memorização;
- À Caracterização pré-estabelecida;
- À Marcação pré-estabelecida;
- Ao maior escracho (nas partes cômicas);
- Ao uso formal das convenções espaciais;
- À estrutura de trabalho mais solta, menos ritualizada.

Os entrevistados ressaltam ainda:

"... regras diferentes devido ao espaço diferente. Eu me sentia numa novela mexicana, é estereotipado, tem que ser maior, tem que ser mais cheio de coisas"

"... o trabalho do ator é mais rápido, menos trabalhado, é mais ágil. Sem estudo do personagem/laboratório".

"... na forma de conduzir e achar o caminho de construção do ator é marcado e direcionado..."

"diferença de estilo".

Ao serem abordadas as questões: O que é ser ator?, O que é o trabalho do ator?, Embora todos tenham mencionado em seu processo de formação a participação em oficinas, dos participantes entrevistados somente 50% deixou explicitada em suas falas a necessidade de estudos técnicos: *"... estudar técnicas já utilizadas, sentir, perceber. É um trabalho teórico-prático, inclusive de transformação."*

Ainda em relação a essas questões, os entrevistados destacam a relevância de: *"... poder representar outras pessoas na frente de outras tantas [...] O ator tem sempre que estar buscando, no seu meio, informações de todos os tipos. Há um trabalho técnico de corpo e voz..."* Além da *"... necessidade técnica de preparo [...] experiência nova, trabalhar a expressão."*

O diretor do melodrama, ao ser perguntado, por um dos participantes, sobre que característica o ator circense possui que eles não possuem; o diretor disse não ter percebido alguma. Segundo ele,

"A maior característica do ator circense está em todo artista, que é a sensibilidade. A sensibilidade para poder desenvolver o trabalho do ator. A grande diferença entre nós e vocês é que nós não temos oportunidade de fazer curso de nada: de expressão corporal, na área das artes cênicas, de nada de nada nós fizemos. Sempre os inteligentes da gente eram nosso diretores que ensinavam para gente na hora, era aquela história de fazer o ator".

De acordo com o diretor, ele teve muito mais facilidade em dirigir esse grupo de atores, apesar dos mesmos não conhecerem a essência do melodrama circense, do que os atores circenses.

A partir das percepções aqui apresentadas e contidas no restante do material coletado na nossa pesquisa, acreditamos que as mesmas nos possibilitarão uma maior reflexão e articulação no que se refere ao fazer teatral, a partir das similitudes e diferenças que se pode observar e ver ressaltadas no processo de formação e construção do trabalho do ator, tanto sob uma perspectiva de formação acadêmica, quanto do ponto de vista da formação e construção do ator circense.

Bibliografia

- COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos Urbanos: A influência do Circo na renovação do Teatro Brasileiro nas décadas de 80 e 90*. In Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE, 2000: São Paulo.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Ccircenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1978.
- LOXTON, Howard. *The Golden Age of the Circus*. Smithmark: New York, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. Perspectiva: São Paulo, 1998.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedacço - Cultura popular e lazer na Cidade*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984.
- MILITELLO, Dirce Tangará. *Terceiro Sinal*. Mercury Produções Artísticas Ltda: São Paulo, 1984.
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Silvia. *O Trabalho do Ator*. Perspectiva: São Paulo, 1999.
- MERISIO, Paulo Ricardo. *A produção documental (entrevista e iconografia) no campo da pesquisa em teatro: o Espaço Cênico No Circo-Teatro e a Cena Contemporânea*. In Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE, 2000: São Paulo.
- YNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Martins Fontes: São Paulo, 1998.
- RUIZ, Roberto. *Hoje Tem Espetáculo? As origens do circo no Brasil*. INACEM: Rio de Janeiro, 1987.
- TORRES, Antônio. *O Circo no Brasil*. FUNARTE: Rio de Janeiro; Atração: São Paulo, 1998.

DESCOLONIZAÇÃO E A RELAÇÃO COM O TEMPO NA UNIVERSIDADE DE RESULTADOS

Por Ana Maria Tabora Ribas¹

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
Universidade Federal Fluminense

Aprendi com Bárbara Heliodora que até para se romper com alguma coisa é preciso conhecê-la. Guardo até hoje um bilhete dos anos sessenta, escrito por minha professora, Bárbara, em que, avaliando um trabalho que pretensiosamente pretendia analisar criticamente "A festa de aniversário", de Harold Pinter, escreveu: "O trabalho é muito interessante, mas isso não é Pinter". Lacônica, elegante e correta, minha professora colocou diante de mim os perigos das reduções, sejam elas ao formal, ao ideológico ou ao plano da existência, ou ao que for. Não faltava em Pinter o que eu apontava, porque ele não se propunha ao que me importava. E aprendi um pouco a humildade diante da obra, sem, entretanto, chegar ao plano da subserviência.

Neste inquérito, destaco algumas observações a respeito de Eugênio Barba e seu teatro, na introdução de um de seus livros: "*Ces deux livres sont pour moi les deux faces d'une même vie professionnelle: 'Le canoë de papier' reprend tous les écrits d'Eugénio Barba sur le travail de l'acteur; 'Théâtre. Solitude, métier, révolte', à l'inverse, regroupe ceux qui évoquent sa vision de théâtre. 'La canoë de papier' formule le comment, la technique; 'Théâtre. Solitude, métier, révolte' est l'itinéraire sinueux d'une autobiographie professionnelle.*" (Théâtre. Solitude, métier, révolte, pág.11).

Ou ainda, na continuidade da introdução:

"*Je crois que la clef de toute la biographie professionnelle d'Eugenio Barba (et aussi de la durée de l'Odin Teatret) reside dans une singulière capacité a changer. 'Étrange' capacité car, dans son univers, le changement n'apparait jamais à la nécessité de changer, mais à la volonté de rester soi-même. Les meandres contants du discours de Barba ne sont pas des transformations, mais une manière de dialoguer avec les temps pour protéger son identité, une stratégie pour interroger l'Histoire et ne pas se laissez depouiller de ce qu'il estime essentiel. Barba ne dialogue avec son temps que pour en refuser l'esprit.*" **Lluís Masgrau** (Op.cit.,pág.11).

¹ Mestrado em Ciência da Arte. IACS – Universidade Federal Fluminense

Eugenio Barba e seu Odin Teatret não couberam na universidade, seus atores foram inicialmente escolhidos entre reprovados da escola de teatro. Muito menos caberia na contemporânea universidade brasileira. Nem Pina Bausch.

“Ora, uma coisa não anula a outra”, diria um doutor ou doutora ligado(a) à burocracia de Estado tão bem representada pelos órgãos gestores da universidade, cheio(a) de sabedoria e excelência.

Mas, como um frio na espinha, uma pergunta continua percorrendo meu corpo: pode a universidade apontar caminhos no campo das artes cênicas, ou ela deverá ter sempre um sentido enciclopédico, colocando nos devidos lugares os sonhos delirantes dos artistas?

Trouxe Eugenio Barba no início dessa comunicação por uma impressão (aquilo que fica impresso, conforme a abordagem da DESCOLONIZAÇÃO DA EXPRESSÃO) que me restou em Porto Alegre, anos atrás, assistindo a um grupo que pesquisava Barba na UFRGS. O que assisti eu? Mimos, técnicas de clown, mas jamais o teatro antropológico de Eugenio Barba. Tudo aquilo que respira e transpira na experiência do Odin Teatret, não passava de um formalismo bem comportado e bem acabado, no grupo que trocava experiências e tinha sua origem num outro grupo de pesquisas sobre Barba e seu teatro antropológico na Unicamp. Não consigo entender o trabalho de pesquisa desse grupo da UFRGS como um trabalho limitado pela questão do tempo ou mesmo pelas condições de trabalho na universidade, mas como um concreto equívoco. Aquilo não era Barba. Entendo que a formalização na experiência com o teatro antropológico é a negação do teatro antropológico como experiência de Eugenio Barba,

Ao tomar o teatro de Eugenio Barba como exemplo não pretendo, de maneira alguma, vincular meu trabalho à rica experiência do Odin Teatret, mas apenas apontar numa direção de uma questão que se apresenta como crítica na universidade e não vejo significativamente discutida nos encontros da Abrace.

Para falar dela me apropriarei de um texto da pensadora, professora universitária e doutora Marilena Chauí, em seu “Escritos sobre a Universidade”:

“Creio que a universidade tem hoje um papel que alguns não querem desempenhar, mas que é determinante para a existência da própria universidade: criar incompetentes sociais e políticos, realizar com a cultura o que a empresa realiza com o trabalho, isto é, parcelar, fragmentar, limitar o conhecimento e impedir o pensamento, de modo a bloquear toda a tentativa concreta de decisão, controle e participação, tanto no plano da produção material quanto no da produção intelectual. Se a universidade brasileira está em crise é simplesmente porque a reforma do ensino inverteu seu sentido e finalidade – em lugar de criar elites dirigentes, está destinada a adestrar mão-de-obra dócil para um mercado sempre incerto. E ela própria não se sente bem treinada para isto, donde sua ‘crise’”. (*Escritos sobre a universidade*, pág.46).

E Marilena Chauí está falando da universidade na área geral das ciências humanas. Vamos transpor essa fala para o universo das artes cênicas e a situação se agrava, a não ser que queiramos tirar das artes cênicas a especificidade das ciências da arte. Quero dizer que a produção cênica em sua necessária transdisciplinaridade,

em sua múltipla composição de força de trabalho e na sua utilização de múltiplos, diversificados e descontínuos instrumentos para a concretização de sua configuração final, sofre de maneira mais visível os efeitos da especialização e da "política de resultados". A aferição quantitativa, tendo graus de qualidade relacionados mais à especificidade do fazer acadêmico em geral que à produção cênica, coloca o processo de produção artística no campo cênico em caixotinhos minguados, bem específicos, reduzindo a complexidade da produção.

E, aí sim, a partir do engessamento das divisões o esforço de incluir as diferenças em feixes de diversidade. E digo ainda: isso em detrimento da produção de pensamento criativo, motor incorporado ao ato artístico, inseparável da pesquisa avançada que interessa a uma universidade comprometida com o seu entorno, a sociedade.

A arte cênica enquanto processo expressivo é um campo que exige a garantia da liberdade de pesquisa, elaboração e concretização, para realizar os objetivos delimitados por seu próprio caráter de constante movimento e transformação. Ela tem sua localização social no sentido do "chegar antes pra sinalizar o sentido de cada coisa", no dizer iluminado da compositora Adriana Calcanhoto. E é nesse espaço que proponho minha comunicação. Vamos a ela, na sua especificidade.

O MOVIMENTO PARA A DESCOLONIZAÇÃO DA EXPRESSÃO é o somatório da experiência teatral desenvolvida em Porto Alegre, principalmente junto ao Núcleo de Trabalho Alternativa, oriundo de um grupo de Teatro Jornal, formado no Teatro de Arena de Porto Alegre no início da década de 70.

Esta práxis e o processo crítico desenvolvido na relação do grupo com o fazer teatral do período e a própria relação interna do grupo, apontava-me a necessidade da experiência; e a constante leitura, além do acompanhamento da produção local e dos grandes centros, forneciam os marcos que delimitavam o caminho a ser trilhado.

Esse histórico é importante para entrar no foco da comunicação: a experiência da descolonização da expressão no reduzido e objetivo tempo da universidade de resultados.

Escolhi como mote uma curta cena da peça de Qorpo-Santo "As relações naturais". O que pretendo com a práxis comunicativa? Demonstrar, em quinze minutos divididos entre trabalho atoral e esclarecimentos relativos ao processo, uma outra alternativa para o trabalho com/do ator e suas vinculações teóricas.

Com que segmentos da DESCOLONIZAÇÃO vai-se trabalhar a pequena cena? Com a questão do fluxo energético e a importância do centro da emoção e seu exercício pleno na busca do processo expressivo; a interpretação verbal que tem como sentido na abordagem do texto a utilização das palavras de ação (verbos e expressões verbais) como alavanca para a "incorporação" do personagem pela ação e exercícios para os olhos, visando o enriquecimento do olhar do ator no jogo das relações. Trabalhei com três atores que vêm de experiências anteriores sob a minha coordenação: Beth Simões trabalhou por quase dez anos no Teatro Jornal, Teatro de Arena, Grupo Gal-Poa e Núcleo de Trabalho Alternativa, todos em Porto Alegre, nos anos 70, tendo profunda e intensa participação no desenvolvimento dessa pesquisa com suas práticas, seus questionamentos na grande maioria das vezes

pertinentes, sua exigência de rigor nas afirmações e encaminhamentos e, mais que tudo, suas qualidades atorais e limites – processo que não se deu na paz dos cemitérios – que enriqueceu e muito minha relação com o trabalho do ator. Sua postura sempre aguçadamente crítica, assim como seus subsídios teóricos para a construção de um pensamento contemporâneo às questões levantadas cenicamente, tem hoje forma de definições nos caminhos do MOVIMENTO PARA A DESCOLONIZAÇÃO DA EXPRESSÃO. Luiz Washington, que une à formação teatral de qualidade uma boa formação teórica no campo político-social, desde a montagem de “A morta”, de Oswald de Andrade, em sua segunda versão sob minha direção em Florianópolis, passando por “Pedro e o Capitão”, de Mario Benedetti e, recentemente, “Retomando a palavra”, no Rio de Janeiro, contribuiu para essa pesquisa com o seu interesse, sua disciplina, sua escuta e seu, sempre presente, questionamento subjacente e significativo, me apontando inquietações. Renata Petrocelli, colega nessa recente trajetória do mestrado em Ciência da Arte na UFF, com sua juventude, inteligência inquieta, paixão pelo trabalho e, acima de tudo, esse instrumento maleável e disponível de jovem atriz, além, é claro, da necessária dedicação disciplinar, vem fornecendo ricos subsídios para o processo de pesquisa, seja na cena de “Teresa d’Ávila – um rito de passagem”, seja também no recente “Retomando a palavra. Isso possibilitou o desenvolvimento do trabalho num menor espaço de tempo, na medida em que dominávamos códigos comuns. Trabalhamos durante cinco dias corridos no Rio, quatro horas/dia, para chegarmos a um esboço de resultado que nos satisfaz.

Quanto à conexão com subsídios teóricos, a parte relativa ao fluxo energético pode se relacionar com uma fonte-base, “Análisis del caracter”, de Wilhelm Reich, que trata a questão da importância do corpo no processo expressivo, na sua crítica da psicologia clássica e da psicanálise freudiana, como vemos no texto a seguir:

“Los conceptos de la psicología tradicional y de la psicología profunda están maniatados por formaciones verbales. Lo vivo, sin embargo, funciona más allá de las ideas y conceptos verbales”. (pág.364).

Ou ainda:

“El término ‘expression’, al parecer a base de sensaciones organicas, describe precisamente ese lenguaje: lo vivo se expresa en movimientos, em ‘movimientos expresivos’”. (pag.364).

Seria preciso ir muito adiante para aprofundar o pensamento que conduz o trabalho. Mas, reduzindo, Reich em sua busca da significação corporal, na arena do conflito com a psicologia tradicional e a psicanálise, aponta aspectos fundamentais do processo da expressão, como a relação impressão-expressão, a corporeidade do processo, a questão dos centros energéticos e suas couraças.

Prejudicado pelo conflito imediato e a prioridade de sua busca, Reich desvaloriza o processo verbal. Retomo essa questão vendo a verbalização em conexão corporal direta e inseparável da ação que é sempre movimento e sempre corporal. Couraças e colonização são substantivos, coisas, que andam juntas. Interessa trabalhar os centros energéticos para permitir o livre fluxo da energia que é o tônus da criação cênica.

Por outro lado, o centro da emoção assumido e exercido para além das valorações coloniais que subestimam o emocional (historicamente) é o ponto de conexão entre os atores (aqueles que atuam) em cena.

E, completando esse tríptico, casual porque escolhido para a comunicação, o último enfoque: o olhar, sua importância remetendo a um pequeno mas importante livrinho de Aldous Huxley, "El arte de ver", onde uma série de exercícios nos mostram que para ver se põe em movimento musculaturas e inervações, para permitir a passagem livre e límpida dos sentidos do olhar. Baseado num trabalho desenvolvido nos primeiros anos do século passado por um oculista novaiorquino, aponta não somente no sentido da cura mas no próprio sentido do ver enquanto ato incorporado. Tirando de suas aplicações técnicas o sumo, temos um livro saboroso para a estruturação do trabalho.

A escolha do texto, por outro lado, tem sua fonte em outro livrinho fino e esquecido, "A linguagem da loucura", de David Cooper, do qual vou extrair, apenas como ilustração do sentido, alguns momentos:

"Na poesia há uma multiplicidade de especificidades – a disciplina poética define-se especificamente por cortar, de uma maneira específica, com determinadas regras específicas que normalizariam a linguagem – regras que tornariam a linguagem ou instrumental ou diversiva e escravizadora em vez de simplesmente relevante para as necessidades humanas autônomas.

Não obstante, o poeta mantém um contato auto-preservador com o mundo dos normais, mas o louco não, porque embora, tal como o poeta, as antigas origens do seu pensamento se encontrem numa história pré-humana, ele foi privado de estratégias atuais". (pág.26).

Ou, na continuidade:

"O louco, como o poeta, recusaria a proposta de Wittgenstein segundo a qual 'dever-se-ia ficar silencioso a respeito daquilo de que não se pode falar'. No discurso louco e poético, é precisamente o indizível e o infalável que deve ser expresso". (pág.27).

E, finalizando, para não deixar margem às dúvidas redutoras, o encerramento do capítulo:

"Porém, antecipando já uma das últimas orientações destas páginas, poderemos dizer, na sua própria linguagem, que a palavra loucura não tem futuro. Nem a loucura o tem." (pág.43).

Foram o conceito de interpretação verbal e os apontamentos de David Cooper, pontuações que servem de base à proposta de descolonização da expressão, que conduziram à escolha de Qorpo-Santo e sua obra como substrato vivo para a pesquisa. Porque Qorpo-Santo despe o ator dos meandros e arabescos que interferem em tantas interpretações narcisistas contemporâneas e, por um outro lado, não permite naturalismos. Estabelece, na sua linguagem da loucura e realização poética, uma conexão direta entre o ser, estar e significar em movimento.

Decodificar Qorpo-Santo exige a participação de verdadeiros "atletas-docoração" no dizer perfeito de Antonin Artaud – a quem muito pouco me dediquei – referindo-se a atores.

Servem de subsídio filosófico para essa tentativa de elaboração duas fontes: Spinoza, chegando a mim pelos olhos e coração de Gilles Deleuze e o próprio Deleuze. Duas obras são fundamentais para dar base ao pensamento pré-existente que configura o momento dessa comunicação: "*Spinoza – Philosophie pratique*" e "*Spinoza et le problème d'expression*", ambas de Gilles Deleuze. E, a partir daí, "*Éthique*", de Spinoza.

Aprofundar seu significado seria impossível no espaço dessa comunicação. Entretanto, espero conseguir tocar a barra da saia em seus sentidos no trabalho de mestrado em fase de finalização que orienta toda uma forma de fazer teatro, pensar e, de alguma maneira, viver: "DESCOLONIZAÇÃO DA EXPRESSÃO – UM MOVIMENTO".

Dando respaldo a todo esse movimento, com sua prática de ensino libertária, me possibilitando o necessário espaço da criação de pensamento, meu orientador, Luiz Alberto Sanz, muito doutor em sua sabedoria viva. Mas, infelizmente, não tendo o controle do tempo na produção do conhecimento.

Finalizando, o que me fica claro, do exercício dessa comunicação e mesmo da vivência do mestrado é que, se pretendemos aprofundar verdadeiramente questões das artes cênicas em sua complexidade inevitável, a universidade e seu sistema de prazos, avaliações, normas, critérios de excelência e vinculação, vem se tornando muito pouco.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio – Théâtre. Solitude, métier, révolte; L'entretemps éditions, Saussan, France, 1999.
- CHAUÍ, Marilena – Escritos sobre a universidade; Editora UNESP, SP, Brasil, 2001.
- REICH, Wilhelm – Analisis del caracter; 5ª edição, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1975.
- COOPER, David – A linguagem da loucura; Editorial Presença, Portugal, 1979.
- HUXLEY, Aldous – El arte de ver; Ediciones Renglon, Buenos Aires, Argentina, 1986.
- DELEUZE, Gilles – Philosophie Pratique; Les éditions minuit, Paris, France, 1999.
- DELEUZE, Gilles – Spinoza et le problème de l'expression; Les éditions de minuit, Paris, Fr. 1990.
- SPINOZA – Éthique; Les éditions minuit, Paris, France, 1999.

GRACIAS SEÑOR: MÉTODO OU FOLIA POÉTICA?

Por Vítor Manuel Carneiro Lemos¹

Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro

Em fevereiro de 1972, no Teatro Teresa Rachel, Rio de Janeiro, o Teatro Oficina de São Paulo estreou a criação coletiva GRACIAS SEÑOR. Nela, o grupo paulista apresentou pela primeira vez ao público carioca (só mais tarde o trabalho seria levado a São Paulo), um gênero de comunicação original em que, na visão do mesmo grupo, o teatro em termos convencionais não mais existia. Ante a necessidade de um batismo, a novidade passou a ser chamada de Te-ato, ou seja, *te uno a mim ou te obrigo a unir-se a mim*.

Um diferencial do Te-ato se encontra na eliminação do aspecto ficcional do teatro, o que, conseqüentemente, determinou também um modo particular de encarar a figura do ator: o objetivo deixa de ser a criação e representação de uma máscara, e se volta para a apresentação a uma audiência, através de ações, idéias que integram as convicções pessoais de cada integrante do elenco, conflitantes com todas e quaisquer “verdades” que, na perspectiva do grupo, precisavam ser questionadas e transformadas. Esse “ator de si mesmo”, naquele contexto, foi chamado de atuador.

A ação realizada pelo atuador se apresenta como acontecimento vivo, espontâneo, acrescido de um profundo sentido poético. Como exemplo, a experiência da construção de uma ponte na cidade pernambucana de Mandassaia². A ação de construir a ponte (um evento que contou com a participação significativa dos habitantes daquela cidade) trouxe em si uma dupla perspectiva: a primeira, real e concreta, associada à necessidade de ligar uma pequena cidade cortada por um rio, pondo fim ao desconforto de sua população, que sofria a inconveniência de ter que molhar-se para poder chegar à outra margem e a segunda, simbólica, expressão da necessidade de unir os homens daquela cidade em torno de um objetivo comum ligado à melhoria de suas vidas. A ponte de Mandassaia elucida um propósito

¹ é ator, diretor e professor da Escola de Formação de Atores do Centro Universitário da Cidade, Rio de Janeiro, com Mestrado em Teatro pela Universidade do Rio de Janeiro

² Os detalhes sobre a experiência de Mandassaia são encontrados na entrevista realizada com José Celso por Hamilton Almeida Filho, publicada em CORRÊA, José Celso Martínez. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, pp.187-190.

fundamental da atuação: ela faz da manifestação artística um momento de vida, ao mesmo tempo em que faz da vida uma expressão artística.

As propostas que cercam a atuação em GRACIAS SEÑOR proporcionaram mais uma forte polêmica entre tantas outras protagonizadas pelo Oficina. Consultando documentos veiculados pela imprensa da época, podemos verificar que uma parcela significativa da crítica não reconheceu em GRACIAS SEÑOR a qualidade dos demais espetáculos já estreados pelo grupo, entendendo que a obra em questão é parte integrante de um movimento de vanguarda que vinha sendo, naquele momento, muito criticado e identificado pelo rótulo *irracionalista*³.

Os argumentos que sustentam essa perspectiva estão na convicção de que em GRACIAS SEÑOR (usando palavras dos documentos, que seguem grifadas e entre aspas), o grupo apresenta um espetáculo *desorientado*⁴ em sua busca por uma ordenação formal, aspecto entendido como indispensável para se *dizer coisas com teatro*⁵. E ainda: a crítica sugere que o Oficina, ao negar o teatro e enveredar pelos caminhos do te-ato, tenha alcançado uma manifestação comunicacional gerada exclusivamente (usando mais umas vez as palavras de um dos documentos) *a partir do caos, da neurose, dos planos astrais*⁶.

Esta é a questão que pretendemos apresentar: seria a atuação em GRACIAS SEÑOR uma experiência metodologicamente inconseqüente, criada a partir de procedimentos isolados, o que denunciaria um Oficina desorientado em meio a uma crise irreversível? Ou seria a atuação o resultado de um processo de trabalho orientado por uma organização interna capaz de se constituir numa metodologia original, fruto da lucidez e compromisso investigativo sobre os recursos do ator, que sempre marcaram as encenações do grupo e que, naquele momento, não foi compreendida por uma perspectiva conservadora com que parte da crítica abordou o trabalho?

Se nossa discussão passa por um questionamento de ordem metodológica, acreditamos na necessidade de propor uma definição conceitual para as palavras método e técnica. A primeira vem do grego "methodos", cuja tradução literal é caminho para se chegar a um fim. Na obra de André Lalande, *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*⁷, o verbete método é apresentado como *caminho pelo qual se chegou a determinado resultado, mesmo quando esse caminho não foi previamente fixado de uma maneira premeditada e refletida*⁸. Quanto à palavra técnica,

³ Para que melhor se compreenda esta perspectiva a partir da qual parte da crítica abordou a vanguarda em questão, sugerimos a leitura do artigo "Irracionalismo Epidêmico". In: ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. Perspectiva: 1993. p.207.

⁴ "(...) o que fica é a imagem de um grupo que, em completa desorientação, procura, desesperadamente, um caminho, uma maneira para dizer as coisas". Gracías Señor. Diário de Notícias, São Paulo, 10/03/1972.

⁵ Idem.

⁶ APOLINÁRIO, João. *Gracias Señor. Última Hora*, São Paulo, 21/05/1972.

⁷ LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. Martins Fontes, 1993.

⁸ Idem, p.678.

verificamos, também na obra de Lalande, a seguinte definição: *conjunto de processos por meio dos quais se realiza uma função*⁹. Ou seja, a técnica estabelece com o método uma relação complementar. Se este último é uma orientação, o primeiro é o instrumento pelo qual se busca o objetivo.

Uma proposta para o ator

Para compreendermos os objetivos do Oficina com o Te-ato e seus atuadores, precisamos voltar a um momento particular da nossa história. A repressão pós-AI-5, na visão do Oficina, fez com que parte da população brasileira se submetesse incondicionalmente às aspirações militares e seus segmentos tradicionalmente rebeldes (incluindo o próprio grupo) começavam a se mostrar fragilizados para uma ação contrária à ordem imposta. Buscando combater esta apatia, o ator assume a responsabilidade por um estilo de comunicação que parte de uma investigação da realidade para chegar a um contato imediato, direto, corpo a corpo e criativo com a audiência. Essa ação busca garantir à recepção uma informação democratizada, livre da censura, da interferência dos meios de comunicação de massa e da minoria controladora da informação no Brasil, produzindo coletivamente novas idéias e uma postura renovada perante a vida.

Essa qualidade de informação que o grupo estava disposto a fazer circular não deveria sucumbir numa recepção passiva. Após um primeiro contato distanciado com a ação do grupo Oficina, o público era convidado a devolver a mensagem, manifestando-se como cidadão que também está em conflito com a realidade. Ou seja, o público não só pode como deve assumir, no espetáculo, a função de ator. Isso significa que a atuação não depende de uma técnica cujo domínio seja limitado a um grupo específico (dos atores profissionais). Ela se constitui numa ferramenta de comunicação e informação disponível a todos que desejam agir no empreendimento de mudanças em suas comunidades.

Considerando que, segundo a tradição, a especialidade de um ator está direcionada, em última análise, para a representação de personagens, poderíamos afirmar que o ator, na condição de um não especialista e agente de uma ação não ficcional, pode ser entendido como um ator sem personagem? Segundo José Celso,

*a eliminação da representação não elimina o personagem. (...) Você vai ao teatro em busca de personagens que trazem possibilidades novas. (...) O personagem é aquele que vai mais longe, que te leva para essa outra anatomia, o personagem geralmente é desumano, quer dizer, o personagem não cabe na visão humanista pobre que nós temos do nosso cotidiano, o personagem é uma coisa que fura o nosso cotidiano, ele é meio uma outra anatomia, ele é mais*¹⁰.

⁹ Idem, p.1110.

¹⁰ Depoimento de José Celso a Vítor Lemos. São Paulo, 22/10/1999.

A partir do entendimento do personagem como uma expressão “*das outras possibilidades*” do sujeito atuator podemos afirmar que elas existem em GRACIAS SEÑOR como manifestações através de ações, das idéias que estão processando uma transformação na própria pessoa que a investiga. Nesse sentido é que podemos entender o descaso do Oficina com o ator (enquanto especialista), nesse gênero de manifestação. Isso porque, na convicção do Oficina, todo o indivíduo disposto a expandir ou romper os limites impostos pela sua sociedade, através do seu corpo em ação, e apresentar esse movimento a uma recepção, seduzindo-a para o mesmo, é um atuator. O que pode representar a perda de um requinte técnico associado à figura do especialista-ator, tão caro ao Oficina em espetáculos anteriores, é, em GRACIAS SEÑOR, um ajuste às necessidades de um estilo de trabalho que depende do não especialista-atuador. Portanto, torna-se impossível, em GRACIAS SEÑOR, um atuator que não tenha iniciado um processo de desconstrução de todos os paradigmas de sua vida, incluindo, ainda, no caso dos atores do Oficina, os paradigmas técnicos da profissão. É desse modo que a formação técnica do atuator se aproxima de uma prática cotidiana capaz de se adequar às alternativas de vida e sociedade que o espetáculo busca investigar.

Os caminhos para a atuação

Num primeiro momento, o candidato à atuação em GRACIAS SEÑOR se submeteu a uma etapa investigativa cujo objetivo era desmontar as referências e paradigmas que orientavam sua vida profissional, artística e pessoal.

Essa investigação era estimulada por uma profunda identificação com o movimento contracultural, amplamente difundido em todo o mundo, cujas idéias revolucionárias, naquele momento, alicerçavam as propostas do Oficina.

Em sua obra *A Contracultura*¹¹, Theodore Roszak sintetiza a pluralidade de reivindicações presentes naquele movimento como uma reação à tecnocracia, fenômeno decorrente de um processo de industrialização mundial em permanente aceleração. A tecnocracia, na visão contracultural, limita a existência humana à produção e consumo de bens e serviços. O *homem novo*, ideal defendido pela contracultura, seria um homem livre de toda a repressão social, política, econômica, moral e psíquica que viabiliza a ordem tecnocrata.

A Comunidade Laboratório

É do princípio de que *você é o que você vive*, e de que o atuator *não pode fazer aquilo que ele não é (...)*¹², ou seja, de que *não se dizia nada que não fosse de um conhecimento profundo e visceral*¹³, que nasce a necessidade de uma aproximação entre as vidas privadas e artísticas de cada integrante do Oficina e as propostas que seriam levadas à audiência. Como as vivências que estavam sendo buscadas eram

¹¹ ROSZAK, Theodore: *A Contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972

¹² Depoimento de Aurélio Michiles a Vítor Lemos. São Paulo, 02/06/2000.

¹³ Idem.

impossíveis no plano estatal da sociedade, a Oficina se organizou numa vida comunitária, explorada como um laboratório permanente em que os participantes viviam durante as 24 horas do dia desafiados não por uma prática teatral, mas por uma prática de vida que aponta para uma revolução calcada nos ideais de coletividade e liberdade.

Os atuadores eram filhos de uma repressão política que trabalhava com competência na desarticulação dos movimentos de contestação, surpreendendo a oposição com delações vindas de toda e qualquer parte. O medo reinante precisava dar lugar a uma reaprendizagem do comportamento grupal e os atuadores precisavam fazer o mesmo se pretendiam levar a idéia ao público. No laboratório da comunidade Oficina há uma fusão de todos os seus integrantes nos mais diferentes aspectos do trabalho, seja artístico, seja organizacional, seja doméstico, seja na produção das peças. Não há qualquer divisão de responsabilidades, não há qualquer função isolada. Trabalhavam, estudavam, experimentavam, comiam, dormiam, amavam todos juntos. Ganhavam dinheiro juntos e o dividiam irmãmente. Um ínfimo detalhe da vida pessoal era um desafio à coletivização. Por exemplo, nos apartamentos havia colchões espalhados e sem propriedade. Outro exemplo é descrito pelo ator Roberto Duarte que diz, em depoimento, ter sido muito criticado por não dividir sua escova de dente.

Quanto ao ideal de liberdade, este foi buscado através da negação de toda e qualquer repressão imposta não somente pelas circunstâncias sociais, econômicas, mas, sobretudo, psíquicas. A investigação do inconsciente na busca de desejos reprimidos é parte integrante das atividades da comunidade. Como exemplo, citamos primeiramente, o modo como a sexualidade passou a ser encarada: a eliminação das *courças* (segundo o conceito reichiano) era entendida como o ponto de partida para um comportamento livre, autêntico, saudável. O que se verifica então, é a busca de uma sexualidade livre e coletiva que se manifesta em nudez, toques, massagens, orgias, enfim, relacionamentos sexuais cada vez mais desprovidos de limites morais.

Um outro exemplo desta vivência libertária está relacionado ao consumo de drogas. Naquele contexto, a droga se torna uma espécie de *bomba demolidora* das censuras intelectuais que embarreiram a expansão da consciência rumo ao inconsciente. Esta é mais uma entre tantas práticas que se difundiam rapidamente naquele momento, entre grande número dos que buscavam restaurar a sociedade a partir das idéias veiculadas pela contracultura.

O Roteiro de Ação

Esta fase soma às práticas da comunidade, outras que estão direcionadas para a interferência na esfera pública. Este contato com o mundo externo se deu a partir de um roteiro de ações, constituído por sete diferentes fases assim denominadas: Confrontação, Aula de Esquizofrenia, A Divina Comédia, Morte, Ressurreição, Lição de Voltar a Querer e Te-ato. A origem do roteiro está nas discussões,

reflexões, leituras, delírios e demais práticas proporcionadas pela vida na comunidade.

Os atadores eram permanentemente estimulados a registrar idéias e propostas através de desenhos, cores, textos, frases, palavras, colagens, etc., buscando neles a dimensão de um desejo desperto pela atividade comunitária. Estes registros eram feitos em cadernos individuais que seguiam os atadores por toda parte. Sendo a vida em comunidade uma pesquisa permanente, cada atador era estimulado a manter seus cadernos por perto a fim de transformar, em ação registrada, qualquer idéia ou associação nascida do testemunho ou da vivência de um acontecimento cotidiano.

Os registros, ao revelarem desejos, tornavam-se ações. Estas eram reunidas e organizadas por José Celso num roteiro que servia, então, de base para a estruturação de um roteiro escrito e apresentado à censura para a liberação das temporadas carioca e paulista. Era a partir desse texto-roteiro que as cenas eram criadas, sem jamais abandonar o sentido de improvisação. Afinal, como já dissemos (e nunca é demais reforçar), o grupo acreditava que o público só despertaria de seu estado apático, se tocado não por mais uma máscara ou atitude programada, mas pelo impacto do desejo liberto do atador convidando o espectador a se tornar, junto ao elenco do Oficina, co-autor da obra.

O Ensaio do atador

O fato da vida cotidiana, no seio da comunidade, não se dissociar da produção artística, vai exigir de nossa parte muito cuidado ao trazer para este discurso a idéia de ensaio. Portanto, torna-se importante o esclarecimento: entendemos aqui por *ensaio* os momentos em que todas as investigações, até aqui relatadas, somadas ao roteiro de ações, tornam-se cena.

Quanto às idéias de *exercícios e treinamento*, fundamentais em qualquer metodologia para formação de atores, em GRACIAS SEÑOR, não existiram. Isso porque, mesmo que cercada por objetivos bem definidos, a atuação nunca foi tratada como um estilo predeterminado. No *Te-ato*, os *exercícios faziam parte de uma espécie de pesquisa empírica baseado muito mais numa grande curtição do prazer de estar fazendo do que um método de preparação ou adestramento, como fazem bailarinos, cantores ou contorcionistas*¹⁴.

Antes da atuação, seja para os ensaios, seja para as apresentações, havia sempre um grande ritual de estimulação. Eram atividades que visavam aflorar a sensibilidade dos atadores, estimulando-os à criação, ao jogo e à ousadia. Como em tudo que fazia parte daquele processo, esses rituais não seguiam caminhos rígidos. No entanto, tirando pelos depoimentos colhidos, é possível estabelecer algumas práticas que se repetem com uma considerável frequência. Primeiramente, a disposição do grupo em roda, referência à mandala, representação simbólica da idéia

¹⁴ Depoimento de Roberto Duarte a Vítor Lemos. E-mail, 16/02/2000.

de integração que, naquela proposta, apontava para a coletivização dos diferentes membros do Oficina numa missão comum e para a integração do atuator consigo mesmo (no que diz respeito às suas estruturas psíquicas - consciente e inconsciente) que faziam parte das buscas do Oficina.

A concentração em torno da roda podia ser usada, inicialmente, para conversas relacionadas à produção e demais assuntos de ordem prática e organizacional. Seguiam depois para a busca de um envolvimento mais sutil, mais afetuoso com o encontro. Para isso, o grupo fumava um mesmo cigarro de maconha. Era comum a presença de outras drogas nesse ritual, sobretudo o LSD. Essas reuniões, digamos, subjetivas, eram estimuladas por depoimentos dos atuadores sobre o dia vivido e o que dele pôde ser observado. Quem quisesse apresentar alguma produção/registo do caderno, passava-o de mão em mão, o que podia ou não gerar assuntos para discussões, associações com o roteiro e, por fim, material para os laboratórios (sempre orientados pela fase, ou cena do roteiro que seria trabalhada a seguir).

A introdução do corpo nas atividades começava quase sempre com uma música do repertório popular brasileiro que apresentava alguma possibilidade de associação com o sentido geral do trabalho, ou com a fase do roteiro, ou a cena específica que seria trabalhada naquele ensaio. Qualquer que fosse a música escolhida, ela sugeria um ritmo, uma mesma pulsação que unia ainda mais os integrantes do grupo. Esse ritmo era acompanhado por palmas ou quaisquer instrumentos percussivos, tocados pelos atuadores e acompanhados pela banda que integrava o elenco nas temporadas, formando um conjunto musical improvisado. A cantoria também fazia parte do improviso e, por fim, a dança: uma dança livre, sem compromisso com qualquer estilo ou proposta já existente. Ela deveria soltar, relaxar, sugerir movimentos, gestos e relações interpessoais relacionados com o tema da música, além de aquecer o corpo para o esforço físico que a seqüência do ensaio exigiria.

A seguir, vinham os laboratórios. Eram improvisações coletivas orientadas pelo roteiro de ações estudadas nas reuniões em roda que antecediavam o ritual de estimulação. Portanto, as improvisações não se desenvolviam a partir do caos, mas sobre idéias e ações concretas já esboçadas no referido roteiro. Ao contrário de propiciar o condicionamento dos atuadores a marcas, gestos, movimentos, textos, intenções, etc., o laboratório buscava a criação e aprimoramento das ações individuais e coletivas que, conseqüentemente se traduziam em cenas, a partir de uma experiência vivenciada¹⁵.

No final de cada laboratório, o grupo se reunia em roda novamente. Conversavam, faziam anotações em seus cadernos, selecionavam os melhores

¹⁵ Um exemplo que nos é apontado pela atuadora Analú Prestes diz respeito a um laboratório de investigação de uma cena de tortura (terceira fase do roteiro - Divina Comédia) em que um grupo de torturados, de joelhos, apanha dos torturadores com bolas de futebol. Os atuadores se batiam de verdade, "que era para o cara sentir dor mesmo, pra poder reagir mesmo". Depoimento de Analú Prestes a Vitor Lemos. Rio de Janeiro, 25/05/2000.

acontecimentos até fechar a estrutura sobre a qual improvisariam cada uma das fases do roteiro. Definiam o uso do espaço e a missão individual de cada ator.

Uma metodologia original e sofisticada

O ator, em outras perspectivas, pode ser visto como consequência de uma investigação orientada pela antropofagia cultural que norteou o grupo desde O REI DA VELA e que, em GRACIAS SEÑOR, manipulou e fundiu, numa mesma experiência, correntes teatrais presentes na trajetória investigativa do grupo e que, na raiz de suas formulações, em certos aspectos, chegam ao antagonismo. Nos referimos, de um lado, a uma corrente formada por Stanislavski, Artaud e Grotowski, que trazem em comum nos seus projetos, a possibilidade de investigação do material humano, pessoal, intransferível e inconsciente do ator para a criação do personagem - e de outro, Bertolt Brecht, com uma linha voltada para a análise crítica das contradições sociais. Ainda quanto à antropofagia, não podemos deixar de citar a importância do *Living Theatre*, que, em contato com o Oficina em São Paulo, em 1970, influenciou o grupo com suas experiências voltadas para a busca de um teatro de rompimento com uma determinada tradição espetacular e compromisso com a revolução preconizada pela contracultura.

Quanto aos objetivos, verificamos que a questão da atuação esteve permanentemente orientada para o combate à repressão daquele momento histórico brasileiro, com evidente influência dos projetos revolucionários e seu ideal de "homem novo" que marcaram os anos 60 e 70 em todo o mundo. O laboratório permanente que representou a vida comunitária do Oficina, se tornou um espaço de auto investigação dos desejos, hábitos, pensamentos e palavras recalçadas por um contexto político, econômico, moral, entendido como castrador. Ganhou importância nesse projeto, a investigação do inconsciente dos atores envolvidos. O inconsciente era entendido como uma instância psíquica recalçada pela razão, o que leva o grupo a combater todas as relações estabelecidas exclusivamente pelo intelecto, por serem consideradas como mascaradas, mentirosas e, portanto, mortas.

Sendo assim, o distanciamento que está por trás de uma relação científica com um determinado objeto de pesquisa é, em GRACIAS SEÑOR, substituído por uma outra possibilidade de relação com o objeto, orientada por uma lógica muito particular, voltada para a aquisição de um conhecimento através de experiências vivenciais calcadas em sensações, no envolvimento integral do corpo e da mente em atividades livres de qualquer arbitrariedade, num processo movido por idéias e paixões, que goza de uma descontinuidade e que não está condicionado a uma disciplina ou adestramento. Estamos diante de uma proposta cuja orientação contradiz o que estamos acostumados a entender por metodologia.

No entanto, se nos apoiarmos no sentido presente na raiz da palavra método e sua definição apresentada no início desta comunicação, podemos afirmar seguramente que o dia a dia da vida comunitária, com suas leituras e debates, as massagens, as orgias, as experiências com substâncias químicas, as improvisações e

laboratórios, a atuação sobre o roteiro de ações, o aquecimento em roda, a batida de ritmos, os mantras, a dança livre, todas essas atividades compõem uma concepção metodológica que para o Oficina de 1958 a 1972, é a mais completa, exigente, sofisticada e original investigação do ator e seus recursos se visto sob a totalidade do corpo, da mente, dos hábitos, valores, enfim, da vida em sua mais abrangente perspectiva possível.

MÁSCARA, UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Por **Danielle Maranhão de Albuquerque**¹

Universidade Federal Fluminense

O intuito desta comunicação é apresentar a pesquisa de campo desenvolvida no trabalho intitulado “Epifania de máscaras, uma experiência estética maior”, dissertação do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Compreender o sentido da máscara na atualidade é o nosso principal objetivo. Aprender o seu sentido significa inseri-la num contexto. Desta forma, buscamos desvelar um dos sentidos da máscara junto à manifestação de mascarados denominada “Zambiapunga”, presente até os dias de hoje no Estado da Bahia. Esta manifestação cultural oferece um rico campo de análise, vindo a contribuir para as nossas reflexões.

Em princípio, vamos notificar algumas considerações sobre a pesquisa teórica fazendo um viés com o objeto em questão.

Um rosto poético

Uma das maneiras de verificar os sentidos da máscara para a humanidade se faz através do estudo da História Mundial do Teatro². Pode-se observar que o sentido da máscara acompanha as mudanças culturais sobrevivendo na sua temporalidade.

Por isso, impossibilitados de estudar tantas fenomenologias, delimitamos o nosso campo histórico de pesquisa ao âmbito do teatro ocidental, da antiguidade clássica ao período medieval. Igualmente observamos o sentido da máscara para o teatro primitivo, no qual encontramos uma associação com a manifestação analisada.

O problema da dissertação consiste em ser a máscara reconhecida pela cultura ocidental como sendo um ‘falso rosto’, assim como apontam Sartori e Lanata (1984) na panorâmica obra “Maschera e Maschere”, evidenciando um sentido negativo de máscara. Segundo estes autores existe toda uma série de variáveis que somadas podem reverter esta noção negativa, e assim, a máscara torna-se o único instrumento capaz de revelar uma realidade oculta.

Certamente, na práxis desenvolvida nos ateliês de modelagem e adereço da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bem como, através de atividades profissionais e promoção de oficinas, pudemos observar que a máscara era capaz de revelar um sentido verdadeiro na sua realização.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF) e Cenógrafa formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1997.

² (BERTOLD, 2000)

Buscando compreender o motivo da máscara ser conhecida no Ocidente como sendo um 'falso rosto' a pesquisa se volta para as bases do pensamento ocidental. Neste sentido, consultamos a "Arte Poética" de Aristóteles (1969), na qual o filósofo faz referência às máscaras feias e disformes da Comédia, gênero que, segundo ele, imita os homens piores do que eles são na realidade.

Sabemos que a máscara era denominada na antigüidade clássica como *persona*, termo usado para indicar a máscara usada pelos atores gregos e romanos na representação dramática. *Persona* significa o papel, a personagem, a personalidade, com a qual o ator precisava confrontar-se e integrar-se.

Assim, tomando por base a Poética de Aristóteles, vislumbramos a máscara como sendo o rosto do drama, *um rosto poético*, que representa a personagem virtuosa (trágica) ou viciosa (cômica). Ou seja, a máscara aparece em ambos os modos dramáticos, a tragédia e a comédia, diferenciando-se pelo caráter, daí deduzirmos a caracterização da personagem. Deste modo, intuimos, por analogia, que assim como faziam os dançarinos por atitudes rítmicas, as máscaras do mundo clássico representavam os caracteres (piores ou melhores), paixões (emoções) e ações (trágicas ou cômicas).

Para o Estagirita, "*Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança*" (Aristóteles, 1969, p.320). Ainda diz Aristóteles (1969, p.306) sobre o ofício do poeta, que "*Não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade*". Nesse sentido, tal 'rosto' se dá segundo o verossímil e o necessário.

Será possível associá-lo ao sentido negativo de falso que lhe é atribuído? Em Aristóteles (*apud* COSTA, 1992) o falso aparece relacionado ao paralogismo, isto é, como convencer dizendo o que é falso a partir de uma estratégia verossímil. Desta forma, esta noção de falso funda-se no sentido de ilusão.

Portanto, a noção atribuída a este 'rosto' essencialmente poético, verossímil, contradiz a noção negativa de 'falso rosto', ou seja, fingimento, falsidade. Nesses termos, o rosto poético é um 'rosto' *possível* ao imaginário que adquire materialidade.

Um sentido de 'falso'

Ainda refletindo sobre o pensamento helênico, por uma hermenêutica da constituição da máscara, encontramos na obra "Ser e Tempo" do filósofo alemão Martin Heidegger as noções de fenômeno para os gregos. Em sentido originário, fenômeno é o que se revela, o que se mostra 'em si mesmo' e, ainda, o que se faz ver 'assim como'.

A pesquisa se favorece destes conceitos que dão suporte para compreender porque a máscara é capaz de revelar algo oculto, quer dizer, um fenômeno que se faz ver 'assim como'. "*Ora, o ente pode-se mostrar por si mesmo de várias maneiras, segundo sua via e modo de acesso. Há até a possibilidade do ente se mostrar como aquilo que, em si mesmo, ele não é*". (HEIDEGGER, 1999)

Analisando o conceito de fenomenologia, o filósofo alemão esclarece que o termo *logos* pode ser verdadeiro ou falso. “(...) porque o *λογος* (*logos*) é um deixar e fazer ver, por isso é que ele pode ser verdadeiro ou falso” (Heidegger, 1999, p. 63). O ‘ser verdadeiro’ deixa e faz ver o ente como algo desvelado, ou seja, algo retirado do velamento.

Vejamos o que diz ainda o filósofo sobre a noção helênica de falso. “*Do mesmo modo, o ‘ser falso’ diz enganar no sentido de encobrir: colocar uma coisa na frente da outra (deixar e fazer ver) e assim propô-la como algo que ela não é*” (HEIDEGGER, 1999, p.63). Contrário ao sentido de verdadeiro, no qual algo é retirado do velamento, o falso vela. Nestes termos, compreendemos porque a máscara adquire um *sentido de ‘falso’*, quer dizer, simplesmente por *encobrir* o verdadeiro rosto e fazê-lo aparecer ‘assim como’.

Justamente, a máscara é esta via que oferece ao ente a possibilidade de mostrar-se ‘assim como’. Assim, ela é capaz de mostrar uma realidade verdadeira, mas oculta no cotidiano. Desta maneira, compreendemos este modo aparente de mostrar-se – o mascaramento – como uma experiência estética proporcionada por este elemento de transfiguração.

De que maneira, então, este elemento de transfiguração pode revelar algo verdadeiro? É necessária uma comunicação discursiva, algo extraordinário, para revelar o que permanece ordinariamente oculto.

A partir de uma fenomenologia, segundo o filósofo alemão, sentimos a necessidade de verificar *como* a máscara deixa e faz ver ‘assim como’, ou seja, *o acontecer* da máscara. Assim, para confirmar tais parâmetros, contextualizamos a máscara no extraordinário “Zambiapunga”, quando se revela o outro, o duplo.

E dizemos, novamente, que a máscara mostra o que não se vê. Um elemento que oferece possibilidades de revelar o que não se vê no cotidiano. Confirmamos, desta forma, a afirmação de Sartori e Lanata (1984), a máscara é o único instrumento capaz de revelar uma realidade oculta.

Pesquisa de campo: uma Epifania de Máscaras

Ainda, segundo Heidegger, toda manifestação depende de um fenômeno. Sugerimos que em sua epifania, súbita manifestação, a máscara depende de um fenômeno, o fenômeno da transfiguração. Logo, por ser o “Zambiapunga” uma manifestação cultural, também depende de um fenômeno cultural.

Questionamos, então: que fenômeno cultural será este? É pressuposto que seja, justamente, o fenômeno do imaginário mostrado através de uma produção singular de máscaras³, ou seja, por intermédio de figurações vemos tomar corpo um imaginário popular.

Acompanhamos na madrugada do dia 1º de novembro de 2000, dia de Todos os Santos, na cidade de Nilo Peçanha (BA) a súbita aparição destas figuras singulares, quando vislumbramos uma *Epifania de Máscaras*.

³ Ver Documentário videográfico “Caretas e Zambiapunga” (2000), realizado pelo Instituto de Radiofusão Educativa da Bahia (IRDEB) e TV Educativa (TVE).

Neste desfile deparamos com diversos tipos de figurações, indo desde 'caretas' de pano às máscaras modeladas e alegóricas – segundo Cascudo 'caveta' era o sinônimo popular de máscara. Tais figurações são cabeçorras criadas pelos moradores locais simbolizando morcegos e demônios. Paralelamente à figuração especial de Zambiapunga, surgem 'caretas' que representam outras personagens de um imaginário, tais como caricaturas de homens (vaqueiro) e animais (os bois). Em verdade, o mote do espetáculo é a transfiguração, realizada também através de máscaras de látex de proveniência comercial.

Mas, o que significa este nome *Zambiapunga* ? Diz Nelson de Araújo que é, provavelmente, um termo derivado de *Zambiapombo*, divindade suprema dos candomblés de nação angola e caboclo. Pode-se verificar em sua obra "Pequenos Mundos – Tomo I", que originalmente o Zambiapunga era uma dança de negros, e que, nos dias de hoje, é um espetáculo popular comum a quase toda a região de Valença (BA). Também diz Araújo que a manifestação se mostra assim como:

"(...) grupos de mascarados (homens e mulheres) que se apresentam em diferentes datas nas ruas de Cairu, Taperoá, Valença, em seu distrito de Maricoabo, e na cidade de Nilo Peçanha. Esses grupos usam máscaras, trajes e chapéus festivos, percutem enxadas e fazem soar búzios de pesca" (Araújo, 1986, p.254).

Em princípio, revela Edison Carneiro (1981) na obra "Religiões Negras", foi encontrado na Bahia o orixá banto Zâmbi ou Zambiapungu.

"O deus principal dos negros bantos, Zâmbi em Angola, e Zâmbi-ampungu, no Congo, naquelas partes da África identificado com o deus dos cristãos, também existe na Bahia (...) Na Bahia, registrei a presença de Zâmbi e de Zambiapombo, portanto os Zâmbi de Angola e do Congo, com a mesma significação que têm na África. Na Bahia, esses orixás equívalem a Jesus Cristo (...)" (Carneiro, 1981, p.140).

Assim, percebemos que o Zambiapunga era originalmente um ato religioso. Na nossa cultura, de fato, a festa encontra-se dessacralizada, tendo se tornado um ato cultural. Nesse sentido, a Festa do Zambiapunga sugere uma performance cultural, termo encontrado em Turner, para designar as manifestações de cunho expressivo através das quais algo essencial se mostra.

Segundo a Profª Yeda Pessoa de Castro (*apud* Araújo, 1986) uma etnia banto do norte do Zaire, os yaka, tem um culto aos ancestrais chamado Nzambiampunga semelhante ao Zambiapunga da região de Valença. Nesse culto original os participantes dançam mascarados usando roupas especiais denominadas *mukixe*, e se utilizam de sons de percussão metálica.

Observamos que a máscara tem um papel social, oferecendo ao homem possibilidades de realização. Travestido, o participante, goza de uma experiência estética na qual vivencia outras possibilidades de expressão. Nesta apreciação, platéia e mascarados experimentam, vivenciam, criam novos sentidos. Já dizia Maffesoli que a imagem faz e dá sentido, de modo que a figuração feita com

máscaras revela um sentido novo. Esta experiência é constituída, assim, de uma experiência estética maior.

Um sentido de máscara

No teatro primitivo, a figuração de máscaras, proporcionava ao homem uma transcendência da sólita condição humana. Do mesmo modo, notamos que na performance cultural do “Zambiapunga” o homem transfigurado transforma o ordinário em extraordinário. Assim sendo, ressaltamos a importância de uma compreensão mais ampla do sentido de máscara, quando a pesquisa atenta para o seu aspecto, transcendental.

Sobre o teatro primitivo encontramos em Bertold (2000) um panorama dos seus motivos e características. Aponta a autora que podemos aprender sobre o teatro primitivo investigando *“a inesgotável riqueza de danças mímicas e costumes populares que sobreviveram pelo mundo afora”*. De fato, a performance do “Zambiapunga” configura-se como exemplo patente da exposição de Bertold, pois se mostra como uma dança mímica. (BERTOLD, 2000)

Discorrendo sobre o nascimento do teatro, diz Bertold que “A forma de arte começa com a epifania do deus” (2000, p.2). Ora, vimos que o “Zambiapunga” também teve sua origem no culto ao orixá banto Zâmbi ou Zambiapungu. Nesse contexto, intuimos que a transfiguração – feita por intermédio da máscara ou pintura corporal – foi fator de revelação do espetáculo.

No “Zambiapunga” enquanto ato religioso, da mesma forma que no teatro primitivo, máscaras eram utilizadas para exorcizar os maus espíritos. Nesses termos, sendo um objeto de poder e de culto, a máscara tem um sentido mágico-ritualístico. Todavia, dessacralizada, a máscara adquire um sentido lúdico-espetacular. Verificamos, assim, que em ambos os sentidos, ritualístico ou lúdico, o homem transcende a sua própria condição.

Ainda esclarece Bertold (2000, p.4) que *“No momento em que o nó do culto afrouxa, o instinto da mímica passa a provocar o riso”*. Exatamente o que ocorreu com a nossa performance, que tendo sido um ato religioso se transforma num ato cultural, popular e cômico. Observamos que acompanham o cortejo figuras histriônicas, lúdicas, que divertem a platéia com a própria performance. Pois bem, com este olhar, encontramos a pantomima como sendo o gênero dramático que mais se aproxima da mencionada performance cultural.

Consultando a obra *“Idéia do Teatro”* de Ortega y Gasset (1978), encontramos uma inter-relação entre a pantomima e a máscara, isto é, meios de expressão que acompanham o homem deste tempos imemoriais.

Segundo este autor, o teatro é metamorfose, transfiguração. Sugerimos que transformado pela máscara, o homem sofre uma metamorfose, deixando de ser o ‘si mesmo’ para ser ‘outro’, para ‘ser como’. Coloca o pensador que o ‘ser como’ não é o ser real, mas é a *irrealidade como tal*.

Traçando um paralelo com os pensamentos de Ortega y Gasset (1999, p.38) dizemos que ao metaforizar, ou metamorfosear, ou transformar a face em máscara, é preciso que a face deixe de ser realmente face e que a máscara deixe de ser

realmente máscara (objeto inanimado). O ser que usa a máscara demoníaca, por exemplo, não é o demônio mas é como; Do mesmo modo, a máscara é demoníaca mas não é o demônio.

“Os resultados de aniquilação dessas duas realidades são precisamente essa nova e maravilhosa coisa que é a irrealidade. Fazendo chocarem-se e anularem-se realidades obtemos prodigiosamente figuras que não existem em nenhum mundo”, diz o pensador logo em seguida. A partir disso, dizemos que a máscara consiste na personificação de uma metáfora.

Com relação ao “Zambiapunga”, travestidos e entusiasmados os participantes perdem a identidade se transformando numa irrealidade, o que faz lembrar o culto ao deus Dionísio em que os participantes saíam travestidos em *sátiros* e *mênades* chegando ao êxtase e entusiasmo. Disfarçados os ‘caretas’ fazem ruídos assoprando búzios, assim como os fiéis do deus Dionísio, que faziam o ruído – *fone* – dos bois. Bem diz Ortega y Gasset (1978, p.82): *“São os bufões, os que bufam”*. Depois de tantas associações não resta dúvida de que o “Zambiapunga” é um tipo de teatro. Mas que nome podemos designar este teatro?

Em nome de uma terminologia do universo cênico buscamos uma fundamentação em Brook (1970). O teatrólogo define quatro tipos de teatro, tais como: o Teatro Rústico, o Teatro Sagrado, o Teatro Morto e o Teatro Vivo. Considera o autor que na arte coletiva, no espetáculo, as diferenças acabam e tudo se torna teatro vivo. No caso do “Zambiapunga”, isento de um texto dramático ou de um enredo, intuimos um *teatro vivo* feito de imagens. Já dizia Trigo (1999) ser a máscara o ícone do teatro por excelência.

Porquanto, o “Zambiapunga” se apresenta como um teatro de imagens, uma espetacular performance cultural que permanece viva, pois alimenta a vida da comunidade, tal como os rituais de outros tempos. Nela, algo essencial se mostra.

Após este desenvolvimento, assimilamos a experiência da máscara como sendo algo que propicia um prazer estético. No caminho de Aristóteles, reconhecemos que uma epifania de máscaras proporciona ao intérprete um prazer estético, um conhecimento. A máscara revela algo que não se mostra, ou seja, é potência de desvelamento como bem lembra Dario Fo (1999). Ela é ambivalente, pois oculta e mostra.

Propor um viés, no qual a máscara deixa e faz revelar, está sendo o nosso maior desafio. Para nós, a pesquisa de campo, justamente, apresenta uma possibilidade de tratarmos do assunto no horizonte da experiência.

Concluimos, então, que tais modos de revelar ou de ocultar só são possíveis de conhecer através do ato (acontecimento), quer dizer, da Epifania de Máscaras, quando aquilo que oculta faz revelar.

Bibliografia

- ARAÚJO, Nelson de. *Pequenos Mundos: Um panorama da Cultura Popular da Bahia*. Tomo I – O Recôncavo. Salvador: Universidade Federal da Bahia (EMAC); Fundação da Casa de Jorge Amado, 1986.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. Título original: “*Art Rhétorique et Art Poétique*”
- BERTOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. Título original: “*Weltgeschichte des Theaters*”
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Editora Vozes, 1970. Título original: “*The Empty Space*”
- CARNEIRO, Édison. *Religiões Negras: notas de etnografia religiosa*, 2ª ed.; *Negros bantos: notas de etnografia e de folclore*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p.195.
- COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles – Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ed. Ática. Série Princípios 217, 1992.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999. Título original: “*Manuale minimo dell'attore*”
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo – Parte 1*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 8ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Trad. Francisco Francke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1883-1955. *Idéia do Teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SARTORI, Donato; LANATA, Bruno. *Maschera e Maschere – Storia, morfologia, tecnica*. Firenze: La Casa Usher, 1984.
- TRIGO, Isa. “*Cyborgs e Máscaras*”. In: Repertório Teatro & Dança, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1999.2, p.49.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

Referência videográfica

- CARETAS E ZAMBIAPUNGA. Instituto de Radiofusão Educativa da Bahia (IRDEB), Bahia, 28 min, vídeo, 1999. Programa da série Bahia Singular e Plural.

ALQUIMIA COREOGRAFICA: A CIÊNCIA DE *PROCESSO* APLICADA A IMPROVISACÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA

Por David Iannitelli

Escola de Dança
Universidade Federal da Bahia

A Composição de Danças Espontâneas

Venho ensinando improvisação em dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia há oito anos. Um tempo suficiente para assistir mais de 500 estudantes de dança aplicando a prática de movimento espontâneo no contexto de aulas de improvisação, cujos resultados poderiam ser compreendidos como *coreografias*: o *grafos* do movimento, por assim dizer — a linguagem de nosso potencial corporal/ simbólico, trabalhada rumo a *revelações*. A dança contemporânea possibilita um olhar para o corpo, para o movimento, para o *ser dançante*, ou para a poesia do corpo, cada vez mais livre e contemporaneizada. Procuro, a rigor, conhecer este *processo de criação*, como artista e como professor, num contexto voltado para coreografias criadas *para e por aqueles que queiram dançar* (independentemente de experiências prévias em dança).

Ao longo deste tempo que venho experimentando com esta proposta artístico-pedagógica pude identificar alguns princípios de co-relações entre dança, espaço-tempo, auto-conhecimento e “realização artística”. Talvez a dificuldade que encontro para explicar esse fenômeno decorra do grau de simplicidade das observações. Com a certeza da relevância desses conceitos para o estímulo e a criação de peças coreográficas, encaro um desafio enorme na anotação e descrição deste método e de seus resultados. Percebo suas possibilidades e resultados inquestionáveis, que ainda desconheço suas razões, mas que potencialmente poderão apontar para uma *teoria de expressão e de criação coreográfica* como um caminho artístico contemporâneo, ao alcance de todos aqueles que desejem se auto-coreografar espontaneamente.

Assim, como professor de composição, procurei um entendimento estrutural e metodológico sobre esta prática de expressão (descoberta) e de organização de materiais coreográficos. Como dançarino-improvisador-compositor, procuro estudar o movimento, sua sensação, significação e valor (ou uso), pela perspectiva da experiência. Esses dois focos ou lentes possibilitaram e valorizaram as seguintes observações, ambas altamente simples, mas igualmente ricas:

Todas as coreografias são compostas em ciclos de movimentos que começam, se desenvolvem no tempo e finalizam. Isso é obvio, mas a utilidade da

exploração deste fato para a composição tem se mostrado essencial e básica, tanto em minha pesquisa artística como no meu ensino;

Esses ciclos ou células se oferecem como espaços de interação entre impulsos, intenções e recursos da consciência e da inconsciência do dançarino no ato da improvisação, estabelecendo, a um só tempo, uma forma de dialogar com a experiência e de organizar a obra num singular “discurso coreográfico” – verdadeiro e poético;

Cada célula de movimento detém princípios, elementos e sentidos intrínsecos e *naturais*; quero dizer, *não determinados somente pela “intenção” do dançarino*.

Seguindo estudos de Rudolf Laban, tenho utilizado muitas figuras e fórmulas de geometria e de física para criar um mapeamento didático e artístico do “espaço” para o dançarino-coreógrafo. Dividir uma ação ou movimento em células ou ciclos é uma prática comum na pesquisa coreográfica, de maneira geral; dividi-la em partes é uma idéia que percebi enquanto improvisava, mas que só fui compreendê-la em detalhes ao encontrar uma descrição sobre o assunto no livro *A Geometria do Sentido (The Geography of Meaning)*, de Arthur Young. O autor era engenheiro, e desenvolveu formulas e explicações a partir de sua pesquisa sobre a mecânica funcional do helicóptero (ele foi inventor do Helicopter Bell, evidentemente o primeiro modelo de helicóptero que funciona com duas hélices em planos perpendiculares). A ciência da engenharia complementa as leis de física sobre massa, tempo e direção, introduzindo uma quarta dimensão, a do controle, fator essencial para o desenho e a explicação de sistemas em movimento. Usado também por animais que voam, o controle do movimento é aquele que proporcionará o grau máximo de liberdade.

Tudo isso fica mais acessível se o leitor estuda o livro do Young, onde ele explora várias aplicações de sua descoberta de graus de liberdade e controle no (e em diferentes sistemas do) cosmos inteiro. Evidentemente, vários sistemas no cosmos, desde o fóton até o homem, mostram-se compreensivos através da análise que esta teoria oferece.

Graus de Liberdade: Primeiras Quedas para Futuras Ascendências

O cosmos pode ser entendido como uma evolução de formas através de uma perda de liberdade em comportamento governado por leis naturais; enquanto matéria, aprendeu a controlar e alcançar um subseqüente aumento de liberdade, num ato de insubordinação a estas leis. Toda evolução começa com o fóton, que é *alguma coisa* sem massa ou carga, *sem tempo ou espaço* – uma atividade pura em pacotes, um irreduzível *quanta*, de constante e invariável velocidade, sem repouso, impossível de ser medido ou anulável, apenas quantificado. Isso seria o começo, a base, a matriz, mãe geradora de tudo, segundo Young (*O Universo Reflexivo*).

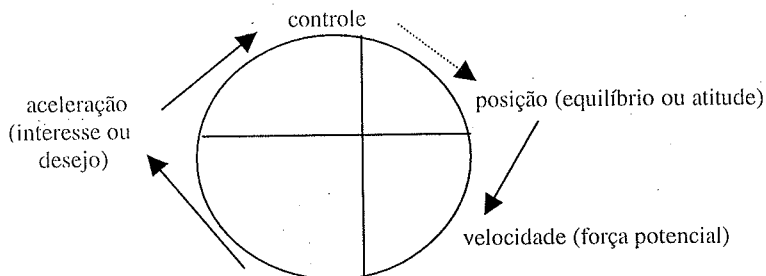
Numa aparente transformação, elétrons, prótons e neutros nascem de fótons ao adquirir massa *e/* ou carga. Essas partículas, por causa das conseqüências dessas novas propriedades, se organizam em átomos, tendo agora um centro e uma identidade numérica próprias (de vagas em camadas). No nível da molécula,

aproximadamente cem tipos de átomos são combinados em construções infinitamente variadas, com estruturas chegando a um peso atômico de 3 bilhões numa molécula de DNA de uma simples bactéria.

Essa condensação em organização será liberada progressivamente na formação de plantas e animais até o homem, este último limitado em atividade só pela sua consciência. Num abandono progressivo da determinação de estruturas moleculares, organismos como plantas, animais e homens mostram cada vez mais maior liberdade com o *uso* das leis que possibilitam o cosmos e a vida de se estabelecerem. O ciclo entre luz, partículas nucleares, átomos, moléculas, plantas, animais e vida consciente é o assunto do livro acima mencionado, mas eu incluí esses traços do texto para mostrar o grande poder de explicação que Young era capaz de tirar de um modelo do ciclo, ou círculo, como *um processo com direção e etapas distintas*. Assim, a forma cíclica, onde nasce *sentido e direção*, revela a possibilidade de forma, lógica, ou a natureza *temporal*, chamada de *processo*, que implica e explica o que compreendemos como tempo e mudança.

Pesquisa da Física-Psíquica do Movimento: Ação e Aprendizagem

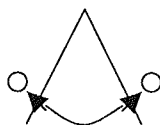
Para aplicar o trabalho de Young à coreografia, é necessário explicar sua visão de dois ciclos que caracterizam todo movimento. O primeiro se apresenta como o ciclo de ação, representado assim:



Posição ou comprimento é um ponto inicial, o estado básico onde todos os processos se concentram, uma eixo de existência, inteligível através de observação independente do tempo. *Velocidade* é a mudança de posição relativa ao tempo (L/T), medida com duas observações separadas no tempo. *Aceleração* é a mudança de velocidade (L/T^2), só acessível com três observações. *Controle*, ou a mudança de aceleração (L/T^3), é indeterminável, e é onde o *livre arbitrio* (*free will*) pode entrar em sistemas físicos.

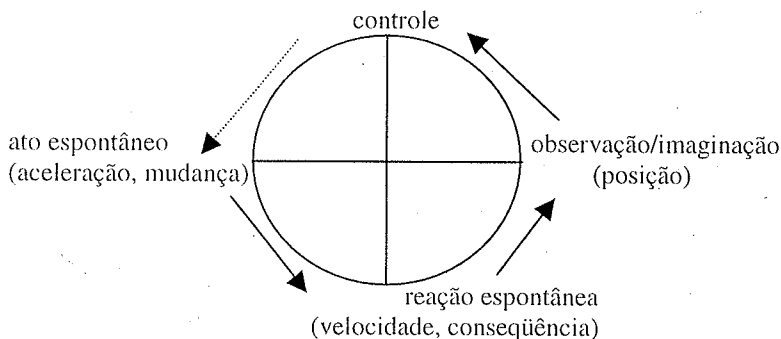
Ele indica que essas quatro categorias de medida são necessárias e suficientes para a análise do movimento de um objeto, e mostram-se evidentes na experiência de movimentos corporais pendulares e na trajetória de um pêndulo graficamente descrito:

A. B. C.



onde A = posição (L), B = velocidade (L/T), AB = aceleração (L/T²) e BC = aceleração negativo. Controle, a quarta derivativa de posição (L/T³), descreve a mudança da aceleração em AC. Todas as quatro dimensões do movimento fazem parte do *material artístico* do dançarino-coreógrafo, o *dancemaker*.

Continuando, sabemos da posição pela observação imediata, enquanto que a velocidade é imperceptível, conhecida só pela comparação (por exemplo, a velocidade do planeta terra no espaço, de aproximadamente 30 quilômetros por segundo, é absolutamente imperceptível por nós!). Aceleração é conhecida pela *sensação*, enquanto controle é essencialmente indeterminável (mas sugere uma relação com sentimento ou *feeling*). Então, esses quatro aspectos da “situação total”, de toda ação, sugerem quatro categorias de *saber*, que correspondem perfeitamente à experiência da improvisação artística. Só que, em improvisação, a ordem é invertida, como se fosse um segundo ciclo simultaneamente se opondo à esse primeiro:



Esse segundo ciclo é descrito por Young como o *ciclo de aprendizagem*, e caracteriza o ato de tomar consciência, de *utilizar* as leis do primeiro ciclo. Tudo se inicia com o *impulso*, um ato espontâneo composto essencialmente em estruturas e energias do inconsciente, possivelmente ligado à manifestação de algum desejo consciente do dançarino, mas *não dependente* exclusivamente *disso*. Esse impulso leva a pessoa (no caso do dançarino) a conseqüências, uma reação natural, uma associação ou interpretação que aproveita de recursos além da consciência para reconhecer e guiar essas conseqüências do impulso. Essa seqüência deve se tornar a cada momento mais consciente do registro/manifestação do efeito/afeto; pode oferecer as condições para o *conhecimento*, a partir do qual ganhamos a possibilidade de *controle* (no sentido de participar através de nossa natureza e de nossa consciência na) da situação.

Assim compreendi o potencial do movimento espontâneo para a coreografia espontânea: o movimento/ energia se inicia a partir de um impulso, e se desenvolve primeiramente em sua natureza intrínseca (psico-biológico-simbólica), tornando-se cada vez mais elaborado (pessoalmente/ artisticamente); finalmente alcança um desfecho marcado por uma interpretação (ou uma sensação de afetividade) de significância para o dançarino. *Os fatores e percepções organizados até a quarta fase oferecem as bases ou paradigmas para o ciclo seguinte*, e assim as células de uma improvisação começam a *referir* à alguma coisa. Estes quatro aspectos, ou qualidades de percepção, giram em volta de um único centro, que é o eixo de equilíbrio do dançarino, presente na célula de movimento. Young revela o processo de continuidade e mudança de quatro dos elementos mais fundamentais da fenomenologia de dança, que podem ser também descritos como equilíbrio, projeção, fluência e forma.¹⁰ Esses elementos se inter-misturam em todos momentos do ato de dançar, mas em proporções determinadas pela natureza do ciclo, pelas leis que governam o *processo*, com associações ou conseqüências distintas.

Sem a experiência de compor em improvisação essa informação pode parecer desnecessariamente detalhada; mas, para *se liberar* para o surgimento do movimento completo e coreográfico, alternando níveis de atuação entre receptividade (inconsciente) e atividade (consciente), e para *tentar construir o discurso coreográfico* (uma composição poética de materiais e afetos, estruturas e conteúdos, espontâneos e escolhidos), essa informação começa é necessária indicando uma íntima estrutura de construção entre nossos atos expressivos corporais e nosso trabalho coreográfico. Ela *revela e identifica* etapas de um processo envolvendo a natureza intrínseca do movimento e *qualificando* qualidades e efeitos subseqüentes ao/no que(m) move:

Improvisação: Sentido, Superação e Evolução

Eu procuro centralizar a motivação de dançar acreditando que o “discurso coreográfico”, ou a *dança* propriamente dita, é sempre *para* ou *sobre* alguma coisa. Um dos temas que encontro sempre na dança envolve o alcance e domínio dos limites: do corpo físico, da percepção simbólica/imaginária, do comportamento e/ou compreensão. A dança pode se caracterizar como um *excesso*: gesto, ação e sentimento maior e em alguma forma *exemplar*. Essa amplificação do conhecimento é o tema que coloco em paralelo às motivações formais/estéticas do dançarino-coreógrafo. Os ciclos de ação e de aprendizagem aqui se mostram capazes de estabelecer em improvisação um *processo* artístico – coreográfico e poético; a gradativa descoberta de *direções de orientação coreográfica*, o investimento do *sentido* em ação e o aspecto “auto-referencial” no que chamo de uma “auto-

¹⁰ Coreografias podem adquirir coerência interna, definição e identidade (independente de conteúdo) em relação do tipo ou grau de energia ou tonicidade que o movimento e/ou os dançarinos utilizam para *centralizar* as partes da célula: esse fenômeno de *tonus central* é comparável e funciona igual o de centro tonal de uma composição musical, e acontece nos níveis do corpo e cena. O dançarino pode aprender segurar uma certa tonicidade (ou energia) como base de pesquisa e composição, como o coreógrafo pode afinar uma composição prestando atenção a *musicalidade* das padrões das mudanças energéticas.

coreografia". Essas considerações oferecem ferramentas para (além da coreografia em palco) uma "estetização" ou um *aprofundamento afetivo da atividade em geral*. Onde começamos não é onde terminamos, nunca, e esse processo de relação entre sentido e tempo é direcionado, dimensional em estrutura, e progressivo, revelador das condições e potências implícitas em tempo e, conseqüentemente, em artes temporais. Pode ser que essa estrutura semiótica do movimento esteja na base de nossas identidades e na organização de nossa memória, enquanto seres ligados e formados, no nível do movimento, por uma eternidade de ciclos, ações e aprendizagens.

O Tempo e o Imprevisto: O Jogo de Criação

O que garante a evolução é a aparente irreversibilidade do tempo. Paralelo a isso, na Terra, o que acompanha a evolução é uma outra reta uni-direcional, a gravidade. Esses dois fatores combinam-se, na dança, numa forma que o futuro só nos é revelado (além de certas previsões interessantes, mas não comuns) pela maneira (e contra-maneira) como nos encaminhamos rumo a ele, alcançando-o. A atitude de se jogar para (ou de tentar suspender indefinidamente) o futuro tem uma semelhança, para mim, com a organização necessária para a conquista ou o uso bem sucedido da gravidade, com todo o prazer e confiança que esse sucesso pode trazer para o dançarino. No nível físico, é um simples ato de domínio através do equilíbrio (plástico e autoral no tempo). Nas reverberações da percepção íntima do artista, ao alongar-se em direção oposta ao eixo, pode consistir num símbolo ou numa recapitulação sempre viva da real história de nossa evolução. Estamos sempre jogando nossas energias para cada vez mais longe, e procurando novas atitudes, projeções, fluências e formas para nosso auto-entendimento e realização. A idéia de *criar novos sentimentos*, ou de pelo menos revelar sentimentos e auto-percepções cada vez mais raras, pode estabelecer uma *praxis* em pesquisa e certamente uma abordagem coreográfica singular e contemporânea.

Um conselho básico e eficaz para dançarinos que compõem improvisações é de sempre deixar o ritmo escolhido do movimento ser regular no início para depois se tornar freqüentemente surpreendente e imprevisível em relação ao ritmo (regular ou básico) da música que o acompanha. Esse elemento de *jogar* com o tempo do ciclo de ação (e com as etapas do ciclo de aprendizagem) garante uma composição rica e estimulante de ser dançada e assistida. Seria assim um exercício da quarta derivativa, ou dimensão de posição, o fator de controle, *feeling*. Essa dimensão da consciência coreográfica, o discurso através da *qualidade do movimento* com o centro/tema coreográfico, distingue e promove a poesia da dança contemporânea, e oferece para o dançarino-improvisador-compositor uma estrutura de apoio e de orientação: uma base, um foco, uma ferramenta e metas para a elaboração e expressão de trabalhos e explorações coreográficas.

Bibliografia

Young, A. *The geometry of meaning*. Mill Valley, CA: Robert Briggs & Associates, 1976.

_____. *The reflexive universe*. Cambria, CA: Anodos Foundation, 1976.

O CORPO EM FLOR ESTUDO E EXPERIMENTAÇÃO DA ESPETACULARIDADE NOS TERNOS DE REIS DA LAPINHA

Por Eloisa Brantes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

*Lapinha é igual à lapa onde nasceu Jesus ... os pastores e camponeses, quando souberam do nascimento do Deus Menino, trouxeram flores, foram amontoando, amontoando, ao redor da manjedoura*¹. Na cidade de Salvador, Lapinha também é o nome da igreja diante da qual os grupos de Ternos de Reis se oferecem em espetáculo na noite de Reis, véspera do dia 6 de janeiro. Antes da construção da igreja Nossa Senhora da Conceição da Lapinha, em 1771, os grupos de Ternos de Reis já se apresentavam neste local para louvar as imagens do presépio armado ao ar livre.

No início do séc. XX a festa de Reis era um acontecimento marcante no calendário de festas religiosas em Salvador. Os grupos de Ternos de Reis desfilavam em vários bairros, apresentando-se diante dos presépios armados no interior das casas visitadas e nas praças públicas. Os espetáculos aconteciam entre os meses de dezembro até fevereiro, e os melhores grupos tinham o direito de se apresentarem na Lapinha na noite de Reis. Até meados dos anos 30 havia três tipos de espetáculo: Bailes Pastorais, Ranchos de Reis e Ternos de Reis. Segundo Roger Bastide² e Nina Rodrigues³ os Ternos de Reis no início do século eram espetáculos realizados pela classe social dominante, diferentemente dos Ranchos de Reis, o que vai ao encontro da história dos Ternos de Reis contada por quem participa dos grupos atuais⁴. Até a década de 70 a cor-de-pele branca era condição para as moças dançarem nos Ternos de Reis. Atualmente a maioria das pessoas que participam dos Ternos de Reis são negras e/ou mulatas que habitam nos subúrbios de Salvador.

Esta mudança no contexto social dos Ternos de Reis é significativa do fato de que os espetáculos tradicionais vivem na medida em que se transformam. Após o desaparecimento dos espetáculos natalinos no final da década de 30, o governador Otávio Mangabeira reativou alguns grupos de Ternos de Reis e Ranchos de Reis

¹ MONTEIRO, A.Oliveira citado por A.M.A "Lapinha e Pastorinhas". In: *Mostra de Cultura Popular*. Rio de Janeiro. SESC-RIO: Micron Editora e Artes Gráficas Ltda, sem data.

² BASTIDE, Roger. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Anhembi, 1959.

³ RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

⁴ Entrevistas em pesquisa de campo. Salvador, 2000.

para desfilar na festa de comemoração dos 400 anos da cidade de Salvador. Desde então o costume de fazer Ternos de Reis na cidade ressurgiu com o apoio da prefeitura, que até hoje financia os grupos existentes. Nos anos 80 houve um outro processo de decadência da festa de Reis, aparentemente provocado pelo crescimento da festa do carnaval. A importância do Natal no calendário das festas públicas da cidade de Salvador hoje é pequena, existem apenas sete grupos de Ternos de Reis e poucas pessoas se deslocam até a Lapinha para assistirem seus espetáculos na noite de Reis.

Diante deste momento histórico no qual a importância desta manifestação espetacular na sociedade em Salvador é menor do que já foi, minha primeira preocupação, ao iniciar a pesquisa sobre os Ternos de Reis, foi afastar-me da idéia de que as práticas tradicionais devem ser resgatadas e conservadas para que não desapareçam. Neste sentido me servi de algumas abordagens folclóricas, já realizadas sobre o assunto, apenas como referência histórica, pois meu objetivo foi estudar o espetáculo atual a partir da análise da performance e da corporeidade dos atuantes. Para isto a observação do espetáculo, e o estudo do mesmo a partir dos registros fotográficos, utilizados nas entrevistas com os organizadores dos Ternos de Reis, em pesquisa de campo, foram procedimentos metodológicos que qualificaram meu diálogo com o objeto de pesquisa⁵. Esclareço que antes de chegar na cidade de Salvador, para desenvolver esta pesquisa de mestrado no PPGAC-UFBA, nunca tinha visto um Terno de Reis. Mobilizada pela pesquisa que realizei anteriormente, sobre o desfile das Escolas de Samba no Rio de Janeiro como forma de espetáculo (*Maîtrise en Arts du Spectacle* – Université Paris 8, 1996-98), pretendia investigar a presença de elementos comuns entre a estrutura cênica processional dos Ternos de Reis da Lapinha e o atual desfile das Escolas de Samba⁶.

Com base na etnocologia me propus a investigar a dimensão espetacular deste ritual católico a partir da corporeidade dos atuantes. Corporeidade compreendida como estrutura simbólica modelada pela interação social. Na primeira fase da pesquisa realizei uma experimentação na prática artística com 80 pessoas, a

⁵ A observação dos ensaios não foi incluída no estudo da performance devido ao curto período de tempo no qual se realizou esta pesquisa de mestrado (18 meses). Visto que estes espetáculos acontecem apenas uma vez por ano, o pouco tempo de duração da pesquisa determinou grande parte dos procedimentos adotados. Neste sentido a interface etnocologia/antropologia visual, que atualmente continuo desenvolvendo na pesquisa de doutorado (PPGAC-UFBA), se revelou extremamente eficaz por viabilizar um acesso à subjetividade dos atuantes, tanto através do uso de fotografias durante as entrevistas de campo como na análise do comportamento extra-cotidiano em cena. Sobre Antropologia Visual, ver: SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico, linguagem e cultura*. São Paulo: HUCITEC, CNPq, 1998.

⁶ De acordo com a história do carnaval carioca, nota-se que a estrutura cênica dos Ranchos Carnavalescos do início do séc.XX, constitui a base do atual desfile das Escolas de Samba. Segundo Hilário Jovino Ferreira, fundador do primeiro Rancho carnavalesco em 1872 (Reis de Ouros), eles são uma mistura carnavalesca do Terno e do Rancho da Bahia, com muito mais imponência, rigor e arte. FERREIRA, Hilário Jovino citado por EFEGÊ. *Ameno resedá, o Rancho que foi Escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965, p.77. Também Edson Carneiro indica a importância de se estudar os folguedos pastorais como uma das origens do espetáculo das Escolas de Samba. CARNEIRO, Edison. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974., p.107-108.

maioria delas integrante da comunidade Paroquial da Lapinha, divididas entre grupo de jovens, grupo de crianças da catequese e grupo de senhoras de terceira idade (Terno Recordar é Viver, coordenado pela professora de dança Rita Pinheiro). Também alguns alunos de graduação da Escola de Teatro da UFBA e pessoas convidadas participaram desta montagem. Tanto o grupo jovem como as crianças e as senhoras já haviam desfilado no Terno Anunciação, criado em 1993 por padre Pinto, responsável pela Paróquia da Lapinha.

Minha entrada no meio comunitário religioso como artista (diretora de teatro) para montar um espetáculo/cortejo com a comunidade paroquial foi determinante no desenvolvimento da pesquisa de campo. A experiência de *criar junto* com este grupo foi fundamental para a compreensão da vida coletiva como parte integrante da corporeidade dos performers. Os ensaios semanais aconteciam no salão paroquial após as missas de domingo. Neste contexto religioso pude perceber que o altruísmo e a espiritualidade eram inerentes ao corpo dançante. Após a realização deste espetáculo de rua⁷, baseado na estrutura cênica processional das Escolas de Samba e no conhecimento empírico dos performers sobre os Ternos de Reis, iniciei a pesquisa de campo com os grupos de Ternos de Reis tradicionais.

Através desse procedimento metodológico, baseado na idéia de *fazer para compreender*, foi possível estudar a cena dos Ternos de Reis fora da dicotomia popular/erudito. A etnociologia rompe esta dicotomia ao considerar os subsistemas interativos subjacentes à atividade humana no estudo dos espetáculos em diferentes culturas. Pois *se as formas espetaculares constituem configurações emergentes desta interação, as transformações observáveis a nível das emergências só podem ser interpretadas como a expressão de uma dinâmica que compromete também as dimensões não aparentes*⁸, nas quais os contatos culturais são inevitáveis. Neste sentido os espetáculos dos Ternos de Reis da Lapinha apresentam uma estrutura cênica aberta que absorve constantemente elementos novos vinculados à corporeidade dos atuantes, interagindo de maneira intensa com as *mutações* do corpo enquanto sujeito/objeto de construções simbólicas em diversos contextos culturais. O comportamento extra-cotidiano dos performers foi analisado como uma resultante da corporeidade dos mesmos na interação com o espaço sagrado da festa, e a estrutura cênica do espetáculo. Desta forma procurei estudar o espetáculo tradicional a partir dos seus processo de transformação. Para isto desenvolvi uma análise descritiva de seis grupos de Ternos de Reis, comparando-os em suas singularidades a partir das minhas observações e das observações dos organizadores dos grupos de Ternos de

⁷ O espetáculo intitulado *Terno para Santo Antônio* teve apresentação única no bairro Santo Antônio, em Salvador. Este evento se passou no dia 18 de junho do ano 2000 com os apoios da Associação de Moradores e Amigos do Bairro de Santo Antônio, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, e dos assinantes do Livro de Ouro. O contexto de outra festa religiosa (trezena de Santo Antônio), a escolha deste bairro, onde os Ternos de Reis tradicionais desfilavam na década de 70, e a produção comunitária foram partes integrantes do processo de montagem do espetáculo nesta experimentação artística.

⁸ MANDRESSI, Rafael. La emergencia de lo nuevo, etnociologia y contatos culturales. Comunicação ao II Colóquio Internacional de Etnociologia. Cuernavaca, 1996, p.3.

Reis sobre o espetáculo. O primeiro passo foi descobrir quem são as pessoas que *fazem*⁹ os Ternos de Reis, como elas vivem e como elas se organizam para fazer o espetáculo.

A função de mestre, organizador, ensaiador, educador, diretor de cena, produtor e às vezes compositor, estão concentradas numa pessoa: o *dono* do Terno de Reis. De acordo com os *donos* entrevistados, entre os sete grupos existentes cinco são tradicionais, isto é, mantêm-se dentro do *padrão* dos Ternos de Reis¹⁰. Ao investigar os critérios internos de legitimidade de *tradicional* de acordo com o *padrão* estético/ético da cena, através da pesquisa de campo, explorei a interface artes cênicas/antropologia, desenvolvida de formas diferentes, por alguns diretores de teatro como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Peter Brook, Ariane Mnouchkine e Amir Haddad, e me fundamentei na noção de simbolismo corporal desenvolvida por David Le Breton e por Jean-Marie Pradier, a partir de Merleau-Ponty. Desta forma, segue uma breve descrição do *padrão* dos Ternos de Reis interpretado à luz da etnocologia.

O espetáculo dos Ternos de Reis se divide em duas partes: o cortejo até a igreja e a apresentação fixa diante da igreja. As figuras podem ser coletivas ou individuais. As primeiras formam as *paredes*¹¹ e as outras são destaques que se mantêm no *miolo*. No cortejo até a igreja, as *paredes* são duas filas paralelas que delimitam um espaço vazio entre elas: o *miolo*. Ao chegar diante da igreja as *paredes* se juntam formando uma roda, quando isto acontece o *miolo* se torna o centro da roda – espaço vazio, espaço de potencialidades.

As etapas do espetáculo se organizam em torno da dinâmica de ocupação do *miolo*. A entrada e saída das figuras que entram no *miolo* com suas sequências de danças e cantos, marcam as mudanças de cena¹². Estas seqüências são maneiras de louvar ou agradecer direcionadas ao presépio que, armado no altar da igreja, é o único objeto fixo no espetáculo. Portanto as cenas se organizam espacialmente partir da imagem do presépio que, estando no interior da igreja, se encontra fora do campo de visão dos atuantes e dos espectadores. Neste sentido o presépio é um ponto de fuga das imagens formadas em cena. O que proporciona um tipo de relação indireta com o espectador: o comportamento extra-cotidiano dos atuantes supõe a presença de um « olhar divino » diante do qual o corpo se oferece em espetáculo.

As cenas formadas a partir de movimentos circulares (todos corpos giram em torno do próprio eixo e se deslocam em roda no espaço) proporcionam ao espectador uma espécie de embriaguez visual. A vertigem da repetição de

⁹ A expressão *fazer o Terno de Reis*, no vocabulário das pessoas que participam dos espetáculos, revela o caráter fundamentalmente artesanal da produção dos mesmos.

¹⁰ O fato dos grupos tradicionais serem muito diferentes entre si mostra que há uma grande flexibilidade no "padrão". Pode-se dizer que a estrutura cênica do espetáculo se constrói a partir da atuação dos performers em movimento constante no espaço.

¹¹ *Parede* e *Miolo* são termos correntes no vocabulário dos participantes dos Ternos de Reis

¹² Cada música corresponde a um tipo de dança. Um espetáculo apresenta entre 12 e 17 músicas ou cantos, que podem se repetir infinitamente.

movimentos giratórios embalados ao som da valsa, bolero ou samba de roda, parece traçar uma espiral que aproxima o céu e a terra na reconstituição de uma totalidade cósmica. A presença de corpos celestes nos estandartes representativos dos grupos Terno Estrela do Oriente, Terno da Lua, Terno dos Astros, e de acessórios como espadas, coroas, cetros, associada ao brilho luxuoso das roupas simbolizam este movimento de ascensão/sublimação dos corpos que vão ao encontro de Jesus para celebrar a vida.¹³

Os Ternos de Reis apresentam sempre as mesmas figuras bíblicas como as pastoras ou floristas, e outras nascidas do imaginário coletivo, como a baiana *para mostrar que o Terno é da Bahia*¹⁴. A participação exclusiva do sexo feminino nos cantos e nas danças é um traço característico do "padrão" dos Ternos de Reis¹⁵. A presença dos homens consiste em apoiar a atuação feminina em duas funções distintas: como músicos integrantes da orquestra de sopro que sustenta as vozes femininas nos cantos coletivos e impulsiona as danças; e como pastores que carregando alegorias de mão (*cajados*) com lanterninhas de papel celofane iluminam/ enfeitam o espaço da cena com velas acesas. A flor, símbolo de feminilidade e de fertilidade, como elemento cênico presente nestes espetáculos, ilustra o *religare* corpo-natureza na circularidade do tempo mítico: *Jesus nasce todos os anos*¹⁶ na Paróquia da Lapinha. Assim como nos espetáculos tradicionais orientais a cena se fundamenta na presença do corpo/espírito.

Na arte do Teatro Nô a metáfora *flor da interpretação* referente aos tipos de interpretação, que acompanham as fases da vida do ator (infância-adolescência-maturidade-velhice), indicam as *flores efêmeras* inerentes ao aprendizado da arte de ser ator. Neste teatro todos os atores são do sexo masculino. Aos sete anos de idade os meninos começam a treinar para exercer uma arte que lhes exige a vida inteira de dedicação. Pois a *verdadeira flor da interpretação* é aquela que, sendo cultivada fora da estação, se mantém quando *a flor do corpo e a flor que o olho do espectador percebe desaparecem*¹⁷. Nos Ternos de Reis da Lapinha a interpretação está na flor do corpo. O desaparecimento desta primeira flor (em torno dos 19 anos) marca o fim da participação da menina no espetáculo¹⁸. A graça do corpo feminino e jovem faz parte dos cantos e danças tradicionais. Pois a *maneira* de atuar é indissociável da própria atuação. Este corpo em flor, efêmero, frágil e vigoroso, reinventa a tradição dos Ternos de Reis da Lapinha a cada ano.

¹³ DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Cultrix, 1988.

¹⁴ Depoimento de Seu Aloísio, *dono* do Terno da Terra, entrevista. Salvador, 2000.

¹⁵ Esta participação exclusiva de performers moças entre 7 e 20 anos pode ser vista como uma influência Pastoris nos processos de transculturação dos espetáculos natalinos.

¹⁶ Entrevista com padre Pinto da paróquia da Lapinha, janeiro 2000.

¹⁷ ZEAMI. De la transmission de la fleur de l'interprétation. In: *La tradition secrète du nô*. Trad. SIEFFERT, René. Paris, Gallimar/Unesco, 1960, p.68.

¹⁸ Conforme depoimentos dos *donos* de Ternos de Reis, em entrevistas de campo, até meados dos anos 70 a virgindade era uma das condições para a moça dançar no Terno de Reis.

Bibliografia:

- BASTIDE, Roger. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Anhembi, 1959.
- BRANTES, Eloisa. *O corpo em flor, estudo e experimentação da espetacularidade nos Ternos de Reis da Lapinha*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2001.
- CARNEIRO, Edison. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- EFEGÊ, J. *Ameno resedá, o Rancho que foi Escola*. Rio de Janeiro : Letras e Artes, 1965.
- MANDRESSI, Rafael. La emergencia de lo nuevo, etnocenologia y contatos culturales. Comunicação ao *II Colóquio Internacional de Etnocenologia*: Cuernavaca, 1996, p.3.
- MONTEIRO, A.Oliveira citado por A.M.A "Lapinha e Pastorinhas". In: *Mostra de Cultura Popular*. Rio de Janeiro. SESC-RIO: Micron Editora e Artes Gráficas Ltda, sem data.
- OIDA, Yoshi. *O Ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- PRADIER, Jean-Marie. Os estudos teatrais ou o deserto científico. In: *Repertório Teatro e Dança, ano 3, n.º4*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2000, p.38-55.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.
- ZEAMI. De la transmission de la fleur de l'interprétation. In: *La tradition secrète du nô*. Trad. SIEFFERT, René. Paris, Gallimar/Unesco, 1960.

DO DIÁLOGO À DANÇA DO AMOR

Por **Maria Inês Galvão Souza**

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal Fluminense

Esta comunicação desenvolve reflexões sobre o processo de construção cênica do espetáculo *O amor e seus duplos*, da Cia. de Dança Helenita Sá Earp – UFRJ, formada por professores, alunos e funcionários da UFRJ, bem como de profissionais convidados. Na verdade, tais reflexões se iniciam com a reunião de um grupo de pessoas com o objetivo de investigar processos de criação em artes cênicas. O GEP-LiCê, Grupo de Experimentação e Pesquisas em Linguagens Cênicas, coordenado pelo professor Luiz Alberto Sanz, reúne alunos do curso de mestrado em Ciência da Arte da UFF e pesquisadores convidados.

A importância das pesquisas do GEP-LiCê está na sua transdisciplinaridade, sem preocupação com fronteiras entre as linguagens artísticas. Teatro, Dança, Música, Vídeo, Poesia, Circo, Ópera, Literatura Oral e outras manifestações espetaculares formam um grande mosaico nas atitudes da criação cênica. Os pesquisadores deste grupo estão interessados na fluidez dos processos de criação, nos encontros dialogados, nas revelações que acontecem entre pessoas, entre experiências, entre aspectos distintos da realidade. O diálogo foi a base da construção coreográfica do espetáculo *O amor e seus duplos*. Desde a concepção do roteiro até a definição dos gestos, tivemos a necessidade de abrir canais de percepção e sensibilidade para o outro e para o que estava sendo construído e interpretado naquele momento.

Tal diálogo, presente e desenvolvido durante o processo de pesquisa, é aquele definido por Martin Buber em “Do Diálogo e do Dialógico”, no qual não existe imposição, mas um fluxo constante de troca, de doação e recepção, consigo mesmo e com o outro. Diálogo com os autores pesquisados, com o músico, os intérpretes, o roteirista, os coreógrafos, a figurinista, o iluminador, o espectador. Entre todos, entre suas linguagens, com suas próprias linguagens, idéias e experiências. Diálogos estabelecidos através da luz, da música, do espaço, do objeto, do corpo, do gesto, da palavra, da idéia, do personagem. As fronteiras da criação, então, ampliam-se. Não sabíamos mais até onde ia a construção do gesto, pois ele se entrelaçava à criação musical, do roteiro dramático, do espaço cênico, de maneira geral. A música influenciava na dança, a dança levava à construção da música, a luz entrava como germinadora da concepção cênica, o gesto levava à construção de um clima por sua luminosidade.

Podemos ressaltar nesse processo, a terceira cena do espetáculo, onde definimos trabalhar um amor sem fronteiras de conceitos, de sexo, de ideologias.

Um amor puro, jovem, essencial, com poucos conflitos, permeado de entrega. A idéia central era de uma relação a dois que em seguida sofreria a interferência de um terceiro. Fizemos muitos laboratórios com as calhas que iluminaram a primeira cena, experimentando as luzes de diferentes formas: de pé, deitada, parada e manuseada pelos intérpretes. Após muita pesquisa em conjunto, chegamos a uma concepção: as calhas de luz ficariam em uma disposição (embaixo das intérpretes) que proporcionasse um desenvolvimento de situações “amorosas-românticas”, num clima íntimo de sombras, luzes e penumbras. Em alguns momentos, partes do corpo ficavam bem iluminadas, como faces, mãos, pernas. Algumas situações restavam apenas as silhuetas. Outras, uma das intérpretes ficava no escuro, aparecendo apenas a parte do corpo que sustentava sua companheira. Esse jogo constante de claro e escuro nos corpos trazia uma ambigüidade interessante para o relacionamento e algumas questões ficavam no ar para nós, autores-intérpretes-espectadores e sobretudo amantes: o que queremos mostrar para o outro?; o que escondemos sem querer?; até que ponto queremos nos aproximar do outro e vê-lo como realmente ele é?; por que o que se esconde às vezes causa medo e às vezes desperta a curiosidade?; o que vemos quando nos olhamos?; o que imaginamos que o outro vê na gente?

Questões apropriadas pelo desenrolar do gesto na luz, no roteiro da cena e posteriormente na composição musical. A música foi composta para a dança. Depois de muitas observações da cena, e diálogos estabelecidos pelas pessoas envolvidas no trabalho, estabeleceu-se uma nova interação. A música composta soou como um diálogo entre aquelas duas pessoas. Diálogo envolvente que caminhava num movimento ascendente e finalizava como um rompimento sem desfecho, que gerava reflexões e não um fechamento. E assim um novo momento se iniciava: a entrada do terceiro elemento. Falando dessa abertura para a troca e para o que se revela durante essa interação, não podemos deixar de citar Artaud:

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta.

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.

(...) Mais urgente me parece determinar em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra.

Ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos, em vez de se dirigir em 1º lugar ao espírito, como a linguagem da palavra. (1999, p. 36-37)

Os impulsos iniciais para os laboratórios destinados à composição das cenas partiram de diferentes elementos. Todos mobilizavam internamente o intérprete-criador nas questões e nuances emocionais relativas ao amor. Para tanto, os intérpretes foram preparados para se despir da censura estabelecida por cada realidade subjetiva vivida. Foi fundamental durante todo o processo esse afloramento dos sentidos e a consciência do que estava acontecendo em cada momento. Tentamos elaborar uma técnica sensível para encontrar em cada um de nós o que Artaud chamou de atletismo afetivo. Era preciso compreender essa musculatura afetiva desenvolvida na criação dos personagens.

Perguntas foram lançadas durante a pesquisa para que se observasse, na elaboração do gesto, como estava o corpo nesse espaço cênico. O andar, o correr, a tensão das musculaturas no mover-se e no estar parado, a sustentação de um peso real e um peso emocional, a respiração, o relaxamento das partes, o cheiro dos corpos e do ambiente, a textura das superfícies, as sonoridades, o olhar como elemento expressivo e ao mesmo tempo engulidor de informações, a maneira de falar, gritar, cantar e silenciar, as sensações relativas ao toque, à temperatura externa e interna, as sensações das variações entre o claro e o escuro. Situações dramáticas foram criadas a partir do sentido de um texto, de uma história, de uma música, de uma poesia, da luz cênica, de um cenário, de um objeto. Os elementos sugeriam sensações, mas, para isso, os intérpretes deveriam estar disponíveis para as profundas sensações. Sensações fantasiadas e algumas vezes anteriormente vividas como sujeitos. Todo momento de construção poética da cena necessitava de um momento anterior de desconstrução do intérprete, que nos aproximava do caos identificado por Artaud:

Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos. (1999, p. 42).

Podíamos observar que a pesquisa estava funcionando, estava em processo. Ampliaram-se os limites da criação do gesto. De um certo modo, ainda estávamos entranhados de formas de criar a forma. Em alguns momentos nos envolvemos com a forma de fora para dentro, encaminhando os contornos, ou no ato de produzir estes contornos – o movimento. Encontramos, então, em Artaud as idéias necessárias para esse rompimento com algo que já estava pronto em nossos corpos:

Para mim, o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as consequências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento.

Ora, extrair as conseqüências poéticas extremas dos meios de realização é fazer a metafísica desses meios, e creio que ninguém se oporá a este modo de considerar a questão.

E fazer a metafísica da linguagem, dos gestos, das atitudes, do cenário, da música sob o ponto de vista teatral é, ao que me parece, considerá-los com relação a todas as formas que eles podem ter de se encontrar com o tempo e o movimento. (1999, p. 45-46).

A poesia do movimento deveria buscar essa metafísica do gesto, ou seja, o Gesto que antecede o gesto, assim como Artaud buscou a Palavra que antecede a palavra. Como exemplo deste processo podemos citar o laboratório desenvolvido para a construção da cena IV do espetáculo. O objetivo do laboratório era que os intérpretes apurassem seus sentidos em busca desse gesto metafísico e encantador descrito por Artaud. A idéia era que os intérpretes se encontrassem e se envolvessem, tomando como base algumas referências:

Encontrar:

- Quem? Alguém desconhecido.
- O quê? Uma relação, o prazer, o crescimento.
- Onde? Na vida.
- Quando? Agora.
- Como? Inteiro, aberto, mas protegido.
- Por quê? Pela vontade, impulso, medo da solidão.
- Para quê? Se arriscar, tentar, experimentar.

O fato de escolhermos o encontro com alguém desconhecido nos mobilizou para os olhares. Olhamos com a intenção de conhecer o outro, de encontrá-lo. Os movimentos brotavam com um sentido de curiosidade, de pesquisa do outro e de envolvimento. Buscando na relação o prazer e o crescimento, fizemos aquilo que nos saciava os desejos, tendo em alguns momentos a possibilidade de negar alguma forma de relação que não fosse desejada. A intérprete Maria Alice se sentiu invadida pelo olhar da intérprete Vanessa. Em função disso, Maria Alice fugiu olhando para os seus próprios pés. O toque ou o contato visual ocasionava quase sempre um grande prazer corporal, o que levou a uma dinâmica suave da cena. Como encontrávamos aqueles desconhecidos na vida e no momento presente, buscamos viver a intensidade e a inteireza nos gestos, transformando-o em algo puro, apesar de algumas vezes seu significado ser uma negação. Assumir a posição de dizer não também significava uma inteireza na ação. Algumas pessoas se mostraram protegidas. Seus olhares não eram constantes e não se entregavam ao outro através da proximidade corporal nem visual. Todos os personagens tinham vontade de se conhecer. Mesmo na “espreita” havia uma intenção, um impulso para a nova experiência. Nos arriscamos. Foram momentos de intimidade, onde um pôde se encontrar e se envolver com o outro de diferentes formas, mais ou menos intensas. Havia um pouco ou muito de cada um de nós intérpretes. Não importava. O que mais importava era que anteriormente a cada gesto havia a tentativa de um resgate

do Gesto original e desbravador. Aquele que quando culmina já está pronto para morrer. Os intérpretes caminharam durante a pesquisa tentando traçar o perfil de seus personagens. Foi através de diversas leituras sobre o amor, encontrando Drumond, Barthes, Buber, Sanz, Artaud e Maluf nesse processo, que vimos distintas realidades, utopias, ilusões, fantasias e desejos relativos ao ato de amar.

A última cena do espetáculo resumiu um pouco da pesquisa de cada intérprete. Através de encontros e desencontros da vida, mostramos nossos personagens em movimento, em mutação. Cada personagem possuía um objeto que trazia lembranças afetivas de algum envolvimento passado. Eles são tão importantes quanto seus significados. Esses afetos evocavam ações e novos relacionamentos aconteciam, transformando o comportamento e a trajetória de cada personagem. Há trocas, de objetos, carinhos, pares. Há construções de momentos de fama, de sucesso. Há desconstruções, ciúmes. Há solidariedade e conflito. As experiências da vida foram fundamentais na construção dessa nova realidade poética que culminou em gesto, em dança. Não queremos dizer com isso que interpretamos o que somos, mas construímos personagens que estão próximos de distintas realidades humanas. Realidades que formam um mosaico do amor. Personagens construídos por um mosaico de autores.

Temos como premissa, a necessidade do gesto. Pela paixão, pela pesquisa, pela concretização de idéias, pelo estrangulamento e dilaceração da palavra. A palavra, para nós, bailarinos-intérpretes, não dá conta da imensidão da potencialidade de ser humano. É através do gesto que esse grupo conseguiu concretizar a poesia e é através dele que conseguimos sonhar. Sonhar o outro, sonhar a vida, sonhar a morte e crescer no sofrimento de uma busca interminável: a do gesto mais sincero, o verdadeiro, aquele gesto simbólico, que é obscuro, que abre possibilidades de transformação de si mesmo, do outro, de alguém, de um espaço. Ele é poético, vivo, dinâmico, e parte sempre de uma necessidade. Necessidade íntima, pessoal, de cada intérprete na relação "antropofágica" com o seu personagem, com a sua cena, com o seu espaço, com aquele momento. Artaud, filósofo que refletiu a arte da encenação, valorizou o gesto no teatro como um importante signo, revelador da poesia metafísica na construção e interpretação cênicas.

Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento.

A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça. (...) Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo.
(1999, p.129)

Começamos a pensar e fazer a dança de uma maneira diferente. Talvez mais importante do que imaginávamos que ela fosse. Foi assim que cada pequena parte do

corpo se tornou mais viva e intensa na nossa forma de falar sobre a vida: a dança da vida, ou a vida da dança, ou quem sabe a dança na vida, ou a vida na dança. Ser e estar se confundem num grande mosaico cênico, composto por gesto, poesia, luz, figurino, cenário, som, silêncio, palavra e amor. Transpassamos ou até mesmo passeamos pelas formas de compor a cena. Sem fronteiras definidas, fomos do movimento interior para a composição formal. Para a criação de um único gesto, tivemos que: abrir nossos sentidos; refletir sobre a potência de seus significados; compor mosaicos com outros signos presentes na cena. Como diz Sanz, a cena é o espaço de realização das paixões. Interseção e diálogo entre as paixões. Paixão do intérprete, do personagem, do diretor, do coreógrafo, do autor, iluminador, cenógrafo, músico, figurinista. Enfim, só há espaço para realizações apaixonadas, que se compõem em mosaicos cênicos.

Ficha técnica do trabalho cênico:

Direção Geral: Ana Célia de Sá Earp

Roteiro e orientação: Luiz Alberto Sanz

Direção e orientação de cena: Maria Inês Galvão e Patrícia Pereira

Composição musical: Maurício Lemes

Iluminação: José Geraldo Furtado

Figurinos e programação visual: Rosana Araújo

Maquiagem: Daniele Maranhão

Criação e interpretação coreográficas: Fábio Honório, Marcus Vinícius de Almeida, Maria Alice Monteiro, Maria Inês Galvão, Patrícia Pereira, Tatiana Damasceno, Waleska Britto e Vanessa Tozetto.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, A. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1995.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 1999.

BUBER, M. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MALUF, U. *Cultura e Mosaico*. Niterói: Sol Nascente, 1997.

SANZ, L.A. *Paixão sábia, o impulso para o indizível*. Salvador: 53ª Reunião Anual da SBPC, 2001.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO NA EDUCAÇÃO ESTÉTICA E SUAS RELAÇÕES COM O TEATRO CONTEMPORÂNEO

Por **Janaína Moraes Müller Frazão**

Universidade do Rio de Janeiro

A Educação Estética está relacionada a dois processos: o processo de criação na arte e o processo de individuação na psicologia analítica.(1) A Estética está situada como o estudo da complexidade do homem, da sua capacidade de apreensão e de expressão - que se organiza através da interação consciente / inconsciente na construção de linguagens. É a poética da percepção. A sensibilidade é uma espécie de ruído inexistente que nos arrasta para uma dimensão que não distingue o real do imaginário, que se situa na esfera do sensível. E é neste campo que há uma redescoberta do social, do externo, do cotidiano, pela multiplicidade dos signos estéticos que se abrem para uma semântica do reino das formas sensíveis. Pensar a "consciência estética" vinculada a criação é pensar um homem através de uma ótica virtual, de uma complexidade inconcebível, num mundo em que não existe mais a representação da verdade, mas possibilidades de construir criações. É o substrato, que segundo Jung, une todas as coisas. O processo alquímico da transformação é o elemento que faz evoluir, crescer, que organiza, ou seja, parte integrante do processo de individuação.

O processo de criação é composto de uma díade virtual Forma-Força, que possui como elementos integrantes: psique, forma, linguagem, material, técnica, cultura. O problema fundamental do estudo desse processo é considerar que, além de complexidade de cada um desses elementos e de seus desdobramentos, a dinâmica entre eles é que caracteriza a essência da criação. A questão é: como a consciência do artista consegue captar um senso de percepção, como servo da cultura que o cerca, da coletividade; ser o elemento mais sensível capaz de captar modificações e variações que vem do inconsciente de uma forma transformadora?

Relacionando-se essa questão com o arquétipo da Coniunctio, o que se está tentando explicar é que o tema da cisão e da restauração, da unidade e da multiplicidade, estão presentes nesta idéia - ou seja, a conjugalidade partida, o arquétipo vivido numa relação prática, com intensidade forte, mas com uma vivência destrutiva; sendo parte dessa dinâmica compensada por uma forte manifestação do inconsciente. E é essa força do inconsciente que artista canaliza para a criatividade. A criação se dá pela subjetividade; só existe a verdade subjetiva (aí, Jung equaciona seu ponto de vista ao de Nietzsche). A ilusão da cultura é formar um fenômeno objetivo. Quando uma pessoa observa um fenômeno (seja ele físico ou natural), ela

observa com a sua ótica particular, com a sua história; você seleciona e o seu olho é diferente do olho do outro. Você vê de uma maneira e o outro vê de outra. Essa é uma questão discutida pela cena contemporânea.

A virtualidade é o movimento advindo do caos primordial à luz; a nossa sombra é o caos primordial. Se o artista “não dá o braço” à sua sombra, se ele não compõe com a sombra, a luz também não acontece. A sombra não é algo necessariamente ruim, é o nosso lado mais instintivo, mais selvagem. Quando Jung faz a analogia entre o processo de individuação e o processo alquímico, ele está dizendo que saímos do caos, ou seja, da matéria bruta e através de um processo de enfrentamento, de conflito, chegamos ao ‘ouro’.

(2) Granja, Vânia. UniRio, 2001, Curso de Especialização Lato-Sensu /Ed. Estética.

Assim, podemos observar que a Forma está inserida em tudo isso. A Forma é a facilidade do espaço e a Força é o tempo em ação.

Segundo Jung, a psique é basicamente mítica. Isso significa dizer que o artista - como qualquer ser humano - participa de uma linguagem, experiências e vivências míticas. Assim, obra trata-se de uma construção que apresenta uma intensão, uma ordem e uma dimensão. Parte-se então, de dois elementos: a questão de se mostrar o que se fez e a inauguração (que é parte do processo de ritualização) que daria àquela entidade, parte daquela realidade construída. E é justamente por ser construída, que precisa ser inaugurada, nomeada. Esse sistema de ‘batismo’, ou seja, tirar alguma coisa do anonimato e de compor com a realidade, está baseado no sistema mítico. Qualquer construção da realidade tem em si uma construção mítica. O ato de nomear traz para o construtor a introdução em uma realidade diferenciada. Porém, quando o artista cria alguma coisa, ele fica dividido na ordem de separação dessa coisa que não é dele e é formulada à uma realidade maior que é do mundo (o artista formula para a relação com o outro) e o sentimento de perda e a necessidade de manter aquilo que era dele, que faz oposição à essa necessidade de criação. É a ‘mão’ e a ‘contra-mão’ da criação. Muitas vezes o artista não percebe essa divisão, vê apenas o ato como liberação, sem retenção. Ora, colocar para fora e reter são formas diferenciadas da libido, é o movimento de criação da energia psíquica. Todo impulso para fora gera o seu contrário. Cada artista cria por si e o valor que se tem é a criação própria; que se é um ente em si, separado de um homem massificado, amalgamado na estrutura social.

O teatro contemporâneo trabalha com símbolos. O símbolo não é um signo que oculta um significado de algo conhecido por nós. Não é esse o seu significado. Pelo contrário, representa uma tentativa de elucidar, através de uma analogia, algo que virá a ser. É uma tentativa imperfeita de se representar um arquétipo. Segundo Jung, quando a mente explora o símbolo, é conduzida à idéias que estão fora do alcance da nossa razão. O que chamamos de símbolo, é uma representação imagética (ou verbal), que possui conotações além do seu significado evidente ou convencional. Implica em alguma coisa vaga, desconhecida, oculta. Por haverem

inúmeras coisas além da compreensão humana, é que usamos a linguagem simbólica. O uso consciente que fazemos dos símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos inconscientemente e espontaneamente na forma de sonhos ou sob estética correspondente.

A cena contemporânea faz um movimento de busca de consciência. Esse buscar a consciência é buscar compor com o mal. É um teatro que não quer a expulsão do mal, ele nos convida à nos defrontarmos com o mal e para isso, ele reconhece o mal. Ele aceita o mal como uma entidade em si, como algo presente no homem, assim como o bem. É um teatro que propõe: primeiro não negar, depois concretizar e em terceiro, discutir esse mal. Nos faz questionar o 'homem duplo'. Esse 'homem duplo', é um dos elementos mais básicos de veiculação desse mal, é aquele que possuído por determinados afetos, se transforma em um bárbaro em potencial – porque o mal se manifesta tanto no homem, quanto na massa. E esse teatro pergunta: que faz a massa, senão o rebaixamento coletivo da consciência?

Segundo Jung, a cultura ocidental é como tipologia, basicamente pensamento. O modelo de desenvolvimento vigente, leva a uma escolha de uma função principal, função diferenciada; que é aquela que as pessoas mais utilizam. Isso levou a um desmerecimento das outras funções. Aí chegamos ao 'homem massa'. E a estética do teatro contemporâneo, problematiza essa cultura que empurra o homem à razão, ao pensamento, à competência e a todo esse sistema de sucesso que se constitui em uma ideologia massificante e que não leva em conta a individualidade. Põe em questão esse 'homem massa' que é inconsciente de sua totalidade, assim como a consequência que observa: a predominância da linguagem linear e literal à fragmentada e metafórica, ou seja, a diminuição da capacidade de simbolização. Essa recusa da alteridade, no desequilíbrio dessas formas de lidar, na hierarquia diferenciada das funções; no sentido de prevalecer a idéia narcísica de poder em detrimento do outro e da vontade do outro. Toda a fantasia de que o outro anula a nossa verdade. O modelo corrente no qual se baseia a nossa consciência coletiva, ou seja, o modelo de exclusão. Não é isso e aquilo, é isso ou aquilo. A cena contemporânea desconstrói isso, à medida em que propõe um 'modelo' de verdade que inclui todas essas facetas. Ela insere a capacidade de sincronicidade como sintoma dessa dissociação, dessa 'neurose coletiva'. É um canal expressivo que veicula símbolos da individualidade e interage com símbolos da consciência; mistura esses símbolos e forma relações. É uma cena que expõe essa composição de 'homem massa' ferido em seu cerne, em sua individualidade psico-neurótico. E quando falamos em psico-neurose, falamos em dissociação, em sensação de incompletude, de falta de sentido para a vida, de não ter equacionado a relação entre ser e parecer. De um parecer que se torna necessário, mas que não pode dominar, em detrimento do ser. A estética da cena contemporânea busca uma significação ou resignificação, através de realidades que se juntam. Como um todo, é um campo simbólico que está ligado à seu tempo e que se modifica com ele; ela toca em campos dessa cultura e expõe as coisas com as quais essa cultura precisa se confrontar e se transformar.

Assistimos, segundo Maffesoli,(2) na sociedade contemporânea, à multiplicação e à mutação do corpo em paradoxais metáforas identitárias, aos limites de uma desconstrução de uma imagem, ora atuando sobre o próprio corpo, ora produzindo virtualizações por meio da tecnociência, exigindo um repensar de padrões éticos. Isso significa observar que o corpo presente na cena contemporânea se libera e se reinventa em discussões, em produções que reconfiguram os estatutos de real e irreal, particular e coletivo, de natureza e cultura; repensa os limites do corpo e suas possibilidades de significar.

O artista do teatro contemporâneo visa através do processo alquímico da transformação, chegar a uma outra realidade que não pertence ao cotidiano. A estética da 'collage', por exemplo, muito utilizada contemporaneamente, se aproxima muito, em termos de processo de criação dos processos não só citados por Jung, mas também por Freud em "A interpretação dos sonhos"; ou seja, os processos de elaboração oníricos do inconsciente.

A busca obsessiva desse artista é liberar os objetos de suas funções ordinárias, alterar as propriedades originais dos objetos, mudar a escala e a posição dos mesmos no mundo, desdobrar as imagens, criar paradoxos visuais e contextuais, associar experiências visuais que não podem ocorrer simultaneamente. A utilização desses princípios na performance, resgata dessa forma, no ato da criação, através do processo e livre associação; a sua intensão mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos do inconsciente. É trazer em seu caos aparente, um desvelamento e, portanto, não ser um fim em si mesma, mas incitar à desdobramentos infinitos que são as possibilidades de reler o mundo.

Esse artista contemporâneo procura, assim como dizia Jung em relação aos alquimistas, separar a "matéria prima" do "caos"; ou seja, o princípio ativo, a alma; do princípio passivo, o corpo e, depois, reuní-los de novo sob a figura de personagens - realistas ou não - pela junção das "bodas químicas", através do processo de criação, cuja transformação se manifestará sob a forma da obra final; ou seja, o "mercúrio transformado". Esse artista, assim como o alquimista, busca a revalorização e a sublimação de conceitos e situações que

caíram no 'lugar comum', no cotidiano, naquilo que já não se percebe mais. E percebe que para isso, é preciso regredir para se recuperar o valor, para se recuperar a essência inicial. Esse artista transmite em sua fé cênica a possibilidade de transmutação da matéria.

Bibliografia

- Psicologia e Alquimia, Jung, Carl Gustav. Petrópolis, Ed. Vozes, 1991.
- O Homem e seus símbolos, Jung, Carl Gustav. 2ª Ed. , Rio, Ed. Nova Fronteira, 1991.
- Mysterium Coniunctionis: Pesquisas sobre separação e a composição de opostos psíquicos na alquimia, Jung, Carl Gustav. Obras Completas, vol. XIV/1e2 , Ed. Vozes, 1968.
- Memórias, Sonhos e Reflexões, Editado por Aniela Jaffé , Zúrique ,1961.
- Semiologia do Teatro, Guinsburg ,J. ; Netto,J. Teixeira Coelho; Cardoso,Reni Chaves. SP, Ed. Perspectiva, 1988 (Debates 138)
- Performance como linguagem, Cohen, Renato. SP, Ed. Perspectiva, Ed. USP, 1989.(Debates 219)
- A Forma da Criação na linguagem plástica. Tese de Livre Discência, Granja, Vânia. Cap.1 (2) Maffesoli, Michel. Revista Logos – Artigo; “Uma narrativa de celebração”

O TRABALHO CORPÓREO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA ENCENAÇÃO COM ALUNOS DE ESCOLAS PÚBLICAS EM MACEIÓ-AL

Por Nara Salles¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

Esta pesquisa fez parte do Projeto Cidade Escola, da Gerência Executiva de Ações Culturais-GerAC², da Secretaria do Estado da Educação de Alagoas. As aulas tiveram início no mês de abril de 2000 e a performance estreou em setembro. Recebeu o prêmio de melhor espetáculo apresentado na I Mostra Estudantil de Teatro Ambiental promovida pelo Instituto de Meio Ambiente (IMA) de Alagoas.

O corpo foi compreendido inicialmente dentro de uma matriz identitária de auto-reconhecimento, relacionado ao meio ambiente cultural, levando em consideração sua subjetividade: que corpo é esse; que movimentos do cotidiano podem-se decodificar em extracotidianos para ter um corpo significativo; como se move este corpo nos vários ambientes vivenciados e o que traz na memória e percepção corpórea, o imaginário deste corpo e as formas de lidar com o corpo culturalmente estabelecidas (MAUSS:1974)³.

A metodologia que venho utilizando nesta oficina é fundamentada em Barba⁴, Pavis⁵, Laban⁶, Artaud⁷, Baiocchi⁸, Fernandes⁹. Trabalhamos os elementos básicos¹⁰ para a composição de uma encenação, fundamentados nessas teorias. A improvisação, com movimentos e gestualidade, utilizando-se de textos - não

¹ Mestre em Antropologia Cultural/UFPE. Graduada em Artes Plásticas/UDESC. Graduada em Artes Cênicas/UFPE. Professora dos Dept^{os} de Artes e Ciências Sociais/UFAL. Aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Encenadora/Diretora da Cia Teatro Dança dos Sentidos, Maceió-AL. Membro da DaCi and Child International. Antropóloga e Agente Cultural no Projeto CEAGB-Cidade Escola - GerAC - Secretaria de Educação do Estado de Alagoas. Preparadora Corpórea do Grupo Caçua - Piaçabuçu/AL. Educadora do CEASB - Centro de Educação Ambiental São Bartolomeu/Maceió-AL.

² Atualmente chamada CorAC- (Coordenadoria de Ações Culturais).

³ MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Vol 2. São Paulo: EDUSP, 1974.

⁴ BARBA, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Ed. Hucitec/UNICAM, 1995.

⁵ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Édition revue et corrigée. Paris: Dunod, 1996.

⁶ LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. Rio de Janeiro: Summus. Rio de Janeiro. 1971.

⁷ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

⁸ BAIOCCHI, Maura. *Cadernos do Teatroteatro*. 1998.

⁹ FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Cena Ensina*. Mimeo. Salvador: UFBA, 1999.

¹⁰ Trabalho corpóreo do ator, texto (não necessariamente verbal, conforme Barba), indumentária, sonoplastia, iluminação, cenografia, maquiagem.

necessariamente verbais - foi constantemente realizada. Estudamos noções teóricas e características de performance. Ao aprender essa nova linguagem os alunos teriam a oportunidade de dizer algo a alguém com seus corpos. Então se formulou a pergunta: sobre o que gostariam de falar provocando nas pessoas uma necessidade de reflexão, a partir de significados corpóreos? O tema escolhido para a criação da performance foi violência.

Estabeleci a pesquisa corpórea na concepção de que se pode experimentar uma seqüência de movimentos corporais não padronizados nem associados a determinado ritmo musical, sendo os movimentos organizados a partir de experimentações corpóreas criativas, como respostas corporais a uma motivação ou memória do corpo, podendo ter um fim expressivo e comunicativo. Este processo permite trabalhar e desenvolver sobremaneira, os fatores do desenvolvimento mental aliado a vivência e ao meio ambiente em que vivem. Na pesquisa corpórea é importante ressaltar o caráter lúdico do pensamento simbólico, este é um instrumento que faz parte do processo criativo a partir da realidade trazida. Solicitei que contassem histórias de suas vidas relacionadas com o tema escolhido, e então realizassem jogos simbólicos, sozinhos e com os demais, onde o corpo deveria trazer imbuído sempre um significado. Este fato é importante para o desenvolvimento cognitivo e para uma reorganização interna. O que pode ser comprovado dentro deste grupo pelos seguintes depoimentos:

Eu amei, foi uma experiência incrível. O teatro dança é a coisa mais importante para mim. Depois dos estudos com o movimento corporal no teatro podemos aprender a respeitar o corpo do outro e transferir tudo isso para todos que nos rodeiam

Marcela dos Santos Silva - 5ª série

O teatro dança para mim é uma coisa muito importante, porque aqui eu aprendi a conviver em grupo, sempre respeitar a todos. Entender significados do corpo do outro. E nós aprendemos a importância da cultura alagoana, que por sinal é muito desvalorizada...

Magnum Angelo da Silva - 1º ano

Esta oficina de teatro dança tem um fundamento importante para minha vida e na vida de todos que estão nela e o meu futuro e o futuro de todos que estão aqui. Ela tem tudo para um adolescente sair do mundo das drogas e da prostituição...

Luciano dos Santos - 8ª série

Nas pesquisas corporais, as artes visuais eram utilizadas, explorando o imaginário em relação às cores que poderiam representar situações permeadas por atos de violência. Realizaram a confecção de slides que foram projetados nos corpos

durante a encenação. Este trabalho foi fundamentado na obra de Nise da Silveira¹¹ e Carl Jung¹².

Nesta encenação o movimento corporal e a organização dos corpos no espaço são associados à possibilidade de ampliação da criatividade. Incentivados a criarem formas, inventarem, experimentarem o fazer e o refazer, os alunos experimentaram corporalmente o exercício da criação, crescendo intelectualmente.

Guilford (1967) organizou suas teorias sobre a Estrutura do Intelecto, em três facetas do intelecto, compreendidas dentro de uma perspectiva de intersecções, onde uma está contida nas outras:

Conteúdo: resulta de dados figurativos simbólicos, semânticos; *Operações*: onde a mente usa dados como cognição, memória, avaliação; *Produtos*: resultam de operações mentais que lidam com unidades, classes, relações, sistemas, transformações e implicações.

A pesquisa corpórea pode estimular estas três facetas do intelecto. As pessoas trazem em si uma memória corpórea, numa interpenetração entre biológico e cultural. Criam-se performances pesquisando e organizando movimentos corporais a partir de imagens, idéias, fantasias, pensamentos, sentimentos. Os movimentos foram pesquisados e estudados a partir de sugestões para experimentações, criações de partituras corpóreas onde o processo mental criativo era explorado, baseado nos critérios de criatividade estabelecido por Lowenfeld e Guilford:

1 - *Sensibilidade para captar problemas*: trabalhamos a percepção corpórea no sentido do que poderia acontecer com o corpo em determinadas situações, como por exemplo, se eu receber um soco, o que vai acontecer com o meu corpo? - ação/reação/ação; equilíbrio/desequilíbrio/equilíbrio, etc;

2 - *Fluência (várias soluções para um problema)*, como posso deslocar o corpo no espaço até certo ponto determinado? Trabalhamos aqui os níveis: alto/médio/baixo; rápido/lento; abrir/fechar; rotações etc.; fluência expressiva: como posso significar com meu corpo aflição, tristeza, medo, raiva, alegria?;

3 - *Flexibilidade*, a capacidade de reformular algo que se está tentando fazer, compor e recompor o que esta se pretendendo desenvolver corporalmente. Quando um objetivo dado foi compor formas fechadas com o corpo, a proposta seguinte foi trabalhar com formas vazadas. Propondo sempre que cada pessoa criasse o seu movimento individualmente e depois observasse o movimento do outro. E a partir desta pesquisa de movimentos criasse as suas partituras corporais, mesclando a sua movimentação com a dos outros;

4 - *Originalidade*, a habilidade de ter idéias diferentes daquelas apresentadas pelo arte-educador ou por outros alunos, utilizei trabalhos de improvisação livre a partir de um estímulo visual ou musical, entre outros. Trabalhamos uma pesquisa de movimentos corporais a partir da dor física e emocional, provocada pela violência

¹¹ SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Ed. Alhambra, 1991.

¹² JUNG, Carl. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.
_____. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 1984.

com os corpos e a violência mental, das pessoas que violentam seus corpos ao serem obrigados a viver do/no lixo;

5 - *Habilidade Para Redefinir ou Rearranjar*, movimentos realizados a partir da observação dos movimentos do cotidiano, são rearrumações destes movimentos em outro espaço com outra finalidade e com re-significados. Observamos os corpos das pessoas (e os seus próprios) ao sofrer algum tipo de violência, decodificando esses movimentos corporais, para depois rearrumá-los em partituras corporais cênicas na performance, com significados corporais que podiam ser lidos e relidos pelo público. Cada corpo trazia significados na cena e sobre os corpos dançantes eram projetadas imagens de corpos de pessoas em situações reais, como por exemplo, na cena sobre a morte, em que se projetavam imagens dos corpos de pessoas que estavam chorando seus mortos nos cemitérios de Maceió no dia de finados;

6 - *Análise*, a capacidade para perceber detalhes, separar partes do todo. Para cada modalidade sensorial existe um tipo característico de processo analítico. A análise auditiva é a habilidade de perceber sons e dar-lhes significados. A análise visual é a habilidade de fazer comparações com dados visuais. Enfocamos a análise cinestésica em diversos exercícios desenvolvidos nas aulas;

7 - *Síntese*, é a habilidade de juntar partes divergentes e fragmentadas para construir um todo que pode ser significativo. Experimentaram isto performando individualmente imagens do cotidiano relacionados à violência. Cada corpo significativo ao ser colocado próximo a outro corpo pode assumir nova dimensão de significados;

8 - *Coerência e organização*, é o resultado final da habilidade de dar unidade, ordem e sistematização a uma obra e de reconhecer a ordem estética na organização e planejamento desta. Este momento foi o de criação da performance apresentada, onde foram selecionados e organizados os movimentos em cenas com um fim comunicativo aberto, isto é, possibilitando variadas leituras para o espectador.

A pesquisa corpórea permite coordenar atividade intelectual, percepção corporal, expressão de emoções e sentimentos e afetividade dentro de uma estética própria na busca de inovações e nas compreensões humanas internas. Partindo do elemento - a violência no/ao meio ambiente - os alunos discutiram questões sociais e desenvolveram aspectos físicos. Eles tiveram a oportunidade de experimentar com seu corpo: coordenação, flexibilidade, elasticidade, ritmo, agilidade, força, resistência, equilíbrio, ajuste de postura, desenvolvimento da conscientização do corpo, experiências de movimento em relação ao tempo, à dinâmica e ao espaço. Nos aspectos criativos corpóreos puderam descobrir a capacidade de cada um para criar novos meios de expressão e comunicação com os movimentos corporais; tendo a imaginação estimulada na inter-relação de criações corporais com o grupo; instigando o intelecto de cada participante no desenvolvimento de sua própria criatividade corpórea. Tiveram a oportunidade de compreender que a movimentação básica do dia-a-dia, no meio social em que vivem, pode transgredir o cotidiano e através de um processo criativo transformar-se em arte. A pesquisa corpórea pode e deve ser experimentada pelos alunos de escolas públicas, como um meio de expressão para que os movimentos, a emoção e o espírito possam ser inter-

relacionados em uma experiência dinâmica e vital. A natureza dessas experimentações permite visualizar uma filosofia baseada na crença da capacidade artística e estética do ser humano.

O corpo é um instrumento versátil e pode se tornar significante quando se deseja imbuir nele um significado, permitindo desenvolver funções e ações que o convertem em um meio de comunicação e expressão entre os indivíduos. A partir deste pensamento desenvolvi esta oficina com a seguinte estrutura metodológica: exercícios de percepção e sensibilização do próprio corpo -identificando as diferentes partes do corpo, formas de mover partes do corpo no espaço, identificação de formas da natureza (além da observação do próprio corpo, do meio ambiente, do espaço -lanço mão de recursos audiovisuais: vídeo cassete, fotografias, pinturas, texturas), utilização dessas formas experimentadas para locomoção com o corpo no espaço, locomoção com ritmo, reconhecendo o fator tempo/espaço, movendo-se e locomovendo-se utilizando formas para expressar pensamentos, idéias e percepções dos locais em que vivem, proporcionando o descobrimento de formas e movimentos criando e transmitindo idéias a respeito dos seus universos. Dentro desse processo de conhecimento, experimentações e descobertas foi organizada uma performance que o grupo decidiu intitular: "...", por *considerarmos que a violência no universo é tamanha, que nunca daremos conta de representar, incluindo cenicamente tudo que diz respeito a violência, sempre escapará algo a mais para dizer e significar, que existe na realidade que vivemos*.¹³

O objetivo do trabalho é principalmente, incentivar uma proposta de percepção corpórea e experimentações na organização de movimentos corporais, alicerçado no estudo dos movimentos cotidianos transpostos para a cena, visando o desenvolvimento corpóreo intelectual, dentro da perspectiva da etnocologia¹⁴ que considera os indivíduos em sua inteireza biológica, física, espiritual, social e afetiva, considerando os aspectos culturais do meio ambiente sócio-cultural que trazem em seus corpos. O trabalho corpóreo foi encaminhado para um processo criativo, como meio de expressão permitindo, na pesquisa de movimentos, aos alunos (re)conhecer seus corpos que se movem em técnicas cotidianas para a exercer a vida no meio em que vivem. Partiram de um elemento presente em suas vidas - violência no/ao meio ambiente - chegando a uma discussão do social. Tiveram a oportunidade de compreender que a movimentação básica do dia-a-dia, nesse meio social onde vivem, pode transgredir o cotidiano e em um processo criativo transformar-se em arte. E aqui tomo de empréstimo as palavras de Isadora Duncan¹⁵, *a dança deve implantar em nossas vidas uma harmonia que cintila e pulsa. Ver a dança apenas como uma diversão agradável e frívola é degradá-la.*

¹³ Fala de um dos 30 componentes do grupo trabalhado.

¹⁴ GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). *Etnocologia*. São Paulo: Annablume, 1998; PRADIER, Jean-Marie. Trad. BIÃO, Armindo. "Etnocologia: A Carne do Espírito". In: *Repertório Teatro e Dança. Ano 01, nº 01*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA, 1998.

¹⁵ DUNCAN, Isadora. *Ma Vie*. Ed. Gallimard. Paris, 1932.

Movimento, emoção e espírito puderam inter-relacionar-se numa experiência dinâmica e vital tanto para o processo de criação da encenação, como para a vida. Sustentada nas propostas que abordei neste artigo, venho desenvolvendo oficinas com alunos de escolas públicas com o intuito de trazer uma contribuição para a vida dos participantes das oficinas, no sentido de (re)conhecerem seus corpos, fortalecendo suas identidades e se percebendo enquanto atuantes, no palco e na vida, tendo a capacidade de criar encenações e entendendo que podem ser cada vez mais, *atuantes*, sujeitos pensantes, questionadores e transformadores nas comunidades em que vivem e viverão.

PAIXÃO SÁBIA EM CENA

Por **Renata Petrocelli Bezerra Paes**¹

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
Universidade Federal Fluminense

O processo de conceituação e investigação da paixão sábia, tema de nossa dissertação de mestrado, iniciou-se com a pesquisa para a construção cênica da personagem Teresa D'Ávila, da peça "Teresa D'Ávila – Um rito de passagem", de Ana Maria Taborda e Neila Tavares². Teresa aparece-nos como um grande mosaico, que a peça traduz em sua estrutura – cenas, espaço, tempo e línguas distintas convivem e encontram no todo seu sentido³. Em sua relação com Deus interpenetram-se e transformam-se diversos papéis – esposa, mulher, filha, serva, companheira – e diversos sentimentos e atitudes – amor, questionamento, crítica, devoção e liberdade. Em seu espírito encerram-se (aparentes) contradições múltiplas, que convivem em simultaneidade e formam seu viver num tempo total e próprio. Vida e morte. Ser e não-ser. Paixão e razão.

A paixão aparece como elemento essencial. Não a paixão que domina ou turva os sentidos, mas uma paixão que liberta. É a paixão que move a luta de Teresa pela liberdade, sua busca pela experiência, pela compreensão, pela razão – pela essência das coisas. É através da paixão que Teresa vê a realidade, e é com ela que constrói seu mundo. Não por acaso ela investe na luta pela formação de sua própria ordem religiosa. É a criação de uma nova realidade, fundamentada em sua paixão, o que ela busca.

Na vivência plena e inteira de Teresa, em sua visão lúcida, na qual paixão e sabedoria caminham juntas, encontramos inspiração para a abordagem da paixão a partir de uma perspectiva positiva, contrariando o senso comum e mesmo muitos dos filósofos que a estudaram e conceituaram. Partindo da experiência e do ponto-de-vista de intérprete, que somos, buscamos provar a existência de uma sabedoria emanada essencialmente da paixão nas artes cênicas. Identificando-a e investigando-a em personagens e autores, o intérprete pode encontrar elementos que orientem seu estar-em-cena e sua busca da sabedoria a partir da paixão pelo palco.

¹ Renata Petrocelli Bezerra Paes, atriz, publicitária, Mestre em Ciência da Arte pela UFF, membro do Grupo de Experimentação e Pesquisa em Linguagens Cênicas.

² A pesquisa, em torno da construção do intérprete, foi desenvolvida no GEP-Licê (Grupo de Experimentação e Pesquisa em Linguagens Cênicas), da UFF, do qual fazemos parte, e originou a comunicação cênica "Fragmentos de Teresa", apresentada no II Congresso da ABRACE.

³ O conceito do "mosaico de isomorfos", desenvolvido por Ued Maluf, fundamentou todo o nosso trabalho e, em particular, a pesquisa em torno da paixão sábia, e será abordado mais adiante.

Quando se fala em paixão, imagina-se logo um sujeito sem controle sobre as próprias atitudes, dominado pelos sentimentos. Uma pessoa que perde a lucidez, o comedimento e o senso crítico, comandada por um elemento estranho, contra o qual não tem forças para lutar. Para o senso comum, o apaixonado não tem outra causa de conduta que não a paixão. É ela a determinante de todas as suas ações, atitudes, posturas e julgamentos. Fora de si mesmo, ele não vê, não ouve, não percebe nada senão o objeto de sua paixão.

Vista por esse ângulo, a paixão é causa de embotamento. Turva os sentidos, confunde o senso da realidade, afasta do conhecimento e até mesmo da vida. Aprisionado, o sujeito foge do contato com o mundo, pelo qual não nutre mais qualquer interesse. Diante do mundo sente-se mesmo deslocado, ausente, desprovido de sentido – sentido que só encontra frente ao objeto de sua paixão. Experimenta o que, entre as figuras do discurso amoroso, Barthes chama de “desrealidade” (BARTHES, 1994, p. 77-78).

Em lugar de componente natural do caráter de qualquer indivíduo, um elemento invasor e perturbador do comportamento humano. É esta a visão da paixão reproduzida pela religião, pela filosofia, pelas artes. Aparece na literatura, na música, no cinema, no teatro, e corresponde, muitas vezes, à atitude daqueles que estão⁴, ou se dizem, apaixonados.

A concepção moderna da paixão como o outro da razão, como elemento perturbador da essência racional do homem, é a ponta de um percurso que passa, através dos séculos, pelo estabelecimento das oposições paixão *versus* ação e corpo *versus* alma, operado pela filosofia e pela ciência.

A oposição entre paixão e ação está na própria origem da palavra paixão. Derivada do termo grego *pathos*, que designa a inclinação ou tendência natural do *ethos* (caráter, aquilo que se é por natureza), paixão significa originariamente experimentar o efeito de uma ação.

Os gregos clássicos já acreditavam que o *pathos* deveria ser controlado para que não se transformasse em força destrutiva. Aristóteles, embora aceitando as paixões como um dado da natureza humana, via a possibilidade de um julgamento ético sobre o caráter do homem pelo modo como a elas reagia, submetendo-as à sua ação, dosando-as, temperando-as, utilizando-se delas como instrumentos de retórica. Assim, ainda que não fale em extirpar ou inibir as paixões, para Aristóteles o *pathos* está à disposição do *logos*, que deve medi-lo, impor-lhe limites e servir-se dele.

Com o estoicismo, a paixão já ocupa o lugar de outro da razão. As paixões conduziriam o homem para fora de si mesmo. Não sendo possível vivê-las sem ser dominado por elas, representariam, por isso mesmo, um perigo. Cabe então à razão eliminá-las por completo, possibilitando ao homem trilhar o caminho da virtude. Marilena Chauí aponta, a partir dos estoicos, uma mudança conceitual no par *ethos-pathos*, sobre o qual se assenta a origem da palavra paixão:

⁴ Note-se bem o verbo: estar apaixonado. Sempre que se fala de paixão, em lugar de ser, ela está – está no sujeito, que está apaixonado. Na visão do senso comum, a paixão nunca aparece como essência, mas como elemento transitório.

Com o estoicismo (particularmente em sua versão romana) e com o cristianismo, sobrevém a primeira mudança conceitual. Ethos transmuta-se num valor – a virtude – enquanto pathos torna-se seu negativo – o vício. Identificada aos poderes da razão para dominar corpo e ânimo, a virtude desenha a figura da natureza humana ideal em que a paixão, identificada ao vício, deve ser combatida porque contranatureza. O primeiro deslocamento assim obtido realiza a passagem do par ethos-pathos à oposição entre virtude e vício como oposição entre razão e paixão (CHAUI, 1987, p. 43).

Já a dissociação entre corpo e alma fica mais clara com Descartes. Para ele, corpo e alma são duas substâncias de essências diferentes, e é do conflito entre elas que nascem as paixões. Partindo do princípio de que “tudo quanto se faz ou acontece de novo é geralmente chamado pelos filósofos uma paixão em relação ao sujeito a quem acontece, e uma ação com respeito àquele que faz com que aconteça” (DESCARTES, 1973, p. 227), ele afirma ser toda paixão da alma uma ação do corpo. Dessa forma, tudo o que se dá em nós contrariando a reta razão Descartes atribui ao corpo. As paixões, portanto, dizem respeito ao corpo, e só são dadas à alma na medida em que a ele está unida. Não são doenças da alma, ligadas ao pecado ou à corrupção da natureza humana, mas devem ser limitadas.

A separação entre corpo e alma, essencial ao estudo de Descartes sobre as paixões, é pela primeira vez contestada por Spinoza. Reside aí uma de suas grandes inovações – corpo e alma não são substâncias de essências diferentes e as paixões, portanto, não são frutos de uma luta travada no interior do homem:

...a Alma e o Corpo são uma mesma coisa que é concebida ora sob o atributo do Pensamento, ora sob o da Extensão (...) segue-se que a ordem das ações e paixões do nosso corpo concorda por natureza com a ordem das ações e das paixões da alma (SPINOZA, [19--], p. 89).

Também pela primeira vez as paixões são analisadas longe do estigma da culpa que sempre perpassou a concepção dos filósofos acerca delas. Para Spinoza, as paixões não são vícios da natureza humana, nem tampouco elementos invasores que dominam por completo o homem. São, antes, parte da própria essência do humano e, portanto, decorrentes da Natureza e de suas leis comuns. Em lugar de censurá-las, compreendê-las. Do mesmo modo que não culpabiliza as paixões, Spinoza também não confere à razão poder absoluto sobre elas, nem tampouco estabelece o primado da vontade sobre os desejos ou impõe modelos de virtudes contra os vícios. Contra as paixões, a razão nada pode. A força de uma paixão só pode ser vencida pela força de outra paixão. Definindo o desejo como essência do humano, Spinoza aponta a passagem da paixão à ação não pela supressão do desejo, o que seria impossível, mas por uma mudança qualitativa em seu interior. É nesta mudança que consiste a virtude – um processo de interiorização da causa dos desejos, apetites e idéias. Assim, a passagem da paixão à ação se dá pelo conhecimento – “Uma afecção passiva deixa de ser paixão logo que formamos dela uma idéia clara e distinta” (SPINOZA, [19--], p. 193) –, e o conhecimento não exclui o desejo, mesmo porque

na origem de todo conhecimento está a paixão de saber, o desejo nascido da própria razão, apontado por Spinoza como a essência mesma e a natureza do homem.

Inspiradora de nossa paixão sábia, a paixão que identificamos em Teresa D'Ávila tem em comum com as paixões de que fala Spinoza o fato de também ser essência. No entanto, encontramos em Spinoza ainda a necessidade de controle da conduta a partir da razão. Embora a ela não conceda poderes sobre as paixões, Spinoza reconhece que "(...) os homens são ativos só enquanto vivem sob a direção da Razão" (SPINOZA, [19--], p. 157). O conhecimento, ainda que impulsionado pelo desejo e, portanto, ligado aos afetos, não deixa de ser uma espécie de antídoto das paixões. Com ele, elas perdem seu caráter de passividade. A alma, quando conhece clara e distintamente, age. Assim, de certa forma, Spinoza não reconhece a paixão aliada ao conhecimento. E nem mesmo à liberdade:

...o homem conduzido unicamente pela paixão ou pela opinião difere de um homem conduzido pela Razão. O primeiro, queira ou não, não sabe de modo algum o que faz; o segundo, ao contrário, só obedece a si mesmo, e pratica aquelas ações que sabe terem o primeiro lugar na vida, e as deseja mais por esta Razão; chamo, pois, de servo o primeiro, e ao segundo chamo livre (SPINOZA, [19--], p. 177).

A paixão que encontramos em Teresa e buscamos conceituar não se define pela origem etimológica da palavra, que associa paixão a passividade. Não ocupa o lugar de outro da razão, como modernamente tantas vezes a paixão é concebida. Também não conhece as noções de jogo e utilidade de que se vale Aristóteles para destacar sua utilização como instrumento de retórica. Passa longe da noção de perigo a que a associam os estoícos e jamais poderia ser originada de um conflito entre os pensamentos da alma e os movimentos do corpo, como a explica Descartes. Para Spinoza, não mais se chamaria paixão.

A paixão que encontramos em Teresa move, incita à ação e ao conhecimento. Impele o sujeito para fora de si próprio. Não no sentido em que acreditavam os estoícos, de deixá-lo fora de si, mas no sentido de o levar em direção ao outro, ao encontro do outro. É busca constante – de contato, saber, conhecimento, atitude, posicionamento. Neste sentido, a paixão move. Não representa perigo, porque, se leva o sujeito em direção ao outro – e o outro pode ser alguém ou simplesmente algo desconhecido, do qual deseja aproximar-se para conhecer –, é para que volte a si próprio conhecendo e conhecendo-se melhor⁵.

⁵ Neste sentido, vale conferir as palavras de Anatol Rosenfeld sobre o papel do ator, destacando a necessidade de chegar ao outro para chegar a si próprio: "O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos. O homem – disse Mead – tem de sair de si para chegar a si mesmo, para adquirir um Eu próprio. E ele o faz tomando o lugar do outro. Segundo Nicolai Hartmann, é somente no expandir-se e autoperder-se que a pessoa se encontra a si mesma e somente na identificação consigo mesma ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser espiritual. A autoconsciência pressupõe não-identidade e identidade ao mesmo tempo: a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. Conquistando esta *présence à soi*, a pessoa se desdobra, se reflete, se fragmenta; é livre, não coincide consigo" (ROSENFELD, 1969, p. 29-30).

Neste sentido, encontramos nossa paixão sábia em Martin Buber, que, em sua filosofia do diálogo, do encontro, nos abre a perspectiva de uma relação plena, autêntica e verdadeiramente dialógica (BUBER, 1977), e em Ued Maluf, cujo “mosaico de isomorfos” nos aponta o percurso de uma unidade viva, fundamentada nas diferenças, marcada pela fluidez, pela permanente transformação (MALUF, 1997).

Assim, quando falamos de paixão sábia, falamos de um mosaico de isomorfos, no qual as unidades se interpenetram, se transformam e determinam, juntas, um resultado que é mais que a simples soma de suas partes. Corpo/espírito/emoção/consciência/razão/paixão são alguns dos isomorfos que, em sua relação, constituem este modo livre e íntegro, sem repressões, sem reservas. Falamos da plenitude, que Buber define a partir do diálogo autêntico, no qual cada um dos participantes tem de fato o outro em sua presença, e se volta a ele na intenção de estabelecer uma reciprocidade viva. Nossa paixão sábia é mosaico e é diálogo. Não só porque predispõe o sujeito a estar aberto ao outro e ao mundo, pronto a estabelecer um diálogo autêntico, não só porque lança o sujeito na direção do outro, mas porque estabelece a dimensão do dialógico no interior do próprio ser. A paixão sábia é relação entre todos os sentidos do ser. É fluidez, resultado de interpenetração constante. Tudo transforma e é transformado. Não há controle, hierarquia ou repressão. Só reciprocidade. Interação. Atualidade. Presença. Para Buber:

Quem está na relação participa de uma atualidade, quer dizer, de um ser que não está unicamente nele nem unicamente fora dele. Toda atualidade é um agir do qual eu participo sem poder dele me apropriar. Onde não há participação não há atualidade. Onde há apropriação de si não há atualidade (BUBER, 1977, p. 74).

Chegamos assim à definição da paixão que encontramos em Teresa D'Ávila – a paixão sábia. Um mosaico de isomorfos – paixão e razão. Unidades que se relacionam, se interpenetram e se transformam mutuamente, compondo como resultado uma essência múltipla. É como na justificativa de Ued Maluf para a impossibilidade da ordem e da ausência de contradição na era da incerteza – ordens e desordens penetrando-se, intermesclando-se, o caos como face metamorfoseada da ordem, e a ordem como face metamorfoseada do caos:

É como se se distendesse a ordem a um ponto tal que dela saltasse a desordem; e vice-versa: a desordem distendida a um ponto tal que dela se abrisse a ordem, o ‘casamento entre o céu e o inferno’ na expressão do poeta inglês William Blake (MALUF, 1997, p. 67).

O fim das certezas – razão distendida a ponto de fazer saltar a paixão; paixão distendendo-se até que dela se abra a razão. Estar inteiro. Uno nas diferenças. Múltiplo na unidade. Estar presente, envolvido, de forma que não haja mais certezas. Nada se pode determinar. Nada se pode prever. Só ser – “ir vivendo o que for sendo”, nas palavras de Clarice Lispector. Sendo de acordo com o seu sentir, o seu

construir, o seu conhecer – sua razão e sua paixão. Paixão sábia. Plenitude.

As artes cênicas são, antes de tudo, palco da paixão. Não só a paixão que seus personagens desfilam há séculos, e que os torna humanos, profundos ou – em muitos casos – quase loucos, ou a paixão que move artistas a buscar na expressão do humano o contato com o humano – na máscara do personagem a face da platéia –, mas, sobretudo, a espécie de paixão de que falamos aqui. Esta que implica estar inteiro, presente, aberto, impelido ao contato com o outro, livre de esquemas preestabelecidos e de limitações aos sentimentos, sensações e expressões do corpo e da alma. A paixão que faz da expressão cênica um acontecimento único, que em circunstância alguma pode ser idênticamente reproduzido, e do qual jamais se repetem as condições essenciais, tais quais as que numa pesquisa científica permitiriam produzir um resultado idêntico em duas experiências distintas. É esta paixão que faz das artes cênicas um território sem certezas.

No palco, o homem vivencia uma outra realidade, baseada no sentir, no escutar, no expressar-se livre e plenamente. Cada passo é uma possibilidade verdadeira de encontro com o novo, de criação – uma porta aberta para o inesperado que caracteriza a própria vida. Não um trilhar de caminhos já demarcados e conhecidos – segurança e certeza –, mas construção de um Caminho – busca, descoberta, encontro, vida. Não há espaço para a necessidade de tudo controlar ou prever, ou para o hábito de enquadrar a realidade em esquemas preestabelecidos. O intérprete enfrenta o medo do desconhecido, do novo, do inesperado, embate do qual na vida aprende a se esquivar pelos mecanismos da repetição e pelos processos de educação e socialização. Desde cedo, aprendemos a internalizar a atitude repressiva contra desejos e paixões, dando à vontade e à consciência poder sobre o corpo. Fragmentados os seres, estabelecidos papéis, posições e hierarquias, sentimentos e sensações são submetidos a normas que os sufocam. Ser educado, tornar-se adulto, é assimilar os códigos e saber cumpri-los à risca. O resultado é um engessamento que impede o sujeito de sentir, de desejar livremente, e seu corpo de expressar-se e ser fonte de contato, experiência e conhecimento. Nas palavras de Martin Buber:

Cada um de nós está preso numa couraça, cuja tarefa é repelir os signos. Signos nos acontecem sem cessar (...) Somente quando eu os esterilizo, eliminando neles o germe da palavra dirigida, é que posso compreender aquilo que me acontece como uma parte dos eventos do mundo que não me dizem respeito. O sistema interligado, esterilizado, no qual tudo isto só precisaria ser inserido é a obra titânica da humanidade (BUBER, 1982, p. 43-44).

Assim como o palco estabelece o espaço de uma outra vivência, na qual a exigência é a plenitude, também a paixão sábia cria a possibilidade de uma existência própria, que flui no sentido contrário a tudo o que se proponha a regular ou estruturar o ser de fora para dentro. Em lugar de se adaptar aos costumes, vai contra eles, rompendo com os laços de dominação e repressão que se sustentam no medo, na culpa e na necessidade de ser aceito socialmente. A paixão sábia subverte.

Onde há paixão sábia há unidade, totalidade, plenitude, liberdade. Corpo e espírito estão unidos, sentem e se expressam livremente. Não há repressão e não há medo. O ser é em essência – inteiro, total, presente, livre de quaisquer hábitos, costumes ou “couraças” que o impeçam de viver plenamente.

A paixão sábia pode ensinar ao intérprete aquilo que o palco vai exigir dele – um grande mosaico dialógico, no qual se interpenetram o racional e o lúdico, a emoção e a consciência, a razão e a paixão, a prática e a reflexão, a personagem e ele próprio, criando-se e recriando-se a cada instante. É sábia a paixão do intérprete que mergulha em busca da personagem, mas mantém-se aberto, receptivo a todos os signos que lhe chegam sem cessar. E que os transforma, e se transforma em sua relação com eles, transformando sua arte e seu próprio existir. E que, em seu existir em cena, é pura receptividade, pura presença, aberto ao diálogo com todos os elementos do fenômeno teatral. Em sua busca da personagem, ainda nos ensaios, em sua relação com os demais intérpretes e com o público, em sua luta para fazer de sua arte a cada dia uma nova criação, em seu estar-em-cena vivo, presente, atual, aberto à incerteza que é essência do próprio teatro, assim como da própria vida, o intérprete persegue sua própria paixão sábia.

Empreendendo a pesquisa teórica em busca desta paixão ao mesmo tempo em que vivenciávamos a práxis cênica da construção da personagem Teresa D’Ávila, percebemos que a paixão sábia pode não só servir de base ao estudo de personagens dramáticas, fornecendo elementos à sua construção cênica, como também transformar-se em referência para o próprio fazer artístico do intérprete, apontando-lhe a sabedoria do momento presente, a paixão pela expressão do humano, a sábia paixão do contato com o humano.

Bibliografia:

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *Eu e Tu*. São Paulo: Moraes, 1977.
- CHAUÍ, Marilena. *Sobre o medo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras: 1987. p.35-75.
- DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores XV).
- MALUF, Ued. *Cultura e mosaico: uma introdução à teoria das estranhezas*. Niterói: Sol Nascente, 1997.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do Humanismo a Kant*. São Paulo: Paulinas, 1990. v.2.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SPINOZA. *Ética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- TABORDA, Ana Maria; TAVARES, Neila. *Teresa D’Ávila: um rito de passagem*. Rio de Janeiro: 1987.

PREPARAÇÃO CORPORAL E VOCAL PARA ANÁLISE ATIVA

Por **Maria Enamar Ramos Neherer Bento**¹

Universidade do Rio de Janeiro

Este trabalho, realizado no período de agosto de 2000 a junho de 2001, teve como objetivo selecionar alguns exercícios de aquecimento corporal/vocal simultâneo para os atores que trabalham com análise ativa.¹ Os atores eram levados a perceber os movimentos que dificultam a vocalização, bem como *em que momento* da movimentação podem emitir sons sem prejuízo para sua voz.

Metodologia

A Pesquisa foi desenvolvida com atores durante os ensaios da Prática de Montagem de *Otelo*, de Shakespeare, na Escola de Teatro da UNIRIO, dirigida pela Professora Doutora Maria Heloisa Machado. O objetivo era a conscientização corporal por parte do grupo, através da percepção do movimento executado, adequando respiração e movimento corporal, postura e flexibilidade. James Penrod², um dos autores que fundamentaram nosso trabalho, procura trabalhar em quatro pontos principais:

- 1 – olhar o movimento não só com os olhos, mas com a percepção total;
- 2 – descobrir as fontes psicológicas e físicas do movimento em si mesmo e nos outros;
- 3 – ter controle intelectual e físico sobre seus movimentos;
- 4 – aplicar essas habilidades para o desenvolvimento do papel.

Usamos também o Método Pilates³ (só os exercícios sem aparelhos) para melhorar a postura e a flexibilidade, além da improvisação.

Na parte referente à voz foi usada o Método Espaço Direcional Beuttenmüller. A cada exercício corporal era acrescentado o exercício vocal que mais se adaptasse a ele. Esse aquecimento corporal/vocal ocupava a primeira 1 hora e meia do ensaio de *Otelo*.

Trabalhamos basicamente 4 aspectos principais no que se refere a corpo: respiração, coluna (flexibilidade, fortalecimento e postura), articulações (soltura de todas as articulações do corpo), eixo corporal/equilíbrio.

¹ Também participaram deste trabalho os Pesquisadores Marly Santoro de Brito, Natalia Ribeiro Fiche (CLA, Escola de Teatro, UNIRIO), Dr. Ramón Perez Fandiño Filho (Médico, Professor Associado (Psiquiatria/Psicanálise) da 10ª enfermaria do Hospital Universitário Gaffré-Guinle, Escola de Medicina e Cirurgia – UNIRIO; Full Member of International Psychoanalytical Association - London).

Respiração na posição deitada

1- com uma das mãos no diafragma e outra no peito, respirar naturalmente, sentindo o levantar e abaixar do seu diafragma. Sentir o ar entrando nos pulmões, visualizando o movimento dos mesmos. O exercício era repetido várias vezes para que cada um descobrisse o tipo de esforço e tensão necessárias para inspirar e segurar a respiração, bem como a sensação de alívio e o relaxamento na expiração. Depois de algumas repetições, quando os atores já conseguiam ter as sensações pedidas, foi acrescentado à expiração o som de *ssssssiii ...* direcionado para o espaço.

2- deitado de costas com os olhos fechados imaginar o espaço dentro de cada um como sendo um enorme buraco; concentrar-se na relação entre a forma do corpo e o espaço em volta; fazer um inventário mental da relação das partes do corpo e o lugar que elas ocupam; perceber as sensações das várias partes do corpo em contato com o chão e o espaço que o circunda; suspender conscientemente o controle sobre o seu corpo e "escutar" o que o corpo quer fazer.

Foram acrescentados outros exercícios, mas sempre fazendo com que as descobertas sobre a respiração fossem usadas nos exercícios novos.

Respiração em posição sentada

O mesmo inventário sobre as tensões era pedido.

1-Deixar que o peso da cabeça leve o tronco para a frente até o chão, soltando o ar e alongando os músculos das costas. Nessa descida, durante a expiração, era feita a vibração dos lábios conseguida através dos sons de *prprprp...*, como se fosse um motor.

2-Com olhos fechados, palmas das mãos bem próximas, mas sem se tocarem, sentir o calor gerado entre as mãos; mover as palmas das mãos lentamente passando uma pela outra várias vezes em direções opostas; mover para os lados, para frente, para trás e em círculo, junte as palmas das mãos e as separe. Valorizar a sensação do movimento na ponta dos dedos, mãos e parte de baixo dos braços; juntar as pontas dos dedos das duas mãos com um toque bem leve, efetuar batidas leves várias vezes, juntar as palmas das mãos e começar a esfregá-las lentamente; ir aumentando a intensidade e a energia da esfregação; separar as mãos; executar cada ação até que possa sentir a sensação do movimento. Tentar estar ciente de qualquer sensação em outro lugar do corpo, e especialmente na área da coluna. Ao sentir a energia que flui entre as mãos próximas emitir a ressonância com a percepção desse espaço entre elas.

Isolamento das partes do corpo:

1-De pé com as pernas separadas, olhos fechados e braços caídos, mover os braços em círculo em volta do corpo da seguinte forma:

1º círculo: pressionar a palma da mão contra a coxa contando até 6 lentamente, levantar o braço a frente até chegar acima da cabeça e concluir o círculo movendo o

braço para trás até a posição inicial. Inspirar quando levantar e emitir a vogal áfona/a/ na descida.

2º círculo: inverter a direção e emitir a vogal áfona/o/ na descida

3º círculo: pressionar a palma da mão no lado da coxa, levantar lentamente o braço até chegar acima da cabeça e concluir o círculo cruzando o braço a frente até voltar a posição inicial. Inspirar na subida e emitir a vogal áfona/e/ ao cruzar o braço a frente.

4º círculo: inverter o movimento e emitir a vogal áfona/u.

Fazer os movimentos lentamente mantendo a consciência da sensação do movimento, e particularmente da ação da gravidade no braço quando ele é levantado e o relaxamento dessa ação quando ele é abaixado.

Variantes do exercício

- fazer com o mínimo de esforço

- repetir com os dedos expandidos bem separados e o braço esticado o mais longe possível do corpo
- repetir uma 3ª vez com rápidas paradas e recomeços
- repetir sonorizando as vogais

É importante a consciência da energia requerida para fazer o movimento empurrado/puxado, a qualidade do movimento resultante e o sentimento no corpo todo durante essa movimentação.

2- De pé, sentir como se um dos braços se soltasse da articulação, deixá-lo frouxo, pendurado do ombro. Movimento: começar pela rotação da mão para trás e para frente pelo punho e então ir lentamente envolvendo o braço todo. Trabalhar bem relaxado e suavemente. O braço deve mover-se pela força da gravidade, sem esforço. Acompanhar o movimento com a emissão da vogal através da ressonância e adequar a sua projeção ao tamanho do segmento do membro que está sendo movimentado.

Equilíbrio

Individual:

1- em pé, focalizar um ponto qualquer e manter o olhar fixo nele. Levantar uma das pernas levando o pé até o joelho da perna de sustentação; perceber ações e sensações no corpo quando você tenta permanecer em pé. Relaxar e repetir o movimento emitindo sons. Perceber a diferença entre a emissão de sons com olhar fixo e com olhar global.

2- Em pé: posicionar-se no centro de um cubo imaginário com as linhas radiais saindo do seu corpo em todas as direções; imaginar as diferentes partes do corpo colocadas na mesma linha espacial.; colocar um braço alinhado com esses vários raios; deixar o corpo torcer ou dobrar, se for necessário, para obter o braço em todas as direções possíveis. Tentar o exercício com a perna, ombros, quadris e tronco. Explorar a sua **knesfera** individual(espaco ocupado pelo corpo) nas posições

deitada, ajoelhada, em pé ao mover-se pela sala; a cada movimento sentir que é circundado pela **knesfera**.

Em dupla:

3- empurrar o companheiro apoiando-se em várias partes do corpo dele, usando também as diferentes partes do seu corpo(mão, ombro, cabeça, etc.). Quem estiver parado faz a contra força na mesma intensidade para que não se desloque. Deve-se ter a consciência e o cuidado de não tensionar o pescoço ao fazer força com os braços para evitar problemas vocais. Emitir palavras ou textos ao executar o movimento.

Alguns exercícios foram trabalhados e posteriormente eliminados por não permitirem uma projeção adequada do som, como os que contraíam muito a musculatura do pescoço sendo prejudiciais à saúde vocal do ator.

Flexibilidade da coluna

1-Sentar com as pernas esticadas à frente e braços em direção ao teto. Alongar o braço direito para cima iniciando o movimento na cintura; depois o braço esquerdo e em seguida os dois juntos para cima; dobrar o corpo para frente, relaxando, dobrando a articulação coxo-femural e esticando os músculos da parte inferior das costas e posterior das pernas. Voltar à posição inicial lentamente, trabalhando cada elo da coluna. Repetir o exercício com controle do diafragma para direcionar a pressão aérea, aliando as sílabas *sssi - fffu - xxxii - pppa* a cada movimento(Método Espaço Direcional)

2-Com 4 apoios: contrair e alongar a coluna indo até o chão como se fosse um gato manhoso se espreguiçando; contrair e alongar até fazer a curva ao contrário com a coluna; alongar até quase sentar nos calcanhares. Durante o movimento emitir ressonância com *nhiau, nhiau, nhiau* modulando-a de acordo com a maior ou menor expansão dos movimentos.

Para buscar o eixo

1- Em pé, de costas para uma parede reta; tocar a parede com os calcanhares, o sacro, as costas ombros e cabeça; sentir as várias partes do corpo onde os músculos estão ativamente trabalhando para manter o corpo ereto. Emitir a ressonância sentindo a coluna vibrando

2- Na mesma posição, imaginar uma linha passando verticalmente pelo seu corpo. Sem forçar a ação, imaginar que seu corpo está sendo esticado para cima ao longo dessa linha imaginária; deve-se ter o sentimento de leveza e flutuação. Perceber como cada parte do seu corpo, da cabeça até a pélvis e pernas, está mantendo o alinhamento básico. Imaginar seus ombros sendo dirigidos para os lados; sentir o contato do pé no chão, com o peso distribuído em três pontos - o dedão, o dedinho e o meio do calcanhar. A maioria dos grandes músculos estão envolvidos em manter a postura ereta: sentir a inter-relação dos músculos que tornam isso possível.

3- Em decúbito dorsal, pernas dobradas, sola dos pés no chão, braços ao longo do corpo. Esticar a perna direita para baixo, umbigo em direção ao chão, sentindo o eixo, sem deixar o tronco mexer durante o movimento. Repetir com a outra perna, e depois com as duas. Repetir usando o braço. Associar a inspiração ao alongamento e a vibração da língua *trtrtr...* à troca de posições.

Para soltura das articulações:

1- Exercícios de rotação de pernas ou de basculação das mesmas, associados à vibração dos lábios com *brbrbr...* Andar levando a perna de trás para frente e vice-versa. Associar a esse exercício as sílabas *pa-ca-tá, pa-cá-ta e pá-ca-ta ...* marcando com a extensão da perna, a tônica escolhida e variando com as 5 vogais.

2-Coluna: deitados de costas, levantar a região do sacro até a cintura e voltar.; depois a coluna até a omoplata e finalmente até a cervical. O movimento deve ser lento e consciente. É um elevar na ida e um “carimbar” com cada vértebra na volta. Associar os movimentos aos sons *ssii-ffu- xxi- ppaa*(Método espaço Direcional).

A torção do tronco foi trabalhada com um exercício considerado, por todos, muito bom. Deitados de costas com as pernas flexionadas, pés juntos, deixar cair os dois joelhos para o lado direito; alongar o braço esquerdo ao lado e vir descendo passando pelos quadris, pela frente do corpo e continuar o movimento passando acima da cabeça e voltando para a posição de origem. Associar ao relaxamento de laringe: bocejo

Improvisação

Nessa fase tivemos a ajuda do médico psicanalista Dr. Ramón Fandiño Filho que trabalhou a imaginação com os atores.

A imaginação no Método de Análise Ativa é trabalhada através do monólogo interior(sub-texto), isto é, como foi imaginada a cena e a relação entre os atores que contracenam. Para isso não basta sair da Inibição (neurose, Freud) para passar ao Ato(Lacan), mas através do sentimento criado pela imaginação passar ao Ato.Quanto mais o trabalho do ator ressoar como se “inconsciente fosse o seu personagem” e for profundamente evocativo, mais aplaudido pela platéia e pela crítica será. Quanto mais o imaginado da cena se assemelhar ao sonho mais será aceito.

Calcados nessas idéias, fizemos um trabalho de improvisação, onde o imaginário do ator seria o único responsável pela sua movimentação. Um movimento trabalhado na primeira hora do aquecimento servia de estímulo à criação de um novo movimento. Era escolhido um par com o qual se relacionavam através do movimento. Uma vez entrosados, assumiam seus personagens em Otelo e continuavam a se relacionar dessa forma. Os diálogos surgiam e o corpo do personagem ia sendo formado. Partimos do princípio que, se podemos improvisar com corpo, podemos mais facilmente improvisar com palavras. A quebra das amarras que impedem a nossa imaginação de agir era o objetivo dessa fase do

trabalho. A conjugação dessas duas fazes - desbloqueio corporal e improvisação - deu liberdade aos atores em cenas onde a parte corporal era muito forte.

Foram elaboradas 15 seqüências básicas de exercícios de aquecimento de corpo e voz, visando uma progressão crescente do trabalho e tomando por ponto de partida problemas apontados pelos atores. Na fase final cada ator, examinando sua situação corporal montava sua própria seqüência de aquecimento.

¹ A Análise Ativa é um método criado por Stanislavski visando a construção do personagem. Após a leitura de um trecho da peça e da elaboração do roteiro dos acontecimentos os atores improvisam, baseados nesse roteiro. Imediatamente após a improvisação verbalizam seu "monólogo interior" - o pensamento que orientou aquela improvisação. A peça é trabalhada toda em cima dessas improvisações. Só depois de interiorizado o texto é decorado.

2 Penrod, James - University of Califórnia, Irvine

³ Método Pilates - sistema de exercícios não aeróbicos, usado para bailarinos, atores e "performers"; é um método de condicionamento físico. Seus conceitos básicos são: respiração, "centering", soltura das articulações, cada um deles com exercícios específicos. Melhora a postura e a resistência física diminuindo os riscos de acidentes. Trabalha a concentração, controle, precisão, respiração e fluidez de movimentos. Tem uma abordagem holística de condicionamento físico.

Referências Bibliográficas

- BEUTTENMULLER, Glória e LAPORT, Nelly. *Expressão Vocal e Expressão Corporal*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1974.
- _____, Maria da Glória. *Dicção-Método Espaço-Direcional*. FEFIERJ, Escola de Teatro da Federação das Escolas Isoladas da Guanabara, RJ, 1971
- _____, Glória. *O Despertar da Comunicação Vocal*. Rio de Janeiro Entrelivros Editora e Livraria, 1995
- FREUD, S. *Inhibición, Sintoma y Angustia*. Vol II, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1968
- KUSNET, Eugênio. *O Ator e o Método*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro - MEC, 1975
- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan*. 5^{ème} édition, Bruxelles, Pierre Mandaga Editeur, 1984
- LITVINOFF, Valentina. *The use of Stanislavsky within Modern Dance*. New York, American Dance Guild, 1972.

PENROD, James. *Movement for the performing artist*. California, Mayfield Publishing Company, 1974

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

_____. *A construção do Personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A Criação do Papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

VIDEO – *Working Out The Pilates Way*. Institute for the Pilates Method

e-mail

enamar@msm.com.br

marly@azul.art.br

rpfindino@msm.com.br

O PROCESSO DA IMAGINAÇÃO CÊNICA NO ESPETÁCULO CARNAVALESCO

Por Cida Donato¹

Departamento de Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta comunicação dirigida ao mundo da pesquisa em Artes Cênicas traz uma síntese de minha dissertação de mestrado em Ciência da Arte² que investigou os *Processos da Imaginação Criadora no Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Trazemos esse espetáculo enquanto uma construção cênica que se materializa através dos valores sensíveis e técnicos que por ele transitam, movimentados pelos atributos da imaginação criadora.

A maior dificuldade encontrada no decorrer da pesquisa em tela foi conseguir o distanciamento mínimo necessário para observar o desfile sem ser envolvida por seus encantos. Por diversas vezes me encontrei perdida em meus devaneios, participando através de minha imaginação, de todas as cenas carnavalescas que se apresentavam diante de mim. Todavia, graças a esse envolvimento espetacular, foi possível a este trabalho, penetrar na seiva da fruição do desfile e compreender nele, o movimento do imaginante e do imaginado, encontrando, desta forma, o ponto culminante da realização da estética, ou seja, perceber no movimento criador, a imaginação dinâmica dando corpo e vida àquilo que podemos chamar de ARTE.

Introdução

-Meu amigo, mas que coisa hein? Esse tempo todo aqui e ninguém desgruda o olho, e ainda por cima essa responsabilidade de ver, julgar, comentar, isso tudo é coisa muito mais séria que qualquer tese acadêmica. Ainda vou ver toda essa loucura ser discutida nas universidades e se transformar em muitos livros sisudos e chatos.

(Paulo Mendes Campos in: ARAÚJO,
Hiran 2000 p.XIII)

Dias de carnaval. Estamos na Marquês de Sapucaí, especificamente no interior do complexo arquitetônico popularmente chamado de Passarela do Samba ou Sambódromo. Eis aí, que temos um palco cenotécnicamente preparado para receber

¹ Cenógrafa e Figurinista, professora do curso de Artes Cênicas - EBA /UFRJ e Artes, comunicação e Cultura da Estácio de Sá e Mestre em Ciência da Arte - UFF.

² Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte - Instituto de Arte e Comunicação Social/UFF

em desfile a espetacular apresentação das Escolas de Samba. Milhares de pessoas e objetos misturam-se organicamente, distribuídos e organizados por agremiações, setores, alas e vestimentas. O que a princípio nos parece uma desordem total, aos poucos vai se ordenando e exibindo, aos olhos do público presente, um infinito universo de cores, formas e fantasias. Não tardamos a nos encontrar completamente envolvidos pela emoção, visto que, diante da imensidão do espetáculo, somos absorvidos ao movimento e passamos, assim como todos os espectadores presentes, a pertencer a um só corpo: o corpo do carnaval. Podemos dizer que o corpo do carnaval é o discurso coletivo representado individualmente pelas imagens poéticas dos corpos em desfile. Esses corpos traduzem as imagens de seus devaneios e estas são produtos de uma imaginação poéticocenicomusical. Portanto, são elas que tornam visíveis a música, a poesia e a forma que constituem o carnaval enquanto essência, enquanto cena carnavalesca.

Nesse instante, o limite entre todos os presentes dilui-se e rompe as barreiras entre os que fazem e os que assistem, transformando o espaço da cena do desfile em um espaço único: de festa, de liberdade e de ritual. Bakhtin nos chama atenção às fronteiras do carnaval, que segundo ele, há na essência carnavalesca um caráter anônimo que o torna parte de cada um que dele se apropria.

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. (BAKHITIN, Mikhail, 1999 p.6)

Segundo Bakhtin o espetáculo carnavalesco promove a interação entre espectadores e desfilantes, fazendo com que, enquanto perdura a apresentação, todos sejam participantes em potencial de suas ações. Desta forma, temos esse espetáculo compreendendo-o como uma sucessão de cenas ocupando um palco, ou seja, tal qual no teatro, um laboratório de sensibilidades; tal qual um rio onírico num deságua de imagens fabulosas³.

O imaginante e o imaginado

Se acompanharmos todos os processos da construção do espetáculo do desfile das escolas de samba, notaremos que diversos valores, sensíveis e técnicos, dialogam entre si e agregam-se para compor o grande rito carnaval. Na apreensão desses valores, percebemos que o objeto estético que temos em mãos, possui a complexidade de ser um sistema que envolve o imaginário, o simbólico e o real, de forma única e peculiar tornando-o de difícil definição. Desta forma, buscamos os corpos em desfile e, através de suas imagens fabulosas, encontramos o movimento

³ Um rio onírico é aquele por onde transitam imagens oníricas. "A imagem onírica é tudo aquilo que nasce do movimento da imaginação, do *imaginaire*, é um conceito que se modula, se reforma, se transforma, se reconceitua". (CARVALHO, Piedade – Nota obtida em orientação).

do imaginante e do imaginado, para que possamos penetrar no que consideramos ser o ponto de emanção do desfile carnavalesco: o *imaginaire* humano.

Nesta óptica, submetendo a análise do desfile à subjetividade das imagens, podemos encontrar no conjunto dos corpos que desfilam uma única imagem como também no corpo de um único folião, milhares de imagens poéticas. Essas imagens remeterão o leitor⁴ ao encontro de suas imagens particulares, ou melhor, a sua consciência sonhadora.

É preciso estar presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total de uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem. (BACHELARD, G. - *A Poética do Espaço*, Introdução)

É preciso que o observador esteja presente a essas imagens, que participe orgulhoso de seu nascimento, para que possa apropriar-se de suas novidades e deixar aflorar por entre elas seus devaneios mais íntimos. Então, as imagens sonorizarão, poetizarão e ambientarão sua imaginação, e este deixará de ser somente o observador para fazer parte do Corpo do Carnaval. Enquanto imagina, o desfilante desliga-se do tempo, rompe com uma existência homogênea⁵ e inaugura o mundo imaginado que servirá como abrigo às suas imagens espetaculares. As imagens dos corpos no carnaval restaurarão os mitos e esses atualizarão seus arquétipos. Esse tempo mítico perdurará enquanto perdurarem os devaneios, que oferecerão uma intensa variedade de imagens poéticas ao grande Corpo do Carnaval.

Podemos dizer que o movimento de um corpo em desfile, ou seja, o desenho deste corpo, que ocupa a cena carnavalesca, é a imagem onírica que nasce da imaginação do participante, logo, este corpo é a expressão que vem dar vida a um conceito. As imagens que se formam no conjunto dos corpos são as substâncias das imagens poéticas dos movimentos imaginantes, elas plasmam a substância da vida mítica que nascem da natureza intuitiva destes participantes.

Este desdobramento de imagens possibilita a todos os participantes de um espetáculo carnavalesco, experimentar diversas possibilidades de suas imaginações. O participante de um desfile, ao desdobrar-se em imagens fabulosas, busca em seu interior, todas as possibilidades de seu ser. Sua imaginação lhe propõe o que Gaston Bachelard nos apresenta como a dialética do interior e do exterior:

De qualquer modo, o interior e o exterior vividos pela imaginação não podem mais ser tomados na sua simples reciprocidade; por conseguinte, não se referindo mais ao geométrico para dizer das primeiras expressões do ser, escolhendo saídas mais concretas, mais fenomenologicamente exatas, nós nos damos conta de que a dialética

⁴ Tratamos por leitor todo observador que participa do desenvolvimento alegórico de um carnaval.

⁵ Segundo Mircea Eliade, a experiência profana mantém a homogeneidade do espaço. Tudo que se move nesse espaço é forçado pelas obrigações de uma existência pura e simples.

do interior e do exterior se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes. (BACHELARD, Gaston – 1993 p.160).

Segundo Bachelard, as possibilidades de ser são inesgotáveis e a medida em que uma expressão é enunciada, se faz necessário uma nova expressão para designar este ser. Logo, enquanto perdura o espetáculo, uma imensidão de devaneios provoca, nos corpos que desfilam, inúmeras imagens poéticas, estas imagens, assaltam seus observadores, que passam imediatamente a participar destas cenas através de suas imaginações. Sendo assim, podemos dizer que A imaginação inaugura o *imaginaire* e desloca os participantes de um espetáculo carnavalesco, sejam eles desfilantes ou espectadores, para um universo imaginário. Esses participantes, tomados por seus devaneios, repercutem em imagens. Essas imagens, ao mesmo tempo em que são reflexos do encantamento desse participante, serão os encantos para os que o vislumbram, isto sem importar suas condições – público ou desfilante – pois um encanta o outro e possibilitam, com essa troca, constituir o Ser do carnaval⁶.

Teremos, então, imagem, imaginação, e *l'imaginaire*, metamorfoseando-se entre o encanto e o encantamento Construindo o Ser do Carnaval. Esse eterno tornar-se folia, prazer e dor, compõe, na coletividade o grande corpo do carnaval, que nunca se basta e por este motivo abriga sempre uma novidade

A imaginação a serviço de um reino utópico

Até o início do desfile, desfilantes e espectadores formam dois grupos visivelmente distintos: os que se preparam para desfilar e os que se posicionam para assistir. Ao iniciar a apresentação, o som, as formas e as cores invadem a avenida num desaguar alegórico contagiante, convidando a todos os presentes a uma viagem lúdica conduzida pelo poder de suas imaginações. Nessa hora, em que irrompe o fenômeno carnaval, é que precisamos estar atentos e nos locomover por diversos pontos, ocupando várias posições, a fim de apreendermos inúmeras maneiras de se sentir o desfile em toda a sua potencialidade; experimentando todas as sensações que se podem ter diante de um evento que, em sua complexidade, desfaz qualquer expectativa de uma definição única.

Olhando o movimento em seu todo, verificamos existir uma simbiose, que se deflagra no auge dos delírios de um espetáculo carnavalesco. Uma completa associação entre alegorias, fantasias, adereços, componentes e espectadores, transforma todas as partículas deste contexto em um único corpo flutuante. Longe de um reducionismo qualquer, o que podemos observar é a adesão de corpos ao reino utópico que se estabelece. É nessa união, entre todas as partículas que compõem o desfile, que se instaura um universo onírico, onde os participantes passam a experimentar novas possibilidades de existir. Quando entram em desfile, os corpos

⁶ O Ser do carnaval está sempre em construção. Desta forma, o Corpo do Carnaval está sempre em plena metamorfose, agregando e segregando valores, necessitando sempre de novas manifestações para poder revelar suas mais recentes novidades.

praticam a desconstrução de seus exteriores para construírem, através de seus movimentos, as personagens de suas fantasias.

Na verdade, o que podemos perceber é que cada participante se utiliza do espetáculo como lhe convém. Independentes das indumentárias que os revestem, pois estas não compartilham da essência de suas personagens, esses participantes deixam-se embalar por seus ritmos internos, compondo diversas cenas imaginárias, resultando em imagens fabulosas que, ao serem contempladas pelos expectadores, servem de estímulos a novos devaneios. Esses expectadores, então, receberão todos os elementos espetaculares movimentados pelo ânimo carnavalesco que reside em cada um desses fragmentos alegóricos.

Contudo, essa adesão não anula as identidades particulares; essas, por sua vez, possuem milhares de formas e personalidades que se alternam continuamente durante o percurso do desfile, inaugurando uma poética do ser em total domínio de sua imensidão interior. Na verdade, ao contrário do que pode parecer, a uniformização das alas não reprime as íntimas fantasias do folião. Embora este participante esteja delimitado por sua indumentária, que está relacionada com uma ala, e esta se posiciona dentro de um setor e todos diretamente atrelados a uma escola, seus devaneios, sonhos e movimentos possuem toda a liberdade cósmica, pois seus desejos encontram-se totalmente livres do espaço material e da racionalidade. Podemos dizer que nesse instante o corpo dialetiza com a alma e ambos espelham e refletem um universo imaginário onde passam a ocupar: "Na alma descontraída que medita e sonha, uma imensidão parece esperar pelas imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos". (BACHELARD, Gaston, 1993, p. 143); Bachelard nos faz pensar que o carnaval liberta o corpo para que ele possa ir ao encontro de sua imensidão interior; esta por sua vez o aguarda com seus milhares de personagens, cada qual abrindo portas a uma nova imensidão.⁷

Por diversas vezes, pudemos observar a metamorfose que um desfile é capaz de suscitar a quem dele faz parte. Nos primeiros instantes, ainda na concentração, encontramos muitos componentes preocupados e ansiosos com a hora de entrar em desfile. Entretanto, iniciada a apresentação, estas preocupações cedem seus lugares aos impulsos do desejo. O corpo livra-se da racionalidade que comanda seus movimentos e inicia sua participação totalmente livre das condutas de comportamentos vigentes em seu cotidiano. Sua sensibilidade rege os desenhos que seu corpo projeta, transgredindo, de forma legal, as leis do ir e vir. Haroldo Costa, no prefácio que escreveu para o livro de José Carlos Rego, refere-se aos movimentos da dança do samba como reflexos da alma:

É por demais sabida a profunda interação que existe entre o negro e a dança. Na caça, no amor, nos ritos fúnebres, na alegria ou na dor, a

⁷ Desfilantes e expectadores ao ficarem diante de um desfile de carnaval, onde a recíproca entre ambos se manifesta pela adesão às imagens, contemplam a grandeza do espetáculo. Essa lhes conduz ao interior de suas próprias grandezas, os pondo diante das infinitas possibilidades de ser.

emoção do negro se escorre pelos braços, pelas pernas e pés, transformando-se em movimentos que espelham sua alma.

(COSTA, Haroldo in: REGO, José Carlos, 1996, p.X)

Entre uma escola e outra, os espectadores experimentam entrar e sair em suas fantasias. Durante todo o tempo, participam ativamente da construção de fábulas, metáforas, sonhos e devaneios que por ali decorrem em forma de cenas alegóricas. Estas cenas provocam o surgimento de imagens nesses espectadores e são elas as principais responsáveis pelo processo da imaginação criadora que movimenta o desfile; são elas o *elan* da combustão de devaneios que se sucede no momento da apresentação.⁸ As imagens, então, são os instrumentos que unificam esses milhares de corpos, que, totalmente libertos de qualquer ordem racional, operam livremente, tendo somente como elo entre eles a espontaneidade de seus movimentos e a novidade de suas imagens.

Imbuído de liberdade onírica, cada corpo configura-se em sua própria existência mítica, cada corpo busca seu próprio centro universal e a consciência da existência do "outro" só acontece quando esse outro se relaciona com suas imagens, ou seja, somente quando esse outro participa de seus devaneios. Podemos dizer que o devaneio de um desfilante é tão particular que esse desfilante passa a habitar seu próprio universo imaginado. Caso, em suas fantasias, não haja a necessidade da interação com outros desfilantes, esse devaneador passará pela avenida em um desfile totalmente íntimo, desprovido de grandes intenções e atuando de forma amplamente passional. O devaneio carnavalesco é, sobretudo, uma atitude particular e de certa forma egocêntrica, pois o participante, ao desligar-se da sua existência externa e do desfile enquanto evento transforma-se em personagem viva ressurgida das entranhas das intimidades de seus delírios, colocando-se no centro dos acontecimentos, despreocupando-se de todo contingente humano a sua volta.⁹ Desta forma protagoniza e testemunha o espetáculo que imagina.

Ocorrida a grande adesão dos corpos, podemos dizer que o desfile entra em seu estado máximo; adesão essa desencadeada corpo a corpo, devaneio a devaneio, transformando a avenida em um palco onde o que se presencia é uma obra de arte em permanente construção; descortinando um espetáculo em eterno fazer-se, que só se completa no exato momento em que não está mais presente. Um objeto que só

⁸ Em nossas observações, nas arquibancadas da Marquês de Sapucaí, notamos que os espectadores vivenciam o universo alegórico que se apresenta a sua frente, quando há uma escola em desfile. Ao se permitir esta viagem, esses espectadores sintonizam-se com o desfile e são absorvidos por ele, tornando-se parte de seu corpo. Quando não acontece a catarse, ou seja, quando esta ligação não se conclui, há um grande reflexo dessa ausência nos componentes que desfilam. Nesse momento percebemos nitidamente que muitos desfilantes não participam do envolvimento mítico do desfile.

⁹ É bastante comum a um participante do desfile, enquanto pratica o desfilante, permanecer alheio a tudo que está a sua volta. De certa forma, o que se vê é uma exibição particular, causando muitas das vezes transformos ao desfile, cabendo aos diretores de harmonia conduzir o bom andamento dos componentes, para que estes não se desconectem do tempo e prejudiquem a evolução da escola.

pode ser captado pelos sentidos quando estes estão livres de uma existência profana; Um espetáculo que nos obriga a destituir todos os pré-conceitos para que possamos compreendê-lo em toda sua potencialidade.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, Edigar de — O carnaval carioca através da música. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980
- ARAÚJO, Hiran. — Carnaval seis mil anos de história. Rio de Janeiro: Griphus, 2000.
- BACHELARD, Gaston — A Poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail — A cultura popular na idade média e no renascimento. Brasília: Hucitec, 1999.
- CABRAL, Sérgio — As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- ELIADE, Mircea — Mito do eterno retorno. São Paulo: Mercury, 1992.
- ELIADE, Mircea — O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- JÓRIO Amauri; ARAÚJO, Hiram — Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.
- MORAES, Eneida — História do Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- OLIVEIRA, Nilza de. — Quaesitu - O que é uma escola de samba? Rio de Janeiro: IC Rio, 1996.
- REGO, José Carlos — Dança do samba exercício do prazer. Rio de Janeiro: Aldeia, 1996

UM OLHAR RECRIATIVO SOBRE A DANÇA POPULAR

Por Luiz Naim Haddad

Instituto De Artes
Universidade Estadual de Campinas

Um olhar recreativo sobre a dança popular, é uma ramificação do trabalho de pesquisa que venho realizando acerca do significado e das possibilidades de um entendimento mais profundo sobre presença cênica.

Esta pesquisa vem sendo desenvolvida em três trabalhos distintos, mas que por sua vez se integram em seu objetivo de mergulhar no significado da presença cênica. São eles:

1. O espetáculo *Brasilusões*: baseado em canções compostas após viagens por várias regiões do Brasil, e inspiradas em pessoas reais, personagens folclóricos, lendas e divindades do imaginário popular. A idéia é transportar essa viagem, através das canções, para o palco, através da movimentação da dança e da representação de pessoas e personagens que se encontrou no caminho.

Este trabalho parte da idéia da canção como um fenômeno multidimensional, tendo como referencia o sociólogo francês Edgar Morin que, num artigo destinado à análise dessa manifestação, afirma que: *"...a peça musical é uma exibição total, na qual o artista realça não somente a sua voz, mas seu ser físico e seus dons de representar"*. Na canção, *"sua música arrasta-a para a dança, sua letra para o teatro, e o conjunto música - letra é algo que tem realidade molecular"*. (Morin. 1973: 146).

Neste espetáculo realiza-se um trabalho de artista cênico com os músicos do grupo, já que se requisita a habilidade de dançar e representar personagens, fazendo assim uma mescla de processos técnicos e criativos do ator, do músico e do dançarino, onde o olhar do artista passa a vislumbrar um horizonte mais amplo.

2. Uma pesquisa de mestrado intitulada *A Presença Cênica Na Obra Musical de Antônio Nóbrega*. Neste trabalho pretende-se a investigação e discussão de alguns tópicos como: presença cênica; a música cênica; princípios comuns entre dança, teatro e música; diálogo entre cultura popular e cultura acadêmica; matrizes regionais, nacionais e universais da cultura e processo criativo
3. Por fim venho trabalhando na montagem de um solo, baseado na vida de um trabalhador rural da zona da mata pernambucana, que mantém também atividades de palhaço Mateus no folguedo chamado Cavalo Marinho, e Pai de Santo Curandeiro na região canavieira onde vive. Para tanto venho

trabalhando o universo de possibilidades oferecido pelas danças populares na construção de personagens, além de explorar uma narrativa que flua de uma atuação que funde tocar, dançar e representar um personagem.

Para trafegar neste universo de investigação, parto da definição de presença cênica como sendo o uso do corpo e da mente, em uma situação organizada de representação da realidade. Além disso, deve manter uma relação com um público espectador que observa, interagindo e caracterizando o evento como uma cena.

Analisando o significado de presença cênica sob este prisma, podemos afirmar que qualquer artista que se apresenta em público, seja ele músico, ator ou dançarino, necessariamente organiza a realidade de acordo com a sua atuação. Esta, por sua vez, corresponde a um equilíbrio na produção de gestos, movimentos, sons, suas respectivas ausências, e suas relações com os cenários e figurinos.

Porém, a relação criativa final de um espetáculo cênico ocorre entre a atuação do artista organizando a realidade de acordo com o roteiro de sua performance, e o público que, embora conduzido pelo artista, também conduz o espetáculo com a sua reação, interagindo e de alguma forma recriando o espetáculo, desde a dimensão mais sutil da sua dinâmica, do seu pulsar rítmico, enfim da sua presente realidade, até uma possível transformação do próprio espaço cênico caso haja uma efetiva interação corporal.

Com isso a atividade cênica pode ser olhada de uma maneira que, abrange uma prática que transcende a atividade do ator do bailarino ou do músico especificamente, assumindo a existência de uma linguagem anterior ao espetáculo teatral, de dança ou de música especificamente.

Nas manifestações da cultura popular brasileira, é muito comum encontrarmos a música, a dança e a representação de algum personagem interagindo a serviço da ritualística proposta pela brincadeira (Coelho & Falcão, 1995: p.59).

Esse aspecto inerente às muitas das manifestações populares, estimulou-me a debruçar sobre elas, para investigar a natureza da presença do artista que toca dança e representa personagens.

Dentre os trabalhos que venho realizando, mencionados anteriormente, alguns tópicos apresentam-se fundamentais para amarrar essa teia de elementos. São eles: a busca por um entendimento de princípios comuns entre a atividade do dançarino, do músico e do ator, o diálogo entre cultura popular e cultura acadêmica, processo criativo, e matrizes regionais, nacionais e universais da cultura.

Como afirma o mímico Etienne Decraux : "*... as artes se parecem entre si não por seus espetáculos, mas por seus princípios ...*" (BARBA, & SAVARESE. 1995, p.9). Investigando quais seriam estes princípios, cheguei no que seria o princípio de qualquer ação: o trabalho da respiração. É o trabalho da respiração que é responsável pela qualidade rítmica, dinâmica e harmônica da ação, que adequada à particularidade corporal de cada artista garante a sua eficácia e consequentemente a eficácia da cena.

É o contraste entre a inspiração e a expiração que determina a sobrevivência da ação, criando oposições entre sons e pausas, movimento e espaço, gesto e sua

intertextualidade definindo assim a relação entre a materialização da ação e o seu respectivo espaço-tempo negativo (Greiner, 1998: p.41) responsável pela criatividade do público no processo criativo final da obra.

O diálogo entre cultura popular e cultura acadêmica e a discussão sobre matrizes da cultura, é a investigação sobre o conteúdo universal inerente à matrizes gestuais, musicais e de movimento encontradas nas manifestações populares, que consequentemente, submetidas a um olhar técnico, apresentam uma variedade de possibilidades de novas situações.

Dentro deste amplo universo de pesquisa, encontra-se o estudo das recriações de matrizes corporais encontradas nas danças populares.

As manifestações da cultura popular encontradas em território nacional, em sua grande maioria, apresentam uma origem que surge da combinação de vários elementos culturais que aqui se encontraram, fundindo-se em unidade. Assim podendo representar um rico arquivo de movimentações e gestos que podem em muito auxiliar uma criação cênica e coreográfica contemporânea.

A dança popular diferencia-se das técnicas clássicas e modernas por não buscar um corpo ideal, e sim adaptar-se ao corpo de cada artista que dança. Com isso, são ilimitadas as possibilidades de criações corporais que sirvam a personagens diversos a partir da sugestão de uma movimentação que se adapte as qualidades corporais de cada um.

Além disso não é comum encontrarmos a dança popular isolada de um contexto dramático e religioso, trazendo associado uma gestualidade representativa e uma música entrelaçando-se entre si em unidade.

Dentre as várias danças encontradas nas manifestações populares brasileiras, venho pesquisando as danças de Cavalo Marinho, o Frevo, a dança dos Orixás, o Jongo e o Caboclinhos. Muito material foi recolhido em áudio e vídeo, que serve para consulta durante os treinamentos e ensaios.

Esse olhar recriativo sobre tais manifestações populares, acredito caracterizar o diálogo de um olhar acadêmico, analítico e técnico sobre um material de origem popular.

O diálogo entre a cultura popular e a acadêmica, é muito pertinente pela oposição de seus processos criativos, onde a primeira prima por uma relação da arte permeando o espaço cotidiano, e ligada em muito a um estado de religiosidade ou ludicidade, e a segunda ligada à propriedade de um conhecimento técnico criativo extracotidiano, para se atingir um estado de criação. O diálogo entre esses dois universos, sem dúvida, apresenta-se como um olhar bastante enriquecedor na busca por possibilidades cênicas (OLIVEIRA. 1993: p59).

É fato que o aproveitamento de elementos da cultura popular em condições artísticas diversas, não se trata de nenhuma novidade, porém acredito ainda haver muitas possibilidades de investigação desse universo quase que inesgotável de possibilidades.

As danças do Cavalo Marinho, do Frevo, do Caboclinhos e do jongo apresentam um intenso trabalho de pernas (ao contrário da dança dos Orixás que apresentam um intenso trabalho de braços e tronco), além de um trabalho de

oposições corporais baseadas em um ritmo bastante sincopado, que possibilita uma expressividade bastante vigorosa em sua variedade de passos. Essas danças apresentam princípios bastante comuns em suas construções corporais, podendo-se transitar com fluência dos movimentos de uma para os da outra sem problemas. Essa possibilidade de trânsito de uma dança para outra já significa na combinação dos passos, novas possibilidades corporais que surgem.

São essas novas possibilidades que interessam a essa investigação sobre a dança popular. Para tanto, lança-se mão de variados estímulos que possam, a partir da movimentação original, desencadear novas formas de movimentos que apresentem uma vitalidade cênica.

A combinação dos passos de uma mesma dança ou entre danças diferentes, vai criando um vocabulário que propicia o aparecimento de frases de movimento bastante interessantes, diferenciando-se de acordo com as peculiaridades dos estímulos dados.

As variações nos estímulos musicais também são bastante ricas em possibilidades criativas, já que uma mudança rítmica, dinâmica e harmônica, transforma o movimento atribuindo-lhe novas qualidades.

A busca pelas várias qualidades de movimentos também podem acontecer na criação de estados que estimule o aparecimento de qualidades específicas.

Com isso, cria-se um acervo de matrizes corporais diversas que representam um vocabulário de gestos e movimentos que podem servir a uma criação cênica.

É possível observar esse tipo de recurso criativo, com clareza e eficiência, nas criações do multiartista Antônio Nóbrega que explora bastante estes processos, criando personagens diversos com um vocabulário baseado no conhecimento das danças populares. No caso de Nóbrega essa recriação de elementos da cultura popular, em função de uma criação cênica contemporânea, vai além da recriação da dança, atingindo também a música e a recriação de personagens da tradição popular, e mais ainda, definindo uma unidade bastante ampla para esse processo criativo (COELHO & FALCÃO. 1995: p.59)

Bibliografia

- ADLE, S. *Técnicas da Representação*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização, Brasileira, 1976.
- ALMEIDA, Renato. *Música E Danças Folclóricas Rio de Janeiro*, MEC/CNF1, 1968.
- ANDRADE, Mário. de. *Aspectos da Música Brasileira*. SP, Martins, 1965. -
_____. *A Calunga dos Maracatus*. In: Congresso Afro-Brasileiro, 1, Recife, 1934. *Estudos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro, Ariel, 1935.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo, Martins Ed., 1959.
- ANDRADE, Maria de Lourdes Goes Xavier &, LIMA, Ana Halleyrita, *Aspectos do Folclóre de Pernambuco*. Recife, Cia e Ed. de Pernambuco, 1975.
- ARAUJO, Alceu Maynard. *A Técnica da Pesquisa Folclórica*. In: SEMANA NACIONAL DE FOLCÓRE, Rio de Janeiro, IBECC/CNF1, s.d. 1948.
- BARBA E. e SAVARESE N. *A Arte Secreta do ator*, Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo, Ed. Unicamp, 1995.
- _____. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo, Hucitec: Campinas, Unicamp, 1991.

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, HUCITEC, 1987.
- BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- BERTHEERAT, & BERNSTEIN. *O Corpo Tem Suas Razões*. São Paulo, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1987.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- _____. *Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- COELHO, M.A & FALCÃO, A. "Antônio Nóbrega: Um Artista Multidisciplinar" in *Revista de Estudos Avançados n° 9*, São Paulo, Usp, 1995.
- DANTAS, Mônica. *Dança: O Enigma do Movimento*. Porto Alegre, Ed. Universidade/ UFRGS, 1999
- FARO, Antônio José. *A Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1986.
- GUINSBURG, Jacob e outros. *Semiologia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- IDELETTTE, M, F, dos S. *Em Demanda da Poética Popular, Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1999.
- LOPES, Sara Pereira. *Diz Isso Cantando ! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. São Paulo, 1997.
- Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- MELLO, Veríssimo de. *Gestos Populares*. Natal, ED. Cactos, 1960.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- MORIN, E. "Não se Conhece a Canção" in *Linguagem da Cultura de Massas - Televisão e Canção*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1973.
- OLIVEIRA DE, Maria G.R. *Danças Populares como Espetáculo Público no Recife*. Recife. FUNDARPE, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro, zahar, 1982.
- RUDOLPH, Laban. *O Domínio do Movimento*. ED. Siminus, 1978.
- TATIT, Luiz. *A Canção: Eficácia e Encanto*. São Paulo, Atual, 1986. Série Lendo.
- _____. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1996.
- _____. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo, Escuta, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular- Teatro e Cinema*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo, Ed. Siciliano, 1991.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR: DO TEXTO DRAMÁTICO À AÇÃO FÍSICA

Por **Marta Isaacsson de Souza e Silva**¹

Departamento de Arte Dramática
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Nosso propósito neste espaço é compartilhar alguns aspectos da pesquisa teórico-prática *O Processo de Criação do Ator: do Texto Dramático à Ação Física* que vimos desenvolvendo com apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC/CNPQ, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul - FAPERGS e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

I – Referências E Pressupostos Da Investigação: Método Das Ações Físicas / A Análise Pragmática Do Discurso

Nos registros deixados por Stanislavski (1863-1938) sobre a abordagem do texto dramático através da realização de ações físicas, podemos identificar dois grandes momentos desta sua investigação. Em um primeiro momento, onde o ator era convocado a realizar/improvisar “ações físicas” descritas ou subentendidas na fábula do texto, o que resultava na realização de ações corporais muito simples, tais como abrir uma janela, fazer barulho, bater à porta.² Em um segundo momento, onde o ator era conduzido a se colocar imaginariamente, através do “se mágico”, no seio das circunstâncias determinantes dos momentos definitivos da evolução da ação dramática da peça (chamados de “acontecimentos”) e encontrar, através do exercício de improvisações, respostas corporais à tais circunstâncias, o seu fazer no contexto da situação fictícia.³

Comparando os dois momentos da pesquisa de Stanislavski, podemos verificar que, a despeitos de princípios técnicos comuns, há uma diferença definitiva no procedimento empregado no que tange à qualidade dos elementos textuais adotados como indutores do processo criação. Mais exatamente, o processo de criação do ator esteve sedimentado, em uma primeira fase de investigação, sobre as ações físicas elementares da fábula e, em uma segunda fase, sobre os fatores determinantes das situações de conflito dos acontecimentos da intriga.

¹ Doutora pela Sorbonne Nouvelle. Professora Adjunta do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

² STANISLAVSKI C. *A Criação do Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

³ TOPORKOV V. *Stanislavski in Rehearsal - The Final Years*. New York: Theatre Arts Books, 1979.

É preciso reconhecer que ambos os procedimentos empregados por Stanislavski encontram fortes desafios em função da natureza da dramaturgia a ser abordada pelo ator, particularmente da dramaturgia contemporânea. Primeiro, porque a fábula nem sempre é um dado evidente e imediato de primeira leitura, já que a dramaturgia contemporânea, por exemplo, está fortemente marcada pela ausência de um encadeamento causal de ações em favor da abstração, da apresentação de imagens fragmentadas e de ações repetidas. Em segundo lugar, porque a estratégia de conduzir o ator a mergulhar no contexto dos conflitos da intriga encontra-se alicerçada na concepção segundo a qual o texto dramático é uma estrutura de espaço/tempo “abstrato” correspondente à estrutura de espaço/tempo ordinário, o que autoriza que as ações do personagem sejam justificadas à luz de um modelo de comportamento humano implicitamente reconhecido por todos, desconsiderando-se entretanto, que o personagem no texto dramático pode assumir formas muito diversas, mesmo bastante abstratas, onde a associação personagem-pessoa se mostra restritiva.

Em experimentações cênicas sob o princípio da abordagem do texto dramático pela ação física, através da realização de improvisações, passamos então a investigar novos procedimentos de leitura do texto dramático na definição de indutores (tarefas de improvisação) do processo de criação. Considerando como fundamento básico da metodologia o exercício da ação física, entendemos oportuno buscarmos referenciais teóricos nos estudos referentes à análise do discurso onde a enunciação verbal vê-se compreendida também como ação de um sujeito.

Assim, retomamos o ponto central da escola dos atos de linguagem, iniciada pelo filósofo J. L. Austin, segundo a qual a linguagem deve ser tratada essencialmente como ação, como forma de atuação sobre o real. Afirma-se aqui que “dizer algo é fazer algo, ou que, ao dizer algo estamos fazendo algo, ou mesmo que, por dizer fazemos algo”.⁴ Consequentemente, o sentido de uma sentença passa a ser entendido pelas condições de seu uso e não pela análise de seus elementos constitutivos. A “teoria do significado” cede então lugar à “teoria da ação”, onde o conceito de significado de uma sentença se dissolve dando lugar a uma concepção de linguagem como um complexo que envolve o contexto da interlocução.

Dentro desta perspectiva, onde a fala passa a ser entendida como uma “ação física não convencional”, a composição lingüística do texto teatral, concebido para ser dito, pode ser entendido como uma composição física. Na realidade, no texto teatral todo discurso do personagem é uma “ação falada”, as falas do personagem constituem naturalmente ações, cuja força performática pode estar direcionada para um outro personagem (impulsionando então o desenvolvimento da ação dramática) ou para sua relação com o mundo (tornando-se então a própria ação dramática). Reconhecendo então o texto teatral como troca dialogada, onde cada fala constitui uma ação com respectiva consequência, e retomando o paradigma teórico de Austin,

⁴ AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer. palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

podemos ainda dizer que o estudo do texto dramático aparece indissociável da análise das situações de comunicação, principalmente, das relações de força que se desenvolvem na interlocução entre os personagens (considerando aqui exclusivamente o eixo interno da comunicação teatral, e não o eixo externo, entre autor-espectador).

Assim, podemos avançar a hipótese de que da mesma forma que na composição física há, segundo os estudos da antropologia teatral de E. Barba e seus colaboradores, um nível pré-expressivo que subjaz o expressivo e onde se verifica a organização das diferentes unidades da composição corporal, no drama há um nível pré-expressivo onde se identifica a organização da dinâmica do discurso. Enquanto o nível pré-expressivo da composição física é qualificado pela modulação da energia corporal, o nível pré-expressivo do drama é qualificado pela modulação da força performática da palavra na relação entre os interlocutores.

II – Uma Via Física De Abordagem Do Personagem E Do Texto Dramático

Após uma série de experimentações cênicas sobre textos dramáticos de J. Cocteau, B. Brecht, E. Ionesco, J. Genet, T. Bernhard, B.-M. Koltès e Néelson Rodrigues, nós avançamos alguns procedimentos metodológicos que passaremos a descrever a seguir:

A - Modelo Físico Da Identidade Do Personagem

A primeira fase do trabalho teve por objetivo a composição do modelo físico da identidade do personagem. Este modelo físico definiu-se, não como um gesto, como propõe M. Tchekov⁵ em seus estudos sobre o ator, mas como uma seqüência de ações físicas, que concretizavam a percepção racional e emocional que o ator fazia de seu personagem. A composição deste modelo físico teve em sua base o reconhecimento anterior de um modelo textual de personagem. No reconhecimento deste modelo, renunciou-se à exploração de uma psicologia do personagem (através do exame de motivações aparentes ou escondidas no texto) e à busca de verossimilhança com o comportamento do homem ordinário, em favor de uma análise do personagem enquanto força atuante, ou seja, sujeito de ações dissociadas de justificativa lógico-psicológica. E neste sentido, as falas do texto foram consideradas como ação e o falante-personagem tendo sua existência atribuída, não antes do discurso, mas pelo ato de sua enunciação, ou seja, é a enunciação do discurso que assujeita o falante-personagem. Assim, o personagem passou a ser reconhecido nos limites dos traços que ele referencia enquanto sujeito das ações e dos traços que o distingue dos demais personagens. Desta forma, em *As Cadeiras* de E. Ionesco, os personagens do Velho e da Velha foram, entre outros aspectos, de um lado identificados igualmente à Morte e por outro lado identificados como complementares, o Velho à Criança e a Velha à Mãe.

⁵ TCHEKOV, M. *Être Acteur*. Paris: Pygmalion, 1980.

A partir do modelo textual do personagem, o ator, sobre a base de sua vivência concreta do mundo e de sua experiência cultural, liberava suas forças criativas, deixando-se evocar por imagens que se associavam aos elementos de referência definidos no modelo proposto. Ele iniciava então a improvisação sobre o estímulo destas imagens, que pouco a pouco se tornavam imagens-situações, nas quais encontrava a intenção-tensão necessária à realização de verdadeiras ações físicas (pois não se tratava de reproduzir corporalmente uma imagem, criando um movimento ou um gesto que a ilustre). Na experiência sobre *As Cadeiras*, por exemplo, o ator que interpretava o Velho, diante dos elementos do modelo textual de seu personagem, foi despertado por duas imagens que denominou de “pesadelo” e “equilibrista”. No exercício da improvisação, estas imagens transformaram-se em situações, na medida em que o ator não representava ilustrativamente os substantivos “pesadelo” ou “equilibrista” mas suas ações evidenciavam diferentes formas corporais para, respectivamente, “acordar” e “não cair”. Era justamente no exercício das imagens-situação que o ator acedia à composição de uma seqüência de ações orgânicas.

Uma vez improvisadas as diferentes imagens suscitadas pelo modelo textual, as ações decorrentes passaram a ser encadeadas de forma a compor uma única seqüência de personagem, em um processo onde não bastava realizar uma simples colagem, mas encontrar um verdadeiro encadeamento de causa e efeito. Pudemos ali perceber que tal procedimento colaborava para depurar as ações corporais no espaço e no tempo.

Ao final desta fase, constatamos que os atores, além da compreensão racional dos valores representativos do perfil de seus personagens, possuíam um referencial físico, cuja retomada diária mostrou-se procedimento extremamente importante para o resgate da energia matriz do personagem.

B - Seqüência Corporal Da "A Situação Da Enunciação" -

Por um lado, os personagens de um texto são antes de tudo falantes que se assujeitam pelo que falam, por outro lado, seus discursos aportam indícios da topografia sócio-psicológica da situação de comunicação em que se inscrevem, situação esta que impõe, a eles falantes, determinadas regras e, assim, colabora para a qualidade de suas enunciações. Neste sentido, a abordagem dos personagens passa necessariamente pelo reconhecimento dos elementos que definem o lugar da onde eles falam, um lugar tanto físico quanto social e psicológico. Assim, de um lado, o “isolamento” e a “situação de espera dos dois personagens” e, de outro, a “relação casal” em tudo que ela engloba (afetividade, dependência e cobrança) tornaram-se, por exemplo, elementos textuais decisivos para o processo de abordagem do texto de *As Cadeiras*.

Nesta fase do trabalho, identificou-se então as condições de enunciação do texto, cujos aspectos determinantes passaram a constituir aspectos básicos de tarefas de improvisação, às quais os atores responderam necessariamente sem recorrer à palavra, adotando como vocabulário corporal de base as ações físicas da seqüência de personagem criada anteriormente. Foi no exercício de alteração de ordem, de

ritmo e de energia e, sobretudo, pela contracenação com o(s) parceiro(s), que as ações físicas da seqüência de personagem ganharam novos significados e novas ações vieram ampliá-la, constituindo o que denominamos de *Microcena 1*.

C - Sequencia Corporal Da Dinâmica Dos Relacionamentos

O objetivo desta fase do trabalho consistia em propiciar ao ator o reconhecimento da malha relacional existente entre os personagens, através da "fiscalização" da dinâmica das relações no desenvolvimento da evolução da ação dramática. Considerando que a estrutura dinâmica dos relacionamentos entre os personagens pode ser identificada através dos "fazerés" implícitos nos atos de palavra de cada personagem (ou seja, no acusar de A, no defender-se de B, no justificar-se de A, no contra-atacar de B), o texto passou a ser analisado a partir da seguinte questão: "O que faz Y ao dizer X?". Esta análise conduziu a divisão do texto em momentos representativos da evolução de força entre os interlocutores. Os aspectos de definição destes momentos passaram então a nortear a realização de sucessivas improvisações desenvolvidas a partir do repertório corporal da *Microcena 1*, sob o princípio de que a seqüência de ações físicas resultantes de uma improvisação deveria constituir matriz para a improvisação seguinte. Deste modo, o processo caracterizou-se como acumulativo por adição de alterações até a composição da *Microcena 2*.

Importante registrar que, em suas respostas corporais às tarefas propostas nas fases "B" e "C" do trabalho, os atores construíram seqüências de ações de natureza lúdica envolvendo quase sempre elementos concretos muito primários, tais como uma cadeira ou um cubo, elementos que vieram a se constituir em instrumentos da expressão concreta de suas vontades no desenvolvimento da ação. Assim, era no empurrar de uma cadeira que se evidenciava o desacordo de um personagem com a situação e no oferecer desta mesma cadeira que se concretizava a vontade de um outro em restaurar a relação; era no subir sobre o cubo que um personagem impunha seu poder e no limpar cuidadosamente este mesmo cubo que aparecia a submissão de um outro.

D - Illocutóricos Verbais

Na perspectiva do reconhecimento da voz como corpo e do caráter indissociável entre corpo e vontade, toma-se aqui como pressuposto a idéia de que as intenções impressas nos músculos do ator despertarão naturalmente conseqüentes intenções vocais. Se, como ensinava-nos J. Grotowski, a voz é fruto de uma impulsão nascida no corpo e que não mais encontrando espaço de reverberação no corpo amplia-se no espaço, pensa-se que a expressão da voz, constituindo a fala, deva se dar no exercício do corpo.

Assim, buscou-se permitir que o ator, antes da inserção do texto, experimentasse e absorvesse a tensão interna da fala pela composição de ações físicas e exercício contínuo de um tono muscular, para que, em uma segunda fase, transformasse este tono muscular em tono vocal, de modo que a energia dispensada

na realização da ação física do corpo viesse a constituir-se na energia de uma (também corporal!) ação física vocal.

Desta forma, procedeu-se a análise da dimensão performática de cada enunciado do texto, onde os atores identificaram os “atos de palavra” das falas de seu personagem, para os quais, a seguir, compuseram respectivos “atos corporais”, que, encadeados, constituíram uma única seqüência de movimentos. A composição do “ato corporal” não esteve aqui norteadada por uma busca de um gesto-tipo de expressão correlata ao “ato de palavra” capaz de ser facilmente identificada pelo olhar externo, mas por uma busca de um movimento abstrato que condensasse a força performática implícita na intenção do enunciado da fala. A seqüência individual de gestos veio posteriormente a ser depurada pelo exercício de contracenação e pela imposição de alterações de ritmos e energias que garantiram o encontro de novas qualidades formais e intensidade de movimentos. Foi finalmente sobre as seqüências de gestos e ações que o texto passou gradativamente a ser inserido e, pelo exercício de ritmos e energias corporais impressos às seqüências, diferentes coloridos vocais (entonações/intenções) passaram a ser experimentadas, fugindo-se então da análise e definição intelectual prévia da qualidade expressiva da enunciação. Ou seja, a conquista da intenção pelo ator não se deu pela prévia definição racional de uma intenção, mas pelo exercício da composição física.

Encerramos ressaltando que, ao interrogar o universo da criação do ator, as experiências aqui descritas se caracterizam como a *mise en espace* do “fazer do dizer”. Na realidade, se o princípio fundamental aqui adotado está na fisicalização do dinamismo implícito no discurso dos personagens, o trabalho não tem por propósito final a composição do que tradicionalmente denomina-se de “marcação cênica” de um espetáculo. Na realidade, o objetivo do processo aqui relatado consiste em propiciar ao ator adquirir a seiva através da construção de raízes sobre as quais florescerá posteriormente a árvore. Ou seja, estimular o ator a encontrar o invisível (mas perceptível) de sua atuação, através da composição de um visível (ações e gestos) que virá, por sua vez, ser alterado mais tarde pelas mãos de um diretor. Isto porque se acredita que é na apropriação desta seiva, deste invisível, que reside a força maior da criação do ator.

RUÍDOS E PRODUÇÃO DE SIGNIFICADO NA MÚSICA PARA CENA A MÚSICOREOGRAFIA “NOISES... SÃO VOZES?!”

Por Jorge Ayer

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal Fluminense

Apresentação

A música de cena difere da chamada “música pura” ou “de concerto” pelo fato de se constituir em um elemento narrativo importante no espetáculo, obedecendo a parâmetros de funcionalidade e representação próprios, que estabelecem estruturas de significância nos diversos planos da narrativa. Compreendida no seu sentido mais contemporâneo de elaboração de estruturas sonoras, a música oferece poderosos meios de expressão e pode se transformar em um dos principais elementos da narrativa de um espetáculo. Isto fica bastante claro à medida que um espaço e/ou uma personagem não se define apenas pelos elementos visuais que os constituem, mas também por um conjunto de sonoridades - características ou sugestivas - que ajudam a tecer uma imagem deste espaço ou personagem em um plano da narrativa e no universo psicológico do espectador.

É, portanto, em estado dialógico que a música de cena se define e encontra seu espaço funcional e “é justamente por acreditar que a música desempenha uma função formadora no espetáculo teatral – e não apenas subsidiária, ilustrativa – e lastreado num quadro atual que propicie interações cada vez mais profundas entre os códigos, que a idéia de *representação sonora* ultrapassa em muito a simples ilustração ou a projeção simbólica de um gesto, de uma emoção ou de uma situação.”¹

Esta discussão sobre a função representativa da música torna-se mais forte com o surgimento da ópera – ou “tragédia em música” como era originalmente chamada em França – mais especificamente com Cláudio Monteverdi, um dos principais criadores do gênero, que buscou definir os três principais aspectos da alma humana e a melhor forma de exprimi-los. No prefácio da edição de seus *Madrigali Guerrieri et Amorosí*, de 1638, bem de acordo com a Teoria dos Afetos em voga à época, ele diz que a ira, a moderação e a humildade eram as principais emoções da alma humana,

¹ TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. p.90.

sendo o trabalho do compositor o de buscar retrata-los com uma escrita ao mesmo tempo violenta, contida e terna. A cada uma destas três emoções, ele associa um estilo de escrita, os *genere concitato*, *molle* e *temperatto*², cada qual funcionando como representação musical de um estágio da alma humana.

Esta abordagem da música de cena predominou até o final do século XIX, quando “na trilha da teoria wagneriana de *Gesamtkunstwerk*”, alguns encenadores utilizaram o material sonoro – música e sonoplastia – como instrumento de produção de teatralidade.”⁴Primeiro com Stanislavski e, mais tarde, com as experiências revolucionárias de Brecht, Artaud e Grotowsky, cada qual apontando caminhos diferentes para a utilização da música no espetáculo, tendo em comum, entretanto, o destaque que davam a esta relação e a sua importância para a narrativa na encenação.

Sobre o som e os ruídos

O século XX teve como marca a efervescência, a expansão e a exploração de novas possibilidades do discurso musical, a tal ponto que “a transformação dos veículos de expressão da música quanto ao material, processo que segundo Schoenberg se verifica continuamente no curso de toda a história da música, tornou-se hoje tão radical que expõe o problema da própria possibilidade de expressão”.⁵

É talvez resida nesta afirmação a chave que pode nos levar a compreensão dos caminhos percorridos pelos criadores do século XX e as propostas levantadas, com maior ou menor sucesso, para o estabelecimento de novos paradigmas do discurso musical. Mais do que tudo, o que se buscou foi a superação de uma “verdade única”, representada pela tonalidade e suas leis “naturais”, em função de um caminho que contemplasse a expansão dos meios expressivos até chegar ao ponto em que a própria materialidade da música (os sons) fosse questionada e - por que não? - fragmentada e explorada em sua gênese.

O modelo natural (*mimesis*) que guiou os compositores dos séculos XVIII e XIX perdeu sua representatividade histórica, tornando-se sem sentido em uma sociedade que incorporou, em seu dia a dia, o ruído e o barulho, o diverso e o exótico, a multiplicidade de conceitos, credos e relações. Em uma sociedade como essa, “o sentido dos meios musicais não se manifesta em sua gênese”⁶, mas são construídos a cada momento, fruto das novas necessidades de expressão e coerentes com o meio social em que são concebidas. Neste sentido “é preciso convir que a situação do compositor não é muito segura; os problemas se apresentam todos ao

² MONTEVERDI, Cláudio. *Madrigali Guerrieri et Amorosí*, prefácio.

³ “Obra de Arte total”.

⁴ ROUBINE, Jean Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*, p.137.

⁵ ADORNO, T., *Filosofia da Nova Música*, p.25.

⁶ Idem, p. 35.

mesmo tempo de forma que não cabem delongas ou subterfúgios”⁷e, por conseqüência, quase que impossibilitando uma definição do seu próprio objeto.

Efetivamente, conceitos como música e silêncio ou som e ruído, sofreram transformações notáveis, a tal ponto que podemos afirmar que hoje, pensamos o evento musical não mais a partir de parâmetros físicos mais sim como algo “construído e reconhecido por uma cultura”⁸, ou como quer Natiez: “é música todo o fenômeno que um indivíduo, um grupo ou uma cultura aceitam considerar como tal.”

A criação da música de cena e a musicoreografia “Noises...São Vozes?!”:

Na música para cena, esta dicotomia entre *sons musicais* e ruídos deu origem a duas formas distintas de se pensar a questão sonora do espetáculo: a música propriamente dita e a sonoplastia. Esta diferenciação, tão tranqüila para os encenadores do século XIX, ficou sem nexos quando as fronteiras entre os sons chamados de *musicais* e os ruídos se diluiu de forma tão escandalosamente definitiva na música contemporânea.

Em verdade, “a diferenciação *ruído e música* é estranha e estéril”⁹ na música para cena, sendo melhor pensar o compositor como um *organizador de sons*, como queria Edgar Varése, cuja “opção de ser mais ou menos literal, numa escala associativa, (...) entre naturalismo e simbolismo”¹⁰, busca responder tão somente às questões específicas da narrativa cênica e cujo desenvolvimento se dá “a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual”¹¹. O caráter multidisciplinar de qualquer espetáculo leva a uma intertextualidade no processo do compositor que, “interferindo e alterando a estrutura original”¹² de um objeto sonoro qualquer, estabelece novos significados e novas possibilidades de leitura.

Na musicoreografia *Noises...são vozes?!* para sons eletrônicos e bailarinos, esta intertextualidade é a própria essência do espetáculo. Partindo-se de um improvável encontro entre Julieta e Estragon, temos uma constante re-invenção e re-contextualização de objetos sonoros diversos, buscando referências na história do Teatro e de algumas possibilidades de utilização da música para cena, através de dois dos seus mais importantes criadores: Stanislavski e Artaud.

A abertura do espetáculo tem como ponto de partida a idéia de *paisagem auditiva*¹³ formulada por Stanislavski e a sua concepção de que “no Teatro, o

⁷ BOULEZ, P., *Apontamentos de Aprendiz*, p.32.

⁸ Molino, J., cit in *SOM/RUÍDO*, Enciclopédia Einaudi, J.J.Natiez, pg.214.

⁹ TRAGTENBERG, Livio. Op.cit, p.45.

¹⁰ Idem, p. 90.

¹¹ Idem, p.19.

¹² Idem, p.91.

¹³ ROUBINE, Jean Jacques. op. cit., p.134.

silêncio expressa-se através de sons, e não pela sua ausência".¹⁴ Tornaram-se conhecidas as discussões entre o encenador e Tchecov sobre o assunto e o minucioso trabalho de detalhamento empreendido por Stanislavski para construir climas e ambientes através do som.

E é assim que começa o espetáculo. Ouve-se o trilo de um grilo, que se multiplica e funde-se em sons de sapos: é a noite *stanislavskiana*. A entrada de Estragon traz novos sons, um sopro cortante do vento que se funde e transforma os sons anteriores – através da aplicação de efeitos (*flanger* e *delay*) e de alterações no formato de onda – em uma massa sonora que pulsa ritmicamente, lembrando apenas vagamente os ruídos da noite.

Sobre esta sonoridade, entra Julieta e sobe em uma escada de armar, chamando por Romeu. Mais do que o nome, o que interessa é a sonoridade, que parece projetar-se ao infinito (por tratamento de ecos e chorus), ganhando volume e presença até se impor definitivamente. Estragon apenas sorri para Julieta, e senta-se à sua frente, no chão. Talvez saiba que, assim como Godot, Romeu não virá esta noite...

A próxima seqüência tem sua referência extraída de Artaud. É nesta seqüência que melhor se exprime as possibilidades de produção de significado do ruído e da música cênica, através da sua re-contextualização e do afastamento do seu contexto natural. Os primeiros passos trazem, para Julieta, a certeza da chegada do amado que, entretanto, não se realiza. Os passos parecem vir de longe e, conforme se aproximam, são acompanhados por uma linha melódica calma, apaixonada. Entretanto, não é Romeu quem se aproxima. Estragon sabe disso e ensaia dizê-lo, mas Julieta não ouve...

Logo os passos mudam, aumentam em volume e em intensidade, com efeitos de *pan*¹⁵. Funde com uma música grave, com células dissonantes e repetitivas: é um clima de suspense! O que acontecerá? Será a chegada de um assassino? Estragon percebe o perigo e coloca Julieta para fora da cena. Neste momento, a coreografia mostra vários bailarinos em locomoções diversas, dando a impressão de que várias marchas acontecem.

E, de fato, é o que ocorre. Trata-se agora, de uma grande parada, uma celebração festiva. Os passos agora já não atemorizam mais, a música é alegre e funde-se com os passos (agora com outro tratamento) e ruídos de multidão. Estragon entra na parada e começa a dançar cada vez mais freneticamente, os sons dos passos se tornam cada vez menos distintos, são mais uma massa rítmica (obtida através da aplicação de distorções, cortes e alterações no formato da onda). O solo de Estragon é subitamente interrompido pelo mesmo som cortante da sua entrada. Ele parece não se assustar com isso, afinal, sabe que não há muitas perspectivas para ele...

¹⁴ Apud. ROUBINE, op. cit., p. 135.

¹⁵ Efeito que se obtém pela mudança sucessiva de canal (direito ou esquerdo) em que se reproduz o som

Julietta reaparece e a cena do balcão acontece entre ela e Estragon, cada qual falando para o infinito. Junto com as vozes (sempre processadas com ecos e outros efeitos), uma nota muito aguda, surgida talvez do vento, vem gradativamente aparecendo, em um longo *fade* e, aos poucos as vozes se misturam, até a morte de Julieta (esta pontuada por ruídos de vidros quebrados, sons guturais e outros sons ásperos).

De repente, Estragon se vê só. Ao fundo, ouve-se um ruído que lembra um trem (na verdade, é mesmo o som de um trem, processado e alterado, em uma homenagem a Pierre Schaeffer e sua música concreta). Estragon vai ao proscênio e senta-se. O som vai progressivamente diminuindo, até o silêncio total. Estragon tira um sanduíche do bolso e oferece à platéia, enquanto a luz desce até B.O. total.

É o fim!?

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T.W. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- BOULEZ, Pierre. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian, São Paulo: Ed. Perspectiva. 1995.
- MONTEVERDI, Cláudio. *Madrigali Guerrieri et Amorosi*. Trad. (para o inglês) Stanley Appelbaum, New York: Dover Publications, 1991.
- NATIEZ, Jean-Jacques. *Som/Ruído*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Virgílio Melo. Porto: Einaudi, 1984.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral*. Trad. Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

DRAMATURGIA CORPORAL

Por **Leda Muhana Iannitelli**

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

A dramaturgia do corpo é mais que o texto verbal traduzido no corpo. Seria uma possibilidade de apresentar um estado de existência. Um estado inscrito na história daquele corpo.
Christine Greiner

Tradicionalmente, a palavra dramaturgia foi sempre associada ao texto teatral. Recentemente, seu conceito passou a ser associado ao corpo, principalmente a partir dos trabalhos de Pina Bausch, Eugenio Barba e Bob Wilson, conforme afirma Christine Greiner. É no sentido descrito por ela na citação acima que abordaremos a questão da dramaturgia na dança. Nos interessa menos a dramaturgia do espetáculo coreográfico e mais o que identificamos como uma dramaturgia corporal: ou seja, a habilidade do corpo humano de criar sentidos dramáticos – com interligação e coerência formal e semiológica próprias. O movimento poético, sob este ponto de vista, é produzido a partir de critérios e materiais inerentes e singulares ao corpo que dança (locus histórico, biológico, cinesiológico, cultural e existencial de cada indivíduo). Intercomunicação neuromuscular, memória emotiva, visualização de imagens (cenários, pessoas, objetos etc.) e projeção espacial, foram identificadas, através de laboratórios práticos, como fontes potencialmente geradoras de sentido dramático no corpo que dança.

A dança, conforme compreendemos neste estudo, possui uma "léxica" própria, com sintaxe, morfologia e semiologia estabelecidas pela natureza de seus elementos, materiais e instrumentos de criação e expressão (meios geradores e organizadores da poética corporal). Inscrita num paradigma estético/ gramatical específico e diferenciado daqueles das demais formas de comunicação, a dança revela uma lógica própria que, na interação entre seus conteúdos e materiais, demanda formas diferenciadas de fruição – percepção, pensamento e interpretação. Uma analogia entre a dança e a linguagem verbal pode (e tem, em minha prática pedagógica) elucidar questões sobre sentidos de coerência interna de expressão e interpretação na experiência e observação do movimento. Sob esta perspectiva, um impulso é analogamente comparado à uma palavra; uma seqüência de movimentos, onde do anterior surge o próximo, e assim por diante, seria o equivalente à uma frase ou sentença, ou seja, uma expressão com início, desenvolvimento e desfecho próprios

(sejam eles afirmativos, interrogativos, exclamativos, reticentes etc.); cada cena coreográfica pôde ser comparada à um parágrafo ou à um capítulo; por fim, um espetáculo analogamente corresponderia à um livro, por exemplo. O sentido de coerência na progressão e sequenciação de movimentos surge pela experiência somática; por um sentido de pertinência progressiva, tanto neuromuscular como expressiva (afetiva), de cada impulso de movimento subsequente e decorrente do anterior. Em minha experiência, o êxito é quase sempre obtido quando, ao suspender a intencionalidade de comportamento, o corpo está livre da consciência para agir e desempenhar sua dramaturgia por si só. Uma tendência e habilidade natural de sua expressividade poética.

Para melhor compreensão da visão do corpo num papel autônomo de composição coreográfica (assunção de caráter assertivo com base em minha experiência como docente, coreógrafa e dançarina), discutirei acerca de novas concepções sobre seu funcionamento: propriedades de percepção, processamento e expressão.

Corpo/ Emoção/ Movimento

Arnold Mindell (1982) sustenta que predomina no ocidente uma equivocada tendência de transformar/ modificar o corpo com o objetivo de transcender suas limitações rumo à uma experiência de libertação. Merleau-Ponty, assim como outros estudiosos sobre o assunto, distingue duas propriedades do corpo, duas formas distintas de ser concebido: *corpo objetivo* e *corpo próprio*. "O corpo próprio é experimental ou fenomenal, participa da existência, possuindo uma função psíquica. Já o corpo objetivo é relacionado com um objeto qualquer como corpo estático". Tomando por base esta concepção da experiência humana, privilegiar qualquer uma destas dimensões de experiência e do conhecimento seria desconsiderar o que, na dança, *a priori*, configura-se como uma expressão integrada da experiência humana. Não estaríamos, assim, traindo a própria natureza da dança, ao isolarmos sua experiência de forma unilateral como, por exemplo, tratando o corpo como um objeto instrumental que pode ser desenvolvido e aprimorado? Ao rejeitar as posições monistas, objetivistas ou subjetivistas que reduzem o ser humano a somente um dos pólos que o constituem, Merleau-Ponty reintera a integração do ser humano. Para ele, estes dois mundos – do corpo e do espírito – formam um único organismo, numa tensão dialética, sendo ao mesmo tempo interioridade e exterioridade, sujeito e objeto, corpo e espírito, partícula e onda, num movimento que é a própria vida. "A motricidade não é (...) como uma serva da consciência, que transporta o corpo no espaço que representamos primeiramente".

Assim como Ponty, Mindell acredita que o entendimento do corpo depende de como o olhamos. Para ele, se medimos sua temperatura com um termômetro, o corpo será compreendido em termos de temperatura. Se fechamos nossos olhos e observamos seus sinais internos, o corpo surgirá em termos de sensações e fantasias. Como Ponty, Mindell distingue o *corpo real* (resultante de medições fisiológicas

objetivas) do *corpo onírico* (a experiência individual do corpo). Mais uma vez ratificamos a integração destas dimensões na dança, onde necessariamente estas duas formas de entendimento e de experiência corporal dialogam. Conforme adequadamente afirma Sanz, "A Cena é território no qual a plenitude das relações mente-corpo, razão-emoção e racionalidade-sentimentos se realiza na paixão sábia, mosaico de isomorfos (à maneira de Ued Maluf e sua Teoria das Estranhezas) que considero a quintessência das artes cênicas." Pesquisas que realizei, juntamente com outros pesquisadores recentemente envolvendo alguns conceitos da física quântica, apontam para uma diferente, mas análoga forma de perceber e de sentir o corpo: o corpo-partícula e o corpo-onda: no nível sub-atômico, partículas têm a propriedade de transformarem-se em ondas e vice-versa, num processo dinâmico e contínuo. No intuito de explorar comportamentos observados no mundo sub-atômico na expressão da dança, observamos (na pesquisa sobre a natureza do movimento latente – PIBIC/UFBA) que a realidade somática, no ato da dança, sugeria contínuas oscilações no comportamento corporal do dançarino - transformações na percepção do próprio corpo, ora atuando como partícula, ora como onda. A identificação de campos energéticos foi de grande relevância à compreensão da expressão do corpo em movimento. Este conceito diretamente relaciona-se com a experiência do corpo-onda, quando limites da pele (e do corpo) tornam-se relativizados. O corpo-onda cria campos de irradiação energética, ultrapassando os visíveis limites corporais interagindo com outros campos, nesta dimensão sutil de comunicação. A natureza dos campos criados pelo movimento corporal é essencialmente mutante num dinâmico e contínuo processo de expansão e retração de ondas e também de frequências. Assim, as ondas que definem os campos energéticos têm projeções e qualidades diferenciadas. Obviamente, estas são especulações que, apesar de terem algum respaldo na realidade quântica, configuram-se como sensações vivenciadas pela equipe de pesquisadores-dançarinos e observadas em outros dançarinos.

Outros estudos, realizados na área das neurociências, têm contribuído na elucidação da integração e interação de percepção, processamento e expressão humana. Antônio Damásio, em seu livro *O Erro de Descartes*, levanta a hipótese de que por detrás ou subjacente a qualquer decisão ou racionalização existem "marcadores somáticos" – sinais corporais (incluindo as vísceras) que se fazem presentes na forma de sutis sensações somáticas prazerosas ou incômodas que podem interferir ou não em nossas decisões e atos racionais. Ele conclui: "A simbiose entre os chamados processos cognitivos e os processos geralmente designados por 'emocionais' torna-se evidente". Em sua visão, nascemos com uma maquinaria neural responsável pelos marcadores somáticos das emoções primárias. Mas a maioria deles foi criada em nossos cérebros durante o processo de educação e socialização. Tais marcadores baseiam-se no processo das emoções secundárias. É

particularmente no aspecto afetivo, central às artes, em pesquisas sobre emoções humanas, que revelações significativas à esta questão vêm sendo feitas.

Em 1884, William James, filósofo americano, ofereceu uma perspectiva polêmica, confrontando a visão da época quanto à relação existente entre percepção, emoção, consciência e comportamento corporal. Para ele,

A maneira mais natural de pensar (...) as emoções é que a percepção mental de certos fatos estimula a disposição mental chamada emoção, e que este estado de espírito dá origem à expressão corporal. Minha tese, pelo contrário, sustenta que as mudanças corporais decorrem diretamente da PERCEPÇÃO do fator estimulante, e que nossas sensações das mesmas mudanças, no momento em que ocorrem É a emoção.

Um exemplo de sua tese seria: "ao perceber perigo não fugimos porque sentimos medo, sentimos medo porque fugimos". Durante a fuga,

(...) o corpo sofre um cataclismo fisiológico: a pressão sanguínea dispara, aumenta a velocidade dos batimentos cardíacos, as pupilas dilatam-se, as palmas ficam úmidas, os músculos sofrem certas contrações.

...as respostas fisiológicas retornam ao cérebro na forma de sensações físicas, e o padrão único de feedback sensorial confere a cada emoção uma qualidade singular. O medo produz uma sensação diferente da raiva ou do amor porque possui uma característica fisiológica diferente. O aspecto mental da emoção, o sentimento, é escravo de sua fisiologia, e não o contrário: não trememos porque sentimos medo, nem choramos porque estamos tristes; sentimos medo porque trememos e ficamos tristes porque choramos.

A proposta de James causou grande reação na comunidade científica da época, e foi contestada de diversas formas em diferentes campos de conhecimento. Em meados de 1980, o psicólogo social Robert Zajonc, em seu trabalho "Sentimentos e Pensamento: Preferências não Exigem Inferências", verificou que o afeto precede e acontece independentemente da cognição baseando-se em pesquisas que utilizaram exposição subliminar de imagens, imperceptíveis a consciência, provando que as mesmas afetam o estado emocional dos sujeitos. Isto porém não implica que emoção e cognição são totalmente independentes. O que Zajonc verifica, de maneira indiscutível, é que reações afetivas podem ocorrer na ausência da percepção consciente do estímulo. LeDoux acredita que "O resultado consciente [de uma determinada emoção] pode basear-se em intuições não-verbalizáveis, as chamadas sensações viscerais".

Sob esta ótica, podemos constatar que as infinitas informações que chegam ao cérebro através de nossos órgãos sensoriais (provindas do meio-ambiente ou de

outras regiões corporais) alcançam regiões cerebrais que não incluem a consciência. Tais órgãos, utilizando-se de critérios próprios, selecionam os conteúdos que penetrarão ou não na consciência. O que conclui-se é que temos acesso consciente a apenas parte das várias informações absorvidas através de nosso sistema de percepção. Considerando a estreita relação entre input sensorial, consciente ou não, e comportamento corporal, observamos o importante papel que nosso corpo, enquanto soma, pode desempenhar, expressando conteúdos oriundos não só da dimensão consciente como também daquela subliminar, altamente rica e extensa.

Naturalmente, o aspecto emocional está imbricado neste processo. Ainda segundo LeDoux, as experiências emocionais, em geral, mantêm uma estreita relação com a realidade somática. Ao afirmar que "Muitas, senão a maioria, das emoções envolvem reações físicas", LeDoux inter-relaciona os domínios afetivos e motores, num processo integrado de comunicação entre e além deles. A íntima conexão que existe entre estados emocionais e comportamentos corporais nos é particularmente relevante, à medida em que o aspecto da afetividade é central a ação e produção artística. Assim, significados submersos e afetivos estão inscritos na experiência e expressão corporal, podendo ser vistos como indícios de identidade artística e utilizados como fontes semiológicas e estéticas em processos criativos na arte. para restaurar. "Reintegrá-las [as conexões entre as ciências naturais e as artes] ao reintegrar a mente ao corpo, reintegrar o que nunca se desintegrou, pois só estiveram separados na inteligência do determinismo." Apesar dos mecanismos que foram adotados isolando os conceitos de corpo e movimento, corpo e mente, razão e emoção, julgamento e intuição, na prática artística estes elementos não se dissociam.

Por fim, vale ressaltar que o corpo humano é, a um só tempo, existência e identidade individual (Cultural), em seus aspectos genéticos, históricos, psicológicos, sócio-culturais e cinestésicos. É também fonte de criação e de sentido na dança, sendo sua realidade somática resultante de sua genética e de sua experiência na vida e no mundo, que podem, inclusive, influenciar o desenvolvimento corporal, modificando até mesmo sua forma e alterando aspectos de seu funcionamento. As possibilidades inter-relacionais associando conteúdos disponíveis e (literalmente) incorporados são inúmeras, abrangendo desde processos de expressões do inconsciente (na improvisação, por exemplo) a interpretações, explorações e associações cognitivas. Por fim, locus de expressividade artística.

Podemos especular e intuir de forma assertiva, com base em nossas experiências e vivências poéticas com o movimento e com o respaldo de algumas pesquisas em áreas afins, que a fundação da expressão da dança não situa-se fora nem além de nossa experiência músculo-esquelética. Enquanto cerne da experiência existencial, o corpo/ soma processa, percebe, registra, reage, expressa e procede, com ou sem o auxílio de nossa consciência, numa lógica e léxica que caracterizam e regem a criação e expressão em dança.

Bibliografia

- Brown, Jean M., Mindlin, N. e Woodford, C. (Eds.), *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. 2ª Edição, Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 1998.
- Cohen, Bonnie Bainbridge, *Sensing, Feeling, and Action*. Northampton, MA: Contact Editions, 1993.
- Cohen Bull, Cynthia Jean, "Some Thoughts about Dance Improvisation", *Contact Quarterly*, Winter/ Spring 1997, 22/1.
- Damásio, António R., *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano*. SP: Companhia das Letras, 1998.
- Dowd, Irene, *Taking Root to Fly*, Hadley, MA: Common Wealth Printing, 1981.
- Feijó, Olavo, "Corpo e Movimento: Uma Psicologia para o Esporte", In Dantas, E. (Ed.), *Pensando o Corpo e o Movimento*. Rio de Janeiro: Shape, 1994.
- Gonçalves, Maria Augusta S., *Sentir, Pensar, Agir: Corporeidade e Educação*. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994.
- Halprin, Ann, "The Process is the Purpose – An Interview by Vera Maletic", *Dance Scope*, Fall-Winter 1967-68.
- Iannitelli, Leda Muhana, *Guiding Choreography: A Person-Centered, Process-Oriented Pedagogy with Contributions from Psychoanalytic, Humanistic, and Cognitive Psychology*. Tese de Doutorado, Temple University, Philadelphia, USA, 1994.
- Keleman, Stanley, *Corporificando a Experiência*. São Paulo: Summus, 1987.
- LeDoux, Joseph, *Cérebro Emocional*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.
- Marques, Isabel A., "Dance Education in/ and the Postmodern", in Shapiro, Sherry B., *Dance, Power, and Difference*. Champaign, IL: Human Kinetics, 1998.
- Mazo, Joseph H., *Prime Movers: The Makers of Modern Dance in America*. New Jersey: Princeton Book Company, 1977.
- Mindell, Arnold, *O Corpo Onírico*. São Paulo: Summus, 1982.
- Nunes, Sandra Meyer. "A Dança como Forma de Conhecimento", *Jornal Bernunça*, Florianópolis: ano V n° 19, mar/ abr-97.
- Rodrigues, Graziela, *Bailarino, Pesquisador, Intérprete*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- Santos, Milton, *Técnica Espaço Tempo*. SP: Hucitec, 1998.
- Steinman, Louise, *The knowing body*. Boston: Shambhala Publications, 1986.
- Woodruff, Dianne, "Treinamento na Dança: Visões Mecanicistas e Holísticas". *CAHPER Journal*, Julho/Agosto 1989. -

SISTEMAS SIMBÓLICOS E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES

Por Maria Ignez de Souza Calfa e Márcia Cabral da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Estadual de Campinas

*“Ao se observar atentamente a realidade,
é possível ler e decifrar os próprios objetos,
coisas, paisagens, gestos, atos, imagens,
comportamentos, os códigos da cultura”*
(Pier Paolo Pasolini)

Este estudo trata das relações entre o conceito de signo e a compreensão da realidade. Nos limites do nosso exame, discutiremos alguns conceitos presentes nas investigações de Mikhail Bakhtin (1990), que dizem respeito à Filosofia da Linguagem e aspectos dos estudos de Pier Paolo Pasolini (1992) relacionados à Semiologia. No desenvolvimento de nossas análises, estabeleceremos analogias entre esses conceitos, o filme *O Carteiro e o Poeta*, de Michael Radford, e o trabalho de composição coreográfica intitulado *Corpos e Coisas*. Nossa intenção limita-se a observar possibilidades pelas quais a linguagem constrói a realidade e, da mesma forma, constitui os sujeitos que nela interagem.

A relação dos homens com o mundo é sempre mediada por sistemas simbólicos: o sistema fonético que representa um conjunto de sons da língua, os quais, associados a sinais gráficos, permite-nos recordar, sonhar, pensar nos objetos e eventos até mesmo em ausência; sistema de gestos e movimentos na dança transformados em tecidos de narrativas; o sistema de sinais gráficos que, inscritos na cultura, passam a transmitir histórias, informações, marcas da memória. Assim, o conhecimento da realidade só se torna possível porque podemos representá-la. Para isto, utilizamos os signos, que podem se manifestar de diferentes formas. Daí, poderemos nos referir a signos visuais, gestuais e verbais.

Para usarmos um conceito caro a Bakhtin (1990), em seus estudos sobre Filosofia da Linguagem, ressaltamos que todo signo é ideológico porque reflete e refrata a realidade. É como se estivéssemos em uma arena de luta, onde os sujeitos são chamados permanentemente para construir significados, que não se deixam revelar em uma primeira apreensão. Em toda cadeia de interação verbal estabelecida pelos sujeitos na busca dos sentidos, o que ocorre é uma negociação, um jogo de palavras e contra-palavras, de ditos e não-ditos, de onde derivaria a metáfora da

“arena”, espécie de palco de negociação de sentidos, que nunca são estáveis, mas dinâmicos, mutáveis, escorregadios.

Ainda nessa linha de consideração, trataremos toda e qualquer palavra, gesto, movimento, na condição de signos, sem esquecer o caráter ideológico e a imagem de teia presentes nessa abordagem. É que para o nosso autor todo enunciado deve ser compreendido como parte de uma cadeia de interação verbal. Não existiria, então, nessa perspectiva, enunciados isolados, palavras, discursos sem elos na cultura e na história. Podemos ainda destacar o seu conceito de *dialogismo*, que não se refere apenas a um diálogo entre um locutor e um interlocutor. A natureza do conceito seria mais ampla porque relativa aos diálogos travados ao longo da história de uma determinada sociedade.

Neste ponto, conviria estabelecer as primeiras relações entre essas argumentações e algumas belas imagens construídas por Michael Radford, em o *Carteiro e o Poeta*.

O cenário escolhido é uma rústica ilha na Itália, onde o poeta Pablo Neruda, exilado, desenvolve relação de amizade com o carteiro Mario Ruoppolo.

Mario sentia-se enjoado com a vida no mar, destino de seu pai e de muitos companheiros. Inclinado a encontrar uma atividade remunerada, aceita a oferta de trabalho temporário como carteiro. A única exigência aparente é que possuísse uma bicicleta e que conseguisse identificar o nome do destinatário. Tarefa aparentemente simples, dado que a ilha era habitada por analfabetos ou semi-analfabetos e o destino provável das cartas restringia-se às mãos, aos olhos, à leitura do poeta recém-chegado.

Carteiro, desenhado como um personagem simplório, tímido, que mal conseguia se expressar, como se aproximaria do poeta do amor, amado pelas mulheres, adorado pelo povo? Alguém tão importante a ponto de merecer pilhas e mais pilhas de material escrito. O que diriam esses materiais? Que ritual aquele para o qual o carteiro não havia sido convidado? Que alimento as cartas, as palavras, de fato, trariam? Mario começa pela escrita do nome, passaporte de identidade para a proximidade, o gesto, as palavras, a compreensão. “Com licença, pode autografar?” O poeta o reconhece e, a partir, deste primeiro gesto, uma espécie de jogo dialógico se inaugura: palavras, contra-palavras, ditos e não-ditos. A cadeia de interação pouco a pouco se estabelece, tal como mencionado por Bakhtin (1990).

Mario encontrara nos escritos do poeta a inscrição inaugural; “estou cansado de ser apenas um homem” e se reconhece, pois aquele sentimento havia experimentado e ainda não sabia como exprimi-lo por signos. Tudo o que possuía se resumia em palavras vazias, ainda desprovidas de significados, sentimentos e sentidos, ainda como brotos por desabrochar.

Desse elo, surgiria o encanto com as primeiras metáforas, a necessidade de compreendê-las, de se apropriar do potencial de sentido que nelas estaria contido. A palavra não é um invólucro vazio que aguarda ser preenchido. Ao longo da história humana, toda palavra já teve uma origem; foi instituída de sentidos fortes, de sentidos fracos, conforme os homens a compreenderam, a celebraram. E, talvez, por este motivo, é que o poeta, diante da surpresa de Mario, relativa à compreensão do

sentido de metáfora e à escolha de uma terminologia aparentemente complicada para defini-las, responderia: “Mario, o homem não tem direito sobre a complexidade ou a simplicidade das coisas”.

Neste momento, o carteiro, cada vez mais próximo da palavra elevada à condição de signo, arriscaria a transformação, indagando: “Como me torno um poeta?” Pablo Neruda, como se buscasse inspiração nas palavras de Pasolini, epígrafe deste estudo, responderia: “É simples. Vá caminhando pela praia e observe tudo”.

A partir desta etapa de nosso estudo, começamos a refletir sobre uma concepção de linguagem para dança, e, apoiados em Pasolini, damos início as nossas experimentações, na busca de uma nova práxis.

“A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira ou uma das primeiras da nossa vida. Essa imagem é um signo”. (Pier Paolo Pasolini)

Neste trabalho, o objetivo é levantar aspectos essenciais para apropriação do corpo na dança, a serem veiculados através das seguintes questões:

Qual o papel da dança como forma de linguagem?

Que relações se sintetizam no corpo, na perspectiva de sua memória, de sua história e na produção de subjetividades?

Nosso ponto de partida foi estabelecer uma analogia entre o papel do corpo e da palavra na condição de signo, procurando compreender ambos em sua esfera polissêmica.

A dança nos provoca a estreitar uma relação mais direta entre a imagem e a linguagem, reveladas através do próprio corpo. Entender o gesto, assim como a palavra que não é oco e desprovido de significado, como sentido construído depois de uma luta de compreensão, marcado por um diálogo permanente com o mundo.

Como diz Pasolini que toda imagem é um signo, podemos compreender que a corporeidade, na dança, nada mais é do que signos que se potencializam, uma vez que o princípio da corporeidade nos remete a idéia de totalidade do ser, de um corpo não fragmentado e, sim, entendido em sua dimensão histórica e social.

Cada homem, através de movimentação própria, expressa sua forma de ser. Um corpo em movimento representa certo lugar e papel social, explicita suas implicações ideológicas, valores e histórias de vida. É este corpo que integra em si os diferentes aspectos das dimensões humanas e que, transcendendo o corpo físico, se expressa e se comunica de acordo com o espaço, o tempo e a cultura que produz, ou de que é parte.

Pasolini, dialogando com um “discípulo”, destacaria:

“A educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física em outras palavras, dos fenômenos materiais da sua condição social, torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educado é a sua carne, como forma do seu espírito”.
(Pasolini, 1992, pg127).

Quando Pasolini fala dessa carne, expressa uma visão não dicotomizada do corpo, integra a anatomia humana ao seu universo simbólico, nos remetendo uma vez mais ao conceito de corporeidade, conforme evidenciado anteriormente.

A dança ao se apropriar da imagem e da linguagem busca uma relação mais consciente entre a ação do sujeito e a visão de mundo, que se processa pela interação entre ambos, estruturando-se, por sistemas simbólicos, sendo a cultura parte fundamental neste processo. Portanto, a história e a cultura significam os nossos corpos.

Refletir a questão da linguagem na dança nos leva de imediato a destacar a importância da subjetividade que brota em cada corpo. Neste sentido, devemos pensar a dança como espaço do cárcere ou da libertação?

A contemporaneidade deixa marcas na dança, de que haja uma preocupação com a produção de novas subjetividades, que exista nos corpos "singularidades", não tendo a pretensão de ser um método ou uma escola, mas que objetive uma estética existencial.

Conforme ressalta Pasolini, na citação abaixo, essa contemporaneidade nos mostra um mergulho na busca da ação da expressividade humana, potencializando imagens, para emergir o sujeito, a vida e o mundo.

"Meu esteticismo é inseparável da minha cultura... ele integra um todo.

Isso me dá o direito de não me envergonhar do meu sentimento do belo". (Pasolini, 1992, pg130)

Nessa perspectiva, nossa pesquisa busca fazer da imagem na dança a fonte de processos, de afetos, de significações e entender a linguagem como capacidade de simbolizar, de dizer o mundo, de se expressar e de se comunicar, como sistema de produção de sentidos.

Nesse processo, o intérprete imprime significado ao seu movimento, em uma ação mais orgânica entre a forma e o conteúdo, e no uso da relação dialógica entre a essência e a aparência, que articulam a intencionalidade do gesto.

Essas questões suscitam olhares sensíveis sobre o corpo e, conseqüentemente, sobre a dança. Deve-se questionar o seu papel em uma conjugação direta da imagem e no despir de um corpo, que é constituído hegemonicamente, e reafirmar sua condição de linguagem, produzindo sujeitos críticos, criativos, sensíveis e comprometidos com a transformação social.

Tendo em vista os conceitos presentes nessa investigação, passamos ao processo de pesquisa desenvolvido na elaboração da composição coreográfica, intitulada Corpos e Coisas. A produção artística foi resultado de estudos teóricos e de experimentações corporais desenvolvidos ao longo do processo, e que, à princípio, não objetivava uma construção coreográfica. Nossa investigação se limitava ao estudo do movimento na pesquisa corporal, no aprofundamento da imagem enquanto representação simbólica. Com os resultados que iam sendo apresentados, fomos estimulados a pensar em um trabalho coletivo. Então, começamos a elaboração de um roteiro coreográfico, que foi se definindo a partir da

análise de imagens construídas no acervo do próprio corpo; a leitura de cada realidade por meio da escrita que se configurava em cada gesto ou movimento, esculpindo imagens, que nos apontavam pistas para uma tessitura da forma.

Esse estudo nos levou a materialização de alguns conceitos, no que se refere a construção de significados, nosso roteiro constituiu-se de três fragmentos, que teve como concepção uma pesquisa corporal, baseada nas marcas da memória, registradas em estrutura anatômica do intérprete e seu universo simbólico, provocando o diálogo entre o sujeito e sua história de vida.

O processo foi desenvolvido em três etapas: na primeira fase trabalhamos com a exploração do nome próprio de cada intérprete, sua densidade simbólica, como registro da identidade de cada um. Com os dados que brotavam dessa análise, fomos construindo a nossa primeira frase de movimento.

Na segunda fase, exploramos em nosso laboratório do movimento, a simbologia a partir do estudo do corpo enquanto signo. Escolhemos o segmento “pé” para pesquisa, a partir de suas possibilidades anatômicas e de suas projeções simbólicas, a relação dos pés como base de sustentação do corpo e de sua significação de raízes, sua conexão com a terra.

Na terceira fase de nosso processo, utilizamos a leitura de imagens, tendo como ponto de partida a análise de fotografias da infância de cada intérprete, onde exercitamos em nossas observações a linguagem das “coisas”, tal como Pasolini cita em seu texto. O que nos era contado sobre a história de cada pessoa estava escrito nos corpos, nos objetos, nos espaços que ocupavam. Registramos essa leitura, através da escrita de cartas. Esse recurso foi fundamental para potencialização desses signos na sua dimensão simbólica, favorecendo a construção de metáforas na escrita do movimento em nossos próprios corpos.

O cenário escolhido foi uma tela branca, como se fosse um filme, imagem que Pasolini utiliza:

“A vida na lembrança torna-se um filme mudo”.

Os corpos escrevem e descrevem na intenção de cada gesto um mundo de memórias, veiculam em sua expressão o espaço de “discurso de coisas”.

No processo de composição coreográfica, intencionamos começar a escrita de diversas histórias ali construídas; os pés que plantam suas raízes e definem diferentes trajetórias no espaço; as sombras que refletem em seus contornos, passagens de um tempo e os corpos como um todo que se deixando atravessar pela própria imagem projetavam diálogos constantes numa relação espaço temporal.

Procuramos com essa pesquisa tornar o intérprete sujeito do processo, trazendo para a dança elementos que provocassem em suas experimentações corporais o uso do movimento em sua densidade simbólica, relacionando o conceito de linguagem, corporeidade e subjetividade.

O trabalho foi realizado durante o primeiro período do ano de 2001, na disciplina de Simbologia do Movimento do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ. A elaboração do roteiro final foi resultado de uma ação interdisciplinar,

integrando a Filosofia da Linguagem, Técnicas de Iluminação e a disciplina de Simbologia do Movimento, na construção de seu argumento.

Considerações Finais

Por um lado, buscamos, a partir da leitura de alguns trabalhos de Mikhail Bakhtin, Pier Paolo Pasolini, da observação do filme *O Carteiro e o Poeta* e do trabalho de composição coreográfica *Corpos e Coisas*, compreender a imagem e a linguagem na dança como espaços de representação simbólica.

Por outro lado, concluímos que, para o entendimento da palavra como signo, assim como do corpo como forma de linguagem, fez-se necessário a potencialização desses campos na direção da produção de subjetividades, as quais só se constroem porque travam diálogo com a história e com a cultura.

Enfim, interessou-nos, sobretudo, as marcas da memória impressas nos sistemas de escrita, de fala, de expressão gestual, construídas pela humanidade ao longo de sua história.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. S.P.: Hucitec, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. S.P.: Hucitec, 1993.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, S.P.: Perspectiva, 1972.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações* / Ciane Fernandes. S.P.: Hucitec, 2000.
- LAHUD, Michel. *A Vida Clara: Linguagens e Realidade segundo Pasolini*. S.P.: Companhia das Letras, 1993.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens Infelizes: Antologia de Ensaios Corsários*. S.P.: Brasiliense, 1992.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. S.P.: Cultrix, 1975.

CARTOGRAFIA DO CONHECIMENTO ARTÍSTICO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR

Por **Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado**

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

*O pensamento é um fio de melodia
correndo ao longo da sucessão
de nossas sensações (Peirce)*

Esta comunicação tem por objetivo abordar o processo de criação do clown do ponto de vista da experiência do ator compreendida à luz do conceito de experiência em Charles Sanders Peirce. Trata-se de apresentar uma síntese de parte da dissertação de mestrado intitulada *Cartografia do conhecimento artístico: o processo de criação do ator*, defendida em 2000 no Programa de pós graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

No contexto geral desta dissertação, processo de criação do ator foi analisado na perspectiva do teatro como forma de conhecimento. Ou seja, a criação artística constitui-se de um dos modos que o homem dispõe para compreender, elaborar, ordenar, intervir e expressar suas sensações, percepções, sentimentos e idéias advindas de sua experiência na relação com o mundo. Estas ações compõem um amplo processo de conhecimento cuja linguagem artística conforma uma das possibilidades de expressão (Ostrower, 1989; Machado, 2000).

A hipótese que orientou a pesquisa consistiu em compreender que a percepção, como fonte primeira de conhecimento e estando ela atada à linguagem (Santaella, 1989), constitui o modo primeiro de conhecimento entre o ator em relação ao personagem. A partir de mudanças de atitude e do estado de presença do ator, a percepção ganha nova qualidade, transformado os esquemas mentais de interpretação e expressão. O ator capacita-se para mudar e/ou orientar sua percepção e hábitos perceptivos para poder criar, conhecer e atuar com o personagem.

As mudanças nos hábitos perceptivos e nos estados corporais transformam a forma de apreender, elaborar e reconhecer a experiência do ator naquela realidade teatral expressa por meio daquele personagem. Ao que parece, quanto mais esta interação entre a experiência do ator e a expressão do personagem se interatuarem, mais proximamente observamos a organicidade e vitalidade do personagem, pois estamos tratando de experiências imediatas do ator em cena, fazendo-nos supor que o ator não representa, que ele é o personagem.

No caso específico do processo de criação do clown, a máscara (um nariz vermelho) desempenha função importante como ferramenta que auxilia esta mudança de estado perceptivo e, simultaneamente, dos estados corporais. Conforme Dario Fo,

O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessante e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura para a máscara, transformando sua fixidez. São gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara (Fo, 1998:53).

Como linguagem, o clown se manifesta como algum modo de compreensão e relação com o mundo, sintetizando, portanto, experiências humanas. O clown caracteriza-se pelo seu modo ingênuo, frágil, espontâneo, alegre. Estas características estão presentes na experiência humana, mais explicitamente no modo de ser da criança.

O portador dessa máscara deve conhecer os recursos dessa linguagem para expressar o campo da experiência humana que ganhou nova forma de expressão com a colocação da máscara. Por esse motivo, ela exigirá do ator o abandono de sua postura habitual e dos gestos usuais. Exigirá uma aprendizagem. A máscara determina um modo físico/mental próprio de estar e relacionar-se com o mundo.

Dada esta característica acima citada do processo de criação do clown, este estudo atraiu a atenção para a questão da experiência teatral. Nesta perspectiva, buscou-se descrever e compreender esta experiência a luz das categorias fenomenológicas de Charles Sanders Peirce (Peirce, 1932, Ibrí, 1994; Santaella, 1997).

Peirce vai pensar a experiência no campo da filosofia como toda e qualquer qualidade de sentimento (primeiridade), toda e qualquer relação de alteridade (segundidade) e toda e qualquer mediação (terceiridade), que se estabelecem, quer se queira ou não, na relação entre o homem e o mundo.

A doutrina peirceana das categorias afirma que tudo que a nossa mente é capaz de apreender, tudo que aparece à consciência, assim o faz numa gradação de três e não mais do que três elementos: (1) sentimento, (2) reação e (3) mediação. Suas conclusões, contudo, foram além disso. Esses modos de apreensão não são apenas elementos presentes no ato mesmo de apreender os fenômenos e, portanto, fatores ligados à natureza peculiar da nossa mente, mas são também elementos formais integrantes de todo e qualquer fenômeno, desde uma névoa no horizonte até um teorema matemático (Santaella, 1997, p.99).

Entre outros fundamentos do clown, o treinamento visa desenvolver um estado de disponibilidade, de presença e de atenção necessários para aguçar um estado de percepção atenta e perspicaz onde o ator/clown contempla o mundo como se fosse a

primeira vez (Burnier, 1994; Paoli Quito 2000; Lecoq, 1997). Este estado tem diversas denominações como estado clownesco em Burnier, Lecoq e Paoli-Quito para clown e estado criador em Stanislavski, para o ator.

O conceito de experiência em Peirce amplia as possibilidades de compreensão desse fenômeno acima como um modo de ser da experiência humana. Peirce identifica este modo com o primeiro como a experiência humana acontece, daí a denominação de primeiridade. Contemplar consiste na forma primeira de apreensão do fenômeno (Ibri, 1992).

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação (Barros, 1999).

O modo de ser da experiência sob a dominância da categoria fenomenológica de primeiridade caracteriza-se por ser um estado de qualidade de sentimento, sem diferenciações ou comparações, sem mediações. Constitui-se apenas como um estado de consciência, cuja forma lógica é a mera possibilidade. Ela contém em si o todo e, por isso, torna-se indescritível. Por conter o todo, por ser plena, por ser livre (incondicionada), por conter todas as possibilidades, nela está contida a origem, a originalidade, visto que todas as possibilidades estão ali presentes no modo de ser qualidade de sentimento (Peirce CP 1.32; Ibri, 1992).

Sendo assim, estado clownesco ou estado criador, conforme seus autores denominaram esta qualidade da experiência teatral, apresentam semelhanças que os aproximam da descrição da categoria fenomenológica de primeiridade em Peirce. Estes estados não são expressão pura dessa categoria (em última instância, as categorias fenomenológicas consistem em uma construção lógica.). Compreendê-los como sob dominância dessa categoria implica em, por um lado, garantir a manifestação do acaso¹ no processo de criação dentro de um contexto lógico do pensamento peirceano. Por outro lado, neste mesmo contexto lógico compreender o processo de criação como uma ação lógica do signo (semiose) que engendra as construções sógnicas da linguagem artística orientando, balizando e delimitando processo de criação. Como coloca Peirce, no plano da primeiridade, cuja lógica é a da mera possibilidade de ser, a potência que não se realiza, que não se manifesta, anula-se (Ibri, 1992). De modo semelhante, fala-nos Brook,

Qualquer idéia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além de imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum (Brook, 1999:8).

¹ O conceito de acaso em Peirce consiste no princípio responsável pela diversidade, pela multiplicidade de ocorrências qualitativamente distintas no mundo (Ibri, 1992; CP, 6.74).

No treinamento do clown, a partir desse estado primeiro, o corpo está apto a conhecer, reconhecer e desenvolver outras habilidades que favoreçam a construção da linguagem do clown, naquele corpo. Este segundo momento caracteriza-se pela exposição e resolução de desafios no próprio ato de realizar as tarefas. O treinamento do clown consiste em potencializar a capacidade do ator de dar repostas imediatas aos problemas que lhe aparecem. Isso se realiza por meio dos exercícios de exposição e improvisação.

Este segundo momento traz correspondências com a categoria fenomenológica de segundidade em Peirce. Este modo de ser da experiência caracteriza-se por acontecer num tempo imediato, um acontecimento aqui e agora. Uma experiência direta, sem mediação. Acontece; reage e pronto, contrariando, se opondo, criando uma polaridade, uma dualidade, uma separação. Em outros termos, traduz-se, na vida, nos acontecimentos imediatos que se nos impõem independentemente de nossa vontade. Insistem a ponto de não podermos ignorá-los. Eles se opõem a nós como alteridade, exigindo uma reação, necessária para nossa sobrevivência no mundo (CP, 1.32; Ibri, 1992).

Assim, na experimentação prática, configuramos o ambiente de alteridade que vai permitir o desenvolvimento do processo de criação. Se a nossa existência, segundo Peirce, se deve a essa experiência (Ibri, 1992), o mesmo pode-se dizer do processo de criação do ator. O personagem só vai se configurar mediante situações de confronto.

Para Peirce, as experiências de primeiridade e segundidade não levariam a nada se não fosse a necessidade de aprender, de formar, de generalizar e de sintetizar características próprias do modo de ser da experiência de terceiridade. Ação, pensamento, representação, mediação, cognição, linguagem estão sob a dominância da categoria fenomenológica de terceiridade (Ibri, 1992; Santaella, 1997).

A categoria fenomenológica de terceiridade compreende as outras duas. Não é possível a terceiridade sem que a primeira e a segunda estejam presentes, bem como não é possível a segundidade sem a primeiridade. Se a experiência ocorre nesses três modos diversos, mas extremamente articulados, a possibilidade de um fluxo contínuo da experiência pressupõe, pois, um estado de disponibilidade de corpo/mente, uma aguçadura da percepção desse estado em relação aos acontecimentos à volta e uma compreensão das ações teatrais configuradas numa linguagem.

No momento da improvisação, inúmeras sínteses entram em composição. A improvisação não significa 'fazer qualquer coisa', mas instrumentalizar-se para realizar qualquer coisa dentro do contexto que estiver, respondendo e correspondendo a ele.

Em síntese, o que fundamenta a construção desse personagem consiste na exploração do seu caráter frágil, ingênuo, espontâneo e alegre. Essas características levam a uma forma de perceber o mundo e de se relacionar com ele. Uma vez que criamos hábitos de respostas a determinadas situações, o treinamento do Clown visa permitir ao ator, por meio de um nova percepção, ampliar sua capacidade de

resposta às imposições que se oferecem em sua presença. Essas respostas vão compor a linguagem. Assim, a linguagem do clown é um dos modos de representação e de síntese dessas experimentações imediatas da vida humana no mundo. E é somente nesse sentido que se entende o clown como sendo uma representação.

O processo da criação artística não é só imaginar, mas, antes de tudo, fazer. Um fazer como experimento da síntese do universo de idéias gerado no processo de criação. Para ganhar consistência e realidade, essa síntese encontra sua materialidade no corpo/voz do ator. Portanto a síntese é a própria expressão por meio da linguagem teatral. É na experimentação prática, no jogo com outros personagens, na ação vocal e corporal do personagem que a imaginação e as idéias geradas serão postas à prova e seu conteúdo se tornará físico.

Por outro lado, podemos observar nesse intenso processo de investigação como as capacidades perceptivas do ator se habilitam tanto para a pesquisa quanto para a busca da expressão. O que está em jogo são processos físicos da exploração da capacidade perceptiva e expressiva do ator. Físicos porque é no corpo do ator que isso tudo vai acontecer. Estar bem preparado fisicamente significa, nesse contexto, estar apto a perceber.

Bibliografia

- BARROS, Manoel de. (1999) Especial para o jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 17 nov. 1999, p.8.
- BROOK, Peter. (1994) *A Porta Aberta*. (1999) Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- BURNIER, Luís Otávio P. (1994) *A Arte de Ator: da Técnica a Representação – Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para Ator*. São Paulo. Tese – Comunicação e Semiótica – PUC-SP.
- FERRACINI, Renato. (1998) *A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas. Dissertação – Multimeios – UNICAMP.
- FO, Dario. (1998) *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo, Senac.
- IBRI, Ivo Assad. (1992) *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo, Perspectiva.
- LECOQ, Jacques. (1997) *Le Corps Poétique*. Paris, Actes Sud – Papiers.
- MACHADO, Maria Ângela De A Pinheiro. (2000) *Cartografia do conhecimento artístico: o processo de criação do ator*. São Paulo. Dissertação – Comunicação e Semiótica – PUC-SP.

OSTROWER, Fayga. (1989) *Criatividade e Processos de Criação*. São Paulo, Vozes.

PAOLI-QUITO, Cristiane. (2000) Entrevista concedida a Maria Ângela De Ambrosio P. Machado, especialmente para a presente pesquisa.

PEIRCE, Charles Sanders. (1931-35) (1958) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. HARTSHORNE, C; WEISS, P & BURKS, A (ed.). Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. fazemos referência a essa obra na forma usual: CP indica Collect Papers: o primeiro número designa o volume e o segundo, o parágrafo.

SANTAELLA, Lúcia. (1989) *A Percepção: uma Teoria Semiótica*. São Paulo, Experimento.

———. (1997) “Roteiro para a Leitura de Peirce”. In: PARLATO, Erika M. & SILVEIRA, Lauro F.B. (org.), *O Sujeito entre a Língua e a Linguagem*. São Paulo, Lovise (Série Linguagem, 2).

TEATRO-DANÇA E A CENA-MOSAICO: POÉTICA DO MOVIMENTO, IMAGINÁRIO E CRIAÇÃO EM TERESA D'ÁVILA E JUAN DE LA CRUZ

Por Denise Telles Nascimento

Escola de Teatro da UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
Universidade Federal da Bahia

Rudolf Laban, através de suas investigações sobre a poética do movimento, tornou-se o precursor de uma singular atitude perante o mover e o criar artístico. Suas teorias, baseadas em elementos dinâmicos, portanto atemporais e universais, possibilitaram caminhos para pensar a criação de uma obra artística a partir da pesquisa do movimento, baseando-se em seus impulsos dinâmicos. Ao formular suas teorias fundamentadas em tais princípios, Laban afirmou a relevância da criação do movimento para além de união de gestos e passos, o que regia majoritariamente o conceito de composição coreográfica em sua época. As pesquisas de Laban tornaram-se objeto de estudo prático e teórico de Kurt Joos. Este último conceituou informalmente tais investigações como Teatro-Dança, termo posteriormente adotado por sua aluna e intérprete Pina Bausch.

Teatro-Dança flagra, ao mesmo tempo em que instaura, um teatro que revela a história do corpo e uma dança que desnuda relações e comportamentos. Linguagens antes separadas se interpenetram através da diluição de linhas demarcatórias. Teatro-Dança desloca de seu cotidiano o movimento do homem e leva-o para o palco, revelando-o. O intérprete não está no palco para representar um outro, um personagem. Ele revela a si mesmo, suas inquietações e conflitos.

Vemos, a partir das obras de Bausch, que Teatro-Dança surge como linguagem singular a partir de linhas de força que colocam a encenação fora do âmbito da representação e deslocam-na para a relação arte-vida. Greiner ressalta as tensões dessa relação ao nos revelar que na dança, como nas artes e na vida, todas as coisas interagem e se relacionam de maneira singular. O surgimento do Teatro-Dança como linguagem dialoga com os diversos eventos constitutivos da realidade moderna e contemporânea, tanto artísticos como científicos, como nos lembra Greiner (1999, p.7) ao dizer que “os processos artísticos e científicos caminham juntos e que o tempo onde correm estes diálogos entre Arte e Ciência, [...] não é linear”. A autora defende a idéia de que os fenômenos não acontecem linearmente, um após outros, mas se encontram numa rede de informações, onde são estabelecidas incontáveis relações ao mesmo tempo, passando o foco a estar na ação e não no sujeito que move

o mundo. Através de seus valiosos estudos, Greiner continua a nos auxiliar em nossas reflexões sobre o tema ao expor que:

Os personagens do teatro nô e do kabuki eram heróis. Os do ballet clássico, príncipes e princesas. Nas paisagens criadas por Bausch e Hijikata, os personagens são qualquer homem e qualquer mulher. Uma visão que degrada a visão de self e ilumina as teorias da evolução, onde o homem aparece na cadeia evolutiva como qualquer outro animal (1999, p.7).

Esta reflexão de Greiner nos leva a considerar que, no Teatro-Dança de Bausch o sentido de sujeito dilui-se, e o ser passa a integrar-se a um organismo pulsante. Vemos em Servos (1984, p. 25) que “Teatro-Dança destrói o formalismo da ilusão teatral. Teatro é resgatado para a vida como um processo contínuo de compreensão da realidade. Ele se nutre das contradições da realidade e se relaciona com elas à vista do público”.

Nos apoiamos em Fernandes (1999, p. 76), para lembrar que Teatro-Dança ou “Dança-Teatro não consiste da adição formal de técnicas de dança e de técnicas de teatro [...] Dança-Teatro ao contrário, trata de buscar uma síntese, [...] e explora o espaço conceitual [...] entre essas duas formas cênicas.” O caráter diluidor desta linguagem torna-a um potencial revelador de universos íntimos, um canal de experiência do fruidor, que ao ser lançado no reconhecimento de si mesmo, não raramente perturba-se pelo estranhamento causado. Podemos identificar nesta linguagem afinidades com alguns elementos formadores da teoria de Stanislavsky, como as *forças motivas interiores*; o conceito de *distanciamento crítico*, que causa o *estranhamento*, revelado através do *gestus* social abordado por Brecht; e questões investigadas por Grotowski como a *auto-revelação*, *contradição*, *quebra de máscaras*. Grotowski (1976, p. 41) reconhece que:

... um homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde o instinto e o inconsciente até o seu estado mais lúcido.

Essa auto-revelação referida por Grotowski nos lembra que um processo de autoconhecimento envolve muitos conflitos. Através de suas pesquisas podemos vislumbrar que nosso ser íntimo deseja-se íntegro e, se bloqueios são desvelados, nossas certezas e nosso sentido de inteireza sentem-se ameaçados. Em um instante, o tempo torna-se suspenso e ficamos diante da decisão de restabelecermos ou não o sentido de integridade. Teatro-Dança estaria assim interligando questões relativas ao comportamento humano desvelado em sua corporeidade, dialogando com conceitos centrais da encenação pós-moderna. Ao abordarmos a pós-modernidade conceitualmente, estaremos investigando também seus princípios e conteúdos a partir de seus

impulsos imaginantes revelados em seu caráter ambivalente. Rodrigues (1999, p. 13) nos auxilia na reflexão desta questão:

A ambivalência pós-moderna instala-se a partir de sua multiplicidade, da fragmentação, da justaposição, da repetição, do uso constante de referências de épocas diversas, da experimentação exaustiva, da ousadia em ironizar o modus vivendi (o que exige observação e análise crítica), da combinação de vários estilos, linguagens e técnicas e da relevância da arte popular.

O texto acima nos orienta na abordagem dos princípios que regem os processos criativos em Teatro-Dança. Nesta linguagem, o encenador tenderá a iniciar seu processo criativo estabelecendo percursos flexíveis, sem definir à priori cada momento da encenação. O criador busca exaustivamente oferecer ao intérprete possibilidades de pesquisa para que este possa, ele mesmo, criar suas seqüências e partituras corporais. A atenção do encenador não está focada na busca de resultados imediatos, e não inicia o processo criativo com marcações de passos (ou de cenas), visto que estas normalmente resultam de longos processos de investigação e formam-se como um mosaico. Assim como o cubismo na pintura, Teatro-Dança vem através de o corpo desconstruir na encenação o processo de ilusionismo. Brecht abriu caminhos para tal evento ao abordar esta questão no teatro, alterando de forma singular a própria estrutura do fazer cênico. Este encenador instigou uma reflexão sobre desconstrução de realidades no contexto da encenação ao propor o distanciamento crítico que investiga o *gestus social* e propôs a *quebra da quarta parede* do ilusionismo teatral, como estratégias empírico-reflexivas. Teatro-Dança parte destes princípios para investigar a desconstrução de realidades individuais, desnudando o gesto individual, propondo uma espécie de *quebra da quarta parede individual*. O processo criativo em Teatro-Dança acolhe a descontinuidade, instantes poéticos se revelam em tempo descontínuo. A criação vai se formando pelos *insights* advindos dos instantes poéticos descobertos em pesquisa. Através de livres-associações as imagens ganham corporeidade, movimento, sonoridade. À medida que a pesquisa do intérprete vai sendo aprofundada, o imaginário do criador vai sendo instigado e vice-versa. Sem a preocupação em estabelecer uma interpretação unilateral para a cena, o encenador tenderá a acolher conscientemente a multiplicidade de sentidos provocada por cada gesto, em cada instante criador do intérprete. Pina Bausch considera que “o processo de trabalho é o mais importante, as coisas que descobrimos por nós mesmos durante os ensaios” (Servos, 1984, p. 233).

Tomado pela *luminosidade* do ato criador, o encenador (ou o intérprete) poderá unir ou fragmentar movimentos, alternar seus conteúdos rítmicos, mudar planos e eixos, justapor, repetir e desconstruir seqüências. Contudo, esses percursos condutores do olhar não formam a obra, e não são caminhos a serem fixados. São possibilidades de abordagem que só farão sentido se passarem por um processo de iluminação do eu pessoal do criador. Em sua solidão, o encenador-intérprete verá surgir sua criação a partir das imagens tornadas poéticas cenicamente. Como ponto de partida

não há um texto a seguir, nem uma partitura a obedecer. Não existem passos pré-selecionados para combinar. Todo o processo de criação em Teatro-Dança desenvolve-se como um exercício de lançar-se no comportamento, na ação, no movimento desconhecido. Neste processo de estimular a criação, o encenador dialoga com o desconhecido do outro: primeiro do intérprete e depois com o desconhecido do público. O intérprete passa a ser determinante na elaboração da encenação. O encenador é muitas vezes considerado menos *autor* de sua obra. Sua arte está em dinamizar o intérprete, a partir de sua concepção, estimulando a abertura de canais para a criação. Esse processo solitário no momento da germinação é singular, pessoal. O ponto de partida de um encenador pode ser a investigação das possibilidades de um objeto (como por exemplo a criação coreográfica desenvolvida por Suzane Linke a partir de uma pesquisa com uma banheira). Outro processo pode se desenvolver a partir de respostas pessoais a perguntas específicas, como Pina Bausch costuma sugerir a seus intérpretes da *Wuppertal Tanztheater*:

[...] todos recebem perguntas. Todos respondem. Cada um deles faz, fala dez coisas e no final eu estou interessada em talvez apenas uma ou duas. Mas olhamos tudo [...] No final é uma composição [...] Não existe nada para começar. Existem apenas respostas: frases, pequenas cenas que alguém mostrou. No começo tudo está separado. Então em certo momento eu pego alguma coisa [...] e junto com outra. Uma coisa com várias outras coisas. E quando eu tenho o próximo achado [...], então o que era pequeno está muito maior. (Servos, 1984, p. 233-235)

O processo criativo no Teatro-Dança de Bausch desenvolve-se, como podemos ver, de maneira não linear. A composição germina a partir de livres-associações do intérprete, rearticulada pela encenadora através da imaginação poética. A partir destes princípios, abordaremos a seguir um processo criativo próprio, inspirado em várias questões acima discutidas. Nossa pesquisa cênica tem como objeto de estudo a terceira cena da comunicação cênica “Fragmentos de Teresa”. O presente trabalho apresenta o processo de pesquisa prática e teórica desenvolvido por Denise Telles e André Meyer a partir do texto *Teresa D’Ávila, um rito de passagem*, de autoria de Ana Taborda e Neila Tavares, no Grupo de Experimentação e Pesquisas em Linguagens Cênicas/Gep-Licê, vinculado ao Mestrado em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense.

Nossa investigação tem como referência germinal a poética do movimento em sua potência imagética, baseados nos conceitos de imaginação e mobilidade, propostos por Gaston Bachelard. Para nos apoiar neste objetivo, desenvolvemos uma leitura poética das teorias de movimento de Rudolf Laban. A partir deste referencial investigamos a diluição de fronteiras entre linguagens cênicas, focando o evento do Teatro-Dança, abordando particularmente questões articuladas por Pina Bausch. Com base em tais estudos, iniciamos as etapas do processo criativo da cena de Tere-

sa D'Ávila e Juan de la Cruz. Estrutturamos este registro a partir do desenvolvimento dos seguintes tópicos:

- 1) O Texto: o tema gerador da atmosfera cênica e dos personagens 1;
- 2) A concepção de direção;
- 3) Registro das etapas do processo.

1) O Texto: o tema gerador da atmosfera cênica e dos personagens – A pesquisa cênica aqui abordada encontra como primeiro referencial o texto *Teresa D'Ávila, um rito de passagem*, mais precisamente as cenas XIII e XVII. Observamos que a peça se estrutura a partir de um jogo de ambivalências. O tratamento lingüístico dado ao texto entrelaça o português ao espanhol, assemelhando-se em alguns aspectos ao ladino, revelando-se uma poética sonora singular. Observamos que essa língua formada por imagens múltiplas proporciona ao intérprete um universo rítmico desconhecido, cujo jogo sonoro não lhe é familiar e cuja lógica rítmica é determinada pela sensibilidade no tratamento das imagens poéticas e não pela estrutura de um padrão lingüístico fixo. Nesse lugar desconhecido, o intérprete passa a tratar a palavra com o cuidado e a minuciosidade de quem está lendo pela primeira vez. Este tenderá a sentir-se inseguro por não poder ancorar em padrões de leitura ou entonações cristalizadas. Observamos que o intérprete, ao se colocar nesse estado de desequilíbrio produtivo, encontra-se em uma atitude humilde e generosa diante do texto, desvendando através da pesquisa nuances rítmicas e imagéticas da cena.

2) Concepção de direção: A concepção se estabeleceu a partir da investigação dos impulsos imaginantes da peça e de cada personagem. A ambivalência é afirmada a cada momento no ato total de Teresa e Juan. Juan, mesmo sendo torturado, afirma sua poesia. Aqui, a exaustão, caminho trilhado pela via negativa proposto por Grotowski, foi o referencial inicial de pesquisa para a construção da cena. A direção buscou integrar movimento e texto, sem privilegiar um deles ou separá-los.

3) Registro das etapas do processo: leitura lenta do texto com atenção nas imagens poéticas das palavras e nas motivações dos personagens; pesquisa de movimento a partir de uma imagem-chave do texto; escolha de uma frase/imagem-síntese para cada intérprete; pesquisa da estrutura cênica em três fases:

- a) livre investigação de qualidades do movimento no corpo e na voz,
- b) criação de partitura de movimentos corporais e vocais, e,
- c) diálogo entre partituras.

¹ Neste caso partimos de um texto teatral e fazemos referências a personagens, mas como abordamos anteriormente a respeito de processo criativos em Teatro-Dança, outros elementos poderiam deflagrar a criação cênica.

A documentação deste processo busca recuperar cada etapa vivenciada, reavaliando os caminhos projetados e o registro das descobertas ocorridas durante seu percurso.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. A Dança-Teatro de Pina Bausch: des-articulando corpos sociais. Revista *Contato*. Brasília: No.3, ano 1. 1999, pp. 125-140.

GREINER, Christine. Corpos em crise, uma introdução. Revista *Repertório Teatro & Dança*. Ano 2, n. 2. Salvador: UFBA, 1999, p. 7.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

NEWLOVE, Jean. *Laban for Actors and Dancers: putting Laban's movement theory into practice, a step by step guide*. London: Nick Hern, 1993.

RODRIGUES, Eliana. Dança e a estética da contaminação entre as linguagens: a trajetória dialética da dança pós-moderna. Revista *Repertório Teatro & Dança*. Salvador, Ano 2, No. 2. UFBA, 1999.

SANCHEZ-COLBERG, Ana. *German Tanztheater, traditions and contradictions: a choreological documentation of tanztheater from its roots in Ausdruckstanz to the present*. London: tese de PhD não publicada defendida no Laban Centre London, 1992.

SERVOS, Norbert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or the Art of training a Goldfish: excursions in dance*. Cologne: Ballet Buhnen Verlag & Kalimever'sche, 1984.

TEXTO COMO UTOPIA DE CENA

Por **Maria Beatriz Mendonça** (Bya Braga)

Universidade Federal de Minas Gerais

“O teatro não é uma antena cultural para a difusão oral das literaturas mas o lugar pra se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra dos corpos. O ator é o morto que fala...”

Valère Novarina

Arte do “mal-estar”. Assim Roland Barthes definiu a arte de vanguarda e, especialmente o teatro, em texto de 1961, intitulado *O teatro de vanguarda*.¹ Apesar de escrito há bastante tempo e de se referir especificamente ao teatro e público franceses, este artigo é um ponto de partida instigante para a reflexão aqui apresentada, que trata da curiosidade sobre modos alternativos de leitura e composição textual relacionadas ao fenômeno cênico, à atuação nas artes performáticas contemporâneas.

Para Barthes a vanguarda é uma idéia essencialmente relativa, ambígua, pois, segundo ele, toda obra de ruptura pode ser em seu tempo uma obra de vanguarda. Assim, é suficiente que ela rompa bruscamente com a tradição, diz ele, e que assuma em sua forma um certo tom de provocação para que possa se constituir como tal; mas, também, é suficiente que a tradição a apanhe e a recupere, suavizando-a, para que esta obra de vanguarda logo se torne clássica (lembrando aqui o sentido barthesiano para clássico, sinônimo de “legível”), ou simplesmente responda apenas a fins comerciais.

Há, portanto, um certo “perigo” no exercício da obra de vanguarda tanto nos aspectos de sua produção como nos de sua leitura. Por mais provocante que ela seja sempre, de acordo com Barthes, ela não é necessariamente subversiva nem revolucionária, pode ser banalizada, ao virar moda, ou deslocada de seu potencial de ruptura, conforme a leitura efetuada. Isto porque o escritor de vanguarda geralmente está em situação ambígua. Por um lado, rejeita violentamente a estética acadêmica, provavelmente valorizada em sua classe de origem, a burguesa. Mas, por outro lado, ele tem necessidade desta classe para formar seu público. Diz Barthes:

¹ O título original deste artigo é *De Français dans le Monde*. Sua tradução encontra-se no n. 130 da *Revista Cadernos de Teatro do Tablado-Rio de Janeiro*, com o nome referido neste texto acima.

realidade. Do contrário, sua realização cênica pode se tornar somente uma imitação de um estilo, originalmente fértil, mas, depois, provavelmente estéril.

“Numa sociedade burguesa, o escritor de vanguarda rejeita os valores burgueses, mas essa rejeição, que ele transforma em espetáculo, só tem finalmente a burguesia para consumi-la; apesar das aparências, a vanguarda é um negócio de família. Esta suporta uma agressão limitada, reprimida (...) é uma arte do mal-estar”. (BARTHES, 1961)

Portanto quando se nega a tradição em sua totalidade pode haver uma superficialização do processo de criação tanto quanto sua retomada como algo normativo na concretização do processo artístico.

Por outro lado, mesmo com uma possível fragilidade, o teatro de vanguarda pode, em corajoso risco, tornar o “mal-estar” citado – que já pode ser uma nova linguagem – em uma potente

náusea com “vômitos” transformadores, grávidos de significação. Para tanto, uma proposta artística contemporânea com potência inovadora, deve estar acompanhada de uma reflexão sobre a Barthes diferencia ainda o teatro de vanguarda do teatro tradicional afirmando que, neste, a palavra tende a ser pura expressão de um conteúdo, de uma mensagem; no teatro de vanguarda, ao contrário, a palavra é um “objeto opaco”, destacado de sua mensagem, sendo até auto-suficiente. É nesta medida que o escritor considera o teatro de vanguarda como teatro de linguagem, onde a palavra dita pode ser, em si, um espetáculo.

Para pensar sobre o sentido do fenômeno cênico, hoje, é importante considerar que a escrita teatral contemporânea se apresenta de modo bem diferente da escrita teatral clássica ou mesmo daquela do teatro burguês moderno. Isto faz com que a prática da atuação também deva ser pensada como possibilidade alternativa à representação da literatura dramática como mensagem “legível”. Isso não é nenhuma novidade para as teorias e práticas de atuação que, tanto em Constantin Stanislavski quanto em Jerzy Grotowski revelaram o caminho das “ações físicas”². Apesar disso, a crítica contemporânea, seja literária ou cênica, com relativa frequência, se remete ainda a padrões clássicos, até áticos, para suas análises.

Assim, a elaboração da escrita teatral das últimas três décadas do século XX pertence, mais radicalmente, a coordenadas bem distantes da *Poética* de Aristóteles e até do drama moderno³. Hoje, o que se coloca em reflexão

² “Ações físicas” é uma expressão que significa um caminho metodológico para a composição da atuação. Primeiramente, tal expressão foi criada por Stanislavski no intuito de diferenciar seu primeiro caminho metodológico de criação para atuação, de ênfase psicologizante, de um novo caminho de prática psicofísica. Nos anos sessenta do século XX Grotowski investigou as “ações físicas” praticadas por Stanislavski, ampliando-as.

³ A propósito, lembro que existe hoje, nos estudos teatrais, a expressão “texto espetacular”, e se refere a uma reformulação da noção de “dramaturgia” pela semiótica teatral que, ao sair do estatuto exclusivamente literário, ganha a idéia de composição prática, cênica. Esta denominação

talvez seja exatamente a pergunta: a que se destina tal escrita, qual o seu sentido enquanto arte? E, conseqüentemente, qual o sentido do teatro? Pois, os princípios de construção da escrita teatral estão diretamente relacionados à resposta a esta busca de sentido e não simplesmente a uma norma técnica de escrita, seja estética ou ideológica. A resposta pode ser individual e, portanto, assumir formas diversas.

Ao ler o texto teatral de 1937, *A morta*, de Oswald de Andrade, concretizando com tal leitura o processo de “escritura”⁴ barthesiana e da antropofagia oswaldiana, iniciei a investigação do sentido. Ao tipografar em meu corpo suas falas e ver impressa sua arte escritural reconheci Barthes e sua inquietude em anunciar uma linguagem que, por ora, se distancie daquela que se apresenta como natural ou, pertencente à ordem da tradição, seja clássica, romântica ou mesmo outra de ordem histórica.

Em busca deste outro caminho de leitura – e de outros territórios cênicos –, principalmente na perspectiva de concretização de um texto considerado difícil de ser lido, pelo leitor tradicional, pela *doxa*, percebo com Barthes e o próprio Oswald a possibilidade de sua representação, na medida em que o considero como um texto escritural, aberto a outras escrituras. Assim, lido diferentemente da leitura preocupada com o entendimento da fábula, da vivência da catarse, ou

A escritura barthesiana é a própria experiência de leitura e, portanto, ato experimental. Ler e escrever, neste caso, são ações muito ligadas, e que me remetem a processos tão mais práticos, interpretativos e não descritivos, que torna difícil a tarefa de teorizá-los.

Este caminho da escritura privilegia a produção de novos sentidos em detrimento da reprodução de sentidos prévios, imediatos e óbvios que, em vez de apenas ajudar a decodificar as mensagens do autor, eliminando as ambigüidades do texto, se arrisca na linguagem, enraizando-se nele. É um caminho que privilegia a leitura de ação, de criação artística, e que assume, por sua vez, uma porta aberta ao imaginário e aos processos do inconsciente. E, se “o texto é a volta de um corpo na linguagem” (BARTHES, 1996)⁵, ele é uma porta aberta ao corpo libertário, à arte, não à uma simples produção industrial de massa, de um decalque preferencialmente.

Assim, para uma leitura/concretização de um texto teatral de vanguarda, considero relevante e adequada a proposta barthesiana de “escritura” como processo de leitura, pois ela sinaliza, ainda hoje, uma alternativa de apreensão

foi proposta pelos pesquisadores teatrais italianos Franco Ruffini e Marco de Marinis, possuindo um equivalente em inglês como *performance text*.

⁴ Roland Barthes usa o termo *écriture*, traduzido pela pesquisadora Leyla Perrone-Moisés como escritura, e ele o define como uma “realidade formal situada entre a língua e o estilo, e independente de ambos”. A “escritura” é, portanto, uma idéia barthesiana de escrita e é menos que um conceito. Trata-se de “um conjunto de traços”, que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade.

⁵ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 10. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

do texto que encontra e mantém a ambigüidade da escrita artística e que não ignora a linguagem como força primária e espontânea de um sujeito (mutante). Também, é uma proposta que em vez de simplesmente negar a tradição, como o elemento catártico em um texto teatral, por exemplo, age coerentemente, até, com o propósito da existência deste elemento, não como a totalidade e sentido maior do texto, mas, como aparições que o fortaleçam como texto para *performance*, atuação inventiva.

É importante dizer que o texto teatral *A morta* foi considerado, pela leitura crítica tradicional de décadas, literária e cênica, como texto difícil, inviável para a cena, texto hermético e mesmo “peça mal escrita” — lembrando aqui do conceito de “peça bem escrita” criado pelo teatro burguês oitocentista, que impunha uma técnica de escrita do texto teatral com exposição perfeita do conflito no primeiro ato, com desdobramentos posteriores lógicos, sem surpresas, incentivando, assim, preconceitos na sua recepção, como também reduções sobre o ato de ler e fazer cenas.

Porém, *A morta* é um texto escritural, para formação de escrituras, que ultrapassa o “mal-estar” e que aponta transformações não só na escrita cênica, enquanto literatura dramática, como na cena concreta, revelando também um conteúdo surpreendente sobre o sentido da arte e do ofício do artista na atualidade. Como texto de vanguarda, transcende-a e torna-se um “teatro da linguagem”. Pois, cria “vômitos”.

Lê-los significa estar disposto a “vomitar” também, ou seja, significa realizar uma ação de leitura que não decifre códigos, essencialmente, ou faça explicação cognitiva clássica do texto. Ao ler *A morta* somente sob princípios aristotélicos, por exemplo, de construção cênica, corro o grave risco de dotá-la, em sua totalidade, de um significado último. E, neste sentido tendo a afirmá-la como escrita “fechada” que exige a descoberta da mensagem do seu autor. Isto é contrário à proposta barthesiana e incoerente com o processo de criação antropofágica de Oswald, bem como sua experimentação constante de linguagens revelada no próprio texto *A morta*.

A leitura escritural de um texto teatral considera a escrita como um espaço de dimensões múltiplas, mesmo que aquela siga a estrutura textual, passo a passo. Portanto é uma leitura de ação criadora. Não é da ordem da crítica. E, o leitor — não mais o a(A)utor todo-poderoso. Desse modo, ele é o corpo-escritor onde a escrita se revela e se faz outro texto.

Neste percurso pessoal de leitura d’ *A morta*, outras questões surgiram: por que, ainda hoje, no campo da arte, parece existir a dominância da exigência de uma decifração crítica do universo sígnico? Por que tratar o signo como expressão natural, afastado de sua história, garantia de transformabilidade? Por que a permanência da hierarquia do produto texto sobre sua produção de linguagem? Por que, ainda hoje, sustentar uma dicotomia entre a literatura - dotada de uma excelência eterna — e um espetáculo efêmero? Por que incorporar, tanto, no discurso teatral, o texto legível, “tagarela”, d’iria Barthes, ou o texto “carregado de ilusões, empatias”,

diria Bertolt Brecht? E, assim, por que ainda entender a catarse como um dos principais elementos da trama, totalizador até, de uma obra artística, desmedindo-a de seu sentido original, polêmico, na tragédia grega? Isto não parece próprio da expressão artística, mas, sim, serve à indústria cultural que necessita de produtos feitos para serem decifrados e jogados fora.

Mesmo assim, pode-se perceber no contexto sócio-cultural que o texto teatral impresso, garantido em permanência e legibilidade, texto fixo, exato de sentido, catártico em sua totalidade, ainda é selo de autoridade e sinalizador de juízos para, inclusive, textos libertários como *A morta*.

Mas, está fadada a escrita, a expressão cênica a este lugar? Seguirá ela, ainda, este passo? Não, apesar do texto/cena vigente ser o “texto de prazer”⁶ de que fala Barthes, aquele texto com menores chances de ruptura, sustentado numa cultura e interessado no poder de sua permanência para fins de lucro. Apesar deste “texto do conforto”, do alívio, da regeneração por intermédio do processo de identificação, da legibilidade e da decifrabilidade, a escrita cênica deve se inscrever em outro espaço.

Isto porque, “o que quer dizer diz. Não fica fazendo o que, um dia, eu sempre fiz. Não fica só querendo, querendo, coisa que eu nunca quis. O que quer dizer, diz. Só se dizendo num outro o que, um dia, se disse, um dia vai ser feliz”⁷

Paulo Leminski diz. Oswald diz. Eu quero dizer, mas como? Compondo. Decompondo. Reapresentando. Construindo, ousadamente, pilares significantes que constituam sentidos e os diluam, espaços libertários, inexactos, inacabados, sujos, entre outros lugares históricos. Textos produtivos de/em corpos-escretores.

Um “texto de gozo”, diz Barthes. É isso: o gozo da glosa. Não que eu não goste da glosa. Gosto, por isso “escrevo. E pronto. Escrevo porque preciso, preciso porque estou tonto. Ninguém tem nada com isso. Escrevo porque amanhece, e as estrelas lá no céu lembram letras no papel, quando o poema anoitece. A aranha tece teias. O peixe beija e morde o que vê. Eu escrevo apenas. Tem que ter porquê?”, diz Leminski.

Uma certa arte sonha – a literatura sonha, a cena sonha – com a libertação da linguagem e com a palavra calma, a paz no texto. Um deciframento do texto é feito sob a ordem do juízo de valor e, portanto, sob uma espécie de guerra. Barthes diz que é preciso, ao escutar um texto, ao dizer, ao responder, não ser autor de um julgamento. E, sendo assim, como quer Oswald de Andrade, ler é “ver com olhos livres”.

⁶ Roland Barthes faz uma distinção de duas modalidades de emoções ocasionadas pela leitura do texto literário: uma, o “prazer”; outra o “gozo”, ou a fruição. Também, estas emoções têm relação direta com o caráter da realidade textual existente, em leitura. Desse modo, existe um texto de “prazer” e um texto de “gozo”, diferente um do outro.

⁷ LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas*. Seleção Fred Góes, Álvaro Marins. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

Mas, não se trata de ser a-historicista. Trata-se de compor textos produtores, grávidos de significação, em vez de textos produtos, impregnados de informação e emoções identificáveis somente em um sentido único.

Assim, Oswald se encontra com Barthes na minha ação (utópica?) para dizer, novamente, como Paulo Leminski: “isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além”.

Quero, portanto, um CORPO-ESCRITOR. E reflito aqui sobre um possível elemento da composição do fenômeno cênico. Um corpo e um escrito isolados estão condenados a serem exatos. Para compô-los, decompô-los e rerepresentá-los na perspectiva gozosa é preciso tempo: o tempo da decomposição. Passo e espaço. Assim, pode, talvez, ser criada uma percepção aguda de textos teatrais já fixados, mesmo os textos considerados de vanguarda.

Decompor *A morta* também é um ato necessário, mesmo que ela traga em sua estrutura de escrita, a incitação, a solicitação à decomposição. Como ela própria incita, o passo é o ato gozoso, ato de estupro da linguagem, da literatura e do próprio teatro. Para além do “mal-estar” vanguardista de que fala Barthes. Por isso, *A morta* tende a ser texto negado. Pois, quem tem tempo de decompor?

A morta em decomposição é ironia, incitação, solicitação. Deformidade.

E, diante dela, parafraseando Oswald em sua *A morta*, o ator/poeta soterrado nas catacumbas trágicas pode sair à luz concretizando seu corpo-escritor. Corpo *theatron*. Corpo à mostra, que vive a palavra sem somente ilustrá-la. Corpo que expurga o texto sem somente afirmá-lo.

Este corpo-escritor é, dessa maneira, concretizado em relação prismática com todos elementos que até então constituem o fenômeno cênico. Principalmente, decompõe atitudes formadas sob esta relação múltipla, polifônica, dialógica, entre movimento e texto, corpo e escritura. Cada elemento tende a não desaparecer um no outro, nem um ou outro é priorizado, mas, convivem para abrir os sentidos de sua significação. O corpo-escritor é assim, somente, uma estratégia de composição para um modo de expressão, de sentido múltiplo, criador de transitoriedades.

O fenômeno cênico, concretizado nele, é o corpo *theatron*, máquina de fazer ver, “máquina cibernética” como o próprio Barthes diz do teatro, que, em algum momento particular, pode viver a catarse. Catarse esta que pode nos constituir historicamente e/ou que é a própria náusea criadora de vômitos disformes.

Assim, de pedaços de textos nauseabundos tragados, deglutidos, engolidos, pode ser possível inscrever-se em si o verbo. E vomitar. Em ato real.

Vômito concreto que estimula o ser vivente, cria desejo de viver e é arte. Arte gozosa.

TRANSFIGURAÇÃO E DEFORMAÇÃO GESTUAL EM SÃO JOÃO DA CRUZ

Por André Meyer Alves de Lima ¹

Programa de Pós - Graduação em Ciência da Arte
Universidade Federal Fluminense

Este artigo se insere numa reflexão estética da criação em dança-teatro na peça *Teresa d'Ávila, um rito de passagem*. Particularmente, debruça-se sobre o processo de criação coreográfica baseada na cena em que San Juan de la Cruz é lançado num sinistro calabouço, onde será torturado por oito meses. Na peça, as autoras Ana Taborda e Neila Tavares² propõem que a tortura de Juan - o grande místico espanhol do século XVI que, após abraçar a causa da reforma dos carmelitas descalços corajosamente iniciada por Teresa d'Ávila, sofre invejas e passa a ser perseguido pelo poder inquisitorial anti-reformista - seja dramaticamente encenada por meio da recitação de uma das suas mais sublimes poesias místicas. Nesse contexto nasceu esta investigação cênico-coreográfica, pautada na busca de capturar a descontinuidade entre o estado da *unio mystica* de Juan de la Cruz e as maculações impingidas ao seu corpo pelo Santo Ofício.

A estrutura épica do teatro brechtiniano se revela na concepção da peça, permitindo desenvolver espaços ideogramáticos nos quais o corte de tempo reúne a teologia barroca de Teresa, Tomás de Torquemada e Antonio Vieira em fragmentos que se interpenetram organicamente. A Teoria das Estranhezas de Ued Maluf se constituiu num dos referenciais que ajudaram a fundamentar a própria concepção de encenação da peça como mosaico de isomorfos. A noção de isomorfismo apresentada nesta teoria se afasta da concepção tradicional deste termo, denotaria o resultado da aplicação de um tipo especial de transformação reversível não fechada. Como oposições, dualidades, diferenças ou diversidades básicas que sofrem transformações recíprocas entre si - permitindo a fluidez entre diferentes processos e técnicas na práxis teatral. Do ponto de vista do espetáculo, pode-se falar da identificação numa peça teatral de um cenomosaico.

Início a falar da peça a partir da reflexão que Lepargeneur (1984, p.7) traça sobre o encontro de Teresa d'Ávila e Juan de la Cruz, como um mergulho imaginário

¹ André Meyer é Professor do Departamento de Arte corporal / UFRJ, Coreógrafo e intérprete da Companhia da Dança Helenita Sá Earp, mestrando do Programa de Pós - Graduação em Ciência da Arte da UFF.

² Pesquisa que vem sendo desenvolvida no projeto cênico transdisciplinar desenvolvido pelo GEP-LiCê (Grupo de Experimentação e Pesquisas em Linguagens Cênicas), vinculado ao Mestrado em Ciência da Arte da UFF e coordenado pelo Professor Luiz Alberto Sanz.

num infinito oceano quando diz: “Por enquanto vamos considerar Juan de la Cruz aceitando o convite de Teresa d’Ávila a se arriscarem sobre o oceano do nada para atingir o continente do tudo, sopro do amor divino nas velas: celebrar isto como chama, poesia ou mística?”

Juan - Teresa, Hermana, yo creo, yo crío, eu creio e crío nesta fé imensa que mi transmuta e mi transforma. No hay sufrimiento, não há persecución que nos impeça, hermana, de este amor total.

Teresa - ¡Basta! Juan, Hermano, pára, silencio. ¡Basta! Cala para sempre su hablar. Não vês? Eles estão em todos os lados, con sus ojos secos, con sus gestos duros... não saben prazer en Dios.

Juan - Acalma-te, Teresa hermana minha. Aquí já es outro dia.

Teresa - João, Juan, tengo medo. Vejo sus ojos na noite. Vejo chibatas, sinto dolores profundas. ¡Basta! No escribas poesia.

Juan- ¡Teresa! No hay Dios sin poesia!

Luiz Alberto Sanz comenta, na comunicação *A transdisciplinaridade em Teresa d’Ávila, um rito de passagem*, dirigida ao I Congresso da Abracé:

De imediato instaura-se a estranheza: que língua fala esse personagem? Certamente tem algo do ladino, idioma dos sefaradis – povo judeu do qual descendia a própria Teresa de Cepeda y Ahumada. Mas isto tem quase nenhuma importância. Afinal, do público, só uns poucos, lingüistas, sefaradis ou admiradores da folclorista Fortuna, serão capazes de percebê-lo. O propósito não é atingi-los nem irritá-los, pois não é ladino o que se fala. É portunhol mesmo, obrigando intérpretes e leitores a identificar e empregar modulações complexas e ricas numa mesma frase, numa mesma oração, num mesmo período.

Os diálogos acima não representam fielmente a seqüência das falas originais dos personagens tal como se apresentam no texto da peça. Estes foram sinteticamente reunidos em imagens-chave para deflagrar o processo de pesquisa das linhas de interpretação, movimento e composição no fragmento onde Teresa e Juan se encontram.⁴ Encontro decisivo para o então *fraille* Juan de Mathias, que intencionava abandonar a ordem dos Carmelitas da Observância em prol de percorrer uma via religiosa mais ascética. Teresa o convence a criar, junto com ela, a opção descalça do Carmelo. Dotada de um enorme poder de persuasão, faz Juan perceber que ele poderia ter seus desejos místicos-ascéticos realizados com a extensão da Ordem dos Carmelitas Descalços ao ramo masculino da Igreja.

⁴ Fragmento este que foi dirigido por Denise Telles, no qual participei como intérprete.

É preciso que se diga que nos diálogos entre Teresa e Juan, nesta peça, fica evidente o perigo que cercava todos aqueles que falavam em reforma. O poder eclesástico queria evitar a extensão à Península Ibérica da Reforma luterana. É neste sentido que os escritos de Teresa enfocam que a reforma é a do “castelo da alma”, pela meditação principalmente. Mesmo assim, suas propostas acabaram por questionar indiretamente a própria estrutura hierárquica da Igreja e seus temíveis aparelhos de repressão inquisitorial, armados com cadeia, tortura e fogo. Bonaventure afirma:

Em seu livro. O caminho da Perfeição, Teresa coloca a seguinte questão: Eu compreendia muito bem que tinha uma alma, mas o que era esta alma? Para responder a sua própria pergunta, Teresa recorre a diversas representações arquetípicas das quais a mais conhecida é esta: pode-se considerar a alma como um castelo constituído inteiramente de um só diamante ou de um cristal muito puro e que contém inúmeros aposentos “no alto, embaixo e dos lados”. No centro, na morada principal, a sétima, habita o Rei. Esse castelo é circundado por uma “muralha”, nosso corpo. E dentro dessa muralha assim como nas três e quatro primeiras moradas se encontra “os guardas”, “os vassallos de deus”, “os chefes”, “os mordomos” (isto é, os sentidos, as potenciais da alma, o entendimento, a vontade, e a memória) assim como um bestiário completo, “cobras, répteis de todo tipo, leões, cães, animais ferozes” (quer dizer, as paixões, a concupiscência, a irritabilidade, o desejo libidinoso e o desejo de poder)... É na sétima morada, no “centro da alma”, no jardim paradisíaco, que reina o rei, o Cristo.

Seria oportuno neste momento estender a Teoria das Estranhezas para a formação de mosaico das religiões. Então, de que forma os escritos de Teresa não formaram uma unidade de alta complexidade isomórfica com os versos-quadras do Rubaiyat do inspirado poeta místico sufi Omar Khayyam, particularmente em passagens como esta, reproduzidas por Yogananda (1998, p. 95):

Do centro da terra, pela Sétima Porta

Subi e me sentei no Trono de Saturno.

Muitos nós desatei pelo caminho, exceto

O Nó da Morte Humana e do Fado soturno

Por outro lado, movido pelas próprias experiências místicas e por motivações semelhantes às de Teresa, os escritos de Juan de la Cruz tomam forma poética e não doutrinal teórica. Pela trilogia da poesia mística sanjuanista, que se perfaz com as obras *Noite escura*, *A subida do Monte Carmelo* e o *Cântico Espiritual*, mais uma vez encontramos isomorfos entre a poesia sanjuanista e a poesia mística sufi-persa, que remontam à união divino-humana pela fusão da amada com o amado. Os sufis definiam-se como bêbados do vinho do amor divino. A ressonância desta protoforma da mística sufi é nítida no santo espanhol.

Por outro lado, a abordagem bachelardiana acerca da imagem literária forneceu suportes para abertura de feixes—imagens de movimento que passaram a alimentar a pesquisa coreográfica na cena da tortura de Juan.

É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem (Bachelard, 1996, p. 1).

Pela força desta repercussão, isto é, de estar vivendo o fluxo modelante dinâmico nascente da imagem em movimento é que se instaura a própria novidade no fazer artístico. O criador é então um fruidor da imagem⁶. Neste sentido, acerca da poesia de Paul Éluard, Bachelard comenta:

... a centelha, em Paul Éluard, é maior ainda: queima o próprio inferno, queima os velhos resíduos do coração humano, pulveriza todas as escórias que abrandam a chama. A centelha é o germe do fogo, o centro do amor humano. A centelha em Éluard é um programa de liberdade. Leiam todos os poemas. Tomem um elemento do fogo que os perpassa e saberão de onde vem a luz.

Os versos-síntese da poesia *Cantar de la Alma que se Huelga de Conocer a Dios por Fee*⁷ (colhidos após a ausculta da palavra íntima que ressoa como um verdadeiro poder mobilizante), repercutiram em mim como as que mais evidenciavam no contexto da peça o conflito entre a iluminação transformante e a angústia vivida por San Juan no período em que fora torturado.

*Juan – Que bien sei eu a fonte que emana e corre
Ainda que de noche
Sua claridade nunca és escurecida
Ainda que de noche
Aquele viva fonte que desejo.*

Estas adesões a um verso dominante permitiram instaurar uma poiésis sob o signo de devaneios substancializados no espaço da imagem coreográfica. Então, tomando essas imagens literárias, a pesquisa coreográfica se baseou nos estudos desenvolvidos pela Professora Ana Célia Sá Earp⁸ sobre a deformação gestual e nos

⁶ No seu artigo *A linguagem da luz do olhar: notas para uma fenomenologia da imagem fotopoética*, o Professor Carlos Alberto Murad diz: "a palavra imagem tem o sentido bachelardiano de imagem imaginada (fantasmática, virtual)... e estas constituiriam a matéria primeira de toda meditação devaneante" (1997, p.100).

⁷ *Cantar da Alma que se Regozija de Conhecer a Deus pela Fé.*

⁸ Desenvolvidos a partir das pesquisas da Professora Emérita Helenita Sá Earp, introdutora do ensino de dança nas universidades brasileiras em 1939.

agentes de variação das Famílias da Dança⁹, particularmente das Quedas e Elevações. Estes estudos me permitiram criar duas linhas básicas de composição de partituras de movimentação coreográfica em deformação. Por que a opção da deformação como mobilidade germinal para a caracterização de Juan neste fragmento cênico? Antes de qualquer coisa, o ser torturado é um ser que se deforma, contorce e se recolhe dentro de labirintos de dor física. Mas o que é exatamente deformação gestual na dança e como esta opção estética se materializou na composição coreográfica em Juan? No que se refere ao estudo particular acerca da deformação na dança e dos processos envolvidos na sua caracterização estilística, Earp analisa a questão sob dois aspectos básicos: a deformação funcionando como um fator destabilizador de uma composição gestual ordenada segundo aspectos de uma configuração mais definida por referenciais da forma corporal pautados na geometria euclidiana; e a deformação sendo gestada a partir de mutações e modulações, desdobrando-se no corpo em movimento a partir dela mesma.

Dentro do primeiro enfoque, as deformações ocorreriam como mosaico de diagramas de forças que estabelecem uma descontinuidade da configuração ordenada / linear de distribuição euclidiana no gesto. A deformação como mosaico de relações gestuais compreende um modo de conformação que afasta o ser que dança de configurações estáveis, para valorizar as instabilidades.

No segundo eixo de abordagem, o deformar, isto é, o evidenciar mais a mutação, o desmanche surge de dentro mesmo de um movimento já deformado. Nestes casos, as deformações em dança resultam de um processo de produção do movimento que dissolve a arraigada noção de concretude do corpo. Sua impermanência fica mais evidenciada. Como esboço e reminiscência de algo que está ao mesmo tempo presente, mas ausente. Uma espécie de encontro do visível com o invisível. Movimento indeciso no sentido de um controle de justa medida e proporção. Resaltam o não fixo e o que é evanescente e fugaz. Compreendemos assim, por Earp, a diferença entre os gestos que possuem uma natureza ordenada por definições euclidianas da forma e aqueles gestados em deformação. Nos primeiros, testemunhamos um acontecimento numa seqüência mais organizada. Quando o movimento pela deformação fica mais visceral, a execução tende a tornar-se mais caledoscópica e a criar uma ambiência de desorganização, caos e imprevisibilidade. Tais redes de instabilidades cinéticas deflagram configurações exteriorizadas no ato dançante; não

⁹ Além de desenhar princípios básicos de relações, a fim de prover uma dinamogenia arquitetural de diálogos entre as partes do corpo e seus segmentos, Earp investigou sistematicamente as situações onde o corpo se move por inteiro. Este corpo como um todo é, então, estudado em torno de troncos de possibilidades de movimentação que possuem elos comuns chamados Famílias da Dança. São os estudos sobre a criação e a variação das Voltas, dos Saltos, das Quedas, das Elevações, das Transferências e das Locomoções. Estudos que se interligam de forma orgânica com as possibilidades de criação e variação dos movimentos segmentares do corpo. Tais relações se dão entre os diferentes segmentos de uma determinada parte do corpo, entre partes diferentes, entre partes e Famílias da Dança, isto quer dizer que os eixos básicos vão criando redes de múltiplas conexões na criação gestual na dança.

como simples desenhos contorcidos de formas no espaço, instauram, por sua vez, toda uma psicologia própria no movente.

Por outro lado, a partitura de movimento desta cena se desenvolveu através de Quedas e Elevações que são continuamente repetidas, a partir da abordagem da exaustão de Grotowski. Então, a própria respiração conduzia a oralidade da interpretação da poesia a se modificar constantemente, de modo diferenciado a cada vez que a frase coreográfica era repetida. Impulsionava à formação de modulações sonoras, oralidades gestuais, pausas, quebras dramáticas, nas linhas de interpretação/movimentação da personagem. As sínteses entre estas opções compositivas levaram, com efeito, à substancialização coreográfica de uma das características predominantes da poesia sanjuanista, tal como nos ensina Silva (1984, p. 45):

O canto e o ritmo fluem, às vezes, desprezando uma gramática estrita. Os tempos de verbo caem freqüentemente num passado imperfeito que mais se assemelha a um eterno presente de águas caindo, para de novo subir, num jogo infundável de fonte antiga.

Para que os movimentos, na interpretação teatral, alcancem suas específicas características e densidades, estes devem encontrar no tempo, no espaço, na dinâmica, na forma, sua exata energia de devir. Para tanto é preciso seguir as imagens em todos os conselhos de mudanças em variadas situações sutis do corpo para que tenhamos dentro de nós lições de mobilidade substancial.

Bibliografia

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- _____. *O direito de sonhar*. São Paulo, Bertrand, 1994.
- BONAVENTURE, Leon. A atitude Psicológica em Santa Teresa de Ávila. Rio de Janeiro: Revista *Quaternio*, [19--].
- LEPAGENEUR, Hebert. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MURAD, Carlos Alberto. A linguagem da luz do olhar: notas para uma fenomenologia da imagem fotopoética. Rio de Janeiro: Revista *Interfaces*, CLA/UFRJ, 1997.
- SANZ, Luiz Alberto. *A Transdisciplinaridade em Teresa d'Ávila, um rito de passagem. Memória Abrece I — Anais do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de setembro de 1999*. Salvador: ABRACE, 2000.

SILVA, Dora Ferreira. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. São Paulo: Cultrix, 1984.

TABORDA, Ana & TAVARES, Neila. *Teresa d'Ávila: um rito de passagem*. Rio de Janeiro: xerografado, 1987.

YOGANANDA, Paramahansa. *O vinho do Místico – O Rubaiyat de Omar Khayyam – Interpretação espiritual*. Singapura: Self Realization Fellowship, 1998.

TRAVESSIAS E TRAVESSURAS DA PAIXÃO SÁBIA, DE ÁVILA A CANUDOS

Por Luiz Alberto Sanz¹

Universidade Federal Fluminense

A exemplo de Rubem Alves (1998, p. 33) começo com um *ante scriptum* (A. S.), mas não um prólogo.

Em que tempos debatemos? Com que olhos olhamos? Com que mentes criamos? Com que ouvidos *arrastamos*? Em que tempos, com que olhos, vozes, ouvidos, razões, afetos, *nós* debatemos, olhamos, criamos, *arrastamos*, expressamos, deglutimos, lemos, articulamos, desarticulamos, vivemos, resistimos?

Estou na Bahia, comunicando com o mundo da pesquisa em Artes Cênicas. Recorro à nossa tão presente (e calada) *estética do arrastão* (TOM ZÉ, 1998) e — *arrastando* Tom Zé sozinho (*Defeito 13: Burrice e Defeito 7: Dançar*), com Pedro Braz (*Defeito 1: O gene*), com André Abujamra (*Defeito 8: ONU: Vendem-se Armas*); *arrastando* Torquato Neto (que era piauiense, mas muitos o pensavam baiano) e Jards Macalé (*Let's play that again*), que, por sua vez, já *arrastaram* alguém — digo:

Se a gente já mente no gene; se a burrice está na mesa, ensinada nas escolas, universidades e principalmente nas academias de louros e letras; se há uma ONU pra manter a paz e a turma lá fabrica armas mortais; vai, bicho, desafinar o coro dos contentes, pois o pé se acostuma a dançar.

E cito, para meu próprio prazer e ilustração, palavras do protagonista no inédito *brecheterol timbalado* de José Carlos Capinan, *Chocolate na Somália*:

Poetas e poemas não podem nada, palavras não podem nada.

Somos os bobos da nova ordem.

O Estado está na mão dos comerciantes das almas.

Eles controlam o meu gozo, eles são os reis do jogo, os reis do logro, os liberais e sociais democratas.

E quem é o bobo da corte desse império da lógica republicana?

É o povo, somos nós, os sujos e os ignorantes, nessa nobre república dos coroados inteligentes ministros da nova ordem?

Essa é a coroa da lei dura do mercado.

Mas agora eu roubarei os louros dessa coroa republicana.

¹ Professor de Notório Saber do Mestrado em Ciência da Arte da UFF, coordenador deste GT.

Eu quero ser coroado o rei da fome (põe na cabeça o barrete frígio tricolor).

Eu sou o rei da fome e quero ser coroado em nome dessa divina comédia republicana (CAPINAN, 2000, p. 23).

E – por que não? – arrastar a mim mesmo, já que,

[...] no Brasil, o Teatro mestiço foi introduzido como instrumento de conquista e dominação pelos jesuítas, através de dramaturgia poliglota, polifônica e polimorfa: recitada em latim, espanhol, português e tupi; coreografada e marcada segundo a gestualística de seus atores e personagens; cenografada parte pela Natureza (Deus), parte antecipando o esplendor do barroco ibérico, não de todo rompido com a Idade Média, que adquire caráter peculiar com o Teatro do Novo Mundo. Ressaltam-se suas espiritualidade e sensibilidade extremas. Os dramaturgos da Igreja, acima deles Anchieta, levaram, assim, o Teatro aos limites da sedução espiritual. O sentido do drama era compreendido mesmo que as palavras não o fossem. Despia-se o literário para assumir o exclusivamente teatral (1999, p. 25).

Sem mais *mas-mas*, vamos ao corpo da comunicação.

Introdução

O percurso desta pesquisa se dá no território barroco da dramaturgia brasileira contemporânea, na qual investiga processos de interpretação e, conseqüentemente, de construção do intérprete. Iniciou-se tendo por objeto “Teresa D’Ávila, um rito de passagem”, de Ana Tabora e Neila Tavares (1987) — tema da comunicação “A transdisciplinaridade em Teresa d’Ávila, um rito de passagem”. (SANZ, 2000a) apresentada ao I Congresso. Agora cruza caminhos com outras dramaturgias. Encontra em César Vieira personagens e situações que chamam a interpenetrações. A erudita e douta Teresa, também iluminada, compartilha do imaginário rude do Conselheiro – “O Evangelho Segundo Zebedeu” (VIEIRA, 1971) –, mais medieval, mas não menos revoltoso, nem mais impertinente. Aqui, o que interessa são as particularidades das interpretações desses personagens, movendo-se sobre referências, sentimentos e conceitos comuns. Como bússola, a *paixão sábia*², anseio de plenitude, força que questiona a si mesma, que aflora na emoção que se gera *com-ciência*. A comunicação se liga às pesquisas cênicas “Fragmentos de Teresa”³ e

² Para maior compreensão do conceito, recomendo a leitura da comunicação “Paixão Sábia em Cena”, de Renata Petrocelli Bezerra Paes, apresentada a este mesmo Grupo de Trabalho e aqui publicada, bem como sua dissertação de mestrado, “Paixão Sábia em Cena: o mosaico da paixão nas artes cênicas” (UFF, 2001).

³ Objeto de comunicações, neste GT, de André Meyer (“Transfiguração e deformação gestual em São João da Cruz”), Denise Telles (“Teatro-Dança e a cena-mosaico: poética do movimento em Teresa D’Ávila e Juan de la Cruz”), Patrícia Pereira (“A Poética do mínimo na interpretação da personagem Teresa d’Ávila”) e Renata Petrocelli (“Paixão Sábia em Cena”).

“Bailados de César Vieira”⁴ e ao espetáculo “O Amor e seus duplos”⁵. Indiretamente, reflete e reflete-se nas comunicações “Descolonização da Expressão e a relação tempo na Universidade de resultados”, de Ana Maria Taborda Ribas e “O Gesto como componente essencial à expressão em *O Sentido de Zeus*”, de Maria Lúcia Galvão Souza⁶.

Alguma Estranheza

Os trabalhos do Grupo de Experimentação e Pesquisas em Linguagens Cênicas (GEP-LiCê)⁷ se iniciaram tendo como *pre-texto* a peça “Teresa d’Ávila, um rito de passagem”, de Ana Maria Taborda e Neila Tavares. Seu objetivo é investigar e explorar processos de construção do intérprete, primariamente, e da interpretação, secundariamente. Algumas de nossas hipóteses:

- A construção do intérprete é obra especialmente singular, que lida com e depende da individualidade, que avança ao motivar e provocar mutações, desenvolver consciência⁸;
- A construção da interpretação se dá *entre* diferenças: a interpretação de uma personagem implica um intérprete disponível, isomorfo⁹ capaz de permanente transmutação e apto a interagir com a realidade por ela trazida; a interpretação de um espetáculo é obra comunitária, articuladora de individualidades e diferenças. São unidades diferenciadas de alta complexidade.

No processo de comprovação dessas hipóteses foi fundamental começar a entender (a compreensão total de suas implicações é caminhada inesgotável) a Teoria das Estranhezas de Ued Maluf¹⁰. Essenciais para nós foram os conceitos de *fluidez* e de *mosaico de isomorfos/unidade de alta complexidade*, em um contexto de valorização da “importância crítica do ‘duplo vínculo’ — intuitivo/intelectivo — para o pensamento científico” (MALUF, 1997, p. 120).

⁴ Introduzido na comunicação trabalho de Eliane Santos Souza (“O Bailado do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira, um outro olhar”).

⁵ Apresentado na programação cultural deste Congresso e tratado na comunicação de Maria Inês Galvão Souza a este GT (“Do diálogo à dança do Amor”).

⁶ Também apresentadas a este GT e publicadas nesta Memória Abrece V.

⁷ O GEP-LiCê, por mim coordenado, é ligado ao mestrado de Ciência da Arte da UFF e formado por alunos e pesquisadores convidados. Funciona desde 1999.

⁸ Denise Stoklos: “[...] Creo en la descripción de una nueva realidad traducida por la fuerza de la presencia de un actor comprometido con la historia, con su idiosincrasia, sin recursos fabricados, limpiamente, como el agua en la fuente” (1989, p. 69)

⁹ Para atender a necessidade de construção de uma linguagem teórica fora dos critérios do fiscalismo, que fugisse às exigências de mensurabilidade, Ued Maluf adota o isomorfo como componente dessa linguagem e o define como “resultado de uma transformação não-fechada (reversível)”, contrapondo-o ao conceito de elemento, próprio aos sistemas. Não havendo elementos, não haverá sistemas. Constituem-se os mosaicos de isomorfos, unidades diferenciadas de alta complexidade [MALUF, 1997, *passim*]

¹⁰ Professor convidado dos programas de Mestrado e Doutorado em Psicologia da UFRJ, de Mestrado em Ciência Ambiental da UFF e membro do corpo docente permanente do Mestrado em Ciência da Arte da UFF

Poderíamos entender *fluidez* como “um resultado *não-definitivo, não-fechado*, mas, ao mesmo tempo, *definido* ou *significativo*” (MALUF, 1997, 69), de uma operação em que um isomorfo (protótipo) se diferencia mudando-se em novo valor (idiótipo) ao interagir com outros isomorfos ou em outro contexto. Maluf explica:

[...] Como a transformação [...] é considerada não fechada, ela é reversível; mas de uma reversibilidade também não-fechada; assim, transformação do idiótipo no protótipo não redundava na mesma coisa que transformação do protótipo no idiótipo [...] (1997, 69).

A inteligência da bipolaridade dos conceitos *mosaico de isomorfos/unidade de alta complexidade* reforçou o gesto dialógico que caracteriza o GEP-LiCê, espelhado em Luiza Barreto Leite, mestre de dois de nós, Ana Maria Taborda e eu. Que bipolaridade é essa que nos vem explicada pela filosofia da ciência? Vejamos:

[...] para indicar que as diferenças (isomorfos) conformam uma unidade diferenciada (mosaico de isomorfos), ficou sugerida a expressão “unidade de alta complexidade” [...] — assim, se se quiser ressaltar o todo, fala-se nesta unidade [...]; se, por outro lado, se quiser dar ênfase às diversidades constitutivas dessa unidade, fala-se em mosaico de isomorfos (MALUF, 1997 73).

Tal dupla possibilidade de leitura é própria das artes, sobretudo das artes cênicas, mas é preciso que se valorize o diálogo com o espectador, respeitando-lhe a individualidade, considerando-o isomorfo essencial de nossa expressão. Mas não apenas isso. Compreendendo que ambas as visões têm que estar presentes para que alcancemos a plenitude da interpretação, um cenomosaico que se constitua em unidade de alta complexidade.

Escolhas, coincidências e diversidades

A escolha de “Teresa d’Ávila, um rito de passagem” como pretexto deve-se a suas características estimulantes e desafiadoras:

São fragmentados o ambiente [...], a fala [...], o tempo [...] e os personagens [...].

Fragmentado o texto, a dramaturgia de Teresa D’Ávila, um rito de passagem exige a desconstrução do bailarino, do ator, do cantor; o abandono dos métodos e escolas para a construção de uma nova síntese, de um método emanado do trabalho espetacular em si. O projeto propõe um mosaico, um reordenamento dos fragmentos, um intérprete que dialoga silenciosamente com as palavras dentro de si e nos ouvidos da platéia. Uma pesquisa teórica que só se justifica quando tornada práxis (SANZ, 2000a, p. 591-592).

E serão características semelhantes que levarão à proposta de desdobramento da pesquisa incorporando outros intérpretes e outro pretexto: “O Evangelho Segundo Zebedeu”, em paralelo com “Rei Momo”, os dois de César Vieira. Ademais da essência barroca de *Teresa e Zebedeu*, é preciso estabelecer algumas coincidências que permitam melhor reconhecer a diversidade. Tomemos como protótipos as fragmentações de ambas as peças.

O enredo — os episódios da constituição e da destruição da comunidade de Canudos — também é contado fragmentariamente em *Zebedeu*; o duplo vínculo se manifesta o tempo todo — “O espetáculo se desenrola em dois planos: um que aborda o drama dos artistas de circo [...]. O outro [...] que aborda o drama representado pelos artistas do circo, ou seja, ‘Vida, Paixão e Morte de Antônio Conselheiro’ ” (VIEIRA, 1977, p. 22). Na verdade, impõe-se uma terceira vinculação: com a comunidade que o representa. Na estréia, esse terceiro vínculo se deu com o Teatro do XI, grupo de estudantes que o encenou sob duras condições impostas pela ditadura e seu AI-5.

Em *Teresa*, o ambiente se fragmenta, “com sua estrutura épica e a exigência de ocupação total do espaço, ora pela alternância, ora pela convivência de ações diversas” (SANZ, 2000, p. 591). Em *Zebedeu*, Canudos é transportado para sob a lona de um circo, os ambientes ora interpenetrando-se (unidade de alta complexidade), ora diferenciando-se (mosaico de isomorfos) pela ação das personagens ou dos espectadores. Para a ocupação do espaço, o autor da peça dentro da peça, Zebedeu Martins, recomenda: “movimentação a mais não poder prá todos os lados do picadeiro, que não deve ser pequeno e deve estar coberto com serragem e palha miúda” (VIEIRA, 1970, p. 3).

O mosaico da fala se dá no texto de Taborda-Tavares por meio das modulações próprias ao Português, ao Castelhana e ao Ladino que constituem uma nova unidade no Portunhol. Em Vieira, é outro o mosaico, expresso em recomendações atribuídas a Zebedeu Martins:

[...] como o drama foi escrito numa mistura de falas usadas no Nordeste e de fala-falada pelo caipira do Interior de São Paulo, é bom que se frize (sic) bem esse ponto, pois é diálogo feito de ovida, de orelhada... com o jeito de se comunicar de cada um dos informantes e que foi guardado, conforme os causos iam sendo desfiados. (VIEIRA, 1970, p. 3)

Embora sendo diversos os mosaicos da fala, vale para ambos o que escrevi sobre *Teresa*: obrigam “intérpretes e leitores a identificar e empregar modulações complexas e ricas, numa mesma frase, numa mesma oração, num mesmo período” (SANZ, 2000a, 591).

Se o tempo, em *Teresa*, fragmenta-se e incorpora-se na alternância de cenas (entre Torquemada, séc. 15, Teresa, séc. 16, e Antônio Vieira, séc. 17), em *Zebedeu* o faz, por vezes, na mesma frase, passando-se abruptamente de Canudos para o Circo pelo afloramento da consciência, sobretudo, de “Vicente”, ator estreado:

[...] É o ator que não sabe o papel e coloca suas próprias opiniões e anseios na boca do personagem. Aqui são os homens do povo ao lado dos artistas de circo que desmantelam uma farsa-história e não se preocupam em reconstituí-la com precisão. [...] são eles que negam o que o Ponto-consciência oficial lhes manda dizer, e o público pode ouvir os dois e comparar seus argumentos. (SANZ apud VIEIRA, 1977, p. 24).

Em ambas as peças, personagens duplicam-se em seus conflitos e esperanças. Teresa **entre** a paixão espiritual/adoração divina, a paixão política pelo destino da

Igreja e do Cristianismo, a paixão imediata pela verdade e a justiça, a paixão sensual pelo Cristo. Seu corpo reflete tais instâncias e dimensões. Vicente **entre** a verdade dos donos do circo, da História oficial e dos seus sentimentos e convicções.

E, mais uma vez, ambas dramaturgias

[...] reencenam no seio do cristianismo ritos sacrificiais expiatórios primitivos, sejam sumérios, hebreus, gregos, astecas, tupinambás ou iorubás. A redenção dos pecados individuais ou coletivos pelo sacrifício humano ou, simbolicamente, pela imolação do cordeiro. O sacrifício humano, no entanto, só alcança a divindade se voluntário. Implica consentimento e disposição do imolado, que perde a condição de vítima e passa à de redentor. Tradição de que se plasmou a imagem do Cristo. (SANZ, 2000a, 591)

O sacrifício, em *Teresa*, não chega à morte. Torturado, Juan de la Cruz sobrevive, foge e segue seu destino, rumo a tornar-se, depois de morto, doutor da Igreja e a ser absorvido pelo sistema que combateu. Melhores destinos tiveram Pajeú, o jagunço-cantador, e Ant3nio Vicente, o Conselheiro, perenes na mem3ria popular, mais como her3is do que como m3rtires. Como todos os principais do seu lado, Conselheiro e Pajeú morrer3o em cena. Mas 3 ao combatente negro que o autor dedica a melhor homenagem, o discurso do Conselheiro em meio ao coro dos romeiros:

M3sica – *Me corte, que eu nasço sempre*

Sou que nem soca de cana...

Me cortem, que eu nasço sempre

Sou que nem soca de cana...

Conselheiro – *Irm3o Pajeú, n3o sei de que vosmecê morreria;*

Uns me alertaram que foi de bala, outros que n3o seria;

*Das coisas que voc3 gostava, n3o gosta mais: cavalo galopeiro,
lmparina de g3s, falar franco na frente, nunca negacear por
tr3s;*

*da morena de olhos gr3ndes e l3bios finos que est3 aqui no fim do
seu destino; de ajud3 os pequeninos, da querença de n3o ter
forte pr3 bater no fraco, da vida vivida sem alarma de sino:*

Essas coisa, irm3o Pajeú, eu garanto, v3o ter continuaç3o

M3sica – *Me cortem, que eu nasço sempre*

Sou que nem soca de cana...

Conselheiro – *[...] por isso, aqui no Imp3rio do Belo Monte, 3le vai
continuar*

*a viver: no jagunço que nasce, no romeiro que reza, no jagunço que
luta, no umbuzeiro que cresce, na ave que voa [...]* (VIEIRA,
1970, p. 33-34).

O projeto de pesquisa sobre a construç3o do int3rprete do GEP-LiC3 começa a travessia — por interm3dio de alguns dos seus membros — de uma Cena de cunho tr3gico, erudita e refinada, embora rebelde, para uma Cena de cunho tr3gico, popular, rebelde e refinada, na qual a erudiç3o est3 presente, mas n3o evidente, e na

qual se somam o sarcasmo e uma esfuziante alegria. São diversos seus refinamentos e suas linguagens, exigindo diferentes processos de elaboração, mas comportando atitude (*Gestus*) de pesquisa baseada na abolição das certezas prévias e precoces, na dúvida e na curiosidade científicas; em receber o passado com os braços abertos, mas não como dogma; em respeitar autores, intérpretes (todos que exercem sua epistemologia para criar e expressar o espetáculo) e público, dialogando, entendendo seus pensamentos e capacitando-se para transmutação que resulte em fluidez e possibilite um generoso mosaico de isomorfos/unidade diferenciada de alta complexidade.

Essa travessia implica travessuras, como a leitura sambística da cena de amor de Pajeú com a Morena¹¹, para começo de conversa.

O projeto pretende, ainda, a retomada de *Teresa*, para explorar sua cena de cunho mais popular, a da praça, que anuncia uma sociedade na qual todos se vendem e se vende tudo. Fazê-lo, depois da travessia, implica a hipótese de produzir-se uma reversibilidade não fechada, trazendo para o universo de Teresa d'Ávila algo arrebanhado em Canudos, como para lá estamos levando, na alma, o que aprendemos em Ávila.

Ou o que estamos apreendendo em sensualidades diversas em processo sempre de construção pela Cia. Helenita Sá Earp da UFRJ, com "O Amor e seus Duplos", estância de passagem, rumo a desenvolver uma Dança de personagens, desdobrando, de alguma forma, linhas colhidas no processo de "Fragmentos de Teresa", a comunicação cênica fruto da primeira etapa da pesquisa do GEP-LiCê.

Nessas linhas de pensamento e energia do GEP-LiCê, que se irradiam a outras instâncias de trabalho, apropriadas e transformadas por seus membros, é possível identificar o espírito que alguns batizamos de Paixão Sábia e à qual muitos dão outros nomes, refletindo a necessidade de valorizar um ou outro olhar. Para nós, a tônica está em dignificar o que é essencial à Cena, a paixão, sem separá-la da sabedoria e da razão. Em lugar de protestar contra a **patologização** da paixão, da emoção e dos sentimentos, dar-lhes o lugar de honra que lhes cabe no progresso da Humanidade e das suas criações mais nobres, as Artes e as Ciências, que formam uma unidade de alta complexidade, marcada pela inseparabilidade de seus isomorfos.

Bibliografia

- ALVES, Rubem. Sobre Arte e Universidade: variações para oboé e fagote, in *Trilhas* nº 6. Campinas: Unicamp, 1997, p. 33-46.
- CAPINAN, José Carlos. *Chocolate na Somália*. Salvador: xerografado, 2000.
- MALUF, Ued. *Cultura e Mosaico - Uma Introdução à Teoria das Estranhezas*. Niterói: Sol Nascente, 1997.
- PAES, Renata Petrocelli Bezerra. *Paixão Sábia em Cena: o mosaico da paixão nas artes cênicas* — dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2001.

¹¹ Ver a comunicação de Eliane Santos de Souza, "O Bailado do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira, um outro olhar", neste mesmo GT.

- SANZ, Luiz Alberto. A Transdisciplinaridade em Teresa D'Ávila, Um Rito de Passagem, in *Memória Abrace I: Anais do 1 Congresso Brasileiro de pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: Abrace, 2000a, p. 589-592.
- Dramaturgia da Informação Radiofônica*. Rio de Janeiro: UGF, 1999. Mosaico Cênico, comunicação apresentada ao *Simpósio Diálogo das Epistemologias*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ, 2000b.
- STOCKLOS, Denise. Ir a ti in, *Revista Conjunto*, nº 81. Havana: Casa de las Américas, outubro-dezembro, 1989, p. 69-72.
- TABORDA, Ana; TAVARES, Neila. *Teresa D'Ávila, Um Rito de Passagem*. Rio de Janeiro: xerografado, 1987.
- TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação* — CD. São Paulo: Trama Produções Artísticas, 1998.
- VIEIRA, César. *Em busca de um Teatro Popular*. São Paulo: Teatro União e Olho Vivo, 1977. *O Evangelho Segundo Zebedeu*. São Paulo: C. A XI de Agosto, 1970.

UM ESTUDO DO TEXTO DRAMÁTICO ATRAVÉS DA ANÁLISE LABAN DO MOVIMENTO

Por Jacyan Castilho de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Teatro
Universidade do Rio de Janeiro

A Análise Laban do Movimento constitui um sistema de observação, interpretação e registro de movimentos físicos, oriundo da dança, e bastante difundido hoje como ferramenta metodológica não só de análise, como também de criação da cena artística. Aplicado à encenação teatral, tanto quanto à dança contemporânea, o chamado Sistema Laban permite ao intérprete criador acurar sua sensibilidade para o movimento, aliando-a a uma capacidade de auto-observação (e observação do outro), que resultam num aperfeiçoamento de sua capacidade de expressão. Nesta experiência, fazer, sentir, observar e registrar são componentes inseparáveis e não-hierarquizados em importância. Pelo contrário, a aplicação do Sistema busca justamente permitir ao ator-bailarino, intérprete ou observador da obra, a conscientização destas etapas, que se interpenetram de forma unívoca e harmoniosa na composição do movimento, físico e psíquico. Por não acreditar na dicotomia entre a intenção e o gesto, Rudolf Laban¹ criou este Sistema, aperfeiçoado também por seus discípulos, que buscava explicitar os impulsos interiores do movimento, que por sua vez resultam em diferentes texturas do mesmo. Sua proposta era criar condições que permitissem ao intérprete “pensar por movimentos”, isto é, perceber uma realidade que está nascendo no exato momento em que se a está construindo². Bastante complexo, o Sistema aborda múltiplos aspectos da constituição do movimento, a saber: as relações entre as partes do corpo que se movem; a situação do corpo perante o espaço, seja este interno ou externo ao ser movente, estático ou em locomoção; os fatores que compõem o movimento e as texturas advindas de sua combinação; o estudo das ações físicas, desde as mais simples e cotidianas até as mais complexas; o impulso interior e as sucessivas etapas que antecedem o movimento explícito; o desenho coreográfico; e por último, mas não menos importante, um sistema de notação, isto é, uma espécie de escrita capaz

¹ R. Laban (1879-1958). Bailarino, coreógrafo e pedagogo húngaro; acima de tudo, um filósofo do movimento, cuja motivação principal seria a de pesquisar as conexões entre o movimento físico e sua correspondência psíquica, ou impulsos, que lhe dão origem. Com estudos nas áreas de artes plásticas, arquitetura, estudos de teatro e cenografia, mesclou sua curiosidade sobre o movimento com o desejo de promover a integração entre os homens através da arte e educação, o que o levou a trabalhar com grandes massas corais e a fundar escolas por toda a Europa, que permitissem o livre acesso das populações à dança e à pesquisa do movimento.

² R. LABAN. *Domínio do Movimento*, 1978.

de registrar os movimentos à semelhança de uma partitura musical, que possibilite a recriação posterior de uma coreografia.³

Apropriado nos últimos anos como suporte ao treinamento do intérprete e criação da cena, o Sistema permite vãos para ainda mais além do seu propósito inicial: aplicado ao estudo do *texto dramático*, ele se mostra também eficaz como instrumento de análise e interpretação desse texto. Esta hipótese impulsionou a pesquisa de Dissertação do Mestrado em Teatro pela UNIRIO desta autora, e partiu da compreensão de que o texto dramático possui, também ele, um *movimento*, criador de um fluxo narrativo, que, embora conceitual, pode ser apreendido sob a ótica deste 'vocabulário' físico, intuído por Laban. Afinal, todo texto dramático embute um sentido de relacionamento espacial, seja na descrição cenográfica, seja no relacionamento entre suas personagens e o espaço interno/externo; também pode ser decupado em fatores similares aos do movimento, como força ou intensidade, tempo e ritmo, fluidez e espaço. Foram justamente estes aspectos do Sistema Laban, a Harmonia Espacial e os Esforços⁴, os abordados na pesquisa prática laboratorial que serviu de suporte para a investigação desta hipótese.

A realização de uma prática laboratorial aconteceu, pois, como parte integrante (e até a mais importante) da pesquisa de Dissertação do Mestrado, uma vez que a investigação desta vertente de pensamento "físico" (ou melhor, psicofísico)⁵ só se poderia dar na prática. Foi proposta como interação com o Curso de Graduação em Artes Cênicas, sob forma de oficinas oferecidas aos alunos⁶. Realizadas em três etapas, as oficinas procuraram, de início, familiarizar os seus participantes com o vocabulário (de movimentos e conceitos) do Sistema Laban – utilizando para isso uma *estrutura básica*, seguida em todos os encontros, que comportava 1) exercícios de reconhecimento, 2) improvisações e 3) composição de partituras corporais (nascidas das improvisações) a partir do 'tema' ou 'assunto' de cada encontro. Nas segunda e terceira etapas, somaram-se a estes objetivos o trabalho com o texto, devidamente assimilado através dos mesmos exercícios, vocabulário e composição de partituras.

Na primeira etapa⁷ foram abordados os seguintes 'temas', pertinentes ao Sistema Laban: Direções (frente/lado/trás/cima/baixo) e níveis (baixo/médio/alto) espaciais. Dimensões (sagital/vertical/lateral) e planos (sagital/vertical/horizontal) espaciais. Liderança de uma parte do corpo. Centros de gravidade ("situado" na bacia) e de levitação ("situado" no tronco) e suas lideranças na execução de movimentos. Movimentos centrais (oriundos do tronco) × movimentos periféricos

³ *Id. Modern Educational Dance*, 1975.

⁴ *Esforços (Efforts)* são o estudo dos fatores e decorrentes qualidades de movimento, incluídos na categoria *Expressividade* da Análise Laban do Movimento.

⁵ Uma vez que, segundo Laban, não mais se pode dissociar o impulso interior e a consciência do gesto do ator-bailarino.

⁶ Cumprida pelos alunos Flavio Franciulli, Luciana Shirakawa e Renato Carrera, a quem serei sempre grata pela disponibilidade de tempo e pelo talento.

⁷ A primeira etapa durou sete semanas e foi realizada de setembro a novembro de 1998. A segunda oficina foi realizada entre agosto e setembro de 1999, portanto quase um ano depois, e por diversos motivos teve que ser interrompida. Foi retomada numa terceira etapa, em janeiro de 2000.

(liderados pelas extremidades). Espaço pessoal/espço parcial⁸/espço global (os três também foram apelidados nesta pesquisa 'esferas de relacionamento'). Esforços (fatores que compõem o movimento e seus correspondentes impulsos interiores – peso, tempo, fluxo e espaço). As oito ações básicas (socar, pressionar, flutuar, espanar, torcer, açoiar, pontuar, deslizar). Figuras geométricas tridimensionais: cruz dimensional/octaedro/icosaedro/cubo.

Segundo a *estrutura básica* já citada, estes temas eram trabalhados primeiro em exercícios técnicos, realizados sempre sob a ótica da Consciência do Movimento ("prestar atenção ao que faz, como faz e o que percebe", dirigindo conscientemente o exercício e ao mesmo tempo fruindo das sensações advindas dele⁹). Seguiu-se um tempo destinado à improvisação pessoal, em que os temas eram motivo para o livre pesquisar. O último momento era dedicado à composição de partituras corporais, decorrentes da seleção e ordenação do material pesquisado. A culminância dos encontros se dava com uma discussão entre todos os participantes, visando mais uma vez conscientizar e avaliar os processos experimentados.

Nas segunda e terceira etapas, trechos de peças teatrais foram incorporados à pesquisa. Foram utilizados, visando uma amostragem diversificada de estilos e linguagens, os textos de Brecht *Vida de Galileu*, *Bonitinha, mas ordinária* de Nelson Rodrigues, *O cerejal* de Tchekov, e *Grito de Socorro*, de Peter Handke.

Com a incorporação dos textos ao processo, passou-se a tentar uma utilização do 'vocabulário' de movimentos pesquisados anteriormente na 'leitura' do material dramaturgico. O objetivo era verificar se este vocabulário poderia constituir um recurso metodológico para análise do texto, porém não no sentido de apreender sua 'verdade' objetiva – uma vez que, segundo Barthes, texto algum carrega verdades objetivas, nem mesmo subjetivas – mas verdades lúdicas, construídas pelo universo de associações que o leitor é capaz de realizar no ato mesmo da leitura¹⁰. Tratava-se isto sim de levantar possíveis camadas de significados, destrinchar possibilidades conotativas acerca de um mesmo material (texto), descobertas sob o viés da fisicalidade.

Na prática, esta hipótese significou, por um lado, dar um 'corpo' às *idéias* emanadas do texto, traduzindo o discurso (inclusive rubricas) contido nele, em trajetórias espaciais, desenhos coreográficos, partituras, qualidades de movimento, relacionamento espacial. Por outro lado, significou reconhecer no próprio texto os aspectos *tangíveis* do movimento que ele propunha: o tamanho e ritmo das falas, que caracterizam um fluxo narrativo; a pontuação, que dita o ritmo emocional do discurso; os verbos de ação e os indicadores de movimento, como avançar, ir, colher, tomar, recusar, fugir, girar, etc; a espacialização dos territórios afetivos e conceituais (delimitando 'regiões' espaciais, no palco, correspondentes aos estados

⁸ O espaço "pessoal" ou "parcial" foi chamado por Laban de "kinesfera", onde *kine* = movimento, daí advindo *cine* (de cinema, *cinésiologia*, entre outros).

⁹ Sobre a Técnica de Consciência do Movimento e outras afins, há um pequeno comentário em OLIVEIRA J. *Arte do movimento: uma proposta de abordagem do texto dramaturgico através da Análise do Movimento Laban*, 2000. (Dissertação de Mestrado)

¹⁰ BARTHES R. *O rumor da língua*, 1988.

da memória, do sonho, da ação presente, do relacionamento com objetos ou personagens específicos, etc.).

A partir de então, a estrutura dos encontros variou em torno da seguinte ordem de procedimentos:

- 1) Primeira leitura do texto, em voz alta.
- 2) Improvisação livre das imagens – visuais, fonéticas, oníricas, ficcionais – sugeridas pelo texto ao intérprete. Essa etapa foi denominada de comum acordo como a leitura ‘afetiva’ do texto – no sentido do intérprete tentar ao mesmo tempo compreender e expressar em que o texto o *afetava*, isto é, lhe despertava memórias e sensações¹¹. Esta etapa durava várias horas.
- 3) Seleção do material surgido nas leituras ‘afetivas’, agora visando a composição de uma partitura vocal/corporal.
- 4) A partir daí, várias pesquisas poderiam ser realizadas tendo como base esta partitura vocal/corporal. Algumas delas:
 - Adequação da partitura a uma trajetória espacial: realizar a partitura (com ajustes necessários) inserindo-a numa trajetória desenhada na sala, que incluísse locomoção, pausas, avanços, recuos, percursos retilíneos ou sinuosos, espiralados, etc. Esta adequação deveria necessariamente obedecer à lógica da compreensão do intérprete (como avançar afirmativamente, recuar na fuga, mudar de direção a cada mudança de assunto, pausa para o comentário, ‘espiralar’ um discurso indireto ou sinuoso...).
 - Pesquisa das qualidades de movimento: repetir várias vezes a partitura, experimentando as várias qualidades de movimento: forte × leve, rápido × lento¹², flexível × restrito no espaço¹³, fluência livre × fluência controlada. Incorporar a fala.
 - Pesquisa de relacionamento espacial: associamos os níveis de relacionamento espacial ao relacionamento com interlocutores convencionados¹⁴: conversar ‘consigo mesmo’ (inclusive sob forma de monólogo) seria o equivalente a relacionar-se com o espaço interno; estar em contato com o outro (personagem, objeto, iluminação, sonoplastia) significaria ativar o espaço pessoal, atuando cada qual dentro da sua ‘kinesfera’; extrapolar os limites da cena (dirigir-se à platéia, rompendo o ilusionismo, ou ainda invocar divindades míticas –

¹¹ Esta etapa durava várias horas, para que fosse possível se ultrapassar a ‘primeira idéia’ e deixar surgirem novas e surpreendentes associações.

¹² Certos fatores do movimento permitem mais de uma interpretação. O forte pode ser considerado eventualmente como ‘pesado’. O lento pode ainda ser entendido como ‘prolongado’ ou ‘sustentado’ no tempo e no espaço. O tempo curto tanto pode ser um movimento súbito quanto um movimento de curta duração.

¹³ Comumente chamados movimentos ‘diretos’ x ‘indiretos’.

¹⁴ Convencionados por nós.

caso das tragédias gregas) seria considerar o espaço globalmente. O exercício consistia em fazer com que a partitura passasse por estas três 'esferas de relacionamento', segundo as escolhas do intérprete¹⁵.

5) Apresentação das cenas.

Em todas as etapas era requisitado ao intérprete que, uma vez executada e reconhecida uma 'primeira' (mais óbvia?) leitura da cena (como 'avançar pra frente quando se afirma', 'recuar quando se nega' ou usar 'leveza' para declarar amor), houvesse uma busca a outras – por vezes frontalmente contrárias – possibilidades, a fim de descobrir novas camadas de significado, por vezes insuspeitadas. Acontece que, como o próprio Laban já apontara, certos deslocamentos, fatores do movimento e pontos espaciais têm afinidades entre si. Da mesma forma, o discurso sugere afinidades com estes fatores, pontos e deslocamentos. No entanto, afrontar estas afinidades, buscando 'lógica' no aparentemente contraditório, revelou também lógicas subjacentes ao discurso dominante. Permitindo-se explorar estas possibilidades pelo viés do movimento na fala, o intérprete se liberta mais facilmente de idéias pré-concebidas que 'fixam' modelos e leituras superficiais. Explorando as qualidades de movimento, pudemos perceber, por exemplo, que a 'leveza' permite emprestar ao mesmo texto significados tão diferentes como ternura, leviandade, ironia, devaneio, loucura, frieza, desprezo, amor. Portanto, uma intenção irônica e uma amorosa podem ser expressas igualmente com leveza; ambas por sua vez podem também ser expressas com qualidades diferentes, como o peso ou a força. O importante é que cada qualidade traz consigo variantes de intenção, sensação, impulso.¹⁶

Este talvez tenha sido o resultado mais visível de um processo que obviamente não conduz a nenhum resultado final, que possa ser mensurado como (in)satisfatório. E que, por isso mesmo, não tem prazo para terminar. Esta breve experiência, entretanto, descortinou possibilidades de instrumentalizar o ator com uma sintaxe, com a qual ele pode empreender leituras diversificadas e originais para o texto dramático. Segundo depoimento dos participantes, os principais atributos do processo foram a clareza e precisão com que os textos passaram a ser 'lidos'. A partir de então, o ator está municiado para oferecer, adaptar ou mesmo subverter esta leitura, durante o processo de montagem do espetáculo.

¹⁵ Intercaladas a estes exercícios, leituras em voz alta eram regularmente executadas; nelas o movimento físico não existia, o que permitia que fossem vislumbrados os movimentos 'internos' do texto.

¹⁶ Sob a mesma ótica, uma trajetória sinuosa, flexível no espaço, tanto pode traduzir um receio de se chegar ao ponto final, como a sensação de estar perdido, ou a intenção de seduzir, enganar, conquistar, dar um bote, cercar, desconversar, fazer rodeios, excesso de timidez ou de malícia...

Bibliografia

- AU, Susan. A man of movement: Rudolf von Laban, 1879 – 1958. In *Dancemagazine*, June 1979, p.102-105.
- BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo : Brasiliense, 1988.
- LABAN, Rudolf *Domínio do movimento*. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. *Modern Educational Dance*. London : Macdonald & Evans, 1975.
- _____, LAWRENCE, F. C. *Effort: economy in body movement*. Boston : Publishers Players Inc., 1974, 2nd ed.
- NEWLOVE, Jean. *Laban for actors and dancers – Putting Laban's Movement Theory into Practice: a Step-by-Step Guide*. London: Nick Hern Books, 1993.
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho. *Arte do movimento: uma proposta de abordagem do texto dramático através da Análise do Movimento Laban*. Rio de Janeiro : 2000, 240p. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 2000.

VIVENDO TRADIÇÕES: A EXPERIÊNCIA DA CRIAÇÃO A PARTIR DA PESQUISA DE CAMPO EM CULTURA POPULAR

Por Renata Meira¹

Universidade Federal de Uberlândia

Este artigo apresenta o trabalho experimental realizado na disciplina Teatro de Repertório V por mim ministrada no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. O objetivo geral foi a aproximação do aluno com o universo do congado, a fim de refletir sobre a relação entre artes cênicas e cultura popular. A pesquisa se debruça sobre o processo de criação, no qual o fazer teatral se relaciona com as tradições. Este trabalho experimental procura compreender e desenvolver mecanismos de aproximação da expressão cênica e da cultura popular no que diz respeito à poética, à estética e à conscientização da pluralidade cultural.

O processo se estabelece a partir de dois eixos principais que são desenvolvidos concomitantemente. Um deles é o trabalho corporal e vocal embasado na linguagem da dança popular e no seu sentido simbólico. O outro, não menos importante, é a pesquisa de campo realizada através da observação, de vivências no tempo cotidiano e nas festas, do registro no caderno de campo e da documentação fotográfica e sonora. O foco desta pesquisa é o Congado de Uberlândia. É importante salientar que o trabalho corporal e a pesquisa de campo são desenvolvidos durante todo o processo estabelecendo um diálogo entre a experimentação de movimentos e a vivência do universo pesquisado².

O objetivo específico deste trabalho é a elaboração de personagens em “estado de criação³”, ou seja, personagens capazes de improvisar, de reagir e criar em situações diversas⁴. O corpo, a voz, o imaginário, as emoções e sensações são

¹ Renata Bittencourt Meira Professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, Bacharel em Dança e Mestre em Artes pela UNICAMP Endereço: Rua Tijuca, 395, apto. 301 Uberlândia cep 38400-399 Fone (034) 3219 4622
e-mail: rbmeira@hotmail.com

² Agradeço aqui a contribuição de Ana Maria Taborda.

³ A análise do processo criativo popular e de vanguarda fundamentado em Peter Burke e nas proposições artísticas de Hélio Oiticica, respectivamente, mostram que a arte popular e a contemporânea se aproximam ao motivar no público e nos intérpretes um “estado de criação” no lugar de tratar a arte como objeto de contemplação.

⁴ Na minha dissertação de mestrado - O Cielo das Festas, uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo - início uma busca prática e teórica do “estado criativo” encontrado em pesquisa de campo e

matéria prima para a criação de personagens que interagem entre si na intenção de construir ações e reações próprias, sem, no entanto, a preocupação de estabelecer uma dramaturgia, um texto ou uma história.

Também objetivamos a conscientização da coexistência de universos culturais distintos, da pluralidade cultural, condição contemporânea rica de expressão e criatividade.

Como objetivo último entendemos este trabalho como um meio de instrumentalizar o licenciado em Artes Cênicas para a utilização do repertório⁵ expressivo da cultura popular brasileira nas atividades teatrais e pedagógicas que vier a desenvolver.

Corpo e Voz – treinamento e repertório expressivo

O desenvolvimento da expressão de Corpo e Voz tem como diretrizes as sensações corporais e o sentimento das emoções. Os exercícios propostos estão sempre enraizados na cultura popular e são orientados a partir das referências do estudo prático e teórico da anatomia do movimento⁶. Com este procedimento acreditamos que as práticas de movimento coletivas são entendidas por cada aluno dentro de seus limites e capacidades corporais. Assim construímos em conjunto os movimentos que dinamizam e aquecem cada corpo na vivência coletiva, dando oportunidade ao aluno de acompanhar a construção do treinamento corporal considerando a diversidade das pessoas envolvidas no processo. A elaboração de um aquecimento comum específico para o grupo e específico também para a pesquisa tem por base o repertório popular e as características do grupo, somatória das características individuais.

Durante o processo foram introduzidas algumas danças populares por meio de práticas corporais e vídeos. Ciranda, Carçoço, Congado do Espírito Santo, Candomblé e Congado de Uberlândia formaram a base de repertório para essa experimentação. Destas danças foram assimilados movimentos, ritmos, melodias e poesia. Também nos atemos em assistir e analisar vídeos de festas populares, especialmente de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo, da comunidade dos Arturos em Contagem MG e do Círio de Nazaré em Belém do Pará. Destas análises foram tiradas expressões corporais e faciais, jeitos de falar e informações sobre o contexto, a fé e o trabalho dos portadores de tradição envolvidos. Assim, e também

entendido como base do processo de criação da cultura popular. É este estado que permite o improviso e possibilita a inserção dos acontecimentos que ocorrem durante o evento.

⁵ Repertório é aqui entendido como o conjunto de elementos expressivos que se articulam em improvisos, adaptações, variações, repetições e redundâncias na composição popular. Segundo Peter Burke a criação das manifestações populares se dá através da articulação de um repertório recorrente formado por diferentes formas de expressão – música, dança, representação e elaborações plásticas. (Burke, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 1989)

⁶ O trabalho corporal se apóia nos exercícios e reflexões das técnicas de educação somática representadas aqui pela Eutonia, de Gerda Alexander, técnica de Feldenkrais, Coordenação Motora de Bèziers, cadeias Musculares e Técnicas GDS por meio de Ivaldo Bertazzo. O trabalho corporal se apóia também nos estudos da dança brasileira de Graziela Rodriguez.

com a pesquisa de campo, foi sendo introduzido o repertório popular para ser articulação por meio dos personagens. Foi interessante notar as recorrências no repertório dos passos figurados, dos versos e da utilização de instrumentos musicais semelhantes, por exemplo.

O trabalho corporal foi sendo desenvolvido como um caminho para absorção do conteúdo pesquisado em campo. Elementos de movimentos encontrados nas danças, nas festas e no cotidiano vivenciados em campo foram coordenados em seqüências de movimento que trabalhavam o corpo no sentido de facilitar a prática da corporeidade pesquisada. Junto com os movimentos foram colocados objetos simbólicos ou cotidianos que foram então manuseados e preenchidos de significado.

Pesquisa de Campo: do Cotidiano ao Congado de Uberlândia

A pesquisa desenvolveu-se por todo o semestre sendo intensificada na campanha do congado realizada durante os dois meses que antecedem a festa e no encontro de congado de Uberlândia. A pesquisa de campo toma emprestadas metodologias da antropologia. Tem por princípio a pesquisa participativa e como centro a vivência no universo pesquisado, ou seja, as experiências corporais em campo. O contexto no qual está inserido o objeto da pesquisa é também considerado em suas características espaciais, sociais e culturais.

O foco da pesquisa foi o congado de Uberlândia. O Congado é um cortejo dos devotos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, que acontece entre os meses de setembro e novembro, culminando com o Encontro de Congado de Uberlândia sempre no segundo domingo de novembro. Manifestação tradicional da população negra expressa a origem escrava, a história da região do Triângulo Mineiro, o modo de vida mais próximo da natureza, a devoção aos antepassados e aos santos homenageados por meio dos cantos, dança, ritmo, vestimentas e ritual.

Para chegar ao Congado percorremos uma trajetória de observação. Os pontos de ônibus foram o ponto de partida da pesquisa de campo. Ficar no ponto observando os gestos e as falas das pessoas introduziu para o grupo as situações interativas do trabalho de campo. Ao pesquisador não cabe apenas observar, também é observado. Foi possível descobrir também que o pesquisador se emociona com algumas das situações vividas, não existe uma neutralidade. Enfim, a experiência do ponto de ônibus esclareceu alguns fundamentos da pesquisa participativa, vivência na qual acontece troca entre o pesquisador e o universo pesquisado.

As lojas de Umbanda serviram de ponte para um universo desconhecido para a maioria dos alunos. O preconceito da "macumba" no qual está escondido o medo de um "poder" desconhecido sensibilizou o grupo trazendo novas perspectivas. Se no primeiro momento, no ponto de ônibus, existiu uma identificação entre o pesquisador e o universo pesquisado, no segundo momento, nas lojas de Umbanda, houve o distanciamento. Esta dinâmica de distanciamento e aproximação faz parte integrante da pesquisa de campo, como nos esclarece Da Matta⁷. Assim,

⁷ DA MATTA, 1987.

sensibilizados, os alunos passaram a observar os arredores da moradia de cada um, os arredores da universidade e da igreja de Nossa Senhora do Rosário, sede da festa do congado. Os quintais, as janelas, os tocos nas calçadas, os botecos e os bêbados freqüentadores das ruas foram foco de atenção da pesquisa. Por toda Uberlândia foram revelados quartéis de congado e, como a pesquisa foi feita na época dos leilões, apurar o ouvido para escutar as batidas dos tambores e chegar perto dos leilões foi o último passo para encontrar o congado. No dia do encontro grande parte dos alunos/pesquisadores já havia estabelecido algum tipo de relação com o congado de Uberlândia.

Acreditando que a pesquisa de campo é uma trilha de mão dupla, nos preparamos para ir ao Encontro de Congado de Uberlândia. Em sala de aula preparamos com Fotografias, fitilhos, flores, rendas e veludo um "presente" para cada terno da cidade. O presente foi um cartão de veludo azul com imagens do próprio terno presenteado. No dia do Encontro cada aluno teve como "missão" conseguir ser convidado para almoçar num quartel e, neste espaço íntimo, entregar o cartão e assim se fazer presente. A vivência no Encontro de Congado de Uberlândia sem dúvida foi uma experiência de troca.

Construção do Personagem: de fragmentos à performance cênica

As observações de campo foram trazidas para sala de aula, juntaram-se às vivências corporais. O imaginário e a memória foram sendo preenchidos de imagens, frases, sons, situações, sensações oriundas da pesquisa de campo e do trabalho corporal que sensibilizava e estimulava cada um. A cada dia novos elementos eram introduzidos. A pesquisa oferecia fragmentos expressivos num processo de bricolagem. Movimentos, gestos, cantos, palavras, formas de falar, ritmos, objetos, roupas e rituais foram sendo assimilados em experiências coletivas em sala, os laboratórios. Conflitos e fragmentações fizeram parte do processo, os personagens surgiam múltiplos, desconectados em suas diversas partes. A construção dos personagens foi sendo realizada durante o processo de pesquisa de campo e desenvolvimento do repertório de movimentos e da vivência coletiva nos laboratórios. Neste processo muitas experiências se acumularam, os personagens apareciam e se transformavam sem lógica aparente. Muitas vezes as diferentes vivências pareciam não se encaixar. Como transformar tantas imagens, sensações e expressões num único personagem?

A relação entre os personagens nos laboratórios de criação e a vivência no Encontro de Congado de Uberlândia foram fundamentais para a estruturação da integridade de cada personagem. O processo individual aos poucos foi sendo socializado. Os personagens se relacionavam em laboratórios coletivos e assim ganhavam personalidade ao se relativizar. A vivência da festa mostrou-se o momento ideal no qual foi possível a síntese de cada personagem. O repertório popular foi reconhecido, assim como a diversidade de expressão numa unidade de significado.

O caderno de campo, instrumento emprestado da antropologia, foi de grande utilidade nesta pesquisa. No caso foram anotadas informações da pesquisa de

campo, e também foram anotadas as informações do processo de construção do personagem: o trabalho de preparação corporal, as vivências de campo e os laboratórios cênicos. Cada aluno construiu seu diário com anotações das atividades e imagens que subsidiaram a construção dos personagens. A elaboração deste caderno foi de acordo com a necessidade de cada aluno: desenhos, descrições, anotações, figuras de revista, colagens, tudo o que servisse de fundamento para a construção dos personagens foi usado neste fazer diário.

Nas dinâmicas de grupo foram vivenciadas diferentes danças coletivas e situações dramáticas na forma de Rodas e Cortejos, oriundas do repertório popular. Aos laboratórios em sala de aula uniu-se a experiência de dançar descalço na terra sob mangueiras. Objetos referentes ao universo pesquisado como instrumentos musicais, coroas, capas, biscoitos arrematados em leilões, bastões e fitas foram utilizados com muita liberdade. Como forma de sintetizar os fragmentos, que aos poucos foram compondo cada personagem, foram experienciadas situações de enfrentamento dos personagens, assim como a formação de “ternos⁸” por meio dos quais cada personagem se posicionou no coletivo. Desta maneira cada personagem foi sendo construído em “estado de criação”. O enfrentamento entre os personagens e a situação oposta da formação dos ternos possibilitou a ação e a reação de cada personagem nas improvisações. A multiplicidade de imagens, intenções e expressões enriqueceram a vivência criativa de cada um. A prática do repertório popular fez com que os movimentos e os versos fossem sendo elaborados durante o trabalho coletivo, no qual cada um deu sua contribuição. Foram criados os personagens com suas vestimentas, expressões faciais, formas de falar, personalidade e função no ritual. Foram compostos versos que deram seu recado durante a Performance pelo campus:

⁸ Nome dado pelos congadeiros a cada grupo de congado.

Eu sou do teatro to chegando agora
Louvar Benedito e a Nossa Senhora

Somo de longe cabamo de chega
E a Nossa Senhora nós vamo louva

A festa de congô eu não conhecia
Agora eu a salvo c´uma Ave Maria

Imitá o congado não temo intenção
O que nós queremos é fazer louvação

Nosso espetáculo não é do congado
A gente olhou e ficou inspirado

O povo do teatro não sabe benze
A gente ta aqui é pra convida você

Pro bloco 3M chamamos você
É lá que o mastro nós vamos ergue

O teatro não tá aqui pra imita
Nós tamo aqui pra homenageá

O Cortejo do Terno das Cênicas foi a performance final que coroou a vivência em “estado de criação”. Cada personagem assumiu seu papel no cortejo: capitães, madrinhas, bandeirinhas, caixeiros se apresentaram em cortejo pela UFU. A performance do cortejo pelo campus tinha um roteiro a ser seguido. A saída do departamento de música e artes cênicas com os instrumentos de percussão e a formação do terno, no qual cada personagem assumia seu papel no ritual. Duas paradas, uma na Biblioteca e outra no restaurante, nas quais o canto deu seu recado em versos. O Erguimento do Mastro no bloco “3M” das Cênicas firmando as intenções do “Terno das Cênicas” e a comunhão final, na qual o terno recebeu a todos que o acompanharam com comida e bebida na sala de aula onde trabalhamos durante o semestre.

Durante a performance no campus houve uma situação na qual os personagens reagiram com “vida própria”, o que confirmou o estado de criação dos personagens. Na passagem do restaurante para o local onde seria erguido o mastro encontramos com três funcionários da Universidade que são capitães de Congado. O cortejo parou para reverenciar os capitães que assistiram a performance com interesse e reconheceram o grupo como “um congado batendo”. Durante esta “reverência” apareceu um Professor Doutor da Faculdade de Engenharia que veio brigar com o

Terno das Cênicas dizendo para “ir fazer bagunça em outro lugar”. Este professor, alheio ao universo cênico e tradicional, não compreendeu tal atividade cênica como parte do universo acadêmico e nem o repertório popular como arte. Entretanto o grupo, mantendo seus personagens, respondeu ao “doutor” com versos e enfrentamento. Dona Rita, um personagem muito querido por todo o grupo, discutiu com o professor dizendo que não entendia como um doutor podia ser tão ignorante de não reconhecer a ciência da tradição e da arte.

Bibliografia

- ALEXANDER, Gerda. Eutonía: Um caminho para a Percepção Corporal. SP: Martins Fontes, 1983.
- ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. BH: Itatiaia, 1982.
- BERTAZZO, Ivaldo. Cidadão Corpo: identidade e autonomia do movimento. SP: Summus, 1998.
- BÉZIERS, Marie-Madaleine. A Coordenação Motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. SP: Summus, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A Festa do Santo de Preto. FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore / Universidade federal de Goiás, 1985.
- BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. SP: Companhia das Letras, 1989.
- Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, n.2, fev. 1999.
- CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. In O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Ano 8, nº 8 RJ: UNIRIO
- DA MATTA, Roberto. Relativizando. RJ: Rocco, 1987.
- DAOLIO, Jocimar. Da Cultura do Corpo. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. SP: EDUSP, 1992.
- FELDENKRAIS, Moche. Consciência Pelo Movimento. SP: Summus, 1977.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. SP: EDUSP, 1998.
- GOMES e PEREIRA. Mundo Encaixado. BH: Itatiaia, 1992.
- GONÇALVES, Maria Augusta Salin. Sentir, Pensar, Agir- corporeidade e educação. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (orgs.). Etnocenologia: textos selecionados. SP: Annablume, 1999.
- KELEMAN, Stanley. Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell. SP: Summus, 2001.

- LABAN, Rudolf Von. Domínio do Movimento. SP: Summus, 1971.
- LOURENÇO, Luís Augusto Bustamante. Bairro do Patrimônio: Salgadores e Moçambiqueiros. Prefeitura Municipal de Uberlândia / Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
- MEIRA, Renata Bittencourt. O Ciclo das Festas. Uma Leitura Cênica da Dança do Fandango e das Festas Populares de Cananéia, Litoral Sul do Estado de São Paulo. Dissertação de Mestrado: UNICAMP, 1997.
- ORTIZ, Renato. A Consciência Fragmentada. RJ: Paz e Terra, 1980.
- RODRIGUES, Graziela. Bailarino – Pesquisador – Intérprete: processo de formação. RJ: FUNARTE, 1997.
- STRAZZACAPPA, Márcia. O Movimento Corporal e o Brasileiro: uma reflexão sobre as técnicas corporais na formação do artista cênico. Revista Repertório, Teatro e Dança, Ano 2, nº 3, 1999.2.
- TEIXEIRA, Sérgio Alves. Os Recados das Festas. RJ: MinC / FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, Prêmio Silvio Romero, 1987.
- VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. de. A Dança. SP: Siciliano, 1990.

O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO EXPRESSIVO DO ATOR E SUA RELAÇÃO COM OS PADRÕES DE MOVIMENTO

Por Gabriela Rozana Pérez Cubas

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

Resumo

Os rumos que o teatro atual está tomando, a mistura com outras formas de arte, a flexibilização das fronteiras entre dança e teatro fazem com que o ator tenha a necessidade de se treinar na conquista de novas formas expressivas, reconhecendo e ampliando formas já estabelecidas de movimento. A existência de padrões de movimento transformados em máscaras rígidas no comportamento da pessoa, pode gerar problemas no desenvolvimento expressivo do ator. No presente trabalho são expostas as principais questões tidas em conta para abordar esta problemática no espaço de ensino acadêmico.

Apresentação

O presente texto refere-se ao projeto de pesquisa que, como mestranda em Artes Cênicas do PPGAC – UFBA, estou desenvolvendo. Como professora e pesquisadora da área de expressão corporal para o ator na Cátedra de Expressão Corporal da Escola Superior de Teatro da UNICEN¹ (Buenos Aires – Argentina), minha principal preocupação é outorgar ao futuro ator ferramentas que lhe possibilitem a descoberta, o reconhecimento e a utilização do seu corpo na sua tarefa expressiva. A sensibilização e ampliação da expressividade, do sentido cinestésico² e da criatividade, por meio da participação analítica e crítica do sujeito, constituem os objetivos principais de nossa proposta pedagógica.

A partir destes anos de trabalho no desenvolvimento expressivo do ator observei a existência de determinados padrões recorrentes de movimento e postura. Vinculados a aspectos culturais, raciais, etários e de gênero, entre outros, estes padrões parecem interferir na expressividade dos sujeitos, muitas vezes limitando sua variedade e interferindo no processo de criação de personagem. Tais padrões restritivos à amplitude expressiva do ator merecem atenção e trabalho. Faz-se necessária a análise destes padrões bem como a aplicação de técnicas corporais específicas, que lidem com princípios estruturais da construção do corpo.

¹ Universidad Nacional Del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

² Por sentido cinestésico entende-se aqui o sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros no espaço.

Atualmente a configuração das propostas do desenvolvimento expressivo do sujeito, por meio do estudo do movimento, está sendo estudada sob a denominação de Educação Somática. Segundo Sylvie Fortin a Educação Somática constitui um campo de estudo que *engloba uma diversidade de conhecimentos onde o domínio sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes*³. Para Tomas Hanna, Educação Somática é *a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente*⁴. Incluem-se dentro desta designação as práticas de Alexander⁵, Feldenkrais⁶, Irmgard Bartenieff⁷, Bonnie Bainbridge Cohen⁸, entre outros. Neste campo de estudos conceitua-se o sujeito de forma integral, na busca de um constante desenvolvimento das suas potencialidades.

Orientada por este campo epistemológico entendo que o ator, como unidade integrada de corpo e mente, vai desenvolver no seu treinamento um processo de autoconhecimento, através do estudo do movimento. Nesta *segunda colonização* (BARBA, 1994) o sujeito redescobre-se gradativamente através das particularidades expressivas e cinestésicas que o caracterizam como sujeito social na sua relação com o contexto ao qual pertence. Estas características pessoais, melhor conhecidas como padrões de movimento, definem sua identidade social. É neste momento do processo autocognitivo que a existência de padrões restritivos do movimento pode impedir ou alterar seu desenvolvimento. Como observa Moshe Feldenkrais

*Na medida em que a tendência à uniformidade, dentro da nossa sociedade, cria inumeráveis conflitos com os rasgos individuais, a adaptação à sociedade pode-se resolver pela supressão das necessidades orgânicas individuais, ou pela identificação do indivíduo com as necessidades da sociedade (de forma que estas não lhe pareçam impostas), o que pode levar o indivíduo a sentir-se rebaixado quando não consegue ou não aceita se comportar de acordo aos valores sociais... Nestas condições a maioria dos adultos vive hoje atrás de uma máscara, a máscara da personalidade que o indivíduo procura apresentar aos outros e a ele mesmo.*⁹

Esta *máscara social* organiza as manifestações corporais do sujeito, constituídas por gestos, movimentos, posturas, etc., dentro de uma estreita margem de variação, outorgando-lhe uma forma característica de se manifestar. De acordo com Lowen:

Qualquer que seja a forma como definimos o caráter, este é a atitude fundamental com que o indivíduo enfrenta a vida [...] O caráter representa um modelo de comportamento ou uma tendência habitual.

³ FORTIN, Sylvie. Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança. Trad. Marcia Strazacappa. In: *Cadernos do GIPE-CIT, Nº2: Estudos do Corpo*. Salvador: PPGAC-UFBA, 1999, p.40.

⁴ Citado por FORTIN. Idem, p. 40.

⁵ FRIEDMANN, Ely. *Ensayos sobre Laban, Alexander y Feldenkrais. Pioneros de la conciencia a traves del movimiento*. Buenos Aires: Castor y Polux, 1993.

⁶ FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento*. São Paulo: Summus, 1977.

⁷ FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Cena Ensina* São Paulo: Annablume, in press, pp.29-86.

⁸ Idem.

⁹ FELDENKRAIS, Moshe. *Autoconsciência por el Movimiento*. Buenos Aires: Paidós, 1991, p. 14, livre tradução da autora.

É um modo de resposta fixo, congelado ou estruturado. Possui uma qualidade "característica" que sempre o distingue como o cunho da pessoa.¹⁰

Desde a ótica do movimento, estas características são reconhecidas como padrões, que apresentam, segundo o sujeito, diferentes graus de cristalização. O reconhecimento e a transformação destes padrões devem ser partes do treinamento do ator. O estudo do movimento entendido como *a interação da expressividade e do espaço (segundo o expressa Laban) por mediação do corpo*¹¹, é uma das formas de abordar esta tarefa.

No entanto, a eficácia deste trabalho depende das particularidades do contexto no qual se desenvolve. No caso particular dessa pesquisa, pode-se nomear duas condições que afetam o desenvolvimento da tarefa. A primeira é o tempo disponível nos calendários acadêmicos para a implantação prática da proposta pedagógica na cátedra. A segunda é o grau de cristalização que os padrões de movimento apresentam no sujeito e, como consequência disto, os tipos de dificuldades que tais cristalizações acarretam para o seu desenvolvimento expressivo.

Os resultados do trabalho de reconhecimento, exploração e ampliação das possibilidades cinestésico-expressivas, dependem destes condicionantes. Aqueles sujeitos que apresentam menos dificuldades, aqueles cuja máscara ainda não fechou, alcançam mais e melhores resultados dentro do tempo de aulas estipulado. Como resultado, referimo-nos à capacidade expressiva variada, realizando exercícios e movimentos de complexidade relativa a elevada, como simultaneidade no uso de diferentes partes do corpo com coordenação motora. Aquelas pessoas cuja movimentação apresenta uma padronização mais cristalizada necessitam de mais tempo para alcançar os mesmos resultados que seus colegas citados anteriormente.

De acordo com nossa conceituação holística do sujeito entende-se que todas as ações empreendidas no nível do movimento devem ser compreendidas na totalidade do sujeito. Reconhecer e tentar modificar ou ampliar esquemas de movimentos implica na mobilização e na reestruturação da totalidade do ser. Neste contexto, cada indivíduo, como ser particular e único, seguirá seus próprios ritmos, já que não existe um modelo de *re-padronização* a ser obtido.

Além disto, na minha experiência em aulas, como professora, tenho observado que existem certos pontos estratégicos no corpo das pessoas com as quais trabalho, onde os movimentos tendem a padronizar-se. Estes padrões de movimento, observados em distintas turmas, situam-se em diferentes pontos do corpo, variando segundo o sexo e as idades. O fato de comprovar a existência desses padrões me possibilitará desenvolver uma proposta prática que os aborde diretamente.

Ao adaptar os estudos teóricos e práticos que tratam desta problemática, às particularidades do contexto estudado, serão levados em conta dois condicionantes

¹⁰ LOWEN, Alexander. *El Lenguaje del Cuerpo*. Barcelona: Herder, 1990, p. 136, livre tradução da autora.

¹¹ ULLMAN, Lisa citado por LABAN, Rudolf. *Danza Educativa Moderna*. Buenos Aires: Paidós, 1978, p. 111.

já citados: a disponibilidade de tempo na academia e as problemáticas individuais. Das considerações anteriores surgiram as seguintes questões:

- Os padrões de movimento podem gerar, segundo seu grau de cristalização, limitações no desenvolvimento cinestésico-expressivo da população estudada, chegando a impedir o sujeito de investigar as suas possibilidades expressivas?
- O conhecimento das características mais relevantes, ou mais evidentes, nos padrões de movimento seria útil para propor métodos de abordagem e permeabilização de tais padrões?
- Estes processos de abordagem e permeabilização de padrões pode se adaptar a uma estrutura temporal acadêmica?

No quadro epistemológico oferecido pela Educação Somática, será estudada a Análise do Movimento Laban e seus desenvolvimentos posteriores nas metodologias criadas por Irmgard Bartenieff e por Bonnie Bainbridge Cohen. Com base no conceito de multirreferencialidade definido por Alain Coulon como *a combinação de conjuntos profunda e irredutivelmente heterogêneos que permitirão a elaboração de novas significações*¹², recorrerei a outras disciplinas que me permitam compreender o movimento tanto nas suas dimensões físicas quanto psíquicas, situando-o em seu contexto sociocultural. Assim, conceitos provenientes de outras áreas do conhecimento (sociologia, psicologia, antropologia, etc.) serão utilizados no estudo da nossa problemática. Para vincular os aspectos estudados à atividade teatral, as linhas teórico-práticas de Stanislavski, Barba e Grotowski, servirão como orientadoras desta busca.

¹² COULON, Alain. Multirreferencialidade e Implicação. In: BARBOSA, J.G. (org.) *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*. São Carlos: UFSCAR, 1998, p. 149.

Bibliografía

- BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo & Dobal, 1987.
- _____. *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 1994.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Felling and Action. The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 1993
- FELDENKRAIS, Moshe. *Auto conciencia por el movimiento*. Buenos Aires: Paidós, 1980.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em cena ensina. A Análise de Movimento Laban e os Fundamentos Bartenieff no Treinamento e pesquisa corporal* (em edição)
- FRIEDMANN, Eilly. *Ensayos sobre Laban, Alexander y Feldenkrais pioneros de la conciencia a través del movimiento*. Buenos Aires: Castor y Polux, 1993.
- GREIMER, Cristine. *Cadernos do GIPE-CIT, nº 2, Estudos do corpo*. Salvador: UFBA/PPGAC, 1999.
- _____. *Cadernos do GIPE-CIT, nº 7, Estudos do corpo II*. Salvador: UFBA/PPGAC, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- LABAN, Rudolf. *Danza educativa moderna*, Buenos Aires: Paidós, 1978.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo e modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- LOWEN, Alexander. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Herder, 1988.
- _____. *La depresión y el cuerpo*. Buenos Aires: Alianza, 1995.
- MATOSO, Elina. *El cuerpo territorio escénico*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- BUCHBINDER, Mario. *Las máscaras de las máscaras*. Buenos Aires: Letra Viva, 1980.
- PEREZ Gabriela; ROSSO Martín. Otras formas de conocer el Cuerpo. In: *La Escalera* nº7, Tandil, 1997.
- _____; _____; GONZALES, Gabriela. El entrenamiento corporal del actor, sus aspectos específicos. In: *La Escalera* nº 6. Tandil, 1996.
- _____; _____; _____. La Expresión Corporal: hacia una definición metodológica. In: *La Escalera*, nº 5. Tandil, 1995.
- REICH, Wilhelm. *La función del orgasmo*. Buenos Aires: Paidós, 1975.
- STANISLAVSKY, Constantin. *Manual del Actor*. México: Diana, 1984.
- _____. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza, 1975.
- VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

A VITALIDADE DA DANÇA E DO GESTO LÚDICO NO TRABALHO DE GRACIELA FIGUEROA

Por Vera Lucia Lopes¹

Programa de Pós - Graduação Ciência da Arte
Universidade Federal Fluminense

Essa comunicação apresenta pesquisa em fase inicial sobre os processos de surgimento e criação de um gestual contemporâneo dentro da linguagem da dança carioca. Como tema para defesa de dissertação do Mestrado em Ciência da Arte - UFF, buscamos as novas subjetividades ocorridas na década de 1970/80. Encaminharemos o atual trabalho sobre a ação desenvolvida pela bailarina Graciela Figueroa a partir dos anos 78, com o *Grupo Coringa* no Rio de Janeiro, considerando como questão central *o surgimento de um gesto revolucionário possível e visível através de uma linguagem lúdica*.

Trabalhei com Graciela Figueroa como sua aluna e depois como integrante/bailarina do Grupo Coringa, de 1979 à 1985, e pude perceber o processo de potencialização de um novo gesto nos diversos profissionais que ali passaram até o surgimento de uma nova subjetividade em dança e nas montagens de espetáculos dessa época. Diferentes linguagens se beneficiaram dessa transformação e renomados artistas passaram por essa vivência, entre eles:

Dança - Débora Colker, Mariana Muniz, Michel Robin, João Carlos Ramos, Márcia Rubin, Dudude Herman - MG, Tran-Chan - BA, Ana Vitória, Ligia Veiga (Cia de Mistérios e Novidades)

Teatro - Débora Bloch, Andréa Beltrão, Karen Acioly, Louise Cardoso, Lena Brito, Bia Junqueira

Música - Fernanda Abreu, Arícia Mendes

Circo - Intrépida Trupe, Fernando Neder, Teatro do Anônimo

Cenário / Figurinos - Gringo Cardia, Pedro Sayaad

Seu raio de ação partiu de Minas Gerais, deslocando-se para o Rio e Bahia, onde teve uma forte participação nos Festivais de Dança Contemporânea - BA, dos anos 80. Um dos objetivos do trabalho é rastrear a influência do trabalho de Graciela nesses diferentes locais e focalizar como ela desenvolvia nas diferentes culturas, uma proposta tão singular de movimentação. A pesquisa sobre o processo de criação de seus espetáculos, os temas catalisadores de sua linguagem cênica, também deverão incluir-se nesse projeto.

Como metodologia futura devemos desenvolver o presente trabalho nos grandes temas pertinentes às formulações de vanguarda: preparação corporal e

¹ Vera Lucia Lopes, bailarina formada pela Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e licenciatura em Ed. Física / UFRJ Professora de dança da UCB e da FAETEC

vocal; consciência energética e campos magnéticos; explosão do gesto no espaço; a fluidez do movimento na garantia da emoção e afetividade humanizadora da dança; os diferentes tipos de intervenção propostas por Graciela como dança e por fim, a visão ritualística do espetáculo.

Como Roubine² que nos fala da importância do século XX para a descoberta da riqueza de todos os meios inerentes aos palcos modernos, queremos focalizar a ação de Graciela nos lugares por onde passou e verificar se sua contribuição para um novo dançarino – novo em relação a si mesmo, à cena e à vida, encaixa aos movimentos sucessivos de evolução da cena no Rio e na Bahia.

A condição de popularizar a dança dentro do palco, para qualquer pessoa que se interessasse em dançar, independentemente da idade ou de formação anterior, requererá futuramente um capítulo especial por considerarmos que essa idéia constituía-se um dos pontos centrais do seu trabalho, estabelecendo arte e cotidiano da comunidade como provenientes do mesmo pilar de sagração à vida.

Em meados dos anos 70, pequenos focos de pesquisa solidificavam uma outra compreensão do corpo. A nova abordagem propunha questões de um corpo mais integrado, consciente, expressivo, sensível e coerente com sua cultura. Essa contextualização retratava o início de uma busca entre o erudito e o popular no sentido de reconhecer a “soltura” do corpo brasileiro como elemento formador de um novo gestual, com condições de assumir sua territorialidade. Não com elementos de empréstimo das linguagens populares folclóricas ou cosmo-religiosas, afro-brasileiras ou indígenas; mas como um novo perfil de indivíduo resultante de todas as profundas transformações ocorridas no século, tendo a clareza de reconhecer-se singular enquanto povo e com uma cultura em dinâmica de transformação.

O fim dos anos 60 havia sido marcado por transformações em todo o mundo e os anos 70 trouxeram novos conceitos para o corpo. A dança moderna e contemporânea era apresentada dentro das programações do Teatro Municipal através dos grupos estrangeiros que atualizavam as mudanças dos paradigmas estéticos, mas em geral a produção carioca de dança moderna mantinha-se dentro dos moldes aceitos na época.

Tentativas isoladas de reconhecidos mestres do Rio de Janeiro, começaram a atuar e a consolidar novas propostas - Gerry Marezki, Gilda Müller e Renée Wells, Klauss e Angel Vianna, Regina Miranda; artistas solitários que empreendiam novas abordagens na busca de uma linguagem de identidade.

Graciela chegava ao Brasil em 1974, mais precisamente em Minas Gerais. Sua porta de entrada fora o grupo Transforma, dirigido por Marlene Dias. Como consequência natural do processo de renovação que o trabalho de corpo encontrara em Minas Gerais, a aproximação com Klauss Vianna e Angel Vianna seria inevitável. A convite destes, Graciela muda-se para o Rio de Janeiro e a partir de 1977 inicia sua contribuição, atuando com um novo dinamismo ao movimento de transformação que já vinha acontecendo na cidade.

² ROUBINE, 1980.

Precisamos localizar a condição do país, atravessado pela situação política que desde 1964 mantinha-se em regime militar. Nas diferentes manifestações artísticas, uma ação mais engajada como forma de resistência já se estabelecera como prática. O teatro, a literatura, o cinema, as artes plásticas, formulavam novas leituras da realidade com abordagens coerentes e conscientes do processo de vigilância que de forma sub-reptícia se inserira através do regime. Mas o corpo, objeto direto de torturas e ações de uma censura e repressão disseminadas continuamente, mantinha-se na dança como uma linguagem distanciada das deformações sociais.

O discurso corporal de Graciela configurando-se como um discurso de provocação para aquele momento ainda de “tempos sombrios”, vai registrando-se como uma primeira *transformação radical e viável no próprio corpo*. Abordaremos alguns pontos que nos parecem essenciais para a ruptura do modelo formal de dança, até então apresentado no cenário carioca:

- a *liberdade da forma* e a permissão de um *corpo revitalizado* ecoando a emergência de um “corpo politizado”, dá visibilidade às palavras de ordem que desde 1968 já atuavam na produção artística em geral ;
- o *humor*, como elemento constitutivo da *construção coreográfica* ;
- a *quebra da normatização invisível* inerente ao “estar em cena” durante uma dança, configurando uma experiência inédita de padrão de atuação, onde tornava-se mais importante atuar como ser humano, antes de atuar como bailarino;
- o *uso do gesto cotidiano e da ação* como ponto de partida para elaboração de novas células e frases de movimentos;
- a vivência de um *corpo multidisciplinar* (conceito da atualidade) - dançar, cantar, executar instrumentos ou falar durante as cenas gerando a construção de uma partitura musical e performática inerente à construção coreográfica;
- o forte espírito de comunidade alicerçado por um trabalho experiencial corporal . As marcas artísticas do movimento de contra-cultura exibido na Europa e nos EUA (anos 60), agora vivenciados por uma prática de coletividade e cooperação interna do grupo;
- a dança e a democracia - o convite à dança sendo lançado como direito reconhecido de todo ser humano . Mover-se com singularidade requer um ambiente em que se possa ser espontâneo – esse convite contagiava os corpos que buscavam originalidade e criatividade, vinculando-os a um processo de liberdade interior.

Sobre seu processo metodológico, era gritante a forma aglutinadora e reelaborada dos estilos clássico e moderno, presentes em sua formação, aliados à sólida base labaniana própria da dança contemporânea nas escolas da *new-dance* americana. Nesse universo tornou-se bailarina profissional das companhias de Lucas Hoving e Twila Tharp.

Como história pessoal temos uma jovem de nacionalidade uruguaia, estudante de dança em seu País até os 18 anos quando ganha uma bolsa de estudos na Julliard School of Dance and Music. Inicia-se uma longa trajetória como bailarina

profissional em Nova York e, o contínuo reconhecimento de seu talento através das diversas bolsas de estudos recebidas: Fullbright, O.E.A., U.S. Department, Martha Graham School of Contemporary Dance e Merce Cunningham Studio. Transitando por um momento de profunda transformação na sociedade americana, vivencia as experiências transcendentais da cultura oriental, a revolução *hippie* e o movimento de renovação da dança pós-moderna.

De retorno ao continente latino-americano retoma como verdade o reconhecimento e a importância do gesto como força política, necessário à reconquista da liberdade.

Hoje compreende-se a importância da visão holística/sistêmica que perpassa diferentes temas da sociedade, sendo usada como base de mudança para profissões que buscam maior humanidade. Graciela partia daí: como origem propunha a integração dos campos físico, emocional/psíquico, bioenergético e artístico, transformando o movimento em gerador de análises e sínteses de uma corporeidade mutante. Estabelecia como base a conexão unidade/indivíduo e sua expressão pessoal através de uma técnica que rompesse com os limites impostos pela técnica.

Não era possível esconder-se atrás das formas estudadas. Era preciso despojar-se do escudo da aparência perfeita, conquistada depois de longo tempo de elaboração. A linguagem do corpo precisava ser visceral para ser verdadeira, e por ser verdadeira transitava por uma profunda transformação do indivíduo e toda construção de sua subjetividade. Não era jogar fora a técnica ou trocá-la pelo grotesco: o desafio era não perder a essência da pessoa dentro daquela forma e resgatar o conteúdo com frescor, sem amordaçá-lo com alguma forma estéril.

Sua proposta de movimento como um espelho do interior, alcançava diferentes grupos de profissionais e pessoas em geral. Quebrava-se o limite intransponível da sala de dança restrita a especialistas, nem sempre talentosos. Essa prática que já vinha sendo comum às novas linguagens de uma consciência corporal radicalizava-se quando expunha além do campo físico, as questões da emoção e da criatividade.

Esse mosaico de diferentes técnicas transitava e desenvolvia-se tendo como pano de fundo um forte pilar ritualístico - a dança fazia-se sagrada e a vida devia ser celebrada com graça e gratidão. Ampliava-se o discurso da dança: técnica mais emoção com sabedoria, formavam uma delicada equação de construção de subjetividades. Agora o domínio do corpo passava por uma verdadeira transformação de existência: a dança como linguagem ao alcance de todos, envolvendo descoberta da individualidade corporal através do caráter *humano, demasiadamente humano* - o *super homem* de Nietzsche, como um caminho de plenitude e espiritualidade presente no ritual inerente ao viver, o que essa proposta de dança apontava .

Disponibilizando diferentes pessoas a uma mesma proposta, criava-se a seguinte ambientação: todo profissional que estava em busca de um caminho de ruptura com os velhos padrões, vendo o corpo com aquela possibilidade de integração física, bioenergética, espiritualizada e artística vislumbrava transformações das impressões registradas no universo simbólico - seu corpo. Era

preciso testemunhar continuamente um encontro - a medida de um ser integralizado em busca da transparência do movimento e do gesto essencial.

A técnica disponibilizava o corpo, mas a coerência da alma retratando sua *sábia paixão*³ de existir, com vitalidade frente aos tempos sombrios, caracterizava uma outra via que a dança até então não ousara permitir - quando a loucura deixa sua condição de patologia e envereda-se pela coragem de descobrir no corpo e no movimento uma expressão sincera que amplie sua atuação e interfira para a ampliação das normatizações sociais.

Compreendendo-se como a elaboração de uma técnica libertária dentro da técnica usual, redimensionava a técnica para o objetivo de resgate da *função da criatura humana*. Como nos diz Piscator⁴, *as linhas fundamentais de uma nova dramaturgia, a posição da criatura humana, o seu aparecimento e a sua função dentro do teatro revolucionário, o homem e as suas emoções, seus laços, particulares ou socialmente condicionados, ou a sua posição diante das forças sobrenaturais (Deus, destino ou qualquer outro aspecto sob o qual essa força pode aparecer no curso da evolução)*.

Diferente do que acontecera com a sociedade americana e a pasteurização da cultura industrial⁵, Graciela encontrava aqui um sítio virgem, onde uma energia nativa misturava-se às necessidades épicas de agir por uma sociedade melhor. Sem incorrer no distanciamento brechtiano e sim mergulhando em um estreito diálogo com o espectador através da empatia, da força de impulso de homem comum, das emoções à flor-da-pele, recebia-se a informação gestual através do processo de eliminar as tintas e os resíduos de uma formalidade técnica, fosse qual fosse a técnica, depurando o essencial que estimulava o espectador a acordar um potencial de ação momentânea: interessar-se por aquela dança, pelo processo do grupo, ou simplesmente verificar-se em estado de emoção.

Com base na idéia de uma linguagem em formação e a receptividade apresentada por diferentes públicos gostaríamos de considerar, como fonte básica de pesquisa, as impressões de alunos e de profissionais em geral, através de entrevistas, matérias de jornais da época, vídeos, material fotográfico e cinematográfico.

No presente comunicado concentraremos-nos sobre o trabalho de Graciela - 45 *movimentos*, o qual parece trazer a ruptura necessária para uma visível transformação, construindo assim um primeiro pilar de linguagem:

- *potência do gesto para um novo homem e um novo dançarino*: a vitalidade precisa ser reconquistada, em tempos de luta o impulso não pode deixar-se amordaçar. Uma forma corporal construída com um objetivo claro de não se entregar. Como uma tradução abstrata de *urgência*, apoiada na marcação sonora e no impulso necessário, inerente a uma luta que não pode arrefecer, apesar de receber ataques de todos os lados e planos.

³ SANZ, Luis Alberto.

⁴ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p.153.

⁵ BANNES, Sally. *Greenwich Village 1963*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A imagem do bailarino aqui é desconstruída - o que temos é a imagem de um guerreiro que se movimenta para proteger a própria vida. Luta-se com o próprio tempo, tal a aceleração do mesmo e, devido à riqueza de movimentação, planos, direções, intenções, o gesto se faz livre, porém concreto de objetivos e finalidades.

Laban nos propõe as qualidades dinâmicas de movimento e harmonia espacial; assim víamos Graciela deslizar com suas frases e ali descobríamos a matriz da dança clássica, transmutada e aliada à uma poética de voz e de espaço. Um corpo que é instrumento e é estímulo, lidando com obstáculos invisíveis construtores de uma movimentação vigorosa que apresenta soluções a partir de surpresas espaciais e da própria forma de utilizar-se como corpo - construção de um campo energético e sonoro, lançando-se no espaço, projetando sua *voz corporal*, pronto para o combate e o ataque.

Porém o que mais nos intriga é como aquele corpo com tantas formações, pudera manter-se com uma linguagem espontânea e evocativa de um gestual lúdico e simples de uma criança? Como ser capaz, depois de tantas impressões registradas em uma matriz corporal sedimentada de padrões estéticos e filosóficos, restituir-se de uma infância integrativa na potência de existir, com a espontaneidade de ser e com a vitalidade de expressar-se, apesar de uma sociedade reguladora, impessoal e despersonalizadora?

Um corpo que ousa brincar para expressar-se e traz em seu interior a desconstrução da atitude do intérprete em cena.

Bibliografia

ARRABAL, José; PACHECO, Tânia; LIMA, Mariângela A. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980.

BANNES, Sally. *Greenwich Village 1963*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRITO, Carmem L. C. *Consciência Corporal, repensando a Educação Física*. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: HUCITEC, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir – História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970 – 1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

O GESTO COMO COMPONENTE ESSENCIAL À EXPRESSÃO EM “O SENTIDO DE ZEUS”

Por **Maria Lúcia Galvão Souza**⁶

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
Universidade Federal Fluminense

Resumo:

A pesquisa caminha no sentido de encontrar possibilidades de transpor o “Mito” para a cena, estabelecendo relação direta com o “Gesto”. Busca estudar como o Gesto nas artes cênicas, especialmente na Dança, vem sendo valorizado como elemento essencial à expressão.

O mosaico desvela a reaproximação da Dança e do Teatro, integrados na cena. Tal integração é resultante de iniciativas de artistas, como Artaud e Laban, que em busca da poesia no espaço, recorreram ao gesto como componente fundamental à realização dessa poesia.

Percebemos que a reaproximação dessas duas artes, Teatro e Dança, foi possível em função da necessidade da liberdade de criação, tendo como consequência a transformação da cena, devolvendo-lhe a vitalidade e a força pelo gesto.

O Gesto é enfim utilizado como condutor guiando de forma decisiva a concepção do espetáculo “O Sentido de Zeus”, que ressalta a idéia do Gesto como elemento essencial à realização poética em cena.

Histórico

O projeto “KINESIS – Núcleo de Artes Cênicas da UERJ” foi criado em abril de 1999 e é formado por professores e alunos do Curso de Educação Artística da Uerj. O grupo KINESIS fez a sua estréia em agosto do mesmo ano no Museu Nacional de Belas Artes em projeto intitulado “Escultura no palco”. Na ocasião tivemos oportunidade de nos apresentar utilizando como único elemento cenográfico a bela escultura de Maurício Bentes: “Aro”. Atualmente, o Grupo Kinesis continua apresentando nas universidades a sua proposta cênica, inspirada na mitologia grega, na recriação divina contida nos mitos de Zeus e Cronos. O trabalho intitula-se “O sentido de Zeus”, e busca dar a sua contribuição efetiva no âmbito do ensino, da pesquisa e da extensão.

⁶ M. L. Galvão é Professora de Dança da UERJ. Mestranda em Ciência da Arte – UFF, Prof do Centro de Artes Calouste Gulbenkian (SMC)

A pesquisa cênica “O Sentido de Zeus” desenvolvida pelo *Kinesis*, desde março 2001 é apoiada pelo Departamento Cultural da Uerj. A filosofia do Núcleo parte do princípio da extensão universitária como prática acadêmica que visa interligar as atividades de ensino e pesquisa, compreendendo a extensão como um processo educacional, cultural e científico essencial ao universo acadêmico.

Embora a UERJ não possua ainda curso de graduação ou pós-graduação em artes cênicas, o processo de criação do Instituto de Artes da Uerj prevê a sua criação. O interesse por parte dos alunos e a existência de projetos de pesquisa e extensão na área artística apontam os anseios e a necessidade de criação de cursos voltados para as Artes Cênicas no Instituto de Artes. Desta forma, um caminho promissor para as artes cênicas vem se desvelando no universo acadêmico da Uerj que, contemplando a práxis e reflexão no campo do fazer artístico, a tornam não apenas instrumentalizadora deste processo dialético de prática-teoria, mas partícipe de um contexto onde a produção de conhecimento artístico-cultural contribui fundamentalmente para a transformação da sociedade.

Pesquisa artística

O Núcleo de Artes Cênicas vem pesquisando o Mito e as possibilidades de releitura da narrativa mítica grega de Zeus e de Cronos pela genealogia da rivalidade da aliança entre as forças divinas sobrenaturais míticas. Procuramos traduzi-las em imagens sonoras, visuais, auditivas pela atuação dos intérpretes.

O estudo do mito desenvolveu-se paralelamente ao aprofundamento da linguagem da dança contemporânea, fundamentado na sistematização de Rudolf Laban; e no estudo da teatralidade cênica proposta por Antonin Artaud. Ambos pesquisaram a cena e buscaram realizar, cada um da sua forma, a poesia contida no espaço, a poesia da cena. Mergulhar neste universo poético do espaço cênico, a luz destes artistas foi o caminho escolhido para a nossa proposta.

Para o poeta que procurou pensar sobre a essência do teatro, Antonin Artaud, o teatro precisa resgatar os mitos para readquirir a sua força dramática. Esta força, para ele, não se firma no poder das palavras e seus significados, mas sim, no poder da ação, na sua relação poética com o espaço. “*E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que pertence estritamente às palavras*”. (ARTAUD, 1993, p.32).

Metodologia

O grupo *Kinesis*, composto por seis alunos com experiências diversas no campo da arte, apresentou-se disposto e interessado em aprofundar o conhecimento da Dança em relação às outras linguagens da Arte.

Objetivando a preparação corporal e técnica dos intérpretes, partimos dos princípios básicos que norteiam a linguagem da dança, estimulando o corpo na sua relação com o movimento, com o espaço, com o tempo e com as intenções que ele carrega. Ao intérprete é essencial conhecer e vivenciar os princípios fundamentais do movimento, o que Laban determina como *fatores do movimento*.

A partir daí, redimensionamos as imagens tiradas pela narrativa relacionando-as aos fatores do movimento, espaço, tempo, peso e fluência, estabelecidos por Laban, explorando-os no processo de preparação artística, técnica e corporal dos intérpretes. Durante toda a pesquisa exploramos as improvisações que objetivaram estimular a imaginação criadora dos intérpretes no processo de construção cênica. Tratando-se de alunos com pouca experiência em Dança buscamos explorar a teatralidade contida no mito e estimular os intérpretes a pensar por movimento, como propunha Laban. Esta idéia pode ser compartilhada por Grotowski quando afirma que se recusa a separar pensamento e atividade corporal, intenção e realização.

Desta forma, optamos por explorar os movimentos e gestos como condutores de toda a narrativa encantadora do Mito. Dividimos a narrativa em cenas, cada uma representada, em nosso roteiro, como um hieróglifo da construção. A partir destas "imagens chaves" nós as interligamos por movimentos e gestos dando a elas uma leitura de natureza coreográfica. As coreografias elaboradas com os alunos intérpretes remetem ao que Artaud sonhava, como gramática da cena, uma codificação da prática gestual que permitiria representar as imagens cênicas em uma linguagem tão precisa e decifrável como a palavra.

Com isso criamos uma metodologia de pesquisa e criação cênica desse universo lendário, convertendo em imagens e significados o episódio maravilhoso ou sobre-humano dos mitos, revelando sua força através de imagens inspiradas no gesto e em sua inerente expressividade, compondo um mosaico de Dança-Teatro.

Buscando a força do gesto dramático contido na narrativa e expressa numa superabundância de forças contidas nos mitos, fomos definindo as cenas, a música, a movimentação e transformando o universo mítico em Dança.

Segundo Pavis (1996,184) a palavra gesto provém do latim *gestus*, *atitude*, *movimento corporal*, *na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo*. Para ele, a concepção clássica que prevalece até hoje faz do gesto um meio de expressão.

Assim, buscando a essência do movimento do corpo, traduzindo a essência do universo mítico, procuramos utilizar o gesto como condutor de toda a construção cênica e coreográfica, enaltecendo a força nele contida, tornando-o um de meio de expressão essencial à cena.

Narrativa mítica em cena:

Descrevemos a seguir o roteiro da encenação da narrativa mítica.

CENA I: CRONOS, RÉIA EOS FILHOS DEVORADOS: O Tempo e o Poder.

Num cenário que é apenas uma escada (símbolo do Poder Divino) e um arco com seu poder simbólico encontramos Cronos o tempo, o todo poderoso que destronou o pai Urano, adquirindo a supremacia. Na cena o poder é representado com Cronos em cima da escada. Temeroso de que um de seus filhos lhe tire o trono

como o oráculo o alertara, resolve comê-los todos. Na cena a ação é representada com a mulher de Cronos e seus filhos aprisionados embaixo da escada.

Nesta cena os filhos devorados e a mãe Réia realizam movimentos corporais dotados de extrema tensão e relaxamento. Demonstram as constantes tentativas de sair do mundo da submissão ao poder do “Tempo”.

CENA II - RÉIA E CRONOS -: a concepção de Zeus

Nesse pas de deux Réia, a mulher de Cronos, revela a sua submissão através de movimentos onde o Peso predomina. Ao mesmo tempo, a sua indignação com a atitude de Cronos em relação aos filhos é revelada por gestos expressivos. Cronos por sua vez, a domina e concebe aquele que mais tarde reinará no Olimpo: Zeus.

CENA III - CRONOS E OS FILHOS: A luta pelo poder.

Nessa cena é travado o primeiro diálogo e confronto entre o Pai Cronos e os filhos devorados. Ao mesmo tempo, Réia toma a atitude de dar à luz o filho Zeus, distante do déspota Cronos. Isto mudará o destino do mundo.

CENA IV e V - ZEUS E RÉIA: O surgimento de Zeus

Réia, afastando-se momentaneamente do déspota Cronos, dará à luz Zeus. O pequeno Zeus cresce até tornar-se um jovem forte e seguro. É então que sai do esconderijo desafiando o pai.

CENA VI - ZEUS E CRONOS

Nesta cena é travada a luta entre Zeus e Cronos. A essa altura Cronos não infunde mais medo. Zeus, já crescido, leva Cronos a tomar uma droga que o força a devolver os filhos devorados. Cumpre assim o que o oráculo previra, o destronamento de Cronos por um de seus filhos, Zeus.

Músicas do espetáculo

Para o desenvolvimento do projeto pudemos contar com a participação efetiva do Professor Dr. Antonio Jardim (UERJ/ UFRJ) durante todo o processo da pesquisa cênica. As músicas por ele compostas foram fundamentais para a criação do contexto que as cenas desenrolariam.

MÚSICAS: Antonio Jardim

“**Nos Domínios de Kronos**” – cantora: Andrea Albuquerque; clarinetista: Cristiano Alves; pianista: Kátia Maria Araújo; computador: Antonio Jardim.

“**O sentido de Zeus**” – cantora: Andrea Albuquerque; voz: Andrea Pedroso; violão: Fábio Adour; clarinetista: Cristiano Alves; pianista: Kátia Maria Araújo; computador: Antonio Jardim.

“**Agon**” – pianista: Kátia Maria Araújo; computador: Antonio Jardim.

O texto

Pudemos também contar com a colaboração do Prof. Dr. Antonio Jardim para a adaptação da Teogonia de Hesíodo e sua utilização em grego arcaico.

A idéia de utilizar o texto em grego partiu da necessidade de valorização do gesto. Buscando na fala silenciosa do corpo, *a palavra que antecede a palavra*, como pretendia Artaud. Queríamos a palavra em sua manifestação singular, ou seja, chegando ao espectador através da sua dimensão física e expressiva e não apenas pelo seu caráter semântico. Pois buscamos como afirma Artaud, uma linguagem destinada, acima de tudo, aos sentidos:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.

(ARTAUD, 1993, p.31).

Integração de projetos de pesquisa cênica

Por entendermos ser absolutamente vital um diálogo com outras áreas de conhecimento, atualmente o grupo conta no desenvolvimento do projeto com a colaboração da professora Doutora Maria Cristina Brito (de Interpretação Teatral) e da Professora Mona Magalhães (de Caracterização), ambas da Universidade Rio de Janeiro.

Considerações finais

O “Sentido de Zeus” é um espetáculo que vem mostrar que as artes cênicas têm uma natureza globalizante. A partir da reunião de diferentes linguagens da arte como escultura, cenografia, indumentária, música, interpretação, caracterização, a literatura, música num “cenomosaico”, utilizamos o gesto como elemento unificador destas linguagens através da Dança.

Para isso lançamos mão no livre fluxo do movimento contido na imaginação dinâmica, na espontaneidade, nas imagens poéticas reveladas pela força dramática da Dança contida nos mitos e expressas em gestos. Reforçamos assim, de uma certa maneira, a idéia de Nietzsche (1999, p. 18) de que “*a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético*”. E nesse sentido, buscando o fenômeno estético que atualiza o homem na sua existência no mundo, procuramos exteriorizar nossas imagens poéticas, mergulhando na força do gesto, da palavra, e da música, criando um mosaico poético no espaço interior e exterior a nós mesmos, pois como afirma Rilke (1985): “O caráter de uma obra mostra sua essência e sua verdade, posto que transforma em músculos, gestos e faces todo o interior recolhido”.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. , Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- ARTAUD Antonin Artaud. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes 1993.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugenio. O ritmo oculto. *Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, v. 24, n.3, p.16-19, mar. 1996.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- FELICIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1971.
- LABAN, Rudolf Von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Editora Summus, 1978.
- _____. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Editora Ícone, 1990.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MALUF, Ued. *Cultura e mosaico, uma introdução à teoria das estranhezas* Rio de Janeiro: Editora Sol Nascente, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean – Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1995.
- SANZ, L.Alberto. Lúza Barreto Leite: “O anti-método” na construção do intérprete. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1999. São Paulo: Anais. USP, 1999.p.216-218.

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS

RELATÓRIO FINAL DE ATIVIDADES

Coordenação:

Luiz Alberto Sanz (UFF)

Marta Isaacsson (UFRGS)

Heloísa Machado (UNI-Rio)

Jacyan Castilho (UFRJ-Fiocruz)

Atendendo as resoluções da I Reunião Científica (Salvador, 02 e 03 de maio de 2000), Luiz Alberto Sanz¹, propôs a formação deste GT, em consulta geral aos associados realizada em 11 de junho de 2000. A proposta se baseou em outra, apresentada (abril de 1999) com o título de Processos da Expressão Cênica, à Comissão Científica do I Congresso, por Ana Maria Taborda — Autora e Diretora Teatral, Pesquisadora e Mestranda em Ciência da Arte (UFF) —, Carmem Gadelha — Pesquisadora, Escritora, Mestre em Comunicação e Cultura (UFRJ) e professora do Curso de Direção Teatral (UFRJ) — e por Luiz Alberto Sanz. A nova proposta foi encaminhada com o apoio de Ana Maria Taborda (Mestrado em Ciência da Arte/UFF), Christine Douxami (École des Hautes Etudes/Paris, David Iannitelli (Escola de Dança/UFBA), Jacyan Castilho (então no Mestrado em Teatro/UNI-Rio), Maria Inês Galvão Souza (Mestrado em Ciência da Arte/UFF e Departamento de Arte Corporal/UFRJ); Maria Lúcia Galvão Souza (Mestrado em Ciência da Arte/UFF e Curso de Educação Artística (UERJ), Marta Isaacsson (Departamento de Arte Dramática/UFRGS) e Renata Petrocelli Bezerra Paes (então no Mestrado em Ciência da Arte/UFF).

Desde o nascimento, o GT sobre Processos de Criação e Expressão Cênicas se propôs a ser um fórum permanente de discussão com atividades diferenciadas segundo os períodos *entre* e *durante* congressos. Tal forma de organização permite que os integrantes do GT mantenham um estado permanente de intercâmbio de informação e opiniões, além de atender pautas e prazos estabelecidos pelas Comissões Científicas dos Congressos e Reuniões. Por outro lado, possibilita aos seus membros manter o vínculo mesmo considerando ser mais adequado apresentar sua comunicação em outro GT durante o Congresso.

A adesão ao trabalho permanente é feita, a partir de junho de 2000, por intermédio do endereço eletrônico la@sanz.com.br. Desde novembro de 2000, o GT

¹ Professor Titular de Notório Saber, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (UFF); Coordenador do Grupo de Experimentação e Pesquisas em Linguagens Cênicas (GEP-Licê/UFF); Membro da Comissão Científica Consultiva do II Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

mantém a lista de discussão www.expressaoabrace.yahoogrupos.com.br, atualmente com 49 membros, dos quais 45 se inscreveram no Congresso, 42 participando do GT III, seja coordenando trabalhos, debatendo, apresentando comunicações oral ou cenicamente e publicando-as. Todos os resumos encaminhados ao GT foram aceitos e publicados (Memória Abrace III). Além disso, a Coordenação do GT aceitou duas comunicações fora do prazo, somente para publicação, de dois mestrands não integrantes da lista permanente de discussão.

No período que antecedeu o Congresso, o GT discutiu o texto básico e outros textos encaminhados por seus membros, iniciando uma troca de idéias sobre fundamentos da interpretação/atuação e da encenação em artes cênicas.

Iniciadas as inscrições, desenvolveu-se uma ainda modesta troca de opiniões sobre o potencial teórico e técnico das comunicações inscritas, buscando antecipar e fundamentar as discussões previstas para Salvador, nas quais o tempo seria reduzido.

Relato dos Trabalhos

O GT iniciou seus trabalhos, durante o Congresso, no dia 9 de outubro entre as 9 e as 10:30 horas, quando foram indicados os coordenadores e relatores e a programação das quatro sessões do dia 10. Todas as decisões foram tomadas de comum acordo pelos presentes, respeitadas as vontades dos participantes. Considerado o grande número de inscritos, acordou-se que alguns pesquisadores encaminhariam seus trabalhos à publicação e ao debate e assumiriam o papel principal de coordenadores e debatedores de cada sessão, para que pudessem ser valorizadas essencialmente as discussões e as comunicações cênico-laboratoriais.

Programação

9:00 às 10:45

1º Bloco: Espetacularidades e linguagens cênicas populares:

Coordenação/Relato/Debate: Inês Marocco e Vera Rocha.

Apresentações:

1. O BAILADO DO MESTRE-SALA E DA PORTA-BANDEIRA, UM OUTRO OLHAR de Eliane Santos de Souza - UFF
2. O CORPO EM FLOR - ESTUDO E EXPERIMENTAÇÃO DA ESPETACULARIDADE NOS TERNOS DE REIS DA LAPINHA (SALVADOR) de Eloisa Brantes B. Mendes - UFBA
3. UM OLHAR RECREATIVO SOBRE A DANÇA POPULAR de Luiz Naim Haddad, - UNICAMP
4. MÁSCARA, UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA de Danielle Maranhão Albuquerque - UFF
5. VIVENDO TRADIÇÕES: EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO A PARTIR DE PESQUISA DE CAMPO EM CULTURA POPULAR de Renata Bittencourt Meira - UFU

Textos para debate:

6. AS TÉCNICAS CORPORAIS DO GAÚCHO E A SUA RELAÇÃO COM A PERFORMANCE DO ATOR/DANÇARINO de Inês Alcaraz Marocco - UFRGS
7. CIRCO-TEATRO: O MELODRAMA E SUA REPRESENTAÇÃO DO PONTO DE VISTA DA CONSTRUÇÃO DO ATOR de Vera Lourdes P. da Rocha/Vera Rocha - UFRN

10:45 às 13:05

Bloco sobre sistemas, métodos e processos:

Coordenação/Relato/Debate: Vítor Manuel Carneiro Lemos e Hebe Alves.

Apresentações:

8. A IMPORTÂNCIA DO ANDAMENTO E DA PAUSA NA CONSTRUÇÃO DO RITMO CÊNICO de Ana Cristina Martins Dias - UNIRIO
9. ESTUDO DO TEXTO DRAMÁTICO ATRAVÉS DA ANÁLISE LABAN DO MOVIMENTO, de Jacyan Castilho de Oliveira - UFRJ/FIOCRUZ
10. A EXPERIÊNCIA CRIATIVA DO BAILARINO: ESPETÁCULO COREOGRÁFICO JONGO NA NOITE de Tatiana Maria - UFRJ
11. CAPOEIRA ANGOLA COMO TREINAMENTO de Evani Tavares de Lima - UFBA
12. A VOZ PARTE DO CORPO de Moacir Ferraz de Carvalho Filho - UNICAMP
13. A EXPRESSÃO VOCAL NA PAIXÃO DA DOR NA PERSONAGEM MEDÉIA DE EURÍPIDES de Jane Celeste - UNIRIO
14. A IMPLOÇÃO DA CENA. POÉTICAS DA DESTRUIÇÃO NO TEATRO DE BECKETT de Luiz César Marfuz - UFBA

Textos para debate:

15. TRABALHO CORPÓREO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA ENCENAÇÃO COM ALUNOS DE ESCOLAS PÚBLICAS EM MACEIÓ-AL de Nara Salles - UFBA/UFAL
16. A COMPOSIÇÃO CÊNICA DE "INSÔNIA" de Hebe Alves - UFBA
17. PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO ATOR: DO TEXTO DRAMÁTICO À AÇÃO FÍSICA de Marta Isaacsson de Souza e Silva - UFRGS
18. GRACIAS SEÑOR: MÉTODO OU FOLIA INSANA? de Vítor Emanuel Carneiro Lemos - Universidade da Cidade

19. A ILUMINAÇÃO CÊNICA: O PROCESSO DE CRIAÇÃO de
Deise Lea de Souza - Universidade Estácio de Sá

14:30 às 18:00 horas

Bloco das Comunicações Cênicas:

Coordenação/Relato/Debate: Deise Calça e Ângela Ferreira.

Apresentações cênicas:

20. Coreografia CORPOS E COISAS vinculada à comunicação SISTEMAS SIMBÓLICOS E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES de Maria Ignez Calfa - UFRJ/UFF
FRAGMENTOS DE TERESA - Grupo de Experimentação e Pesquisas e Linguagens Cênicas (GEP-LiCê)/UFF, comunicação cênica vinculada às comunicações
21. TRANSFIGURAÇÃO E DEFORMAÇÃO GESTUAL EM SÃO JOÃO DA CRUZ de André Meyer Alves de Lima - UFF/UFRJ
22. TEATRO-DANÇA E A CENA-MOSAICO: POÉTICA DO MOVIMENTO EM TERESA D'ÁVILA E JUAN DE LA CRUZ de Denise Telles do Nascimento - UFF/UNIRIO
23. TRAVESSIAS E TRAVESSURAS DA PAIXÃO SÁBIA, DE ÁVILA A CANUDOS de Luiz Alberto Barreto Leite Sanz - UFF
24. A POÉTICA DO MÍNIMO NA INTERPRETAÇÃO DA PERSONAGEM TERESA D'ÁVILA de Patrícia Gomes Pereira - UFF/UFRJ
25. PAIXÃO SÁBIA EM CENA de Renata Petrocelli Bezerra Paes - UFF

Apresentações orais vinculadas aos espetáculos da programação cultural:

26. MUSICALIDADE COREOGRÁFICA: CÍRCULOS EM TEMPO de David John Iannitelli - UFBA (vinculada a CÍRCULOS POR PRINCÍPIO, SEM PRINCÍPIO, POR FIM, SEM FIM)
27. DO DIÁLOGO À DANÇA DO AMOR de Maria Inês Galvão Souza - UFF/UFRJ

Apresentações de caráter laboratorial:

28. DESCOLONIZAÇÃO DA EXPRESSÃO E A RELAÇÃO TEMPO NA UNIVERSIDADE DE RESULTADOS de Ana Maria Taborda Ribas - UFF
29. A COMPOSIÇÃO PERFORMATIVA E AS FONTES ORGÂNICAS DA CRIATIVIDADE CÊNICA DO ATUANTE de Demian Moreira Reis - UFBA

Texto para discussão:

30. O GESTO COMO COMPONENTE ESSENCIAL À EXPRESSÃO EM "O SENTIDO DE ZEUS", de Maria Lúcia Galvão Souza - UFF/UERJ

19:05 às 21:00

Bloco sobre dramaturgias e poéticas:

Coordenação/Relato/Debate: Vítor Manuel Carneiro Lemos e Hebe Alves.

Apresentações:

- 31. TEATRO E RECEPÇÃO de Luiz Cláudio Soares Cajaíba - UFBA
- 32. OTELO E A ANÁLISE ATIVA de Maria Heloísa Pereira de Toledo Machado - UNIRIO
- 33. PREPARAÇÃO CORPORAL E VOCAL PARA ANÁLISE ATIVA de Maria Enamar Ramos Neherer Bento - UNIRIO
- 34. POR UMA POÉTICA DE INTERPRETAÇÃO NÃO REALISTA de Raphael Gonçalves Teixeira - UNIRIO
- 35. O PROCESSO DE CRIAÇÃO NA EDUCAÇÃO ESTÉTICA E SUAS RELAÇÕES COM O TEATRO CONTEMPORÂNEO de Janaina Moraes Muller Frazão - UNIRIO

Textos para debate:

- 36. DRAMATURGIA CORPORAL de Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli - UFBA
- 37. A DANÇA COMO NARRATIVA POÉTICA de Ângela Maria Gonçalves Ferreira - Centro de Dança Rio/Faculdade Angel Viana
- 38. A COBERTURA JORNALÍSTICA DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS BAIANOS de Nadja Magalhães Miranda - UFBA

Textos exclusivamente para publicação:

- 39. TEXTO COMO UTOPIA DE CENA DE MARIA BEATRIZ MENDONÇA (Bya Braga) - UFMG
- 40. O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO EXPRESSIVO DO ATOR E SUA RELAÇÃO COM OS PADRÕES DE MOVIMENTO de Gabriela Rozana Pérez Cubas - UFBA
- 41. RUÍDOS E PRODUÇÃO DE SIGNIFICADO NA MÚSICA PARA CENA - A MUSICOREOGRAFIA "NOISES... SÃO VOZES?!" de Jorge Antônio Ayer Jr. - UFF/Radio MEC
- 42. MATRIZES ESTÉTICO-CONCEITUAIS NA COMPOSIÇÃO CORPORAL DO PERSONAGEM de Martín Miguel Rosso - UFBA
- 43. CARTOGRAFIA DO CONHECIMENTO ARTÍSTICO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR de Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado - PUC/SP

44.O FIGURINO DAS REVOLUÇÕES CÊNICAS DO SÉCULO XX
de Fausto Roberto Poço Viana - USP

45.PROCESSO DA IMAGINAÇÃO CÊNICA NO ESPETÁCULO
CARNAVALESCO de Maria Aparecida Donato de Matos – UFRJ

Participação

As sessões de trabalho, abertas a todos os participantes do Congresso, tiveram a presença de um público variável, mas mantiveram médias altas de participação dos membros permanentes (estimada em 75%). Além dos autores de comunicações, integraram-se às atividades do GT Luís Otávio Gonçalves (UFMG), membro da Comissão Científica do Congresso e relator-geral das propostas apresentadas à Plenária Final; a pesquisadora e atriz Beth Simões (GEP-LiCê), membro permanente da lista de discussão na Internet, que, juntamente com o ator e pesquisador cênico Luiz Washington, participou da comunicação cênica de Ana Maria Taborda; José Luiz Quirino e Célio dos Santos Leal, respectivamente Mestre Sala e Diretor de Harmonia do G.R.E.S. Unidos de Jacarepaguá, que participaram da comunicação de Eliane Souza Santos; o percussionista Ivan Machado, que participou da performance de Demian Moreira Reis; das alunas de graduação Ana Carolina Riodades Furtado, Bianca Alves Perez, Cecília Silvano, Erica Silva Assis, Luciana Araújo Leirias, Maria Alice Monteiro Carneiro, Michelle Costa Simões, Molise Carrico Franco, Patrícia Souza da Motta e Suzana Miranda Rosa e da professora Cláudia Ramalho, do Curso de Dança da UFRJ, que atuaram na comunicação de Maria Inez Calfa.

Conclusões

O Grupo de Trabalho “Processos de Criação e Expressão Cênicas” considera que realizou com satisfação a proposta previamente elaborada, que diz respeito à práxis cênica, tanto através de pesquisas concluídas quanto em processo.

As diversas comunicações, a partir do foco no pesquisador-intérprete da cena, demonstraram e discutiram processos laboratoriais de criação, preparação e expressão de teatro e de dança.

Dentre elas, observamos as seguintes tendências: a busca, na cultura popular, de elementos para a criação artística (congado/cavalo marinho/jongo/samba e outros) e a pesquisa dos fundamentos corporais, vocais e musicais para o trabalho do intérprete.

Informando o trabalho do GT, esteve presente um forte espírito transdisciplinar.

É importante ressaltar a necessidade de aprofundamento em investigações relacionadas à recepção, que começaram a aflorar neste congresso.

Em consequência desta avaliação, o GT decidiu:

1. dar continuidade à lista expressaoabrace@yahoogrupos.com.br e ao debate via Internet, estabelecendo uma pauta de discussão;
2. manter e aprofundar a experiência de privilegiar os debates e as comunicações cênicas, laboratoriais e demonstrativas;

3. propor à Diretoria e à Comissão Científica do III Congresso que se estenda o debate pré-congressual da seguinte maneira:
 - anúncio do chamamento na II Reunião Científica, até o começo de maio de 2002;
 - inscrições de resumos até abril de 2003;
 - aceitação de resumos até maio de 2003;
 - inscrições de comunicações até junho de 2003;
 - aceitação de comunicações até julho de 2003 (mais de 90 dias antes do Congresso);
4. adotar dois tipos de aceitação:
 - para apresentação;
 - para debate;
5. Todas as comunicações aceitas serão debatidas, nos períodos pré-congressual e congressual, e publicadas, desde que seus autores estejam devidamente inscritos no Congresso;
6. Nos meses anterior à aceitação de resumos e anterior à aceitação de comunicações, bem como nos que antecedem a realização **in loco** do Congresso, a coordenação do GT "Processos de Criação e Expressão Cênicas" deverá fomentar a discussão sobre as potencialidades dos trabalhos encaminhados, de maneira a permitir uma seleção mais justa, o melhor inter-relacionamento da produção em ciência da arte e dinamizar os debates e as conclusões do GT no Congresso.
7. Aprovar nova redação para a ementa do GT:

Fórum de discussão, reflexão coletiva e intercâmbio de estudos, experiências e teorias que contemplam a investigação dos diferentes aspectos da expressão cênica do ponto de vista do processo de criação.
8. Eleger a coordenação para o próximo período (2001 a 2003), reconduzindo Luiz Alberto Sanz como coordenador e Jacyan Castilho como Vice-Coordenadora;
9. Apoiar o nome da professora e pesquisadora Marta Isaacsson, membro da Coordenação do GT no II Congresso, para integrar a Executiva da ABRACE na próxima gestão.

Salvador, 11 de outubro de 2001

press
press color
press color
color

Impresso nas Oficinas da
Press Color Gráficos Especializados Ltda.
Rua Waldemar Falcão, 335 - Brotas
Tel.: 334-5555
Salvador - Bahia

Realização:



ABRACE



Escola de Teatro



PPIAC
Programa de Pós-Graduação em Artes e Artes Cênicas



UFBA



Escola de Dança



GIPE-CIT

Apoio:



CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico



CADCT
CENTRO PARA O DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO SEPLANTEC

CAIXA

Aqui o Brasil acontece



CAPES



GOVERNO DA BAHIA



BANCO DO BRASIL



GOVERNO FEDERAL
Trabalhando em todo o Brasil

Anais do II Congresso Brasileiro de Artes