



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

GIL DE MEDEIROS ESPER

TRAJETO CRIATIVO - COLABORATIVO:
UMA ABORDAGEM DO TEATRO PERFORMATIVO NA FORMAÇÃO DE ARTISTAS

criação x (olhares) / (EMANCIPAÇÃO) • (DISPOSITIVOS CÊNICOS) + (SUBJETIVAÇÃO) x [TEATRO PERFORMATIVO] = TRAJETO CRIATIVO-COLABORATIVO
COLABORATIVA
DRAMATURGIA DA CENA ✓ PÓS-BRECHTIANO

([ILUMINAÇÃO] • (CENOGRAFIA) SONORIDADES² + FIGURINO) = DISPOSITIVOS CÊNICOS
DRAMATURGIAS + (CORPO/VOZ)

GIL DE MEDEIROS ESPER

**TRAJETO CRIATIVO-COLABORATIVO:
UMA ABORDAGEM DO TEATRO PERFORMATIVO NA FORMAÇÃO DE
ARTISTAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Salvador/Dourados

2020

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Esper, Gil de Medeiros

Trajeto criativo-colaborativo: uma abordagem do teatro performativo na formação de artistas / Gil de Medeiros Esper. -- Salvador, 2020.

301 f. : il

Orientador: Luiz César Marfuz.

Tese (Doutorado - Programa de pós-graduação em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2020.

1. Artista-docente. 2. Bacharelado em Artes Cênicas. 3. Formação teatral. 4. Processo de criação. 5. Teatro performativo. I. Marfuz, Luiz César. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Gil de Medeiros Esper

“TRAJETO CRIATIVO COLABORATIVO: UMA ABORDAGEM DO TEATRO
PERFORMATIVO NA FORMAÇÃO DE ARTISTAS”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

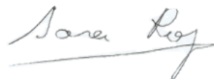
Aprovada em 28 de abril de 2020.



Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (Orientador)



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (PÓS-LIT/UFMG)



Prof^ª. Dr^ª. Sara del Carmen Rojo de la Rosa (PÓS-LIT/UFMG)



Prof^ª. Dr^ª. Denise Maria Barreto Coutinho (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá, onde a criança
diz:
Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não
Funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta,
Que é voz
De fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, Manoel, 1993, p. 17)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), pelo apoio na realização do DINTER (Doutorado Interinstitucional), e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo financiamento da proposta. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), por aceitar a parceria com nossa instituição. À coordenação do DINTER local e às três coordenações do PPGAC que atravessaram conosco esse período.

A Luiz Marfuz, meu orientador, pelo apoio ao longo destes quatro anos, pelas provocações (no melhor sentido) e contribuições, fundamentais à minha pesquisa e à minha escrita. Às professoras Denise Coutinho, Hebe Alves e Sara Rojo e ao professor Marcos Alexandre, pelas contribuições na ocasião da qualificação deste trabalho. Olhares aguçados e cuidadosos, também fundamentais para a finalização deste trabalho.

A Lílian de Oliveira, da Textos e Contextos, que realizou a revisão da tese, agradeço as contribuições em minha escrita e a troca estabelecida.

A Ariane Guerra, Flávia Janiaski, Gina Tochetto, Igor Schiavo, José Parente e Júnia Pereira e João Dadico, parceiros de travessia no DINTER. Aos colegas de UFGD, Carla Ávila, Marcos Chaves, Michel Mauch e, em especial, ao Braz Pinto, que esteve à frente da coordenação do projeto do DINTER, auxiliando-nos durante todo o percurso.

A Bruno Augusto, companheiro de tantos trabalhos e artista audiovisual e gráfico, que construiu comigo as capas, o caderno e os álbuns de encenação desta tese; obrigado por seu olhar carinhoso com este trabalho. A Rodrigo Bento, parceiro das visualidades da cena desde que cheguei ao Mato Grosso do Sul, que esteve comigo em todos os projetos que apresento na tese, colaborando de forma ativa com as questões de visualidade. A Júnia Pereira, pela importante e prazerosa parceria na construção dramaturgic de *Risiko*. A João Marcos Dadico, pelo apoio na jornada da escrita da tese. A Thays Nogueira, Camila Faca e Thais Costa, por serem sempre presentes e pelo apoio nas produções e “corres” dos espetáculos.

De forma carinhosa, agradeço a todas e todos as/os artistas-estudantes que estiveram envolvidas(os) nos trajetos criativos colaborativos que servem de *start* e apoio *para* o pensamento desenvolvido na tese. Agradeço aos artistas Joice Dias, Tiemy Ikegami, Romário Hilário, Jaqueline Altenhofer, Zezinho Martins e Odúlio Gonsalves, por aceitarem experimentar algumas operações artísticas apresentadas nesta tese.

Ao meu companheiro de vida e de trajetos artísticos, Raique Moura, ator, artista visual e fotógrafo, que me emprestou seu olhar nesta tese, traduzindo as encenações nas imagens fotográficas e ilustrações que compõem o corpo do trabalho, agradeço por todo o apoio,

doméstico, psicológico e artístico, fundamentais para a concretização da escrita deste trabalho.

Por fim e não menos importante, agradeço a minha mãe, Sonia Medeiros, meu pai, Carlos Esper, meus irmãos, Dan e Ian, minha cunhada Sandra Inêz, meus sobrinhos Vinícius, Marcelo, Ícaro, Anne e Mariah, pela existência, por nossas vidas, trocas e pelo incentivo que sempre me deram.

RESUMO

A presente tese discorre sobre uma abordagem para o teatro performativo, denominada trajeto criativo-colaborativo, que consiste em uma estratégia para a formação de artistas-estudantes na atualidade e para a atualidade. A pesquisa surge de uma inquietação que pode ser resumida na pergunta: Quais ferramentas e operações artísticas podem auxiliar o artista-docente na condução de processos criativos que visam experienciar a linguagem teatral performativa? A partir dessa questão inicial, constrói-se a hipótese de que a abordagem proposta para o trajeto criativo-colaborativo, com seus olhares de atenção e focos de concentração, se apresenta como uma estratégia, entre outras tantas, para a preparação de futuros artistas teatrais performativos. O foco está em pensar o ato criativo, e não a obra acabada; daí o destaque à noção de formatividade como metodologia de pesquisa. Apresentar-se-ão os pontos de partida que levaram à construção do trajeto criativo-colaborativo; o pano de fundo do “pensamento teórico-prático” que envolve o trajeto; bem como a proposta de abordagem para o trajeto criativo-colaborativo, organizada e sistematizada para que sirva como estímulo para novas e diferentes apropriações e olhares. Conclui-se que a abordagem apresentada se coloca como uma possibilidade de enfrentamento aos desafios dados para a formação do artista de teatro na atualidade.

Palavras-chave: Artista-docente; Bacharelado em Artes Cênicas; Formação teatral; Processo de Criação; Teatro Performativo.

ABSTRACT

The current research discusses an approach for performative theater, called collaborative creative way, which consists of a strategy for training of nowadays artist-students for the present days. This study emerge from a concern that can be summarize in the question: Which tools and artistic operations could assisted artist-teacher in conduction of creative process that focus the experience the performative theatrical language? From this initial question, build a hypothesis about the proposed approach to collaborative creative way, with its attentive looks and focuses of concentration to present itself as a strategy, among many others, for the preparation of future performing theater artists. The focus is on thinking about the creative act, not the completed work; hence the emphasis on the notion of formativity as a research methodology. In this work will be presented: the starting points that led to the construction of the collaborative creative way, the background of “theoretical-practical thinking” that involves the path and the proposed approach to the collaborative creative way organized and systematized to serve as a stimulus for new and different appropriations and perspectives. The research points out the approach itself as a possibility to face the challenges in the current formation of theater artists.

Keywords: Artist-teacher; Bachelor of Performing Arts; Theatrical training; Creation process; Performative Theater.

SUMÁRIO

Prólogo	11
1. INTRODUÇÃO – O CAMINHO SE FAZ NO CAMINHAR	17
1.1. TRAJETOS DA PESQUISA – ORGANIZAR TRAÇADOS	27
2. O CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UFGD	32
2.1. A ESTRUTURA CURRICULAR E AS PRÁTICAS DE MONTAGEM	34
3. PANO DE FUNDO: O ARTISTA-DOCENTE E O PROCESSO DE CRIAÇÃO, TREMORES PARA ALÉM DOS LIMITES	41
[Olhar] Álbum de Encenação – <i>Valsa Cotidiana ou Copos Quebrados</i>	59
4. NAS TRILHAS DO TRAJETO	89
4.1. O TRAJETO CRIATIVO-COLABORATIVO	93
4.2. POR UM TEATRO ATUAL: O PERFORMATIVO	105
4.3. DISPOSITIVOS CÊNICOS E AUSÊNCIA	117
[Olhar] Álbum de Encenação – <i>Enchente</i>	124
5. OLHARES PARA O TRAJETO CRIATIVO-COLABORATIVO	158
5.1. FOCOS DE CONCENTRAÇÃO DO OLHAR	167
5.1.1. Foco do olhar	170
5.1.2. Foco do aproximar	172
5.1.3. Foco do construir	173
5.1.4. Foco do compor	174
5.2. OLHARES DE ATENÇÃO PARA O TRAJETO	178
5.2.1. <i>Viewpoints</i> : treinamento do olhar e suporte para a criação de cenas	182
5.2.2. Elaboração temática: a escolha do tema de abordagem artística	185
5.2.3. Pensar com imagem: o treino do olhar, a busca por referências, a metáfora visual e o tamanho da ideia	189
5.2.3.1. O treino do olhar: perspectivas práticas	196
5.2.4. Dispositivos cênicos: jogos sonoro-visuais	201
5.2.5. Plagicombinação e tradução intersemiótica: referências postas em jogo	214

5.2.6. Traçar o trajeto da obra: escolhas coletivas – “o olhar para as fagulhas” e a seleção do material – estabelecer definições	224
5.2.7. Entre o pensar e o executar: a ‘materialidade’ das coisas e o teatro como arte da ‘gambiarra’	226
5.2.8. Composição: organização do material visual, sonoro e dramático alinhado ao pensamento estético do teatro performativo	230
[Olhar] Caderno de Encenação – <i>Risiko</i>	236
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	287
7. REFERÊNCIAS	296

PRÓLOGO

“Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.”
Frase atribuída ao escritor russo Leon Tolstoi (1828-1910)

Difícil desenhar os caminhos percorridos na tentativa de se construir uma tese de doutorado. Para mim, o trajeto demorou a se delinear, a se tornar uma ideia palpável como algo que partisse de mim. Experimentei um bom tempo de minha pesquisa buscando algo que fosse capaz de me fazer estabelecer relações geniais, novas. Busquei longe a “famigerada” originalidade que se almeja em uma tese.

Neste percurso eu conheci diversas novas (para mim) teorias, deparei-me com problemas que poderiam render teses e tratados ou gerar até teoremas matemático-artísticos. Debrucei-me com afinco sobre eles, escrevi muitas páginas – que não joguei fora, mas se tornaram arquivos perdidos em uma nuvem qualquer –, nunca era a minha tese, em primeira pessoa, no sentido da apropriação. Cantarolava para mim mesmo o trecho da famosa composição de Carlos Gomes “tão longe de mim distante, onde irá, onde irá meu pensamento”, e meu pensamento perdido em atender uma demanda acadêmica, perdido em responder ao que queriam de mim. Eu era, naquele momento, um pesquisador distante de sua própria prática artística e um artista-docente distante de sua pesquisa teórica.

Certo dia, em uma dessas peculiares crises de angústia que nos atravessam quando a cobrança se torna um monstro que pintamos para devorar a nós mesmos, deparei-me com a frase de Tolstoi que trouxe como epígrafe neste prólogo. Já a conhecia, uma citação batida, um “chavão”, diriam alguns, mas ali, em um momento de crise interior, ela surgiu em um *post* de Facebook como um raio de sol que entra por uma fresta e tira todo o espaço da escuridão que havia. Era óbvio, faltava-me pintar a minha Aldeia. As ruas, edificações, praças e parques de minha Aldeia são o que eu tenho de mais original, de mais meu e de mais honesto para entregar a mim mesmo como tese, em primeira pessoa, apropriado por anos de trabalho, pelo labor, pelo suor de uma construção sólida. Tolstoi, passando desavisado pela minha *timeline*, tirou-me de longe e me trouxe para cá, para dentro de mim, para a honestidade de minha Aldeia.

Li a frase algumas vezes, “se queres ser universal, começa por pintar a sua Aldeia”, “se queres ser universal, começa por pintar a sua Aldeia”, “se queres ser universal”... Sem saber por que, numa dessas associações que estabelecemos por poder do intuitivo, lembrei-me de Drummond. Hoje consigo racionalizar e entender que seria também óbvia essa relação pela mineiridade que carregamos, por dividirmos uma Aldeia no mundo. Lembrei-me, claramente, de um trecho do poema *A máquina do mundo*, referência fácil para mim, pois é o poema que resolvi decorar para utilizar quando os técnicos de áudio me solicitam que eu diga algo no microfone para que ajustem o som, uma brincadeira poética que tenho. O trecho que me veio à mente era:

[...] O que procuraste em ti ou fora de
 teu ser restrito e nunca se mostrou,
 mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
 e a cada instante mais se retraindo,
 olha, repara, ausculta: essa riqueza
 sobrando a toda pérola, essa ciência
 sublime e formidável, mas hermética,
 essa total explicação da vida,
 esse nexo primeiro e singular,
 que nem concebes mais, pois tão esquivo
 se revelou ante a pesquisa ardente
 em que te consumiste... vê, contempla,
 abre teu peito para agasalhá-lo. [...]

(ANDRADE, 2014, p. 380)

Ao contrário de Drummond, levantei meus olhos, curioso, renovado, e não “desdenhei colher a coisa oferta que se abria gratuita a meu engenho”.

“O nexo, primeiro e singular” – A primeira certeza se fez, três anos depois de iniciado o processo de doutorado. Para mim, a única forma de empreender um processo de escrita verdadeiramente honesto seria olhando para minha própria prática, para minha Aldeia, só então consegui também entender algumas observações que meu orientador, professor Dr. Luiz Marfuz, vinha apontando em meu texto. No fundo, elas revelavam que eu conseguia ser muito mais claro quando assumia a primeira pessoa e trazia a vivência, a prática, a experiência como guia para o pensamento.

O que agora parece evidente demorou a se revelar a mim. Eu via o processo de doutoramento como algo que necessitasse estabelecer relações distantes, perdi o senso do simples, do micro, deixei de lado a busca pelo palpável, na tentativa de um impalpável distante e desprovido de sentido prático. Somente após esse vivido compreendi que a pesquisa só teria sentido para mim se respondesse ou, pelo menos, debatesse questões presentes em meu cotidiano de artista-docente. Questões reais.

Há pelo menos 14 anos, desde que ingressei no mestrado, tenho pesquisado a encenação e os aspectos da visualidade cênica. Agora só tive a percepção de que o material de pesquisa que eu tinha em mãos não poderia ser ignorado, as encenações realizadas no curso de Artes Cênicas da UFGD me davam material suficiente para sustentar minha tese. Não faria sentido buscar outra perspectiva de trabalho agora, uma vez que ainda não havia tido a oportunidade de sistematizar com mais cuidado todo o trabalho desenvolvido em nove anos de pesquisa na UFGD. Portanto, era justo, comigo mesmo, que eu me desse essa chance agora. Em verdade, o foco difuso da pesquisa persiste, pois está centrado nos assuntos que sempre estiveram em evidência em minha carreira artística e em minha prática docente.

Assim, a discussão que se desenvolverá parte da criação de cinco espetáculos, vinculados à graduação em Bacharelado de Artes Cênicas (quatro práticas de montagem, atreladas à disciplina Encenação III, e um trabalho de conclusão de curso), dos quais três farão parte do corpo deste estudo. O pensamento foi construído com base na análise das operações artísticas desenvolvidas nesses processos, que têm em comum a ligação a uma linguagem teatral performativa e a construção a partir da criação colaborativa, com escrita dramaturgica em processo. *Grosso modo*, nesses trabalhos a preocupação sempre se centrou na valorização dos dispositivos cênicos¹ no cerne dos trajetos criativos, tentando-se, na medida do possível, não hierarquizar os elementos envolvidos na criação artística, sendo ainda capaz de refletir a postura do docente por meio do binômio artista-docente, que, além de coordenar o trajeto criativo (artista), precisa atentar ao lado pedagógico (docente), o que, nesse contexto, me reivindica a mostrar os caminhos do trajeto criativo, a revelar como está sendo construída a coordenação, a dividir a criação.

Foram criadas capas para cada tópico desta tese – trata-se de artes gráficas originais, idealizadas por mim, com intuito de brincar com imagens que fossem capazes de sintetizar algumas questões trabalhadas ou ampliar possibilidades de olhares –, uma brincadeira, no melhor sentido do termo, que inclusive, em determinados momentos, faz alusão ao caos criado no trajeto da escrita. Foram ainda criados um Caderno e dois Álbuns de Encenação para compor este trabalho. Toda a parte gráfica e imagética da tese foi executada com dois artistas parceiros, o *designer* gráfico e artista audiovisual Bruno Augusto e Raique Moura, ator, fotógrafo e artista visual. Acredito que as imagens pensadas, bem como a forma como as experiências estão relatadas no Caderno e nos Álbuns, podem somar à leitura e contribuir para uma fruição teórica que seja mais próxima às artes.

Para ser honesto e fiel à própria ideia que pretendo apresentar, organizei este trabalho de modo a refletir o que tenho perseguido em meus processos como artista-docente. Dessa maneira busco exprimir uma estrita ligação com a estética da atualidade, longe de qualquer conservadorismo, entrelaçado de performatividade, imagens, fragmentações e referências poéticas, que seja fronteiro e movido, recheado por uma visualidade que possa somar e contar histórias por si, com a clareza de que nada disso me afasta do rigor acadêmico necessário para empreender a tarefa de escrever uma tese.

Esse foi o único caminho possível para terminar esta tarefa, uma busca por algo que possa ser recoberto de paixão e contaminado por um olhar atual, assim como o teatro que tenho

¹ Denomino “dispositivos cênicos” os elementos cênicos iluminação, cenografia, figurinos e adereços, vídeos, dramaturgia, atuação, enfim, qualquer dispositivo colocado em diálogo na cena. Mais adiante, detalharei o que me guia a optar por tal nomenclatura.

buscado construir. Só assim poderei cativar o olhar do meu leitor-espectador e, quem sabe, provocar-lhe algo.

[...] Por isso, nosso não às formas que configuram “a ordem do discurso pedagógico” é também um não a todas essas caras acartonadas, a todas essas vozes impostadas. Porque não queremos fazer caras como essas, não queremos que saiam de nós essas vozes. Então, com que cara vamos seguir adiante? Qual é a cara viva, estremecida, com a qual possamos afirmar a vida? Com que cara encarar o que nos acontece? Qual é a voz viva, trêmula, balbuciante que corresponde a essa cara, qual é a língua que lhe convêm? (LARROSA, 2015, p. 76)

O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções – embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente às profundezas de seu ser. O caminho é um caminho de crescimento.

Seu caminho, cada um o terá que descobrir por si. Descobrirá, caminhando. Contudo, jamais seu caminhar será aleatório. Cada um parte de dados reais, apenas, o caminho há de lhe ensinar como os poderá colocar e com eles irá lidar.

Caminhando saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver.

Chegará ao seu destino, encontrando, saberá o que buscou. (OSTROWER, 1987, p. 75-76)

The background is a solid black surface. It is covered with a complex, abstract pattern of dashed lines in various colors: white, yellow, orange, red, and blue. These lines form a dense, interconnected web of shapes, including circles, spirals, and irregular paths. Some lines have small arrows or 'x' marks at their ends, suggesting movement or direction. The overall effect is that of a hand-drawn or chalk-drawn abstract composition.

1. INTRODUÇÃO

O CAMINHO SE FAZ NO CAMINHAR

Narrador – As portas do teatro ainda não se abriram. Este pequeno drama se desenvolve antes da estreia, no processo de criação do espetáculo. Aqui não veremos o brilho das luzes e o glamour das noites de apresentação, mas o questionamento do criador quando procura encontrar um caminho intencional de pesquisa. Partindo do problema da possibilidade de uma metodologia de pesquisa para o processo de criação, o artista-pesquisador vai buscar um referencial próprio que permita explicitar os paradigmas de sua investigação, ciente de que a arte é um campo próprio, distinto da ciência e da filosofia, com um conteúdo próprio. (GARCIA, 2011, p. 47)

Há aproximadamente dez anos eu defendia o meu mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no qual discutia o pós-dramático e as influências do teatro épico-dialético nessa forma teatral. Para realizar essa análise, apoiei-me na montagem do espetáculo original *Máquina de Pinball*² – baseado em livro homônimo da escritora Clara Averbuck³ – que eu havia dirigido pelo *O Coletivo*⁴, em Belo Horizonte. Naquele momento iniciava-se um “apuramento” do meu olhar (acadêmico) para as teorias envolvidas nos processos de criação, coisa que, até então, eu experimentava de maneira muito intuitiva.

Hoje, dez anos depois e há nove como professor do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sou muito grato por não ter emendado uma pesquisa que encaminhasse para um doutorado de imediato. Esse intervalo, de apuração e de depuração do olhar, foi fundamental para desenvolver uma pesquisa que responda, de forma efetiva, a questões práticas que se apresentaram em meu cotidiano de criação cênica como artista-docente. Esse tempo alimentou-me com experiências, provocou-me atravessamentos,

² O espetáculo *Máquina de Pinball* estreou em Belo Horizonte no ano de 2008, com apresentações em diversas cidades ao longo de quatro anos. Além de BH, fizemos temporadas em São Paulo e Rio de Janeiro e nos apresentamos em festivais de diversas cidades, como: Curitiba, Porto Alegre, Florianópolis, Juiz de Fora, Uberlândia. Seguem dois links de matérias a respeito do espetáculo e o *link* do antigo *blog* que era administrado pelo “O Coletivo”, que ainda se encontra no ar, embora desatualizado.

1. <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/em-cena-anfetaminas-sexo-e-jogo-de-fliperama-1.294929>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
2. <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/08/30/noticia-e-mais,104479/maquina-de-pinball-traz-obra-de-clarah-averbuck-de-volta-aos-palcos-de-bh.shtml>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
3. <<http://maquinapinball.blogspot.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

³ Clara Averbuck é escritora e foi uma das pioneiras da blogosfera no Brasil, com o *blog* brasileira!preta, de 2001. Tem sete livros publicados: *Máquina de Pinball*, 2002; *Das coisas esquecidas atrás da estante*, 2003; *Vida de gato*, 2004; *Nossa Senhora da Pequena Morte*, 2008; *Cidade grande no escuro*, 2012; *Eu quero ser eu*, 2014; e *Toureando o diabo*, 2016. Já teve a obra adaptada para cinema e teatro, colaborou com incontáveis jornais, revistas e portais e é uma das criadoras do site Lugar de Mulher. (Texto extraído do wordpress oficial de Clara Averbuck. Disponível em: <<https://claraaverbuck.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 jan. 2020).

⁴ Coletivo artístico de Belo Horizonte que existiu entre 2003 e 2011. Foi fundado por duas artistas e produtoras (Rafa Cappai e Priscila D’Agostini), congregava artistas de diferentes linguagens, sobretudo teatro, dança, música e artes visuais.

como diz Jorge Larrosa (2015), e é sobre os atravessamentos vividos que se desenvolvem os olhares que venho compartilhar neste estudo.

Ainda no período de graduação, comecei a me interessar pela pesquisa sobre os elementos da cena. Os aspectos da visualidade passaram a ser meu maior objeto de pesquisa e de trabalho. No Mayombe Grupo de Teatro,⁵ conheci a iluminadora Telma Fernandes, considerada uma das melhores profissionais de iluminação de Belo Horizonte, que ao perceber meu interesse me convidou para ser seu assistente em alguns projetos que desenvolvia. Dessa maneira, fora da Universidade, iniciei minha carreira como iluminador, logo após, estava assinando também algumas cenografias; mais adiante, cheguei à encenação, depois de ter passado por algumas assistências de direção de importantes diretores da cidade como Sara Rojo, Antônio Hildebrando e Wilson de Oliveira.

Ingressei no Mestrado em Artes, na área de concentração Artes e Tecnologia da Imagem, também na Escola de Belas Artes da UFMG, no ano de 2007, mesmo ano em que me tornei professor substituto do Curso de Artes Cênicas da mesma instituição.

Naquele momento eu começava a trilhar um caminho de pesquisa em que buscava entender aspectos do processo de criação teatral, analisando tanto a reverberação da minha pesquisa na minha prática quanto o contrário disso. Iniciava-se assim o caminho que agora ganha novo fôlego nesta tese, que se apresenta como uma continuidade e um avanço dos estudos e da prática ali iniciados.

Em 2010, pouco depois de defender meu mestrado, surgiu a oportunidade de prestar o concurso para o cargo de professor efetivo do Curso de Artes Cênicas da UFGD. A vaga era “Espaço e Visualidade da Cena”, o que me chamou a atenção, pois ia ao encontro do caminho que estava trilhando profissional e academicamente. Fui classificado em primeiro lugar e, desde então, tenho atuado como artista-docente nessa instituição.

Na construção de minha carreira, por escolhas artísticas profissionais e/ou pessoais, conscientes e/ou intuitivas (porque eu acredito na possibilidade de existência dessas ambivalências, esses antônimos podem, e até devem, a meu ver, coexistirem em diversas escolhas artísticas), também por obra dos acasos da vida, afetos e outras coisas que nos abrem caminhos em que vamos entrando, nos embrenhando, sujando e aprofundando e gostando e logo já não sabemos mais, como voltar atrás e nem mesmo sabemos se queremos

⁵ O Mayombe Grupo de Teatro é um grupo de pesquisa cênica criado pela prof.^a dr.^a Sara del Carmen Rojo de la Rosa e pelo prof. dr. Marcos Antônio Alexandre, ambos docentes da UFMG. O grupo já tem 25 anos de história. Fui convidado para integrar o grupo, no qual permaneci por sete anos, até minha vinda para Dourados. Com o Mayombe participei de três montagens: *O Julgamento de Don Juan*; *Por esta porta fechada, as outras tiveram que se abrir* e *A pequenina América e sua avó Sifrada de escrúpulos*.

voltar atrás... Assim, “intuiconscientemente”⁶, como “ser consciente – cultural – sensível” (OSTROWER, Fayga⁷), cheguei a três áreas de atuação do fazer teatral distintas, embora absolutamente correlatas: a visualidade da cena de um lado, a direção teatral/encenação de outro e, como último vértice desse triângulo, a docência (no ensino superior). Por fim, essas áreas de atuação profissional acabaram tomando o lugar do aspirante a ator que havia me levado a um curso de Artes Cênicas, apresentando-me uma nova perspectiva, a do artista-docente (MARQUES, Isabel⁸).

Ao longo dos últimos nove anos, atuando como professor do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, por diversos semestres, tive o prazer de ministrar disciplinas que têm como objetivo a criação de espetáculos teatrais, são práticas de montagem, que acontecem no âmbito das disciplinas de encenação.⁹ À frente dessas disciplinas, tive a chance de organizar e aprofundar uma pesquisa sobre o processo de criação

⁶ Faço uma brincadeira para evidenciar o aspecto consciente envolvido no intuitivo. Fayga Ostrower deixa muito claro essa noção, que, mais adiante, poderei detalhar melhor. Por ora, interessa-me reforçar que em toda ação intuitiva há sempre uma série de conhecimentos prévios, de vivências que estão atuando.

⁷ Gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, teórica da arte e professora, Fayga Ostrower chegou ao Rio de Janeiro em 1934. Cursou Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas (FGV), em curso coordenado por Tomás Santa Rosa. Seus trabalhos se encontram nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas. Recebeu numerosos prêmios, entre os quais, o Grande Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo (1957) e o Grande Prêmio Internacional da Bienal de Veneza (1958); nos anos seguintes, o Grande Prêmio nas bienais de Florença, Buenos Aires, México, Venezuela e outros. Entre os anos de 1954 e 1970, desenvolveu atividades docentes na disciplina de Composição e Análise Crítica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi presidente da Associação Brasileira de Artes Plásticas entre 1963 e 1966. De 1978 a 1982, presidiu a comissão brasileira da International Society of Education through Art, INSEA, da Unesco. É membro honorário da Academia delle Arti Dell Disegno de Florença, Itália. Seus livros sobre questões de arte e criação artística são: *Criatividade e processos de criação* (Editora Vozes); *Universos da arte* (Editora da Unicamp); *Acasos e criação artística* (Editora da Unicamp); *A sensibilidade do intelecto* (Editora Campus – Prêmio Literário Jabuti, em 1999); *Goya, artista revolucionário e humanista* (Editora Imaginário) e *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da arte* (Editora Campus). Publicou numerosos artigos e ensaios na imprensa e na mídia eletrônica. Sua biografia foi lançada em 2002 pela Editora Sextante. (Texto extraído do site do instituto Fayga Ostrower. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/a-artista/biografia-resumida>>. Acesso em: 25 mar. 2020.)

⁸ Coreógrafa, diretora e professora de dança, escritora. Formada em Pedagogia pela USP, mestre em Dança pelo Laban Centre for Movement and Dance, Londres (hoje Trinity Laban), doutora pela Faculdade de Educação da USP/96. Fundou e dirige o Caleidos Cia. de Dança desde 1996. Criou e dirigiu Caleidos Arte e Ensino, em São Paulo (2001-2008). Atualmente, com Fábio Brazil, é diretora do Instituto Caleidos, fundado em 2007. Professora na área de dança e ensino dos cursos de Pós-graduação da Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Viçosa (UFV), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade de Santo André (FEFISA), Faculdade de Arte do Paraná (FAP), UniverCidade (RJ), Universidade de Pernambuco (UPE), CEAFI (Goiânia), Universidade Estadual do Amazonas (UEA). (Texto extraído do site do Instituto Caleidos. Disponível em: <<http://www.caleidos.com.br/curriculos/49-fabio-brazil>>. Acesso em: 28 mar. 2020).

⁹ Mais adiante, no tópico 2.1, pretendo discorrer sobre a estrutura do curso e minha atuação nele; em um primeiro momento, interessa-me apresentar as bases da pesquisa que venho desenvolvendo, dizer de onde nascem as preocupações que se desdobram neste texto.

colaborativo em teatro, nesta tese, denominado **trajeto criativo-colaborativo**, apropriando-me de um olhar apresentado pela artista-docente e pesquisadora Sonia Rangel.¹⁰

Em minha visão, as práticas de montagem são o momento mais importante do ensino do teatro, pois é quando se articulam os conhecimentos adquiridos nas disciplinas específicas, de corpo, voz, atuação, encenação, sonoridade e visualidade da cena, entre outros aspectos. Nas práticas de montagem, o conhecimento é articulado no todo que representa o que é, verdadeiramente, o teatro. O teatro é a “polifonia” (GOEBELLS¹¹).

Diversas pesquisas questionam os caminhos adotados para se ensinar o teatro, que particiona as áreas do conhecimento, tratando-as com aparente isolamento. Chegamos ao ponto de dividir o corpo da voz, particionamos a visualidade da cena em diversas camadas (esferas) e tratamos a atuação de forma separada da encenação e do corpo e da voz, que estavam em outra “caixinha”. Chegamos a ensinar a visualidade cênica pela ótica da técnica, deslocada de uma prática que possa servir de base poética para o ensino da criação. Ou seja, passamos a reproduzir o sistema de ensino de outras áreas, em que os conteúdos já são comumente particionados e colocados dentro de “caixinhas” separadas (se é que isto seja possível em alguma área).

Ao ter essa formação, considero que esses estudantes apresentarão dificuldade de articular as vivências e aprendizados de diferentes áreas do conhecimento quando confrontados com o ato criativo teatral.

Nesse sentido, minha pergunta inicial para esta pesquisa era: como artista-docente, quais os melhores caminhos para conduzir com artistas-estudantes um processo de criação cênica que contemple as esferas artísticas e pedagógicas dadas como pressupostos dessa prática, uma vez vinculada a um programa de formação superior de bacharelado em teatro? Porém, tal questão ainda se apresentava a mim como um universo, isto é, era abrangente demais. Afinal, quantos tipos de processos podem existir? Quantos caminhos estéticos podem se apresentar

¹⁰ Artista cênica e visual. Membro Titular da Academia de Ciências da Bahia (ACB), atua como professora titular na UFBA. De 1964 a 1968, foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, curso de Arte Decorativa. Licenciada em Desenho e Plástica (1974) pela UFBA. Mestre em Artes Visuais (1995) e doutora em Artes Cênicas (2002), ambas também pela UFBA.

¹¹ Heiner Goebbels (1952) é um compositor, diretor musical, encenador e professor alemão. É professor do Instituto de Ciências Aplicadas ao Teatro da Justus-Liebig-University, em Gießen, Alemanha, e da European Graduate School, em Saas-Fee, Suíça. Seu trabalho é fortemente marcado pelo trânsito entre as artes, desconstruindo sobretudo convenções da ópera, do teatro e da música de concerto. Entre suas criações principais, destacam-se “Man in the Elevator” (1987), “Black on White” (1996), “Hashirigaki” (2000), “I Went to the House But Did Not Enter” (2008), “Stifters Dinge” (2007) e, mais recentemente, “John Cage: Operas 1&2” (2012). (Apresentação retirada da revista *Questão de Crítica*, v. 67, citada nas referências).

no horizonte de uma montagem? Quantas “escolas artísticas”, teóricos e pensamentos poderiam servir de referência para este trabalho?

A enormidade de discussões que se colocavam demandava um afunilamento, o que não poderia se dar senão pela observação dos processos que tinha à minha mão como uma ferramenta de análise próxima. Diante disso, em algum momento, observei que, de seis montagens que coordenei nesse período, cinco delas tinham elementos em comum na construção de seus trajetos criativos, indicando uma unidade de pesquisa. Eram montagens criadas de forma colaborativa, nas quais inclusive a dramaturgia era criada em processo, e buscavam se enquadrar a uma estética teatral atual, ou seja, uma estética conectada ao tempo presente.

No atual tempo-espaço, tenho utilizado o termo “teatro performativo” para definir a linguagem ou “forma teatral” que melhor entendo como representação cênica de uma estética atualizada. Sinto ainda que os olhares lançados por Josette Féral (2015) contemplam as preocupações que tenho tido nos trajetos criativos que instigaram e inspiraram a reflexão e a abordagem que agora proponho. Em certa medida, a unidade que começava a enxergar era dada pela forma como eu havia desenhado esses trajetos, os elementos em comum já eram a minha pesquisa se delineando em um percurso “intui-consciente”.

À frente dessas práticas de montagem, foi possível desenvolver uma linha de trabalho, bem como experimentar diferentes operações artísticas que me conduziram à criação da abordagem para o teatro performativo, que apresento nesta tese, com o foco voltado para a formação de artistas-estudantes. Portanto, foi durante esses trajetos criativos colaborativos que o pensamento sobre a condução dos trabalhos se delineou, na prática e pela prática. Vale destacar ainda que esse desenho nunca se completará, pois, inequivocamente, a cada novo trajeto novas descobertas se farão, até porque nenhum ato criativo poderá se restringir a determinadas fórmulas preestabelecidas.

Uma questão que particularmente me guiava girava em torno de entender como deveria se dar a condução de um trajeto artístico em um curso de formação superior, para que ele (o trajeto artístico) fosse capaz de sustentar uma “via de mão dupla” que se estabelece nesses processos, uma vez que, como artista-docente que trabalha com práticas de montagem como ferramenta pedagógica, além do ato criativo em si, era também necessário mostrar às e aos artistas-estudantes como a condução se dava. Era importante explicitar, mesmo que minimamente, quais os caminhos adotados para chegar a determinados resultados.

Por um lado, sei (sabemos) que a prática de criação artística é, por si, um importante instrumento pedagógico. Não seria possível ensinar teatro sem experimentar diferentes possibilidades de vivências em criação cênica. Minha prática artística e docente sempre

esteve apoiada no tripé fazer-apreciar-contextualizar, tão bem divulgado no Brasil por Ana Mae Barbosa.¹² Por outro lado, em minha visão, ao conduzir um processo como este, em um curso superior de artes cênicas, seria necessário, também, revelar os procedimentos adotados, dividir a coordenação do processo. Instigar, ao máximo, a participação das e dos estudantes em todas as esferas do “pensar” a criação.

Em minha visão, a melhor maneira de chegar a esse lugar seria trabalhar com a prática de criação colaborativa. Vem daí esta escolha, que acabou se tornando um referencial de criação cênica para mim.

Várias linhas se somam a essa composição, pois de muitas e diferentes visões é construído um trajeto criativo. Não há nada de novo para apresentar, ao mesmo tempo que tudo será sempre novo, pois cada processo nos obriga a entrelaçar essas linhas de maneiras diferentes. Sonia Rangel já apontava esse caminho em sua pesquisa sobre o trajeto criativo. Cada encenador utiliza as ferramentas disponíveis de uma maneira, organiza-as em uma determinada sequência. Ao longo das experiências, “criamos/adaptamos”, plagicombinamos¹³ alguns procedimentos que nos servem como ponto de partida para os trajetos criativos e, como já apontava Luigi Pareyson (1993; 1997), cada obra vai também ditar seus próprios caminhos.

A partir desse afunilamento a determinado tipo de procedimento criativo, enquadrado em uma linguagem, chego a uma nova pergunta: **Quais ferramentas e operações artísticas podem auxiliar o artista-docente na condução de processos criativos colaborativos que visam permitir à/ao estudante experienciar a linguagem teatral performativa?**

Tal pergunta já surgiu com várias respostas possíveis. Não existe uma resposta satisfatória, são infinitas as possibilidades de respondê-la. Nesse sentido, minhas respostas e, dessa maneira, minha própria tese colocam-se na mesma posição de fugacidade e efemeridade da obra teatral.

¹² Ana Mae Barbosa é uma das mais importantes referências para a arte-educação brasileira. Foi responsável por estruturar no Brasil o que ela definiu, posteriormente, como “abordagem triangular”, que seria um pensamento para o desenvolvimento “educacional” artístico. A abordagem está ancorada em três verbos: contextualizar, fazer e apreciar. Para a arte-educadora, a formação do artista envolve essas três esferas, que podem acontecer simultaneamente ou em ordens diversas, mas que precisam existir para uma contínua formação artística. Neste sentido, seria necessário ser atravessado pela experiência da construção de formas artísticas, mas também pela leitura, pela teoria, pela atualidade, e pela fruição de obras artísticas. O aprendizado em arte se daria no diálogo entre esses três vértices de um triângulo.

¹³ O termo plagicombinação será abordado de forma mais detalhada posteriormente. Trata-se de conceito cunhado pelo músico, compositor e poeta baiano Tom Zé, no que ele define como “Estética do Arrastão”. *Grosso modo*, faria referência aos processos de colagem, mas, ao meu ver, consegue exprimir melhor a operação artística realizada do que o termo colagem. Apropriar-me desse termo de Tom Zé amplia os olhares e traçados com outras linguagens.

As respostas que encontrei ao longo da presente pesquisa são um caminho, o caminho que meu lugar de enunciação me propiciou, que meus pares criadores com seus olhares me propiciaram. O que apresento nesta abordagem que proponho, portanto, são apontamentos (que chamo de olhares de atenção) que recolhi e organizei em minha própria prática.

Parte de meus questionamentos encontram reverberações em Goebbels (2016). Mais adiante terei a oportunidade de aprofundar algumas questões abordadas pelo autor, como a estética e alguns dos pressupostos trabalhados por ele em seu “teatro da ausência”, que também servirão de referência para este estudo.

Esse encontro foi potente para mim, pois de alguma forma eu encontrava ali diversas ressonâncias entre o olhar de Goebbels e minhas preocupações (sugeridas na pergunta inicial), que já me surgiam em uma experimentação prática nas disciplinas de Encenação III do Curso de Artes Cênicas da UFGD. Essa experimentação era o trajeto criativo-colaborativo, objeto desta pesquisa. Dessa maneira, essas ressonâncias orientaram a construção da hipótese desta tese, de que **os olhares propostos para o trajeto criativo-colaborativo se apresentam como uma estratégia de abordagem para a preparação de futuros artistas teatrais performativos (atualizados)**. Tal hipótese não exclui, no entanto, outras formas de olhar para a tese apresentada, que poderia, por exemplo, auxiliar coletivos artísticos a desenvolverem projetos de criação teatral performativos, independentemente do caráter pedagógico da proposta.

Para orientar meus caminhos de pesquisa, escolhi espetáculos (experiências) que de certa forma referenciam, na prática, a maneira como tenho construído esses processos. São resultados artísticos que ao mesmo tempo se colocam como testemunhas e cúmplices desta jornada. O efêmero, o acontecimento teatral, que não poderá estar contido em nenhum texto, mas que se apresentará nesta tese como história, estória e visualidade.

Há nessa opção um objetivo de experimentar um formato de tese que esteja em uma zona de fronteira entre o acadêmico e o artístico. Acredito, com base em Larrosa, que para se relatar uma experiência somente a escrita pode não ser suficiente, sobretudo uma experiência artística. Há, em minha visão, que se encontrar meios, também artísticos e/ou próximos da arte, de se tentar evidentemente não repetir, mas aproximar a possibilidade estética de uma fruição da experiência que seja também próxima à artística. Dessa maneira, optei por criar o caderno e os álbuns de encenação, que também não têm um único formato, antes, adaptam-se aos princípios estéticos de cada obra, na tentativa de aproximar o falar sobre um espetáculo de uma vivência minimamente artística, de maneira que se possa estabelecer reflexões também por vias estéticas, pela visualidade da construção, pelas imagens

fotográficas¹⁴, desenhos, *design* e diagramação artística, etc. Considero que esses instrumentos são importantes e podem inspirar outras experiências.

Existe um programa no canal Arte1, chamado *Arte na fotografia*, que consiste em um *reality show* para fotógrafos iniciantes e é apresentado por dois reconhecidos fotógrafos brasileiros (Eder Chiodetto e Claudio Feijó). Um dia, assistindo a um episódio, fui profundamente tocado por uma frase dita por Chiodetto, que anotei para não esquecer: “Devemos ter o cuidado de não enclausurar as imagens nos verbos”.

Talvez seja essa a frase que justifique o meu objetivo com os álbuns de encenação no formato apresentado, em que há a opção pela imagem descolada de explicações e/ou justificativas (imagens que buscam olhares)¹⁵. Além disso, observo que o exercício de retornar às imagens dos álbuns posteriormente, paralelo à explicação dos olhares, quando estas surgirem como exemplo, constitui uma experiência significativa para sugerir novos pontos de vista – espero que a experiência possa se completar realmente dessa maneira.

Compartilho tais experiências no intuito seja de sistematizar uma abordagem de trabalho que venho articulando e desenvolvendo, como uma forma de registrar o trabalho que temos empreendido sobre o trajeto criativo-colaborativo em teatro, seja, sobretudo, por acreditar que essa partilha possa servir de estímulo e inspiração a outros criadores – artistas ou artistas-docentes –, a fim de pesquisarem seus próprios caminhos. Este estudo visa também servir como fagulha para novas e diferentes apropriações, novos olhares.

Não é minha intenção apresentar o trajeto criativo-colaborativo como caminho único e/ou perfeito, nem mesmo dizer que seja o melhor caminho para ligar a criação teatral atual ao pensar pedagógico. É apenas uma possibilidade, a que tem me valido e, portanto, me vale dividi-la. Da mesma maneira, não é intenção pintá-lo como solução fácil. Abrir canais de diálogo é sempre complexo, aproximar-se de uma democracia verdadeira não é tarefa simples, nem sei dizer se possível, pois sempre existem algumas variáveis que tensionam ora para um lado, ora para outro. Aceitar as divergências, negociar com e sobre elas. Perder muitas vezes, ganhar algumas. Em alguns momentos, torna-se um processo doloroso, cansativo. Discussões, mais discussões, ensaios parados em que nada acontece, seguidos de mais discussões. Isso também existe, compõe essa escolha, que, quando feita com

¹⁴ Todas e todos as/os artistas-estudantes que aparecem nas fotografias colocadas na tese, tiveram acesso ao material antes que fosse encaminhado para a banca de defesa e autorizaram a utilização de suas imagens conforme apresentadas ao longo do trabalho.

¹⁵ Por este mesmo motivo optei por não apresentar um índice de imagens da tese (lista de imagens), uma vez que, para realizar esta lista, eu deveria criar títulos para as imagens, mesmo que fossem os títulos que dávamos para cada cena. A minha avaliação foi de que isso acabaria direcionando os olhares sobre as imagens. Eu acredito que essa escolha poderia “aprisionar as imagens”, por isso a opção pela não inserção do índice (lista de imagens).

consciência e envolve respeito e afeto (essenciais à criação artística), trará, ao fim e ao cabo, um aprendizado a todo o coletivo.

Como todo trajeto, haverá bifurcações, atalhos, trechos sinuosos, belas paisagens, seguidos de trechos mais áridos. Será sempre um novo percurso. Cada trajeto é único e “o caminho se faz ao caminhar”.¹⁶

¹⁶ Trago a frase entre aspas para remeter a Antonio Machado, poeta espanhol e escritor do poema “Cantares”, que “eternizou” essa frase, embora a tradução mais correta do poema, em meu ponto de vista, seria: “se faz caminho ao andar”, no original: “*caminante, no hay camino, se hace camino al andar*”. Entretanto, apesar da diferença gerada pela tradução, no Brasil a frase ficou conhecida e se tornou quase um dito popular como “o caminho se faz ao caminhar”.

IMAGEM

criação
COLA-
BORATIVA

TEATRA-
LIDADE

DISPOSI-
TIVOS
CÊNICOS

POÉTICA

• OPERAÇÕES
• ARTÍSTICAS

1.1. TRAJETOS DA PESQUISA ORGANIZAR TRAÇADOS

DRAMA-
TURGIAS

IMAGINA-
ÇÃO

SONO-
RIDADE

INTUITIVO

VISUALI-
DADE

ENCENAÇÃO

FORMATI-
VIDADE

A tese está organizada em: prólogo, introdução, quatro capítulos, considerações finais, dois álbuns de encenação e um caderno de encenação. Em cada caderno ou álbum, que aparece entrecortando alguns dos capítulos, será apresentado um diferente atravessamento vivido. Tais experiências (encenações performativas) são a origem da organização estrutural que apresento. Foi por meio da análise desses trajetos criativos colaborativos que cheguei a um recorte procedimental. Todos os espetáculos foram criados no âmbito do Curso de Artes Cênicas da UFGD,¹⁷ sendo dois deles resultado da disciplina Encenação III (*Risiko e Enchente*) e um Trabalho de Conclusão de Curso (*Valsa cotidiana ou copos quebrados*). Destaco que a inserção do caderno e dos álbuns de encenação entrecortando alguns capítulos busca dialogar com a performatividade, conceito fundamental ao desenvolvimento do meu trabalho, que trago para o papel ao propor uma escrita entrecortada pelas obras artísticas de que é resultado.

A organização dos capítulos está estruturada em conjuntos de discussões. Inicialmente, farei uma breve apresentação do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, focada, sobretudo, em questões que se ligam às disciplinas de prática de montagem. Posteriormente, proponho uma discussão mais centrada no conceito de artista-docente e na apresentação das bases pedagógicas do trabalho. Na sequência, já em um terceiro momento do trabalho, passo a refletir sobre a linguagem cênica, bem como aponto os pressupostos teóricos que têm norteado o meu pensamento e a minha criação cênica como artista-docente; no último capítulo, apresento a abordagem de trabalho (objeto desta tese), organizada em oito eixos de atenção (oito olhares); por último, trago as considerações finais do estudo.

Trata-se de uma proposta que me tem servido como “roteiro de apontamentos” (evidentemente aberto e multifacetado) para o desenvolvimento de trajetos criativos colaborativos em teatro. Uma perspectiva de trabalho que surgiu em processos de criação e vem se delineando até este ponto. Portanto, por abranger processos criativos e ter sido desenhado em processos, em alguns momentos o texto se ordena de forma muito própria, revelando (inter)ligação de conceitos que não estariam necessariamente ligados. Ademais, apelo para livre-leituras/olhares, releituras e apropriações de tantos outros pensamentos,

¹⁷ Aproveito a oportunidade para expor um ponto de extrema importância que é a questão dos direitos autorais, ainda que eu acredite que em tempos de cibercultura, de colagens e plagicombinações a lei devesse ser revista. Os direitos autorais devem ser sempre observados para a utilização de qualquer trecho de obra de terceiros. Em nosso caso, por se tratar de espetáculos de cunho educacional, realizados e apresentados em ambiente universitário, vinculados ao Curso de Artes Cênicas da UFGD, estamos legalmente isentos de pagar pelos direitos, podendo trabalhar sobre as referências, sejam textuais, imagéticas, sonoras ou de qualquer natureza, com total liberdade. De todo modo, fica registrado o apelo para que sempre se preserve a atenção ao cumprimento da lei de direitos autorais, inclusive pela ética e respeito ao trabalho de outros artistas. A ideia de plagicombinação não exime essa atenção legal.

jogos, vivências e memórias. Com isso, espero que as reflexões e a proposta apresentada possam colocar-se com algum frescor, uma vez que suscitadas por experiências reais e próprias e, portanto, contornadas de atravessamentos e pintadas pelas cores das obras de que é resultado e que ajudou a resultar.

A seguir, descrevo sinteticamente quais serão as abordagens desenvolvidas capítulo a capítulo, bem como apresento os principais referenciais teóricos em diálogo a cada momento.

O **primeiro capítulo** (tópico 2) traz uma breve apresentação do curso de Artes Cênicas da UFGD, para, em seguida, apresentar sua estrutura curricular e definir a área de atuação desta pesquisa no âmbito da proposta geral do curso, em paralelo à minha perspectiva como artista-docente da instituição. Objetivo com isso apresentar a estrutura que nos tem servido de apoio à criação, bem como relatar o raciocínio elaborado por nós sobre a inserção das práticas de montagem quando da construção do projeto do curso. Essa ideia impacta diretamente no pensamento aqui desenvolvido, já que o trajeto criativo-colaborativo foi também urdido para atender uma demanda proposta pela ementa de uma dessas práticas, embora não exclusivamente por isso. Afinal, como já apontado, trata-se de uma construção que já vinha sendo desenvolvida desde antes do meu mestrado, mas é certo que fora impulsionada pela demanda prática que o curso apresentou.

O **segundo capítulo** (tópico 3) traz pistas sobre seu enfoque já no título, que “plagicombina” títulos de livros de Larrosa e Féral – *Pano de fundo: o artista-docente e o processo de criação, tremores para além dos limites*. Aqui estabeleço um diálogo com Isabel Marques, Féral, Larrosa, Ostrower e Pareyson. Trata-se de uma busca por diminuir as distâncias entre o pensar e o fazer.

A proposta é discutir o conceito de artista-docente, colocando-o diante do ato criativo (formativo) da obra (experiência), tendo no horizonte aspectos intuitivos e sensíveis que estão presentes na criação artística, bem como buscando entender como a própria obra poderá guiar aspectos pedagógicos no trabalho. O processo formativo da obra, que se coloca como um olhar para o artista, acaba por se situar também como um princípio pedagógico para o docente à frente de um processo de criação.

Quero dizer com isso que o pensamento formativo da obra contaminará os procedimentos pedagógicos, uma vez que a obra também irá “impor” suas vontades e desejos durante o trajeto. Da mesma forma que a ideia de formatividade aparece no cerne do pensamento sobre a criação artística, deve aparecer como cerne do processo pedagógico. Trata-se de reforçar a importância de permitir que o trajeto criativo dite o tempo/ritmo e mesmo os caminhos do processo pedagógico. Dessa maneira, arrisco dizer que a formatividade se coloca como um pensamento “método-pedagógico” nessa perspectiva de trajeto que discuto.

No **terceiro capítulo** (tópico 4) chego às bases de sustentação metodológicas e de linguagem artística do trajeto criativo-colaborativo. Apresento os principais aportes que servem como apoio ao desenvolvimento da proposta de trabalho, já focado no campo mais específico do teatro. Eles se diferem do pano de fundo por se tratarem de aspectos mais diretos, conceitos teatrais sobre os quais os trajetos, na perspectiva que proponho, estarão em diálogo permanente.

Apresento, ademais, um olhar sobre os elementos cênicos entendidos como dispositivos, proposta que visa, sobretudo, valorizar a importância de um olhar “não hierarquizado” sobre os dispositivos artísticos que se combinam na criação teatral. Também chamo a atenção para um incômodo que sinto na divisão entre áreas técnicas e áreas artísticas de atuação no teatro.

Trabalharei sobre alguns apontamentos de Goebbels, principalmente o conceito de polifonia associado à encenação teatral performativa, e a consequente ideia da ausência de um protagonismo entre os dispositivos colocados em cena. Goebbels denomina seu teatro como “teatro da ausência” em função desse importante pressuposto dado em suas obras, aspecto que se liga ao que coloco como “olhar não hierarquizado no trajeto”.

No primeiro subtópico do capítulo, parto com a noção de trajeto criativo, de Sônia Rangel, bem como a de processo de criação colaborativo, apoiado, sobretudo, no pensamento de Antônio Araújo. A ideia é refletir a junção desses dois conceitos que culminam no trajeto criativo-colaborativo com um olhar para as questões sobre a subjetivação no trabalho coletivo.

No segundo subtópico, proponho a discussão sobre a linguagem teatral performativa, que defendo como conceito capaz de abrigar meus anseios por uma comunicação teatral esteticamente atualizada, bem como por apresentar, em suas linhas de pensamento e abordagens, preocupações que sempre estiveram presentes em minhas criações, em que destaco: a relação artista/personagem; o caráter narrativo da cena; a fragmentação e a não linearidade; a simultaneidade de ações; a relação com elementos audiovisuais e com as sonoridades; a utilização de tecnologias em cena e as colagens dramatúrgicas (plagicombinações).

No terceiro e último subtópico, discorrerei sobre o uso do termo “dispositivo”, estabelecendo uma relação entre essa opção e o teatro da ausência proposto por Heiner Goebbels.

No **quarto capítulo** (tópico 5), intitulado *Olhares para o trajeto criativo-colaborativo*, apresento oito “pontos de vista” para o processo criativo. É o momento de amarrar os conceitos abordados, contextualizando-os à luz da prática, em uma proposta de abordagem para o teatro performativo com foco na formação de artistas-estudantes.

O capítulo se divide em dois grandes tópicos. O primeiro: “Focos de concentração do olhar”, está subdividido em quatro tópicos: foco do olhar; foco do aproximar; foco do construir e foco

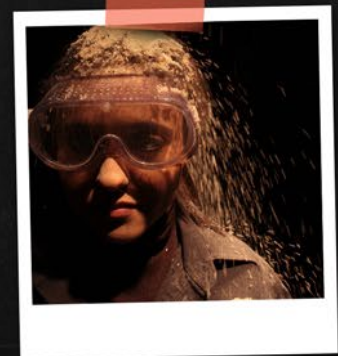
do compor. O segundo tópico, intitulado “Olhares de atenção para o trajeto”, está subdividido em oito tópicos, a saber: 1) *Viewpoints*: treinamento do olhar e suporte para a criação de cenas; 2) Elaboração temática: a escolha do tema de abordagem artística; 3) Pensar com imagem: o treino do olhar, a busca por referências, a metáfora visual e o tamanho da ideia; 4) Dispositivos cênicos: jogos sonoro-visuais; 5) Plagicominação e tradução intersemiótica: referências postas em jogo; 6) Traçar o trajeto da obra: escolhas coletivas – “o olhar para as fagulhas” e a seleção do material – estabelecer definições; 7) Entre o pensar e o executar: a ‘materialidade’ das coisas e o teatro como arte da ‘gambiarra’; 8) Composição: organização do material visual, sonoro e dramático alinhado ao pensamento estético do teatro performativo.

Embora se assemelhem a etapas e até apareçam organizados de maneira supostamente temporal, não necessariamente esse padrão se repetirá. Às vezes várias etapas podem acontecer simultaneamente, em outras ocasiões, em ordem ligeiramente distinta; o importante é destacar que tais pontos correspondem às (pré)ocupações que atravessam o trajeto. Assim, o trajeto está dividido em quatro focos de concentração, que orientam a organização dos procedimentos e operações artísticas nas oito grandes áreas de problematização, que são os eixos de abordagem para o percurso, os eixos de atenção, aos quais, com licença poética, gosto de chamar de os “oito olhares para o trajeto criativo-colaborativo”.

Por fim, posterior à apresentação do Caderno de Encenação do espetáculo *Risiko*, apresento minhas **considerações finais**, nas quais reflito sobre os caminhos adotados e empreendo uma análise de todo o processo, com vistas a evidenciar como essa abordagem pode efetivamente reverberar em outros projetos, bem como os prós e os contras encontrados no trajeto da pesquisa.



2. O CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UFGD



Há 11 anos surgia o Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, vinculado à Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Trata-se do primeiro curso de artes cênicas criado no Estado de Mato Grosso do Sul, em uma cidade do interior, com pouco mais de 200 mil habitantes. O curso oferece graduação em Teatro em duas modalidades, bacharelado e licenciatura, com oferta de 60 vagas por ano. Temos boa estrutura física e de pessoal, mas enfrentamos também severas dificuldades. Por exemplo, já há algum tempo o curso apresenta dificuldades de preencher as 60 vagas/ano (evidente que se trata de muitas vagas também, mas isso se deve à implantação do curso ter sido vinculada ao REUNI¹⁸ à época).

A entrada é realizada em uma única modalidade e a opção entre bacharelado e licenciatura é feita ao final do segundo ano. Dessa maneira, o curso tem os dois primeiros anos de eixo comum e os dois últimos anos divididos entre as duas habilitações.

Boa parte do que conseguimos atingir como resultado estético em nossas práticas se deve à estrutura que o curso oferece. Isso é um elemento central de discussão, uma vez que essa não é uma realidade comum à maioria dos artistas ou artistas-docentes que trabalha na construção de processos. Contudo, é importante ter em mente que nenhum processo de criação pode se deixar limitar pelas condições adversas, antes elas devem servir sempre de estímulo para a busca de novas alternativas, para a criação de outros olhares. Discorrerei mais sobre esse aspecto no tópico 5.2.7. Muito do que proponho parte do pressuposto de que todo o material já estava à mão durante todo o tempo, bem como a equipe de técnicos de laboratório do Curso de Artes Cênicas,¹⁹ sempre disponível para auxiliar em nossos processos de criação.

Destaco que o curso tem sido um importante fomentador da cultura e das atividades artísticas na região da Grande Dourados. Desde sua criação, é perceptível uma mudança significativa no pensamento sobre a valorização cultural e artística na cidade.

¹⁸ Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, lançado no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, quando Fernando Haddad era ministro da Educação. Foi instituído pelo Decreto Presidencial n. 6.096, de 24 de abril de 2007.

¹⁹ O curso de Artes Cênicas da UFGD tem hoje a melhor estrutura de aparelhos de iluminação teatral, entre todos os equipamentos culturais do Estado de Mato Grosso do Sul; possui um prédio próprio, construído entre os anos de 2011 e 2012, com acompanhamento muito próximo do coletivo de professores que estavam no curso à época. Desta maneira nós pudemos interferir ativamente em todo o projeto e, posteriormente, na construção (lembro-me de conseguirmos parar a obra e quebrar algumas paredes já prontas, pois visualizamos que o formato pensado no projeto não seria o mais adequado). Esse olhar muito próximo, antenado para a utilização do prédio e para ampliar ao máximo todas as possibilidades de experimentação possíveis, foi fundamental para termos uma estrutura que é muito satisfatória, é o nosso prédio de laboratórios, o NAC – Núcleo de artes cênicas, hoje vinculado ao LAB NAC – Laboratório do Núcleo de Artes Cênicas, um projeto criado pelos técnicos de laboratório que dá suporte visual, sonoro e audiovisual às práticas realizadas no curso.

2.1 A ESTRUTURA CURRICULAR E AS PRÁTICAS DE MONTAGEM



Neste tópico, farei um relato de parte do processo de construção da estrutura política e pedagógica de nosso curso (PPC). O enfoque estará centrado em como foi construída a lógica para a inserção das práticas de montagem na grade curricular do curso. Empreendo esta tarefa pois hoje, olhando para trás, acredito que tenha sido nesse momento que parte das ideias que motivam a minha pesquisa começaram a se construir para mim, evidentemente dentro de uma construção coletiva do grupo de professores. Nesse sentido, ao me referir ao que esse coletivo estava pensando, utilizarei a primeira pessoa no plural, exatamente para marcar o que foi construção coletiva e o que eu estava/estou defendendo.

Quando o curso foi criado, ainda não havia sido contratado nenhum professor da área de teatro, que normalmente, é o procedimento. É preciso que exista uma estrutura de curso primeiro. Logo, abre-se a primeira turma e só depois vêm as contratações – pelo menos foi assim que sempre nos justificaram. Portanto, para dar início às atividades, alguns professores do curso de Letras encamparam o projeto e, em companhia de alguns artistas da cidade e de dois professores externos contratados, criaram a primeira estrutura para o curso, o primeiro PPC (Projeto Político de Curso), à época, ainda denominado PPP (Projeto Político-Pedagógico).

Esse projeto trazia pontos interessantes, alguns mais ligados ao REUNI (Reestruturação e Expansão das Universidades Federais), como a busca por maior interdisciplinaridade; e outros mais específicos, como a tentativa de aproximação aos estudos e práticas artístico-culturais indígenas, procurando uma aproximação ao local.

Os problemas que destaco são: a) praticamente dois semestres inteiros do curso ficaram para disciplinas comuns à área e comuns à Universidade, o que favoreceu o pensamento sobre a interdisciplinaridade, mas afetou a aproximação às disciplinas mais específicas do curso, o que ainda reduzia sobremaneira a carga horária das específicas; b) as disciplinas, de modo geral, tinham um caráter muito teórico/técnico e pouco prático (para citar um exemplo, não havia nenhuma disciplina que previsse uma montagem cênica em sua ementa); c) não era previsto Trabalho de Conclusão de Curso para o bacharelado. O curso, portanto, poderia chegar a formar estudantes sem que estes, ao menos uma única vez no curso, tivessem a experiência de atuar em um espetáculo teatral.

Com dois anos de criação do curso, éramos quatro professores da área efetivos e tivemos então a oportunidade de fazer algumas alterações no projeto (continuamos, ainda hoje, realizando alterações e adaptações na estrutura, afinal, um projeto político e pedagógico de um curso é algo vivo, que deve corresponder à realidade e à atualidade). Foi nesse período que pensamos a estrutura que, de alguma forma, acabou por desencadear na pesquisa que apresento agora – daí a importância de discorrer brevemente sobre esse momento.

Vivendo em Dourados há alguns meses, tínhamos alguma dimensão sobre o local, bem como já podíamos realizar algumas análises dos dois primeiros anos de funcionamento do curso. Um ponto que nos chamou muita atenção era a perspectiva de recebermos muitos estudantes que nunca tinham tido praticamente nenhum contato com o teatro.

Lembro-me de perguntar, em minha primeira aula no curso: Quem aqui nunca fez teatro? Em uma turma de menos de 30 estudantes presentes, seis levantaram a mão. Na sequência perguntei o que os havia levado a escolher o curso. Quatro disseram que achavam o teatro interessante, apesar de nunca terem tido nenhuma vivência na área; e dois responderam que era o curso que tinha menos candidato/vaga naquele ano. Essa não foi uma realidade isolada àquela turma. Mesmo os estudantes que chegam com alguma vivência, em geral, nunca participaram de uma produção que tenha um olhar estético mais apurado, que tenha, por exemplo, um pensamento sobre a visualidade da cena e condições técnicas mínimas de executá-lo.

Em geral, a maioria de nossos estudantes é do interior de Mato Grosso do Sul, de cidades muito pequenas. Para se ter uma ideia, Dourados, com aproximadamente 220 mil habitantes, é a segunda maior cidade do estado. A maioria das cidades de onde grande parte de nossos estudantes vem tem entre 10 mil e 20 mil habitantes. Esse dado mostra, de modo geral, que as experiências que nossos estudantes tiveram e mesmo o acesso que tiveram à fruição de obras artísticas eram mínimos, o que impõe muitos limites à criação artística.

A realidade das escolas públicas e das aulas de artes era um caos à parte. Vale destacar que hoje já podemos notar uma melhora significativa no olhar que as escolas têm tido para os componentes de arte, o que se deve, em partes, à entrada de nossos egressos nessas escolas e a ações como o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Ainda não conseguimos, porém, avançar muito em relação ao olhar do poder público local sobre tais questões.

Todo esse cenário, diferente do que nós, professores que estávamos no curso até o momento, tínhamos vivenciado em nossa formação, impeliu-nos a pensar em uma estrutura que possibilitasse uma vivência/experimentação artística ainda no eixo comum (dois primeiros anos de curso), pois, até para decidir entre bacharelado e licenciatura, seria importante ter tido um contato mais profundo com o processo de criação.

Em vista disso, tomamos a decisão de trazer uma prática de montagem para o eixo comum, no segundo semestre do segundo ano de curso, ao fim do qual os estudantes optam entre bacharelado e licenciatura. Vinculamos essa montagem à disciplina Encenação II. No semestre anterior, ou seja, primeiro semestre do segundo ano, temos a oferta de Encenação I, em que são apresentadas as bases da encenação e possibilitadas as primeiras vivências

cênicas, mas sem a perspectiva de uma apresentação final. Na sequência, em Encenação II, os estudantes experimentam um processo de criação teatral, com apresentação de espetáculo.

Decidimos ainda criar uma estrutura interdisciplinar em que todas as disciplinas que os estudantes cursam nesse semestre sirvam de apoio para a montagem. A esse projeto chamamos de “Projetão”. Estão envolvidas no projeto e apoiando o docente de Encenação II as disciplinas: Atuação IV; Espaço e Visualidade I; Técnicas e Poéticas do Corpo I; e Técnicas e Poéticas da Voz II.

Definimos ainda que a montagem do Projetão deveria partir de um texto dramático preexistente e respeitar alguns aspectos “mais clássicos” da criação, tais como estrutura dramática mais linear, fixação de personagens, em um processo de criação no qual o docente se coloca em evidência em relação ao grupo, em uma posição clara de direção. Para nós, era importante que os estudantes pudessem ter a dimensão de como se cria um espetáculo e entendemos que partir de premissas mais seguras e bem determinadas, portanto, mais claras, solidificadas talvez, seria mais apropriado diante de todo o cenário descrito.

Normalmente, as práticas de montagem estão estruturadas mais ao final dos cursos, momento em que os estudantes já dispõem de uma “bagagem” mais apropriada para aprofundar a criação. Entretanto, para nós, era necessário possibilitar uma vivência antes da metade do curso, até para não correremos o risco de formar, na licenciatura, docentes de teatro que nunca experimentaram estar no palco – eu, pessoalmente, não admitia essa ideia. Pelo mesmo motivo, deslocamos uma carga maior de práticas para o início do curso, pois era evidente que, até para conseguir adentrar à teoria, uma vivência mínima seria fundamental.

Terminado o Projetão, os estudantes optam entre bacharelado e licenciatura. É no bacharelado que está o meu foco de pesquisa. Logo depois da divisão, ou seja, no primeiro semestre do terceiro ano de curso, a turma que optou pelo bacharelado é colocada em outra prática de montagem, a “montagem do bacharelado”, que está na disciplina Encenação III, obrigatória somente para os bacharelados.

Este já não é mais um projeto pensado interdisciplinarmente, portanto, é realizado com um único encontro semanal (que seria de 4 horas, mas nunca ultrapassa as 3 horas e 20 minutos, tempo insuficiente para o mergulho no processo de criação. Temos mediado esse problema com ensaios extras nos fins de semana e feriados, além de horários extras durante a tarde, no contraturno, uma vez que nosso curso é noturno). Foi exatamente na proposta da disciplina Encenação III que encontrei o terreno para a minha pesquisa.

Como já havíamos possibilitado a experimentação de um processo em moldes “mais tradicionais” de criação em teatro, resolvemos propiciar uma vivência de outra natureza para

os estudantes. Assim, optamos por direcionar essa experiência para a criação coletiva com construção dramática em processo. A ideia era possibilitar a experimentação de uma perspectiva mais atual de criação, em que se pudesse pensar em espaços alternativos, propostas de construção mais ousadas, sempre realizadas de forma colaborativa, com o docente à frente do processo como um coordenador da atividade criativa.

Desde a criação dessa estrutura curricular, pude estar por quatro semestres responsável por essa disciplina, em que realizei os espetáculos: *Era pra ser outra coisa*²⁰ (2011), *Deserto*²¹ (2013), *Risiko* (2016) e *Enchente* (2019), dos quais selecionei dois para fazerem parte deste trabalho. Como já dito, o terceiro espetáculo trazido para a pesquisa, *Valsa cotidiana ou copos quebrados*, foi realizado em um Trabalho de Conclusão de Curso, no qual experimentei processo semelhante ao desenvolvido para a disciplina de Encenação III; por isso ele também está colocado na pesquisa. Além desses processos, tive ainda a oportunidade de dirigir *A alma boa de Setsuan*, texto de Brecht, em montagem vinculada ao Projeto, que por motivos óbvios de distância do objeto de pesquisa não será abordado neste estudo.

Além dessas duas montagens, necessariamente coordenadas por um docente, os bacharelados têm a apresentação de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), caso optem pelo TCC Prático. Para aqueles mais interessados em desenvolver uma pesquisa mais teórica, ou mesmo uma reflexão crítica, existe o TCC monográfico, opção realizada por apenas quatro dos 60 bacharéis já formados no curso.

Ao escolherem a prática, os estudantes devem criar um espetáculo, em que podem convidar membros externos e optar por qual função artística querem desempenhar no processo, como atuar, dirigir ou mesmo fazer cenografia, iluminação, figurino, dramaturgia ou qualquer outra atividade artística envolvida na criação teatral. Além da apresentação, os estudantes devem

²⁰ *Era pra ser outra coisa* é um espetáculo sobremaneira especial na minha relação com esta prática que agora desenvolvo na tese. Foi o primeiro trajeto coordenado por mim em Dourados, muito antes de a ideia do trajeto criativo-colaborativo surgir como um pensamento de trabalho. Foi um processo de imersão potente, com um mergulho prático profundo e muitas pesquisas. Certamente foi um grande motivador da minha continuidade neste caminho, nesta proposta. O espetáculo teve uma aceitação muito interessante, vários espectadores vieram relatar diferentes atravessamentos que tiveram com a obra. Fomos convidados para nos apresentarmos no Festival MS EnCena, na cidade de Três Lagoas e no Festival Internacional de Teatro de Dourados. Eu adoraria poder apresentá-lo em um Caderno de Encenação e era esse meu objetivo, até por ter tido essa importância como primeiro experimento (embrião) do que agora se apresenta como trajeto criativo-colaborativo, entretanto, os registros que sobraram do espetáculo são poucos e com a qualidade muito baixa, de forma que é impossível ter qualquer dimensão do que seria a obra pelas imagens que ficaram. Por isso, infelizmente, não será possível apresentar o caderno de *Era pra ser outra coisa*.

²¹ No espetáculo *Deserto*, o desenvolvimento do processo criativo foi bastante diverso dos trajetos relatados, experimentei uma vivência de criação por meio de uma série de performances, que foi executada pelos artistas-estudantes ao longo do período de ensaio, posteriormente, somando trechos das próprias performances, com impressões que tivemos sobre elas, foi criado o espetáculo. A experiência fora interessante, porém se distancia do foco central da pesquisa que estou descrevendo, motivo pelo qual optei por também não o abordar.

apresentar e defender um artigo sobre sua atuação no processo. O TCC pode se dar individualmente, mas sempre é incentivado que se articulem em grupos de trabalho de conclusão de curso. Neste caso, apresentam um só espetáculo, mas cada aluno precisa escrever e defender o seu próprio artigo.

Estas são as três práticas de montagem a que são submetidos os estudantes de bacharelado do Curso de Artes Cênicas da UFGD, cada uma desenvolvendo uma diferente perspectiva de criação.

Para se criar um projeto de curso, é sempre necessário delimitar caminhos, fazer escolhas. É impossível dar conta, em quatro anos, da dimensão total da criação teatral. Nesse sentido, essa foi a forma como pensamos parte da nossa estrutura, a parte que se vincula às práticas de criação teatral e que dialoga, de forma direta, com a minha pesquisa.

Achei importante trazer este relato pois, ao decidir firmar minha pesquisa nos processos criativos, fui rememorar todo esse caminho e percebi que o pensamento sobre esse processo que agora denomino de trajeto criativo-colaborativo começou a ser delineado exatamente no momento em que nos colocamos a imaginar essa estrutura, ou seja, quando nos esforçamos em pensar como poderíamos articular as práticas de montagem no curso e quais olhares consideraríamos essenciais para justificar os focos que daríamos.

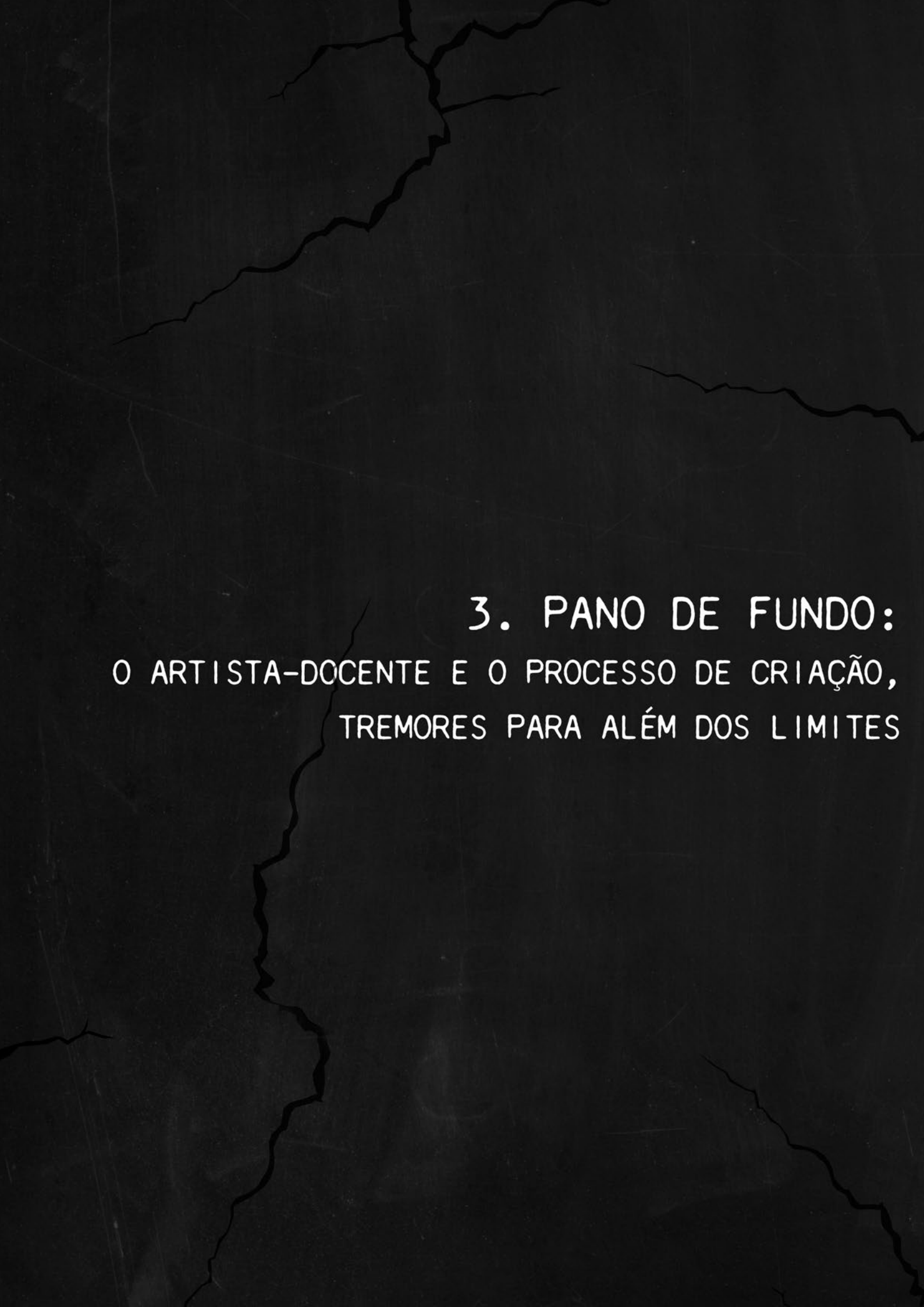
Defendi muito, naquele momento, de forma um tanto intuitiva, a possibilidade de trabalhar sobre criação colaborativa com escrita dramatúrgica com base em temas gerados pelo grupo. Eu havia sido atravessado por alguns processos dessa natureza no Mayombe Grupo de Teatro, em Belo horizonte, com coordenação de Sara Rojo, e minha percepção me indicava que esse tipo de processo poderia ser um bom caminho pedagógico. Ou seja, vem desse momento a primeira faísca motivadora da minha pesquisa, é o primeiro momento em que defendi esse tipo de processo de criação como “fundamental” para a formação do artista de teatro. Hoje, um pouco mais maduro na pesquisa talvez, eu não teria coragem de utilizar a palavra fundamental, pois sei que é possível formar de diversas maneiras, embora o considere importante a ponto de valer uma tese, mas à época a minha defesa passava pela prática, pela vivência, era algo captado por minha percepção.

Dessa forma, a estrutura a que chegamos para o curso foi fundamental para a minha pesquisa, por permitir a apropriação prática dos elementos pedagógicos e performativos que agora se desenham na proposta de abordagem do trajeto criativo-colaborativo.

Nesse projeto tentamos manter um olhar voltado para o local, para as perspectivas culturais e artísticas da região, mas também ofertar uma formação com bases sólidas no que tange a experimentações e vivências práticas. O entendimento de que só é possível absorver conteúdo teórico a partir de uma vivência prática que possa colocar o aprendizado em diálogo

real com o cotidiano do fazer teatral tem sido um dos guias e referenciais para pensarmos o nosso curso.

Outro ponto importante a se destacar é que não fechamos uma definição pela formação de ator ou atriz. Nossa missão está focada mais na formação do artista de teatro. Por isso é permitido aos artistas-estudantes defender um TCC prático sobre iluminação ou cenografia, sobre direção teatral ou sobre qualquer atividade artística que envolva a criação de um espetáculo. Nessa etapa final do curso, nosso objetivo passa a ser dar suporte e apoio para que os estudantes experimentem a realização de trabalhos segundo as áreas com as quais mais se identificam, já direcionando os seus olhares para as áreas em que pretendem realmente atuar profissionalmente.



3. PANO DE FUNDO:
O ARTISTA-DOCENTE E O PROCESSO DE CRIAÇÃO,
TREMORES PARA ALÉM DOS LIMITES

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida. (OSTROWER, 1987, p. 28)

O ser sensível é como um espelho d'água encrespando ao mais ligeiro vento e onde uma pedrinha jogada ao acaso traça ondas em círculos sempre crescentes. (OSTROWER, 1987, p. 73)

Neste capítulo, apresento o que considero ser o “pano de fundo” do caminho que será traçado nesta tese. São pensamentos e reflexões sobre modos de ver a arte e o ensino; a teoria e a prática; a experiência e suas reverberações que, entrelaçadas, correspondem à base, no sentido mais puro, ou seja, formam o chão de onde parte a prática artístico-pedagógica do trajeto criativo-colaborativo na concepção que busco desenvolver.

O processo criativo se estabelece em uma zona de fronteira entre intuitivo e racional; objetivo e subjetivo; e até mesmo entre teoria e prática. No ato criativo, lidamos com conceitos que não podem ser definidos com “pureza”, são tratadas questões fugidias, sobre as quais não temos nem podemos ter todas as respostas. Inclusive, para mim, parte do encanto do trajeto artístico poderia acabar por se perder numa busca incessante por respostas objetivas ou por construções teóricas alijadas das questões de natureza subjetiva intrínsecas à criação. Contudo, não vejo motivo para nenhum temor nessa escolha. Considero que, do ponto de vista do artista-docente, é muito melhor ter diversas perguntas do que algumas respostas. Isso nos motiva a seguir e para o ato artístico se coloca como condição.

Nesse lugar, na fronteira, ou seja, justamente onde se impõe a dificuldade de pesquisa, é que invisto na importância da experiência, do fazer, da construção criativa na fundação de qualquer reflexão que se pretenda estabelecer em artes. Somente a prática artística, o trabalho sobre sua criação, pode dar as respostas que buscamos. Por vezes conseguiremos racionalizá-las e colocá-las no papel, por vezes estarão escancaradas nas próprias obras de arte, em outros momentos, serão percepções fugidias que nos atravessam e desaparecem logo no próximo instante.

Algumas questões que surgem dizem respeito, por exemplo, aos conceitos trabalhados por Fayga Ostrower, artista e pesquisadora polonesa radicada no Brasil que desenvolveu importante pesquisa no campo da criação artística. Em seu livro *Criatividade e processos de criação*, Ostrower toca em pontos que considero fundamentais para delimitar uma “zona de pensamento” sobre o processo criativo em arte, tais como a sensibilidade, a percepção, o

intuitivo, o potencial criador, enfim, questões que, ainda hoje, por mais que já tenhamos avançado desde o período em que ela propôs seu pensamento, ainda se colocam com certa resistência no pensamento acadêmico. Retornarei às ideias de Ostrower mais adiante, ainda neste capítulo, a fim de delimitar, em consonância com a autora, alguns conceitos imprescindíveis para pensar o trajeto criativo-colaborativo.

Antes, porém, gostaria de debater brevemente com alguns autores a respeito do lugar desta pesquisa, e do meu lugar nesta pesquisa. Início este exercício com Féral, que em *Além dos limites – teoria e prática no teatro* aponta:

[...] a despeito desta diversificação de instrumentos, sistemas e conceitos inventados para nos ajudar a apreender a natureza do teatro, há um que nossas pesquisas são, se não inexistentes, ao menos rudimentares, e ele diz respeito à produção do teatro mesmo. Como se faz uma criação? O que determina as escolhas do encenador? As do ator? Poucos pesquisadores escolheram este domínio como campo de exploração.

Segue-se que, se uma ciência do teatro – e, portanto, uma teoria do teatro – deve existir, ela só pode se fundar sobre visões múltiplas que dividem o domínio do teatro em campos distintos. É preciso esforçar-se para que estas visões não sejam cortadas da própria prática e que se debrucem sobre o ato mesmo de criação de uma obra. (FÉRAL, 2015, p. 15)

Na continuidade, Féral discute que o fenômeno do ensino de teatro nas universidades é algo bastante recente e considera que tal “abertura para a prática no seio da Universidade, correspondeu, sem dúvida, a um desenvolvimento das mentalidades, que reconheceram a possibilidade de ensinar no âmbito da universidade as diversas formas artísticas e a criação”. Entretanto, aponta que “cumprir admitir, ao cabo dessas últimas dezenas de anos, que o corte subsiste efetivamente nesses departamentos multicéfalos que deveriam ser integradores” (FÉRAL, 2015, p. 15). Ela diz com isso que, apesar de todos os esforços, ainda há uma tensão entre os praticantes e os teóricos, que pode parecer velada, mas que ainda se faz presente nos “debates mais triviais”, em suas palavras.

A autora nos alerta que o domínio teórico do teatro, ainda hoje, contém a marca da história, ou seja, ainda está alicerçado em um período em que as discussões se colocavam na “direção das investigações literárias” (FÉRAL, 2015, p. 58). Destaco com ênfase esse ponto, pois boa parte do pensamento sobre arte, por mais que estejamos imersos em uma cultura visual, ainda está baseado em critérios estabelecidos para o texto e sua leitura, ainda predomina a supremacia dos modelos linguísticos, tanto sobre a análise da obra quanto sobre o pensamento acerca de sua criação, mesmo conforme a teoria da composição visual artística. A teoria das áreas de força do palco e a regra dos terços são exemplos claros disso. São “sistemas de composição” criados com vistas a enquadrar a cena e a imagem em um padrão que vem da leitura de textos, partindo do pressuposto de que o olho caminhará sempre da

esquerda alta para a direita baixa, como se a obra ou a imagem fosse um texto a ser lido. Será que é mesmo assim que apreendemos a imagem? Continuaremos por quanto tempo perguntando: qual foi sua leitura dessa tela ou desse espetáculo?

Tenho empreendido um esforço constante para evitar ao máximo a palavra leitura nesse contexto, substituindo-a por olhar. Parece-me muito mais sensato perguntar: Qual seu olhar sobre essa obra? Parece bobo, talvez lugar-comum, mas qualquer pesquisador que adentra em campos como as visualidades e a criação artística vai se deparar com tais questões em algum momento. Não fomos treinados/educados para o olhar, não fomos treinados/educados para pensar com imagens, o que, para o ato criativo, é fator fundamental.

Meu esforço teórico estará mais concentrado no que Féral define como teoria empírica da produção, “cujos objetivos são a compreensão do fenômeno teatral como processo e não como produto. Elas procuram fornecer instrumentos ou métodos para que o prático desenvolva sua arte. Elas visam à experiência” (FÉRAL, 2015, p. 60).

Sobre o resultado desse tipo de pesquisa a autora afirma: “Por vezes, mais próximas de uma metodologia que de uma verdadeira teoria, essas reflexões permitem, no entanto, melhor pensar o fenômeno teatral como aprendizagem e como criação” (FÉRAL, 2015, p. 61). Este é o objetivo que intento perseguir. Não tenho nenhuma pretensão de ser o criador de uma teoria, não apresento uma metodologia. Trago pontos (olhares) que têm me servido como suporte às criações que tenho desenvolvido, na tentativa de pensar o teatro em seu processo de criação e, portanto, de aprendizagem.

Todas as produções que serviram de apoio para pensar os olhares para o trajeto criativo-colaborativo estão vinculadas ao Curso de Artes Cênicas da UFGD, ou seja, são produções em que os aspectos da criação artística se vinculam a um olhar pedagógico, além do metodológico, utilizado como suporte aos processos de criação. Dessa forma, chego a um espaço de atuação específico da criação, o lugar do docente de artes. Com vistas a melhor atender a dimensão do espaço de atuação desse profissional, tenho me valido do termo “artista-docente”, apoiado no pensamento aberto pela artista-docente e pesquisadora Isabel Marques, que pontua:

[...] o artista/docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir também tem como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais. (MARQUES, 2014, p. 231)

Marques, em *Ensino de dança hoje, textos e contextos*, ressalta a importância de “não reforçar a ausência total de diálogo entre o mundo da arte e o mundo da educação na própria atuação do professor” (MARQUES, 1999, p. 60). Parece-me que, de dois pontos de vista distintos, Marques e Féral se situam em um mesmo local de discussão, respeitadas as diferenças de

posição entre elas; afinal, uma é teórica, mais no sentido do pensamento crítico sobre a arte e seu fazer, enquanto a outra se coloca na pesquisa como artista-docente. Situo-me no mesmo lugar de Marques, no local do artista-docente, que almeja teorizar o seu próprio espaço de atuação e criação.

Corroboro a opinião de Marques quando considera que o foco do artista/docente está na consciência de que só será possível levar a cabo um projeto pedagógico em arte ao se ter a dimensão do “hibridismo” existente entre as duas funções, sobretudo, ao meu ver, no ato criativo. Do seu local de abordagem, a dança, a autora propõe:

[...] o artista/docente, tal qual proponho, não se configura como um professor que dança, ou que mantém uma carreira artística paralela às suas atividades docentes. O artista/docente é, tampouco, um artista que ensina nas horas vagas de seu trabalho artístico. Em minha proposta e carreira profissional, o artista/docente constitui-se no hibridismo, assim como a dança e a educação. O artista/docente é aquele que, numa mesma proposta, dança e educa: educa dançando e dança educando, consciente das duas ações fundidas que exerce. (MARQUES, 2014, p. 235)

Paralelo a esse entendimento sobre o conceito de artista-docente e caminhando em contramão a toda a ideia que se coloca por trás do termo, Larrosa (2015, p. 22) considera que “os aparatos educacionais também funcionam cada vez mais no sentido de tornar impossível que alguma coisa nos aconteça”. Mesmo que para nós, da área de artes, seja mais fácil dialogar com essas instâncias do pensamento, mesmo que a prática seja comum às artes, restam duas questões principais: a) será que toda prática que temos realizado pode ser configurada como uma experiência capaz de nos atravessar e nos proporcionar níveis mais complexos de compreensão? b) Mesmo que estejamos atingindo o nível da experiência conforme proposto por Larrosa em nossas práticas artístico-pedagógicas, será que o aparato educacional está preparado para lidar com isso? Tanto Féral como Larrosa e Marques têm debatido sobre a questão da experiência no seio da educação e os três autores, apesar de apontarem evoluções, apresentam preocupações sobre os modos como essa área do conhecimento é acatada pelo “pensamento acadêmico”. Enquanto Féral e Marques discutem no campo das artes, Larrosa apresenta um enfoque específico na área de educação, mas com preocupações semelhantes.

Sob outro prisma, uma vez que não discute o contexto pedagógico educacional, apesar de evidentemente levantar um debate também nesse campo, Ostrower expõe a mesma problemática, inclusive de maneira bastante enfática, quando afirma:

O desdém pela experiência sensível do homem reflete o desinteresse pelo próprio ser humano, por sua afetividade e suas potencialidades criativas. Revela a indiferença pelo caráter sensual do viver e pela unicidade da vida. Põe em evidência o clima alienante da nossa sociedade. Esse clima ainda o reencontraremos em vários momentos culturais – com as piores consequências para a criatividade dos indivíduos. Pois que, além de colocar O CONCEITO num pedestal – embora na realidade se reduza a capacidade

humana de conceituar a um mero classificar e rotular, a uma atividade que raramente ultrapassa o nível de fórmulas para tão raramente identificar-se com qualquer tipo de compreensão - produz-se em todos os planos sociais, de convivência, de informação, de educação, do trabalho e mesmo no lazer, uma tamanha dessensibilização, que é verdadeiro milagre as pessoas sobreviverem com alguma medida de integridade e de individuação do seu ser.

O que aqui procuramos colocar não é, evidentemente, o ser humano menos intelectual – e sim a inteligência em vez de mera intelectualização: a inteligência amadurecida, complementada em todos os momentos pela sensibilidade da pessoa e pela sua maturidade emocional. (OSTROWER, 1987, p. 87)

Larrosa (2015, p. 82) formula uma pergunta bastante provocativa, que também se coaduna com Ostrower: “O que seria dos professores, dos *experts* e dos pesquisadores se lhes pedissem que dissessem o que aprenderam, o que viveram, o que pensaram, e não o que lhes foi ensinado?”. Está claro no pensamento de Larrosa que somente a experiência poderia representar uma saída para o “pensamento estúpido”, pois faria saltar a “faísca do pensamento friccionado”, em que “as palavras de cada um com as palavras dos outros e, ao mesmo tempo, as palavras com as coisas, com o mundo, com o que vemos e com o que sentimos” estariam em diálogo real (LARROSA 2015, p.168).

O “sujeito da experiência” seria para Larrosa como “um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (LARROSA, 2015, p. 25). Ao abordar a experiência, em diversos pontos ele se aproxima, teoricamente, de preocupações latentes aos processos de criação artística, por exemplo, quando considera que “A experiência é sempre impura, confusa, demasiado ligado ao tempo, à fugacidade e à mutabilidade do tempo, demasiado ligada a situações concretas, particulares, contextuais, demasiado vinculada ao nosso corpo, a nossas paixões, a nossos amores e a nossos ódios” (LARROSA, 2015, p. 39).

Essa citação isolada do contexto educacional, e lida com olhares voltados a um processo de criação artística, é perfeitamente crível, encaixa-se quase “como uma luva”. Seria, pois, todo processo de criação artístico uma experiência?

Concordo com Max Flisch quando, no prólogo do livro de Larrosa, ao refletir sobre os postulados do autor, pontua:

Há algo no que fazemos e no que nos acontece, tanto nas artes como na educação, que não sabemos muito bem o que é, mas que é algo sobre o que temos vontade de falar, e de continuar falando, algo sobre o que temos vontade de pensar, e de continuar pensando, e algo a partir do que temos vontade de cantar, e de continuar cantando, porque justamente isso é o que faz com que a educação seja educação, com que arte seja arte e, certamente, com que a vida esteja viva, ou seja, aberta a sua própria abertura. Assim insistirei, para terminar, que não se pode pedagogizar, nem didatizar, nem programar, nem produzir a experiência; que a experiência não pode

fundamentar nenhuma técnica, nenhuma prática, nenhuma metodologia; que a experiência é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida, quando a vida treme, ou se quebra, ou desfalece; e em que a experiência, que não sabemos o que é, às vezes canta. (FLISCH, in LARROSA, 2015, p. 13)

É exatamente nesse sentido que compreendo que não existe a pretensão de criar uma metodologia, pois isso seria trair a possibilidade de a experiência acontecer. Nesse sentido, apresentarei a prática sobre o trajeto criativo-colaborativo como “uma abordagem possível”. Nunca perder de vista esse foco talvez seja o caráter mais importante de todo o pano de fundo. Os olhares que proponho para o trajeto criativo-colaborativo são pontuações livres, abertas, para serem postas em diálogo sincero; não são ferramentas a se trabalhar, nem operações a serem repetidas tal como estarão descritas. Antes, são pontos, por onde os olhares sobre o trajeto devam passear de forma livre, permitindo que cada obra e que cada coletivo possam estabelecer outros e novos olhares, a fim de criar suas próprias operações artísticas, a fim de que se possa experimentar “larrosianamente”, apesar de o próprio Larrosa colocar em dúvida a possibilidade de que isso possa acontecer nos dias de hoje.

Entretanto, apesar de concordar com a colocação de Max Flisch, que, por sua vez, reafirmava uma posição clara expressa por Larrosa e clara também para mim ao pensar no contexto da arte-educação de modo geral, quero estabelecer uma problematização. Inclino-me a acreditar que, ao abordar o processo de criação artística com função pedagógica ou, em outras palavras, ao realizar práticas de montagem como metodologia de ensino, essa distinção entre prática e experiência se diluirá. Isso porque, por sorte nossa, ainda que seja custoso, a meu ver, é mais fácil adentrarmos na experiência ao trabalharmos em processos de criação artística.

É nesse mesmo sentido que tenho defendido a importância das práticas de montagem como metodologia de ensino para o teatro, assim como, em partes²², Marques (2014, p. 232) também propõe ao refletir sobre a posição do artista-docente quando reafirma, “chovendo no molhado” (em suas próprias palavras), que “a arte em suas mais diversas manifestações, educa”, afirmando ainda que: “a arte comprometida com as relações entre artista/produção/público é também um ato educacional, uma vez que é político”.

Afora o fato de que me parece lugar-comum reafirmar a importância da prática para a apreensão da atividade artística, constato que, pelos outros pontos levantados na discussão, minha pesquisa se assenta sobre uma base bastante instável, um tanto movediça. Alguns, mais catedráticos, ainda erguem olhares de desconfiança, afinal os relatos, a primeira pessoa,

²² Digo “em partes”, pois tenho plena consciência que a proposta de Isabel Marques se amplia em outros sentidos, não apenas discorrendo sobre processos de criação, mas sim sobre um pensamento global acerca da arte-educação, bem como dos reflexos de aspectos pedagógicos na produção artística.

a descrição de processos e os caminhos próprios continuam sendo um tanto rechaçados. Não obstante, no campo da pesquisa em artes cênicas há muitos avanços, principalmente em relação aos sujeitos da experiência artística se colocarem em primeira pessoa ao tratarem de seus processos criativos.

Ainda assim e apesar do alerta lançado por Larrosa (2015, p. 54) de que vivemos em um mundo que estabeleceu tantos mecanismos para restringir os acontecimentos que talvez eles nem sejam mais possíveis, reafirmo que o ato criativo é capaz de romper com diversos desses mecanismos, pois tem como pressuposto geral a liberdade de pensamento e ação, além de ser pautado pela própria obra (formatividade), porquanto os mecanismos do processo serão dados por ela mesma. Ademais, se conseguirmos adentrar verdadeiramente na obra em seu processo, não serão estabelecidos mecanismos restritivos, antes eles surgirão sempre no sentido de ampliar as perspectivas do próprio processo, até que se chegue a uma fase de definições e escolhas.

Com essa perspectiva, retorno a Fayga Ostrower, conforme anunciado páginas atrás, para estabelecer algumas definições, agora mais ligadas ao pano de fundo do próprio trajeto criativo. Há algum tempo tenho me valido do livro *Criatividade e processos de criação* para me auxiliar na definição dos principais conceitos em evidência no ato formativo da obra de arte, sobretudo por estar mais vinculado ao campo prático da arte do que ao da filosofia da arte, embora toda a obra da autora seja de cunho extremamente filosófico.

Ostrower define o ser como “ser consciente-sensível-cultural”, delimitando o processo de criação como um processo intuitivo e, portanto, “intimamente” ligado “com o nosso ser sensível. Ela afirma que “mesmo no âmbito conceitual, ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade” (OSTROWER, 1987, p. 12). Ao definir a sensibilidade como uma abertura constante para o mundo, para a vida, para o que acontece diante de nós, uma “disposição elementar, num permanente estado de excitabilidade sensorial”, para ela a sensibilidade atua como uma “porta de entrada para as sensações” (ibid).

Uma grande parte da sensibilidade, a maior parte talvez, incluindo as sensações internas, permanece vinculada ao inconsciente. A ela pertencem todas as reações involuntárias do nosso organismo, bem como todas as formas de auto-regulagem. Uma outra parte, porém, também participando do sensório, chega ao nosso consciente. Ela chega de modo articulado, isto é, chega em formas organizadas. É a nossa percepção. Abrange o ser intelectual, pois a percepção é a elaboração mental das sensações. (OSTROWER, 1987, p. 12)

Portanto, o que Ostrower afirma é que, apesar da aparência, para o senso comum, de que o intuitivo opera ao sabor do completo acaso, ele trabalha a partir de complexas relações e associações sobre o nosso lugar de enunciação, sobre aspectos culturais (daí a diferenciação

entre ato instintivo e intuitivo), e se estabelece a partir de uma determinada organização por meio da nossa percepção. Para a autora:

A percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não-ser. (OSTROWER, 1987, p. 13)

Dessa maneira, aponta que a percepção é uma faculdade do *Ser consciente*, que, aliada à memória, permite que a consciência se amplie

[...] para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus vãos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências. (OSTROWER, 1987, p. 19)

Assim Ostrower adentra no pensamento sobre a imaginação, ou no mundo imaginativo, que para ela será povoado por “expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda a sorte de sentimentos e de ‘prioridades’ interiores” (OSTROWER, 1987, p. 20), ao que completa:

Se é fácil deduzir-se a influência que exercem sobre a nossa mente, no sentido de encaminhar as associações para determinados rumos e renovar determinados vínculos com o passado, do mesmo modo é fácil saber que as prioridades interiores inflem em nosso fazer e naquilo que ‘queremos’ criar. (OSTROWER, 1987, p. 20)

Isso significa que em todas as esferas da criação, desde a primeira escolha feita, o processo será guiado por influências internas nossas, sobre as quais não teremos completo domínio e/ou controle. Serão fatores a influenciar e a instigar o que Ostrower chama de potencial criador, algo que se “elabora nos múltiplos níveis do ser-sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida” (OSTROWER, 1987, p. 27).

A criatividade seria algo que se reabastece a todo tempo nesse jogo, por meio da “tensão psíquica, uma noção de renovação constante do potencial criador” (ibid). Que se destaca como um aspecto bastante relevante para a criação. “Criar, significa poder sempre recuperar a tensão, renová-la em níveis suficientes para garantir a vitalidade tanto da própria ação, como dos fenômenos configurados” (OSTROWER, 1987, p. 28).

Estabeleço um aparte para destacar que em minha leitura, apesar de a autora ter desenvolvido um pensamento aberto ao processo de criação de forma mais genérica, observo que há uma ligação, até por sua área de atuação artística, a um olhar mais específico para o processo de criação nas artes visuais. Faço esse destaque pois, durante todo o seu livro, Ostrower trata do artista como um ser que pensa sozinho, que estabelece suas relações interiores sempre em solidão. Por outro lado, ela faz um apontamento que pode ser bastante elucidativo sobre a forma de se lidar com os coletivos artísticos. Segundo ela, devemos

[...] considerar o fato de que, por sensível que seja o indivíduo, inteligente, com pleno acesso às informações possíveis em um dado momento, com grande poder de imaginação e com igual poder de articulação na linguagem por ele escolhida – existem aspectos valorativos que estão fora de seu âmbito pessoal.

Esses aspectos se reportam, essencialmente, a valores coletivos. Originam-se nas inter-relações sociais em um determinado contexto histórico. Formando a base das instituições e das normas vigentes, constituem o corpo de idéias predominantes em uma dada sociedade. São as valorações da cultura em que vive o indivíduo, os chamados “valores de uma época”. Representam um *padrão referencial básico* para o indivíduo, que qualifica a própria experiência pessoal e tudo a que o indivíduo aspire ou o que faça, quer tenha ele consciência ou não. (OSTROWER, 1987, p. 101)

Portanto, já fica uma indicação clara de que, mesmo trabalhando em um coletivo diverso, alguns “valores” comuns norteiam esse encontro, pois se referem ao contexto cultural vigente. Ostrower pontua ainda que o indivíduo, em nosso caso pode ser um coletivo de indivíduos, pode discordar desses valores. Inclusive, essa discordância pode ser um elemento de contestação que motive o ato criativo, entretanto isso também “se dá a partir de formas latentes no contexto” (OSTROWER, 1987, p. 102). E vai além, ao explicitar que “o homem desdobra seu ser social em formas culturais” (ibid).

Para a autora, esse fator também seria responsável por uma interferência no “estilo” do artista, ampliando a “noção comum” que temos sobre a definição de estilo, a que ela corresponde a “visões de vida”, em que “confluem os conhecimentos e as técnicas disponíveis a uma sociedade em um dado momento, os costumes, os ideais, as necessidades materiais e espirituais e certas possibilidades de satisfazê-las material e espiritualmente (ibid). Dessa maneira, “com suas valorações, o contexto cultural orienta os rumos da criação no sentido de certos propósitos e certas hipóteses virem a se tornar possíveis” (ibid).

É importante destacar que a visão apresentada por Ostrower não se reduz ao fatalismo de sermos unicamente produtos do meio, o que seria extremamente redutor para o pensamento artístico. Nesse sentido ela afirma:

[...] não desconsideramos o fato de o homem ser produto de sua época, mas nunca apenas o seu produto. Ele é algo mais. Cada homem é um indivíduo. Ao agir, inter-age com o mundo. Eventualmente ele agirá sobre o próprio contexto cultural. Por motivos talvez de ordem puramente pessoal e correspondentes a um potencial específico seu, podem desencadear-se no indivíduo respostas que, à medida em que aprofundam certos valores e certas possibilidades existentes no contexto em que vive, modificam essas possibilidades para rumos diferentes. O indivíduo pode descobrir no real novas realidades, cujos horizontes novos encerram a proposta da requalificação dos valores culturais. (OSTROWER, 1987, p. 103)

Há, para mim, uma grande potência na imagem proposta pela autora de que “o indivíduo pode descobrir no real novas realidades”. Isso se coloca como um potencial transformador e pode nos situar (aos artistas) no centro dos movimentos das mudanças de valores e, portanto, dos contextos culturais.

A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo. O contexto cultural representa o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações. São a um tempo os dados do trabalho e os referenciais dos dados. Com eles se defronta a criatividade de um homem. Existirá nele, desde o início, uma orientação específica do ser, uma predisposição, uma maneira sua, constitucional talvez, de inter-agir com o mundo. Não se pode perder de vista que cada pessoa constitui um ser individual, ser não in-divisível em sua personalidade e na combinação única de suas potencialidades. Pensar na maioria dos homens somente como “massa” (palavra derivada do grego *máza*, amassar pão), como algo desprovido de espinha dorsal, algo passivo a ser moldado por pressões e condicionamentos ‘massificantes’, não condiz com o ideal humanista, de respeito por potencialidades específicas humanas. (OSTROWER, 1987, p. 147)

Tais questões pontuadas por Ostrower, no âmbito do pensamento formativo do artista-estudante que se desenvolve paralelo ao pensamento sobre a abordagem do trajeto criativo-colaborativo, torna-se um elemento potente de análise, tanto para refletirmos sobre aspectos do coletivo (em torno do ato criativo) quanto para o próprio pensamento humanista que deveria guiar todo e qualquer processo de formação, o que nos encaminha para os ideais de subjetivação que devem ser trabalhados nos trajetos.

Dessa forma, se transporto os pensamentos de Ostrower para o teatro, o contexto constitui-se em um aliado, no sentido de ser um “elemento de ligação comum”, mesmo que por vezes um tanto “impalpável”, mas que ajudará a nortear o diálogo com o potencial criador das várias pessoas envolvidas.

Manter o consciente racional operante no meio de todo esse processo se coloca como um grande desafio porém necessário, “o consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras; constitui um fator fundamental de elaboração. Retirar o consciente da criação seria mesmo inadmissível, seria retirar uma das condições humanas” (OSTROWER, 1987, p. 55).

Em nosso caso, lidaremos ainda com o consciente racional coletivo, que deverá estar presente e conectado de alguma forma, auxiliando-nos a dialogar com tantos potenciais criadores em jogo. Aspecto que, sem dúvida nenhuma, servirá para elevar a forma como os processos intuitivos se darão, tornando-os mais expressivos e possibilitando, ainda mais, novas qualidades de percepção, pois construídas em diálogo com percepções de outros sujeitos. Vale destacar que nem sempre todos os diálogos poderão ser estabelecidos de forma consciente, pois:

O que caracteriza os processos intuitivos e os torna expressivos é a qualidade nova da percepção. É a maneira pela qual a intuição se interliga com os processos de percepção e nessa interligação reformula os dados circunstanciais, do mundo externo e interno, a um novo grau de essencialidade estrutural, de dados circunstanciais tornam-se dados significativos. Ambas, intuição e percepção, são modos de conhecimento, vias de buscar certas ordenações e certos significados. Mas, ao notar as coisas, há um modo de captar que nem sempre vem ao consciente de forma

direta. Ocorre numa espécie de introspecção que ultrapassa os níveis comuns de percepção, tanto assim que o intuir pode dar-se a nível pré-consciente ou subconsciente. (OSTROWER, 1987, p. 57)

Encerro as contribuições de Ostrower para o pano de fundo da pesquisa lembrando que para ela:

A capacidade de intuir espontaneamente e ao mesmo tempo sustentar a tensão psíquica em níveis mais profundos, será determinante para a criação. Seja na área artística ou científica ou tecnológica. Seja em qualquer atividade do homem, é a tensão renovada que renova o impulso criador. (OSTROWER, 1987, p.74)

Estes são aspectos difíceis de abordar ao tratar o processo. Talvez seja impossível apontar, ao final de um processo de criação, como cada coisa se deu, afinal, as ordenações também estarão sendo processadas nesse jogo entre consciente-inconsciente. De todo modo, é importante destacar que o trajeto criativo-colaborativo deverá estar, todo o tempo, aberto e atento às possibilidades que vão se construindo por essas ligações, trabalhando-se com todos os sujeitos em conjunto e, ao mesmo tempo, respeitando-se os processos de subjetivação.

Para lidar com tais conceitos, o artista-docente, ou o artista à frente da coordenação da atividade de criação teatral, deverá manter-se, durante todo o trajeto, receptivo à “escuta”, entendida em seu sentido mais amplo e subjetivo, para que sua percepção possa atuar também captando e organizando as percepções do coletivo, bem como deverá estar, junto ao coletivo de trabalho, (todos) atentos aos “desejos” da própria obra em construção.

É nesse sentido que trago uma última e importante referência para o pano de fundo de pesquisa no que tange à criação em arte. Trata-se da ideia de formatividade da obra proposta por Pareyson (1993; 1997).

No presente estudo, mantenho expressamente um “olhar de apropriação” sobre os escritos de Pareyson, uma vez que ele considera o artista em criação, e não um artista-docente em um processo de criação colaborativa com finalidade também pedagógica. A aproximação com o autor se deve ao fato de ele compreender o ato formativo como definidor da obra e da obra como definidora do ato formativo. Acrescento a isso a particularidade de tornar nítidos todos esses procedimentos a um grupo de artistas que criam em conjunto, em colaboração, de maneira que diferentes olhares estarão em união, ou em choque. Assim, entendo que a ideia de formatividade é também central para o pensar pedagógico em relação à disciplina. A formatividade define a obra ao ser definida por ela e define como todo o processo de relação se configura no ato da construção.

Nesse sentido, o que tenho buscado ao longo de todo trajeto criativo-colaborativo que desenvolvo com os artistas-estudantes é estabelecer uma relação entre o lugar de ação do artista-docente, em relação à sua prática pedagógica, interligado com as ideias expressas por Pareyson sobre o ato formativo da obra de arte. Quero dizer com isso que o trajeto, como o

tenho visto e trabalhado, necessita ser desenvolvido com a consciência de que a obra de arte – em nosso caso, os espetáculos performativos – e seus princípios norteadores serão também definidores, em vários aspectos, do olhar pedagógico que o artista-docente desenvolverá para com os seus artistas-estudantes durante o trajeto criativo-colaborativo.

Em minha visão, o momento em que o artista-docente está diante de um processo de criação com seus artistas-estudantes é quando ele mais precisa permitir (atentar-se à) a contaminação dos aspectos do artista no docente, de modo a possibilitar que a metodologia de trabalho adotada na construção da obra, em seu ato formativo, contamine e guie a sua prática pedagógica com os estudantes. Esse momento é diferente de quando o artista-docente está, por exemplo, em uma disciplina teórica, ou mesmo prática, mas com um enfoque específico em determinada área, em que não se visa à criação de um produto artístico final. Nesses casos, o artista também estará em diálogo claro com o docente, mas em níveis diferentes do que seria necessário ao ato criativo conjunto. É exatamente nesse sentido que tenho me valido dos pensamentos abertos por Pareyson, ao abordar o ato criativo como pedagógico por si, entendendo que a metodologia de trabalho utilizada para a criação da obra contamina a metodologia do processo pedagógico estabelecido, bem como acredito, pela minha própria experiência de quase vinte anos criando em teatro, que a obra, seus princípios e as diversas visões em jogo no trajeto sempre ditam muito dos caminhos que se devem estabelecer.

Para trazer a voz de Pareyson e melhor apresentar sua perspectiva, referencio-me, sobretudo, no capítulo IX do seu livro: *Os problemas da estética* (1997), que tem como título, “O processo artístico”. Acredito ser este o último elo que falta para interligar aquilo que tem me servido como uma espécie de base pré-trajeto.

No referido capítulo, o autor, ao abordar os processos de criação em arte, parte de duas lógicas de criação aparentemente distintas. De um lado existe a ideia de um gênio criativo, capaz de conceber toda a obra antes de iniciar a sua execução – nessa visão intui-se a arte como um ato absolutamente livre, independentemente de qualquer regra – e de outro a ideia da construção da obra de arte coloca-se como algo que necessita de um rigor excessivo, disciplina e dedicação por parte do artista, que deverá seguir determinadas etapas – ou seja, aparentemente, o ato criativo não se coloca com tanta liberdade de ação, pois estaria necessariamente sustentado por determinadas regras. Sobre essas visões aparentemente dicotômicas, definidas como uma “verdadeira antinomia” (PAREYSON, 1997, p. 183) da arte, o autor diz:

De uma parte, a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal justamente pela ausência de uma lei do gênero. De outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável: deve portanto haver uma lei que, peremptória e iniludível,

presida ao êxito e à qual o artista não possa subtrair-se impunemente. Estes dois aspectos devem poder conciliar-se, como de resto a própria realidade das obras de arte reclama. O que há de mais contingente, de mais novo, de mais único e irrepitível que uma obra de arte? E o que há de mais necessário, de mais férreo, de mais peremptório e imodificável que a coerência que nela mantém indissolúvelmente unidas as partes, numa mútua adequação, e faz com que ela tenha tudo quanto deve ter, nada de mais e nada de menos? (PAREYSON, 1997, p. 183)

De acordo com o autor, essa “antinomia não se resolve senão reconhecendo que na arte não há uma lei geral e predisposta, cuja intervenção a mataria na sua qualidade de arte, mas há uma legalidade que é aquela querida pela obra singular, isto é, a regra individual da obra” (PAREYSON, 1997, p. 183-184). Dessa maneira, em consonância com a forma de pensar apresentada por Ostrower, aspectos intuitivos e conscientes estão em diálogo e, mais do que isso, a obra é, em grande medida, definidora dos caminhos adotados ao longo do trajeto, bem como define a forma de atuação do artista-docente, diante da coordenação do processo pedagógico da disciplina de montagem.

Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. O que significa, em primeiro lugar, que em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedecem, nem mesmo consegue fazê-la. Isto concilia liberdade e lei, contingência e necessidade, inventividade e norma, criação e rigor, originalidade e legalidade: o artista inventa não só a obra mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido. Extremamente livre e criador enquanto cria não somente a obra mas também a lei que a governa, e esta é o único modo como ela se deve deixar fazer; mas, ao mesmo tempo, vinculadíssimo e sujeito a uma lei inviolável e extremamente severa, que é aquela mesma legalidade que ele desencadeia no ato de conceber a obra: autor e súdito, inventor e seguidor, criador e subalterno, ao mesmo tempo. (PAREYSON, 1997, p. 184)

Nesse sentido, um artista-docente, ao lidar com o trajeto criativo-colaborativo, deve manter a clareza quanto ao fato de que, quando o coletivo de trabalho cria a legalidade interna da própria obra, está também, de certa maneira, traçando os caminhos tanto metodológicos quanto pedagógicos do trajeto. A cada trajeto, então, as normas, regras, caminhos, escolhas e operações artísticas estão sujeitas à legalidade interna da obra em construção. Assim, torna-se importante, mais uma vez, reafirmar a importância de (re)contextualizar os olhares sobre o trajeto, bem como adaptar e rever as operações artísticas necessárias a cada construção. Esse é um caminho de incertezas, de construção conjunta e coletiva, do qual não se pode saber o fim. Sobre essa perspectiva, Pareyson destaca o jogo necessário entre incerteza e orientação, sendo conduzidos pela expectativa da descoberta e pela esperança de sucesso (êxito da obra), no “tentar” está o foco de atenção, ou seja, no trajeto, na busca. De acordo com o autor:

A condição do tentar é uma união de incerteza e orientação, em que a incerteza não está nunca tão abandonada que ignore outros recursos além do acaso e a orientação não é única tão precisa que garanta o êxito: trata-se de uma condição em que não há outro guia senão a expectativa da descoberta e a esperança do sucesso, mas esta expectativa e esta esperança conseguem ser um guia eficaz, porque a expectativa se faz operativa como adivinhação da descoberta, e o êxito, embora sendo apenas o objeto de uma esperança, exercita uma verdadeira e própria atração sobre as operações das quais será o resultado. (PAREYSON, 1997, p. 188)

Para além dos aspectos relacionados à teoria da performatividade da obra de arte, que eu já havia introduzido, interessa-me pensar sobre o jogo entre expectativa e êxito que está no centro do ato formativo, como coloca Pareyson. Nesse sentido, ao mesmo tempo que aparece como capaz de exercitar o jogo de tensão que garante a entrega e a vontade do coletivo de trabalho rumo à finalização da obra, o ato formativo serve também como estímulo para garantir a manutenção do foco dos artistas-estudantes na própria obra. É preciso chegar a um lugar, no decorrer da disciplina, em que nenhum aspecto de caráter avaliativo possa ser mais importante do que a obra. Dessa maneira, toda a avaliação da disciplina está focada na entrega coletiva à própria obra em seu trajeto de construção. Para o artista-docente, o foco em relação ao êxito estará totalmente no trajeto, se ele caminhar, a obra terá seu êxito – tal como Pareyson coloca – e se a obra tiver êxito, a disciplina e toda a metodologia e pedagogia aplicadas também terão tido êxito. Entendo que o êxito a que Pareyson se refere não se liga à noção de sucesso como comumente utilizada e normalmente calculada em termos apenas numéricos. Aqui falo de coerência interna da obra, de respeito aos princípios estabelecidos, aspecto importante e que deve ser destacado.

A coerência interna da obra é reflexo direto da coerência interna também do trajeto desenvolvido para a criação, o que se liga ao que Pareyson define como dialética entre a forma formante e a forma formada.

E é justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação e de pressentimento do êxito, pelo qual a própria obra age antes ainda de existir: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. Com base nesta dialética de forma formante e forma formada a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela. (PAREYSON, 1997, p. 188-189)

Toda a atenção, pois, deve estar focada no trajeto, na dialética entre forma formante e forma formada, entendendo que esse jogo é que direcionará o trajeto criativo, tendo a obra como guia e atento às contaminações do artista no docente. A obra ensina por si. Com olhos abertos para o local da prática (experiência) na academia, é importante ter em mente que o momento da criação é de fundamental importância para a formação do artista, que tem nessa prática a

condição de articular, em torno do produto artístico final que é o espetáculo teatral, diferentes conhecimentos aprendidos e apreendidos em outras vivências e em outras disciplinas. Nesse sentido, considero que o todo é maior que a soma das partes.

Há muitos anos, observa-se uma fragmentação das teorias homogêneas de explicação e de análise e o surgimento de abordagens teóricas mais parcelares, cuja busca é menos a de referenciar parâmetros comuns a vários fenômenos do que sublinhar as especificidades.

É preciso, pois, admitir definitivamente que hoje em dia não pode existir teoria científica globalizante do teatro. Apenas uma multiplicidade de abordagens teóricas diversas que se apliquem à prática do teatro pode circunvalar sua natureza, trazendo cada uma delas uma iluminação diferente, mas sempre limitada. Em toda abordagem do fenômeno teatral, subsistirá sempre um 'resto' que escapará a toda apreensão teórica, por mais completa que seja. (FÉRAL, 2015, p.14)

[OLHAR]

ÁLBUM DE ENCENAÇÃO

Valsa Cotidiana ou Copos Quebrados [2017]

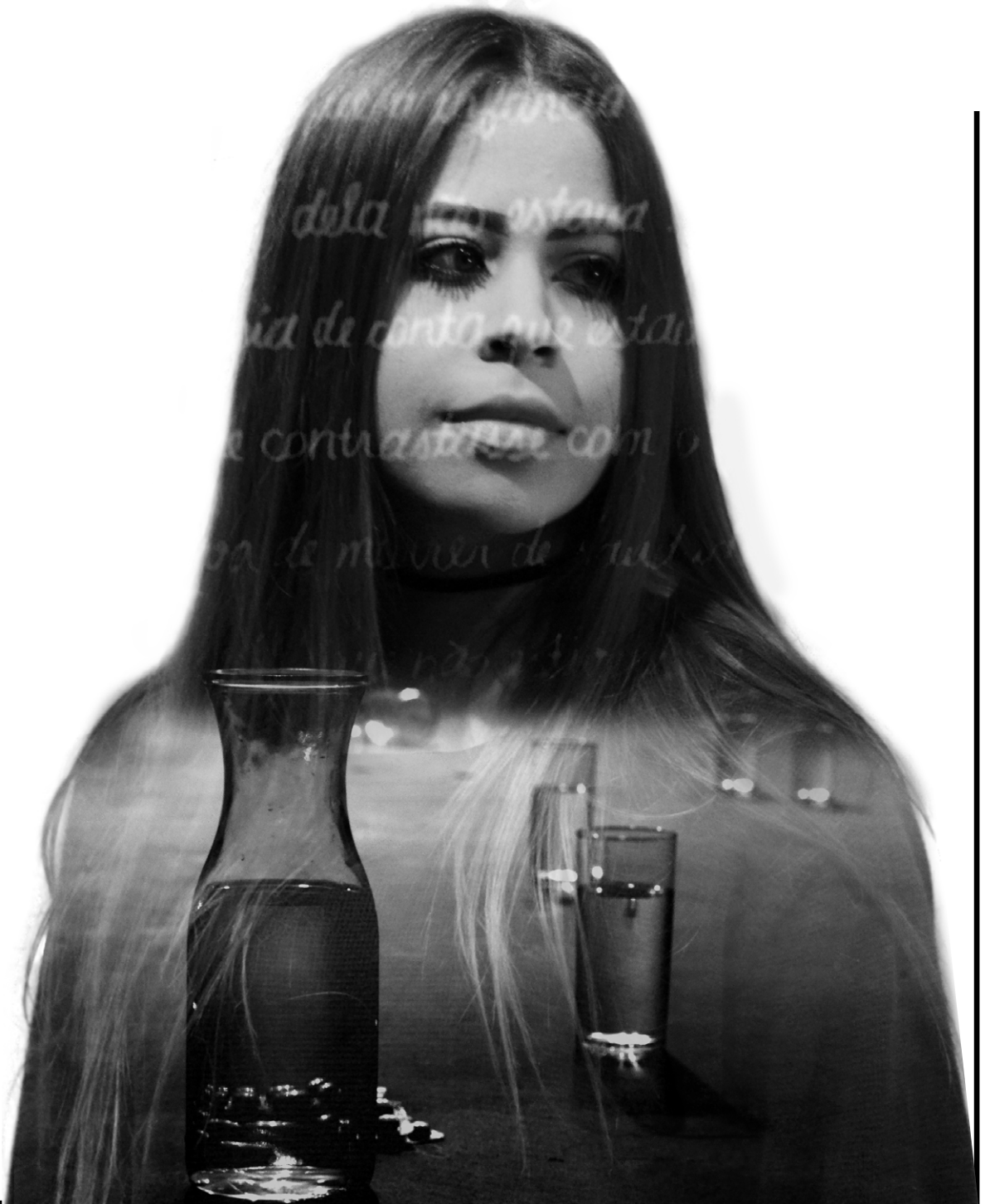


foto: raíque moura | em cena: letícia gamarra

álbum de encenação

FICHA TÉCNICA

coordenação do trajeto criativo colaborativo GIL ESPER

elenco LETÍCIA GAMARRA
GABI AGUILAR
MATEUS FRANCO
ODÚLIO GONSALVES

visualidades da cena e trilha sonora GIL ESPER

produção COLETIVA

fotografia RAIQUE MOURA

arte visual BRUNO AUGUSTO



Valsa Cotidiana
ou Copos Quebrados
[2017]

APRESENTAÇÃO DO ÁLBUM

A ideia central dos Álbuns de Encenação é a de que as obras possam, de alguma forma, dialogar artisticamente com este trabalho. Que as obras possam, pela poética visual e textual, mesmo que recortada, contar/mostrar um pouco do processo/espetáculo. Por isso fiz a escolha por duas obras aparecerem sem tantas explicações, justificativas e teorizações, para deixar as obras falarem. Por mais distante que o papel esteja do palco, acredito na possibilidade de se estabelecer outras comunicações poéticas, que, em minha opinião, pode trazer outras imagens e sugerir novos olhares para a leitura e fruição desta tese.

Este é, portanto, um espaço de reflexão artística, performativo em essência, onde fotografias, desenhos, textos do espetáculo e outras referências artísticas, em diálogo a partir de uma montagem visual digital, possam ser capazes de estabelecer uma comunicação poética que some às discussões e olhares propostos neste estudo.

Evidentemente distanciada e diversa do teatro, a experiência artística proposta aqui não intenta se aproximar da fruição do espetáculo, uma vez que isso seria impossível. Intenta-se, portanto, adentrar visual e textualmente na poética que fora estruturada para a Valsa Cotidiana ou Copos Quebrados.

Cabe salientar que este processo segue as mesmas bases e trajetórias que discuto na tese, embora tenha tido um ponto de partida diverso, em que, ao invés de partir de uma temática, partimos do texto Valsa nº 6 de Nelson Rodrigues, dele retiramos as temáticas a serem trabalhadas e, posteriormente, acabamos deixando o texto de Nelson Rodrigues quase todo de lado, apoiando-nos em pequenos fragmentos deste, que foram, recortados, colados e plagicombinados a diversas outras referências literárias, musicais e visuais, tais como: Clarice Lispector, Angela Ro Ro, Oswald Montenegro, Ana Martins Marques, Débora Colker, Gringo Cardia, Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante, entre diversas outras, além de textos produzidos pelo próprio coletivo de trabalho.



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra

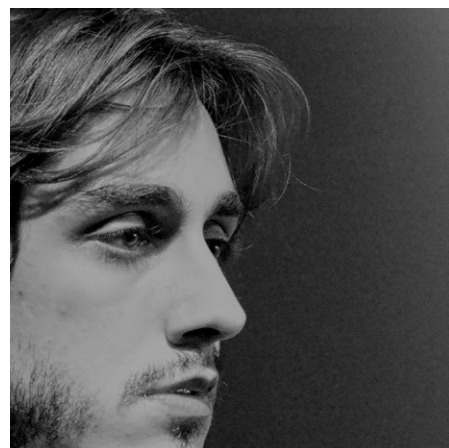


foto: raique moura
em cena: mateus franco

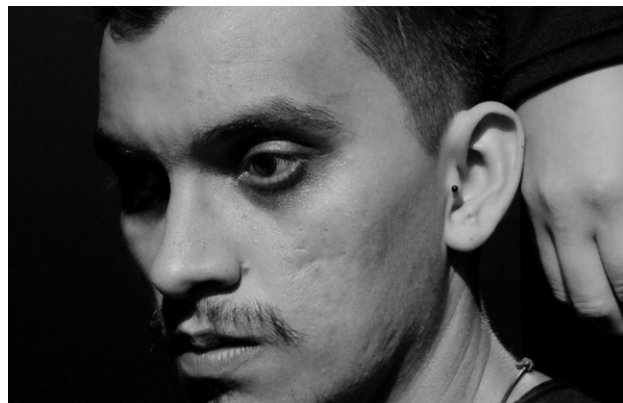


foto: raique moura | em cena: odulio gonsalves

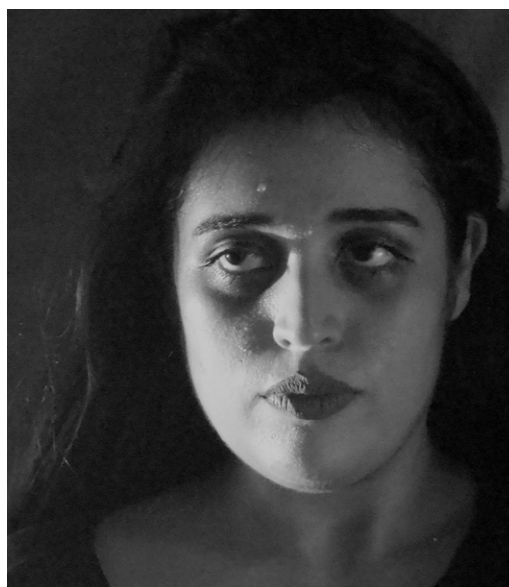


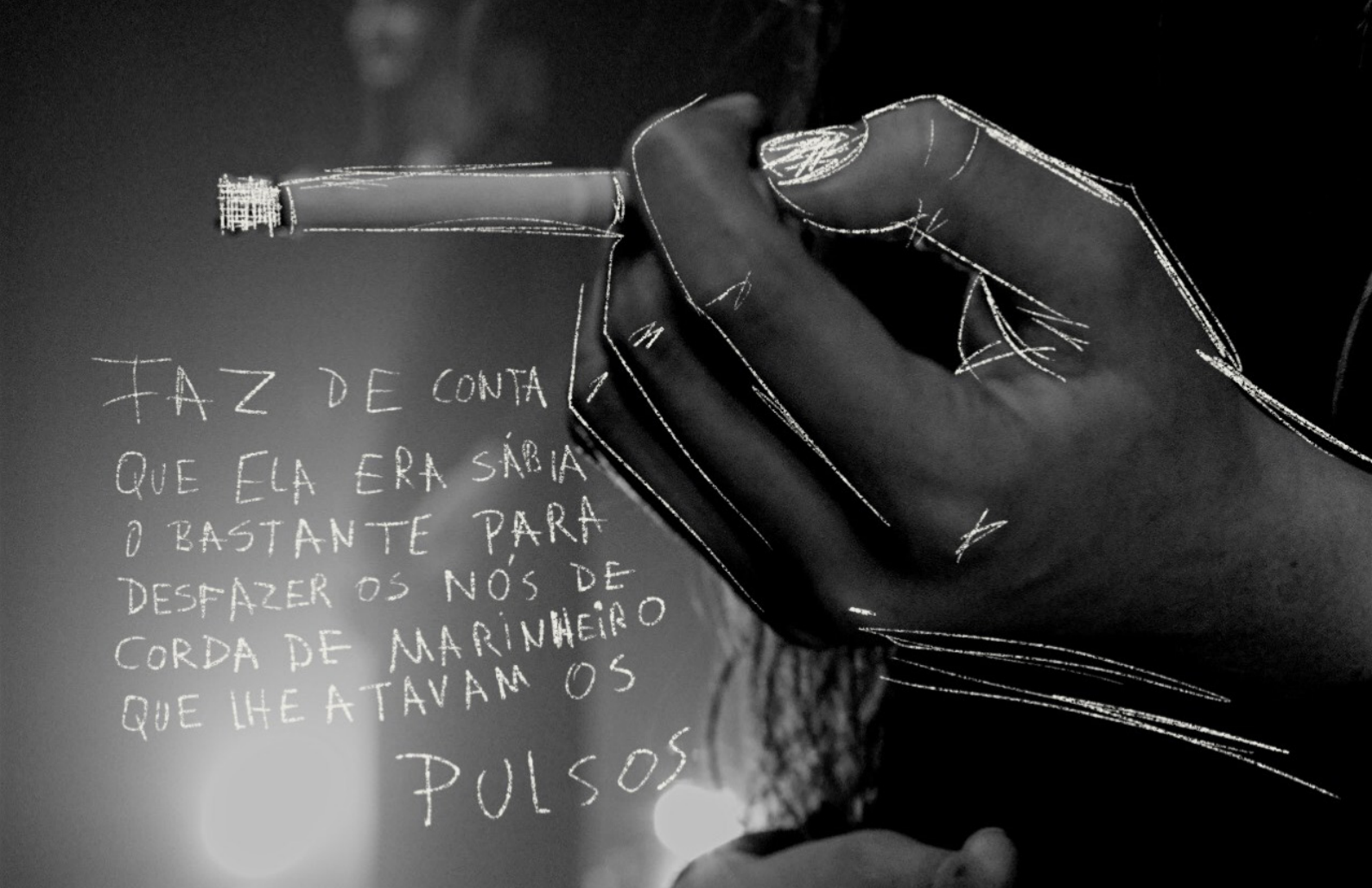
foto: raique moura
em cena: gabrielle aguillar



foto: raique moura



foto: raique moura



FAZ DE CONTA
QUE ELA ERA SÁBIA
O BASTANTE PARA
DESFAZER OS NÓS DE
CORDA DE MARINHEIRO
QUE LHE ATAVAM OS
PULSOS

foto e ilustrações: raique moura

TENHO SEDE

Gilberto Gil

Traga-me um copo d'água, tenho sede
E essa sede pode me matar
Minha garganta pede um pouco d'água
E os meus olhos pedem teu olhar

A planta pede chuva quando quer brotar
O céu logo escurece quando vai chover
Meu coração só pede teu amor
Se não me deres, posso até morrer



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra



foto: raique moura



foto: raique moura

Voz em off: Valsa Cotidiana ou Copos Quebrados. Este é o espetáculo do leite já derramado... é uma conversa de botas batidas... Sônia, nossa personagem, já está, neste momento, morta. Copos, garrafas e o choro depois do leite derramado... Nada em vão, é tudo cotidiano, tudo valsa... Tinha a número seis e tinha a nossa... Aqui era assim: o que quiser que tem, tinha!

foto e ilustrações: raique moura | em cena: letícia gamarra





foto: raique moura | em cena: letícia gamarra, odulio gonsalves, gabriele aguillar e mateus franco



foto: raique moura | em cena: odulio gonsalves, gabriele aguillar e mateus franco

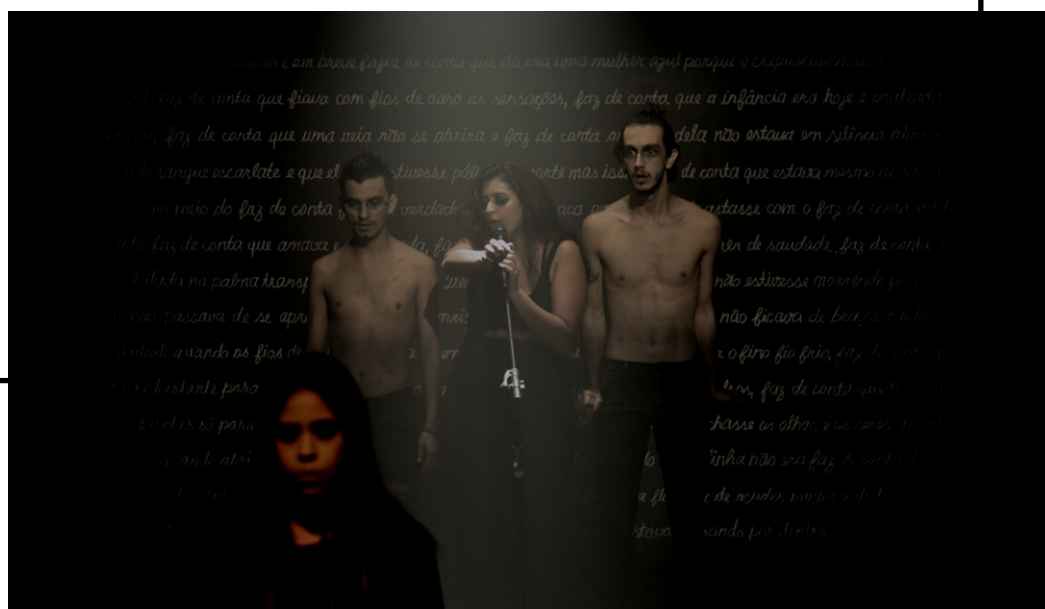


foto: raique moura | em cena: letícia gamarra, odulio gonsalves, gabriele aguillar e mateus franco



SÓ

Oswaldo Montenegro

Vontade de ser sozinho
Sem grilo do que passou
A taça do mesmo vinho
Sem brinde mas por favor
Não é que eu não tenha amigos, não
Não é que eu não dê valor
Mas hoje é preciso a solidão
Em nome do que acabou
Vontade de ser sozinho
Mas por uma causa sã
Trocar o calor do ninho
Pelo frio da manhã
Valeu a orquestra se valeu
Agora é flauta de Pã
Hoje é preciso a solidão
Com a benção do Deus Tupã, ô menina
E a quem perguntar quando o vento sopra
Responda que já soprou
Mas o vento não traz resposta
Acabou
A flecha que passa rente
Cantor implorando um bis

O cara que sempre mente
A feia que quer ser miss
Gaivota voando sob o céu
A letra que eu nunca fiz
Tudo é a mesma solidão
Mas dá pra se ser feliz, ô menina
E a quem perguntar quando o vento sopra
Responda que já soprou
Mas o vento não traz resposta
Acabou
E todo mundo é sozinho
E ai de quem pensar que não
A moça com seu vizinho
Soldado com capitão
E resta a quem tá sem seu amor
Amar sua solidão
Hoje é preciso um uivo
De lobo na escuridão, ô menina
E a quem perguntar quando o vento sopra
Responda que já soprou
O vento não traz resposta
Acabou
E a quem perguntar quando o vento sopra
Responda que já soprou
O vento não traz resposta



foto: raique moura | em cena: gabrielle aguillar



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra

MOCINHA:

(aumentando progressivamente a voz, até ao grito)

Sônia!... Sônia!... Sônia!...

(para si mesma)

Quem é Sônia?... E onde está Sônia?

(rápida e medrosa)

Sônia está aqui, ali, em toda parte!

(recua)

Sônia, sempre Sônia...

(baixo)

Um rosto me acompanha... E um vestido... E a roupa de baixo....

(olha para todos os lados; e para a plateia, com meio riso)



* Trecho de Valsa nº6
de Nelson Rodrigues

foto: raique moura | em cena: gabrielle aguillar e letícia gamarra

Roupa de baixo, sim, (com sofrimento) diáfana, inconsútil...

(com medo, agachada numa das extremidades do palco)

O vestido que me persegue... De quem será, meu Deus?

(corre, ágil, para a boca de cena. Atitude polémica)

Mas eu não estou louca! (lá cordial) Evidente, natural!... Até, pelo contrário, sempre tive medo de gente doida!

(amável e informativa, para a plateia)

Na minha família - e graças a Deus - nunca houve um caso de loucura...

(grita, exultante)

Parente doido, não tenho!

(sem exaltação, humilde e ingênua)

Só não sei o que estou fazendo aqui...

(olhando em torno)

Nem sei que lugar é este.

(recua, espantada; aperta o rosto entre as mãos)

Tem gente me olhando!

(olha para os lados e para o alto. Lamento maior)

Meu Deus, por que existem tantos olhos no mundo?

(sem transição, frívola e cordial)

Depois eu me lembro de tudo o que fui, de tudo o que sou.



foto: raique moura | em cena: mateus franco



foto: raique moura | em cena: gabriele aguillar e letícia gamarra



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra

1ª INTERVENÇÃO PERFORMÁTICA: LEITE DERRAMADO

Voz em off: Primeira Intervenção Performática: Cotidiano comprimido ou leite derramado. Porque era assim: o que quiser que tem, tinha... leite derramado, vaga-lumes cegos, vida comprida, vida comprimindo, vida cumprida, vida real. Pra que tantos olhos, meu Deus? Nada é em vão. A loucura, o caos, o torpor e a vida a comprimir. Falta de ar. Tontura. Comprimidos, mais comprimidos e tão mais comprimidos nos sentimentos, comprimidos tomamos, comprimidos estamos. O leite já derramado, mas hoje nós não vamos chorar, porque não adianta.

(Metáfora visual: Enquanto contam histórias reais próprias de momentos em que tomaram atitudes que causaram dor profunda, os performers derramam leite nos próprios pés. Afinal, não adianta chorar sobre o leite derramado).





foto: raique moura | em cena: letícia gamarra



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra

NADA EM VÃO

Rodrigo Amarante

Nada em vão
No espaço entre eu e você
No silêncio um grito
O sim e o não
Eis então
Que o pedaço de mim
Que é só teu
É intento sem
Tanto intenção
Quando eu vejo você
Me olhando assim
Vendo em mim
O que eu vejo em ti

Qual razão
É medir o imenso da sede
Se cede o senso
À sensação
Ilusão
É a veste que
Faz-te volver
Que me envolve e verte
Afeto e afã
Quando eu vejo você
Me olhando assim
Vendo em mim
O que eu vejo em ti

foto e ilustrações: raique moura | em cena: odulio gonsalves





foto: raique moura



foto: raique moura

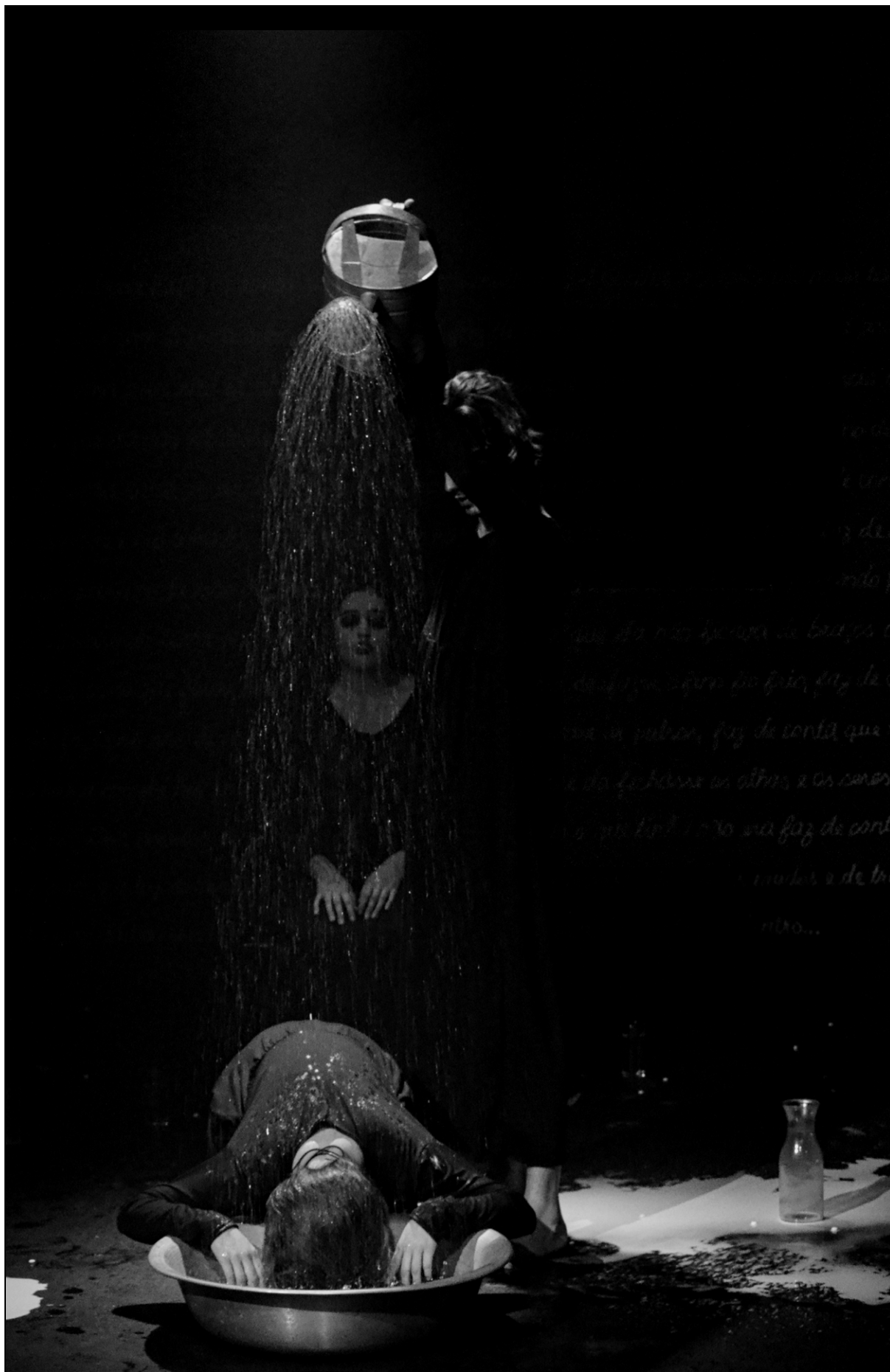
Voz em off: Rubrica: Atores rindo, se abraçam, se relacionam com o público, escolhem um para tocar, um abraço, um beijo na mão talvez... porque era assim: o que quiser que tem, tinha. Tinha Nelson Rodrigues. Tinha Álvaro de Campos, tinha. Tinha Alice Caymmi, Chico Buarque, Cícero, Los Hermanos, também tinha Barulhista, Oswaldo Montenegro, Amarante, Lispector, Gilberto Gil, Ana Cañas, Caio Fernando Abreu, depois... Letícia Gamarra, Gabi Aguillar, Mateus Franco, Odulio Gonsalves, Gil Esper, tinha. Raique Moura, Karla Neves, Rodrigo Bento, Antônio Martins, Júnia Pereira, Romário Hilário, Jaqueline Altenhofer, Naldo Rocha, tinha... Cotidiano, Vida real, ficção, aflição, tensão... Uma dita fragmentação controlada. Colagens. Homenagens. Personagens. Sônia no limite da tensão... um corpo perturbado, rodriguiano, real, impossivelmente real, certo, desconhecidamente certo.

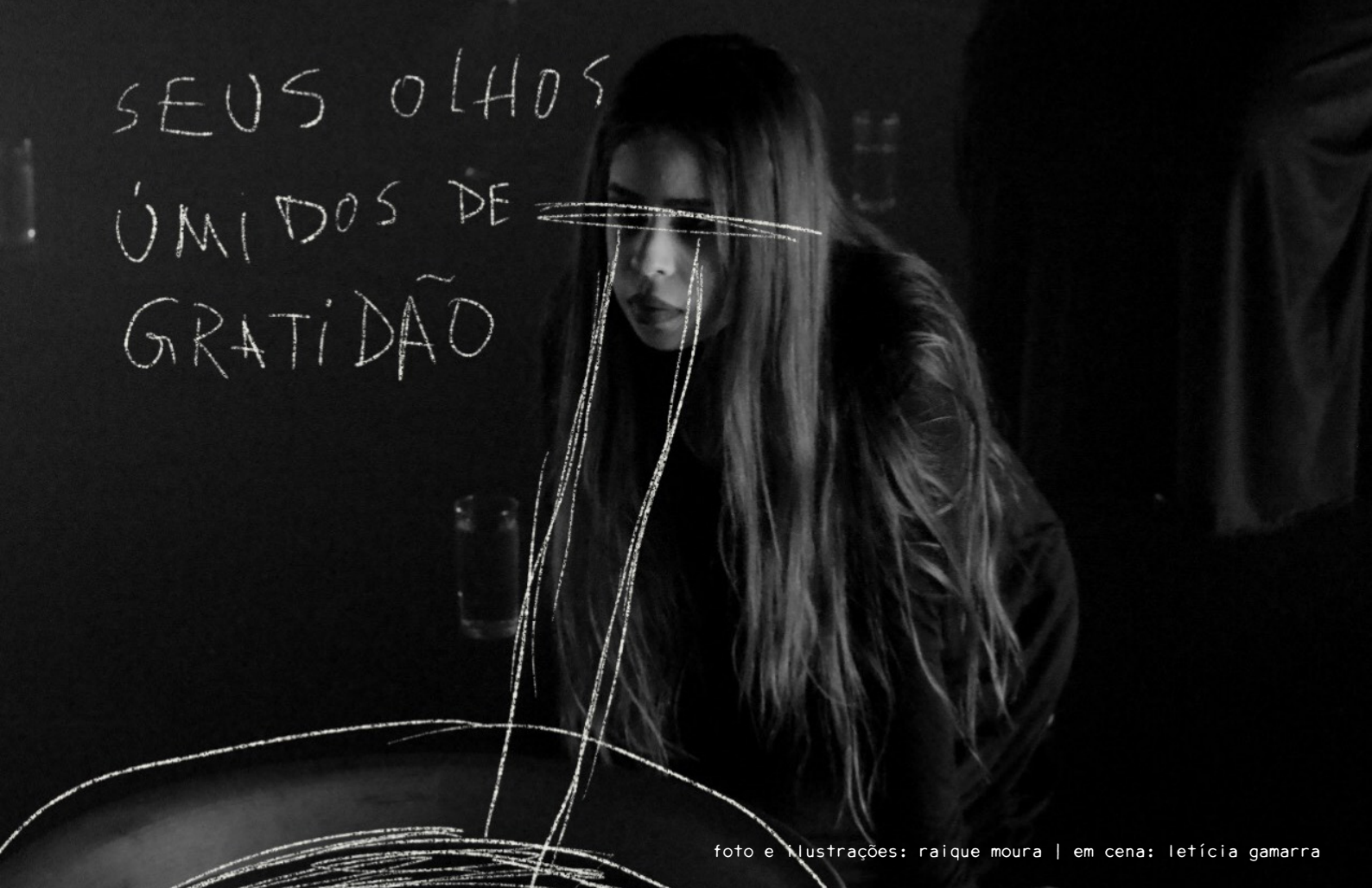
foto e ilustrações: raique moura | em cena: letícia gamarra

Quem é
Sônia?
E onde
está Sônia?



foto: raique moura | em cena: mateus franco, gabriele aguillar e letícia gamarra





SEUS OLHOS
ÚMIDOS DE
GRATIDÃO

foto e ilustrações: raique moura | em cena: letícia gamarra

CONVERSA DE BOTAS BATIDAS

Marcelo Camelo

Veja você onde é que o barco foi desaguar
A gente só queria um amor
Deus parece às vezes se esquecer
Ai, não fala isso por favor
Esse é só o começo do fim da nossa vida
Deixa chegar o sonho
Prepara uma avenida
Que a gente vai passar
Veja você, quando é que tudo foi desabar
A gente corre pra se esconder
E se amar se amar até o fim
Sem saber que o fim já vai chegar
Deixa o moço bater
Que eu cansei da nossa fuga
Já não vejo motivos
Pra um amor de tantas rugas
Não ter o seu lugar
Abre a janela agora

Deixa que o sol te veja
É só lembrar que o amor é tão maior
Que estamos sós no céu
Abre as cortinas pra mim
Que eu não me escondo de ninguém
O amor já desvendou nosso lugar
E agora está de bem
Deixa o moço bater
Que eu cansei da nossa fuga
Já não vejo motivos
Pra um amor de tantas rugas
Não ter o seu lugar
Diz quem é maior
Que o amor
Me abraça forte agora
Que é chegada a nossa hora
Vem vamos além
Vão dizer
Que a vida é passageira
Sem notar que a nossa estrela
Vai cair



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra

2ª INTERVENÇÃO PERFORMÁTICA: COTIDIANO VIOLÊNCIA

(Gritos desesperados)

- Alô?! É da polícia? *(Gritos)* Meu marido está me espancando.

- Moça, é da polícia? Pelo amor de Deus... eu acho que ele matou ela... moça, socorro, eu acho que ele matou minha sobrinha. *(Pânico, muito choro).*

- Alô, polícia? Por favor, meu namorado está me batendo. *(Gritos)* - Tire as mãos de mim imediatamente... Moço, por favor, venham, estamos na rua... *(gritos, barulhos de socos, mais gritos, silêncio).*

(Silêncio)



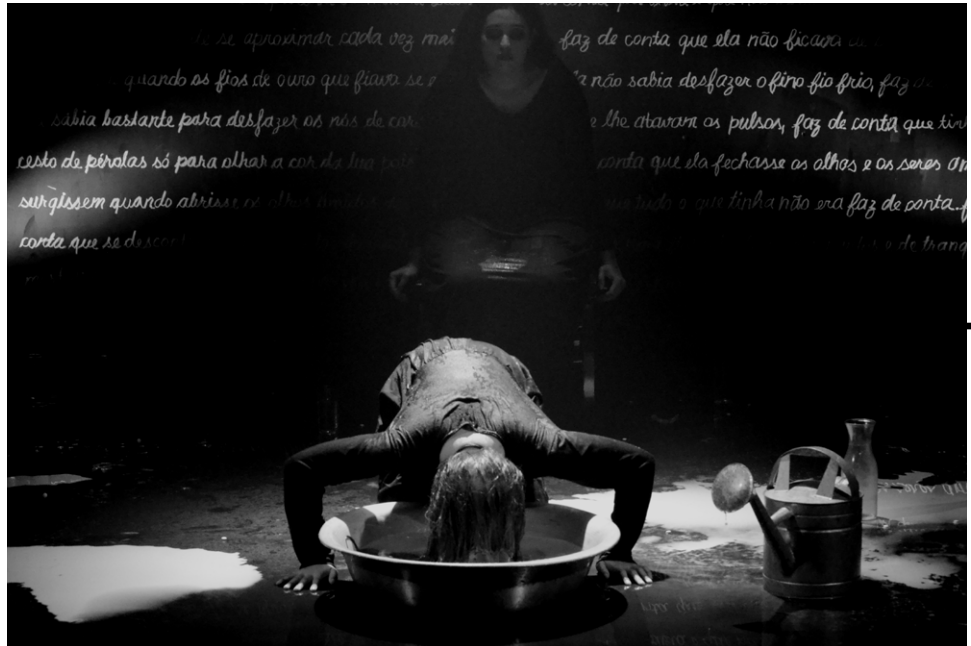


foto: raique moura | em cena: gabriele aguillar e letícia gamarra

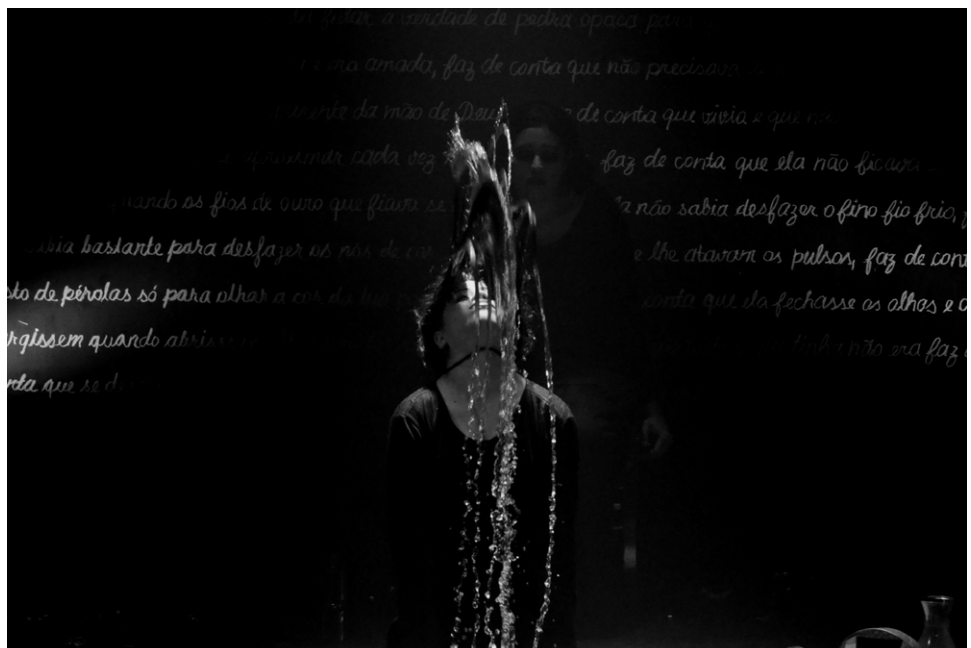


foto: raique moura | em cena: gabriele aguillar e letícia gamarra

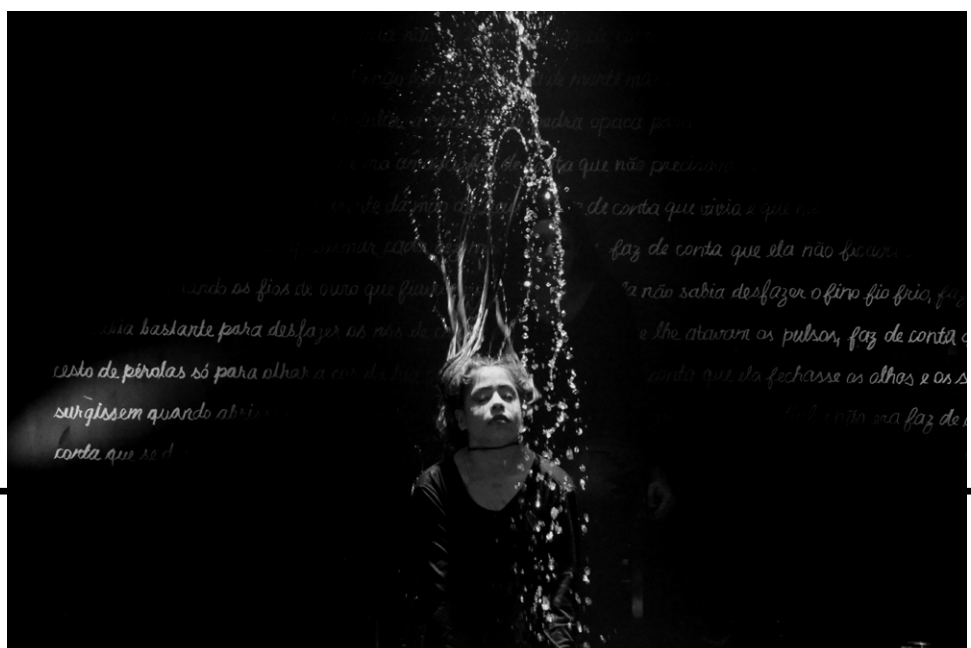


foto: raique moura | em cena: gabriele aguillar e letícia gamarra

TENHO QUEBRADO COPOS

Ana Martins Marques

Tenho quebrado copos
é o que tenho feito
raramente me machuco embora uma vez sim
uma vez quebrei um copo com as mãos
era frágil demais foi o que pensei
era feito para quebrar-se foi o que pensei
e não; eu fui feita para quebrar
em geral eles apenas se espatifam
na pia entre a louça branca e os talheres
(esses não quebram nunca) ou no chão
espalhando-se então com um baque luminoso
tenho recolhido cacos
tenho observado brevemente seu formato
pensando que acontecer é irreversível
pensando em como é fácil destroçar
tenho embrulhado os cacos com jornal
para que ninguém se machuque
como minha mãe me ensinou
como se fosse mesmo possível
evitar os cortes
(mas que não seja eu a ferir)
tenho andado a tentar
não me ferir e não ferir os outros
enquanto esgoto o estoque de copos
mas não tenho quebrado minhas próprias mãos
golpeando os azulejos
não tenho passado a noite
deitada no chão de mármore
estudando as trocas de calor
não tenho mastigado o vidro
procurando separar na boca
o sabor do sangue o sabor do sabão
nem tenho feito uma oração
pelo destino variado
do que antes era um
e por minha força morre múltiplo
tenho quebrado copos
para isso parece deram-me mãos
tenho depois encontrado
cacos que não recolhi
e que identifico por um brilho súbito
no chão da cozinha de manhã
tenho andado com cuidado
com os olhos no chão
à procura de algo que brilhe
e tenho quebrado copos
é o que tenho feito

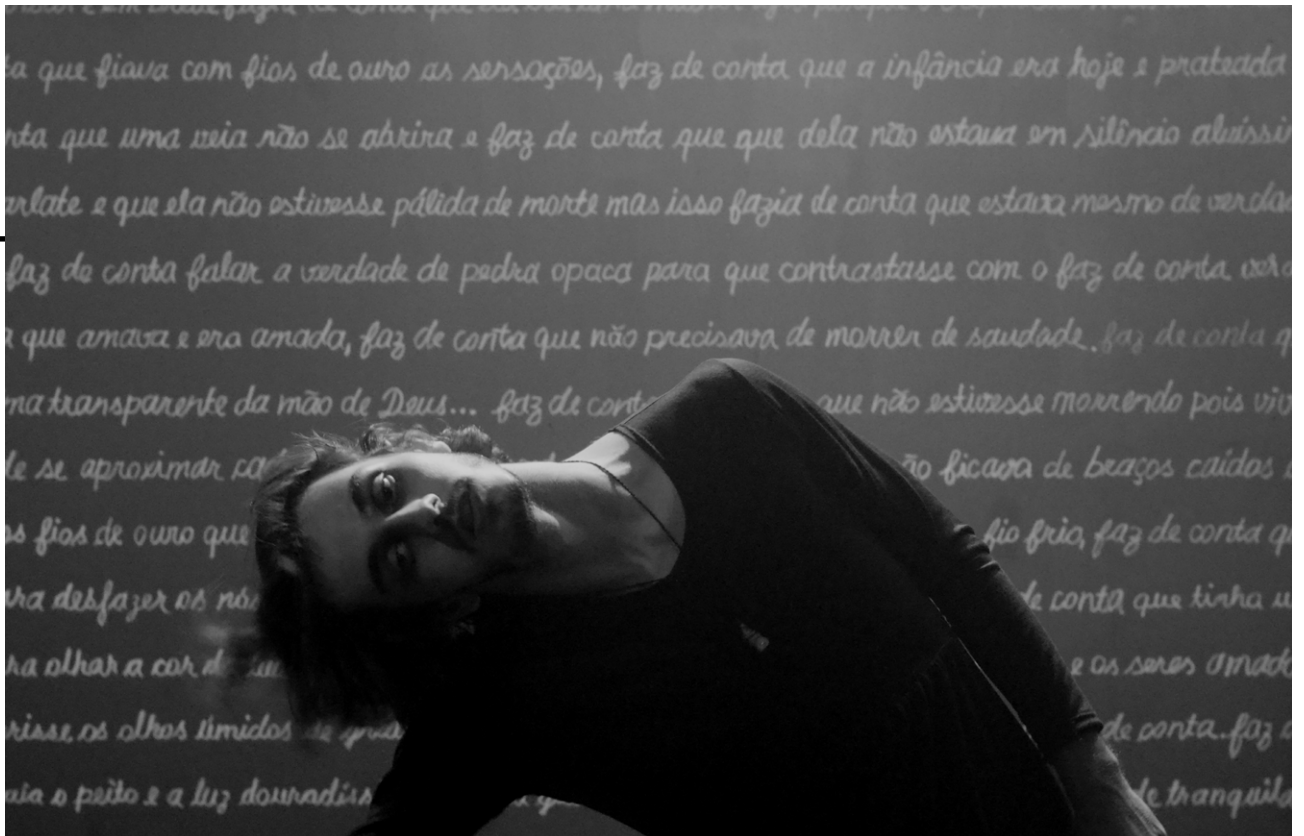


foto: raique moura | em cena: mateus franco



foto: raique moura | em cena: letícia gamarra



foto: raique moura | em cena: odulio gonsalves, letícia gamarra e mateus franco



foto: raique moura | em cena: odulio gonsalves, letícia gamarra, gabriele aguillar e mateus franco

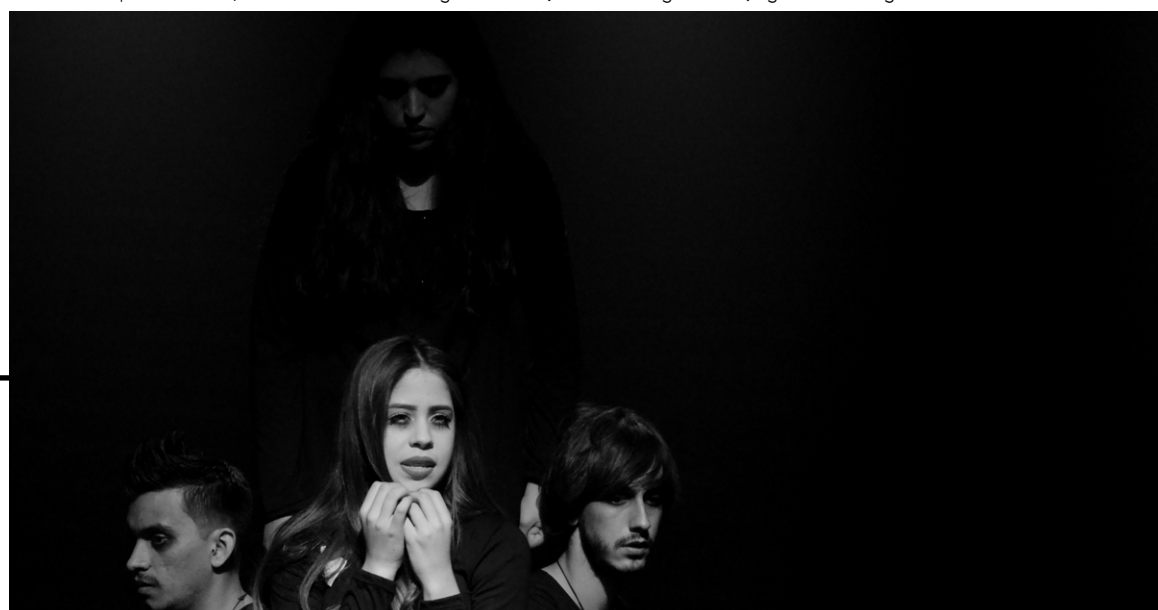


foto: raique moura | em cena: odulio gonsalves, letícia gamarra, gabriele aguillar e mateus franco

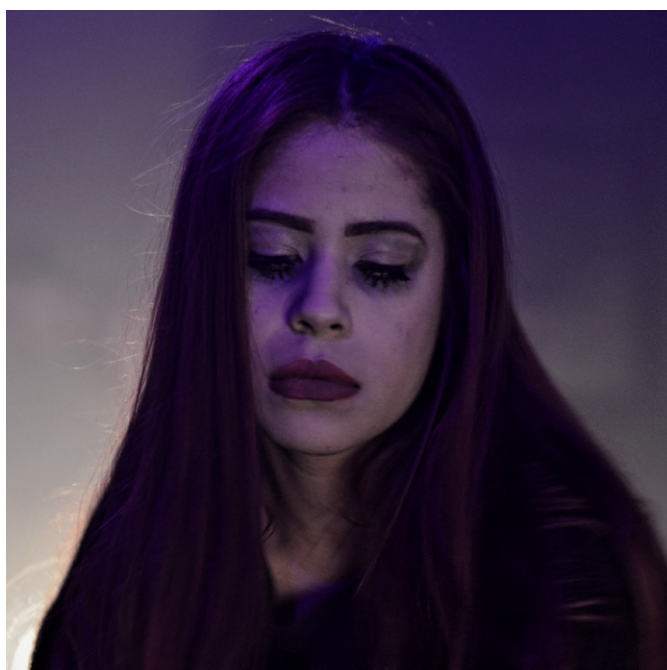
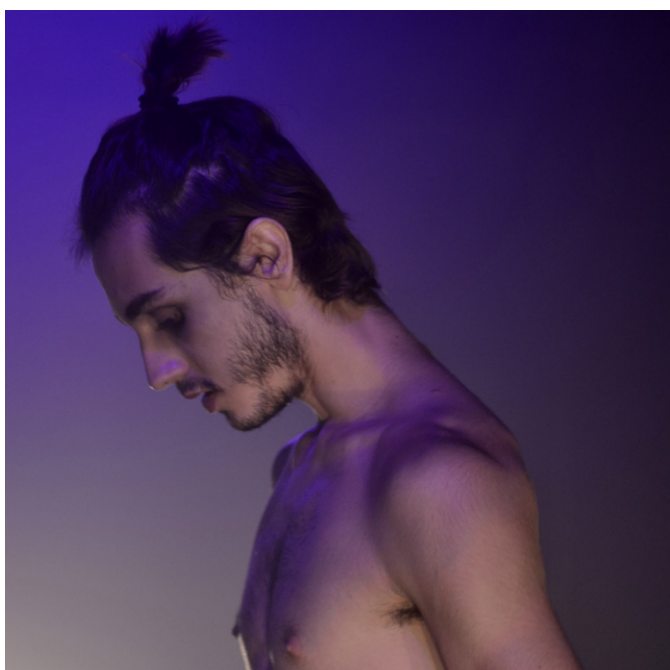
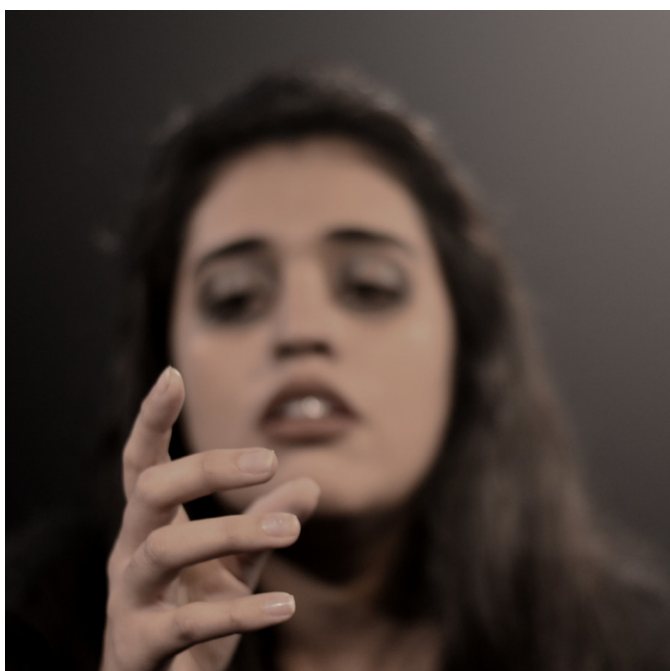
Sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abria e faz de conta que dela não estava em silêncio alvíssimo escorrendo sangue escarlata, e que ela não estivesse pálida de morte mas isso fazia de conta que estava mesmo de verdade, precisava no meio do faz de conta falar a verdade de pedra opaca para que contrastasse com o faz de conta verde cintilante, faz de conta que amava e era amada, faz de conta que não precisava morrer de saudade, faz de conta que estava deitada na palma transparente da mão de Deus, não Lóri mas o seu nome secreto que ela por enquanto ainda não podia usufruir, faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo pois viver afinal não passava de se aproximar cada vez mais da morte, faz de conta que ela não ficava de braços caídos de perplexidade quando os fios de ouro que fiava se embaraçavam e ela não sabia desfazer o fino fio frio, faz de conta que ela era sábia bastante para desfazer os nós de corda de marinheiro que lhe atavam os pulsos, faz de conta que tinha um cesto de pérolas só para olhar a cor da lua pois ela era lunar, faz de conta que ela fechasse os olhos e seres amados surgissem quando abrisse os olhos úmidos de gratidão, faz de conta que tudo o que tinha não era faz de conta, faz de conta que se descontraía o peito e uma luz douradíssima e leve a guiava por uma floresta de açudes mudos e de tranquilas mortalidades, faz de conta que ela não era lunar, faz de conta que ela não estava chorando por dentro.

- pois agora mansamente, embora de olhos secos, o coração estava molhado; ela saía agora da voracidade de viver.

***Trecho extraído do livro: Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (LISPECTOR, Clarice. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 14-15).**

embora de olhos secos,
o coração estava molhado

fotos: raique moura | em cena: odulio gonsalves, letícia gamarra, gabrielle aguillar e mateus franco



CRÉDITOS DO ÁLBUM DE ENCENAÇÃO

concepção BRUNO AUGUSTO E GIL ESPER

design gráfico | diagramação BRUNO AUGUSTO

ilustração e fotografias RAIQUE MOURA



Eis como o processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação. O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade, que, no fundo, consiste numa dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo; ante, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma. (PAREYSON, 1997, p. 192)



4. NAS TRILHAS DO TRAJETO

Uma parte importante da educação para o teatro deve consistir, portanto, em ensinar e pesquisar artes performativas no contexto do desenvolvimento contemporâneo de outras formas de arte – música, literatura não dramática, artes visuais e gráficas. O verdadeiro “drama” é o fato de que os editores continuam a imprimir textos com personagens e papéis com indicações convencionais (2H, 3M), e isso, tantos anos após Gertrude Stein, Samuel Beckett, Heiner Müller e Sarah Kane – é esse o verdadeiro drama. (GOEBBELS, 2016, p. 405)

Passar o resto da vida apenas em lugares completamente novos. Abandonar os livros. Queimar tudo que se começou. Ir a países cujas línguas não se pode nunca dominar. Proteger-se de cada palavra explicada. Manter o silêncio, o silêncio e a respiração, respirar o incompreensível. Eu não odeio o que eu aprendi; o que odeio é viver dentro do que eu aprendi. (Texto de *A província do homem* de Elias Canetti²³, dito em *Eraritjaritjaka*, espetáculo de Heiner Goebbels)

No capítulo anterior, apresentei o que denominei pano de fundo, lugares onde a pesquisa se inscreve, apontando alguns conceitos mais gerais, sobretudo ancorado em me colocar como um artista-docente e em abrir conexões para o pensamento sobre o ser sensível-cultural-consciente e o ato da criação artística, em seu aspecto formativo. Agora, neste capítulo, tenciono meus esforços em pontuar sobre em quais premissas artísticas e pedagógicas está ancorada a proposta dos “olhares de atenção” para o trajeto criativo-colaborativo.

Aqui começo a mergulhar no pensamento ligado à prática de criação teatral e determino o lugar onde, no âmbito do campo de pesquisa do teatro, o trajeto se inscreve. Ou seja, apresento quais as especificidades do trajeto em termos de linguagem cênica, bem como o meu olhar como artista-docente sobre a condução do trajeto, sobre quais perspectivas pedagógicas apoio o pensamento de condução, referenciando a maneira como entendo alguns “conceitos-chave”, inclusive contextualizando a escolha pela denominação trajeto criativo-colaborativo.

Considero fundamental delinear tanto de onde parte o trajeto criativo-colaborativo e a maneira como compreendo o termo quanto para que tipo de proposta teatral se desenha esta pesquisa, uma vez que alguns dos olhares que proponho só poderão ter uma “aplicabilidade” para determinada poética. Entendo ainda que existe uma rede de conhecimentos que é anterior ao início da prática, elemento que termina por delinear de onde parte o trajeto.

²³ Romancista e ensaísta nascido na Bulgária, possuía nacionalidade britânica, além da búlgara, embora escrevesse em alemão. Foi ganhador do Prêmio Nobel de Literatura no ano de 1981. Alguns textos do autor serviram de base para a montagem de *Eraritjaritjaka*, de Heiner Goebbels.

O que me interessa é um teatro que não multiplique os signos regularmente [...] O que me interessa é inventar um teatro onde todos os recursos não só se ilustrem reciprocamente e se dupliquem, mas conservem suas próprias forças e no entanto ajam juntos, onde não se possa mais contar com a hierarquia convencional dos recursos. Quer dizer, onde uma luz possa ser tão forte que o espectador observe apenas a luz e esqueça o texto, onde o figurino fale uma língua própria, onde haja uma distância entre o falante e o texto e uma tensão entre a música e o texto. (GOEBBELS apud LEHMANN, 2007, p. 143-144)



4.1 TRAJETO CRIATIVO - COLABORATIVO

Que peso têm as palavras? Qual a força que elas exercem sobre uma atividade em que nos colocamos a pensar? Essa sempre será uma questão em qualquer pesquisa. Algumas palavras às vezes nos incomodam, nos soam mal, nos provocam associações que, por vezes, se distanciam da noção que elas têm na prática.

Processo. Uma palavra simples, repetida em diversas áreas do conhecimento com os mais diferentes significados específicos, apesar de, evidentemente, guardar sempre a ligação etimológica, do latim, *procedere*, entendido como método, sistema, maneira de agir ou conjunto de medidas tomadas para atingir determinado objetivo. Pelo dicionário, após ler algumas diferentes definições, cheguei a (por uma livre convergência entre eles): ação contínua e prolongada de alguma atividade; cansei só de ler.

Não estou aqui questionando o sentido da palavra processo, muito bem entendido quando se diz “processo criativo”; é uma definição rápida e fácil para qualquer ouvido. Falo de um sentimento bastante subjetivo, de afeição por uma palavra e as sugestões que ela provoca, as imagens que a palavra propõe. Não me parece também que dizer trajeto ou processo mudará em absolutamente nada o conteúdo daquilo que se coloca; afirmo que o sentido prático final é o mesmo. Trata-se, em verdade, de uma escolha pelos caminhos das subjetividades, e é nesse sentido que opto por utilizar o termo “trajeto criativo”. Apesar de praticamente significarem a mesma coisa, estão longe de soar da mesma forma, de provocar no ouvinte as mesmas percepções. Diferente de processo, o trajeto remete a imagens e ideias muito mais próximas do que seria a criação artística, a meu ver.

Quando tomei contato com o pensamento proposto por Sonia Rangel em *Olho desarmado – objeto poético e trajeto criativo*, o que me provocou primeiramente, ainda antes de ler a obra, foi a palavra “trajeto” estampada na capa. Imediatamente as associações e a relação entre processo e trajeto se me apresentaram. Ao ler essa obra e outra, intitulada *Trajeto criativo*, pude vislumbrar uma pesquisa que me abriu um horizonte de pensamento, um olhar para “fora da caixa” que eu estava sendo disciplinado a estabelecer não pelos outros, mas por mim mesmo, pelo meu olhar para a academia talvez. A pesquisa de Rangel me abriu “outros nortes” para pensar meus trajetos de pesquisa e, para além, me fez repensar sobre a exposição que fazemos deles em nossos artigos e textos. Dito em outras palavras, a autora me fez repensar o meu lugar como artista-pesquisador.

Entendi e passei a também afirmar, com apoio de Rangel, que qualquer pesquisa que se alinhe ao campo de pensamento formativo da obra de arte estará sempre travando um diálogo original, sempre trará “conhecimentos singulares”, como pontua a autora, ao comentar sobre o caminho que tem trilhado “da prática artística como pesquisa” (RANGEL, 2015, p. 20), no sentido de:

[...] compreender o pensamento encarnado nas ações, afirmando que artistas em seus processos de criação não são incompatíveis com a academia. Pelo contrário, produzem um conhecimento singular de bases muitas vezes intuitiva, mas justo por isso capaz de transgredir formas e formatos de pensar. (RANGEL, 2015, p. 20)

Se cada processo, cada olhar para determinado aspecto da criação pode ser novo, pode inspirar novas perspectivas, é importante para o pesquisador entender o próprio trajeto que tem construído. É justo, então, que eu partilhe o meu olhar com outros olhares, como sugere Larrosa, a fim de pensar minha prática e me apropriar dela, contribuindo com o espaço de construção de conhecimento próprio da academia. Apropriar-me, pois, de duas ideias já existentes e criar um nome a partir delas surge, exclusivamente, da necessidade de oferecer, de maneira rápida, os caminhos por onde a criação que proponho perpassa.

Em termos práticos, o trajeto criativo-colaborativo está localizado num tempo-espaço muito aberto e multifacetado, que segue na esteira de todo o pensamento aberto desde o início do século passado, com o surgimento da encenação. Consiste em um olhar para a criação artística que, de modo geral, se apropria de diversas propostas e olhares de grandes nomes da cena, tais como Craig, Artaud, Grotowski, Stanislavski, Brecht, e encontra suporte nos aportes teóricos de outros tantos pesquisadores, como Dort, Ryngaert, Pavis, Féral, Lehmann, para citar alguns. Nesse sentido, situo-me na esteira de um teatro que tem a mescla de referências como um pressuposto, que está embebido por todos os caminhos anteriormente traçados e não tem medo de se apropriar do pensamento que lhe convém a cada momento do trajeto. Assim a cena contemporânea tem se desenvolvido, é nesse caminho que sigo. O que há de novo, o que há de frescor, está na forma, no olhar, no modo como todas essas coisas se articulam no fazer.

O olhar está não em negar o que existe de novo, mas em nos apropriar dele, até pelo fato de essa relação determinar direta e enfaticamente a forma como vemos o mundo, ademais, a forma como nos relacionamos. Nesse sentido, se posso dizer sobre algum frescor que exista na proposta que ora desenho para o trajeto criativo-colaborativo, ele está na utilização que tenho proposto de interação com a internet e as referências no trajeto. A relação que a humanidade tem estabelecido com a informação está constantemente em mudança, em uma velocidade cada vez maior desde o surgimento da internet. No momento atual, o acesso que se tem à internet chega a números assustadores.

Em geral, em todas as aulas, os estudantes estão sempre com seus aparelhos em mão e conectados. Como e para que negar esse aspecto hoje na criação? Aproveitando-me dessa relação que o sujeito da atualidade estabeleceu com o aparelho celular, tenho me utilizado das possibilidades que essa conectividade traz para o processo. Tenho me valido da internet para propor ao longo do trajeto, por exemplo, a busca de referências textuais, imagéticas,

vídeos, enfim, qualquer material que possa servir de inspiração, no sentido de ampliar o leque de referências, o que nos aproxima da apropriação de diversas obras, realizando olhares de tradução intersemiótica ao longo de todo o trajeto.

Ademais, dado o momento que vivemos, muitos artistas têm se valido dessa possibilidade inclusive para propor relações de extrema complexidade entre arte e virtualidade. Meu intento tem sido somente me valer de uma perspectiva prática que a expansão do acesso tem trazido. Todos estão conectados pelo *smartphone*, a todo momento. A qualquer menor dúvida, tiramos o celular do bolso para dar uma “googlada”, abrindo assim um mundo de perspectivas sonoras, visuais, textuais etc. Como lidar com isso no trajeto criativo-colaborativo?

Não pretendo responder a essa pergunta, embora na apresentação dos olhares para o trajeto criativo-colaborativo algumas possibilidades de utilização dessa relação serão descritas. Essa relação está latente no trajeto e, de certa forma, ajuda também a definir a estética sobre a qual os trabalhos se desenvolvem, pois inevitavelmente aspectos como a colagem, a tradução intersemiótica, a plagicombinação dramatúrgica e visual, a não linearidade, bem como a fragmentação da cena, por exemplo, se farão presentes na obra. Por um lado, são elementos presentes por serem aspectos da obra que sofrem interferência direta dessa “visão mais conectada de processo”, embora, por outro lado, estejam presentes na obra justamente para tentar responder ao espectador da atualidade. A finalidade também é, a meu ver, trazer tais aspectos como uma forma de estabelecer uma comunicação com um sujeito que está imerso neste mundo, um sujeito também fragmentado, não linear, influenciado pela cultura visual, atormentado por um excesso de informação.

O trajeto busca formas de pensar a relação com a conectividade ao longo de seu percurso, apropriando-se dela, aproveitando-se dela para o ato criativo e com ela busca apoio para a construção de uma cena que possa se comunicar com sujeitos “altamente dependentes” dessa conectividade.

A seguir, passo a abordar, de maneira mais específica, onde a proposta que apresento encontra aproximações e distensões com as ideias de trajeto criativo e processo colaborativo, apoiando-me, sobretudo, nos pensamentos de Sonia Rangel e Antônio Araújo. Um ponto importante é a distinção proposta por Rangel entre conceitos norteadores e princípio da obra de arte. Para a autora: “Um conceito pré-existe, é modelante do objeto, geralmente aplicado como didática de anexação. Um princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção” (RANGEL, 2006, p. 3).

Com precisão e o conhecimento de quem pôde experimentar vivências em processos em sala de aula com Sonia Rangel, a professora e pesquisadora Maria Amélia Netto (2018), ao comentar o pensamento de Rangel acerca da noção de princípio, além de estabelecer uma

relação da ideia com o processo colaborativo (local onde intentamos seguir caminhos semelhantes), chama a atenção para o entendimento, expresso por Rangel, de que o princípio seria o que há de mais singular à obra:

O Princípio pode ser mais facilmente reconhecido por outros, como críticos de arte, estudiosos, espectadores do que pelo próprio artista. Pois uma obra traz consigo, invariavelmente, as características de seu modo de fazer, das propostas que engendraram seu processo criativo. O olhar do outro pode perceber este princípio vivo na obra. Mas, por outra via, é o olhar do próprio artista que pode observar este, ou estes princípios, no ato de fazer, ou seja, observar eles agindo no e com o processo criativo. E este movimento de constatar e refletir sobre seu próprio processo criativo é uma capacidade adquirida por meio do trabalho e da observação em tempo e espaço, de avanços e equívocos, ou seja, por meio da sua trajetória artística.

Inventar um modo de fazer para cada processo teatral exige estar aberto à criação de meios e formas que estejam de acordo com a equipe de trabalho que se tem, com o tema, ou pré-texto, escolhido e com os recursos disponíveis para tal empreitada. Entendo que esta postura de pesquisa, de quem já conhece alguns meios e modos de fazer, mas que se entende incompleto e vê no coletivo a potência da descoberta está em consonância com a criação colaborativa em teatro, assim como com a noção de aprendizagem por meio de projetos. Compreendo que, na área da pedagogia, um pensamento que dialoga com os princípios presentes nos processos colaborativos de criação em teatro é a ideia de *práxis* defendida por Paulo Freire, sobretudo na sua proposta de aprendizagem coletiva por meio da escolha de um Tema Gerador, presente em seu livro *A pedagogia do Oprimido*. (NETTO, 2018, p. 2)

Duas colocações da pesquisadora me chamam à reflexão. A primeira é a aproximação a Paulo Freire e a pedagogia do oprimido em relação aos temas geradores, o que também traz o diálogo com o conceito de artista-docente, que foi cunhado por Isabel Marques estabelecendo diversas aproximações com Freire, aproximando-se ainda do trabalho que venho desenvolvendo acerca de escolhas de temas de abordagem para o trajeto criativo-colaborativo. Essa é uma prática comum e já bastante debatida sobre os processos de criação do teatro performativo, que, na experiência didática, aproxima a criação artística da prática pedagógica, à luz de Paulo Freire.

A segunda colocação de Maria Amélia contribui para reafirmar que a proposta dos olhares que desenvolvo só poderá ter aplicabilidade efetiva ao abrir-se à questão do princípio sugerida por Rangel. Em cada processo será preciso rever o lugar a partir do qual as propostas se tornam efetivas; também os olhares precisam sempre se voltar às questões estéticas, ao assunto abordado, em suma, às especificidades que se relacionam a cada pesquisa temática, bem como às relações estabelecidas pelos olhares dos integrantes do coletivo de criação. É preciso permitir que o princípio da obra contamine os olhares e que estes sejam guiados pela obra.

Ao me aproximar de Sonia Rangel no campo das subjetividades expressas, importa ressaltar, contudo, que tenho trabalhado sobre uma apropriação do termo, uma vez que, de algum

modo, fui atravessado pela proposta de olhar da artista-pesquisadora e, como já exposto, por entender que o termo soe de forma mais apropriada à criação artística pelas imagens que me sugere. Minha busca, portanto, não se propõe a trilhar os mesmos caminhos apontados pela autora em seus trajetos. Nossos pensamentos trilham caminhos semelhantes, partindo da preocupação com a trajetória desenvolvida para se chegar à obra e alcançar aspectos em relação ao pensamento/trabalho sobre a imagem/imaginação e sua relação com o teatro. Entretanto, nossas fontes e olhares teóricos são diferentes, embora com preocupações semelhantes. Dito de outro modo, nós nos aproximamos em subjetividades, sensibilidades, propondo novos olhares para a imagem no contexto teatral, trazendo as artes visuais em relação ao teatro como uma fonte de inspiração ou como indutora na criação, mas em termos pedagógicos e práticos, por outro lado, essa relação se distancia. Ou seja, na forma nossas propostas se diferem em muitos aspectos.

Tendo exposto os pontos que me fizeram optar pela utilização do termo trajeto criativo, resta-me definir o modo como estou entendendo o colaborativo que complementa o título que propus para definir o lugar de minhas experiências práticas.

Antônio Araújo, professor, pesquisador e diretor teatral, à frente do Teatro da Vertigem, vem, desde os anos 1990, estabelecendo sua pesquisa sobre o processo colaborativo. No artigo “O processo colaborativo como modo de criação” (2009), Araújo se propõe a pensar sobre os modos como opera o processo colaborativo, a fim de diferenciá-lo do processo coletivo. *Grosso modo*, o autor reconhece certa polêmica em torno dessa diferenciação e tenta desembaçar os olhares sobre o problema apresentando como no Teatro da Vertigem tem se desenvolvido o processo colaborativo.

Para o autor, o processo colaborativo seria “fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970” (ARAÚJO, 2009, p. 48), porém com diferenças substanciais, sobretudo no que concerne ao pensamento sobre a hierarquização do processo. Segundo Araújo, o processo coletivo não apresentaria nenhuma estrutura hierárquica em relação às funções desempenhadas no processo. Ou seja, não existe uma pessoa que assina por determinado aspecto da criação, todo o grupo de trabalho decide todas as questões de forma sempre democrática. Já no processo colaborativo, existem artistas que são responsáveis por cada um dos “vértices” da criação, sendo as funções distribuídas no início do trabalho. Nessa situação, todo o processo é debatido pelo coletivo, todos podem apresentar propostas de qualquer natureza, mas, em caso de algum embate de ideias, o responsável pela área acaba tendo o papel da decisão. Dessa forma todos colaboram, mas ainda é mantida uma estrutura hierárquica no processo, a que Araújo define como “des-hierarquizada”:

O processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual

espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada, mais do que representar uma ausência de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico. (ARAÚJO, 2009, p. 48)

Em vista disso, optar pela construção de processos colaborativos é uma das possibilidades de tornar o processo de criação mais próximo dos artistas-estudantes e, assim, criar, revelar as escolhas feitas e mostrar o caminho da criação. Isso não elimina a minha crença de que o processo de criação por si já é um ato pedagógico, muito menos intento dizer que este seja o melhor caminho. É um entre tantos outros, que acredito ser importante na atualidade por responder a uma linguagem estética e um modo de criação atuais. Não quero dizer com isso que não acredito que um processo de direção mais tradicional não possa ser pedagógico e didático, inclusive, como já apontado, defendemos no Curso de Artes Cênicas da UFGD que os artistas-estudantes devam passar, pelo menos uma vez ao longo da graduação, pelas duas experiências. Trata-se de uma perspectiva de trabalho com a qual criei afinidade e consegui estabelecer uma relação de criação/ensino mais efetiva, pois é uma proposta assentada no diálogo contínuo. Ao dialogar construímos entendimentos, aprendemos todos.

A proposta está centrada em colocar os artistas-estudantes para trabalhar em uma condição de colaboração entre as diferentes áreas da criação, mesmo sem que eles tenham todas as condições necessárias para isso. Acredito que essa condição provoca um impulso, obriga os artistas-estudantes a olhar para além do habitual, a pensar de forma mais ampla sobre o ato criativo. Em geral, o envolvimento acontece, e os olhares acabam por se ampliar de uma forma natural ao longo do percurso.

Em meu caso, ao falar sobre o trajeto criativo-colaborativo, já está pressuposta uma relação de poder que, simbolicamente, tem um peso complexo para o trabalho. Falo da relação professor-aluno, implícita à prática objeto desta tese. Essa relação já é um indicativo claro de que não poderíamos falar de processo coletivo, e que, mesmo no colaborativo, será necessário um trabalho com muita cautela para esmaecer as sombras que se pintam em torno das notas e conceitos que os estudantes receberão ao final do semestre. Está aí um grande desafio para o artista-docente que se propõe à prática colaborativa: conseguir administrar o aspecto didático-pedagógico em relação ao artístico, de maneira que este último prevaleça.

O caminho que tenho adotado é muito simples: incutir a crença em todo o coletivo de que nossa função primordial é a criação, o teatro é o que fazemos de mais importante, portanto, ninguém pode estar ali lutando por nota, mas sim para alcançar a construção do melhor espetáculo possível juntos. No empenho/entrega ao longo do trajeto se concentra o meu olhar, mas não é pensando em atribuir notas que meu olhar se foca – este não pode ser o olhar do

artista-docente em um ato de criação. Nesse sentido, todas as avaliações caminham para fortalecer o trajeto. Nas cinco experiências mencionadas nesta tese, houve por parte dos artistas-estudantes a compreensão desse ponto. Em geral, no fazer pedagógico, o ato criativo se coloca como uma força aglutinadora, a criação mobiliza. É nesse aspecto que conduzo o pensamento do coletivo de estudantes para uma estrutura des-hierarquizada no limite do possível. O que significa que, na medida do possível, todos os dispositivos cênicos são colocados num mesmo patamar de importância, bem como todos os envolvidos no trajeto colaboram com as diferentes áreas artísticas que englobam a realização de um espetáculo.

Em verdade, a prática que tenho trilhado com o trajeto criativo-colaborativo estaria situada em um (entre)lugar do colaborativo e do coletivo, se pensarmos em modos de operação. Isso porque algumas funções estão predefinidas no trajeto e outras não, sendo assinadas pelo coletivo de criação. Entretanto, como já afirmado, seria impossível instituir aspectos coletivos dada a relação de poder preestabelecida e implícita ao trajeto.

Nesse sentido, vários aspectos no trajeto com os artistas-estudantes também se diferem da forma como Antônio Araújo os apresenta em relação à sua prática colaborativa. Para ele:

[...] o diálogo ocorre entre funções já definidas e assumidas desde o início. O trabalho de criação só se inaugura, de fato, a partir deste pacto previamente estabelecido. Ou seja, o grupo, por meio de um consenso – ou endosso – define a ocupação de cada área artística, segundo o interesse e a habilidade dos integrantes ou convidados. (ARAÚJO, 2009, p. 49)

Em minha experiência com o trajeto, dado o ponto de partida, ou seja, o aspecto didático da proposta, já há uma função preestabelecida ao iniciar o processo, a do artista-docente, que assina a direção do trabalho artístico e a coordenação do trajeto criativo.

Após o início das atividades, a primeira coisa a se estabelecer são as equipes de trabalho, divididas por afinidade, em grandes áreas, a saber: Núcleo de produção; Núcleo de dramaturgia; Núcleo de visualidades da cena e Núcleo de sonoridades da cena. A depender dos princípios escolhidos para serem abordados pelo trajeto, podem ser criadas outras subdivisões nos núcleos. Por exemplo, sabendo que o coletivo de trabalho deseja realizar um processo com diálogo audiovisual presente na cena, é possível criar uma equipe específica de audiovisual, atrelada à equipe de visualidades da cena. Em todas as equipes, é escolhido um representante que coordena as atividades de cada núcleo de trabalho. Em alguns casos, podem ser criados subnúcleos específicos, por exemplo, é comum, em algum momento do processo dividir o núcleo de visualidades da cena entre cenografia, iluminação e figurino. Nem todos os artistas-estudantes se interessam por integrar as equipes, alguns optam por ficarem exclusivamente na atuação; é importante que eles se sintam à vontade para participar das equipes por suas afinidades, habilidades e desejos de atuação.

Dessa maneira, em última instância, em relação ao que Araújo chama de síntese final, são as equipes que tomam as decisões. Na proposta trabalhada por ele, esse aspecto se dá de maneira diferente:

Isto porque o artista responsável por uma área tem a palavra final sobre ela. Parte-se do pressuposto, é claro, de que ele irá discutir, incorporar elementos, negociar com o coletivo todo – durante o tempo que for necessário –, porém, no caso de um impasse insolúvel, a síntese artística final estará a cargo dele. (ARAÚJO, 2009, p. 49)

No trajeto criativo-colaborativo, a síntese final estará a cargo de uma equipe de trabalho, que pode ser composta de um único membro, caso ninguém mais da turma se interesse por determinado núcleo, mas pode também ser composto por vários, caso em que a decisão ficará a cargo de vários. Tenho optado por, encerrado o tempo de debates sobre a proposta, estabelecer votações para se chegar a uma decisão final. Em outros momentos, tais como a escolha do tema de trabalho, as decisões são absolutamente coletivas, levando-se em conta todas as propostas, até que se encaminhe a votação. Nesse aspecto, ligo-me, em termos de condução do processo, ao que Araújo define como uma “contínua flutuação entre subordinação e coordenação presentes no processo colaborativo. Nas palavras do autor:

No caso do processo colaborativo, o que ocorre é uma contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra. Por exemplo, a definição do projeto, dos colaboradores, das técnicas a serem experimentadas (treinamento físico e vocal, tipo de exercícios etc), é toda decidida ou endossada coletivamente – não raro por meio de votação, em caso de impasse. Ou seja, essa etapa ocorre sob a égide da coordenação. Em outros momentos, como a distribuição dos papéis está a cargo do diretor, a definição final do texto, a cargo do dramaturgo, ou o desenho de luz, a cargo do iluminador, por mais que ocorram debates e confrontos, o grupo acata a decisão de quem é responsável por aquela função. Isto é, trabalha sob um regime de subordinação. (ARAÚJO, 2009, p. 50)

Apesar do pensamento em núcleos de criação, o fluxo entre coordenação e subordinação é respeitado, tal como recomenda Araújo: “O ideal porém, quando se opera numa sistemática de subordinação, é que ela não ocorra no âmbito mesquinho da luta de poder ou da mera demarcação de território” (ARAÚJO, 2009, p. 51).

Outro ponto bastante complexo desse modo de operação refere-se ao aspecto da negociação constante, do debate e confronto de ideias e posições artísticas, das “crises” que se instalam no trajeto criativo. Se por um lado pode ser desgastante, por outro, é onde aproveito para direcionar os olhares dos artistas-estudantes para a reflexão sobre a composição, favorecendo por meio disso que reflitam sobre as decisões e suas conseqüentes implicações para o olhar do espectador.

As crises têm sido, na minha experiência de artista-docente, o melhor momento para dividir a criação, para expor prós e contras das questões que se apresentam, na busca por ampliar o olhar de todo o coletivo para o entendimento dos princípios trabalhados pela montagem. Esse

procedimento acaba por tornar o processo mais lento, mas não podemos limitar ou impedir as crises, é preciso encará-las com coragem, pois será desses debates, às vezes embates, que nascerão as soluções que, certamente, se darão com um olhar amadurecido quando esgotadas as discussões. Sobre tais aspectos do processo colaborativo, Araújo observa:

toda essa dinâmica de negociações é a causa principal da dilatação do tempo de ensaio. Gasta-se – e não “perde-se” – muito tempo em debates e na busca de soluções em que todos se reconheçam. A criação se torna mais lenta e distendida, o que pode se tornar um elemento de desgaste nas relações, em longo prazo. Por outro lado, é muito difícil o amadurecimento de um discurso coletivo, de forma orgânica e consciente, sem ser por essa via.

Aliás, poder-se-ia pensar a “crise” não apenas como uma consequência à qual o grupo está necessariamente fadado, mas como um mecanismo implícito e impulsionador em processos desta natureza. Ou seja, a sua deflagração não pode ser vista como uma reação espontânea e indesejada, mas como uma ação transformadora, produzida pelo próprio processo. (ARAÚJO, 2009, p. 49-50)

Por fim, assim como na proposta de Araújo, o que intento de maneira mais radical com essa opção pelo trajeto criativo-colaborativo é trabalhar a autoralidade em seus diversos níveis na criação, dividida com todos os autores do trabalho, ou seja, com todo o coletivo. Nesse sentido opero de modo muito semelhante, entre a dependência e a independência, oscilando entre liderança e cooperação, daí a minha decisão por incluir a palavra colaborativo à proposta do trajeto criativo:

[...] é importante perceber que esses regimes podem ocorrer sucessivamente, num jogo de ir-e-vir, dentro de um mesmo momento da montagem. Por exemplo, no âmbito da direção, a materialização das marcas e movimentações ocorre desta maneira. Os atores propõem gestos ou deslocamentos, o diretor seleciona e produz uma partitura, os atores, então, reconfiguram aquele primeiro desenho; o diretor, por sua vez, determina uma segunda formalização, e assim por diante.

Em todos esses casos, pode-se identificar a existência de uma atitude artística autoral, marcada por um intrincado jogo de dependência-independência, e que oscila entre liderar e cooperar, entre impermeabilidade e porosidade. (ARAÚJO, 2009, p. 51)

É importante sublinhar que a autoralidade pode também estar presente em um processo que parte de um texto dramático preconcebido. Não é meu objetivo, ao expor minha prática, vincular a autoralidade na obra exclusivamente a um tipo de proposta. O que determinará esse aspecto é o processo criativo. Nesse caso, é possível pensar, por exemplo, a autoralidade do ator por meio de seu trabalho de criação, forma que também será válida para pensar sobre o trajeto que proponho.

O teatro na atualidade, independentemente da forma adotada, olha para os dispositivos cênicos de outra perspectiva. É patente que a questão, por exemplo, do ator-criador será um ponto a se considerar em quase qualquer produção hoje, como é evidente que o olhar para a cena, bem como os dispositivos trabalhados como elementos autorais nas obras são um

pressuposto aberto desde o surgimento da encenação. Tais questões já se colocaram para a cena há bastante tempo e vêm somente se consolidando.

A respeito disso, objetivo demonstrar algumas formas que tenho encontrado para desenvolver esses aspectos, afinal, cada processo de criação suscita sempre diversos olhares originais e produz diversas singularidades. Em minha visão, como dito anteriormente, as mudanças que detecto como mais latentes estão relacionadas com o avanço da internet e, sobretudo, o amplo acesso à informação por meio da internet. Uma vez que todos temos um aparelho celular no bolso conectado à internet, isso muda nossa relação com as possibilidades de trazer referências para o processo, traz uma dinâmica nova à criação.

Velha Roupas Coloridas

(Belchior)

Você não sente nem vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer

Nunca mais meu pai falou: She's leaving home
E meteu o pé na estrada, like a rolling stone
Nunca mais eu convidei minha menina
Para correr no meu carro, loucura, chiclete e som
Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido
O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quêde o cartaz?

No presente, a mente, o corpo é diferente
E o passado é uma roupa que não nos serve mais
No presente, a mente, o corpo é diferente
E o passado é uma roupa que não nos serve mais

Você não sente nem vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer

Como Poe, poeta louco americano
Eu pergunto ao passarinho
Black bird, assum preto, o que se faz?
Raven, never, raven, never, raven, never, raven, never, raven
Assum preto, pássaro preto, black bird, me responde: Tudo já ficou atrás
Raven, never, raven, never, raven, never, raven, never, raven
Black bird, assum preto, pássaro preto, me responde: O passado nunca mais

Você não sente nem vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
O que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos todos rejuvenescer

4.2 POR UM TEATRO ATUAL:
O PERFORMATIVO

[...] não acredito na força revolucionária nem do teatro, nem do teatro performativo. Mas penso que devemos promover uma arte de seu tempo, e é por isso que vale mais fazer teatro performativo do que teatro mais tradicional como a Royal Shakespeare Company. Isso dito, também gosto muito da Royal Shakespeare Company. Tenho muito prazer também em assistir a um de seus espetáculos e, sobretudo, não quero que essa forma desapareça. Portanto, acredito que é preciso deixar a diversidade existir. É necessário promover o novo e as formas em relação com seu tempo, mas ao mesmo tempo, é preciso ser realista e compreender que as formas que privilegiamos não podem ser dominantes, pelo menos por agora. O verdadeiro público – nós não somos o verdadeiro público – pode nunca ouvir falar ou ver teatro performativo. Mas talvez o teatro performativo também acabe tendo o seu lugar na Broadway. (FÉRAL, 2009, p. 265)

O teatro performativo é, em minha opinião, um teatro de vanguarda sem dar a esse termo o sentido que dávamos antigamente. Quero dizer com isso que são as formas mais inovadoras hoje. (FÉRAL, 2010, p. 266)

Mas acredito também que, antes de modificar o jogo do ator e antes de fazer uma pedagogia, é preciso ter uma visão nova do teatro. É quando a visão de teatro muda, que se procura uma nova pedagogia do teatro que responde a essa nova visão. (FÉRAL, 2009, p. 256)

Cada dia mais tenho me convencido de que nosso poder transformador está no micro. Da adolescência guardo uma pontinha daquela ambição de mudar o mundo por meio da arte, não a crendo mais como uma realidade possível à maneira que meus sonhos de juventude gritavam, “o dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor”, tal como cantou Belchior, mas com uma crença inabalável de que podemos ser agentes transformadores de “microrrealidades”.²⁴ Contudo, para que isso seja possível, é preciso haver um diálogo com o tempo presente, sob o risco de, ao não fazê-lo, esvaziar alguns dos sentidos mais preciosos da arte.

Quando estava no mestrado, não fazia muito tempo que havia sido lançado no Brasil o livro *O teatro pós-dramático*, de Lehmann. Eu havia sido tocado profundamente por algumas reflexões estabelecidas pelo autor nessa obra, sobretudo, por identificar, em diversas produções teatrais mais experimentais que ocorriam em Belo Horizonte elementos que ele apresentava em seu livro, trabalhos esses que me mobilizavam como espectador e alimentavam minha busca como artista. Questões como a relação entre a linguagem cênica e aspectos da vida cotidiana, a presença do *performer* em detrimento de um personagem, as interações com as tecnologias, a construção visual, a ideia de sobreposição de cenas, colagens, falta de linearidade temporal, o ritmo, enfim, diversos pontos abordados por Lehmann calaram forte em mim. Via ali que alguém escrevia sobre aqueles experimentos que intuitivamente realizávamos, claro, inspirados por tantos espetáculos com linguagens

²⁴ O termo microrrealidades utilizado aqui faz referência a um estudo da história conceituado com micro história, que parte de uma análise histórica “vista de baixo” (SHARPE, 1992), na qual, *grosso modo*, os marginalizados, excluídos e pessoas comuns teriam voz para a construção de narrativas históricas, chegar-se-ia a uma microanálise, em que seria possível verificar informações de “pequenos universos”, denominadas como “microrrealidades”.

próximas que se apresentavam no FIT-Belo Horizonte, pelo acesso que tínhamos a diversas produções que circulavam pela cidade. Ou seja, seguíamos uma tendência de momento histórico. À época, envolvi-me completamente nesse teatro de pesquisa, um teatro alternativo e coletivo, que de certa forma virou febre no início dos anos 2000 em Belo Horizonte. Nesse momento acreditava que Lehmann tinha sido capaz de captar tudo aquilo sobre o que nossos processos estavam atravessando.

Prendi-me somente às questões da forma, não tive maturidade para perceber a dimensão política refletida na proposta de Lehmann. Nem mesmo no tocante à teoria do teatro consegui estabelecer uma leitura crítica. Eu estava ligado à forma e de certa forma preso à identificação de aspectos de minha prática dentro dessa forma. Mesmo que naquele momento eu estivesse envolvido com os estudos sobre o teatro épico-dialético, não consegui alcançar o que Sérgio de Carvalho apontava em sua apresentação à edição brasileira, que tão bem pontua e problematiza algumas perspectivas da abordagem de Lehmann, por exemplo, em relação às leituras sobre Brecht. Apeguei-me, levemente, a algumas afirmações soltas do próprio Lehmann em que ele localiza o pós-dramático em relação ao teatro pós-brechtiano e tomei aquilo como verdade. Hoje percebo que houve deslizamentos de leitura, desatenções, mas entendo que este é o caminho do aprendizado. Minha prática foi capaz de me ajudar a abrir horizontes, as respostas que posso dar vêm de minhas vivências, de minha prática.

Do mestrado para o doutorado, minha visão mudou em alguma medida. Ainda que o instrumental disposto por Lehmann no teatro pós-dramático continue válido e me auxilie para justificar diversas escolhas, bem como me serve de fonte de inspiração para diversas experimentações na criação, faço hoje parte de um time, nem um pouco pequeno, que não acredita que Lehmann tenha sido feliz ao escolher o termo que define o seu pensamento, bem como temos ciência de que seria impossível abarcar em um mesmo e único conceito um período tão grande da história do teatro, recheado de personagens tão marcantes, com estéticas tão próprias e díspares.

Desde essa época, uma preocupação constante em meus trabalhos de criação é sobre como o teatro pode responder à atualidade, ou seja, como o teatro comunica com o sujeito atual, imerso nas redes, conectado, fragmentado, com acesso ilimitado à informação etc. Essa questão tem se colocado como uma área de pesquisa em duas vias, pois se dá tanto como preocupação em como o processo de criação se “apodera” de tudo isso, quanto como que uso fazer de todas as ferramentas atuais para favorecer a comunicação – afinal, qual o nosso objetivo senão abrir pontes de diálogo com quem nos vê?

Atualmente, tenho preferido utilizar o termo teatro performativo para definir a linguagem cênica sobre a qual tenho dedicado meus esforços de criação. Não que esse conceito também não

seja extremamente abrangente e complexo e possa ser alvo de uma mesma crítica à que é feita ao teatro pós-dramático, inclusive porque, a respeito de diversos aspectos, Lehmann e Féral apresentam visões bastante semelhantes, chegando ao ponto de Féral afirmar:

Esse teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de 'performativo', pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. (FÉRAL, 2009, p. 197)

Féral insiste ainda em localizar o performativo em um campo bastante vasto de produções, alertando-nos ainda que a performatividade vem se “penetrando em todas as formas de teatro, incluindo as mais tradicionais, assim como o drama impregna todas as formas pós-dramáticas” (FÉRAL, 2008, p. 207). Ainda nessa perspectiva, a própria autora problematiza o conceito em entrevista à revista *Sala Preta*:

O problema dessa noção de “performativo” é que Schechner expandiu tanto as palavras performance e performatividade, que elas podem englobar tudo. Torna-se então difícil de encontrar uma definição que possa realmente abarcar o conceito. Mas, essa dificuldade não deve nos impedir de tentar. (FÉRAL, 2009, p. 267)

É nesse caminho, seguindo em busca e localizado em um tempo-espaço atual, que tenho experimentado o teatro performativo por meio do trajeto criativo-colaborativo, hoje buscando estabelecer um olhar crítico mais apurado. Entretanto, considero feliz a escolha terminológica de Féral, ou seja, concordo que as apropriações que o teatro traz dos estudos da performance arte, bem como a busca por uma relação com outras linguagens artísticas, sejam mais relevantes do que uma suposta “crise do drama” – que, a meu ver, não existiu, uma vez que, em nenhum momento da história recente do teatro ocidental, digo, desde o surgimento da encenação, o caráter dramaturgic do teatro deixou de existir. O olhar sobre ele pode ter migrado. As noções de escritura espetacular, texto cênico, dramaturgias poéticas, podem ser apresentadas como prova disso e de que a preocupação com o sentido da comunicação sempre esteve presente. Lehmann, ao discorrer sobre o conceito de dramaturgia visual, apresenta uma ideia que exemplifica o que defendo:

No lugar de uma dramaturgia pautada pelo texto, uma *dramaturgia visual* parece ter alcançado predomínio absoluto no teatro do final dos anos 1970 e dos anos 80, até que na década de 1990 se delineou um certo retorno ao texto (o qual na verdade não havia desaparecido por completo). “Dramaturgia visual” não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria. [...] Trata-se daquilo que é sintomático para a semiose do teatro. Sequências e correspondências, nós e pontos de concentração da percepção e a constituição de sentido por ela comunicada, ainda que fragmentária, são definidas na dramaturgia visual a partir de dados ópticos. (LEHMANN, 2007, p. 153-154)

Nesse sentido, considerando um cenário de espetáculos performativos, tendo como dada uma mudança da lógica dramaturgic, não partimos mais de um texto preconcebido, mas

continuamos atrelados às relações estabelecidas pelo teatro dramático. Continuamos produzindo “*dramaturgias*”, mesmo que estas sejam visuais e/ou sonoras, por exemplo.

Interessa-me definir os principais pontos de ligação entre as práticas que tenho vivenciado e as questões levantadas por Féral e faço coro com a autora quando coloca:

Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FÉRAL, 2009, p. 198)

Nesses mesmos pontos que Féral propõe como os elos de apropriação do teatro sobre a ideia de performatividade que tenho efetivamente me preocupado no trajeto criativo-colaborativo. Ou seja, estas são preocupações centrais nos processos de criação que conduzo em meu fazer docente, evidentemente somadas a algumas outras que variam de acordo com a obra e seus princípios próprios – por exemplo, a “transformação do ator em *performer*”, a “descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão”, o “espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto”, e o “apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia”.

Com a finalidade de demonstrar como tais noções reverberam na prática teatral, continuo apoiando-me em Féral, que em uma entrevista, ao comentar o teatro realizado por Lepage, nos coloca o seguinte:

Para Lepage, com intuito de estar de acordo com sua época, o teatro deve dar conta da evolução dos modos de narração, dos modos de percepção e compreensão do mundo. Não se pode mais fazer o mesmo teatro senão pelo passado, mesmo se no fundo são sempre as mesmas histórias que nele são contadas. O *performer* confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambigüidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados [...], por colagens-montagens [...], intertextualidade [...], citações, ready-mades [...]. Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento (événement), reconhece o risco. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já esta antecipação da obra sendo feita. Lepage a coloca no centro de sua conduta de criador. (FÉRAL, 2009, p. 204)

Coincide que tenho olhado para o trajeto criativo-colaborativo sobre essas mesmas perspectivas práticas. Ao buscar meios de me aproximar de uma comunicação atual, eu e os

artistas-estudantes temos nos valido das mesmas operações artísticas, a fragmentação e a sobreposição, as colagens, citações, intertextualidades etc., depositando também nosso olhar muito mais sobre o trajeto do que sobre a obra, obviamente respeitando a obra como produto e produtora do trajeto.

Um ponto importante colocado na reflexão de Féral que gostaria de aprofundar tem a ver com a desconstrução da escrita cênica, que seria, portanto, um reflexo do trajeto, que, por sua vez, busca refletir um olhar para a atualidade. Sobre a noção de desconstrução, e já trazendo à discussão o olhar do espectador, a autora afirma:

Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O *performer* instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. (FÉRAL, 2009, p. 203-204)

Meu ponto de partida para pensar as relações estabelecidas no processo está ancorado, portanto, em buscar uma aproximação a uma estética que seja capaz de comunicar com os sujeitos da atualidade. Nesse sentido, minha pesquisa continua no mesmo caminho iniciado no mestrado, à procura de elucidar como o processo de criação responde ao momento atual. Continuarei travando esta busca. Quando considero que encontrei uma nova possibilidade, ela já não é mais nova, a dinâmica e o caos da atualidade se farão sempre presentes, trazendo sempre um novo respiro, um novo olhar, uma nova busca. Continuo atrelado à forma, mas a noção proposta por Féral também me parece caminhar no mesmo sentido.

O trajeto olha com entusiasmo para as possibilidades abertas pelas tecnologias e pelas novas perspectivas de comunicação advindas da nossa relação com a internet, por exemplo, embora eu preserve certa cautela, que já alertava em meu mestrado ao problematizar a ideia da internet e a utilização de sua lógica comunicacional em espetáculos, naquele momento estabeleci uma relação a partir da ideia de navegação, por ser uma imagem da qual ainda tenho me utilizado.

[...] muitas pessoas não sabem o que fazem na Internet ou se perdem no emaranhado da rede (o que não necessariamente é um problema, pois algumas pessoas querem apenas se distrair ali). Uma das coisas mais estranhas da Internet é o fato de dizer que se navega na rede, enquanto na verdade estão todos naufragados, boiando ao léu, sem saber para onde vão, batendo aqui e ali. Como bolinhas de Pinball? Este é um dado da rede, e um problema sério da aplicação das tecnologias na arte, ao mesmo tempo em que pode ser uma ferramenta útil para facilitar a comunicação, é fácil se perder e ficar naufragado de sentido, na tentação dos aparatos e na tentativa de sofisticação. (ESPER, 2010, p. 37)

Navegar pelos mares da atualidade teatral se apresenta como um desafio, desenhar o caminho dos sentidos de uma obra nunca é fácil em meio à diversidade de opiniões, técnicas, olhares, pensamentos, informações, referências. Como ordenar tudo isso? Como avançar?

Para responder a essas perguntas, considero necessário pensar sobre as próprias práticas. Sempre existem pontos de partida para a criação que sustentam o início do período de pesquisas cênicas em qualquer trajeto. Por mais que estejamos sempre abertos ao novo, mantemos alguma segurança, como uma garantia de que o caminho possibilitará a chegada a algum destino (alguma perspectiva que conduza ao êxito). Essa segurança está precisamente nos olhares que tenho construído/percebido nos trajetos criativos desenvolvidos com os artistas-estudantes e que apresentarei sobre uma perspectiva mais operacional no próximo capítulo.

Por ora, o que observo é que a concepção por detrás da construção desses olhares para o trajeto se dá através de diversos outros olhares já solidificados no pensamento e na prática da encenação, no teatro contemporâneo. Quero dizer com isso que tudo o que proponho no trajeto encontra respaldo em muitos outros teóricos, encenadores e artistas. O teatro que tenho realizado também bebe nos pensamentos de Pavis (2013) e sua visão sobre a encenação contemporânea, encontra elementos de ligação com Ryngaert (1998) e suas leituras sobre o teatro contemporâneo, conversa com Renato Cohen (2013), buscando diálogos também com pensamentos que se abrem em diversas outras direções.

Alguns encenadores exercem uma influência direta em meu olhar como artista e essas visões às vezes respingam, às vezes borram todo o trajeto. Bogart e Landau e sua prática sobre os *Viewpoints* contaminam meu trajeto, os trabalhos de Gabriel Vilela e Paulo de Moraes, cada um à sua maneira, me provocam atravessamentos, isso só para citar alguns poucos exemplos. O fato é que todo meu lugar de enunciação estará em ação na criação, somado a tantos outros lugares de enunciação presentes no coletivo de trabalho. Dessa maneira, todo o lugar de enunciação da encenação é também pano de fundo para a prática de criação no teatro performativo, pelo menos como eu o vejo.

Trago, desde minha graduação, uma estrita relação com algumas propostas de Brecht, evidentemente relidas, (re)contextualizadas, mas com a certeza, assim como Lehmann, Féral e tantos outros, de que o pensamento proposto por Brecht está na base do pensamento de praticamente todo o teatro que veio depois dele. Brecht já nos chamava a atenção para conceitos centrais para o pensamento do teatro performativo, quando por exemplo se preocupava com a “arte do assistir” ou insistia sobre a importância do **ato de mostrar**.²⁵

²⁵ Bertolt Brecht se preocupou em seus estudos sempre com o mostrar. Um de seus poemas, intitulado “O mostrar tem que ser mostrado”, evidencia tal preocupação: Mostrem que mostram! / Entre todas as

Como nos aponta Lehmann: “O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano. Ele está situado em um processo aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’” (LEHMANN, 2007, p. 51). Féral também, em diversas oportunidades, afirma a proximidade do performativo com questões abertas pelo teatro brechtiano.

Mergulhamos, portanto, no novo, atrelados ao passado, relendo-o, repensando-o, ressignificando-o, mas garantindo, apoiado naquilo que já nos é sólido, alguma segurança para ir desenhando um trajeto “rumo ao novo”. Repito, rumo ao novo. Embora sempre busque o novo em meus trajetos, o que me propicia uma força motivadora, não quer dizer que afirmo que faço um teatro novo – isso soaria pretencioso.

Essa relação dialógica com diversas referências, por vezes até ambíguas, está na base do teatro atual. É natural recorrermos àquilo que nos serve a cada momento, em cada etapa da criação, sem que seja preciso fazer juras de fidelidade a nenhuma corrente de pensamento específica. Lehmann já apontava que o teatro pós-dramático

[...] supõe a presença, a readmissão e a continuidade de velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores. O que está em questão é apenas o nível, a consciência, o caráter explícito e o tipo específico dessa relação. (LEHMANN, 2007, p.34)

Ainda mais enfática em seus escritos e palestras a respeito dessas influências que dialogam com a criação no teatro performativo, quando perguntada, na entrevista da revista *Sala Preta*, acerca do que seria necessário aos atores conhecerem para se lançarem à prática do teatro performativo, Féral responde:

O que é necessário conhecer? Tudo. É preciso ser curioso, é preciso ler, também é preciso conhecer o mundo, é preciso estar ancorado no mundo e manter-se informado sobre tudo. Não é necessário de forma alguma separar o teatro das outras formas de arte. Não se deve pensar que o teatro existe sobre sua ilha, separado do mundo. O teatro partilha ligações estreitas com as outras artes, ele sofre influência delas. Em segundo lugar, não é preciso separar o mundo das artes, da vida em geral.

Quanto a saber o que é preciso ler, o que é preciso conhecer? Diria de bom grado que é preciso conhecer tudo, mas tudo mesmo, tudo o que cruzar nosso caminho, tudo o que encontrarmos, do melodrama até o texto mais difícil de ler, os mais abstratos. E entre todos esses, os textos de Beckett ou Müller são referências maiores, claro. Inevitáveis hoje para compreender as novas formas de escrita.

Fiz essa pergunta que você me faz aos encenadores que entrevistei, mas formulei-a de maneira um pouco diferente. Perguntei-lhes se a leitura de textos teóricos poderia ajudar os atores e se eles respondiam negativamente, o que poderia ajudar o ator, a maioria (dos encenadores) respondia “sim”,

diferentes atitudes que vocês mostram, / ao mostrar como os homens se portam/ não devem esquecer a atitude de mostrar. / A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes [...]. (BRECHT, 2000, p. 241)

mas com algumas restrições. Tudo depende, ressaltavam, do que entendemos por teoria. De fato, a palavra teoria, em si, não quer dizer nada; é, na melhor das hipóteses, uma “reflexão” sobre o teatro.

Muitos encenadores desejam trabalhar com atores cultos; porém, para ser culto não há receitas. É preciso conhecer, aprender, estar em condições de relacionar as coisas, ser curioso, descobrir... (FÉRAL, 2010, p. 261)

Concluindo esse ponto do pensamento, reafirmo com Féral que para se chegar à forma teatral performativa,

[...] é preciso saber manter-se aberto às diversas práticas, mas também às teorias, incluindo aquelas das outras disciplinas, a fim de importar saberes de um domínio para outro. É apenas assim que renovamos verdadeiramente o campo da prática. Em outras palavras, é preciso saber não permanecer fixados em nossas certezas e nossos conhecimentos. (FÉRAL, 2010, p. 262)

Utilizar o que conhecemos para expandir o nosso leque de ação, eis o caminho, o único a que a pesquisa pode dar conta. Afinal, todo saber é uma construção continuada e em diálogo constante com formas e pensamentos passados, em qualquer área do conhecimento.

No intuito de afinar um pouco mais o local da pesquisa sobre o trajeto criativo-colaborativo, em relação ao teatro performativo, estabelecerei brevemente uma reflexão sobre o lugar da criação em relação ao espectador, ou melhor, sobre como o processo de criação encara os modos de recepção. Não é meu objetivo entrar em um debate acerca das teorias da recepção espetacular, antes, proponho-me tão somente a apresentar como temos olhado para o espectador no momento da criação artística.

Início a reflexão com base na seguinte afirmativa de Féral:

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo [...] (FÉRAL, 2009, p. 207)

Em primeiro lugar, devemos nos atentar que a autora limita a noção de teatralidade em relação ao drama. Evidente que poderemos discordar, se, assim como Pavis em seu *Dicionário de teatro*, formos buscar a referência da palavra teatral em Artaud, por exemplo:

Como é que o teatro, no teatro pelo menos como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou, se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização), seja deixado em segundo plano? (ARTAUD, apud PAVIS, 1999, p. 372)

Analisada por esse prisma, a teatralidade se inscreveria no mesmo lugar em que Féral a nega. Entretanto, em minha leitura, o que os dois autores dizem situa a discussão em um mesmo local. Com entendimentos diferentes acerca do conceito de teatralidade, os dois autores

guardam as mesmas preocupações. Para mim, o que Féral define como “aspecto lúdico do discurso” é o mesmo que Artaud define como teatral. Em minha pesquisa o entendimento de teatralidade está mais ligado à forma espetacular e, portanto, mais ligado à visualidade/sonoridade, mais próximo assim da noção apresentada por Artaud, sem negar com isso o que está expresso na citação de Féral. À parte uma possível discordância sobre o conceito de teatralidade, o que busco é, assim como propõe Féral, experimentar um teatro que possa fazer dialogar todos os dispositivos cênicos, complementando-se e contradizendo-se ao mesmo tempo.

Desde o surgimento da encenação, já pensamos os elementos cênicos atuando em conjunto. O que difere tais procedimentos do realizado pelo teatro performativo é que neste último o olhar do espectador é incluído como mais um dos dispositivos em cena. O espectador é levado a trabalhar ativamente sobre todos os dispositivos e participar da obra. Nesse sentido, a depender do olhar do espectador, a obra permanecerá sempre aberta e terá diferentes possibilidades de fechamento.

Nas experiências que conduzo como artista-docente, isso funciona em uma estrutura organizada, ou seja, existem pontos dados. Contudo, também existem diversas lacunas que precisam ser preenchidas pelo olhar do espectador. Nesse sentido eu e os artistas-estudantes temos construído cenas com diferentes possibilidades de leitura, com a consciência de que cada olhar mira determinadas questões que, por sua vez, se ligam às próprias afetividades e/ou aversões dos espectadores, por exemplo.

Em uma noção clássica de encenação, essa estrutura seria bem mais rígida do que na forma como se apresenta para o performativo. Na visão de Féral, com a qual concordo, essa abertura formal da obra traria, por si, um caráter político aos espetáculos performativos. Mais adiante, veremos que essa mesma visão é defendida por Goebbels em seu teatro da ausência, ou seja, determinada opção formal já garante um viés político para a obra, independentemente de conteúdos políticos explícitos, como nos confirma Féral:

O teatro performativo pede a participação do espectador, demanda-lhe muito frequentemente a interpretação do que vê.

O sentido do espetáculo não está fixado; ele é completamente aberto, pois nele os signos são pouco restritivos. O espectador, portanto, é livre para compreender o espetáculo como ele o entender, de dar-lhe sentido, até mesmo de criar o sentido. Podemos dizer que esse modo de funcionamento é político num sentido mais amplo? Sem dúvida. É político, na medida em que toda encenação muda os modos de percepção do espectador e incomoda-o. Isso é, sem dúvida, o que quer dizer Lehmann e, nesse sentido, estaria de acordo com ele. (FÉRAL, 2010, p. 263)

Nesse mesmo sentido também tenho localizado o trajeto criativo-colaborativo em uma esfera política do pensamento teatral, tanto como continuidade das preocupações expressas por Brecht, no sentido de buscar uma ativação intelectual do público ‘em relação ao assistir’, como

em relação aos conteúdos discutidos que visam sempre a uma aproximação com o real. Eu e os artistas-estudantes trabalhamos sempre a partir de temas gerados pelo grupo de trabalho que representam desejos de, por meio da arte, debater problemas sociais, políticos, sentimentais, que se ligam aos sujeitos atuais, pautados pela presença viva dos artistas ao longo do trajeto, que se expõe ao exporem qualquer conteúdo. Além desses aspectos, acredito que a forma também possa ser política, como a ausência de protagonismos entre os dispositivos cênicos.

A seguir, selecionei cinco trechos extraídos de Lehmann (2007), já usados também em minha dissertação:

No teatro pós-dramático, é manifesta a exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente uma percepção aberta e fragmentada. Desse modo a abundância de signos simultâneos pode se apresentar como uma duplicação da realidade, parecendo simular a confusão da experiência cotidiana real. (LEHMANN, 2007, p. 138)

Marianne van Kerkhoven, dramaturga dedicada as questões do novo teatro na Bélgica, associou a nova linguagem teatral à teoria do caos, para a qual a realidade é constituída mais de sistemas instáveis do que circuitos fechados: as artes responderiam a isso com ambigüidade, plurivalência e simultaneidade; o teatro com uma dramaturgia que produz estruturas antes parciais que totais. **Realiza-se o sacrifício da síntese para alcançar a densidade de momentos intensos.** (LEHMANN, 2007, p. 139, grifo meu)

Alguns podem enxergar aqui apenas uma tendência socialmente perigosa ou artisticamente problemática a uma recepção sem critério [...] mas nessa suspensão das normas da constituição de sentido convertida em norma talvez se anuncie uma esfera livre da partilha e da comunicação que é herdeira das utopias da modernidade. (LEHMANN, 2007, p. 140)

O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-se 'ativo', fantasia 'descontroladamente', e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas. (LEHMANN, 2007, p. 141)

Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de "atenção flutuante por igual". Freud elegeu esse conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de *não compreender imediatamente*. Ao contrário, a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis com "atenção flutuante por igual". (LEHMANN, 2007, p. 145, grifos do autor)

Com base no entendimento que pode ser apreendido pela sequência de citações, mesmo que deslocadas de um contexto prévio, o que diferencia o olhar para o espectador apresentado por Lehmann do que me move agora, pensando sobre a linguagem performativa?

Nada e, ao mesmo tempo, tudo. Continuo mergulhado na forma. Entretanto, a consciência sobre como esse processo pode ser desenhado ao longo do trajeto criativo é absolutamente outra. Além disso, sempre mudará tudo, pois tanto eu quanto qualquer artista estaremos sempre em busca de lidar com novos dados que surgem nas mais diversas teorias, seja da performance, da comunicação, da recepção ou do teatro, seja pela nossa própria observação do entorno, com base nas relações que temos estabelecido também com as tecnologias. Um exemplo é que em pouco tempo teremos de buscar respostas artísticas para lidar com conceitos como a inteligência artificial, que já se apresenta como uma realidade na atualidade e logo baterá à nossa porta. É necessário, pois, a todo momento, manter a conexão com o mundo para construir um teatro que performe sobre, para e com ele.

[...] sim, é claro, o papel do pedagogo é importante, mesmo que às vezes trate-se de um papel ingrato, pois repetimos as mesmas coisas o tempo todo, mas é um papel estimulante e provedor. E para ser verdadeiramente eficaz, é preciso permanecer vigilante e saber manter-se informado. E para permanecer informado das práticas e das formas artísticas, é preciso desenvolver as mesmas qualidades do ator: isto é, saber continuar sendo curioso e manter o espírito aberto e em relação com o mundo. Alguns encenadores entrevistados diziam do ator que ele devia saber qual é seu lugar em relação à galáxia que o circunda. Um ator que é fechado em si mesmo não pode ser um grande ator. É assim também para o verdadeiro pedagogo. (FÉRAL, 2010, p. 266)

4.3 DISPOSITIVOS CÊNICOS E AUSÊNCIA

Gosto de falar em “arte como experiência” porque não estou interessado em teatro como um instrumento para transmitir mensagens. [...] O teatro pode ser muito mais que isso: um caleidoscópio de impressões geradas por movimentos, sons, palavras, espaços, corpos, luz e cor. E esse “mais” pode, possivelmente, atingir áreas de experiência para as quais ainda nos faltam palavras. Então “arte enquanto experiência” envolve estarmos prontos para aceitar que não é sempre essencial que entendamos o que está acontecendo no palco, ou seja: predisposição a querer escutar uma língua estranha, uma música não familiar, e a olhar imagens que subvertem categorizações existentes. (GOEBBELS, 2012, apud REIS, 2016, p. 263)

Busco mais liberdade, um teatro repleto de espaço, lacunas, questões, e não respostas. Um teatro em que a interpretação é a tarefa daqueles que veem e ouvem o que acontece. Um teatro em que o drama acontece na imaginação e na percepção do público. O mais importante é o seguinte: às vezes as coisas mais ínfimas podem produzir um drama intenso dentro de nós, como, por exemplo, assistir a um pouco de chuva, enquanto se escuta um piano executando Bach, por exemplo. (Goebbels em entrevista concedida a mim). (REIS, 2016, p. 259)

Com a finalidade de ampliar as discussões e caminhando para o encerramento deste capítulo para entrar no campo da prática do trajeto propriamente dito, discorrerei sobre minha opção por tratar os elementos cênicos como dispositivos cênicos e, apoiado nessa ideia, trazer uma referência importante para o meu trabalho de pesquisa que é Heiner Goebbels e as ideias expressas pelo seu teatro da ausência, incluído, certamente, no campo de pesquisa do teatro performativo.

A palavra dispositivo, pelo dicionário, como adjetivo, está assim definida: “1. Relativo a disposição; 2. Que determina, que ordena”²⁶. Podemos também o ler como substantivo, consistindo em um conjunto de meios que visam a determinada finalidade. Aplicada ao universo teatral, a noção de dispositivo cênico encontra diferentes definições, em que a mais difundida se liga à ideia de cenografia, entendendo-se o dispositivo cênico como sendo “um quase” sinônimo de elemento cenográfico. Há nessa visão certo desvirtuamento da noção empregada quando do surgimento da encenação por Adolphe Appia, que definiu o termo como “disposição geral da cena” (PAVIS, 2017, p. 82). No *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, Pavis aponta:

O dispositivo é em primeiro lugar, um dispositivo cênico. No começo do século XX, quando a encenação se torna um sistema global, um encenador cenógrafo como Adolphe Appia descrevia o dispositivo como uma “disposição geral da cena”. O dispositivo é uma máquina para jogar (representar), pois “diante de um dispositivo que faz corpo com o drama, que não é um cenário anedótico, mas um instrumento de trabalho, nossa atenção fica presa” (p.65). O termo dispositivo permaneceu o termo técnico para descrever ao mesmo tempo a forma da cena e a maneira como ela organiza o espaço segundo suas necessidades. (PAVIS, 2017, p. 82)

²⁶ Pesquisa realizada no dicionário *Michaelis*, versão *online*, disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=209M>>. Acesso em: 25 de mar. de 2020.

Na continuidade da apresentação do termo, Pavis traz Lyotard para a discussão, ao propor um pensamento sobre as influências de Freud sobre o dispositivo, com base em uma lógica dos dispositivos pulsionais:

[...] para Lyotard, os dispositivos pulsionais produzem afetos, não de signos e de significações, porém de intensidades que queimam as etapas, emprestam circuitos em que a estrutura e o signo não reinam mais, porém a disposição e a disponibilidade de fazer circular uma energia, seja ela cromática, gestual ou vocal, e sempre pulsional. (PAVIS, 2017, p. 83)

Essa noção parece abrir mão de uma perspectiva mais semiológica de análise, para caminhar pela percepção, um caminho traçado de forma clara pelo teatro performativo. Ainda sobre o dispositivo cênico, Pavis aprofunda sua análise, trazendo para a discussão os olhares de Foucault, relidos e reinterpretados por Agamben:

[...] chega-se então às teorizações dos filósofos do fim do século XX, a começar por Foucault, que parece ser um dos primeiros a invocá-las, como mostra muito bem Giorgio Agamben: “o que eu tento referenciar”, nos diz Foucault, “é um conjunto resolutamente heterogêneo que comporta discursos, instituições, planejamentos arquiteturais, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas: em suma, do dito quanto do não dito...”

Prolongando a intuição de Foucault, Agamben converte o dispositivo em um mecanismo de controle a respeito do qual lhe é fácil mostrar o quanto ele aprisiona os indivíduos, não só em prisões, mas em todas as espécies de instituições e de objetos, desde a escola, a lei, a filosofia, até o cigarro, os computadores, os telefones portáteis: “Eu chamo de dispositivo tudo o que tem de uma maneira ou de outra a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. Trata-se então, para se defender esse domínio total do dispositivo sobre os indivíduos, de dessacralizar, de profanar os dispositivos e, portanto, de proceder à “restituição ao uso comum daquilo que foi apreendido e separado neles” (p. 50). (PAVIS, 2017, p. 83)

Transportando o conceito sob o prisma de Agamben para o teatro, interessam-me duas ideias principais. Em primeiro lugar, os dispositivos cênicos, entendidos como elementos cênicos, tendo o poder de orientar, de determinar a obra. Em segundo lugar, a noção de dessacralização. Dessa maneira, posso olhar para cada um dos dispositivos com seu potencial próprio artístico, assim como propõe Heiner Goebbels.

Ocorre que a noção de elemento cênico está tão fortemente solidificada no imaginário de quem faz teatro que, em minha visão, “endureceu”. Utilizamos o conceito sem nenhuma “estranheza”, é corriqueiro, uma noção fácil para qualquer ouvido e, portanto, um tanto banalizada no dia a dia da criação cênica.

Além disso, as imagens/sugestões advindas do termo elemento incomodam-me ligeiramente. Primeiro, a meu ver liga-se a uma ideia dos elementos constituintes do universo (terra, ar, fogo, água), noção que trata de aspectos naturais, sobre os quais podemos ter algum controle,

mas nem tanto; é como algo que poderia agir por si, naturalmente. Também é possível fazer uma relação ao “início de tudo”, com a ideia de “elementar”, que ligaria a basal, mas me parece que base também pressupõe alguma solidez, alguma segurança. Posso ainda dizer que há, inclusive, certo tom pejorativo por detrás de uma leitura possível para elemento, quando este se refere a uma pessoa, por exemplo. Quem de nós nunca ouviu de nossas mães frases como: “cuidado com fulano, ele é mau elemento”. Brincadeira à parte, em termos gerais, ainda que exista uma ideia de movimento no cerne da noção de elemento, como algo naturalmente vivo, em meu olhar, o elemento sugere a ideia de algo passivo, que existe porque existe, que age por vontade própria ou natural.

Portanto, dois fatores são fundamentais para minha escolha pela utilização do termo “dispositivos cênicos”, para designar o que comumente definimos como elementos cênicos. Por um lado, há uma busca por uma desnaturalização do que seriam os elementos disponíveis para a criação cênica, uma busca por criar “estranheza” aos ouvidos, por chamar a atenção para algo que, no nosso dia a dia de criação, se tornou ‘por demais natural’.

Por outro lado, debruço-me sobre a ideia de ação, de movimento, de disparo. Partindo da noção expressa por Agamben, vejo uma possibilidade de entendimento dos dispositivos cênicos como disparadores cênicos e, portanto, com potencial criador,²⁷ não somente como elementos passivos, que estão a serviço da criação cênica. Interessa-me encará-los como construtores conjuntos da ação cênica. Nesse ponto, faço eco com as contribuições de Agamben sobre o conceito de dispositivo, em virtude da ligação com certo controle que os dispositivos devem exercer sobre a criação artística (o que também dialoga com a formatividade). Além disso, parece-me que essa visão preserva uma ligação não hierárquica entre os dispositivos, uma das bases do pensamento construído por Foucault. Aqui miro o conceito deslocado de uma análise sociológica, determinante para o pensamento de Foucault e Agamben, transportando-o ou traduzindo-o para uma realidade da criação artística.

Importa-me essa noção (dispositivo) pois, a meu ver, ela se liga a uma ideia proposta por Heiner Goebbels que tem encontrado grande reverberação na cena teatral contemporânea, qual seja, a apropriação do termo polifonia (conjunto harmônico de vários sons e/ou melodias), emprestado da música e utilizado pelo teatro como “polifonia cênica” para definir um conjunto harmônico das formas e linguagens artísticas envolvidas no ato criativo teatral.

Essa operação tem como objetivo principal destacar o caráter não hierárquico presente entre os diferentes dispositivos que compõem a cena, valorizando, sobretudo, a ideia de harmonia. Soma-se a esse outro termo que Goebbels também apropria da música, a ideia de

²⁷ “[...] a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos [...]” (AGAMBEN, apud PAVIS, 2017, p. 83)

composição, mais convencional e também presente na base do pensamento criativo para as artes visuais de modo geral e, como já afirmado, pouco estudado e elaborado pelo teatro.

Sobre a apropriação que Heiner Goebbels faz desses dois termos, bem como suas implicações, Luiz Felipe Reis, pesquisador de Goebbels, comenta:

As noções de composição e de polifonia, ambas emprestadas do campo musical, constituem as bases conceituais e formais do seu teatro. Ao tomar emprestada a noção de polifonia e levá-la ao teatro, o que Goebbels ambiciona, num primeiro momento, é equilibrar, equalizar, redistribuir e democratizar as forças e espaços de presença oferecidos aos diferentes materiais que habitam e partilham a cena. E é neste ponto que a sua principal premissa formal se materializa como um contundente gesto político. Um gesto político-formal que se materializa na desierarquização, descentralização e democratização dos espaços e forças dedicados a cada uma das vozes – formas de arte, linguagens e materiais – que constituem seus trabalhos cênicos. Sua tomada de posição política e crítica às iniquidades e aos desequilíbrios nos jogos de forças do contemporâneo não se dá através de mensagens, textos ideológicos ou declarações panfletárias. Sua condição de homem e artista político se expressa na forma não hierárquica em que os elementos cênicos se relacionam em cena nas suas criações. Sua política democratizante e igualitária, portanto, está contida e inculcada na forma de seus trabalhos. (REIS, 2016, p. 253)

Reis define ambas as opções como políticas por seu caráter formal, o que cria diálogo com ideia semelhante apresentada por Féral e discutida no segundo capítulo desta tese.

Outro aspecto importante presente na citação acima, que já guia a um entendimento pela opção de Goebbels em nomear a sua experiência artística como “teatro da ausência”, é a noção de democratização presente na polifonia cênica. Para o autor, a ausência pode ser entendida de diferentes formas, em seu ensaio intitulado “Estética da ausência: questionando pressupostos básicos das artes performativas”, publicado no Brasil pela revista *Questão de Crítica*, o autor apresenta oito pontos para o entendimento da sua “estética da ausência”, aqui em síntese feita por Reis:

- 1) ausência de hierarquia entre os diversos elementos e linguagens que compõem o evento cênico; luz, som, imagem, espaço, textos, *performers* e objetos são peças de arte em si, vozes independentes que compõem uma polifonia cênica;
- 2) ausência como retirada do ator e do texto do foco de atenção do espectador, e do centro do evento cênico; ruptura com a predominância do texto e do ator sobre os demais elementos e linguagens;
- 3) ausência de protagonismo individual; exercício de um protagonismo coletivo;
- 4) ausência de atenção concentrada, substituída pela descentralização da atenção, dos sentidos e dos modos de percepção do espectador entre diferentes elementos, humanos e não humanos, materiais e imateriais;
- 5) ausência de sincronia, composição semântica e interdependência entre ver e escutar, entre o palco acústico e o visual;
- 6) ausência de passividade na função do receptor, mas, sim, engajamento e emancipação do espectador;

7) não há uma história linear conduzida por personagens e narrativas dramáticas, assim como não há temas e/ou mensagens pré-determinados;

8) construção de ausências, de espaços em branco, lacunas em aberto, que devem ser ocupados pela imaginação, percepção e pelas sensações do espectador; (REIS, 2016, p. 254-255)

O termo ausência para a pesquisa de Goebbels abrange desde aspectos da obra e sua criação como aspectos referentes à recepção da obra por seu público. Destaco aqui os aspectos de democracia no sentido de igualdade no ato de criar em alinhamento à democracia no sentido de liberdade no ato de assistir.

Ao citar o “ato de assistir”, convoco para a discussão, mais uma vez, um olhar aberto pela influência dos pressupostos teóricos formais de Brecht. Goebbels o apresenta como referência ao citar o papel do ator no momento da presença, para reforçar a importância do olhar para os dispositivos cênicos como “elementos separados”. Nas palavras do autor:

Nessa peça, o momento da presença já está cindido. O ator tem que compartilhá-la e aceitar compartilhá-la com todos os elementos envolvidos e produzidos pela realidade do cenário (que não é decoração ilustrativa mas, em si mesma, uma obra de arte): o confronto entre texto e música, a separação entre a voz e o corpo do ator, o conflito repentino entre uma música e outra [...], o conflito entre uma cena e outra. Entre esses “elementos separados,” como diz Brecht, é que se produzem distâncias, vazios, para que a imaginação do espectador possa agir. (GOEBBELS, 2015, p. 316)

Sobre a influência de Brecht para a pesquisa do teatro da ausência, Reis pondera:

Na pesquisa cênico-musical desenvolvida por Goebbels, portanto, observa-se a vinculação teórica com Brecht, mas, acima de tudo, a aplicação prática dos pressupostos brechtianos (“separação dos elementos”) com propósitos bem definidos, em que as estratégias de distanciamento ou separação são implementadas para que cada elemento cênico se torne um material artístico autônomo, “uma peça de arte em si” (GOEBBELS, 2010); materiais artísticos independentes, que estão integrados apenas na medida em que coabitam e constituem o mesmo evento cênico, mas sem qualquer relação de dependência ou servilismo.

Portanto, no trabalho teórico e artístico de Goebbels as noções brechtianas de distanciamento e de separação se traduzem na noção de “autonomia de materiais”. Materiais esses que não são mesclados, misturados, ou diluídos em processos de fusão, mas mantidos em suas especificidades e, então, criteriosamente justapostos, como num arranjo musical, a ponto de constituírem uma “polifonia de materiais”. (REIS, 2016, p. 252-253)

Dessa maneira, retomando Brecht, que tem me servido de inspiração para pesquisas formais no teatro desde meu mestrado, consciente das influências e referências em diálogo para o trajeto criativo-colaborativo, atento às perspectivas apresentadas até aqui, pensando sobre o teatro performativo, ligado ainda à ideia da “ausência”, encerro esta parte do trabalho, para passar a um olhar mais alicerçado na prática do trajeto, mais voltado para a forma como os olhares podem ser desenvolvidos e articulados na sala de ensaio, durante o trajeto criativo-colaborativo.

[OLHAR]

ÁLBUM DE ENCENAÇÃO

Enchente

[2019]



foto: raique moura

álbum de encenação

FICHA TÉCNICA

coordenação do trajeto criativo colaborativo GIL ESPER

núcleo de dramaturgia GIL ESPER, ADRIANO PAES, ALINE S. VIEIRA, ANA SINICIO, CAROLINA QUEDER, DAVI ROCHA, RAQUEL STAINER e STHEFFANY CASTELLI

elenco ADRIANO PAES, ALEXANDRE MEDINA, ALINE S. VIEIRA, ANA SINICIO, ANTONIO NETTO, BEATRIZ GABRIELE, CAROLINA QUEDER, DAVI ROCHA, EVELIN SCHAEGLER, JOÃO DIAS, KAIO SANTOS, KAYQUE PAIVA, KAZUO IYAMAGUTI, LUDMILA LOPES, MICHEL GRANDO, RAFAEL VIDMANTAS, RAQUEL STAINER STHEFFANY CASTELLI, TAYNÁ CAMPOS, THIAGO EUGENIO e VANESSA RIBEIRO

produção COLETIVA

figurino COLETIVO

visualidades da cena GIL ESPER E RODRIGO BENTO

arte gráfica e fotografia RAIQUE MOURA

trilha sonora COLETIVO

composições originais ANA SINICIO

construção da letra "cadê eu" ANA SINICIO, RAQUEL STAINER E ALINE S.VIEIRA

Vídeos e projeção BRUNO AUGUSTO





foto: raique moura | em cena: michel grando, beatriz gabriele, kayque paiva, thiago eugenio e tainá campos

APRESENTAÇÃO DO ÁLBUM

Este é o segundo Álbum de Encenação, os objetivos são os mesmos que os já expostos no álbum de Valsa Cotidiana ou Copos Quebrados.

Neste Trajeto Criativo Colaborativo, o mais recente entre os escolhidos para serem abordados neste estudo, partimos de um tema que se ligava às relações humanas, entre os seres e, também com as coisas. As mudanças nas possibilidades de comunicação advindas com as tecnologias, a dificuldade de se estabelecer relações reais em um mundo cada vez mais virtual, as centenas e/ou milhares de relações estabelecidas em redes sociais. Amizades inexistentes? Relações frágeis?

Para abordar esta temática, escolhemos contar a história de uma personagem que acorda um dia e está inundada. Ela está alagada e tudo a sua volta também. Acordou sentindo-se inundada por dentro e tudo em volta se fez água. Este acontecimento desencadeia uma série de cenas que vão discutir as relações.

O cenário é um grande espelho d'água de aproximadamente 10 centímetros de altura que toma conta de toda a área de cena (10 metros x 8 metros, aproximadamente). No centro, ao fundo, um andaime se encontra montado com 5 metros de altura. Todas as cenas acontecem nesse espaço "alagado".



foto: raique moura | em cena: carolina queder, antonio netto, adriano paes, raquel stainer, michel grando e joão dias



foto: raique moura | em cena: carolina queder, antonio netto, adriano paes, michel grando e joão dias



foto: raique moura



foto: raique moura | em cena: joão dias, ana sinicio e evelin schaedler



foto: raique moura | em cena: joão dias, ana sinicio e evelin schaedler



foto e ilustrações: raique moura

ENCHENTE

(composição e letra originais)

Ana Sinício

Escorre do peito
Nasce da aorta
Jorra pra fora
Pouco me importa
Quem ouviu ou quem finge que viu
Que eu transbordei na noite passada

Fico sem jeito
Fecho a porta
Guardo segredo
Não posso mais fingir de boba
Eu tã ficando louca
E transbordei na noite passada

E já não caibo mais dentro de mim
Não sei nadar, não aprendi
O jeito é deixar escorrer, deixar vazar, deixar
vazar, deixar vazar, deixar vazar.



foto: raique moura | em cena: rafael vidmantas



foto: raique moura | em cena: kayque paiva



foto: raique moura | em cena: rafael vidmantas

As causas desses fenômenos podem ser divididas, de forma geral, em naturais e antrópicas, ou seja, causadas pelo homem. Entre as causas naturais pode ser citada a cheia... Junto com as causas naturais, a interferência humana contribui para o surgimento de enchentes e inundações. Outra causa antrópica é a ocupação irregular de áreas sujeitas a maiores inundações, causadas, principalmente, pela falta de planejamento. Essas ocupações geram desastres como o ocorrido nessa região.

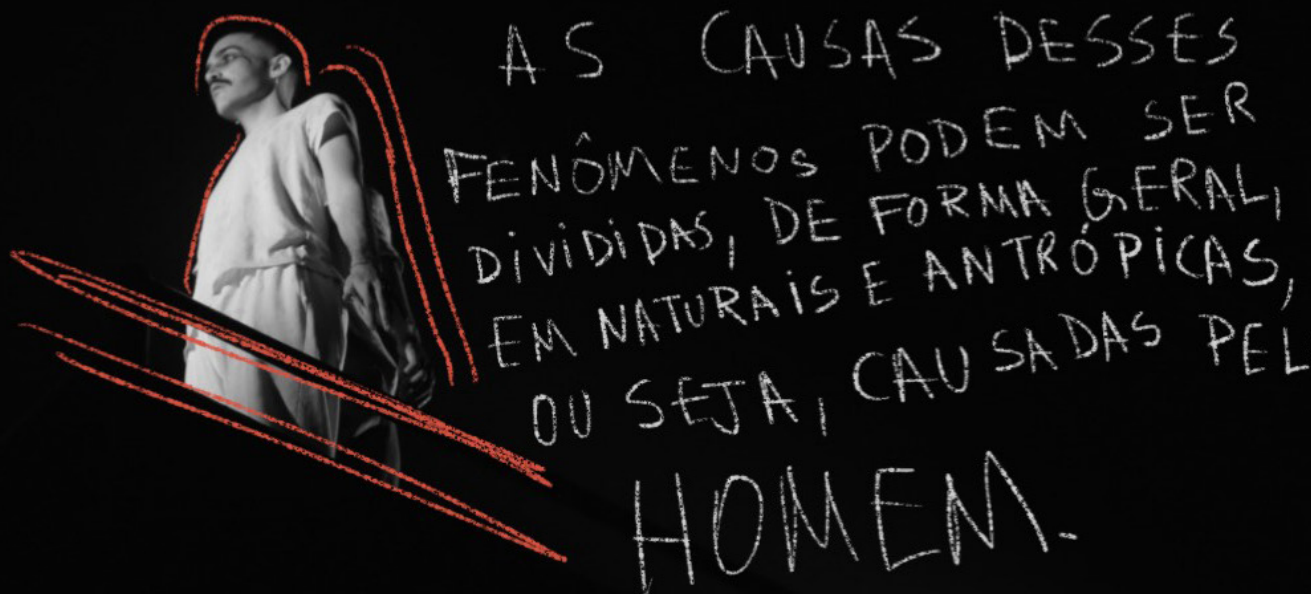




foto: raique moura | em cena: adriano paes, ana sinicio, raquel stainer, aline vieira



foto: raique moura | em cena: adriano paes



foto: raique moura | em cena: adriano paes, ana sinicio, raquel stainer, aline vieira

PRÓLOGO

Ludmila: Hoje acordei e meu coração foi tomado por uma enchente. Assim, de repente, tudo se encheu, era uma manhã de domingo e me vi assim, ilhada por fora e afogada por dentro. Deitada na cama, olhos abertos fixos somente no teto. Resolvo me levantar, ao colocar os pés no chão, (abre luz nos pés dos outros atores, todos imersos na água.) meu quarto está alagado. Minha vida foi tomada por uma enchente. Eu alaguei minha vida nesta manhã. Sentia meus pés molhados, afogados. E meu coração...

PAUSA

Esta é a história que vou contar hoje, ela fala sobre as relações entre os seres... como somos tomados por enchentes. Tragados.

Eu não sei de onde veio tanta água, não sei como tudo se fez água. Aquela energia, aquela alegria... afoguei.

TEMPO - Um som de mar se mistura à música, assim que a música termina fica somente o som de mar e vento.

Uma enchente se apoderou de mim e me fez mar.
Uma enchente se apoderou de mim e me fez solidão.
Uma enchente se apoderou de mim e me fez.
Uma enchente se apoderou de mim.
Hoje sou enchente apoderada de mim.
Inundei.

(mudando o tom)

Enquanto falo, você pensa em outra coisa. Eu sei, faz tempo que ninguém escuta o que digo, no começo pensei que os ouvidos estavam ficando alagados. Hoje entendi que era o coração, comigo demorou um pouco para dar os primeiros sinais. Sabe, eu tentei criar alguns planos de fuga. Por um tempo eu abria diariamente o dicionário, o de papel, de verdade, não estas sugestões do google, não, eu lia diariamente o significado da palavra empatia, eu tinha fé que isso agia como uma espécie de amuleto qualquer de qualquer crença que não era de crença nenhuma, senão minha própria desilusão, tentando se comunicar como uma pessoa comum, que crê. Dói te contar isso assim, dói saber que, a partir de agora, todos vocês são cúmplices do meu alagamento, da minha inundação, minha enchente, meu transbordamento... Bonito isso, digo, isso das palavras, do dicionário, por exemplo, estas palavras, podem ser catástrofes, mas podem ser tantas coisas...

Eu vou contar um segredo para vocês, eu sei escrever na água, é, juro. (pausa) É, é com o dedo. (pausa) e fica escrito mesmo, quer dizer, fica, mas vai. Água é coisa que não gosta de ficar parada, né?

Às vezes, quando eu vou na praia, né?!... eu me divirto escrevendo mensagens que vão. Fico sempre pensando que escrevi em português e que, provavelmente, minha mensagem vai chegar a algum lugar em que não se fala português, de que valeu? Por isso, às vezes, eu desenho também, pinto na água com minha aquarela de tons pastéis, desenhos de nanquim e muito óleo sobre água também, poética é língua que fala com o mundo. É verdade. Eu prometo mostrar pra vocês.



QUANDO SE
TORNOU NATURAL
ACEITARMOS
TANTAS
INTERFERÊNCIAS
EM NOSSA
VIDA?



foto: raique moura | em cena: carolina quedar e rafael vidmantas



foto: raique moura | em cena: carolina quedar e rafael vidmantas



foto: raique moura | em cena: carolina quedar e rafael vidmantas



foto e ilustrações: raique moura

Off Ludmila: Enchente, adjetivo de dois gêneros; que (se) enche. Substantivo feminino; grande abundância ou fluidez no volume de águas, devido a excesso de chuvas, subida de maré etc.; cheia, inundação. Substantivo feminino; Inundação, cheia do rio que transborda; torrente. Excesso, abundância, quantidade excessiva. Sinônimos: Alagamento, aluvião, dilúvio, inundação.



foto: raique moura | em cena: carolina queder, antonio netto, adriano paes, raquel stainer, michel grando e joão dias



foto: raique moura | em cena: carolina queder, antonio netto, adriano paes, raquel stainer, michel grando e joão dias



foto: raique moura | em cena: antonio netto

ME ACALMO DANANDO

Ângela Ro Ro

Eu é que fico a dizer e você não diz nada
Eu é que fico a sorrir e a fazer palhaçada
Como é triste beijar sem ser beijada
Como é duro amar sem ser amada
Meu tormento não passa e você adiando
É o mar que me traga, é o barco afundando
É a ilha deserta que eu chego atracando
Ilusão e quimera de alguém se salvando
Eu que suporto e reclamo, lhe afasto e me chamo
Eu a saída da entrada por baixo do pano
Ser o excesso de brilho acaba ofuscando
Mas ser o início da era acaba matando

Sua presença destrói todos meus desenganos
Minha ausência causou-lhe uma série de danos
Tento provar o contrário e adormeço errando
Amo somente um vazio e me acalmo danando
Amo somente um vazio e me acalmo danando
Sua presença destrói todos meus desenganos
Minha ausência causou-lhe uma série de danos
Tento provar o contrário e adormeço errando
Amo somente um vazio e me acalmo danando
Amo somente um vazio e me acalmo danando





foto: raique moura | em cena: kazuo iamaguti e kaio santos



foto: raique moura | em cena: kazuo iamaguti



foto: raique moura | em cena: aline vieira



foto: raique moura | em cena: aline vieira



foto: raique moura | em cena: aline vieira

Ilusão. Para continuar existindo, isso é tudo que ser humano necessita. Humano? Quer dizer, esse escombro que restou, e que só por falta de outra palavra ainda insistimos em chamar de humano. Tão insensato, tão irracional na sua fantasia desenfreada que chega a inventar nomes próprios e lugares geográficos imaginários para a própria ilusão. Nomes mágicos, sonoros, cheios de sugestões que incendiam a mente dos pobres coitados. Shangri-Lá, Eldorado, Atlântida, O Jardim das Hespérides, Lemúria. Mu, Getsemâni, Rosebud, Passárgada. (Recitando Manoel Bandeira.) “E quando estiver cansado / Manda chamar a mãe d’água / Pra me contar histórias / Que no tempo de eu menino / Rosa vinha me contar.” Utopias, continentes perdidos, terras do eterno prazer. Paraísos obsessivos, úteros perdidos a serem recuperados de alguma forma, mesmo que apenas na fantasia. Na mente, no sonho. Essas coisas em que não se pode jamais tocar, e que têm apenas um nome. Ilusão, eu já dizia cá com meus botões, ilusão é tudo que o humano – esse escombro patético – necessita para continuar existindo. (Caio Fernando Abreu).

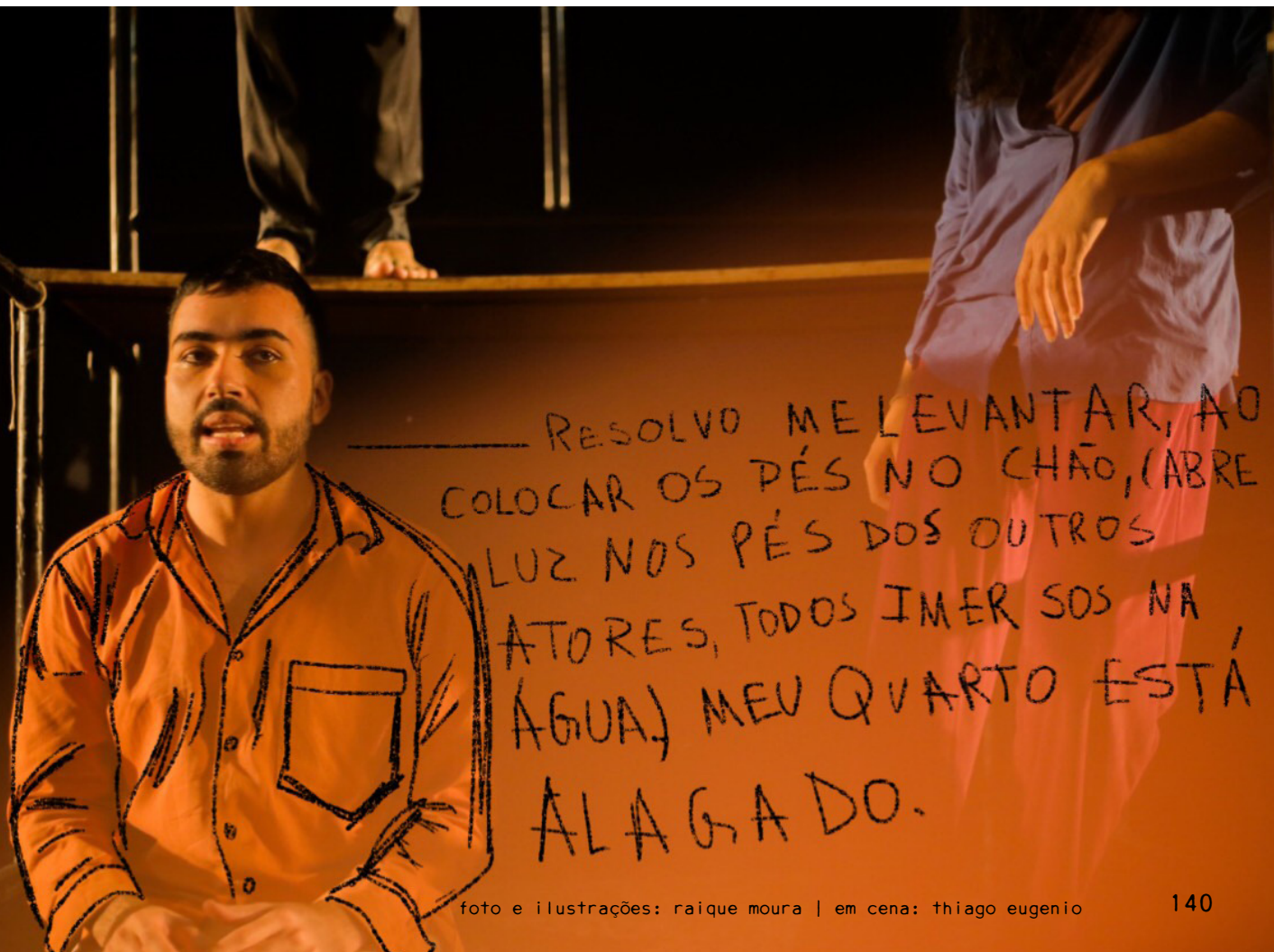




foto: raique moura | em cena: carolina quedar



foto: raique moura | em cena: carolina quedar



foto: raique moura | em cena: davi rocha



assim, de repente, tudo se
enchou.

foto e ilustrações: raique moura

VOCÊ É MEU COMPANHEIRO?

Caio Fernando Abreu

kayque: você é meu companheiro.

Tayna: hein?

kayque: Você é meu companheiro, eu disse

Tayna: O quê?

kayque: Eu disse que você é meu companheiro.

Tayna: O que é que você quer dizer com isso?

kayque: Eu quero dizer que você é meu companheiro, só isso.

Tayna: Tem alguma coisa atrás, eu sinto.

kayque: Não. Não tem nada. Deixa de ser paranoico.

Tayna: Não é disso que estou falando.

kayque: Você está falando do quê, então?

Tayna: Estou falando disso que você falou agora.

kayque: Ah, sei. Que eu sou teu companheiro.

Tayna: Não, não foi assim: que eu sou teu companheiro.

kayque: Você também sente?

Tayna: O quê?

kayque: Que você é meu companheiro?

Tayna: Não me confunda. Tem alguma coisa atrás, eu sei.

kayque: Atrás do companheiro?

Tayna: É.

kayque: Não.

Tayna: Você não sente?

kayque: Que você é meu companheiro? Sinto, sim. Claro que eu sinto. E você, não?

Tayna: Não. Não é isso. Não é assim.

kayque: Você não quer que seja isso assim?

Tayna: Não é que eu não queira: é que não é.

kayque: Não me confunda, por favor, não me confunda. No começo era claro.

Tayna: Agora não?

kayque: Agora sim. Você quer?

Tayna: O quê?

kayque: Ser meu companheiro.

Tayna: Ser teu companheiro?

kayque: É.

Tayna: Companheiro?

kayque: Sim.

Tayna: Eu não sei. Por favor não me confunda.

No começo era claro. Tem alguma coisa atrás, você não vê?

kayque: Eu vejo. Eu quero.

Tayna: O quê?

kayque: Que você seja meu companheiro.

Tayna: Hein?

kayque: Eu quero que você seja meu companheiro, eu disse.

Tayna: O quê?

kayque: Eu disse que eu quero que você seja meu companheiro.

Tayna: Você disse?

kayque: Eu disse?

Tayna: Não, não foi assim: eu disse.

kayque: O quê?

Tayna: Você é meu companheiro.

kayque: Hein?



foto: raique moura | em cena: kayque paiva e tayná campos



foto: raique moura | em cena: tayná campos



foto: raique moura | em cena: kayque paiva e tayná campos

CADÊ EU

(composição e letra originais)

Ana Sinício, Aline S. Vieira e Raquel Stainer

Cadê eu

Cadê o brilho que morreu

E esse olhar que era só seu

Cadê eu

E todas cartas que escreveu

Até meu riso se escondeu

Cadê eu

E os livros que a gente leu

Levou como se fossem seus

E o chão que se estremeceu

Cadê eu

Cadê eu

E o fim desse apogeu

E a noite que escureceu

Cadê eu

Nunca mais amanheceu

E a lua em seu perigeu

Me entristeceu

E os livros que a gente leu

Levou como se fossem seus

E o chão que se estremeceu

Cadê eu





foto: raique moura | em cena: vanessa ribeiro, tayná campos, ana sinicio e kayque paiva



foto: raique moura | em cena: vanessa ribeiro, tayná campos, ana sinicio e kayque paiva



foto: raique moura | em cena: vanessa ribeiro, tayná campos, ana sinicio e kayque paiva

OS TRÊS MAL-AMADOS

Tayna entra com uma latinha de cerveja fechada e entrega para Adriano.

Adriano: O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome. O amor comeu minhas roupas, meus lenços, minhas camisas. O amor comeu metros e metros de gravatas. O amor comeu a medida de meus ternos, o número de meus sapatos, o tamanho de meus chapéus. O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos.

Kaio entra, abre uma latinha de cerveja e entrega para Adriano.

Kazuo: O amor comeu meus remédios, minhas receitas médicas, minhas dietas. Comeu minhas aspirinas, minhas ondas-curtas, meus raios-X. Comeu meus testes mentais, meus exames de urina.

Kayque entra, abre outra latinha e entrega para Adriano

Adriano: O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos.

Antonio entra, abre a cerveja toma um gole e entrega para Adriano

Kazuo: Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso: pente, navalha, escovas, tesouras de unhas, canivete. Faminto ainda, o amor devorou o uso de meus utensílios: meus banhos frios, a ópera cantada no banheiro, o aquecedor de água de fogo morto mas que parecia uma usina. O amor comeu as frutas postas sobre a mesa. Bebeu a água dos copos e das quartinhas. Comeu o pão de propósito escondido. Bebeu as lágrimas dos olhos que, ninguém o sabia, estavam cheios de água.

Stheffany entra, abre outra cerveja toma a latinha toda e entrega a latinha vazia.

Adriano: O amor comeu meu Estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso. O amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas. Comeu os minutos de adiamento de meu relógio, os anos que as linhas de minha mão asseguravam. Comeu o futuro grande atleta, o futuro grande poeta. Comeu as futuras viagens em volta da Terra, as futuras estantes em volta da sala.

Kazuo: O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte.

foto e ilustrações: raique moura | em cena: rafael vidmantas, antonio netto, davi rocha e thiago eugenio





foto: raique moura | em cena: joão dias



foto: raique moura | em cena: joão dias, ana sinicio e evelin schaedler



foto: raique moura | em cena: joão dias, ana sinicio e evelin schaedler



foto e ilustrações: raique moura

Voz em Off Ana: O amor tá pouco se fodendo se você é réu primário, ele sempre chega como visita inconveniente que aparece na porta de casa sem nem sequer mandar mensagens no WhatsApp e vai entrando batendo todas as portas e abrindo a geladeira e acabando com seu pedaço de queijo, sempre com os pés sujos. Não sendo suficiente, os efeitos colaterais de sua presença invadem o meu corpo e me denunciam: é sempre aquela borboleta que não para quieta no estomago, o peito como se tivesse tomado susto e a mão que nunca se decide se tá fria ou quente demais, as pernas que perambulam de lá pra cá e o meu olhar que sempre desmente toda minha pose. Puta que pariu, eu tenho pensando tanto em você que eu me pergunto se a minha cabeça ainda é minha ou se tu pegou ela pra você. É uma vontade enorme de ir e outra enorme de ficar. Eu sei lá, eu acho péssimo, tirando todos os momentos em que eu acho ótimo.



foto: raique moura



foto: raique moura | em cena: aline vieira, joão dias e rafael vidmantas

PERGUNTAS E RESPOSTAS – INCOMUNICABILIDADE

Rafael: Ironicamente, foi perto, ali grudado em você que eu mais dancei sozinho, sabia? Por que no decorrer da vida eu fui aprendendo a sentir aquela solidão acompanhada de uma forma mais amena, doía, é verdade, tanto que se criou um enorme vazio dentro de mim, mas dessa vez não me preocupei desesperadamente em preenchê-lo. Foi ele quem eu tirei pra dançar.

Antonio: Você tem alergia à algum medicamento?

Thiago: Não sei, talvez nós nascemos e nos condicionamos em lugares tão diferentes e opostos da linguagem um do outro, que eu não consigo nem te enxergar

Antonio: O que você prefere, fazer um amor gostosinho ou trepar com força?

Thiago: Baunilha

Rafael e Antonio: Então no três, hein!

Thiago: Pera, você sabe nadar, né?

Rafael e Antonio: um, dois, três...

Davi: Não! Sinceramente, não. Suas palavras são tão vazias e sem nexos, que fica praticamente impossível de estabelecer uma linha de comunicação ou conexão qualquer.

Antônio: Qual o sabor do seu hidratante?

Rafael: Depende do filme que vai me chamar pra assistir, Diário de uma Paixão ou Ninfomaníaca?

Thiago: Se a gente correr na chuva será que nos molhamos mais?

Davi: A única coisa que me faz mal é o amor, vem como quem não quer nada, como um resfriado em dias de queda brusca de temperatura, quando vejo já estou me sentindo sufocado, constipado e arrebatado por dentro... É, talvez eu seja alérgico a "AMORxilina".

Antônio: Você tá entendendo o que eu tô te falando?

Rafael: Talvez, sei lá, acho que a grande questão não seja nem em estar em movimento e sim o por quanto tempo.

Thiago: Por que você nunca me olha nos olhos, nem quando conversamos, nem quando fazemos amor ou até mesmo quando acordamos juntos pela manhã?

Davi: Na verdade, eu só nadei em águas rasas em toda minha vida, mansas, e com boias de braço. Tenho medo de mergulhar fundo e me afogar na imensidão profunda, escura, silenciosa e desconhecida que é você.

Antonio: Você já dançou sozinho?



foto: raique moura | em cena: tayná campos



foto: raique moura | em cena: ana sinicio



foto: raique moura | em cena: vanessa ribeiro

AQUI FORA TÁ UM CAOS
(composição e letra originais)
Ana Sinício

Aqui fora tá um caos
Daqui de cima já não capto mais nenhum som
Respiro o ar que rarefeito me deixa tonto
Eu só queria voar pra outro lugar

Tenho segredos que nunca contei
E levo todos desejos que não realizei
Eu só queria uma chance de recomeçar

Aqui fora tá um caos
Já não me sinto mais em casa
Sol queimando feito brasa
Peito que não aguenta correr mais
Já soltaram minhas mãos
Não entendo mais o que é coração
Eu tenho medo de viver





foto: raique moura | em cena: ana sinicio, raquel stainer e aline vieira

O que é que te enchente?

O que é que te provoca esta instabilidade? O que te faz escorregar no dentro de você? O que te alaga e provoca tantos reflexos em todo o entorno? Espelhos de nós. Quantas Anas precisarão morrer para que a gente entenda toda a vulnerabilidade? Quantos Caios? Será possível fazer uma pvt e dançar sobre a enchente, espirrar todo esse choro preso pisoteando o alagado peito e mandando tudo pra longe? A que custo? Quanto ainda falaremos para que ninguém escute e quantas perguntas encontrarão respostas tão distantes e dissimuladas?

De quantas certezas é feita sua vaidade?

Os ombros suportam o mundo e só o ar já nos pesa demais. Como foi que chegamos a isso? Quando construímos tantas limitações, barreiras, fronteiras? O que vestimos nos determina? O quanto ainda precisaremos remar contra a correnteza que só fica mais forte? Chegamos a este ponto. Ao ponto em que até a água nos é cara demais? O que foi que fizeram os que vieram antes de nós? E o que nós estamos fazendo? Onde reside o desperdício? O que você tem desperdiçado? Quantos amores?

Quantos possíveis contos de fadas? Isso existe? Quanta opressão? Quantos machos te calaram e trancaram sua opinião em uma salinha? Quantos amores te comeram? Quantas amarras? Quantas dúvidas? Você é meu companheiro?

Quantas sessões de terapia serão necessárias? Encontraremos ouvidos para nos ouvir sempre?

O que fizemos das nossas relações?

Nos choca perceber que somos reflexos de nossa própria inquietação, aqui em cena, nós mesmos reflexos de toda essa crise, de tantas dificuldades, de tanto ódio. Como é difícil se relacionar com o outro, aceitar o outro em sua diferença, mas por quê? Quando isso se tornou natural? Quando se tornou natural aceitarmos tantas intervenções em nossas vidas? Pequenas e grandes intervenções. Por isso eu resolvi desenhar na água, situações cotidianas? Acontecimentos normais? O que tudo isso diz de nós?

(Música alta, pequena partitura de desenhar na água, projeção vai abrindo com o desenho de um coração acompanhando o movimento, como se ela tivesse desenhando na água. A atriz deita na água, sobre o desenho, que se projeta em seu corpo e na água. Enquanto o texto abaixo é dito em off, todos colocam os barquinhos de papel na água e entram na piscina, indo para formar uma fila, no final todos dão as mãos e, sem pedir, vão puxando as mãos da plateia para que todos deem as mãos.)

OFF: "Tudo isso dói. Mas eu sei que passa, que se está sendo assim é porque deve ser assim, e virá outro ciclo, depois.

Para me dar força, escrevi no espelho do meu quarto: 'Tá certo que o sonho acabou, mas também não precisa virar pesadelo, não é?' É o que estou tentando vivenciar.

Certo, muitas ilusões dançaram - mas eu me recuso a descrever absolutamente de tudo, eu faço força para manter algumas esperanças acesas, como velas. Também não quero dramatizar e fazer dos problemas reais monstros insolúveis, becos-sem-saída.

Nada é muito terrível. Só viver, não é?

A barra mesmo é ter que estar vivo e ter que desdobrar, batalhar um jeito qualquer de ficar numa boa. O meu tem sido olhar pra dentro, devagar, ter muito cuidado com cada palavra, com cada movimento, com cada coisa que me ligue ao de fora. Até que os dois ritmos naturalmente se encaixem outra vez e passem a fluir". (Caio Fernando Abreu).

NINGUÉM SOLTA A MÃO DE NINGUÉM.

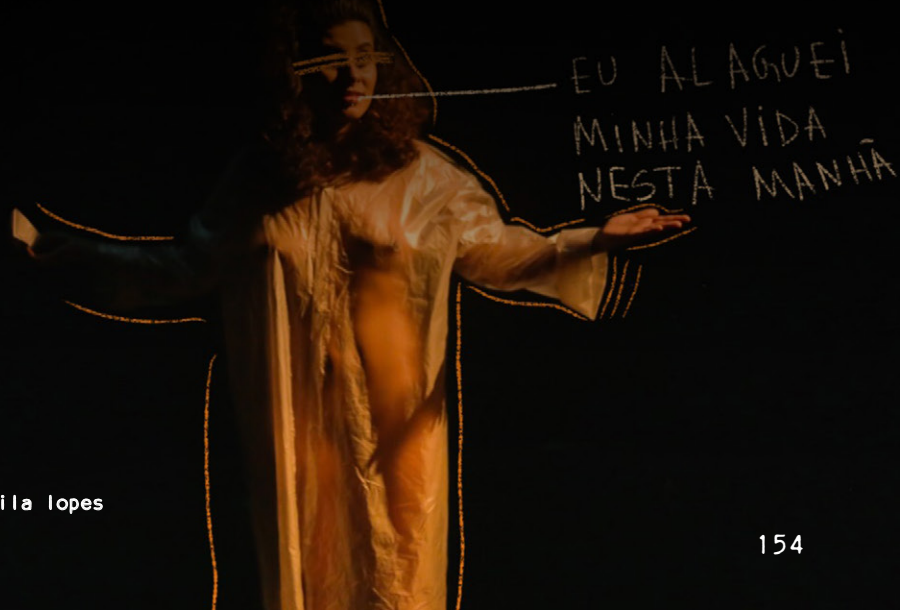




foto: raique moura | em cena: ludmila lopes

CRÉDITOS DO ÁLBUM DE ENCENAÇÃO

concepção BRUNO AUGUSTO E GIL ESPER

design gráfico | diagramação BRUNO AUGUSTO

ilustração e fotografias RAIQUE MOURA



Nós não deveríamos limitar as possibilidades da cena e do palco para recontar histórias já bem conhecidas, formulando mensagens para uma plateia subestimada, projetando meras declarações sobre a realidade. Nós podemos, em vez disso, entender o teatro como uma “experiência” artística usando todos os meios e linguagens à nossa disposição, e tendo certeza que os espectadores são maduros e, geralmente, mais inteligentes do que o pequeno grupo que idealizou e concebeu a peça. (GOEBBELS, 2016, p. 404).



5. OLHARES PARA O TRAJETO
CRIATIVO - COLABORATIVO



O artista deveria acreditar em seus olhos.

Rodin

Neste capítulo apresento quais são as bases práticas do trajeto criativo-colaborativo.²⁸ Aqui será descrita a sistematização que tenho experimentado e que defendo como uma forma de olhar para a educação das e dos artistas-estudantes, preparando-as(os) para atuarem em criações contemporâneas (atuais).

Aqui será apresentada a organização estrutural e formal do trabalho, bem como serão pontuados exemplos de exercícios e jogos (operações artísticas) que têm sustentado a nossa experiência de criação. Serão ainda articulados alguns olhares teóricos²⁹ que servem de apoio e justificam algumas escolhas, sobretudo no que se refere à condução do trajeto, no que se refere à prática. Por fim, a título de exemplificação, relatarei alguns episódios vivenciados nos trajetos apresentados nos álbuns de encenação (*Valsa cotidiana*, ou *copos quebrados e enchente*), objetivando criar um maior diálogo entre os “dois corpos” que compõem este estudo.

Apesar de apresentar alguns exemplos de operações artísticas, é importante deixar claro que a apresentação da prática, conforme concebi para este estudo, está focada em olhares, não

²⁸ Destaco que os olhares para o trajeto criativo-colaborativo serão apresentados e descritos, pelo aspecto da criação artística, com este enfoque específico. Evidente que, paralelo a este trabalho, haverá um outro olhar em constante atenção, que estará voltado para a produção, construção de parcerias, arrecadação de recursos, construção dos elementos necessários, divulgação etc. Infelizmente não havia fôlego, neste trabalho, para abarcar essas duas esferas. Serão realizadas algumas observações pontuais referentes à produção, mas o olhar estará centrado na criação artística. Importante dizer que todos os trajetos que fazem parte da construção deste pensamento foram realizados com um recurso financeiro mínimo, porém com apoio da própria instituição, que, além de espaço, equipamentos e corpo pessoal técnico/artístico, consegue fornecer alguns materiais; o restante é sempre produção própria do coletivo artístico. Nesse sentido, ficará claro ao longo do capítulo que, para nós, a criação artística e a produção são coisas que se misturam e que são de responsabilidade de todo o coletivo, evidentemente organizado em equipes de trabalho. São criados quatro núcleos de trabalho (que não estão diretamente ligados aos quatro focos [etapas do trajeto] que serão apresentados posteriormente). Os núcleos são divididos entre: produção; visualidade da cena; sonoridade da cena e dramaturgia espetacular. Os artistas-estudantes escolhem, por afinidade, em que núcleo gostariam de trabalhar, não é obrigatória a participação nos núcleos. A produção e a criação artísticas estarão sempre em diálogo no dia a dia de ensaio, mas, neste estudo, o nosso olhar estará centrado nos aspectos artísticos da criação, muito embora possa se perceber em determinados momentos, uma contaminação do olhar artístico pelo do olhar da produção.

²⁹ Destaco que os olhares teóricos aqui apresentados caminham no sentido de ampliar as possibilidades de entendimento da prática, com apoio de outras áreas do conhecimento. O foco teórico não estará, portanto, centrado nas práticas teatrais performativas, já apresentadas no pano de fundo e na apresentação do trajeto criativo-colaborativo (referências constantes ao longo de todo trajeto, evidentemente). Aqui gostaria de propor análises que fossem capazes de trazer novas referências, a fim de justificar e explicar a importância dos focos, olhares e operações apresentadas, com um olhar múltiplo e aberto. Objetivo ainda com essa opção deixar espaços para que alguns olhares e relações (no que diz respeito à prática teatral performativa) possam se estabelecer de maneira mais livre, ainda que haja um pensamento no sentido de criar uma linha de raciocínio que seja capaz de orientar e guiar as leituras sobre a abordagem proposta.

em operações. É uma proposta para a criação teatral performativa e colaborativa (com um enfoque pedagógico) fundamentada por linhas de atenção (olhares) que, articuladas, podem servir de subsídio para as mais diversas experiências práticas específicas. Ocorre que seria impossível apresentar uma proposta dessa natureza por meio de operações, pois elas são absolutamente voláteis, fugidias e, por vezes, extremamente específicas (únicas). Não pode haver uma regra, portanto. Isso ficará mais claro com o aprofundamento sobre algumas subjetividades expressas pelos olhares. Apesar de não haver como estabelecer roteiros, algumas operações são, decerto, mais gerais e servem de apoio, sobretudo, de ponto de partida para o trajeto e seus focos de concentração. Trarei algumas dessas operações como exemplo, com a finalidade de aproximar o leitor da minha experiência, de maneira a contribuir com o entendimento sobre enfoques mais específicos que tenho dado à prática do trajeto.

Os olhares estão pensados para auxiliar (servirem como estímulo) tanto os condutores (artistas-docentes) quanto os coletivos artísticos, exatamente na construção das operações artísticas que serão necessárias para cada trajeto. Este é o ponto em que os olhares podem contribuir de forma efetiva aos trajetos. Portanto, deve estar claro que não existem dinâmicas próprias e específicas, nem mesmo um roteiro prático de ações que será apresentado. Muito embora me seja perfeitamente possível visualizar a proposta como um roteiro de 'atenções necessárias' para a criação teatral (em uma ótica performativa). Nesse sentido, acredito que os olhares possam oferecer subsídios para se pensar operações artísticas, a fim de se atingir determinado objetivo no ato da criação.

Em primeiro lugar, e com especial importância, há que se destacar que a condução do trajeto criativo-colaborativo deve manter um olhar leve, sem exigências que forcem o coletivo de trabalho a ir além de seus próprios limites. Deve-se buscar sempre uma condução branda, suave e, sobretudo, dialógica para o trajeto. Esta é uma premissa estruturante. Os trajetos visam desenvolver (criar) obras artísticas, de forma colaborativa, com um coletivo diverso de artistas-estudantes. É essencial para o funcionamento desse jogo que a condução seja serena e busque sempre o diálogo real, ouvindo-se todas as propostas com atenção e tentando, na medida do possível, dar um retorno a todos os olhares expostos no trabalho.

Se a condução vacila ou se, por exemplo, uma voz mais impositiva surge na condução, normalmente o coletivo se desestabiliza ou caminha no mesmo sentido que a condução. É difícil restabelecer o ambiente harmônico de criação após determinados desentendimentos; toda "pessoa de teatro" tem uma boa noção disso. Por isso, é importante estar atento às relações interpessoais ao longo de todo o trajeto, trabalhar com e sobre elas, por exemplo, acolhendo problemas individuais ou lidando com os dias de euforia desmedida.³⁰ Esse é um

³⁰ Por vezes a escrita desta abordagem ganha um certo "tom prescritivo", como observado neste trecho. É importante destacar que lanço mão desse recurso, como uma estratégia que busca aproximar o olhar

aspecto significativo para o trajeto que também me parece, literalmente, indescritível. Em minha visão é um aspecto que há de ser treinado diariamente. Abrir a escuta, mantê-la aberta e não se impor é, para mim, o caminho. Estabelecer diálogos constantes, o exercício diário. Difícil e diferente para cada coletivo, diferente a cada dia de trabalho. Não há como ensinar ou explicar isso, mas é um olhar (uma atenção) que precisa estar presente ao longo de todo o trajeto.

Por outro lado, como já dito neste estudo, os momentos de crise, de indecisão e de discussão fazem parte do trajeto criativo. É também preciso saber lidar com esses momentos para que se tornem espaços de ganhos – nunca de perdas –, de crescimento e amadurecimento coletivo, no sentido tanto das relações pessoais quanto no artístico.

O êxito de um trabalho, no que se refere à colaboração real entre os indivíduos, depende, essencialmente, de como a condução se estabelece. O tom da condução será o tom do trajeto e determinará o tom da obra. Difícilmente se foge desse encadeamento de ações. Não é tarefa fácil. Nem sempre é possível segurar e/ou sustentar o clima como gostaríamos, mas esta é a busca permanente para a condução do trajeto criativo-colaborativo, senão não poderia ter esse nome. Não pode aqui parecer que esta é uma tarefa fácil, nem mesmo que em todos os trajetos será possível ter o controle total e absoluto sobre esses fatores, não é. Por vezes eles fogem de nosso controle.

Partindo para um outro enfoque, ainda no escopo dos aspectos iniciais e gerais da prática, algumas relações se estabelecem entre os olhares para o trajeto e a técnica dos *viewpoints*, sistematizada por Anne Bogart e Tina Landau. Mais adiante, abordarei as apropriações que tenho feito dessa técnica para os trajetos. Antes, entretanto, para que não pareça nenhuma sombra, para que não pareça que há alguma “desonestidade teórica” expressada aqui, torna-se necessário fazer alguns esclarecimentos.

Considero que há uma relação direta entre a proposta que exponho e a técnica dos *viewpoints*. Um exemplo bastante evidente disso está na escolha por chamar os “eixos de atenção” para o trajeto criativo de “olhares”. Há nessa opção uma relação com os “pontos de vista”. (Apesar de uma coisa não ter surgido diretamente da outra e, somente depois, esta

do leitor às experiências reais, à sala de ensaio, nunca devem ser lidas como prescrições a se seguir. Apesar disso, há na utilização da estratégia uma vontade de propor um olhar mais voltado para a ação, para a prática, o que também se liga à ideia central do conceito sobre textos prescritivos. Entretanto, acredito inclusive que, quando esse recurso é utilizado da forma como empregado aqui, ele pode reafirmar a importância do olhar para as subjetivações ao longo do trajeto, o que, em minha visão, caminha em sentido contrário ao de se adotar qualquer comentário aqui expresso como uma receita a ser seguida. A opção por chamar os pontos de atenção para o trajeto de “olhares” já é uma indicação disso, uma vez que olhares pressupõem diferentes pontos de vista possíveis. Por fim, acredito que em nome do compartilhamento da experiência, esse recurso possa se mostrar eficaz em alguns momentos, sem definir um caráter normatizador.

[evidente] associação ter se estabelecido para mim.) A influência que recebi dos *viewpoints* reverberou nessa escolha. Tal aproximação se dá, sobretudo, no sentido de que acredito que as autoras também queriam valorizar ao escolherem o termo *viewpoints*³¹ (pontos de vista), isto é, a questão do olhar, dos diferentes olhares possíveis, bem como chamar a atenção para a imagem, a forma, o movimento. Por outro lado, não há relações entre a lógica proposta para cada um dos nove *viewpoints* elencados pelas autoras com os oito olhares que apresento. Ou seja, os olhares não encontram paralelo nos *viewpoints*. A lógica organizacional da proposta de Bogart e Landau é diversa da que ora proponho.

Apesar disso, os *viewpoints* estão tão na base do pensamento sobre o trajeto que um dos olhares de atenção que proponho trata exatamente sobre apropriações da técnica que tenho utilizado nas práticas apresentadas. Utilizo da técnica como ferramenta, tanto para o treino do olhar como para a construção de desenho de cena e composição. Os *viewpoints*, portanto, aparecem como parte do trajeto e inspiram a ideia de chamar a atenção ao longo do trabalho para os “olhares”, mas não se apresentam como uma referência principal que guia o trajeto, muito menos considero o trajeto criativo-colaborativo uma releitura dos *viewpoints*. Eles são, sim, parte da “plagicombinação teórica” que envolve o trabalho, uma referência clara e importante para o desenvolvimento da prática que apresento.

Ainda em termos gerais, acredito ser importante chamar a atenção para dois dispositivos cênicos centrais para o desenvolvimento da prática, à medida que a temos experimentado: a visualidade da cena (e o conseqüente trabalho sobre a imagem) e os aspectos relativos às sonoridades³² da cena.

A imagem interessa ao trajeto em duas direções, pois está colocada como uma ferramenta de criação, utilizada constantemente em operações artísticas ao longo do percurso de criação, ao mesmo tempo que é também (a sua produção) um dos objetivos da criação. Olhamos para a imagem pelo campo da produção artística, da formatividade (quando vista como dispositivo para a criação) e da recepção (posto que um dos objetivos do teatro é, também, dar algo a

³¹ Importante frisar que digo que as autoras escolheram o termo, pois optaram por manter essa nomenclatura e sistematizaram esses pontos de vista de forma mais abrangente e pensando no teatro. Entretanto, o termo fora cunhado anteriormente, pela bailarina e coreógrafa Mary Overlie, de quem Bogart foi aluna. Overlie havia estruturado seis pontos de vista, com um olhar mais focado em composição para a dança. Na releitura de Bogart e Landau, há um olhar mais voltado para a criação teatral e passam a ser nove os pontos de vista trabalhados.

³² Chamo a atenção para a utilização do termo. Quando falo em sonoridades, englobo também a música, que, como poderemos constatar no trabalho, é um dispositivo de grande importância para a criação. Entretanto, além disso, interessa ao trajeto a pesquisa sobre outros sons, pois também podem se colocar como ferramenta e suporte para a criação de cenas. Por exemplo, em um trajeto que comecei a desenvolver agora, chamado *Se peixe chorasse, transbordava o oceano*, estamos desenvolvendo um estudo de criação de cena a partir de sons de eletrodomésticos (batedeira, liquidificador e aspirador de pó).

ver³³ – criar imagens que sejam capazes de estabelecer “pontes de diálogo” entre a obra e os espectadores).

Entretanto, para o correto entendimento dos olhares e do funcionamento de algumas operações artísticas (jogos, dinâmicas, exercícios, improvisações direcionadas etc.) que apresentarei, sobretudo, no que compete à criação artística (nosso foco neste estudo), é importante fazer uma aproximação à imagem pelos caminhos da percepção, daí a importância de ter trazido os olhares de Fayga Ostrower como pano de fundo para a pesquisa (o que nos encaminha a um entendimento da percepção como uma elaboração complexa, que envolve o “ser consciente – cultural – sensível”).

Nesse sentido, o trajeto não se liga (tanto) a uma questão mais analítica em relação à imagem, que poderia estar mais relacionada à semiótica, caminho pelo qual, ao meu ver, poderíamos correr o risco de corroborar com a supremacia dos modelos linguísticos para a análise das imagens (arte). Também não intentamos uma aproximação a um campo filosófico,³⁴ que colocaria a imagem sob óticas e parâmetros complexos, que poderiam ocasionar um excesso de “psicologismo” ao trabalho sobre as imagens, quando vistas como dispositivo cênico (algo que talvez fosse fundamental para o teatro de personagens dramáticas, mas que para o performativo pode se colocar como um problema).

Mesmo nos aspectos que se ligam ao momento da composição, em que o olhar sobre as possíveis recepções do espetáculo estará mais em evidência, interessa-me uma aproximação ao entendimento da imagem mais vinculada à percepção (ao aspecto do sensível e, portanto, mais próxima ao campo de estudo da arte). Acredito que aspectos mais ligados ao “pensar a imagem”, a exemplo de estudos de Jacques Rancière, Georges Didi Huberman ou William John Thomas Mitchel, aproximaria o trajeto de uma visão mais crítica da arte e, portanto, mais próxima ao campo da análise do que da criação. Entendo que certa liberdade formal e conceitual, às vezes, coloca-se como uma imposição para a criação. A meu ver, teorizar sobremaneira alguns aspectos no ato da criação pode nos distanciar (coletivo artístico) dos aspectos colocados como “pano de fundo”.

Todavia, cabe ressaltar que o exercício (da análise crítica) feito posterior à criação pode ser oportuno para esclarecer algumas relações que se estabelecem de forma intuitiva

³³ Didi-Hubermann em *O que vemos, o que nos olha*, coloca: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito” (HUBERMANN, 1998, p. 77).

³⁴ Esta observação se liga ao momento da criação. Refiro-me pontualmente à prática criativa, momento em que devem ser afastados psicologismos e análises sobremaneira complexos. Interessa-me uma aproximação às imagens pela via da percepção artística, do olhar subjetivo, isso quando vistas como referência para o trajeto. Por outro lado, outros pontos de vista se farão, quando, por exemplo, pensamos sobre as imagens que criamos e damos a ver (campo mais ligado aos estudos da recepção). Dessa forma, olhares e pontuações no âmbito do campo filosófico da imagem e da própria arte estarão sempre atravessando o trajeto.

(consciente-sensível-cultural) no trajeto criativo-colaborativo, o que seria um potencial tema de discussão para estudos futuros sobre a prática que tenho desenvolvido.

Parece-me que a aproximação que construo com a imagem encontra maiores ressonâncias em Gaston Bachelard³⁵ e questões mais ligadas à imaginação e ao imaginário, sobretudo por ter um olhar mais voltado para a própria noção de poética (a qual considero ter um paralelo com a noção teatral).

Em palestra nas Jornadas de Primavera da Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão, em maio de 1981, Paul Ricœur, ao abordar questões referentes à imagem mental (Imagem e Metáfora), prefere estabelecer sua discussão sobre os aspectos da imaginação, naquele momento, de maneira extremamente radical:

Permitam-me, em primeiro lugar, fazer uma distinção entre imagem e imaginação. É da imaginação que vou falar e não da imagem. Porquê? Em virtude dos impasses nos quais se fechou o estudo da imagem. Não direi aqui nada acerca dos danos de que os filósofos são responsáveis, na sua tentativa de fazer da imagem o material mental com o qual as nossas ideias abstractas seriam talhadas, na linha dos empiristas ingleses. Além de a derivação do conceito a partir da imagem relevar de uma alquimia mental perfeitamente arbitrária, o pretensão material concreto que o termo imagem parece designar é ele próprio uma criação da teoria, por analogia com os corpúsculos da física mecânica. Deixarei então de lado os usos infelizes da imagem na teoria do conhecimento e na epistemologia. (RICŒUR, [s.d.], p. 01)

Talvez seja por motivos semelhantes, não coloridos do rancor que vejo na fala de Ricœur, que tenho me aproximado mais do pensamento em relação à imaginação ou às metáforas. Entretanto, e de toda forma, talvez seja mais interessante ao trajeto (no campo filosófico) buscar uma aproximação à ideia de “inestética”, proposta por Badiou, no *Pequeno manual de inestética*:

Por "inestética" entendo uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte. (BADIOU, 2002, p. 10)

Com base na lógica da inestética (ou das leituras que tenho feito dela), vislumbro a imagem por um aspecto de aproximação ao teatral (definido por perspectivas artísticas, relacionadas à percepção).

Um dos aspectos que me atraem no ato criativo é a capacidade de diálogo com a teatralidade expressada pelas imagens escolhidas para referenciar o trajeto (quando ela é vista como dispositivo). Por outro lado, também me chama a atenção a capacidade de transformá-las em

³⁵ Retornarei a Bachelard no tópico 5.2.3 desta tese (Pensar com imagem: o treino do olhar, a busca por referências, a metáfora visual e o tamanho da ideia), no qual trarei uma aproximação ao seu olhar.

teatrais (quando vistas como “cena”) ou a capacidade de transpor o olhar teatral sobre determinada imagem para o olhar sobre determinada cena teatral.

É exatamente por esse mesmo prisma que o trajeto vai olhar para as sonoridades também, buscando o teatral que há nos sons, nas músicas, nos ruídos, além de buscar nas possibilidades tecnológicas de sonorização, como microfonação e efeitos (*loopings*, sobreposições, distorções etc.), outras aproximações com o teatral. Também as sonoridades se colocam como elemento-chave, um dispositivo para a criação que, ao lado das imagens, também atua como ferramenta (subsídio) para as operações artísticas que experimentamos no trajeto criativo-colaborativo.

A imagem, ou melhor, as imagens (como dispositivo e como pensamento sobre a visualidade cênica), bem como as sonoridades são guias para todos os olhares e estarão ativamente em jogo durante toda a criação, conforme poderá ser notado ao longo da apresentação da presente abordagem que proponho.

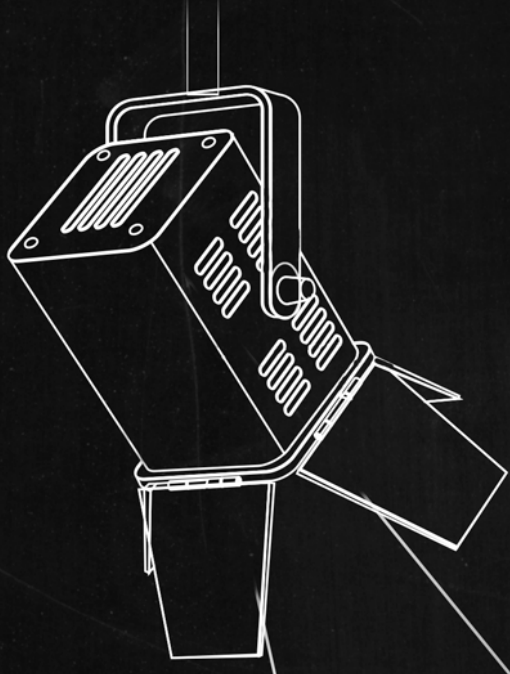
Isso posto, passo para uma apresentação mais estrutural e organizacional do trajeto. Início essa incursão pelos focos de concentração do olhar. Como havia dito de forma bem passageira na introdução, dividi o trajeto criativo-colaborativo em quatro focos de concentração:³⁶ foco do olhar, foco do aproximar, foco do construir e foco do compor. Em cada foco enquadram-se (harmonizam-se) os oito olhares para o trajeto criativo-colaborativo, que estão assim organizados:

- 1) *Viewpoints*: treinamento do olhar e suporte para a criação de cenas;
- 2) Elaboração temática: a escolha do tema de abordagem artística;
- 3) Pensar com imagem: o treino do olhar, a busca por referências, a metáfora visual e o tamanho da ideia;
- 4) Dispositivos cênicos: jogos sonoro-visuais;
- 5) Tradução intersemiótica e plagicombinação: referências postas em jogo;
- 6) Traçar o trajeto da obra: escolhas coletivas – “o olhar para as fagulhas” e a seleção do material – estabelecer definições;
- 7) Entre o pensar e o executar: a “materialidade” das coisas e o teatro como arte da “gambiarra”;

³⁶ Não confundir os focos de concentração do olhar com os “núcleos de trabalho” apresentados na nota de rodapé 28, em que eu explicitava a relação do trajeto com uma organização para a sua produção. Agora refiro-me às etapas que estruturam os olhares para o trajeto criativo-colaborativo no campo da criação.

8) Composição: organização do material visual, sonoro e dramático alinhado ao pensamento estético do teatro performativo.

Eles se constituem como olhares abrangentes e até mesmo generalizantes, que dialogam com as subjetividades inerentes à criação artística. A seguir, explicarei mais detidamente cada um.



5.1 FOCOS DE CONCENTRAÇÃO DO OLHAR

Cheguei aos focos de concentração, sobretudo, para atender a duas questões que se colocavam nos trajetos: a primeira dizia respeito à noção de evolução do trabalho criativo, ou melhor, à percepção dessa evolução pelo coletivo artístico; e a segunda, mais ligada à ‘concentração do olhar’ necessário para cada etapa percorrida.

Nesse sentido, as duas principais funções que atribuo à divisão do trajeto criativo-colaborativo em focos de concentração são:

- a) Contribuir para a garantia de uma agenda de trabalho na qual há previsão para a evolução das atividades com vistas a se chegar ao produto artístico final. Percebo que avançar etapas, mesmo que sejam etapas um tanto subjetivas, ajuda a manter todos conectados ao cronograma de trabalho, bem como favorece a percepção do coletivo sobre os avanços realizados. (Esfera prática e organizacional)
- b) Auxiliar a manter a concentração do trabalho conforme as esferas que mais interessam naquele momento ou fase do trajeto, ou seja, ajudar, exatamente, a manter o foco. Em minha percepção, isso tem sido fundamental para garantir maior clareza a todo o coletivo sobre onde investir mais energia a cada etapa do trabalho, ou melhor, para onde direcionar os olhares a cada etapa do trajeto. (Esfera subjetiva e poética)

Os focos de concentração, da maneira como tenho denominado, são praticamente autoexplicativos. Consistem em verbos que representam ações recorrentes e corriqueiras à criação em arte (olhar – aproximar – construir – compor) e, aqui, objetivam direcionar a atenção do coletivo exatamente para essas ações, ainda que possa haver algumas especificidades (atividades e/ou ações) vinculadas a cada uma das etapas.

Embora nessa apresentação dos focos exponho algo que poderia ser denominado como uma “(pré)relação” que determina quais olhares estarão mais presentes em cada foco, poderá haver e, talvez até seja salutar que haja, reestruturações desse modelo de organização.

Por exemplo, defendo que o tema de abordagem artística (elemento central do segundo olhar) seja definido no primeiro foco de concentração. Entretanto, nada impede que durante o foco do olhar não se chegue a uma definição final sobre a temática e o coletivo de trabalho queira avançar sobre o foco do aproximar ainda antes de realizar a escolha, até para que possa experimentar mais olhares possíveis (novos pontos de vista) sobre diferentes temas e entender qual apresenta uma evolução mais satisfatória na prática do trabalho; ou para que se possa perceber melhor com qual deles mais se identifica nessas práticas. Não há nenhum problema em se trabalhar com diferentes estruturas organizacionais entre os focos e os olhares, antes, pelo contrário, novas leituras dessa organização se farão, inclusive, necessárias, a depender dos artistas-estudantes, do envolvimento, ou do não envolvimento coletivo em determinados olhares etc.

No entanto, considero recomendável que concluir uma etapa e seus objetivos antes de seguir adiante seja importante, de maneira a ir fechando arestas nas etapas (focos) – mas nada está solidificado, isso precisa ficar claro. Não há regras para o trajeto, afinal, como já expressei, a obra e o coletivo de trabalho também vão interferir e auxiliar a definir esse caminho.

Os focos também entram no trajeto na mesma sequência em que foram apresentados (olhar – aproximar – construir – compor), de modo que são responsáveis por dividir o trajeto criativo em quatro etapas (focos de concentração).

Uma vez que o foco de concentração passou a fazer parte do trajeto, ele estará sempre presente como uma ‘atenção necessária’. Assim, por exemplo, iniciamos o trajeto com um foco em jogo e terminamos com quatro, que estarão ainda em diálogo com os oito olhares propostos. Há, certamente, uma “flutuação” na importância que cada coisa adquire a cada momento, senão, nem se justificaria a própria organização estrutural. O que quero dizer é que, uma vez que um olhar de atenção ou um foco de concentração passam a fazer parte do trajeto, de alguma maneira, o trajeto deve ser contaminado por aquilo, os olhares do coletivo devem passar a ter essa atenção e concentração (quase que) naturalmente.

Na tabela a seguir, apresento a (pré)relação entre os focos de concentração e os olhares de atenção, da forma como a temos vivenciado. Acredito que esta apresentação possa auxiliar na compreensão da organização proposta, bem como dar pistas sobre as especificidades (atividades e/ou ações) que eu apontava há pouco.

FOCO DE CONCENTRAÇÃO	OLHARES DE ATENÇÃO MAIS ATUANTES
Foco do olhar	1) <i>Viewpoints</i> : treinamento do olhar e suporte para a criação de cenas; 2) Elaboração Temática: a escolha do tema de abordagem artística; 3) Pensar com imagem: o treino do olhar, a busca por referências, a metáfora visual e o tamanho da ideia;
Foco do aproximar	4) Dispositivos Cênicos: Jogos sonoro-visuais; 5) Tradução intersemiótica e Plagicominação: referências postas em jogo;
Foco do construir	6) Traçar o trajeto da obra: escolhas coletivas – “o olhar para as fagulhas” e a seleção do material – estabelecer definições; 7) Entre o pensar e o executar: a ‘materialidade’ das coisas e o teatro como arte da ‘gambiarra’;
Foco do compor	8) Composição: Organização do material visual, sonoro e dramático alinhado ao pensamento estético do teatro performativo.

A seguir, farei uma breve descrição da como trabalhamos em cada foco durante o trajeto criativo-colaborativo, apresentando o que considero serem os principais objetivos de cada um deles, em alinhamento aos olhares. Em geral, o olhar será desenvolvido pela perspectiva da condução do trajeto – meu ‘lugar de fala’ neste estudo. A ideia é pontuar como a condução do trajeto se apoia nessa lógica organizacional.

5.1.1 Foco do olhar

Primeiro foco de concentração do trajeto criativo-colaborativo, o foco do olhar se estabelece em duas vias. A primeira, direcionada para o treinamento do coletivo artístico, com uma ligação mais física, trata da ‘unidade’ corpóreo/vocal e da ‘unidade’ de criação (do encontro entre seres). Vislumbra encontrar ‘olhares em comum’ para o coletivo de trabalho, não uniformizantes esteticamente, mas que sejam capazes de (propícios a) estabelecer diálogos. A segunda se liga à poética do trabalho e estará, portanto, mais em diálogo com a temática que se pretende abordar e com as imagens (em sentido amplo) a que se pretende chegar.

Dessa maneira, estímulo paralelamente o olhar sobre o próprio coletivo artístico (os modos [formas] de criação desse conjunto) e o olhar poético sobre a obra que se pretende colaborativamente construir (formas). Este é, portanto, o momento em que se definem as “primeiras bases formativas”, tanto do coletivo quanto da obra que se pretende criar. É quando se definem os primeiros olhares para (e sobre) a obra, bem como para (e sobre) o coletivo de trabalho.

Ao percorrer esse foco, costumo dividir os encontros em duas partes. Um primeiro momento voltado para o treinamento físico e dinâmicas com o espaço, direcionando o olhar sobre a interação e integração do coletivo; e um momento voltado, mais especificamente, para o treinamento do olhar poético dos artistas-estudantes.

Durante esse primeiro foco, o trabalho inicial se volta para alongamentos e aquecimentos. Há um tempo para o alongamento livre, para que cada artista-estudante dê o enfoque ao seu próprio alongamento, direcionando seus exercícios e práticas àquelas regiões do corpo em que sente mais necessidade de trabalhar a cada dia. Ao contrário do habitual, que é buscar uma concentração já bastante rígida para esse momento, tentando estabelecer uma nova relação com o ambiente de criação, que se distancie do “ambiente rua” para chegar à sala de ensaio, no trajeto criativo-colaborativo, essa é também a oportunidade do “papo”. Há sempre um incentivo à conversa, às brincadeiras, às fofocas, ou seja, uma intenção de construir um ambiente de “interação descontraída”, que visa aproximar, pessoalmente, os artistas-estudantes e a equipe de trabalho.

Posteriormente, nos exercícios de aquecimento, é que começa a concentração mais específica para o dia de trabalho. Os jogos e operações já são pensados para ajudar a despertar os corpos/olhares para o que se pretende desenvolver no dia. Tenho insistido nessa perspectiva pois acredito que esse afeto, esse conhecer, conversar, brincar, falar do nada e do tudo, da vida, trocar confidências, é também fundamental para atingir um clima de confiança em que seja possível criar junto. De alguma forma, há que se buscar “desnudamentos” (não literais) para que o coletivo de indivíduos se torne um coletivo artístico. O foco do olhar está completamente imbrincado nisso e disso.

Passo, a seguir, à descrição dos principais objetivos que o trajeto criativo-colaborativo almeja com o foco do olhar:

- a) Realizar sequências de exercícios de alongamento e aquecimento, de forma colaborativa, em que, a cada encontro, diferentes artistas-estudantes possam propor jogos e atividades que se ligam às práticas já previstas para os olhares.
- b) Estabelecer um “treinamento coletivo” a ser executado a cada encontro nos demais focos de concentração.
- c) Trabalhar com práticas e jogos de integração de grupo, com olhar voltado para a criação de uma confiança interna do coletivo de trabalho.
- d) Desconstruir qualquer possibilidade de que critérios comparativos entre os ‘sujeitos’ do trabalho, bem como “juízos de valor” possam se colocar na relação entre a equipe, seja sobre ideias expressas para o trabalho, seja por momentos ridículos atravessados no trajeto. É preciso que fique claro que é importante rir do que é engraçado, divertir-se, mas garantir o máximo respeito, sempre, a todas as ideias e acontecimentos do trajeto, por mais estúpidos e idiotas que possam parecer. Por trás de um pensamento aparentemente banal, pode se esconder o início da construção de momentos brilhantes. Afora isso, o respeito do coletivo artístico pelo coletivo artístico é o que vai garantir a boa partilha de ideias/ações e seu conseqüente êxito.
- e) Trabalhar pela construção de um coletivo harmônico de trabalho.
- f) Pesquisar, pela prática, olhares poéticos comuns e/ou dialógicos entre o coletivo artístico. Encontrar identificações artísticas, poéticas e/ou formais.
- g) Realizar exercícios e jogos de aproximação com as possíveis temáticas surgidas no coletivo, a fim de, pela vivência prática, entender como cada uma das propostas reverbera no coletivo artístico.
- h) Definir a temática sobre a qual o trajeto criativo será guiado.
- i) Buscar referências artísticas, nas artes visuais, música, literatura, arquitetura, cinema, performance, dança etc., que possam dialogar com os olhares estéticos e/ou com a temática abordada.

- j) Realizar exercícios e jogos com o objetivo de ampliar os possíveis “pontos de vista” sobre o tema de trabalho.
- k) Estabelecer sobre quais bases poético-formativas se sustentam os olhares do coletivo.

5.1.2. Foco do aproximar

O foco do aproximar vem somar forças ao olhar. Trata-se do momento dois, em que nos aproximamos do tema de abordagem escolhido e a abordagem do tema se aproxima do teatro. Isso ocorre pela prática, pela experimentação, com jogos e improvisações. É uma oportunidade crucial para a encenação, pois é ao nos aproximarmos do tema que vamos iniciando os “desenhos” sobre os recortes e costuras possíveis para a abordagem que pretendemos para o tema posto em cena, bem como nos aproximamos das referências artísticas que foram trazidas no foco do olhar. Aqui iniciam-se os esforços para repensá-las em cena, traduzi-las e encontrar releituras e plagicombinações possíveis que também possam servir de base para a encenação, somando-se aos resultados de jogos e improvisações direcionadas, criadas e executadas pelo coletivo artístico.

Chamo de improvisação direcionada aquela improvisação que parte de algumas premissas preestabelecidas, com um tempo de maturação e jogo, antes de ir para a “apresentação da improvisação” propriamente dita. Pode parecer estranho falar de apresentação ligada à improvisação, entretanto, percebi, na prática, que os jogos mais direcionados e que resultam de alguma elaboração pregressa contribuem de forma mais significativa para encontrar uma linha guia dramática para a encenação. Nesse sentido, eu e o coletivo artístico costumamos encontrar um ponto de partida para a improvisação, que pode ser uma imagem, um texto, uma música, uma ideia, a associação de alguns desses elementos etc. Daí, em jogo, dou um tempo para que os artistas-estudantes organizem as bases da improvisação (pensem pelo corpo), que é apresentada posteriormente, já com alguma elaboração mínima, porém ainda preservando diversas aberturas para o “acaso”; ainda não é a apresentação de uma cena fechada, mas uma cena aberta e em processo.

Por último, nessa etapa do trajeto também iniciamos as primeiras experimentações sobre os dispositivos cênicos. Assim, serão propostos jogos e improvisações que busquem diálogo, e/ou que se construam a partir da relação com objetos, adereços, elementos cenográficos, figurinos, fontes de luz, sonoridades, vídeos etc. Esses experimentos acabam conduzindo o trajeto também para o início da busca sobre a relação com a tecnologia da cena. Começamos a realizar experimentos com projeções, investigando possibilidades de relação da cena com

o vídeo, amplificação de vozes com microfones e suas potencialidades, efeitos possíveis com a utilização das fontes de luz etc.

Nesse sentido, são objetivos para este foco:

- a) Realizar experimentos, jogos e improvisações direcionadas, com a finalidade de buscar novos pontos de vista possíveis para o tema de abordagem escolhido.
- b) Aproximar o coletivo dos dispositivos cênicos, bem como da tecnologia disponível para a cena.
- c) Investigar, na prática, de que modo os dispositivos cênicos podem se colocar como ferramentas para a criação.
- d) Buscar alguma apropriação para as referências artísticas/estéticas trazidas para o trajeto, por meio de jogos que visam à tradução intersemiótica.
- e) Realizar experimentações coreográficas e de desenho de cena, tendo como base as músicas trazidas como referência para o trajeto.
- f) Criar “esboços de cenas” a serem desenvolvidas no foco do construir.

5.1.3. Foco do construir

Neste terceiro foco saímos do lugar da vivência, da experimentação, do jogo, e iniciamos a organização e estruturação do material já trabalhado, em diálogo com os princípios do teatro performativo. Também é o momento de avançar na formatação das cenas e da encenação. Aqui são iniciados os pensamentos (mais pontuais) sobre uma estrutura dramaturgica, tanto textual quanto espetacular, momento em que as definições começam a se delinear em cenas – ainda como cenas avulsas, soltas, partituras e coreografias soltas, mas já com um (pré)pensamento sobre a composição cênica a nortear os trabalhos.

No foco do construir, outros três olhares somam-se ao trajeto. É preciso iniciar uma consciência acerca da montagem da encenação, das plagicombinações em jogo a partir das referências postas por meio das traduções intersemióticas e demais influências. Inicia-se o traçado da encenação, é o momento de olhar para as fagulhas, fazer a seleção de todo o material e investir em formatar aqueles que foram selecionados. Enfim, trata-se de estabelecer as definições para se envolver nas construções.

Uma atenção importante nesse foco deve ser dada ao pensamento sobre o que é possível executar daquilo foi previamente imaginado. Uma das perguntas que guia este foco é: Como construir uma imagem teatral que possa dar conta da imagem mental criada pelo coletivo? Neste ponto, será decisivo o conhecimento técnico sobre os dispositivos cênicos, os materiais,

as ferramentas e, sobretudo, sobre o “espaço e a arquitetura” teatrais. Há que se ter em mente que o teatro é o espaço da “gambiarra”. É possível criar imagens potentes com poucos recursos. Basta conhecer e saber articular os dispositivos, o instrumental e a maquinaria que o teatro disponibiliza, bem como ter a mente aberta para as adaptações, invenções, truques, enfim, “gambiarra”. Como dito por Adamov (*apud* RYNGAERT, 1998, p. 200): “A imagem impressionante não é necessariamente teatral”.

São objetivos presentes no foco do construir:

- a) Realizar a seleção de todo o material desenvolvido, com olhar pautado na encenação performativa, para entender onde o coletivo artístico deve investir seus esforços de construção.
- b) Iniciar o desenho do traçado da obra, ou, dito em outras palavras, fazer as escolhas dramáticas em sentido amplo; pensar a “dramaturgia do espetáculo” (da encenação).
- c) Elaborar as cenas idealizadas, trabalhar sobre elas, em sua construção, descobrir novos pontos de vista.
- d) Trabalhar na construção das imagens que foram idealizadas nos focos anteriores.
- e) Estabelecer as primeiras definições sobre os dispositivos cenográficos, de vestimenta e demais elementos de visualidade da cena.
- f) Criar planos de ação para a produção e realização de todo o material necessário, bem como organizar como deverá acontecer a montagem cênica, para que tudo possa funcionar a contento.

5.1.4. Foco do compor

Último foco do trajeto, liga-se à noção de composição cênica, aqui trabalhada com dois olhares, um pautado na ideia de composição expressa por Anne Bogart e Tina Landau no *Livro dos viewpoints – um guia prático para viewpoints e composição*, mas também há uma tentativa de aproximação do olhar para a composição advinda de outras linguagens artísticas, em especial as artes visuais e a música, que busca uma referência do teatro da ausência de Goebbels.

Estarão em jogo a composição visual/sonora/dramática das cenas, em diálogo com a forma teatral abordada, no caso o teatro performativo, e o pensamento geral sobre a composição artística. Serão ainda objetos de trabalho neste foco questões relacionadas à identidade visual que se pretende para a divulgação do trabalho, afinal, os olhares sobre a encenação se iniciam antes da apresentação em si. No contato com a visualidade proposta

para a divulgação de determinado trabalho, já começamos a elaborar olhares para aquela obra. Portanto, surgirão neste foco questões sobre como se dará a divulgação, quais estratégias artísticas adotar para “chamar” o olhar do público, em quais plataformas e formatos realizar a divulgação etc. São aspectos bastante relacionados à produção, entretanto, como reverberam sobre o olhar poético e artístico que se tem do trabalho, serão minimamente abordados ao descrever o olhar que se liga à composição.

O foco do compor objetiva:

- a) Definir a sequência final das cenas, para fechar a dramaturgia espetacular.
- b) Buscar um diálogo prático entre as noções de composição para a cena e ideias de composição em outras linguagens artísticas.
- c) Estabelecer os últimos parâmetros estéticos para o trabalho.
- d) Cuidar do acabamento detalhado da encenação.
- e) Finalizar a execução dos dispositivos que devem ser criados especialmente para a encenação.
- f) Definir mapas relativos aos dispositivos e iluminação, sonorização e cenográficos.
- g) Criar a identidade visual com a qual se pretende apresentar a encenação ao público, por meio das artes gráficas.
- h) Definir estratégias de divulgação em consonância com os olhares poéticos abordados.
- i) Realizar a montagem dos dispositivos cênicos.

Destaco que a passagem de um foco ao outro é fluida. Os focos, de alguma maneira, contaminam-se e, como já dito, a partir do momento em que uma preocupação (atenção) entra em jogo no trajeto, ela o acompanhará até o seu final, em maior ou menor grau de interferência nos olhares sobre o trajeto. Estará sempre ali, como um pano de fundo da criação, algo com o qual aquele coletivo já lidou, cuja importância entendeu e, portanto, espera-se que tenha modificado os olhares do coletivo.

A partir do próximo tópico, descrevo os olhares de atenção para o trajeto³⁷ pautado por uma perspectiva sobre como as propostas têm se articulado na prática. Pretendo também articular alguns pontos discutidos no que tange aos olhares, com imagens apresentadas nos dois álbuns de encenação. Dessa forma, acredito que será interessante exemplificar algumas

³⁷ Para auxiliar a visualização de algumas operações artísticas comuns aos trajetos criativos colaborativos, descritas ao longo da apresentação dos olhares de atenção, utilizarei algumas imagens fotográficas, criadas especificamente para a tese. Para chegar às imagens, ministrei um workshop em que trabalhei sobre determinados aspectos da criação, em que considerava que as imagens seriam fundamentais para garantir o entendimento das propostas. Para a realização desse workshop contei com o apoio de Jacqueline Altenhofer, Joi Dias, Odílio Gonsalves, Romário Hilário, Tiemy Ikegamy e Zezinho Martins, *performers* que se disponibilizaram a participar da experiência para a realização dos registros; contei ainda com o apoio de Bruno Augusto, Raique Moura e Rodrigo Bento, na organização técnica/artística e registro da vivência.

experiências relacionando-as às imagens de cenas criadas a partir de experiências semelhantes. Essa lógica foi condutora da elaboração do Caderno de Encenação do *Risiko* (que será apresentado na sequência deste capítulo), entretanto, nos álbuns, optei por deixar as imagens mais livres, por “não as enclausurar” nos verbos.

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro
mole que fazia uma volta atrás de casa.
Passou um homem e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se
chama enseada. Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia
uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manoel de Barros

5.2 OLHARES DE ATENÇÃO PARA O TRAJETO



Existem infinitas possibilidades de se lançar nos olhares e nos focos que proponho como estrutura para o trajeto criativo-colaborativo. A forma como as operações artísticas (jogos e exercícios) se darão e até mesmo o encadeamento das ações dependerão das temáticas trabalhadas e de como o coletivo artístico pretende abordá-las. Há uma constante (re)invenção sobre a forma como as práticas serão desenhadas.

Durante a criação, toda prática estará diretamente relacionada aos ‘acontecimentos’ do trajeto, ao que vai se revelando, à forma como a temática encontra “espaços de teatralização” no coletivo (ou, se preferir), como o coletivo artístico desenvolve, na prática, seus olhares teatrais sobre determinada temática.

É fundamental ao longo do trajeto observar quais pontos de vista se fortalecem, quais aspectos se destacam. É importante entender também sobre quais aspectos há divergências de olhares no coletivo. É comum que existam “pontos de tensão”, que se relacionam a discordâncias em relação a algumas propostas. Isso merece atenção especial, pois essas mesmas divergências podem ocorrer entre os espectadores. (O coletivo de criação é, também, uma amostra das diferentes visões que poderão ser lançadas pelo público sobre a obra.) Por isso, nos “pontos de tensão” há que se investir energia e aprofundar os vários pontos de vista possíveis, de maneira a tornar a obra mais potente.

Para mim, é essa atenção da condução às subjetivações do trajeto que vai determinar como ele deve ser (re)desenhado a cada momento, em busca de operações que possam sugerir ou evidenciar soluções cênicas e teatrais. Assim, o que aparece de sugestão de operação artística nesta tese precisa ser entendido somente como exemplo. O caminho real de cada trajeto será feito no caminhar de cada trajeto. Isso justifica os olhares em detrimento de fórmulas (operações).

Entretanto, não posso me declinar de apresentar algumas operações artísticas que tenho experimentado. A meu ver, elas funcionam como um treinamento do coletivo, uma preparação, não do ator especificamente (apesar de funcionar neste sentido também), mas do coletivo artístico. Portanto, nas propostas dos olhares de atenção, o meu foco de trabalho não estará centrado no ator especificamente, e sim no funcionamento do coletivo de trabalho, no coletivo atuando em conjunto. (Certamente que os jogos, individualmente, em maior ou menor escala, vão servir como um treinamento de atuação, mas não é este o enfoque que quero dar aqui.)

O mesmo ocorre em relação à criação da obra (encenação). Também mantenho o foco sobre o coletivo até quase o final do trajeto. Somente durante a composição é que realmente ‘individualizo o olhar’ para observar aspectos específicos da atuação, por exemplo. Até esse momento eu deixo artistas-estudantes livres, apenas dando algumas indicações quando necessário, sem, contudo,

parar os exercícios e ensaios para corrigir de forma específica questões de atuação. Isso só vai acontecer no foco do compor, quando já estamos na etapa final.

Ao longo do trajeto, algumas percepções vão sendo desenhadas e definidas de forma mais clara; é preciso não as forçar, para ver quais soluções o trajeto dará, quais soluções a repetição nos dará. A repetição é um elemento poderoso para estimular a percepção do coletivo. Assim, antes de pontualmente interferir em uma atuação, aguardo que o próprio trajeto também possa dar as suas contribuições ou busco “direcionar” operações artísticas para provocar que determinadas percepções se estabeleçam pela via prática, sendo este um dos elementos-chave do método adotado. Dizer como um ator deveria realizar um movimento ou dizer determinada fala não deve ser uma opção. (Pode-se lançar mão disso? Sim, mas o quanto se puder evitar melhor.)

O jogo da condução será sempre perseguir formas de, na prática, fazer com que o coletivo entenda o que deve ou precisa ser entendido. Certamente o ponto correto (justo) em relação à obra não seria também a visão do condutor do trajeto (o que ela acha ou pensa), mas sim do próprio trajeto, do coletivo artístico. A justa medida da encenação, nesta proposta, é dada pelo encontro dos olhares do coletivo artístico.

As perguntas motivadoras para a condução e para o coletivo girariam, então, em torno de entender como ativar as percepções necessárias para a criação sem tentar forçá-las. Como propor um jogo em que o artista-estudante possa perceber que determinado momento está estranho ou necessita de mais força? Como provocar nesse sujeito a percepção de que ele precisa dar mais ênfase em determinado trecho do texto? Ou seja, há um jogo colocado para a condução, que é nunca explicitar (de forma verbal) o que você vê de problema, ao contrário, devem-se buscar formas de, no trabalho, pela repetição, por meio das operações artísticas provocar tais percepções no coletivo. Assim as atuações vão se encontrando em um movimento coletivo. O coletivo se apoia no crescimento do coletivo, bem como a obra começa a se desenhar (a se colocar) para o coletivo. Toda e qualquer descoberta individual reverbera no coletivo e o altera.

No fim do trajeto, aparam-se pequenas arestas que tenham ficado para trás, oportunidade em que cabem algumas pontuações mais específicas – exercício fundamental no momento do compor, para também garantir certa unidade à obra. Esse olhar para o todo da obra, em detrimento de um olhar mais específico sobre o corpo ou a voz do ator, encontra sustentação no teatro da ausência. O pesquisador Stephan Baumgartel (2016), ao comentar os “temas e concepções estruturantes” para a visão e a criação artística de Goebbels, afirma:

[...] a concepção do encenador não como um artista que monta uma concretização interpretativa de um material textual ou cria uma organicidade para as materialidades da cena. Antes, ele é um artista que sabe organizar

uma conversa entre as diferentes linguagens cênicas cuja estruturação provoca e interpela a percepção e a atividade interpretativa do espectador. [...] Goebbels reiteradamente concebe o palco como um espaço sem centro e sem hierárquica [sic], marcada por lacunas e tensões e por procedimentos que deslocam e até dispersam a atenção do espectador perante um espaço cênico que distribui e divide o que costumamos chamar de presença teatral entre todas as linguagens cênicas. Nesse sentido, os textos de Goebbels mostram um desinteresse na concepção moderna de presença como efeito baseado na energia expressiva do corpo físico do ator; como um modo enfático do ator de estar-em-cena, supostamente autêntico enquanto artista e verdadeiro enquanto personagem. De fato, o que lhe interessa é menos “a presença” expressiva de uma figura ou de uma linguagem (e com a qual o público poderia se identificar), senão “o presente” enquanto fluxo em constante mutação, composto do surgir e do esvanecer de elementos de igual importância que captam a atenção do espectador e que o interpelam ou provocam de maneiras diversas e possivelmente contraditórias. (BAUMGARTEL, 2016, p. 213-214)

A citação contribui para esclarecer sobre em quais aspectos o trajeto se preocupa com a atuação (menos com a presença, mais com o presente). Também a forma como tenho olhado para os dispositivos cênicos no trajeto se alinha com o olhar apresentado por Baumgartel.

A seguir, passo à descrição dos oito olhares de atenção para o trajeto criativo-colaborativo. Chamo a atenção para o fato de que é necessário lê-los (olhá-los) como olhares que se complementam, nada está colocado de forma isolada, as fronteiras entre os olhares se borram. Em diversos momentos do trajeto, os olhares se mesclam em operações artísticas, essa clareza é importante para que não se estabeleça um olhar compartimentado. Às vezes, para explicar determinadas coisas, criamos compartimentos (como ferramenta metodológica), mas é importante ver o trajeto criativo-colaborativo como um só trajeto. (Mesmo que bifurcações e encruzilhadas se façam presentes e alguns caminhos sejam mais longos que outros.) Portanto, é preciso ter em mente que há uma construção que se estabelece exatamente pelo diálogo entre os olhares de cada foco.

Para a prática do trajeto criativo-colaborativo, cada artista-estudante deve ter um “caderno do artista”, ou uma pasta, onde seja possível ir juntando as referências, esboços, ideias, rabiscos, textos, imagens etc. Em diversas situações, o coletivo artístico vai recorrer a essas anotações, sobretudo, no momento de traçar o trajeto da obra.³⁸

³⁸ Destaco que o procedimento de utilização dos cadernos de artista é uma prática comum ao teatro contemporâneo. A ideia de se ter uma pasta partiu de uma experiência coordenada pela artista-docente e pesquisadora Sara Rojo no processo de criação do espetáculo *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*, do Mayombe Grupo de Teatro, em que ela assinava a direção. Nesse processo (em que eu atuava como ator e cenógrafo), cada participante tinha uma pasta onde colocava diversas referências (textuais e imagéticas) que, posteriormente, foram utilizadas pela equipe de dramaturgia na construção das personagens. Em uma apropriação dessa experiência, por vezes, também me utilizo das pastas de referências, normalmente, em associação aos cadernos de artista. Entretanto, no trajeto criativo-colaborativo, essas referências não objetivam, de maneira direta, um suporte para a construção de personagens, até por não trabalharmos com uma lógica de personagens fixas.

5.2.1. *Viewpoints*: treinamento do olhar e suporte para a criação de cenas

Uma apropriação da técnica dos *viewpoints* está na base do pensamento do trajeto criativo-colaborativo, sendo uma das ferramentas das quais lançamos mão para a criação colaborativa.

Minha aproximação aos *viewpoints* se deu há bastante tempo, pela prática em um processo artístico. Algum tempo depois, encontrei o livro *A preparação do diretor*, de Anne Bogart e seguida tive acesso ao *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, hoje já traduzido e publicado em português (*O livro dos viewpoints – um guia prático para viewpoints e composição*).

Apesar de o contato com a teoria ter me proporcionado uma condição maior de articular os conhecimentos, a apropriação que fica para o trajeto me parece mais contaminada das práticas vivenciadas e, hoje, ainda mais contaminada das próprias apropriações experimentadas nesse processo de ensino e aprendizagem.

Por um exercício de observação das práticas que tenho realizado hoje, em comparação às propostas de Bogart e Landau, parece-me sobrar muito de uma organização lógica proposta pelas autoras, mais vinculada aos olhares sobre a composição do que propriamente sobre os pontos de vista, ou de “atentividade”, elencados pelas autoras (afinal, minha proposta de apropriação centra-se, justamente, em propor outros pontos de atentividade para os jogos).

As autoras definem os *viewpoints*, bastante resumidamente, da seguinte forma:

- *Viewpoints* são uma filosofia traduzida em uma técnica para: 1. treinar *performers*; 2. construir coletivos; e 3. Criar movimento para o palco.
- *Viewpoints* são uma série de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; esses nomes constituem uma linguagem para conversar sobre o que acontece no palco.
- *Viewpoints* são pontos de atentividade que o *performer* ou criador faz uso enquanto trabalha. (BOGART; LANDAU, 2017, p. 25-26)

Da maneira como proposto pelas autoras, são trabalhados nove *viewpoints* físicos e doze *viewpoints* vocais. Os *viewpoints* corporais dividem-se entre Tempo e Espaço, os de Tempo são: Tempo; Duração; Resposta Kinestésica; Repetição. Os de Espaço são: Forma; Gesto; Arquitetura; Relação Espacial; Topografia. Além desses nove, que se repetem para os *viewpoints* vocais, entrarão em jogo para o trabalho com a voz: Aceleração/desaceleração; Timbre e Silêncio.

Viewpoints, em minha leitura, é uma forma de investigação cênica e um treinamento que permite ampliar a percepção, sendo uma ferramenta para se trabalhar coletivos artísticos. Trata-se de um método de composição para a cena que auxilia a criar movimento trabalhando

com vários elementos que se movem entre o tempo e o espaço (os *viewpoints*). A proposta é encontrar o tema fora, é trabalhar para que a ação (o exercício do movimento) e sua repetição sugiram temas, provoquem leituras. Trata-se de buscar pontos de concentração que permitam a realização das ações sem um pensamento prévio; as ações surgem no jogo, pelo jogo e, sobretudo, pelo coletivo. Há, na prática dos *viewpoints*, uma instauração de um coletivo interligado no movimento (na ação e pela ação). A investigação caminhará por perguntas como: A partir do movimento, o que mais surge? Quais tensões se criam? Que temas surgem para quem vê o jogo? O que é possível ver a partir do jogo?

O que as autoras propõem, em minha visão, é uma busca por se trabalhar sobre a consciência coletiva, no caso da forma, a partir da forma (*viewpoints* físicos) e, no caso do som, a partir do som (*viewpoints* vocais). Parece-me uma tentativa de desvincular movimentos e ações de “psicologismos”. Ao distanciar a criação de movimentos e sons, de buscas por significações imediatas, acaba ocorrendo certa libertação para o corpo/voz buscarem ações. Acabam surgindo significações inesperadas, pois pautadas pelo movimento, não por uma lógica racional de significação anterior.

Não é meu objetivo aqui apresentar a técnica, que está muito bem descrita em *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. Interessa mais para o presente estudo apontar como o trajeto criativo-colaborativo se aproxima e se distancia da estrutura proposta por Boggart e Landau. Nesse sentido, e aproveitando um “gancho” dado pelas autoras, acredito que tenho me ligado mais à “filosofia” dos *viewpoints* do que à técnica especificamente. Para mim, a ideia organizacional dos jogos tem funcionado muito nos trajetos, a estrutura proposta para o jogo. Eu não tenho utilizado a linguagem (gramática) proposta pelas autoras, nem me ligo, de forma direta, aos nove pontos de vista abordados, embora todos eles façam parte do trajeto, uma vez que são parte de qualquer estrutura que inclua movimento e espaço.

A estrutura que desenhei para as operações artísticas no trajeto quase sempre encontra ponto de partida nessa apropriação dos *viewpoints*. Tenho estabelecido aproximações aos *viewpoints* seja como treinamento para o coletivo (para integração e unidade); seja para a criação de desenho de cena e partituras. Nesse sentido, tenho me ligado aos *viewpoints* nos aspectos que considero mais vinculados ao olhar das autoras sobre a noção de composição do movimento. Como a técnica surge em uma prática para a dança, há uma ligação da noção de composição com a criação de movimento, com a “composição coreográfica”. A ideia de se usar o *viewpoints* para a criação de partituras é o ponto onde mais me ligo à prática proposta por Bogart e Landau.

Por esse motivo, a relação espacial (BOGART; LANDAU, 2017, p. 64) e a ideia de topografia (p. 66-67) descritas pelas autoras são pontos fundamentais para o trajeto criativo-colaborativo, pois a partir da lógica de improvisação de movimento em relação ao espaço, conduzida por desenhos gráficos imaginários no chão, iniciam-se as construções de partituras e desenhos de cena. As autoras iniciam trabalhando com as raias, que seriam como as de uma piscina, onde os *performers* jogam individualmente, cada um em sua raia, executando ações simples e cotidianas, concentrando o foco do jogo nos pontos de atenção (os pontos de vista). Na evolução da prática, passa-se ao desenho da grade, que seriam raias na horizontal e na vertical do chão da sala de trabalho. No nosso caso, por trabalharmos sobre a imagem de uma grade, algumas interações e encontros se iniciam durante o jogo, provocadas pelo cruzamento das raias. Por fim, utilizo das autoras a ideia de topografia, que consiste em ter diferentes padrões de movimento previamente propostos, o que direciona o tipo de movimentação (desenho de cena) que será trabalhado.

Estas são as noções desenvolvidas de forma mais clara no trajeto criativo-colaborativo, em relação aos *viewpoints*, como poderá ser observado na apresentação das operações artísticas. Essa apropriação é o cerne da “operação base” do trajeto, que será apresentada no próximo olhar. Por outro lado, distancio-me, de maneira bastante radical, em outros aspectos. Explico: como já colocado, o objetivo dos *viewpoints* seria a pesquisa e construção do movimento pela forma, nunca partindo de um “referencial significativo”; isto é, são os movimentos que vão sugerir as significações. Em minha apropriação, quando apresento para o coletivo artístico, por exemplo, imagens para referenciar um jogo, estou me ligando diretamente às possibilidades de significações propostas por aquela imagem. A meu ver, isso muda radicalmente a lógica entre a aplicação que faço dos *viewpoints* (apropriação) e a proposta desenvolvida por Bogart e Landau. Ainda que eu tente distanciar as relações do movimento dos significantes imediatos que surjam, mesmo assim, meu trabalho se desenvolve sob perspectivas bastante diversas.

Outro ponto de relativa distância está no papel da condução, que nos *viewpoints* me parece mais decisiva em relação aos encaminhamentos dos jogos. É a condução que define sobre quais referenciais serão trabalhados. No trajeto, eu e os artistas-estudantes decidimos coletivamente e espera-se que todo o coletivo atue na busca por referências para praticarmos os jogos, de forma que a condução acaba se diluindo um pouco no coletivo.

Não trarei exemplos de operações específicas aqui, pois elas aparecem ligadas aos olhares em que estarão atuando. Apropriações dos *viewpoints* aparecerão em diversos momentos do trajeto. Por fim, considero importante que, ao experimentar as vivências que proponho sobre os *viewpoints*, antes de iniciar com os jogos de apropriação, leve-se em conta a experimentação original de Bogart e Landau. A meu ver, ter algum entendimento sobre a prática e a gramática

originais é elementar para avançar em direção às apropriações. Para essa aproximação, o guia produzido pelas autoras é uma boa maneira de conhecer melhor a proposta.

5.2.2. Elaboração temática: a escolha do tema de abordagem artística

A vida é feita de escolhas. Quando você dá um passo à frente, inevitavelmente alguma coisa fica para trás.

Caio Fernando Abreu

A escolha do tema de abordagem artística é um olhar determinante de todo o trajeto, do assunto sobre o qual todo o coletivo de trabalho deverá construir uma estreita relação de aproximação para a pesquisa. Deve ser um tema que motive todo o coletivo, por isso não se deve passar por este olhar com pressa, muito menos provocar direcionamentos de olhares. Atesto, pela prática, que este não é um bom caminho.

Para encontrar o tema de abordagem artística, tenho trabalhado especificamente sobre a imagem e a sonoridade. Logo no início do trajeto há uma provocação direcionada ao coletivo sobre a necessidade de pensarmos sobre o que gostaríamos de falar (mostrar), qual assunto gostaríamos de abordar. O ponto da provocação consiste em realizar o exercício de buscar imagens e/ou sonoridades que sejam capazes de nos aproximar do universo que pretendemos que seja abordado. Ou seja, todo o coletivo de trabalho tem a missão de, inicialmente, buscar imagens/sonoridades que possam aproximar o olhar do coletivo a determinado tema que se quer propor. Por exemplo, se o interesse reside em construir um espetáculo que discuta a ditadura como uma forma de governo, os artistas-estudantes devem buscar imagens e sons/músicas que sejam capazes de trazer a temática para o coletivo sem que o artista-docente defina o tema “ditadura” pela palavra.

Dessa forma, a aproximação às possíveis temáticas que serão abordadas pela encenação deve se dar por meio de outras linguagens artísticas (poéticas), experimentando sobre elas e, a partir de algumas operações artísticas, “sentindo” como cada uma das propostas encontra espaços de reverberação no grupo. Só deve ser tomada uma decisão depois de vivenciadas as propostas de cada artista-estudante envolvido no trajeto.

As sonoridades também estão em jogo. Por exemplo, se quero defender como temática para a encenação a “angústia”, como proposta, posso levar um áudio de 10 minutos de uma torneira pingando ou três minutos daquele “barulhinho” do garfo raspando no prato. O mesmo com as músicas, que para esse fim (a escolha temática) podem se ligar à temática pela letra, como também pela composição musical, pelo “clima” que sugerem.

Os aspectos sobre como se estabelecem essas ligações entre o que se pensa como temática e como são escolhidas as imagens e sonoridades são bastante individuais, cada um cria seus mecanismos para isso.

Eu, por exemplo, já experimentei um exercício contrário. Escolhi uma imagem de uma obra do Van Gogh e busquei visualizar quais as temáticas estavam ali presentes para mim ou quais pontos de discussão temática eu poderia levantar com base naquela obra. Quero dizer com isso que posso até partir da própria imagem inicialmente, e não de uma temática preestabelecida (racionalmente). As possibilidades de caminho serão inúmeras, cada coletivo acaba optando por diferentes nuances para a realização destes experimentos sobre a aproximação temática. O importante é o fato de não ser uma aproximação pela palavra (verbal); antes, ela deve se dar sempre pela visualidade e pela sonoridade.

Em um segundo momento, realizamos um trabalho de aproximação a essas imagens e sonoridades, pela via do corpo, pela prática. Solicito que os artistas-estudantes me encaminhem, previamente e de modo privado, as imagens e músicas escolhidas. Normalmente, em um primeiro momento definidas entre três a seis imagens por pessoa e, pelo menos, um som e/ou música. Organizo todas as imagens em um documento no computador, a fim de exibi-las (uma a uma) em um projetor de vídeo. Tenho utilizado a ferramenta mais básica para isso. Crio um documento no Microsoft PowerPoint e em cada *slide* coloco uma imagem, o que me garante um bom controle da exibição delas, de maneira bastante simples durante a execução das atividades. A mesma organização estabeleço com as sonoridades, a fim de tê-las sempre à mão para ir utilizando-as ao longo das experimentações.

- **A operação base:** Considero essa operação uma das “chaves” para a condução da criação no trajeto criativo-colaborativo. Existirão diversas variações dessa mesma proposta, algumas, inclusive, anteriores a esta que vou apresentar agora, como poderá ser observado no próximo olhar: *Pensar com imagem: o treino do olhar, a busca por referências, a metáfora visual e o tamanho da ideia*. Entretanto, por uma questão de organização temporal da apresentação (escrita) da proposta, entendi como sendo necessária esta abordagem inicial sobre as escolhas temáticas.

Portanto, a operação base aparece desenhada de uma forma neste momento e voltará a ser discutida nas operações gerais e específicas no próximo olhar. A relação com essa prática acompanhará o trajeto durante todo o primeiro e segundo focos, modificando o nível de dificuldade e de relações propostas para o jogo. Como já dito no tópico anterior, há na operação base uma apropriação da técnica dos *viewpoints*, que se estabelece, sobretudo, em relação à

espacialidade e à topografia. Dessa forma, trabalho com os artistas-estudantes sobre a ideia de divisão do espaço em raias e, posteriormente, utilizo-me da grade nesse mesmo jogo.

Assim, os artistas-estudantes são colocados na posição inicial, cada um em uma das raias, algumas ações são predefinidas e toda a concentração do coletivo deve ser focada somente em realizar essas ações (falamos de ações cotidianas e simples, tais como sentar, saltar, andar. Trata-se de uma aproximação clara aos conceitos básicos de composição para o movimento colocados nos *viewpoints*).

Quando está instaurada uma concentração no jogo, inicio a projeção das imagens que foram trazidas como referência, projetando-as em um local onde todos possam ver a imagem sem nenhuma dificuldade, enquanto executam as ações anteriormente definidas em suas raias. Os jogadores devem também permitir que seu corpo (de alguma maneira) seja modificado pela imagem apresentada. Devem, portanto, olhar a imagem e introjetar no corpo e nas ações que executa algo que apreendeu da imagem.

Na sequência, começo a 'complexificar' o jogo, em um primeiro momento introduzindo as sonoridades e músicas que os artistas-estudantes trouxeram como referência para defenderem suas propostas temáticas e, na continuidade, saímos das raias e passamos para a grade; isto é, raias horizontais e verticais, de forma que teremos jogadores movendo-se do fundo para a frente da área de trabalho e entre as laterais da sala, o que provocará o encontro de alguns jogadores. Começo então a explorar pequenas interações entre os jogadores. Essas interações iniciam-se curtas e podem ir se tornando mais complexas à medida que se repetem, até que os artistas-estudantes cheguem à construção de pequenas partituras de movimento.

Trabalhamos nessa operação experimentando sobre as diferentes propostas temáticas sugeridas por meio de imagens e sons, jogando com elas. Experimentando pequenas partituras e buscando visualizar quais aberturas elas poderiam nos propor para a criação, quais novas imagens elas nos sugerem.

Acontece que algumas imagens trazidas como referência, de pronto, já não se sustentam no coletivo. Assim que as projeto, percebo que há uma mudança na energia do coletivo, então as imagens individuais tendem a se enfraquecer. Outras imagens são capazes de tirar os artistas-estudantes do jogo, daí os movimentos se perdem, dispersam-se em ações rasas e pouco coloridas de sentido. Por outro lado, algumas imagens acabam estimulando ações mais interessantes, teatrais talvez?

Exatamente o mesmo caminho é feito com as músicas, na maioria das vezes experimentando relações de movimento, inicialmente individuais, que posteriormente vão sendo coletivizadas com a lógica de direcionar as interações pela relação com a topografia do jogo. Costumo utilizar de forma simultânea as músicas e as imagens trazidas, de maneira a observar como as propostas reverberam no coletivo. Para todo esse exercício, o ponto de partida estaria ancorado na releitura dos *viewpoints*, com a introdução de novos pontos de atenção.

Vamos construindo um trajeto de afinamento das propostas, a partir de repetição dos estímulos visuais e sonoros. Aquelas que não funcionaram muito bem já vão sendo descartadas. A ideia é que ao final desse afinamento cheguemos a dois ou três temas no máximo.

Após esse processo, realizamos um encontro para o debate da temática, onde pautamos os temas que chegaram à última etapa, que serão o alvo do debate. Não pode haver um clima de “disputa”, não se trata disso. O trabalho de condução do debate, bem como da votação (se ela for necessária), deve ser realizado com extrema cautela, afinal, o que a maioria decidir terá de ser “comprado” como verdade por todos. Por isso, é importante que não exista um clima de disputa, antes, ele deve ser de diálogo sobre os pontos de vista que envolvem os temas em discussão, visando observar, de forma atenta, como cada um deles repercutiu nas experiências do coletivo.

Pesquisas paralelas durante o debate também podem ajudar os artistas-estudantes a enxergar caminhos possíveis para os desenvolvimentos (desdobramentos) do tema. Então lanço mão dos aparelhos celulares e abrimos a busca, a fim de encontrar seja outras imagens que se liguem às questões em debate, seja textos, poemas, contos, livros que falem daquele assunto, seja outras músicas. A pesquisa acontece enquanto conversamos, trocando essas informações, tudo bem à maneira da cibercultura.

É preciso, ao longo do processo de escolha, estar também atento aos aspectos intuitivos. Algumas perguntas a nortear esse debate são: Qual desses temas nos parece ser o mais favorável como coletivo? Com qual deles temos condições de trabalhar mais pontos de vista? Quando nos deparamos com eles nos exercícios, o que sentimos? O que foi possível observar? A avaliação intuitiva que está em jogo é: neste coletivo artístico, com qual desses temas nós temos mais chance de êxito? Esta é, sem dúvida, a pergunta mais séria que um trajeto criativo-colaborativo deverá responder, uma vez que a resposta determinará o restante do caminho.

5.2.3. Pensar com imagem: o treino do olhar, a busca por referências, a metáfora visual e o tamanho da ideia.

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição. (BACHELARD, 1989, p. 17-18)

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. (BACHELARD, 1990, p. 1)

Que tamanho tem uma ideia? Qual o tamanho de uma imaginação? Por certo que, de maneira objetiva, pode-se, com tranquilidade, afirmar que algumas coisas não têm tamanho, não são metrificáveis. Então, por que nos preocupamos tanto com o tamanho que elas têm?

Essa inocente provocação, quase infantil sob diversos pontos de vista, guarda, para mim, uma potente reflexão quando encarada sob o prisma da criação artística. Por diversas vezes, vivenciei situações em que, ao tentarem descrever determinada ideia para o trajeto, os artistas-estudantes aparecem com falas como: “Pensei em uma coisa..., mas deixa pra lá... acho que é impossível de fazer”, ou, “Tive uma ideia! Mas nem vale a pena, porque... acho que não tem jeito...”. Falas assim acontecem a todo tempo nos trajetos que tenho vivenciado e me levam a crer que, em alguma medida, há uma preocupação excessiva com o tamanho das ideias. Comecei, intuitivamente, e até como uma brincadeira, a solicitar que dissessem logo o que haviam pensado, emendando sempre com a fala “ideia não tem tamanho”. Essa aparente brincadeira começou a reverberar em mim como resposta. Eu mesmo tenho tentado me libertar de minha “autoquantificação métrica” para as ideias e tentado, na medida do possível, libertar os artistas-estudantes desse “pesadelo” para o ato de criar que é iniciar o pensamento sobre o ato criativo pelo não. Pelo que não poderemos, não conseguiremos, porque é difícil demais, caro demais, grande demais, pesado demais, ou o que quer que seja. Isso é limitador.

Chegará um momento no trajeto em que precisaremos adequar os tamanhos das nossas ideias ao tamanho da nossa força, à materialidade disponível. Não quero estabelecer um “olhar Poliana” sobre a criação artística para os artistas-estudantes, bem longe disso. Gosto e considero importante, mostrar, de forma clara, todas as dificuldades da criação artística, inclusive, incentivando e enfatizando a necessidade de se trabalhar exatamente sobre as

dificuldades, Só assim é possível encontrar novas saídas e olhares para elas. No entanto, certo é, para mim, que iniciar qualquer processo de criação pelo não é limitador e, de fato, não contribui em absolutamente nada com o ato criativo.

Entendo que a materialidade disponível para cada trabalho precisa ser respeitada e, de certo modo, condiciona a criação a determinados padrões estéticos. Compreendo que há diversos aspectos que condicionam essa forma de pensar, em que a maioria deles advém de questões relacionadas ao capital e aos meios de produção. Questões que, de alguma forma, nos colocam também como reféns: “Não podemos ter muitos artistas envolvidos, senão não viaja”; “não pode ter cenário”, ou então: “pensa aí em algo que caiba em uma mala e pese menos de 5 kg, por favor”.

Entretanto, no ato criativo, devemos ter clareza de que a produção deve estar a serviço da criação, e não o contrário; afinal, os recursos nunca serão suficientes. Quanto mais recurso, maiores as ideias, lógico, e, com ironia, continuamos a “metrificar ideias” e o fazemos ainda mais em produções com maiores recursos.

Falo de um lugar muito específico neste estudo, isto é, de montagens criadas no ambiente universitário, com custos irrisórios; mas o que deixo claro é que, mesmo assim, é possível criar com liberdade. Não podemos vincular a liberdade de criação somente a recursos financeiros; mesmo em produções profissionais, essa deve ser uma atenção fundamental, ou, de partida, os olhares já serão todos limitados.

O jogo estará em encontrar a justa medida de adequação entre os dois universos (criação e produção), com o entendimento de que não se inicia nenhum trajeto criativo pelo que não se poderá ter, fazer, criar. Repito, falo de um lugar muito específico e tenho a plena consciência de que para outras formas teatrais enquadradas em um outro cenário será perfeitamente possível realizar uma previsão anterior bastante precisa da produção. Entretanto, em um processo colaborativo isso se torna impossível, uma vez que não temos ideia de quase nada de antemão.

Chegará o momento adequado às organizações e “ajustes entre ideias e realidade/materialidade” (o momento de a produção atuar), quando for hora de formatar todas as ideias já levantadas. Antes disso, porém, deve haver um “vale tudo” da imaginação. Deve-se permitir o voo. Deve-se pensar imagens, mesmo que sejam, aparentemente, “loucuras irrealizáveis”. Ademais, os dispositivos cênicos e as gambiarras podem atuar a nosso favor, devemos estar também atentos a isso. Mais adiante, trago um olhar que direciona essa visão para o trajeto criativo-colaborativo.

Enfim, de maneira prática, toda ideia, em se tratando de criação artística, será sempre o embrião de diversas outras. Toda imagem que surge durante o trajeto gerará,

necessariamente, diversas outras. Todo olhar gera diversos outros quando confrontado com os olhares de outros artistas criadores. Uma ideia pode surgir “gigante e desengonçada” e terminar pequena, fácil e, quem sabe, até “genial”.

Trago um exemplo (bobo), mas que contribui para a visualização da questão: eu posso, em determinado momento do trajeto, ser atravessado pela ‘imagem impressionante’ de dez atores voando, suspensos por engrenagens; para chegar à construção de uma cena em que um boneco passa voando sobre a cabeça de dez atores; ou ainda, radicalizando um pouco mais, chegar a um ator sozinho no palco acompanhando com a cabeça o movimento de voo de dez atores imaginários e comentando com a plateia o balé que fazem com seus corpos sobre suas cabeças.

A ideia estará ali, foi revista, novos pontos de vista surgiram, mas a imagem (embrião) da ideia permanece. Digo mais, se a imagem for suficientemente forte para o trajeto e tiver surgido de imagens-referência claras para quem a executa, alguns espectadores poderão, até mesmo, chegar a olhar para o alto, na intenção de também ver a imagem do voo que é descrita. Para tanto, a imagem mental do *performer* precisa estar bem construída e se colocar (quase) como uma visualização real.

Por tudo isso, é muito importante que, até que se chegue ao foco do construir, as ideias, imaginações e pensamentos não sejam limitados a “tamanhos”. É necessário permitir à mente/corpo trabalhar livre, permitir que a obra em criação também trabalhe livre por esse tempo. É preciso expor tudo, colocar tudo no papel, levar tudo para o caderno de artista, anotar, desenhar, escrever, rabiscar. Absolutamente tudo. Não se deve ter nenhum pudor com o irrealizável. Em teatro, nada, absolutamente nada, é irrealizável, pois existem, por exemplo, a poética, a teatralidade e a subjetividade para nos livrarem desse mal.

Um exercício urgente que o teatro precisa fazer, em minha opinião, é trabalhar sobre o treinamento do olhar. Tanto temos investido em nossos procedimentos de criação em treinamentos físicos e vocais, tantos estudos sobre o corpo e a voz do ator em criação, porém, quase nenhum pude encontrar que, especificamente, trouxesse a questão do treino do olhar para o artista do teatro. Faço menção mais uma vez ao livro *Olho desarmado*, de Sonia Rangel, que é um dos poucos exemplos que tratam dessa questão.

Entretanto, podemos observar que tais preocupações estão latentes nos trabalhos de importantes artistas da cena contemporânea, em que se destaca Bob Wilson e seu teatro visual, por exemplo. No Brasil, aponto os trabalhos de Paulo de Moraes com o Grupo Armazém de Teatro; pelo olhar da dança, há que se fazer menção aos projetos de Deborah Colker e Gringo Cardia, para citar alguns artistas da cena que se destacam, em minha opinião, por um olhar singular sobre, para e com a imagem (com o olhar). Percebemos a preocupação

com a imagem e o treino dos olhares no trabalho de diversos coletivos artísticos, entretanto, pouco temos refletido sobre como poderiam se estabelecer essas relações. Aqui apresento alguns exemplos de como tenho estabelecido essas aproximações.

Meu objetivo é construir com os artistas-estudantes uma aproximação à imagem, por meio da percepção corporal, para juntos buscarmos respostas (físicas) a elas, verificarmos como reverberam em nós, apropriarmos-nos de alguns aspectos dessas imagens a fim de alcançarmos (re)significações em cena. Em suma, quero que os artistas-estudantes se aproximem das imagens pelo corpo, que as entenda pelo corpo, para, a partir daí, já com um olhar do corpo em cena, pensarmos sobre como a imagem reverbera no coletivo. Desejo ainda com esse exercício buscar olhares comuns aos artistas-estudantes, mapear o “lugar-imagético” de cada um deles, a fim de observar pontos de ligação, quais os elos possíveis entre os diferentes olhares que se desenham.

Acredito que isso possibilite ao coletivo uma aproximação à ideia de pensar com imagens, ou pensar por imagens. Algo que, em minha visão, é fundamental para o artista cênico. Penso que as soluções precisam se dar, pelo menos em sua maioria, pela via prática, pela imagem, (corpos criando imagens / corpos operando imagens), no nosso caso, em diversos momentos, corpos sendo sugestionados por imagens para criar outras imagens.

Esse caminho me parece mais apropriado para encontrar a relação real entre a teatralidade da imagem (como referência) e dos corpos em cena. Observo que, sempre que refletimos muito sobre determinada imagem antes de jogar (experimentar sobre ela), há uma tendência ao excesso de psicologismo dos artistas-estudantes, o que pode levar o coletivo a certos bloqueios físicos e/ou mentais (aqui entendidos como uma única coisa).

Aos poucos, a partir das operações artísticas que serão descritas, o coletivo artístico começa a estabelecer uma relação mais direta com a imagem, começamos a “provocar” o pensamento com imagens, começamos a provocar a visualização de cenas, imagens, desenhos, esboços, para que possamos trabalhar com e sobre elas também.

A “metáfora visual”, inspirada (apropriada) na ideia de metáfora corporal, ou metáforas cotidianas³⁹ (*embodied mind*), aparece aí como um elemento de pesquisa.

³⁹ Aqui estabeleço uma livre associação a ideias expressas por Lakoff e Johnson em *Metáforas da vida cotidiana*. Foi apresentado a este pensamento pela prof.^a dr.^a Eloisa Domenici, por uma perspectiva de diálogo entre a dança e a educação somática, por meio das “metáforas corporais”. No Brasil, sobretudo na área de dança, já existem diversos estudos que propõem aproximações semelhantes, o que muda em minha estrutura é que substituí a palavra corporal para visual, unicamente com o objetivo de ampliar o ponto de vista, pois me interessa uma aproximação que realmente poderá ultrapassar somente o corpo do artista, também usar das imagens para “chamar a atenção” do olhar, para o olhar. Portanto temos olhado para os estudos de Lakoff e Johnson, também com olhares práticos (direcionados à criação), distanciando-nos, pelo menos durante o ato criativo, de uma perspectiva mais sociológica que estaria pautada pelos autores.

No meu entendimento, a metáfora literária, de modo geral, já sugere imagens. Nesse sentido, estabelecer relações entre as imagens metafóricas e das imagens de/em cena me parece um bom exercício para a visualização do potencial das imagens. Visualizar no corpo (corporificar).

O *Pequeno dicionário ilustrado de expressões idiomáticas*, de autoria de Everton Ballardín e Marcelo Zocchio, apresenta 45 fotografias (imagens) com olhares literais sobre expressões idiomáticas brasileiras. Selecionei algumas das imagens, pois acredito que sua visualização possa ajudar a entender os aspectos que abordo. Tenho utilizado tais imagens em meu fazer pedagógico para provocar os olhares dos artistas-estudantes ao que chamo de metáfora visual (imagem metafórica).



Nos exemplos há evidentemente uma distância expressa. Utilizo as imagens como forma de aproximar os artistas-estudantes a um campo de pensamento. Utilizo-as tão somente para demonstrar possibilidades comunicativas da imagem e iniciar uma discussão. Essa é uma

proposta de literalidade fotográfica, especificamente sobre expressões idiomáticas.⁴⁰ No trajeto, tenho buscado, além disso, explorar outras possibilidades de criação de metáforas visuais, pois acredito que sejam fundamentais para que a relação entre a obra e o público seja ativa. Esse tipo de imagem solicita do público uma participação, estimula o pensar sobre o olhar, força o estabelecimento de outras e novas relações. Exatamente aí se encontra o meu foco de aproximação à metáfora visual; interessa-me o seu potencial poético, o seu potencial de despertar a imaginação, o inesperado, o novo e, assim, provocar relações.

A impressão que me sobra, pela prática que tenho desenvolvido, é que o exercício sobre a metáfora visual auxilia os artistas-estudantes a dimensionarem o poder (relacional) que as imagens podem adquirir a depender da forma como estão organizadas, além de se constituir em um momento divertido, o que representa uma aproximação leve a um universo bastante complexo. Esse olhar sobre a metáfora está, portanto, a serviço do trajeto (auxiliando a descoberta de novas possibilidades no ato criativo), mas estará também a serviço da obra (dos possíveis olhares que podem se abrir para os espectadores quando da utilização de metáforas visuais em cena).

O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. (BACHELARD, 1990, p. 1)

Bachelard estabelece um olhar sobre as ideias de repercussão e ressonância. *Grosso modo*, para o autor, se uma imagem poética se coloca com força tal que seja capaz de envolver completamente (de forma integral) o leitor, ela teria atingido a repercussão, o que provocaria um desvincular-se de um nível racional e compreensível.

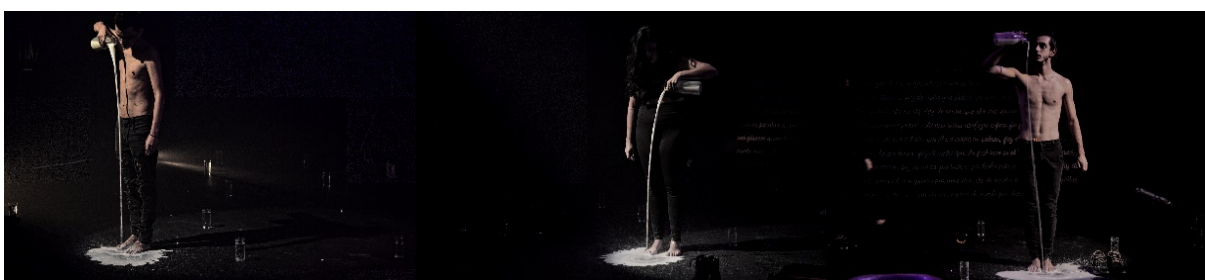
A consequência dessa potência poética seriam as ressonâncias. De acordo com Bachelard, a repercussão seria capaz de produzir “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante” (BACHELARD, 1990, p. 7).

É fácil estabelecer relações intersemióticas para transportar (traduzir) esse pensamento para o campo da arte teatral, sobretudo, com o olhar voltado para a importância que a imagem (imaginação e imaginário) representa no ato criativo teatral. O olhar de Bachelard é verdadeiro para mim quando trabalho com o ato criativo, momento em que necessito provocar potências poéticas (teatrais) no coletivo artístico, mas também é um importante olhar sobre as imagens criadas (quando pensadas sob o ponto de vista que estão produzidas para também provocar

⁴⁰ Este “exercício de aproximação” acabou sendo utilizado como referência para a criação de alguns momentos na encenação de *Valsa cotidiana ou copos quebrados*, que serão expostos na sequência deste tópico.

atravessamentos – experiências poéticas – em quem as vê). Esse olhar ajuda no momento de traçar o trajeto da obra (selecionar o material criativo/artístico produzido).

Nos trajetos apresentados nos álbuns de encenação, é apresentado um exercício sobre uma perspectiva da imagem metafórica que acabou se tomando cenas. O trabalho sobre a metáfora visual ocorreu ao convocar os artistas-estudantes para se apropriarem visualmente da expressão idiomática “Não adianta chorar sobre o leite derramado”. O resultado foi que, em quatro cenas do espetáculo *Valsa cotidiana ou copos quebrados*, em atitude performativa, eles narram fatos reais de suas vidas em que sentiram profundo arrependimento, mas não adiantava lamentar sobre o ocorrido. A imagem que criaram para tanto foi derramar leite nos próprios pés, sem chorar.



Em cena: Odúlio Gonsalves, Gabi Aguilar e Mateus Franco – *Valsa cotidiana ou copos quebrados*.

Por sua vez, a metáfora visual para o espetáculo *Enchente* ganhou força tal que toda a visualidade do espetáculo foi pensada a partir de um jogo metafórico. Há uma relação entre uma “enchente interior” que a *performer* diz ter e uma enchente real do espaço de cena. A *performer* diz que acordou e seu coração havia sido tomado por uma enchente e então ela percebe que tudo se alagou. Existe o alagamento como imagem real, mas nos referimos a ele todo tempo como sendo um alagamento de outra ordem (emocional talvez), metafórico. O espetáculo discute as relações humanas e acabamos chegando a essa imagem de alagamento (“ilhamento”) que suscitou diversos olhares para as metáforas ao longo do espetáculo.



Em cena: Ludmila Lopes, Davi Rocha, Kaio Santos, Rafael Vidmantas e Carolina Queder - *Enchente*

Agora que está explícita a importância das referências para o trajeto criativo-colaborativo, passemos às outras linguagens artísticas, que servirão também como estofos para a nossa prática, uma vez que o trajeto deve se alimentar de outras linguagens artísticas, buscar

referências na música, na dança, no cinema, nas artes visuais (fotografias, pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, ilustrações digitais, performances, instalações, videoinstalações) etc.

5.2.3.1. O treino do olhar: perspectivas práticas

Antes de apresentar algumas operações artísticas que podem auxiliar no treinamento dos olhares, acho importante lembrar que todo artista, sobretudo o artista que se dedica ao teatro, deve ser um consumidor de arte. Um dos treinos mais importantes, indiscutivelmente, passa pela apreciação artística, pela leitura, pelo contato com as mais diversas linguagens artísticas. Esse conhecimento é fundamental para o desenvolvimento de qualquer olhar, é o conhecimento do olhar (das análises próprias). Somado a ele, um contato com o pensamento teórico e crítico sobre as artes auxiliará a ampliar as possibilidades de relações estabelecidas. Essa é uma prática cotidiana que é responsabilidade do artista e deve estabelecer uma relação também conectada ao prazer proporcionado pela fruição, tanto artística quanto teórica (prazer da descoberta, prazer do olhar). Quando estabelecemos relações próprias, através de nossos olhares, a partir de nosso lugar de enunciação, enxergamos outras perspectivas, descobrimos. A descoberta motiva e o conhecimento se estabelece por diversas vias.

As operações artísticas, estarão, neste tópico, divididas entre:

- a) Operações gerais: Ligam-se ao treinamento geral do coletivo artístico, aparecem desvinculadas de uma temática específica e visam mais à integração dos olhares e a uma aproximação à prática do trajeto criativo-colaborativo.
- b) Operações específicas: Ligam-se à criação artística e, portanto, já se vinculam a uma temática. De modo geral, servem como ferramentas para a aproximação ao olhar do coletivo à temática e para a construção de partituras, desenhos de cena, movimentos coreográficos e, até mesmo, cenas.

a) Operações artísticas gerais

- **Aproximações com as outras linguagens artísticas:** O contato com outras linguagens artísticas é uma condição para o artista. No trajeto criativo-colaborativo, há um estímulo a ir além, não basta um olhar desperto pela fruição ou leitura; é importante experimentar, colocar a mão na massa. Portanto, busco sempre o estímulo às aventuras em direção a outras linguagens como parte da experiência do trajeto. Estimulo que os artistas-estudantes passem a experimentar outras

linguagens artísticas, tais como desenho, pintura, escultura, fotografia, música etc. Nesse ponto ainda como uma prática cotidiana, não se trata de se tornar um artista visual, músico ou bailarino, mas experimentar, sempre que possível, vivências de outra natureza artística. Isso estimula novas formas de pensar o ato criativo e coloca os artistas-estudantes em contato com outras materialidades.

- **Fotografia:** Tenho dado atenção especial à fotografia, sobretudo pela relação estabelecida com os aparelhos celulares, que dispõem de câmeras de alta qualidade acopladas. Além disso, os artistas-estudantes têm uma relação muito próxima com as redes sociais, sobretudo o Instagram, que tem um perfil de usuário mais jovem e privilegia as imagens em detrimento dos textos. O exercício desenvolvido é: “Nem só de *selfie* vive uma rede social”. Chamo a atenção do coletivo para as imagens produzidas e postadas diariamente. Quase sempre há uma constatação de que entre 80% e 90% dos *feeds* são compostos por fotos de *selfies*. Proponho então um jogo que seria buscar um olhar fotográfico para o seu cotidiano, aproveitando do celular a “tiracolo” para captar momentos do cotidiano, buscando um olhar poético e/ou artístico para o dia a dia. Não há a necessidade de postar. O importante é que o exercício da fotografia seja um instrumento para despertar a atenção para a composição da imagem, para buscar novos pontos de vista para determinada imagem que se quer registrar etc.
- **Varição - Fotografia cotidiana:** Uma variação que tenho proposto para as fotografias é de criar “objetivos fotográficos”, dessa maneira, escolhemos temas, iniciando por questões mais simples e pontuais, que possam exercitar as noções de composição para a fotografia. Por exemplo, um ‘roteiro de temas’ que já utilizei algumas vezes e apresentou bons resultados foi: Texturas – Formas geométricas – Cores. Durante três semanas, perseguem-se imagens conforme as indicações. Os participantes devem trazer pelo menos sete imagens, uma por dia, cada semana para uma indicação. Dessa maneira, os artistas-estudantes começam a atentar às texturas dos objetos, coisas, construções; às formas do seu entorno; às cores que se colocam no dia a dia, enfim, começam a exercitar um olhar mais direcionado, abrem a percepção para ver além do habitual. Existirão inúmeras variações para essa operação, pois à medida que desenvolvemos nossos olhares, aprofundamos as possibilidades de imagens, até chegarmos a temas mais complexos, como fome, dor, raiva etc. Nesse estágio, passamos a trabalhar questões mais elaboradas, pois não estarão em jogo somente questões “estéticas puras” (elementos da composição), mas também comunicativas. Assim, já precisamos trabalhar o olhar para que a imagem possa comunicar alguma coisa.

- **Pesquisas musicais:** Outro fator importante é estimular o coletivo a buscar novas referências musicais, como exercício mesmo, tirar um momento da semana para isso. Esse exercício pode ser livre, cada artista-estudante vai criando seus mecanismos de busca para acessar novos conteúdos musicais e sonoros; ou pode ser coordenado, criando-se objetivos de pesquisa para o coletivo, seja por gênero musical, por artistas, por contextos políticos e sociais, por temáticas etc.
- **Abrir a escuta:** Um exercício simples mas bastante significativo é propor que os artistas-estudantes, juntos, se deitem no chão no espaço da sala de trabalho, de maneira confortável, solicitando que fechem os olhos e ouçam o silêncio. É preciso fazer o máximo silêncio possível e o exercício deve acontecer por um período de pelo menos dez minutos consecutivos. É muito interessante perceber como não existe o silêncio, como vários sons vão se apresentando como interferência no silêncio.
- **Variação – Escuta direcionada:** Uma variação interessante do exercício é perceber os sons de determinados espaços públicos. Este é um exercício mais individual. Cada um, em algum momento do seu dia, para em algum espaço, tenta eliminar as interferências visuais ao máximo (o ideal é fechar os olhos, mas caso isso seja muito estranho no local escolhido, busca-se um isolamento pela concentração). Então deve abrir a sua escuta, perceber todos os ruídos característicos desse espaço. O exercício deve ser feito em concentração por um tempo entre cinco e dez minutos de duração. Assim que terminar, é interessante anotar as sensações vivenciadas ao escutar os sons, ruídos, vozes etc. Pode ser feito em supermercados, praças, hospitais, lojas etc. Perceber os sons que nos circulam por vezes nos assombra, sem que nem mesmo a gente possa percebê-los mais.
- **Operação base simples: O jogo das imagens (1) - Treino:** Trata-se, como já havia sido observado no tópico anterior, de variações daquela mesma operação já apresentada (daí a opção por denominá-la como operação base, a fim de evitar repetição nas explicações sobre como ela se estabelece). Entretanto, nesse primeiro momento, não direcionam a nenhuma temática, Trabalho com imagens sem relação entre elas e os mais variados tipos de imagem possíveis. Utilizo desde imagens de ferramentas até obras de arte abstrata, passando por paisagens, cenas de guerra, sofrimento, alegria, esculturas, pinturas etc.
A cada nova imagem apresentada, o coletivo deve buscar uma resposta. Trata-se, portanto, da aplicação da minha apropriação do *viewpoints*, em relação com imagens como mais um ponto de “atentividade”. Nessa etapa, o jogo pode ter muitas variações, podem, por exemplo, ser assimilados os nove *viewpoints*

conforme propostos por Anne Bogart e Tina Landau. Também as imagens que se propõem para o jogo vão garantir inúmeras possibilidades de aplicação. O objetivo aqui seria trabalhar as primeiras aproximações com a prática proposta.

Abaixo selecionei imagens de uma prática da operação em que optei por marcar o chão para que se visualize também a lógica das raias e grade. Entretanto, em geral, essas linhas devem ser imaginárias.



Registros realizados para demonstração de operação artística, com: Jaqueline Altenhofer, Joi Dias, Odílio Gonalves, Romário Hilário, Tiemy Ikegamy e Zezinho Martins. Fotos de Raique Moura.

- Varição (1): Operação base + sonoridades:** Uma variação importante desse jogo consiste na introdução de sonoridades – sejam músicas ou ruídos – e outros estímulos sonoros. O objeto é estimular os artistas-estudantes a pesquisar variações de ritmo para as ações, ao mesmo tempo que auxiliam na percepção do ritmo do coletivo (pela indução da música e/ou sons). A experiência com música é muito interessante e muito comum. Considero importante o exercício de observar as experiências com sons e ruídos, uma vez que estes interferem mais diretamente na atmosfera do jogo, sem necessariamente pontuar significações, o que pode ser interessante para despertar novos pontos de vista.

Em relação ao desenvolvimento do jogo com música, é importante direcionar as atenções dos participantes para as possibilidades de diálogo que elas propõem, não somente aceitando o ritmo, mas buscando trabalhar pelas oposições. É interessante para o jogo quando, com consciência, o coletivo passa a se opor a determinado caminho lógico que um estímulo sugere. Estar atento ao movimento de contraposição é fundamental, tanto para a música e sua sugestão rítmica, temática ou atmosférica quanto para as imagens.

É um jogo, os participantes devem se colocar em jogo, buscar novas perspectivas. Para que isso se efetive, tenho percebido que certa insistência na duração do jogo reverbera positivamente, bem como a repetição de sons e músicas também tende a favorecer o experimento. Em minha visão, seria ideal que se jogasse por pelo menos vinte minutos ininterruptos, variando imagens e sons, bem como trabalhando com repetições delas.

- **Variação (2) – Jogo das imagens + sonoridades com grade:** Nessa variação, a grade dos *viewpoints* é introduzida como um elemento novo. Dessa forma, teremos raias na vertical e na horizontal do espaço de trabalho e assim os jogadores acabarão se cruzando em pontos de interseção da grade. É recomendado ao coletivo que a cada encontro um jogo relacional seja estabelecido entre os participantes, sempre respondendo aos estímulos sonoros e imagéticos. Iniciamos com pequenos encontros, onde acontece algo e o jogo de cada participante segue. Aos poucos, vamos modificando as indicações para provocar encontros com maior interação. Dessa forma, pequenas partituras começam a se construir nesses encontros, as partituras, de alguma maneira, preservam algo das referências, trazem em si algum elemento que se liga às imagens e/ou músicas/sons trabalhados. É importante começar a observar como o coletivo vai reagindo as propostas, para ir trabalhando novas variações.

b) **Operações específicas**

As operações descritas anteriormente se repetem nas específicas, alterando-se os estímulos, pois estes já serão direcionados para determinada temática que se pretende trabalhar. Enquanto as operações gerais visam ao treinamento dos olhares do coletivo e, portanto, as referências podem ser propostas pelo condutor exclusivamente, quando elas se colocam de forma mais específica para a criação no trajeto, é importante receber referências de todo o coletivo e colocá-las em jogo. Isso potencializará as possibilidades de surgirem novos pontos de vista; certamente surgirão variados ângulos e perspectivas para um mesmo tema. Ao serem explorados

em outras linguagens artísticas, é importante que os olhares do coletivo para o tema sejam a base dos jogos.

- Diversas variações podem surgir em relação à topografia proposta,⁴¹ o que poderá motivar outras relações. É preciso provocar sempre novas variações, descrevo apenas o básico do trajeto para que se possa visualizar outras possibilidades. O jogo da condução estará, quase sempre, pautado na questão: Como provocar os movimentos e interações (para se chegar às partituras) a partir de referências de outras linguagens artísticas?
- Em algum momento das experimentações, pequenos trechos de textos podem servir como estímulo, desde que se tenha clareza que assim estamos ainda mais nos aproximando das significações. Esse será, inclusive, um dos caminhos do trajeto para a construção da encenação, o que se dará em um momento posterior. Por ora, o foco deve estar no treino do olhar, nas aproximações. No próximo tópico, ao discutir os “dispositivos em jogo”, tratarei, de maneira mais específica, o trabalho com o texto.

5.2.4. Dispositivos cênicos: jogos sonoro-visuais

Os dispositivos cênicos no trajeto criativo devem ser encarados como operadores cênicos. Eles não estão a serviço de uma estética, mas, antes, auxiliam a determinar os caminhos estéticos do trajeto.

Para o trajeto criativo, a relação estabelecida com os dispositivos torna-se vital para a construção de cenas. Os dispositivos são colocados em jogo e atuam no trajeto, são vistos com a mesma importância que os próprios participantes. (Chegamos a construir cenas, de quase cinco minutos de duração, em que nenhum *performer* estava presente no cenário, a partir da manipulação mecânica de alguns objetos em cena, em composição com música e iluminação.)

Neste olhar para os dispositivos, mais uma vez me aproximo das ideias de Goebbels. A ideia de não hierarquização entre os dispositivos cênicos é o norte de meu pensamento. Para que isso se efetive na encenação, em minha visão, só há um caminho, colocar os dispositivos em jogo durante o trajeto, experimentar com a iluminação cênica, improvisar com e sobre ela; explorar as possibilidades sonoras por meio de recursos tecnológicos; experimentar os vídeos

⁴¹ Existem diversas maneiras de e construir padrões topográficos (de desenho de movimento em relação ao espaço) sugeridos por Bogart e Landau (2017, p. 66-68). Esse conhecimento poderá ajudar a pensar outras variações.

em cena, provocar relações entre *performer* e propostas audiovisuais, jogar com as propostas de figurino, enfim, colocar os dispositivos em ação e construir com eles. Não vai funcionar essa relação se ela somente existir no plano das ideias, aguardando os últimos três ou quatro dias, para, com a montagem da encenação, explorar esses recursos. Por esse caminho eles estarão somente a serviço, e não fazendo o seu serviço. Por esse caminho, será sempre possível observá-los tão somente como “apêndice”. A ideia é que o trajeto jogue com os dispositivos e que, então, eles possam ir desenhando algumas possibilidades para a criação.

Assim como Goebbels sugere, também pretendo uma abordagem de relação complexa entre os dispositivos, de modo que possam preservar as características que lhe são próprias, que possam chegar a, inclusive, comunicar de forma independente. Uma atenção necessária está nas possibilidades de jogo entre os dispositivos, que também podem contradizer-se em determinados momentos.

O pesquisador Stephan Baumgartel (2016), ao descrever a forma como o autor percebe a composição dos elementos em cena, comenta:

[...]Critica formas teatrais que buscam preencher o palco com suas verdades de tal maneira que o espectador não possa mais imaginar e descobrir nada. Por isso, ele fala da necessidade de construir lacunas desestabilizadoras entre materialidades e significados; de configurar distâncias entre objetos cênicos ou entre diversas linguagens cênicas que instigam a curiosidade investigativa dos espectadores. Além disso, Goebbels investe em compor vínculos estruturais entre esses elementos separados que evitem que um seja apenas a ilustração ou a concretização do significado do outro. É uma busca “pelo conteúdo das formas. Uma investigação sobre o que as formas fazem conosco. As formas com quais nos arranjamos e convivemos em toda parte; que não chegam a um nível de consciência e por isso possuem tanto poder sobre nossa percepção” (p. 24). A obra de Goebbels surge nessa coletânea como uma constante busca por novas formas cênicas que permitem experiências estéticas e perceptuais inusitadas por configurar, a partir de um determinado tema, relações cênicas inovadoras. (BAUMGARTEL, 2016, p. 211)

Acredito que a percepção expressa pelo autor contribui para a compreensão ainda melhor do ponto de vista a se adotar ao olhar para os dispositivos cênicos, bem como ajuda a dimensionar a sua importância para a obra. Se anteriormente apresentei um tópico para discorrer sobre esse aspecto, agora passarei à apresentação de algumas propostas de operações artísticas que têm guiado minha aproximação com a criação por meio dos dispositivos.

1. **O jogo dos focos:** Trata-se de um jogo similar àquela tradicional brincadeira das cadeiras em que se toca uma música e, quando ela para, os jogadores devem buscar uma cadeira para se assentarem o mais rápido possível, sendo que sempre se tem um jogador a mais do que o número de cadeiras, de forma que em cada

rodada alguém não consegue se assentar e vai sendo eliminado. Trata-se de uma brincadeira antiga e bastante comum.

Criei uma adaptação do jogo substituindo as cadeiras por focos de luz (focos produzidos por refletor elipsoidal). O jogo requer uma produção.⁴² Posicionei alguns ‘elipsos’ nas varas de luz do espaço de trabalho e ajustei focos de luz, afinados em diversas áreas do espaço. (Normalmente trabalho com 10 focos, de modo a ter no máximo 11 jogadores por vez.) Há uma outra iluminação base, uma geral de ensaio, que variará com os focos, assim, enquanto toca a música e os artistas-estudantes estão “dançando”, deixo a geral acesa, quando a música para, troco a geral pelos focos e, nesse momento, todos os jogadores devem buscar um foco para se posicionar. Será eliminado o jogador que não conseguir chegar a nenhum dos focos, mas também, e aí está o ponto mais interessante do jogo, serão eliminados jogadores que não se posicionarem corretamente no foco. A cada rodada, um dos focos é retirado do jogo, ou mais, caso tenha sido eliminado mais de um jogador.

Diversas variações em relação à afinação dos focos e sobre como será a indicação de posicionamento podem ser criadas. Por exemplo, em uma evolução do jogo, somente focos bem pequenos, do tamanho aproximado de uma cabeça, podem ser mantidos. Então os jogadores deverão acertar o posicionamento correto para que somente seu rosto esteja iluminado pelo foco, ou somente a sua mão direita, e assim por diante.

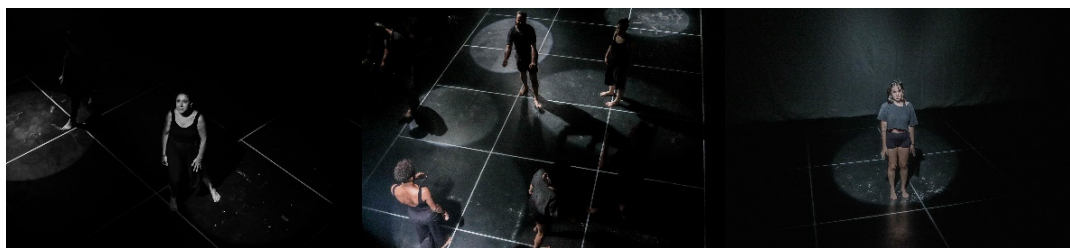
Tenho ainda experimentado variações em relação ao jogo que acontece enquanto a música toca, em vez de uma dança livre. Dessa maneira, podem-se sugerir indicações para a criação de partituras específicas, pode-se trabalhar sobre imagens referências, em busca de desenhos coreográficos, e, no meio dos jogos, vai se criando essa relação com os focos, de maneira que todos param o que fazem e buscam se posicionar em um dos focos.

Esse jogo surgiu a partir de uma certa “perturbação” que eu tinha sobre uma questão que acredito ser comum a todos os iluminadores, que é o ator que não se posiciona corretamente no foco, algo que sempre acontece, sobretudo com artistas iniciantes.

⁴² O problema deste jogo é que ele depende de uma estrutura. Além dos refletores e da estrutura de varas de iluminação para posicioná-los a contento, será ainda necessária uma mesa de iluminação, para fazer o controle do jogo. Sei que essa estrutura não é comum nas salas e espaços de ensaio normalmente, o que pode inviabilizar a experiência nesses mesmos parâmetros, embora se possa pensar em adaptações, utilizando fontes alternativas de iluminação, por exemplo. Entretanto, haverá sempre uma estrutura necessária à preparação do jogo, de forma que nem sempre será possível realizá-lo.

Meu intuito era criar um jogo que fosse capaz de ajudar a ativar essa percepção nos artistas-estudantes. Cheguei então a essa ideia, que temos experimentado há aproximadamente quatro anos e, além de divertida, mostrou-se eficaz em relação ao aprendizado (percepção) sobre os posicionamentos em cena e nos focos, sobre a relação do ator/atriz com a luz na cena, de modo que tenho percebido que o jogo funciona, também, como um despertar do olhar. Desde que comecei a estabelecer este tipo de jogo, percebo o coletivo vendo a iluminação de uma outra forma; estabelece-se uma aproximação entre coletivo e o pensamento sobre a luz em cena.

Apesar da estrutura necessária para a realização do jogo, acredito que este seja um bom exemplo para ilustrar jogos que podem ser pensados com os dispositivos cênicos. Neste caso específico, o jogo está voltado mais para a ideia de treinamento dos olhares dos artistas-estudantes, não se ligando à criação propriamente dita, embora, como já apontado, tenha percebido boas reverberações na percepção do coletivo em relação à iluminação cênica a partir dessa prática. Isso auxiliará o ato criativo ao estimular no coletivo de trabalho a pesquisa prática da luz durante a criação.



Registros realizados para demonstração de operação artística, com: Jaqueline Altenhofer, Joi Dias, Odílio Gonsalves, Romário Hilário, Tiemy Ikegamy e Zezinho Martins. Fotos de Raique Moura.

- 2. A luz em jogo:** Para esta operação, refletores de “baixa potência” ou que não esquentem são colocados na mão dos artistas-estudantes, de maneira que a luz faça parte de jogos de improvisação. A operação pode ser aplicada tanto em improvisações de cenas como em improvisações coreográficas com estímulo musical. Posicionamos alguns refletores na área de cena, eles ficam soltos no chão, porém ligados ao *rack dimmer* e, portanto, controlados pela mesa de iluminação.

É dada a indicação aos jogadores de que, caso algum dos refletores do chão acenda, alguém deverá pegá-lo e passar a manipular a luz no jogo. Assim vai sendo criado um movimento entre jogadores atuantes e jogadores externos, que estão controlando as fontes de luz. À medida que o jogo vai acontecendo, é possível brincar com as possibilidades. Às vezes vários refletores podem se

acender, de forma que os jogadores terão de manipulá-los simultaneamente; em outros momentos deixo somente um aceso, criando uma dinâmica de interferência externa ao jogo que provoca os artistas-estudantes a darem uma resposta. Essa resposta converte-se em uma manipulação de luz que gera novas possibilidades para a improvisação em curso. O jogo mostra-se mais efetivo em improvisações mais livres, como as de movimento coreográfico.

Apresento um exemplo de imagens da aplicação desse jogo. No exercício em questão, trabalhávamos sobre a temática das ditaduras militares. Como estímulo sonoro, estávamos trabalhando com a música *Angélica*, de Chico Buarque, composta durante a ditadura militar (a música faz referência à história de Zuzu Angel, estilista que teve seu filho assassinado pelos militares). Pretendíamos criar um desenho coreográfico sob o estímulo da música e, para favorecer esse desenho, posicionamos alguns refletores AR 111⁴³ pelo espaço de cena. À medida que as partituras começam a surgir, começo a provocar os artistas-estudantes acendendo os refletores e, assim, obrigando-os a estabelecer uma relação entre o jogo (as partituras e a música) com a luz.



Registros realizados para demonstração de operação artística, com: Jaqueline Altenhofer, Joi Dias, Odúlio Gonsalves, Romário Hilário, Tiemy Ikegamy e Zezinho Martins. Fotos de Raique Moura.

⁴³ A lâmpada AR 111 ficou conhecida como substituta da Par 36 (refletor conhecido como “Peam Beam”. Apesar desse reconhecimento, o efeito produzido pelas duas lâmpadas é bastante diferente. A lâmpada AR 111 foi originalmente desenvolvida para utilização arquitetural, ela possui um foco bem mais aberto e menos definido do que o Peam Beam. Sua utilização tem crescido, devido ao menor custo e à praticidade de não utilizar reator. Nos dois casos (Par 36 ou Ar 111) a lâmpada (mais comum) é de 50 Watts, o que garante que os refletores não esquentem tanto, tornando possível a experiência de manipulá-los no jogo.

3. Investigações sobre fontes alternativas de iluminação: Uma operação que tem servido muito à criação no trajeto é a experimentação sobre fontes alternativas de iluminação. Dessa forma, em algum momento do trajeto, trabalho improvisações direcionadas que devem ser pensadas com iluminação própria. Para tanto, os artistas-estudantes devem lançar mão de qualquer fonte de luz que queiram, tais como: abajur, luminárias de escritório, luminárias de pé, lâmpadas somente no bocal, lanternas, fitas de LED, pisca-pisca, enfim, qualquer fonte de luz que se tenha disponível poderá fazer parte do jogo. Essa operação poderá ser direcionada à improvisação inicial ou ser um exercício para ser aplicado a cenas já improvisadas. O importante é colocar o coletivo para pensar em estratégias de iluminação, que não se liguem aos equipamentos tradicionais de iluminação teatral. Dessa maneira, ou a improvisação já acontecerá em jogo com a iluminação, ou criamos determinada partitura e/ou cena improvisada e, posteriormente, os artistas-estudantes precisam desenhar uma luz para a cena com as fontes alternativas.

Esse tipo de jogo é importante por trabalhar uma percepção ligada à criação, tendo fácil aplicabilidade, pois não necessita de tantos recursos e equipamentos. Reunindo as fontes de luz que o coletivo tem em casa, já será possível realizar diversas experimentações.

Podem ser criadas algumas variações. Um jogo interessante é o de experimentar a mesma cena alterando-se o posicionamento e a relação estabelecida com as fontes de luz. Dessa maneira é exercitada uma percepção mais aguçada sobre as interferências possíveis da luz para a cena, bem como são ampliados os horizontes da iluminação para além de um pensamento tradicional, baseado em varas e refletores. Essa operação propõe novas utilizações para a luz, o que garante algum frescor (alguma unicidade) para as encenações.

4. Operações com dispositivos sonoros: Os dispositivos sonoros estarão em jogo todo o tempo do trajeto, como já se pode observar, como estímulo ao treinamento e à criação. Entretanto, para além da utilização de sons e músicas como estímulo, é preciso pensar nos recursos sonoros (ligados à tecnologia do som) disponíveis para utilizá-los em cena na atualidade.

O exemplo mais básico é o microfone. Particularmente, acredito que a microfonação de vozes em determinados momentos da encenação seja um elemento importante para se criar atmosferas de vocalidade para as cenas, sendo um recurso bastante simples e, relativamente, de baixo custo.

Sempre utilizo o microfone para algumas operações artísticas no trajeto, por vezes como elemento obrigatório a ser utilizado em determinado momento da improvisação; em outros momentos, determino um trecho de algum texto que necessariamente deverá aparecer no jogo e deve ser dito no microfone etc. A ideia é explorar as possibilidades de vocalidade que se abrem com a microfonação. Serve como treino para utilizar a voz falada e/ou cantada com o recurso da amplificação, mas também para a criação de momentos para serem utilizados na encenação.

Paralelo a esse experimento, uma ferramenta que tenho utilizado muito em nossos trajetos é um pedal de efeito de voz, chamado *Vocal Performer*, que possibilita a criação dos mais variados efeitos, como *loopings* (repetições mecânicas de determinado trecho falado) e alterações mecânicas da voz (vozes de robôs, radiofônicas, ecos, entre diversas possibilidades).

A experimentação sobre a sonorização passa ainda por brincadeiras de sobreposição de áudios, sons, falas, vozes em microfones etc. É um efeito fácil de se realizar, que também pode gerar resultados potentes para a atmosfera sonora da encenação; também a possibilidade de se utilizar das gravações de falas anteriormente, utilizando simultaneamente voz falada ao vivo e voz gravada, possibilita diversas experimentações, isso para citar alguns exemplos.

Uma operação bastante proveitosa pode ser pensada a partir da interação entre aparelhos celulares e sonoridades. Um recurso fácil de se alcançar, trabalhando-se com caixas de som portáteis com conexão *bluetooth* (os próprios artistas-estudantes costumam ter e carregá-las consigo). Portanto, pode-se pensar em jogos em que cada participante está com seu aparelho conectado a uma caixa de som. Sobre esse tipo de experiência, cito um exemplo significativo que se relaciona a operações de aproximação à temática que eu e os artistas-estudantes realizávamos em um trajeto. Conectamos os nossos celulares a algumas caixas diferentes, inclusive o meu estava conectado também, então iniciamos um jogo em que podíamos propor músicas e sons variados que por vezes se sobrepunham. O ponto que me interessa relatar é que criamos um código em que os *performers* poderiam me mandar áudios de sua voz gravados via WhatsApp. Com isso, na hora do jogo, eu tinha o controle sobre inserções de textos falados por eles que eram repetidos pela reprodução do meu celular, via gravação. Durante o experimento, os *performers* começaram a trocar mensagens entre si e criar outras reproduções e repetições de textos e sonoridades, em diálogo com o momento das próprias gravações. O experimento já teve alguns desdobramentos no trajeto e, certamente, será norteador da criação de uma das cenas desse trabalho.

Importa que os artistas-estudantes experimentem as possibilidades sonoras, das mais variadas formas, aproveitando-se das tecnologias de que dispõem na atualidade. Inúmeras operações poderão ser criadas para tais vivências ao longo do trajeto.

- 5. Operações com vídeo:** Também já pode ser notado que o projetor de vídeo acompanha o trajeto. Estamos todo o tempo projetando imagens que servem de estímulo ao trabalho. Além dessa utilização, diversas operações podem acontecer por meio da utilização de projeções. O projetor poderá, por exemplo, ser visto como uma fonte alternativa de iluminação, possibilitando a criação de efeitos de luz para cenas e jogos de improvisação. Podemos trabalhar tanto projeção de cores sólidas, como vídeos com variação de cores. Um exemplo dessa utilização pode ser observado no Álbum de Encenação de *Enchente*, onde em uma cena que se passava em uma balada (*rave*) utilizamos padrões geométricos com mudanças de cores projetados de duas direções: um projetor que estava no alto da área de cena, centralizado e apontado para o chão e outro que estava posicionado de forma frontal. Isso trouxe uma dinâmica para a cena, diferenciada dos efeitos possíveis com a iluminação teatral tradicional.



Registro de *Enchente* – Foto: Raique Moura

Além dessa possibilidade, várias operações que se ligam, mais especificamente, à relação entre vídeo e cena podem ser experimentadas. Nesse mesmo exemplo de *Enchente*, na mesma cena apresentada, utilizávamos, por exemplo, a projeção de um diálogo. O som era extremamente alto, afinal eles estavam em uma festa *rave*. Dois *performers* tinham um diálogo, que era realmente falado ao vivo, e o público podia

perceber isso, porém não podia ouvir. O mesmo texto dito em cena era projetado ao fundo, de forma que os espectadores acompanhavam pela legenda a conversa.



Registro de *Enchente* – Foto: Raique Moura

As possibilidades de interação com vídeo são inúmeras: pode-se utilizar de trechos de filmes já existentes, pode-se lançar mão, caso se tenha recurso para tal, de fazer gravações do próprio coletivo, o que possibilitaria a experimentação do diálogo entre *performer* real e *performer* no vídeo, abrindo um leque de possibilidades etc.

Mais uma vez, cito alguns exemplos para demarcar a importância de se ter em mente que as experimentações ao longo do trajeto é que construirão as relações. Assim, na medida do possível, esses dispositivos precisam estar a serviço do coletivo no ato da criação, para que se crie com eles, sobre eles.

- 6. Jogos com dispositivos visuais:** Para o ato criativo, as operações artísticas envolvendo dispositivos visuais (aqui considero os elementos cenográficos, objetos, adereços, figurinos, enfim, as matérias de que é construída a visualidade da encenação no plano objetivo) são fundamentais. O trabalho sobre os objetos, sobre as coisas reais, tem sido um importante fator para a criação no trajeto. Escolhemos estes objetos de diversas formas. Ora eles nos são sugeridos por alguma das referências que estamos usando no trajeto (por exemplo, é um elemento que está uma das imagens trabalhadas), ora são sugeridos por determinada sonoridade, ora são escolhidos por serem objetos que se ligam, de alguma maneira, à temática e, por último, mas não menos comum, às vezes são objetos que simplesmente estavam ali, à mão, e foram ganhando força no trabalho.

Tenho experimentado com os artistas-estudantes muitas criações de movimento (partituras) a partir de objetos. Não partimos de nenhuma estrutura de ideia, no sentido

dramatúrgico, o jogo é apenas de relação do coletivo. com o espaço e com os objetos. Nesse sentido, diversos estímulos externos podem favorecer a experiência, tais como sons, músicas (que podem ser trabalhados em sobreposição), propostas de clima sugeridos pela iluminação etc.

A operação que mais tem reverberado positivamente em meus experimentos está organizada em cinco etapas e a utilizo no processo de criação de cenas. Portanto, já tenho uma temática clara e definida, bem como diversas referências imagéticas e sonoras. São dessas referências e da relação com a temática que, normalmente, surgem os objetos do jogo.

Escolhidos os objetos sobre os quais se quer desenvolver a operação, eles devem ser dispostos no centro do espaço de trabalho. Há um tempo para que o coletivo observe os objetos, pense sobre eles, sobre o que a imagem daqueles objetos pode representar de forma isolada, pensem sobre a relação que se estabelece entre os objetos. Para esse momento, costumo utilizar uma música, que deixo repetir durante o exercício todo por diversas vezes e, normalmente, sugiro que ela esteja presente na improvisação direcionada, última etapa da operação. Essa repetição de determinada sonoridade tem sido um aliado para garantir certas atmosferas que se pretende trabalhar.

Posterior à observação, inicio, realmente, as cinco etapas do jogo, que são: a) Ensaio fotográfico dos objetos; b) Montagem de instalação visual com os objetos; c) Jogos de movimento e relação com os objetos; d) Em busca de significações; e) Improvisação direcionada.

Para melhor esclarecer a forma como a operação costuma ser realizada, trago um exemplo de aplicação. Trata-se de uma continuidade da experiência relatada anteriormente, referente à pesquisa temática sobre a ditadura militar. Nesta operação especificamente, encontramos, pelo jogo, um novo ponto de vista para o desenvolvimento do trabalho ou fomos capazes de o perceber melhor.

Como objetos para a experimentação, levei uma bacia grande e cheia de água, um martelo, algumas maçãs, um carrinho de obra, duas cadeiras, sacos plásticos transparentes.

- a) **Ensaio fotográfico dos objetos:** Após o tempo de observação, que foi acompanhado da música *Angélica*, a mesma utilizada anteriormente, foi dada a orientação de que os artistas-estudantes teriam 15 minutos para criar um ensaio fotográfico com os objetos. Esse exercício normalmente é feito com os celulares deles mesmos. A intenção é que eles busquem outras perspectivas para mostrar aqueles objetos e explorem pequenas relações estéticas entre os objetos um olhar, neste instante, pautado pela composição fotográfica.

- b) **Instalação com os objetos:** Posteriormente, foi dado novo tempo de quinze minutos, em que deveriam criar uma instalação visual a partir da (re)organização dos objetos.
- c) **Improvisação de movimento ou em busca de partituras:** Nessa terceira etapa da operação, iniciamos uma abordagem mais teatral. Assim, foi indicado que deveriam interagir com os objetos e entre si. O estímulo guia do jogo foi a mesma música executada anteriormente, que foi repetida cinco vezes, enquanto os jogadores exploravam movimento, ações e a construção de pequenas partituras.
- d) **Significando as partituras:** A partir do exercício, motivados pelas percepções que o coletivo pôde experimentar, fomos à pesquisa de textos ou outras referências para ajudar a colorir de sentido aquilo que já havíamos experimentado. Chegamos a duas questões: por um lado, o coletivo foi muito tocado pela questão do feminino, o que, certamente, tem relação com a música, que de algum modo direcionava esse olhar. Nas pesquisas, encontramos relatos de mulheres que foram torturadas pela ditadura militar brasileira, todos trechos extraídos de documentos da Comissão Nacional da Verdade.⁴⁴ Paralelo a isso, encontramos uma campanha de divulgação da polícia do Rio Grande do Sul sobre a violência cometida contra as mulheres⁴⁵ em que foram utilizados áudios reais de mulheres ligando para a polícia no momento em que sofrem agressões. Com isso um novo ponto de vista foi introduzido no jogo. Esse áudio e os trechos de relatos de torturas sofridos por mulheres na ditadura passaram a integrar o nosso campo de referências para a continuidade do jogo.
- e) **Improvisação direcionada:** No jogo de improvisação direcionada, foi dado um tempo de trinta minutos para que os jogadores elaborassem a improvisação. É importante que este seja um tempo gasto de forma prática, e não com elaborações mentais, afinal, já temos esboços de partituras, uma música, uma referência sonora (o áudio da polícia), pequenos trechos de textos (relatos de mulheres torturadas). Esse é o momento de jogar com todos esses elementos, experimentando criar uma nova partitura, agora já pensando em uma cena, que deverá ter início, meio e fim. Após os trinta minutos, juntamos para assistir ao jogo de improvisação direcionada e a partir daí várias possibilidades de desenvolvimento desse trabalho se colocaram, a fim de se trabalhar o jogo para que ele se transforme, realmente, em um esboço de cena.

⁴⁴ A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei n. 12.528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. (Texto extraído do site oficial da Comissão Nacional da Verdade, disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>>. Acesso em: 5 fev. 2020).

⁴⁵ Segue link para: “Áudio de violência doméstica divulgados pela Polícia Militar de Santa Catarina”, no canal do *Youtube* denominado “Centro de Apoio dos Direitos constitucionais MPPR”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTKDfS3HUzY>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

A seguir, apresento “uma espécie de *Storyboard* fotográfico”⁴⁶ da experiência relatada, com a finalidade de ilustrar, minimamente, como se estabeleceu na prática a operação artística de criação de cena por meio dos dispositivos visuais.



Registros realizados para demonstração de operação artística, com: Jaqueline Altenhofer, Joi Dias, Odílio Gonsalves, Romário Hilário, Tiemy Ikegamy e Zezinho Martins. Fotos de Raique Moura.

⁴⁶ O *storyboard* é uma estratégia amplamente utilizada no cinema, consistindo em criar desenhos de quadro a quadro das cenas que se pretende filmar. Aqui estabeleço uma brincadeira com esta estratégia, só que a partir de fotos do exercício, para tentar ilustrar a evolução do jogo.

7. **Jogos com a palavra (texto):** Um dispositivo que passa a integrar o trajeto com mais força a partir desta etapa é o texto. Aqui passamos a buscar referências textuais e nos preocupamos com operações que possam nos auxiliar na escrita dramatúrgica.
- a) **Escrita livre:** Uma operação da qual tenho me utilizado constantemente nos trajetos é o exercício da escrita livre. Sempre proponho um exercício que funciona de forma potente, com um bom nível de entrega e envolvimento. Solicito que todos peguem seus cadernos de artista e escrevam tudo o que vier à cabeça durante um período de tempo. O tempo mínimo que utilizo para o exercício é de cinco minutos, podendo chegar até dez minutos ininterruptos de escrita. Este jogo é bastante comum, sendo uma técnica muito usada nos laboratórios de escrita dramática. A ideia é que se escreva sem parar, e que se escreva tudo o que ocorrer, sem juízos de valor e sem pensar muito nas conexões, na lógica do texto como um todo. Esse exercício ajuda a amadurecer as experiências que foram vividas, mas também acaba servindo, posteriormente, para que “pesquemos” pequenos trechos que poderão ser utilizados no momento de traçar o trajeto da obra e da composição.
- b) **Escrita orientada:** Nos exercícios de escrita orientada, já temos uma estrutura criada por improvisação direcionada. Então o núcleo responsável pela dramaturgia inicia um jogo de criar pequenos esboços de texto dramático, organizando o material produzido na improvisação, trabalhando com a plagicombinação dos textos que já existem como referência para a cena e elaborando os elementos textuais de ligação necessários para a cena, conforme a estamos trabalhando. Este acaba por se tornar um exercício contínuo, uma vez que a equipe apresenta um texto, experimentamos com ele e vamos adaptando e criando outros textos, até que tenhamos um esboço de cena que agrade ao coletivo.
- c) **Trabalho sobre as referências textuais:** Este trabalho já pôde ser observado no exemplo dado no tópico anterior, em que, no meio do jogo, busquei algumas referências de textos para o jogo. Entretanto, cabe ressaltar que esse trabalho poderá acontecer das mais variadas formas. Ao longo do trajeto, assim como pesquisamos as imagens e sonoridades, os textos passarão a fazer parte dessa busca (o que já foi anteriormente comentado). Então teremos em mãos diversos trechos de textos soltos. São contos, crônicas, poemas, trechos de obras literárias, relatos, trechos de obras teóricas, trechos de letras de músicas, enfim, diversas referências vão se somando ao trajeto. Algumas vão se consolidando nas operações e ganhando força nas improvisações direcionadas. Sobre elas vamos realizando um trabalho de organização dramatúrgica em uma série de esboços de cenas, que vão ficando guardadas, em nossas memórias, anotações, gravação, para serem retomadas no

momento de pensar sobre a montagem (edição plagicombinatória) da encenação. Todas essas referências vão sendo articuladas às imagens, a textos criados pelo coletivo, às sonoridades, às visualidades, e vão formando fragmentos da encenação.

5.2.5. Plagicombinação e tradução intersemiótica: referências postas em jogo

Quando se rouba de um autor, chama-se plágio, quando se rouba de muitos, chama-se pesquisa.

Wilson Mizner

Somos um alfabeto de referências. Uso esse alfabeto em pequenas células, como plágios ou citações. Essa é a estética do arrastão, da bricolagem.

Tom Zé

Tudo se constrói sobre o anterior, e em nada do que é humano se pode encontrar a pureza. Os deuses gregos também eram híbridos e estavam 'infectados' de religiões orientais e egípcias.

Ernesto Sabato

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. / Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. / Tupi, or not tupi that is the question. / Contra todas as catequese. E contra a mãe dos Gracos. / Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Oswald Andrade

(A antropofagia) não envolve submissão (uma catequese) mas uma transculturação: melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da História como função negativa [...], capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do gr. Pólemos = luta, combate), mas também um “antologista”: só devora os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais...

Haroldo de Campos

O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico. O foco de atenção, neste instante da discussão, é essa natureza híbrida do percurso; no entanto, não se pode deixar de fazer uma ressalva, no sentido de que a arte contemporânea mostra a dificuldade de se generalizar a primeira parte de nossa afirmação inicial. Estamos assistindo a uma ampliação dos "espetáculos" artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem. Nesses casos, não só o processo como a própria obra abarca diferentes códigos.

Cecília de Almeida Salles

[...] a plagicombinação já não pode mais ser vista como uma atitude contraventora, mas como uma estratégia criativa legítima da produção artística na cibercultura.

Fábio Salvatti

Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada.

Tom Zé

O artista que exerce criativamente esta liberdade de cópia e de reconfiguração na produção de sua arte retoma a discussão política sobre a oposição entre propriedade e força produtiva. O poder rotula-o de plagiário. Ele pode reconfigurar esse rótulo e proclamar-se, como Tom Zé faz, “plagicombinador”. O plagicombinador é um intérprete, um articulador de referências, um revisor do passado. Sua atividade é entrópica, lúdica e profundamente política. A escolha pela estratégia de plagicombinação denota opções éticas que se transformam em conteúdo da obra de arte.

Fábio Salvatti

A arte sempre se nutriu das relações intersemióticas. As referências podem ser notadas em diversas obras, desde a antiguidade, nas mais variadas formas de expressão artísticas. Os parâmetros sobre como se instala o ‘processo de tradução intersemiótica’ se alteram de artista para artista, de obra para obra, e se alteram caminhando com tendências históricas, atualizando-se.

O ato criativo na contemporaneidade é altamente determinado por sua relação com as traduções intersemióticas, com o dado ‘relativamente novo’ de que a grande maioria dessas relações se estabelece de maneira ‘virtual’, no ciberespaço. As noções de ciberespaço e cibercultura propostas por Pierre Lévy estão, certamente, no centro da questão que se coloca na atualidade para as referências no que concerne às obras artísticas. De acordo com o autor:

O termo (ciberespaço) especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informação que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (LÉVY, 1999, p. 17)

Para os padrões de velocidade de circulação da informação nos dias atuais e, pensando em termos de desenvolvimento tecnológico, a citação de Lévy já deveria ser considerada obsoleta. Hoje já não precisamos mais justificar a importância desses conceitos, nem mesmo explicá-los muito, sendo algo mais ou menos comum no cotidiano de todos. Porém, interessa-me pensar sobre a afirmação que Lévy faz sobre os modos de pensamentos, as atitudes e os valores também se alterarem com o crescimento do ciberespaço. (E o crescimento do ciberespaço, como diria Tom Zé, se processa numa “entropia acelerada”.)

Óbvio também me parece reafirmar que nosso modo de pensar e agir está se alterando com o crescimento do ciberespaço. Entretanto, em minha visão, nunca será por caminhos óbvios que o teatro (prática e pensamento) se alterará na relação com o crescimento do ciberespaço. Essa será sempre uma reflexão atual e importante para o artista. A dinâmica extremamente acelerada, já tida por nós como comum ao universo do ciberespaço, contamina diretamente

o ato criativo e os meios de produção. Como responder a isso? Em minha visão, a resposta é trazer a lógica do ciberespaço para dentro do trajeto. Nesse sentido, as traduções intersemióticas têm sido o ponto de maior reverberação dessa tentativa em nossa prática. Não restam dúvidas de que, em um espectro mais amplo de pensamento sobre a arte na contemporaneidade, a relação com as traduções intersemióticas está entre um dos pontos centrais de discussão para a criação artística contemporânea (atual). A forma como alguns debates têm se encaminhado atualmente pode ser uma prova disso, a exemplo das discussões em torno da autoralidade e da noção de propriedade em arte.

É na esteira dessas discussões e, logicamente, completamente envolvido em processos de criação, híbridos, fronteiriços, intersemióticos, “sampleados”, que Tom Zé, em uma irreverente proposição, cunha o termo “plagicombinador”, que, não bastasse por si na ironia, está vinculado a um movimento maior, denominado pelo artista “estética do arrastão”, nas palavras do próprio artista, retiradas do encarte do CD, *Com defeito de fabricação*:

A Estética do Plágio

A Estética de Com Defeito de Fabricação re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruído das ruas, etc. , junto com um alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A. Com coros, refrões e dentro dos parâmetros da música popular. O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas "células", citações e plágios. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão(**).

Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada.

** Arrastão: Técnica de roubo urbano, inaugurada em praias do Rio de Janeiro. Um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e "varre" dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas. (TOM ZÉ, 1999)

Note-se, mais uma vez, a irreverência (irônica) de Tom Zé em escolher um termo com tal carga para definir o trabalho de apropriação cultural que realiza em sua obra – aliás, aspecto que Tom Zé realiza de forma genial, pelo qual, hoje, já é bastante reconhecido e respeitado.

O artista e pesquisador Fábio Salvatti, em dissertação de mestrado intitulada *A plagicombinação como estratégia dramatúrgica na cibercultura*, define:

A plagicombinação é uma estratégia de construção de um objeto estético na qual se reconfiguram fragmentos de obras preexistentes. A plagicombinação contempla uma série de procedimentos de edição, como a colagem, a paródia, a citação, a paráfrase, a montagem, a alusão, o pastiche, a bricolagem, a sobreposição, e outros, de forma que, como estratégia, não pode se encerrar num conjunto de passos (numa receita) a se adotar, mas sim, assume o aspecto de um mapa caótico e indeterminado. (SALVATTI, 2004, p. 3)

Ainda que seja difícil definir com exatidão o termo e a sua prática, que variará constantemente, interessa-me muito de perto essa noção, pela ironia, pelo sarcasmo nela contida. Salvatti, em sua pesquisa, estabelece uma relação entre a plagicombinação e a antropofagia, por nutrir-se de um aspecto lúdico, de jogo, com a qual concordo e, acredito, seja talvez o motivo central na minha opção pela utilização e defesa do termo de Tom Zé. Salvatti diz:

Tanto quanto a antropofagia, a plagicombinação é anti-colonialista sem ser xenófoba. Ela guarda, também como a antropofagia, um certo sarcasmo, um humor que consegue jogar com a violência e a calamidade social que um arrastão representa e, ainda assim, tomá-lo como metáfora. Assim como a obra de Tom Zé (que chama as músicas de “defeitos”, que inclui sons improváveis em cada canção), o recurso plagicombinatório retém um lado lúdico, um constante jogo, que soa semelhante ao da antropofagia. (SALVATTI, 2004, p. 49)

O pesquisador apresenta ainda em sua dissertação dois aspectos que considera os princípios fundamentais da plagicombinação. A proposição do autor me auxilia a encaminhar o pensamento sobre a relação entre esse conceito e a tradução intersemiótica (que enxergo como uma ferramenta da plagicombinação ou, olhado por outro prisma, a plagicombinação seria a aplicação prática da tradução intersemiótica enquanto estratégia de criação na atualidade). Sobre os princípios norteadores da plagicombinação, Salvatti, com apoio de Tom Zé, afirma:

Ainda que a plagicombinação seja eminentemente caótica e indeterminada e, por isso, escorregadia para a precisão conceitual, ela guarda preceitos fundamentais.

O primeiro deles é que uma plagicombinação é necessariamente um objeto filial, uma apropriação. Há uma ou mais obras que a precederam e que lhe servem de matriz. Essas obras matriciais sofreram um processo de pesquisa, seleção e reconfiguração. Ainda que reconfiguradas, as obras matriciais devem estar presentes na obra filial a ponto de o receptor poder reconhecê-las caso compartilhe o repertório do plagicombinador. E, sobretudo, essa obra filial deve necessariamente diferir da(s) obra(s) matricial(ais). Tom Zé propõe: “podemos brincar com a idéia de que a ‘plagicombinação’ trabalha com as diferenças” (ZÉ, 2003). Essa é uma idéia significativa se considerarmos que o conceito estrito de plágio está baseado na cópia, no decalque preciso. Ao subverter essa premissa, o músico baiano aponta um rumo interessante: a criação plagicombinatória não está tão somente na captura e transcrição de fragmentos culturais preexistentes. A obra matricial deve ser deslocada, recontextualizada.

O segundo preceito é que deve haver uma linha condutora que está além das obras matriciais. Propondo uma imagem alegórica, se os fragmentos matriciais fossem os tijolos da obra plagicombinada, a linha condutora seria a argamassa. Aquilo (idéia artística – e aqui está o porquê do Plagicombinador ser um artista) que é capaz de conduzir uma leitura estética significativa. Empilhar tijolos simplesmente não configura uma plagicombinação. (SALVATTI, 2004, p. 45)

Pela visão apresentada por Salvatti, fica mais clara a noção de que a plagicombinação, conforme a entendo, seria uma estratégia prática que visa utilizar de jogos de tradução intersemiótica na criação. Assim, enquanto a tradução intersemiótica seria o trabalho de

referenciar o olhar em outras obras, linguagens e formas artísticas, a plagicombinação seria a estruturação dessas células criadas em um novo objeto artístico, sem nenhum demérito na palavra objeto. Vista sobre uma ótica de reconfiguração, releitura, contemplada a partir de um trabalho artístico (operações artísticas), não se trata, em nenhum momento, de cópias. Simplesmente copiar um momento de outra obra, ou determinada imagem, não configuraria nada a não ser o plágio, conforme o entendemos e deve ser condenado. É preciso atravessar novos olhares artísticos sobre o objeto matriz, é preciso que exista criação sobre o objeto matriz.

Nesse sentido, é importante refletir, em qualquer processo de criação artística na atualidade, sobre a relação estabelecida com as referências artísticas – hoje em fluxos muito mais intensos do que os ocorridos antes na história da arte, dado o acelerado crescimento do ciberespaço. Isso justifica a importância de essa questão ser colocada como um dos olhares para o trajeto criativo-colaborativo. Trata-se de um dado que reverbera com intensidade dentro dos trajetos, uma vez que todo o pensamento sobre a criação está embasado, como se pode perceber pelas referências propostas para os jogos de criação. Ou seja, o trajeto é constantemente atravessado por jogos de tradução intersemiótica, o que, como resposta, nos aproxima da plagicombinação dramaturgica e visual como uma estratégia de pensamento criativo.

Antes de entrar em alguns exemplos de operações artísticas que tenho experimentado nesse universo, farei, com apoio de Cecília de Almeida Salles, algumas observações sobre a noção de tradução intersemiótica para as artes (justamente por isso apoio-me em Cecília, e não nos aportes teóricos de Plaza, por exemplo, vez que me interessa uma aproximação pelo olhar próprio das artes). O olhar lançado por Cecília em seu livro *Gesto inacabado: Processo de criação artística* parte da análise de anotações e registros de artistas durante seus processos de criação, sendo, portanto, um olhar “de dentro” da construção da obra e um olhar estritamente artístico.

Esse olhar proposto por Cecília amplia o foco de discussão para um segundo ponto, ao apresentar a tradução intersemiótica do ponto de vista das anotações dos artistas em criação, que se utilizam de outras linguagens, no próprio processo criativo, para conseguirem chegar à expressão que desejam para a própria obra. Ou seja, eles procuram traduzir para assimilar e, posteriormente, buscar um retorno à sua própria linguagem.

Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras;

palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo. [...] As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas é um dos aspectos que dão unicidade a cada processo. (SALLES, 1998, p. 114)

Considero que esse jogo se aproximaria do trabalho de tradução que os artistas-estudantes realizam em seus cadernos de anotação do trajeto. Na continuidade de seu pensamento, a autora ainda pontua:

Quando discutimos a presença da sensibilidade no efeito que certas imagens causam no artista, provocando-o de alguma forma, falamos da rapidez desse momento e da tentativa do artista de resguardar esse instante frágil. Conhecemos, como consequência, uma grande diversidade de suportes, como diários, cadernos de anotações ou notas esparsas, que acolhem essas formas sensíveis que carregam futuras obras, idéias em desenvolvimento ou possíveis soluções para problemas. Registros feitos na linguagem mais acessível no momento, que ficam à espera ele uma futura tradução, Daí encontrarmos, por exemplo, diagramas visuais de escritores ou registros verbais de pintores. São imagens visuais e palavras que preparam a criação, enquanto aguardam futura tradução. (SALLES, 1998, p. 114-115)

Portanto, além de reiterar a importância dos cadernos do artista ao longo do trajeto, destaco dois movimentos tradutórios, um do próprio artista que se utiliza das traduções para ele mesmo “decifrar” a sua obra em suas anotações (aqui falamos exclusivamente de tradução intersemiótica) e outro (mais envolvido com a ideia de plagicombinação) que trata da tradução como suporte à criação, por meio de referências de terceiros (outras obras, outros artistas, outras linguagens).

O interessante do ponto de vista colocado por Salles é que ela percebe que essas traduções que os artistas realizam em seu processos é que são responsáveis pela singularidade de cada processo, sendo, de acordo com a autora, possível perceber a trama que se estabelece entre as referências e o modo de pensar do artista sobre a execução de determinada obra. Sobre isso, a autora, em seu livro *Redes de criação: construção da obra de arte*, pondera:

[...] o processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou uma inter-relação delas, dependendo do modo de expressão que está em jogo. Seu percurso é intersemiótico, isto é, em termos bem gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade etc. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão; estes apontamentos, quando necessário, passam por traduções ou passagens para outros códigos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo. Percebemos, portanto, que há uma estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo. (SALLES, 2006, p. 99)

Tendo percorrido minimamente a respeito dos conceitos que norteiam o olhar para o trajeto, para observar como o considero e, sobretudo, reforçar a importância que exercem no ato criativo. De agora em diante, apresento uma perspectiva prática do olhar, com algumas possibilidades de desenvolvimento desse olhar de acordo com minhas experiências.

a) **Tradução intersemiótica indireta (suporte) - Imagens e sonoridades em jogo no ato criativo:** Este tópico se fez necessário, mais em termos de garantir a lógica organizacional da proposta do que para explicar propriamente o que se pretende, uma vez que, chegado até aqui com a leitura, já foi possível identificar diversas práticas em que o trajeto se utiliza, em operações artísticas, de imagens e sonoridades/músicas, como referência para o trabalho. Por serem utilizadas como uma referência que aparece no trajeto e das quais quero extrair algum indicador artístico, alguma nuance criativa, olho para essas operações como uma utilização indireta da tradução intersemiótica. Meu objetivo não seria o de traduzir a imagem, senão, apenas subtrair dela algum elemento com o qual as ações desenvolvidas no trajeto possam dialogar. Nesse sentido, entendo que algo dessa imagem ou sonoridade que foi proposta permanece, de alguma forma, como referência, o que não poderia ser caracterizado como um movimento tradutório, ao analisar mais “ao pé da letra”. No entanto, uma livre tradução certamente estaria sendo estabelecida. A aproximação a essas imagens poderá se dar em maior e menor escala. Algumas, mesmo trabalhadas de forma indireta, chegam a ganhar força suficiente a ponto de poderem ser reconhecidas por um olhar atento e conhecedor da referência matriz entre os espectadores.

b) **Tradução intersemiótica direta**

1) **Imagem:** No trabalho de tradução intersemiótica direta, optei por elencar algumas imagens por terem adquirido alguma potência coletiva, e trabalhei com os artistas-estudantes operações artísticas de tradução intersemiótica (estas realmente objetivando uma aproximação de determinada imagem a um universo teatral). Nesse exercício, é escolhida alguma imagem que se liga à temática, pode ser qualquer imagem (até mesmo fotografia de outros espetáculos) e criada, em um primeiro momento, uma série de imagens estáticas que se inspira na matriz e uma série de releituras (traduções) da imagem, já nos aproximando do teatral, por meio de corpos vivos na imagem. Em um segundo momento, é iniciado o trabalho de colocar movimento nas imagens, criar ações e partituras que levem à criação e à (des)criação⁴⁷ da imagem. Depois disso são dados diversos desenvolvimentos para a utilização das imagens e ações criadas por meio das traduções. Essas utilizações serão a plagicombinação que será criada e estarão mais ligadas ao olhar sobre a organização do material.

⁴⁷ Crio uma brincadeira com a palavra (des)criação, pois o contrário de criação seria destruição e, definitivamente, não se aplicaria ao que gostaria de expressar aqui.

Os desenvolvimentos possíveis com os artistas-estudantes caminham nas mais diferentes direções. Podemos associar a imagem criada a determinado texto (poemas, contos), a partir do que criaríamos partituras de união, ou de contradição, entre texto e referência. Podemos também introduzir as sonoridades nesse jogo, bem como criar partituras coreográficas para momentos musicados da encenação etc.

Outra maneira de desenvolver operações que visam a aproximações com as traduções no trajeto seria por meio da apropriação de elementos da imagem matriz. Nesse exercício, depois de escolhida a imagem sobre a qual o trabalho será executado, são buscados alguns elementos que existem na imagem para a exploração da tradução. Nas imagens a seguir, é possível observar um exercício realizado dessa maneira. A imagem matriz é uma fotografia do espetáculo *Nefés*, de Pina Bausch. Levei para a realização do exercício alguns objetos que dialogavam com a imagem, foram criadas diversas outras imagens, sobre as quais poderíamos trabalhar os mais diferentes procedimentos para a criação de cena.



Imagem referência retirada de *Nefés*
Pina Bausch – *Tanztheater Wuppertal*



Registros realizados para demonstração de operação artística, com: Jaqueline Altenhofer, Joi Dias, Odúlio Gonsalves, Romário Hilário, Tiemy Ikegamy e Zezinho Martins. Fotos de Raique Moura.

Dessa forma, as referências acabam aparecendo mais na obra, sendo mais facilmente identificadas pelos espectadores que detêm um conhecimento prévio da obra matriz. Por essa razão, chamo essa operação de tradução direta.

- 2) **Música e texto:** Uma operação de que tenho me valido com certa frequência é a utilização de letra de música convertida em textos, o que gera um efeito interessante. Em geral, o público leva algum tempo para perceber de onde conhece aquela referência. Em outros momentos, uso algum texto, poema, conto, e o transformo em música também, com textos que são facilmente reconhecíveis pelos espectadores, o que também pode garantir um jogo atraente de identificação da referência.

Plagicombinação dramática

A plagicombinação para a dramaturgia é elemento de grande importância e impacto no trajeto. A escrita dramática para esse tipo de criação está totalmente apoiada na ideia de

plagicombinação. Como não partimos nunca de um texto pronto, vários fragmentos de texto surgem ao longo do trajeto, são referências que vão sendo trazidas a cada operação artística realizada, referências que encontramos para ajudar a completar o desenho dramático de que precisamos para fechar determinado momento. Tudo isso vai entrando e sendo costurado com textos de autoria do próprio coletivo artístico, de modo que ao final todo o texto dramático de processos de criação colaborativo se transforma em grandes “colchas de retalhos” das mais variadas referências. Por vezes, estão misturados textos teóricos, poemas, contos, trechos de obras dramáticas clássicas com trechos de músicas que entram como texto, seguido de um trecho de um conto etc.

A plagicombinação dramática é uma consequência do processo de criação teatral performativo de um modo geral. Com nome de colagem, *sampling*, releitura, montagem de texto ou arranjo, não importa, esse recurso sempre estará presente nas obras que se aventuram por essa forma teatral, sendo, portanto, o tipo mais fácil de ser identificado pelos espectadores também.

Plagicombinação visual

Da mesma forma que a plagicombinação dramática é o resultado dos processos de tradução intersemiótica realizados com os textos, as plagicombinações visuais são resultado do trabalho sobre a tradução intersemiótica com as imagens.

Com a finalidade de ilustrar alguns pontos de vista para as abordagens visuais, retomo as imagens dos Álbuns de Encenação para demonstrar dois momentos em que trabalhos de plagicombinação visual foram utilizados em nossos trajetos.

Em *Valsa cotidiana ou copos quebrados*, a cenografia do espetáculo foi concebida a partir de uma ideia de plagicombinação visual sobre um cenário do espetáculo *4x4*, da coreógrafa Deborah Colker. A referência não foi trabalhada de forma direta, de modo que não estava explícita na obra, embora seja possível observar claramente o paralelo traçado.

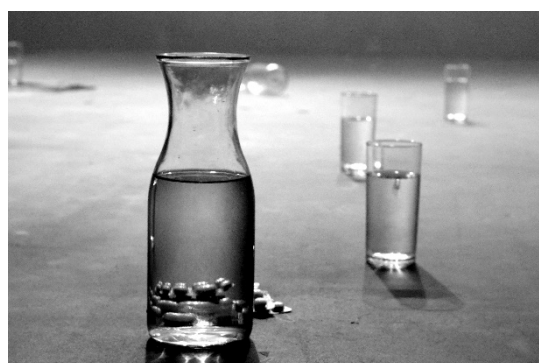
No espetáculo em questão, Colker trabalhou com diversos vasos de cerâmica posicionados milimetricamente no palco.⁴⁸ Os bailarinos faziam uma dança entre os vasos, com movimentos rápidos, criando uma constante tensão nos espectadores, pois o risco de derrubarem ou baterem em algum dos vasos era enorme. A cena tem um apelo técnico forte,

⁴⁸ Cabe destacar que no espetáculo em questão a imagem trabalhada era impressionante, pois havia um efeito surpreendente da entrada desses vasos, que desciam pendurados por cabos, que os soltavam automaticamente na área de cena, a tecnologia envolvida nesta imagem e a precisão da execução são impressionantes. Jamais teríamos recurso para uma façanha como essa, no entanto, algo daquela imagem foi preservado de alguma maneira, por meio de uma ideia que se reconfigura.

evidenciando a consciência extrema do corpo de artistas, mas o jogo estabelecido com os espectadores de tensionar a partir do risco dado era bastante provocativo. Este foi nosso ponto de ligação. Trocamos os vasos por uma série de copos de vidro cheios d'água. Tínhamos cenas em que os *performers* faziam algumas corridas desviando desses copos, que se espalhavam pelo chão de toda a área de cena, conseguindo, desse modo, estabelecer o mesmo jogo de tensão proposto por Colker na cena referência. Embora visualmente o apelo das duas seja diverso, um dos efeitos gerados por Colker que nos interessava estava ali e se deu para nós por meio da imagem e do trabalho sobre a imagem, na tradução. Selecionei uma imagem do espetáculo de Deborah Colker e uma do *Valsa* para que seja possível visualizar a operação executada.



4 x 4 Espetáculo de Deborah Colker



Valsa cotidiana ou copos quebrados

Já no Álbum de *Enchente*, foi feito um trabalho de tradução direta sobre a mesma imagem do espetáculo *Nefés*, de Pina Bausch, que utilizei para demonstrar um dos procedimentos de trabalho. Apresento cena do espetáculo em que a mesma imagem nos serviu como suporte para a criação de uma imagem utilizada em uma construção coreográfica da encenação.



Em cena: Kaique Paiva, Thiago Eugênio e Rafael Vidmantas – *Enchente*

5.2.6. Traçar o trajeto da obra: escolhas coletivas – “o olhar para as fagulhas” e a seleção do material – estabelecer definições

Este olhar e os próximos dois que serão apresentados talvez sejam os mais difíceis para se construir uma abordagem, pois me parece impossível, de uma maneira pontual e objetiva, descrever operações artísticas que nos levam a realizar determinada escolha. Não há uma

operação que seja capaz disso, a não ser uma profunda abertura e atenção aos sinais que são emitidos pela própria obra e pelo coletivo de trabalho.

Há pouco, eu comentava sobre o fato de ser o coletivo artístico envolvido na criação também uma amostra da diversidade de olhares presentes entre os espectadores. Nesse sentido, um dos pontos principais em que tenho concentrado minha atenção para iniciar uma organização do material que vai para a cena relaciona-se com essa atenção ao coletivo, tentando, de alguma forma, fazer com que a encenação seja capaz de estabelecer vínculos com os mais variados pontos de vista possíveis. Desse modo, algumas definições dessa estrutura passam por um olhar mais objetivo, que se liga às possibilidades de comunicação colocadas em cena, e, por outro lado, muito tem a ver com aspectos intuitivos, mas, sobretudo, a seleção é trabalhada a partir daquilo que teve uma reverberação positiva quando experimentado pelo coletivo.

O processo de seleção passa também pelo coletivo, de modo que as escolhas são divididas. Num primeiro momento, os núcleos de criação começam a realizar um trabalho mais direto no trajeto. Também o núcleo de dramaturgia espetacular, sobretudo, tem importante papel nessa decisão. Para garantir a esse trabalho uma organização, um caminho relevante que temos experimentado é o trabalho sobre os mapas. Isto é, criar mapas em que são anotados os pontos principais de cada momento criado, para analisar os sentidos gerais da construção da encenação.

Acredito, sem medo de ser piegas ou de parecer ingênuo, que o segredo desse olhar esteja em manter a escuta aberta, o olhar atento e o coração no trajeto, preservando, em todos os sentidos, um respeito irrestrito pela diversidade de olhares, ideias, concepções. Sem ingenuidade, sem conto de fadas, colocado com todas as dificuldades que isso representa. Respeitar a diversidade de visões é um exercício cotidiano diário, difícil, mas inevitável para o ser, em qualquer esfera da atividade humana. É uma tarefa complexa, delicada e de suma importância.

Somente assim considero possível identificar aquilo que mais reverbera no coletivo, identificar o que pode se estabelecer como elementos principais, definir o que se configura como elementos de ligação (em relação à temática). Para cativar a percepção para os processos de subjetivação, mais do que escolher aquilo que enche os olhos da condução, há que se perceber o que está a encher os olhos de quem está envolvido em cada experimento, conseguir entender onde, verdadeiramente, cada um deposita o seu desejo, procurar um diálogo sobre isso. Por mais que eu queira em determinados momentos pensar em grandes imagens e complexas relações, sempre a verdade com que o trajeto se estabelece será mais importante (no sentido de potente) que a realização de imagens impressionantes, que, como disse Adamov, já citado anteriormente, às vezes, podem nem ser teatrais.

Este olhar é pautado pelo debate, que na medida do possível deve se basear no que está dado, no que temos de imagem, de sonoridade, de texto, de improvisações, de desenhos de cena, de

desenho coreográficos, enfim, entre aquilo que o trajeto concebeu e produziu como ideia inicial. Desse material, o que e por que deve estar em cena?

Em hipótese nenhuma, deve-se tirar da estrutura algo que seja muito importante para alguém. Se há uma defesa sobre aquilo e ao menos uma pessoa do coletivo insiste que deve estar em cena, deve estar e deve-se encontrar a forma de isso estar e, ao mesmo tempo, contemplar os olhares contrários a partir de um posicionamento artístico. Esse trabalho traz nuances, valoriza os pontos de vista, mostra que nenhuma verdade é absoluta, coloca a própria obra em choque, assim como as visões estão em choque na sociedade, como nos ensinou Brecht.

Como já comentado, neste olhar, os cadernos de artista do coletivo artístico servirão de material de consulta e de inspiração, bem como de auxílio à memória, para ajudar a (re)lembrar determinadas passagens e momentos do trajeto. Também nessa etapa é feita uma pré-seleção de coisas que ocorrem em um ou outro caderno e parece ter uma potência para auxiliar à exposição temática por meio da encenação. Em seguida, seleciono trechos das escritas livres que se ligam a alguma ideia que se pretende desenvolver. Busco nas referências pessoais dos artistas-estudantes expostas nos cadernos outras possibilidades de avançar rumo a uma costura dramática espetacular.

Aqui trato ainda de uma pré-seleção de cenas, momentos, textos etc. Aquelas em que pretendemos, sob a percepção do olhar da composição, investir nossas energias criativas. Será com o olhar da composição que definiremos juntos, de forma efetiva, a sequência das cenas, que organizaremos os movimentos de transição e, caso seja necessário, que pensaremos sobre pequenas novas inserções que possam se fazer necessárias para garantir uma linha condutora para a temática, de acordo com a lógica dramática espetacular performativa, em que, vale lembrar, as lacunas para os diálogos com os espectadores também devem ser pensadas e trabalhadas.

5.2.7. Entre o pensar e o executar: a ‘materialidade’ das coisas e o teatro como arte da ‘gambiarra’

O artista munido de suas necessidades e a matéria com suas propriedades trocam informações, limites e potencialidades. (SALLES, 1998, p. 130)

De que material será que isso é construído? Como será que isso foi feito? Nossa, como será que se faz esse efeito? Como será que aquela estrutura para em pé? Que diferente esse tecido dessa calça, qual é? Quantos metros tem essa estrutura? Como será que isso foi construído?

Perguntas como essas devem percorrer o cotidiano do artista que se lança em um trajeto criativo. Todo artista, em qualquer que seja a linguagem, estará sempre travando uma batalha com a

matéria.⁴⁹ Em alguns casos é mais fácil defini-la: o pintor estará sempre em constante processo de aprendizagem com as telas, tintas, solventes; o poeta, com as palavras; os escultores debruçam-se sobre o entendimento do barro e seus compostos ou do ferro, da madeira e seus diferentes tipos. Enfim, todo artista lida com a matéria e ao lidar com a matéria cria a sua arte. A matéria será sempre fonte de aprendizado para o artista. Fica uma pergunta: E no teatro, como trabalhar com essa questão? Qual é a matéria a ser trabalhada pelo artista de teatro?

A pergunta retórica criada serve para ilustrar a importância de se trabalhar (experimentar) sobre os olhares para as mais diversas formas e linguagens artísticas. Isso vai nos colocando em contato com diferentes matérias, faz-nos ampliar nossa percepção para as possibilidades de se criar com elas. O teatro não pode estabelecer uma definição sobre a matéria a ser trabalhada; toda matéria existente pode ser matéria para o teatro, inclusive os corpos e as vocalidades dos artistas.

Esse olhar para o trajeto é fundamental, sobretudo para as produções de baixo orçamento, como são as montagens que temos desenvolvido. Nesses casos, para se aproximar a determinadas imagens, será necessário criar diversas adaptações, buscar outros materiais, ou seja, inventar soluções. Uma saída que o teatro encontrou para a “inventividade” pode ser traduzida pelo termo “gambiarra”, que para o teatro pode assumir duas significações, uma ligada à iluminação, que comumente chama artefatos construídos para substituir ribaltas de gambiarras. Entretanto, interessa-me aqui um entendimento mais amplo do termo gambiarra do qual o teatro se apropriou para explicar qualquer “solução técnica/artística extraoficial”. Ou seja, qualquer invenção, adaptação, ou “engenhoca” criada para garantir determinado efeito, sem que seja por parâmetros técnicos e tecnológicos já experimentados, chamamos de gambiarra, noção que claramente se liga à inventividade.

A inventividade parece fundamental neste olhar, pois se liga à noção de imaginação criativa (curiosidade que direciona à ação da busca por novas soluções). A imaginação criativa estará em ação quando o artista cria imagens e quando as traduz para um plano prático.

De um lado, a ideia de inventividade como motor para descobertas de novas matérias e novos modos de lidar com a matéria teatral; de outro, a necessidade de se conhecer as estruturas teatrais, sua arquitetura, sua maquinaria e suas possibilidades. Conhecer o arsenal de instrumentos, equipamentos, ferramentas e possibilidades já dispostas para facilitar diversas

⁴⁹ Utilizo o termo matéria segundo a concepção exposta por Cecília Salles (1998, p. 66): “O termo matéria estará sendo usado, aqui, como tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria seria, portanto, tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra. No caso do romancista, por exemplo, a língua é amplamente explorada ao ser manuseada para dar forma ao discurso narrativo: personagens, enredo, conflitos, espaços.”

atividades criativas em um trajeto criativo-colaborativo é fundamental, bem como é essencial a abertura às adaptações, reconstruções, reconfigurações e todas as possibilidades que se abrem por meio de uma curiosa janela, muito falada no meio teatral, chamada gambiarra, que em minha visão, nesta forma como a considero, nada mais é do que a concretização prática da inventividade.

De acordo com Fayga Ostrower (1987, p. 32), “a imaginação criativa levantaria hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, o imaginar, seria um pensar específico sobre um fazer concreto”. A autora observa ainda que

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas. (OSTROWER, 1987, p. 32)

Sobre essa mesma perspectiva, Cecília Salles, ao abordar questões sobre a relação entre o artista e a matéria, discorre:

Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha a matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo. (SALLES, 1998, p. 67)

A autora faz ainda um alerta sobre a disciplina específica que seria necessária adotar ao se trabalhar com matérias diferentes: “Esse contato com os limites da matéria faz parte do processo – de conhecimento da matéria. Cada matéria, assim, pede comportamento e disciplina específicos” (SALLES, 1998, p. 69).

Seguindo com o apoio de Cecília Salles, a fim de ressaltar, ainda mais, a importância que existe na relação entre artista e matéria, o que justifica um olhar de atenção para esta questão especificamente, interessa-me apresentar um olhar da autora sobre a possibilidade que a arte permite a uma “matéria comum” de adquirir “artisticidade” no ato criativo:

Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria escolhida, fazendo com que esta ganhe artisticidade. Os objetos utilizados nas apropriações nas artes plásticas são exemplos absolutamente concretos do que estamos discutindo. Alguns desses objetos, antes de um processo determinado, não têm *status* artístico. São escolhidos, saem de seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística. (SALLES, 1998, p. 72)

Acredito que fica claro o propósito de se desenvolver um olhar no âmbito do trajeto para a materialidade. Não há como explicar nem definir parâmetros de trabalho, mas resta a compreensão de que entre o pensar e o realizar há uma distância que precisa ser percorrida com trabalho, com conhecimento sobre as matérias e sobre a maquinaria teatral, com atenção ao entorno, com observações das coisas que estão nos circulando em nosso dia a

dia. Toda observação do mundo é estudo para o artista; abrir o olhar a essa atenção é nosso maior objetivo.

Não se trata de querer que todos do coletivo se tornem multiartistas, nem mesmo falo da produção dos materiais, que indiscutivelmente necessitarão de profissionais qualificados para trabalhar com cada matéria escolhida. A questão está na percepção, em pensar como se pode realizar determinada ideia, para saber qual profissional contatar para esse fim, para encontrar soluções mais baratas ao executar determinada ideia e, até mesmo, para pensar em ideias que sejam viáveis em sua realização. (Eu havia comentado anteriormente que era necessário permitir o voo da imaginação, mas chegaria o momento de ajustar o voo ao tamanho de nossas asas; este olhar coloca-se, também, para esse fim.)

A prática de criação, atrelada ao pensar sobre as estruturas necessárias para a realização das imagens que se pretende, é um treino constante. Com o tempo e a contínua observação, e abertos à inventividade, vamos aprendendo a achar soluções de maneira mais regular.

Uma estratégia a ser adotada nesse momento, a depender da proposta, seria a experimentação de ideias em miniaturas, protótipos e maquetes. Sempre realizo algumas experiências nesse sentido, pois elas ajudam a visualizar os problemas de forma prática, tornando mais fácil também visualizar as possíveis soluções. O importante é não desistir da imagem, mas buscar formas de adaptar a imagem às condições de execução.

Outra questão que encontra reverberação na operação artística que apresentei sobre os dispositivos visuais é que, muitas vezes, já partimos de alguns objetos, e essa materialidade já dada, ou que está disponível para o coletivo durante o trajeto, passa a ser muito determinante para toda a construção. Nesse sentido, encontro respaldo no pensamento de Goebbels, aqui, mais uma vez lido sob o olhar do pesquisador Baumgartel:

A afirmação iterada de Goebbels de que ele não costuma trabalhar a partir de uma ideia artística preconcebida, mas a partir e com as condições de trabalho e de materialidades encontradas revela que há uma profunda identidade entre visão poética e modos de produção em sua obra. Em ambos os contextos, as estruturas são pouco hierárquicas e seguem uma relação interna quase dialética, no sentido de que há uma troca reflexiva constante entre as concepções poéticas e as condições concretas da construção do espetáculo, entre a busca formal mais genérica e as particularidades concretas do momento de criação específico. (BAUMGARTEL, 2016, p. 217)

Diante do exposto, considero importante ao trajeto criativo-colaborativo despertar no coletivo artístico esse olhar de atenção; do contrário, corre-se o risco de se perder diversas ideias (imagens) em razão de uma dificuldade inicial que se apresenta. (Re)pensar o teatro e suas matérias, estar aberto às adaptações, releituras e possibilidades inventivas constitui-se como uma necessidade para o trajeto.

5.2.8. Composição: Organização do material visual, sonoro e dramático alinhado ao pensamento estético do teatro performativo

É chegado o momento de arranjar, de compor. Encarado de forma prática, este olhar para a composição é quando forma e conteúdo se unem em uma única estrutura, que deve, no caso apresentado nesta tese, estar ligada à linguagem performativa e, por consequência, em alinhamento com a atualidade, com a realidade política e social.

É o momento de formatar tudo o que foi “adquirido” no trajeto (construído). Aqui será definida a finalização de toda a estrutura da dramaturgia espetacular da encenação. Os diversos fragmentos, partituras, cenas, movimentos coreográficos, textos serão arranjos em uma sequência que seja capaz de mostrar um caminho em relação à temática, sem ser definidor em relação ao olhar dos espectadores.

Sigo com Salles para apoiar o pensamento sobre a composição, observando que a autora intitula seu livro como *Gesto inacabado*, exatamente por entender que a composição nunca se fechará, que todo ato criativo é sempre um gesto inacabado de um artista. Em primeiro lugar, como lembra a autora, sempre haverá uma distância entre o que o artista pensa (imagina) e aquilo que se concretiza no projeto. “Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado” (SALLES, 1998, p. 79). Entretanto, Salles destaca que será este jogo de busca entre o que se quer e o que se tem definidor para a criação. De acordo com ela:

Quando se acompanha a processos, percebe-se que, cada forma contém, potencialmente, um objeto acabado. São parágrafos, linhas, tons de voz, tomadas que resistem, ao longo de todo o percurso, ao olhar crítico do artista. Mantêm-se inalterados desde a primeira versão. (SALLES, 1998, p. 79)

Esse dado levantado pela autora acerca daquilo que se mantém na obra me parece relevante sob a ótica da composição. Nos trajetos sempre tenho percebido essa questão. Determinadas partituras, cenas e/ou ideias, surgem e persistem ao longo do trajeto; algumas vezes até tentamos abandoná-las e quando vemos estamos a trabalhar sobre elas novamente. Esses momentos merecem a nossa atenção, pois carregam alguma força que não devemos ignorar, devemos buscar entender o que está a provocar o nosso constante retorno àquele ponto.

São exatamente esses momentos que tendem a se tornar os “norteadores da composição”, pois se trata de células que acabamos por ter a certeza de que serão utilizadas e, por isso, passam a ser uma espécie de guia para o mapa da composição.

Normalmente, divido essas células entre a linha guia do mapa da encenação. Passamos então a estudar (imaginar e experimentar) em qual sequência elas estariam provocando

maior possibilidade de olhares e pontos de vista por parte dos espectadores. Então, a partir desses primeiros pontos colocados no mapa, iniciamos o pensamento sobre os caminhos que levam de uma célula a outra, e vamos juntando as coisas que já haviam sido selecionadas ao “traçar o trajeto”, organizando-as e reorganizando-as, no que Salles define como uma cadeia de relações.

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida *em* que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos "mundos" novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos. (SALLES, 1998, p. 88)

De maneira prática, pode-se dizer que é no olhar para a composição que o percurso criativo da obra é definido. Nesse sentido concordo com a visão estabelecida por Salles de que este é um processo inferencial. Na composição, esse processo inferencial poderá, facilmente, ser observado na prática do trajeto criativo.

Um ponto que merece atenção especial no momento de compor a obra é o olhar para a realidade, para o momento que se vive e o pensamento sobre como a temática trabalhada está em diálogo com a atualidade. Afinal, discorro sobre um teatro performativo, que, como já observado, pretende ser uma expressão teatral da atualidade. Salles aborda a composição sem utilizar esse termo especificamente, como um processo de mediação e transformação, o que me parece estabelecer um bom paralelo com o que pretendemos da composição no trajeto criativo. De acordo com Salles:

É a criação como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador. [...] A poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo de transfiguração desse objeto. O que está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhado pela percepção, nessa ação do olhar sobre a realidade externa à obra. (SALLES, 1998, p. 95)

Corroborando essa visão, trago uma última contribuição de Salles para esta tese, justamente por ligar a ideia de composição da obra ao momento histórico:

Quando deparamos com uma obra em processo, enfrentamos necessariamente os momentos de opções ou escolhas que vão sendo feitas pelo artista. As seleções desta ou daquela forma são acompanhadas por avaliações e julgamentos [...]

É a movimentação de peças que faz novas formas surgirem. Só conhecemos, porém, a natureza dos recursos criativos, propriamente ditos, quando as conexões entre as formas são estabelecidas e o conteúdo dessas ações é trazido à tona. E isso é alcançado no acompanhamento diligente das contínuas adequações feitas pelo artista durante o processo. (SALLES, 1998, p. 109)

É importante destacar que as avaliações e julgamentos a que Salles se refere só poderão se dar em relação ao momento histórico atravessado pela criação. É o contexto cultural que definirá os rumos finais da composição de determinada obra, que fará com que tenhamos consciência sobre a correta movimentação das peças para a composição da obra, o que coaduna perfeitamente com todo o exposto até aqui. É exatamente esse o ponto de discussão da tese no que se refere à criação artística – ou seja, estabelecer a discussão sobre como a obra se coloca nas relações de produção teatrais que estão dadas na atualidade –, e o olhar para a composição é o momento em que essas definições se fecham.

Por fim, interessa-me apontar quais as atenções gerais devem nortear esse momento do trajeto, em que já está claro que criamos o mapa da encenação e fechamos a estrutura de dramaturgia espetacular da obra. Estes seriam os pontos que, de forma direta, se ligam à noção comum sobre o conceito de composição (arranjo de elementos em função de uma nova estrutura artística). Resta-me destacar que será neste ponto do percurso que os artistas-estudantes farão também o acabamento da obra, que significa trabalhar o ritmo da encenação, ajustar algum detalhe de atuação (corpo e voz) que ainda esteja em desconexão com o todo da obra, mas, sobretudo, repetir. Com a estrutura já fechada, é o momento de “passar a peça” diversas vezes. Essa experimentação da repetição dos ensaios corridos é muito importante para garantir organicidade à obra, para definir as nuances rítmicas dos diferentes momentos, organizar como se dá o tempo entre uma coisa e outra, como será o esquema de maquinaria e técnica necessária para a execução da obra etc.

Também é o momento de formatar a obra com todos os dispositivos já montados e funcionando. Para tanto, um tempo de ensaios com a estrutura já montada é fundamental, de maneira a ajustar a tecnologia utilizada em cena, dirimir qualquer dificuldade de execução técnica e treinar as operações (sejam de luz, som ou vídeo), que, neste caso, se colocam também como agentes da obra; isto é, não são vistas como operações técnicas, mas operações artísticas.

Destaco que, mais uma vez, não há como apresentar um roteiro de ações ou operações que sejam realizadas com a finalidade de guiar a composição da obra. Trata-se de um olhar que trará atenções e posicionamentos diversos a cada obra experimentada, sendo sempre importante atentar-se à composição em relação ao teatro performativo, permitindo-se assim que as lacunas, contradições e movimentos de oposição, inerentes à arte performativa, estejam sempre colocados no trabalho, a fim de possibilitar diferentes pontos de vista por parte dos espectadores.

Com este olhar, encerro a apresentação da abordagem traçada para o trajeto criativo-colaborativo. Toda a construção aqui trazida foi desenvolvida em sala de aula e tem como

pano de fundo a formação de artistas-estudantes, focada em um cenário atual, no qual a noção de performatividade, parece-me, está no centro do pensamento artístico.

Apresentarei na sequência o Caderno de Encenação de *Risiko*, que se diferencia dos álbuns, uma vez que busca estabelecer um diálogo entre a obra e o seu trajeto, que estará descrito de forma mais detalhada. Meu objetivo com essa opção é o de possibilitar um “fechamento” do entendimento sobre como os olhares são trabalhados e desenvolvidos em um trajeto. Penso que a observação dos procedimentos em relação a uma obra específica ajudará a completar o panorama de criação estabelecido na abordagem proposta.

Na sequência do caderno de encenação, apresentarei as considerações finais, momento de avaliar a abordagem desenvolvida em relação à hipótese levantada na introdução, estabelecer um olhar sobre as dificuldades encontradas, bem como apontar caminhos para a continuidade da pesquisa sobre o trajeto criativo-colaborativo.

[...] é sempre óbvio, como o teatro funciona. Quando você assiste a uma produção no teatro, ou também nos cinemas, você não vê apenas o jeito ou a forma como um diretor trabalha com os atores. Você também pode ver, e perceber, o quão autoritário – ignorante, ou ilustrativo – é o jeito como os outros elementos são usados, ou seja, o trabalho dos técnicos e demais colaboradores e artistas. Com uma hierarquia horizontalizada e uma equipe cooperativa, em que cada um dos participantes tem espaço, tempo, e a liberdade para levarem além as suas próprias disciplinas, o que resulta em cena é uma verdadeira polifonia de elementos e linguagens, o que permite à obra ser percebida e experienciada pelas mais diversas e diferentes perspectivas. Uma polifonia, portanto, que proporciona as mais variadas abordagens e possibilidades de relação, permitindo ao espectador trazer à obra suas impressões individuais, a partir dos mais variados elementos que são apresentados em cena. (GOEBBELS, 2016, p. 407-408)

[OLHAR]

CADERNO DE ENCENAÇÃO

Risiko

[2016]



caderno de encenação

foto: raíque moura | em cena: áurea novaes

FICHA TÉCNICA

concepção COLETIVA

coordenação do trajeto criativo colaborativo GIL ESPER

supervisão dramática JÚNIA PEREIRA

assistência de visualidade da cena e coordenação de montagem RODRIGO BENTO

maquiagem KARLA NEVES

figurino | cenografia | iluminação | sonoridades COLETIVO

fotografia RAIQUE MOURA

artistas-estudantes ÁUREA NOVAES, BRUNO LIMA, CÍNTIA JACINTO, FERNANDA MIRELA, GABRIELE AGUILLAR, GÉSSICA KEYLLA, GUSTAVO STAFUZZA FIDELIS, ISADORA PRUDÊNCIO, LAÍS CÁSSIA, LARISSA SAMPAIO, LETÍCIA GAMARRA, MATEUS FRANCO, ODULIO GONSALVES, RODRIGO ALVES, TAMIRES LUCIANO E VERA RIBEIRO

realização 5ª TURMA + NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS



foto: raique moura | em cena: isadora prudêncio, laís cássia, gabrielle aguillar e letícia gamarra

ISSO NÃO É UMA S NOPSE

RISIKO É A TRADUÇÃO DA PALAVRA RISCO PARA O
INDONÉSIO, LÍNGUA DE UM LUGAR QUE VIU MUITOS
MORREREM POR ENCARAR O RISCO DO DINHEIRO FÁCIL,
SERÁ FÁCIL?

RISIKO PENSA O RISCO, COM O ENTENDIMENTO DE
QUE RISCO PODE SER DE VIDA E MORTE, MAS
TAMBÉM TRAÇO, LINHA, CAMINHO...

RISCO É OBRIGAÇÃO. NÃO PODEMOS FUGIR DO RISCO DE SE
ENTREGAR, DE AMAR, DE LUTAR. NÃO PODEMOS FUGIR DO
RISCO QUE É TER UM LADO, DO RISCO DE DEFENDER, COM
TODAS AS FORÇAS, AQUILO QUE ACREDITAMOS.

RISIKO É UMA EXPRESSÃO DO PERFORMATIVO, UM CORPO
FRAGMENTADO, CAÓTICO, QUE BUSCA NO PLANO DAS
SENSAÇÕES CONSTRUIR SUA IDENTIDADE ESPECÍFICA EM
CADA ESPECTADOR, EM CADA ATOR, É UMA EXPERIÊNCIA,
UM JOGO DE RISCO.

ATORES EM RISCO. PÚBLICO EM RISCO.

RISIKO É O RISCO DA ARTE/ENCONTRO.

PERSONAGENS QUE CAEM, SERÁ DO NADA?

PESSOAS MEIO BICHOS, SERÁ QUE ESTARÃO
PERDENDO SUA HUMANIDADE?

RISIKO É MEIO TEATRO, MEIO PERFORMANCE, MEIO DANÇA,
MEIO PASSADO, MEIO PRESENTE, MEIO CHEIO, MEIO VAZIO,
MEIO MEIO, QUE É UM INTEIRO QUE SE VÊ, SE OUVIR,
SE SENTE.

RISIKO É CTRL C + CTRL V, É CADA UM DE NÓS, MAIS
NARA LEÃO, CAIO FERNANDO ABREU, CORTÁZAR, CAETANO,
VANGUARD, CLARICE FALCÃO, JORGE MAUTNER, BELCHIOR, CAIO
PRADO, NIETZSCHE.

RISIKO É O MEDO DO RISCO, A OBSESSÃO PELO RISCO, A
NECESSIDADE DO RISCO. VIVER É SE COLOCAR EM RISCO.

ALUCINAÇÃO

belchior

Eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia
Nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto
Ou oba oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos
Sonhos matinais
Eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Nem nessas coisas do oriente
Romances astrais
A minha alucinação
É suportar o dia a dia
E meu delírio
É a experiência
Com coisas reais
Um preto, um pobre
Uma estudante
Uma mulher sozinha
Blue jeans e motocicletas
Pessoas cinzas normais
Garotas dentro da noite
Revólver, cheira cachorro
Os humilhados do parque
Com os seus jornais
Carneiros, mesa, trabalho
Meu corpo que cai do oitavo andar
E a solidão das pessoas
Dessas capitais
A violência da noite
O movimento do tráfego
Um rapaz delicado e alegre
Que canta e requebra
É demais!
Cravos, espinhas no rosto
Rock, hot dog
Play it cool, baby
Doze jovens coloridos
Dois policiais
Cumprindo o seu duro dever
E defendendo o seu amor
E nossa vida
Cumprindo o seu duro dever
E defendendo o seu amor
E nossa vida
Mas eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia

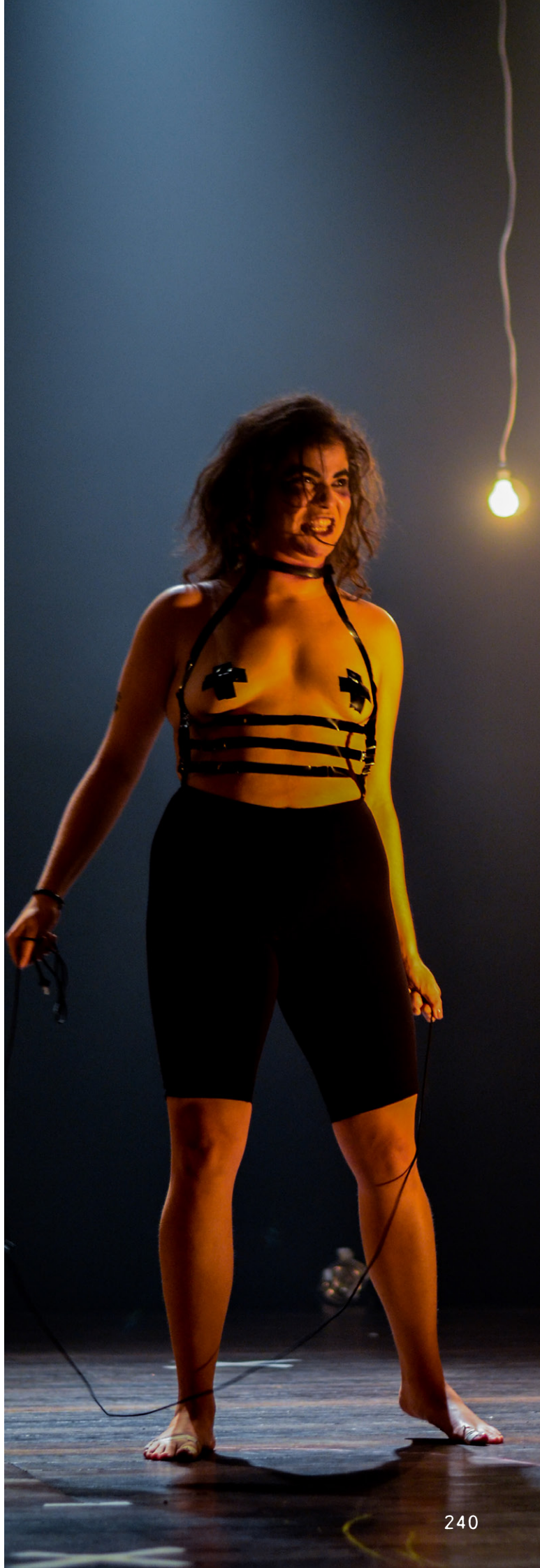
Nem no algo mais
Longe o profeta do terror
Que a laranja mecânica anuncia
Amar e mudar as coisas
Me interessa mais
Amar e mudar as coisas
Amar e mudar as coisas
Me interessa mais
Um preto, um pobre
Uma estudante
Uma mulher sozinha
Blue jeans e motocicletas
Pessoas cinzas normais
Garotas dentro da noite
Revólver, cheira cachorro
Os humilhados do parque
Com os seus jornais
Carneiros, mesa, trabalho
Meu corpo que cai do oitavo andar
E a solidão das pessoas
Dessas capitais
A violência da noite
O movimento do tráfego
Um rapaz delicado e alegre
Que canta e requebra
É demais!
Cravos, espinhas no rosto
Rock, hot dog
Play it cool, baby
Doze jovens coloridos
Dois policiais
Cumprindo o seu duro dever
E defendendo o seu amor
E nossa vida
Cumprindo o seu duro dever
E defendendo o seu amor
E nossa vida
Mas eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia
Nem no algo mais
Longe o profeta do terror
Que a laranja mecânica anuncia
Amar e mudar as coisas
Me interessa mais
Amar e mudar as coisas
Amar e mudar as coisas
Me interessa mais.



A composição de Belchior foi utilizada como texto falado, realizando um jogo de tradução intersemiótica, em que dois atores performavam sobre o texto de Alucinação. Interessava-nos explorar os olhares que Belchior traz, também a relação de um “reconhecimento deslocado” no espectador, causado por ouvir algo que se conhece em determinada linguagem sendo apresentado em outra. Foi um experimento que nos mobilizou, interessava-nos provocar a possibilidade da percepção, por parte do público, desta operação artística de tradução intersemiótica que realizávamos.

Por outro lado, a letra da composição de Belchior traz uma crítica à questão do lugar da teoria, neste caso ampliando o olhar para o campo social, especificamente em relação ao lugar das minorias, revelando a distância entre as teorias e o cotidiano das periferias e/ou das minorias. Isso coadunava com nosso olhar para o risco que as minorias correm.

De alguma forma, a mensagem que pretendíamos compartilhar com o espetáculo se aproximava da lógica apresentada por Belchior. Amar e mudar as coisas também nos interessava mais. Ainda que para chegar ao amor, às vezes, se opte por mostrar o ódio. Um salve à dialética!



APRESENTAÇÃO DO TRAJETO

O Trajeto Criativo Colaborativo de Risiko foi realizado com a V Turma do Curso de Artes Cênicas da UFGD. Iniciou-se em 2015, entretanto, nesta montagem especificamente, por uma série de acontecimentos, em que se destaca a reposição do calendário em função de uma greve que havíamos atravessado, foi necessário juntar duas disciplinas de encenação (Encenação III e IV). Desta forma desenvolvemos um trajeto mais longo, que durou dois semestres letivos, cerca de 8 meses de aula, mas, como esse período foi dividido pelas férias de fim de ano, tivemos pouco mais de dez meses de pesquisa no total.

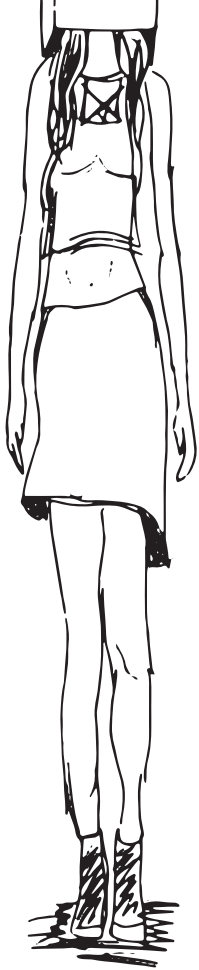
Falo de um coletivo colaborativo altamente participativo, propositivo e interessado. Trata-se de uma turma que tinha um grande número de alunos com especial interesse em experimentar a linguagem performativa (alunos que queriam se colocar em risco), o que facilitou sobremaneira o trajeto, pois havia um entusiasmo sempre presente. Isso certamente nos possibilitou chegar a níveis mais elevados de experimentação e exploração das possibilidades do teatro performativo.

Foi um trajeto realizado na modalidade bacharelado, embora alguns alunos da licenciatura tenham participado, isso por terem feito a opção de cursar as disciplinas de Encenação como eletiva, também motivados pelo interesse em experimentar a linguagem performativa.

O trajeto teve uma boa adesão dos artistas-estudantes nos núcleos de criação, de forma que praticamente todos os participantes, além de estarem em cena, auxiliavam em alguma outra função na equipe artística.



cena das lâmpadas | foto: raique moura



Risiko estreou em 2016, no mês de maio, com duas apresentações. Posteriormente realizamos uma apresentação no 6º FIT Dourados (Festival Internacional de Teatro de Dourados), em setembro de 2016, onde tivemos o prazer de receber o maior público da 6ª edição do Festival. Por fim, realizamos uma apresentação no evento de Recepção aos Calouros de Artes Cênicas de 2017. Dessa forma, mesmo que somente com 4 apresentações, o espetáculo se manteve vivo por quase um ano, tendo sido assistido por aproximadamente 870 espectadores.

Esse período, posterior à estreia, foi mantido já sem vínculo “institucional” com a disciplina, ensaiando em fins de semana e, por vezes, nas madrugadas, o que mostra que o interesse e a vontade do coletivo se mantiveram vivos, favorecendo ainda com que a obra se mantivesse aberta. Ao longo desse período, vários novos episódios do cotidiano acabavam sendo incorporados a alguns momentos do espetáculo, trazendo sempre uma referência atualizada para as cenas.

Este trajeto caracterizou-se por um alto engajamento à proposta de condução da criação, bem como à temática escolhida para abordagem (Risco) e à linguagem performativa. Em minha opinião, junto ao trajeto de Era pra ser outra coisa, formam a dupla de trajetos criativos colaborativos mais exitosos entre os relatados, falo em termos de trajeto, de experimentação, de atravessamentos vividos ao longo da caminhada. É evidente que isso vai reverberar no resultado final, não necessariamente associado a uma boa aceitação ou a uma fácil assimilação, entretanto, nestes dois casos citados, observamos por parte do público uma recepção bastante calorosa, com devolutivas bem interessantes.



cena terceiro sinal | foto: raique moura | gustavo tafuzza, áurea novaes, gabriele aguillar, fernanda mirella, odulio gonsalves e isadora prudêncio

REGRA NÚMERO 01:

Não se preocupem em ficar entendendo, no momento que vocês pararem de se preocupar com isso eu garanto que as coisas farão sentido.

REGRA NÚMERO 02:

É proibido alimentar os animais, nós, no caso.

REGRA NÚMERO 03:

Se você for chamado para participar com a gente, nem pense em recusar, pois tudo tem consequência.

REGRA NÚMERO 04:

Evitem se ausentar da sala de espetáculo por conta do tráfego de veículos, como vocês podem ver, não temos sinalização ou faixa de pedestre. Fazer arte é arriscar-se, portanto não se preocupem, vocês não são os únicos em risco aqui.

Neste trajeto criativo colaborativo, optamos por abordar, como temática central, a questão do RISCO. Levamos algum tempo para chegar a essa definição, em um primeiro período experimentamos diversas operações artísticas, ligadas aos olhares para o trajeto, por meio de jogos e improvisações. Foram realizadas experimentações sobre as mais diversas sugestões de temas, que se afunilaram durante o “Foco Olhar”. Nesse momento, nosso objetivo ainda girava em torno de encontrar uma temática que fosse capaz de aglutinar os desejos e necessidades de fala do coletivo de trabalho. Ao aprofundar as experimentações, acabamos por fechar nossa parceria com o risco.

Com essa definição e, já com certa afinidade pessoal e também com a linguagem performativa, adentramos ao “Foco Aproximar”, no qual nosso olhar sobre o risco pôde se desdobrar por centenas de caminhos, nas mais diversas experimentações.

Partimos da ideia de risco como um traço, uma linha, para pensar em risco também como divisão. Rápido chegamos às questões mais latentes para aquele coletivo, como o risco de ser mulher, viado, trans, sapatão, negro, pobre; o risco de ser minoria, de estar à margem, de não ter voz.

Evidente que atravessamos diferentes fases, com suas associações e desdobramentos, então o risco apareceu também como possibilidade de libertação, desejo de aventura; Vontade de arriscar-se; Também como tradução do medo, do risco que se corre, que se pode correr; Risco de vida ou risco de morte? Aparece como necessidade de enfrentamento dos riscos naturais e inerentes à vida e, também, como traço, linha, um ponto que se deslocou pelo espaço. O vício é um risco. Gosta-se mais e menos do risco; Vive-se mais e menos o risco; Vive-se mais e menos em risco. Algumas pessoas estão em situação de risco, correm risco todo o tempo, às vezes por serem quem são; Por gostarem de quem gostam; Alguns grupos correm muito mais riscos; Há o risco de levantar bandeiras, defender ideologias; Há ainda algum aspecto instintivo sobre o risco e sobre seu enfrentamento; Em bando nos sentimentos menos vulneráveis a ele; Sozinhos presas fáceis. O risco de se envolver, até amar é um risco.

Pelo instintivo do risco encontramos uma relação com a animalização, no sentido da perda de humanidade, em risco os sujeitos se animalizam. Assim, começamos a explorar esse estado do performer entre a “presença”, e o jogo com a animalização dos corpos, por instantes curtos, entrecortando a relação de “atuação”.

Em alguns momentos da encenação, os performers estão em cena como eles mesmos, identificados por seus nomes próprios, em outros, estão como performers, ou seja, como corpos sem definição de identidade, corpos “em estado de atuação”. Somente em uma cena do espetáculo aparecem personagens, aos quais denominamos como alegorias, pois são o medo, o risco e a coragem. São os três únicos “personagens” (alegorias personificadas) que aparecem no espetáculo. Entrecortando diversos momentos do espetáculo e, mesmo no meio de algumas cenas, aparecem esses humanos animalizados, são pequenas



* O trabalho com a ironia em cena, é uma questão sempre presente em meus trajetos, talvez seja um aspecto de personalidade da condução, que mais se evidencie em cena. Desde meu mestrado tenho pesquisado a utilização da ironia como ferramenta para incitar a reflexão, em resumo acredito que a ironia seja um potente elemento para ajudar a "se fazer ver o que está por detrás das coisas". A ironia alerta o olhar para manter a atenção no que não está dado, nos detalhes que podem contradizer a ação, desta maneira, a ironia, em uma perspectiva de aplicação cênica pode estar no trabalho do performer, dado pelo dispositivo textual, mas pode aparecer até mesmo na negação de um dispositivo em relação à outro dentro de determinada cena, ou seja, pode-se pensar a ironia a partir de uma luz que cria um diálogo de contradição e/ou negação a uma música. Se esta contradição/negação sugerir um estranhamento que seja capaz de gerar uma reflexão, a ironia terá cumprido seu papel. A ironia está muito presente em minha personalidade também, o que contamina os trajetos de alguma maneira.

* Chamo de improvisação direcionada um jogo que trabalha a improvisação a partir de uma organização prévia. O tema da improvisação, bem como os principais caminhos a seguir, são decididos pelo coletivo, que também já pensa em uma organização e/ou estrutura mínimas para a ação, assim, é dado um direcionamento anterior ao jogo de improvisação, que já determina, em certa medida, uma lógica para o experimento.

inserções de uma corporeidade animalizada que aparece em momentos pontuais. Outra característica física que perpassa o espetáculo são algumas quedas de performers, que acontecem em alguns momentos, até que se chega à Cena Eu não me arrependo de você, na qual existe uma coreografia de quedas e tropeços de todo o elenco, que trazia uma ideia de que apesar dos riscos, que provocam quedas, arranhões, machucados, é preciso seguir. Afinal, "navegar é preciso, viver não é preciso". O viver se faz nos desvios, nas quedas.

Chegamos ao risco que é ser artista, fazer arte, estar em cena, e olhamos para o teatro como um jogo de risco, passamos pela possibilidade de criar um jogo de risco para a plateia, e chegamos à conclusão de que, no teatro performativo, a plateia já está em risco, pois também está inserida na ação, que espera dela as ligações e associações necessárias à construção de um entendimento, entre tantos possíveis.

Optamos por construir um jogo de ironia*, ao manter a plateia sob uma constante ameaça que não se concretiza em nenhuma ação real, mas interessava-nos explorar esse estado de apreensão do espectador, fazer sentir o medo de estar em risco.

No "Foco do construir" não encontramos grandes dificuldades, pois tínhamos muitas possibilidades de pensar a construção das cenas, havia muitos caminhos a percorrer. A temática nos atingiu e nos fez ver o risco sobre os mais diferentes aspectos.

Pela identificação pessoal, os performers já foram assumindo seus "microcampos" de experimentação, este é o momento em que os performers são mais propositivos, pois praticamente todas as cenas partem deles, são propostas que eles trazem, criam e que a equipe colaborativa auxilia a desenvolver.

Neste foco, todas estas visões sobre o risco foram experimentadas em "improvisações direcionadas", já buscando um sentido mais lógico para os acontecimentos e, evidentemente, inicia-se também o olhar sobre a dramaturgia do espetáculo, com foco não só em produção textual, mas, antes, em criação de sentido por meio das poéticas dos dispositivos cênicos em associação.

No trajeto de Risiko, nossa maior dificuldade esteve exatamente no último foco, o "Foco do Compor", a equipe tinha produzido muito material, tínhamos ideias e caminhos já experimentados que poderiam render por volta de duas horas de espetáculo, entretanto, havia um desejo que o espetáculo tivesse algo entre cinquenta minutos e uma hora, no máximo.

Para conseguir selecionar o material que entraria, o que ficaria de fora e qual a melhor sequência para apresentar os acontecimentos, foi preciso quebrar um pouco a cabeça.

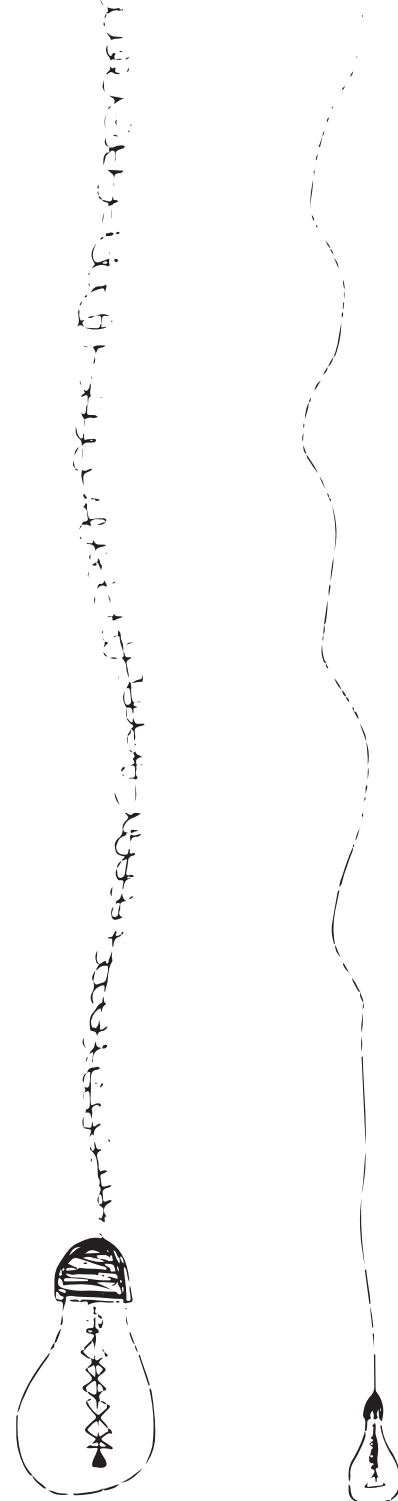
Para mim, trata-se de um momento muito delicado, pois o coletivo de performers não está mais, no geral, em condições de ver as cenas de fora porque estão dentro, apesar disso, sempre tem suas opiniões sobre as melhores sequências, ou as melhores luzes e sonoridades para sua própria cena, não raro entrando em conflito com as pessoas que olham de fora. Aqui entra um momento de negociações mais tensas, em que os performers também precisam confiar no trabalho da equipe que olha de fora. É um jogo ambíguo de dependência/independência.

Neste foco tivemos também que introduzir algumas pequenas ações, cenas e textos, que funcionam como elementos de ligação entre os momentos trabalhados, a fim de se ter uma linha guia, mesmo que o objetivo não fosse uma construção linear. Acredito ser preciso trabalhar na organização e na composição do material, em diálogo com todos os dispositivos colocados em cena, a fim de ajudar nas possibilidades de construção de entendimento, por mais abertos e fragmentados que se almeje que sejam. Encontrar essa dose é, para mim, o ponto mais difícil do trajeto performativo.

Não se pode correr o risco de cair no lugar de uma peça temática, que só comunica por "microblocos", sem haver possibilidades de conexão com o todo. Mesmo na linguagem performativa, há que se ter o claro entendimento de que a obra teatral é um conjunto de dispositivos agindo para um determinado objetivo, que se conclui em cada espectador. Neste aspecto, é preciso que se construa pontes de comunicação entre as cenas da própria obra, e entre a obra e o público. Mesmo que não lineares e fragmentadas.

Diversas possibilidades de olhar, bem como o pensamento sobre a articulação dos dispositivos cênicos e suas possibilidades de contribuição dramáticas, estarão sempre em evidência. Há que se ter o entendimento claro de que, por mais que se prevejam os olhares possíveis, sempre existirão outros, e isso não representa nenhum perigo, ao contrário, só acrescenta ao trabalho.

Em Risiko resolvemos ainda colocar uma banda em cena. Havia alguns estudantes com interesse na pesquisa de trilha sonora executada ao vivo. Durante as improvisações já foram surgindo algumas músicas e efeitos sendo executados por eles mesmos, que acabaram integrando o espetáculo. Também utilizamos som mecânico em associação à banda, havia um jogo de se explorar ao máximo as possibilidades sonoras e visuais que tínhamos às mãos.



DILMA AFASTADA TEMER ASSUME COM REFORMAS

Primeiros atos serão para enxugar a estrutura do Estado

Agora não mais como coadjuvante na construída relação com Dilma, começará a reduzir a estrutura do Estado, com extinção e fusão de ministérios, e colará MP para dar foro privilegiado ao presidente do Banco Central e ao chefe da Advocacia Geral da União (AGU). Também promete rigor fiscal e se comprometerá a enviar ao Congresso propostas para reformar a Previdência e o sistema tributário. **MARCO 2 e 42**

EDITORIAL
'Novo marco de defesa da responsabilidade fiscal'
MARCO 22



FOLHA DE S. PAULO

UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL
EDIÇÃO SP/DF • CONCLUÍDA À 11H2 • R\$ 3,50
ANO 96 • SEGUNDA-FEIRA, 18 DE ABRIL DE 2016 • Nº 31.792

IMPEACHMENT

Câmara autoriza processo contra a presidente Dilma Rousseff; Planalto diz que lutará até o fim, e Temer fala em 'grande responsabilidade'



ESTADO

IMPEACHMENT AVANÇA



O pedido de impeachment da presidente Dilma Rousseff foi aprovado por 367 votos a favor e 7 abstenções. Isso significa que a presidente será afastada imediatamente da Presidência da República. Após quase 10 horas de votação, o placar final foi de 367 a favor, 7 abstenções e 157 contra, além de sete votos em branco.

RISIKO E O TRABALHO SOBRE A ATUALIDADE

Um dado importante no trajeto de Risiko é que ele foi atravessado pelos acontecimentos do país àquele momento. A finalização do trajeto acompanhou a abertura do processo de impedimento da Presidenta Dilma Vana Rousseff, que teve a votação no Senado brasileiro no dia 11 de maio, com consequente afastamento da Presidenta de suas funções ao final da votação, já em 12 de maio, exatos oito dias antes da estreia de Risiko. Esse momento histórico foi muito impactante para todos nós e reverberou no trajeto.

Era impossível que esse momento da história de nosso país, com todos os riscos prementes que se anunciavam, não fizessem parte do pano de fundo de nossa construção ao longo do trajeto. Fomos fortemente afetados pela conjuntura nacional. Essas reverberações também se deram de maneira forte, intensa e poderosa sobre o nosso público, conforme se pode observar por alguns relatos de espectadores que apresentaremos mais adiante.

Naquele momento da história, o Brasil começou a vislumbrar a possibilidade de uma falência do Estado democrático de direito, os setores culturais, de modo geral, já alertavam à população e denunciavam os processos fraudulentos, dúbios e nebulosos que guiavam todo o processo de impedimento e já começávamos a ver, com um pouco mais de clareza, o que se escondia por detrás de todo esse processo.

A Câmara dos Deputados (17) a abertura do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff. O governo de Michel Temer (PMDB) já declarou que o governo do Brasil não se desculpou por não ter impedido a fraude eleitoral. O governo do Brasil não se desculpou por não ter impedido a fraude eleitoral. O governo do Brasil não se desculpou por não ter impedido a fraude eleitoral.

Era o início do período de acirramento da polarização política que descambou no cenário que agora nos assola. Paralelo a isso, vimos um discurso de ódio sendo fomentado e uma parcela considerável da população brasileira, saindo do armário do politicamente correto, para vociferar todo seu ódio contra as minorias, sobretudo direcionado às mulheres, negros e comunidade LGBTQI+. Começamos a observar um aumento exponencial dos episódios de agressão.

Um desses "episódios de ódio" havia ocorrido e mobilizado muito o coletivo criativo. Um jovem havia sido espancado e morto, por ser homossexual (como tantos outros casos país afora), mas, enquanto discutíamos os riscos de ser homossexual, esse episódio aumentou a urgência do coletivo em discutir e abordar a questão.

Era o momento em que as tensões políticas e a polarização em torno da dicotomia esquerda/direita ganhava contornos de crueldade, este talvez tenha sido o aspecto mais marcante para guiar o nosso discurso cênico. Nós queríamos nos posicionar, queríamos defender um lado. Nesse sentido abrimos margens ao teatro político, mas sempre guiados pela poética, fugindo de qualquer panfletarismo e propondo reflexões abertas, embora, como dito, com o posicionamento que o momento exigia

de nós. Em favor da cultura, da democracia, da liberdade, da igualdade, dos Direitos Humanos etc.

Como forma de melhor historicizar algumas questões, fomos também buscar outros casos, mais antigos e que ganharam alguma notoriedade, como o caso da menina Araceli, assassinada, aos oito anos, em 18 de maio de 1973, dia instituído, posteriormente, como Dia Nacional de Combate ao Abuso e Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes. Esse caso aparece em uma cena do espetáculo, sob o ponto de vista da criança que, na cena, brinca de amarelinha, enquanto conta os atos de violência que sofreu, até que chega ao ponto final (que seria normalmente, na brincadeira, o céu), o balão final não tem nada escrito, então a performer entrega um giz para uma pessoa do público e pede que ela escreva a palavra, sem dizer qual.

Diversos episódios reais contornam o espetáculo, bem como diversos sentimentos e questões do momento, nem tudo aparece como no contexto real, nem tudo está em cena e, por vezes, há apenas sugestões e alusões. Em outros momentos sugerimos reflexões sobre algumas questões do cotidiano por meio de ironias.

Um episódio que me marcou muito em relação à atualidade do espetáculo refere-se à escrita do texto do Epílogo e faz referência às votações do processo de impedimento da Presidenta Dilma, no dia 12 de maio, oito dias antes da estreia de Risiko, conforme comecei relatei no início deste tópico. Logo após encerradas as votações, a que assisti com evidente revolta, motivado pelos dizeres de “nossos representantes” (com ironia) em seus votos em nome da família, de Deus etc., escrevi, em uma assentada, um texto que propus para entrar no espetáculo como epílogo, criando um novo final, diferente do que já havíamos estruturado. Dado o cenário do momento, todos toparam e este acabou sendo um importante texto de amarração das nuances do risco pelas quais optamos atravessar no espetáculo, bem como referenciava o momento histórico nebuloso que o país vivia, terminando com nosso voto de NÃO para todas as mazelas que estavam previamente anunciadas com o impedimento de Dilma. O texto do Epílogo será apresentado mais adiante neste caderno.

No trajeto, trazemos diversas referências sempre e as encadeamos e trabalhamos sobre elas, tentando prever como poderão reverberar nos espectadores, elaborando diversos caminhos de possíveis apreensões, sobretudo no que diz respeito ao aspecto mais político do teatro performativo, desse vínculo necessário com a realidade atual. Entretanto, cabe ressaltar que, por mais que tentemos prever as possibilidades de olhares, sempre, em todos os espetáculos performativos, seremos surpreendidos com novos olhares que o público nos apresenta com sua diversidade, na individualidade de cada sujeito. Este é, para mim, um dos aspectos mais fascinantes de trabalhar sobre essa linguagem.

Pai reconhece cadáver de Araceli



Maior número de pais acompanha filhos à escola

O POVO

R\$ 3,00 - FORTALEZA - CE - SÁBADO - 4 DE MARÇO DE 2017 - ANO XC - Nº 29.041 - 69 ANOS - WWW.OPOVO.COM.BR

CRIME DE ÓDIO CONTRA DANDARA

Morte brutal de travesti causa comoção e revolta

atos, de 42 anos, foi agredida até a morte. O crime ganhou visibilidade e grande repercussão 16 dias depois. Agressores e teve imagens compartilhadas nas redes sociais. Até agora, ninguém está preso **Cotidiano, Pá**

QUADRA CHUVOSA



TAI O TRANSTORNO E A ALEGRIA DE UM DIA DE CHUVA EM FORTALEZA PÁGINA 3

FORTALEZA

Dois em cada três pontos de coleta de lixo estão impróprios para banha

Com as chuvas, poluição do litoral aumenta, já as águas escoam para o mar levando a sujeira **Cidade COTIDIANO, PÁGINA 4**

POLÍTICA
Domingos Filho acusa Assembleia de atrasar envio de documentos ao STF **PÁGINA 12**

COTIDIANO
Corredor é vítima de assalto e é espancado na avenida Beira M **PÁGINA 4**

IMÓVEIS
Dicas para facilitar a declaração de propriedades no Imposto de Renda **PÁGINA 5**

ECONOMIA
40% dos servidores estaduais têm direito a se aposentarem em dois anos **PÁGINA 16**

ECONOMIA
Transferência de **Esport**



ARTE POR TODA PARTE

Plus de 100 obras de arte foram exibidas no espaço de arte urbana da cidade de Fortaleza, no Ceará, durante o mês de março. O evento foi organizado pelo Instituto de Arte e Cultura de Fortaleza (IACF) e contou com a participação de artistas locais e internacionais. O espaço de arte urbana foi instalado em uma área de 100 metros quadrados, no bairro de São José, e foi inaugurado em 15 de março. O evento foi muito bem recebido pelo público e gerou muitas discussões sobre arte e cultura na cidade.

VIOLÊNCIA CONTRA MULHER NÃO PARA DE AUMENTAR

Número de feminicídios cresce ano a ano em Minas e 2019 começa com sucessão de assassinatos

A quantidade de mulheres mortas por assassinato no Brasil cresceu 10% em 2018, segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (Ipea). O número de feminicídios também aumentou, com 10 casos registrados em 2018, contra 8 em 2017. O Brasil ocupa o 12º lugar no ranking mundial de violência contra a mulher, segundo o relatório 'The Global Femicide Index 2018'.



De acordo com o relatório, o Brasil está entre os países com maior número de feminicídios. O Brasil ocupa o 12º lugar no ranking mundial de violência contra a mulher, segundo o relatório 'The Global Femicide Index 2018'.

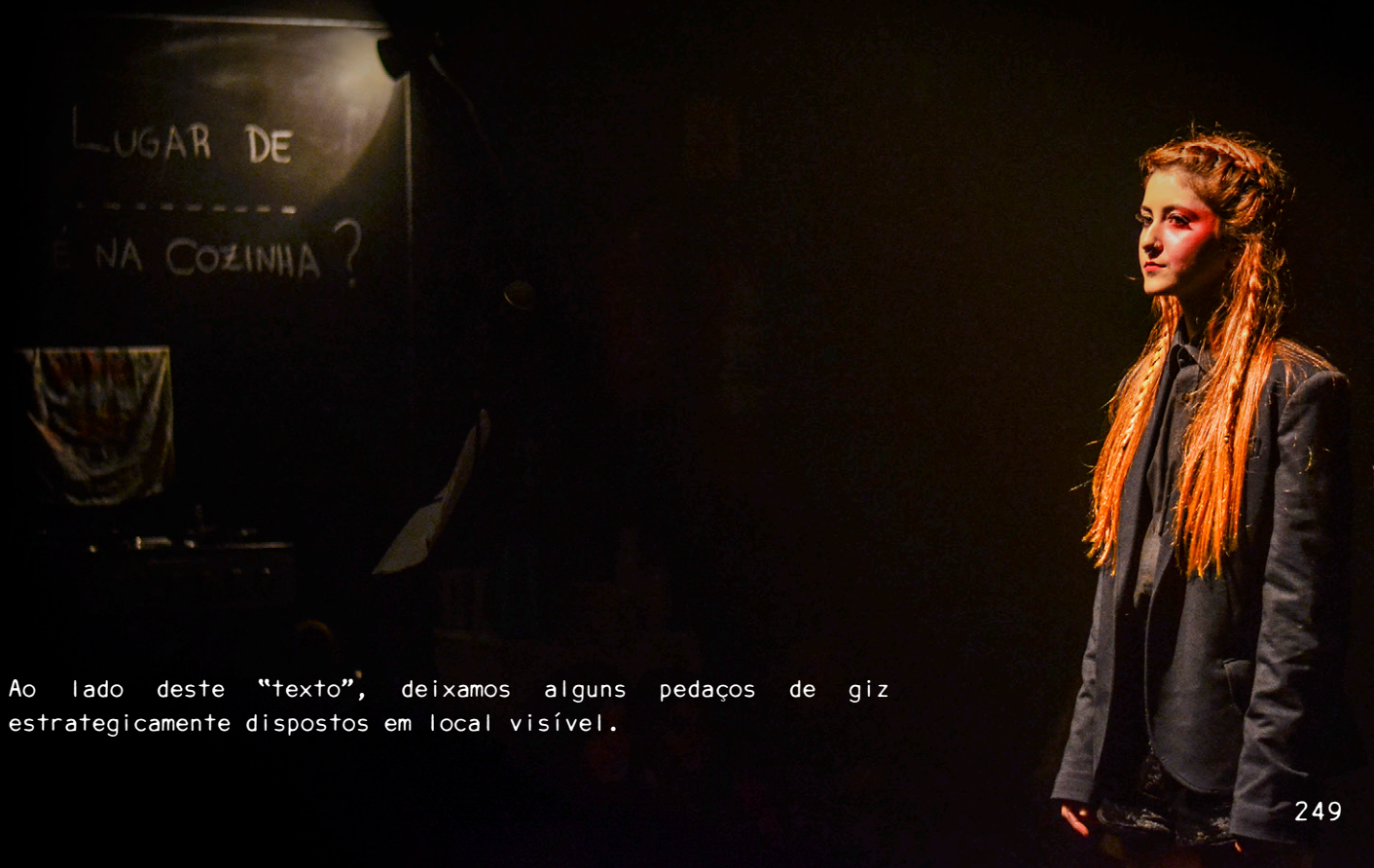
OS DISPOSITIVOS CÊNICOS EM RISKO

O espaço inicia-se quase vazio, somente um dispositivo cenográfico está em cena. No centro, um balanço, bastante rudimentar, construído com cordas de sisal e uma pequena tábua de madeira. As cordas são bem longas, atingindo o ponto mais alto do espaço (cerca de sete metros de altura de cordas), onde um refletor, a pino, desenha um fecho que lambe as cordas e vai incidir sobre o assento. Esse balanço tem um mecanismo que permite que seja içado até o ponto mais alto da estrutura, voltando a descer em outros momentos. O balanço nos trazia a ideia de nossos primeiros contatos com o risco, com o medo, com o frio na barriga de se aventurar a ir um pouco mais alto.

Como um princípio da obra, podemos destacar o pensamento sobre o risco em suas mais variadas formas. Assim, trabalhamos com a ideia de o espaço também ir sendo riscado, bem como intentávamos riscar a plateia, riscar sua percepção. Há, portanto, um trabalho para metaforizar o risco em cena.

Além do balanço, há um risco de giz no chão, centralizado à frente da “boca de cena”, de aproximadamente 4 metros, que divide o espaço de cena do espaço do público, somente um risco.

Fora da área de cena, mas aos olhos de toda a plateia, na lateral esquerda, um pequeno espaço delimitado com riscos de giz no chão e na parede, onde tínhamos um fogão, conectado a um botijão de gás; na parede aparecia escrito (riscado) também com giz:



Ao lado deste “texto”, deixamos alguns pedaços de giz estrategicamente dispostos em local visível.

Em determinada cena do espetáculo, em que se discutiam a violência e os abusos cometidos contra as mulheres, uma estudante-performer fazia café neste espaço e saía oferecendo ao público.

Em todas as apresentações, ao final, alguém da plateia ia deixar suas interferências nos pontilhados da parede para completar a frase. Evidentemente, em todos os casos, para negar a ligação óbvia e completamente descabida que os pontilhados sugeriam.

Do lado direito do espaço, em oposição ao “espaço do café”, estava colocada nossa banda. Os outros dispositivos cenográficos trabalhados eram 10 cadeiras de madeira que entravam e saíam de cena em determinadas cenas; um sofá de dois lugares, verde-água, que estava presente em duas cenas; uma estrutura que simulava as cordas de um ringue de luta. Tudo entrava e saía, provocando uma cisão entre momentos de grande poluição visual, entrecortados por momentos com o espaço muito limpo.

Ao longo da apresentação, em momentos pontuais, alguns estudantes-performers riscavam coisas no chão, como o desenho do jogo da amarelinha na cena da Araceli, já comentada.

No final do espetáculo, todos os estudantes-performers, traçam caminhos com giz no chão e terminam por desenhar uma coreografia no espaço ao percorrerem seus trajetos riscados no chão ao som da música “Pra onde eu devo ir”, da banda Vanguard. Por fim, o chão termina todo marcado por riscos.

Com essa proposta de não utilizar a cenografia como um dispositivo para criar espaços delimitados de ação, a iluminação e a sonoridade ganham uma expressividade maior. Trabalhamos com a ideia da luz sugerindo espaços, bem como com a ideia de paisagem sonora. Dessa maneira, por exemplo, em determinada cena os atores corriam como se estivessem correndo desesperadamente na rua, mas sem sair do lugar, o ambiente caótico de um grande centro e todo dado pela paisagem sonora de trânsito, buzinas, sirenes, caos, somando-se à iluminação que pontua alguns desses sons.

Para a iluminação, a pesquisa caminhou no sentido de buscar novos posicionamentos para os refletores, posicionamentos não muito usuais na iluminação teatral, bem como efetuamos pesquisa sobre fontes de luz alternativa. O grande jogo é uma luz que está no “entrelugar” entre o teatral e o performativo. Neste sentido ela existe para ajudar a dar mais dramaticidade para alguns momentos, propondo, na sequência, quebras, com



1 cena teatro de máscaras

2 cena solidão/vampiro/bando

3 cena eu não me arrependo de você

4 cena terceiro sinal
em cena: Larissa Sampaio

fotos: Raíque Moura



cenar mais abertas e com cores mais frias. Há um jogo entre mostrar uma realidade e discutir uma realidade que é acompanhado pela iluminação. Um espetáculo que abusa das possibilidades de contraluz, com três contras aéreos, mais um contra de chão. Em determinados momentos optamos, como estratégia, por cegar a plateia, jogando-lhe luz nos olhos, estabelecendo sutil paralelo com a realidade e as cegueiras que se abatem sobre parcelas da sociedade, que vê, mas não quer ver.

Há ainda uma cena em que toda a iluminação teatral é abandonada, para que os performers controlem toda a espacialização da luz, por meio de dispositivos de LED à bateria.

A visualidade e a sonoridade ganham contornos dramáticos em todo o trajeto; o pensamento sobre a inserção dos dispositivos esteve presente desde o início do trajeto, com diversas possibilidades de criarmos laboratórios experimentais. Destaco também um estudo sobre a microfonação de vozes em determinados momentos, bem como a utilização de efeitos sonoros nas vozes.

Optamos por realizar a inserção de 05 cenas que são, basicamente, construções sonoro/ visuais com música e imagem, em uma linguagem que se aproxima, esteticamente, dos videoclipes. Poderia traçar aqui também uma relação com a cena de Heiner Goebbels (teatro da ausência) ou ainda com Gerald Thomas (ópera seca).

Em uma das cenas, mais ou menos no meio do espetáculo, paramos toda a construção teatral/ performativa para realizar um solo na banda, da música "A Palo Seco", de Belchior. Paramos o teatro e deixamos o show surgir, para, na sequência, retomarmos a linguagem cênica. Um respiro com Belchior.

cena das mulheres 1
em cena: isadora prudêncio, laís cássia,
gabriele aguillar e letícia gamarra

cena das lâmpadas 2
em cena: fernanda mirela, letícia gamarra
e larissa sampaio

cena segundo sinal 3

cena pra onde eu devo ir 4
em cena: laís cássia

fotos: raique moura



O figurino é todo pensado pelos performers, a partir de indicações acertadas pela equipe de visualidade, levando em consideração todas as sugestões. Chegou-se à definição por um figurino que fosse todo em tons de preto ou, no máximo, cinza escuro, com uma construção pautada por certa desconstrução estrutural, bem como o apelo a sobreposições e cortes não lineares. Em diversos casos, os figurinos também exploravam a questão do gênero, misturando roupas que seriam consideradas masculinas e femininas, criando personas um tanto andróginas. A maquiagem caminha nessa mesma construção, com certo excesso proposital.

A dramaturgia de Risiko é pensada em termos de espetáculo, o “texto dramático” propriamente dito é mais um dos dispositivos dramatúrgicos, afinal, todos os dispositivos são pensados como potenciais geradores de sentidos e/ou amplificadores de sentidos.

Em relação ao texto (literalidade), o trabalho pauta-se na ideia de plagicombinação, misturando textos de diversos autores (referências ao trabalho), realizando traduções intersemióticas (por exemplo, ao utilizar letras de música como texto), realizando colagens, mas, evidentemente, produzindo material escrito também. Diversas cenas surgiram de improvisações e têm seus textos escritos pelos próprios performers. Em alguns momentos, estes também trazem episódios e fatos reais de suas próprias vidas para o trabalho. Além de contar com a produção autoral do grupo, o texto incorpora fragmentos dos seguintes autores: Rejane Camargo, Júlio Cortázar, André Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e Belchior, Caetano Veloso, Nietzsche e Van Gogh.

Em termos gerais, estes são os pontos principais e alguns dos “panos de fundo” do trajeto de Risiko. Na sequência, passarei a apresentar o espetáculo por cenas e comentar algumas passagens, a fim de apresentar questões mais pontuais que foram trabalhadas. Antes, entretanto, para que se possa ter uma noção do todo, apresento um exercício “imagético-textual” em que estruturei a “coluna vertebral” do espetáculo, dividida pelos títulos de todas as cenas de um lado da imagem e, do outro, as subtemáticas, as sensações, e/ou as questões discutidas e apresentadas a cada momento.

A intenção com as descrições das cenas escolhidas é trabalhar a soma de: pontuações minhas de agora + textos e referências + imagens fotográficas das cenas. O objetivo aqui é estabelecer uma aproximação mais sinestésica com a experiência.

EM MINHA CASA HÁ DEZ CADEIRAS

foto: raique moura | em cena: gustavo stafuzza | risiko [2016]

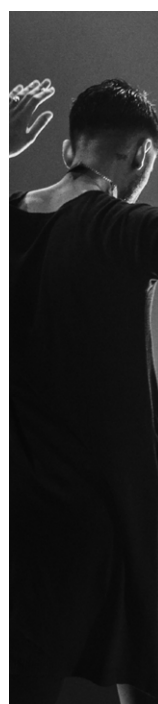
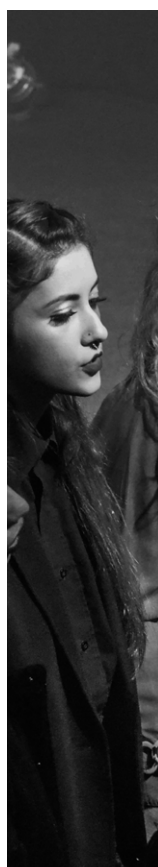
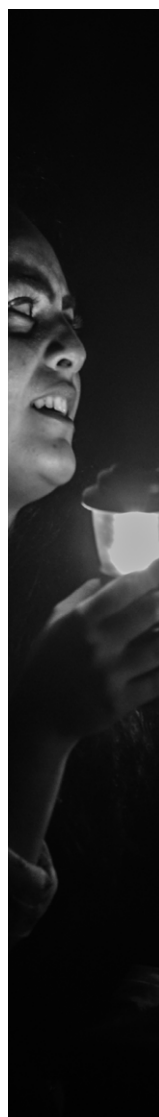
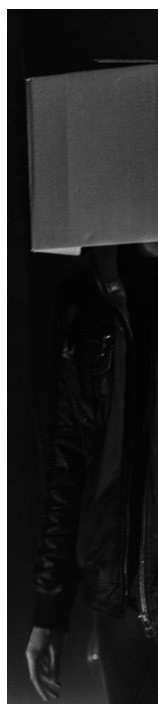


foto: raique moura | em cena: isadora prudêncio e laís cássia



RISIKO EM MO[V I]MENTOS

A seguir, passo a apresentar 13 momentos que selecionei de Risiko, a fim de exemplificar algumas operações artísticas realizadas. Os momentos serão apresentados na mesma sequência que aparecem na estrutura do espetáculo. Entretanto, cabe ressaltar que nem todas as cenas aparecerão aqui. Destaco que o espetáculo contava com 24 momentos, sendo 19 cenas, 3 sinais (pré-prólogo), prólogo e epílogo.



MO[VI]MENTO I

pré-prólogo: os sinais

Criamos um jogo com os tradicionais sinais do teatro, nomeados, para nós, como pré-prólogo, eram três cenas curtas, onde dávamos algumas pistas de caminhos por onde o espetáculo passaria.

O INÍCIO

O espaço de cena era aberto ao público. Todos os performers estavam pelo espaço, recebendo e conversando com o público, de maneira informal. Quando estávamos quase chegando ao fim da entrada, iniciava-se a cena do primeiro sinal. Soava a campainha e era apresentada uma cena. Abaixo trago o texto dramático, para pontuar algumas questões.

Destaco que esse jogo criava uma atmosfera de tensão, pois dava a impressão de que iria começar, mas era um blefe, pois a cena era somente um dos sinais de aviso para o início, voltando à informalidade da entrada de público na sequência da pequena cena. Somente o terceiro sinal já emendava com o prólogo.



foto: raíque moura | em cena: cíntia jacinto

PRIMEIRO SINAL

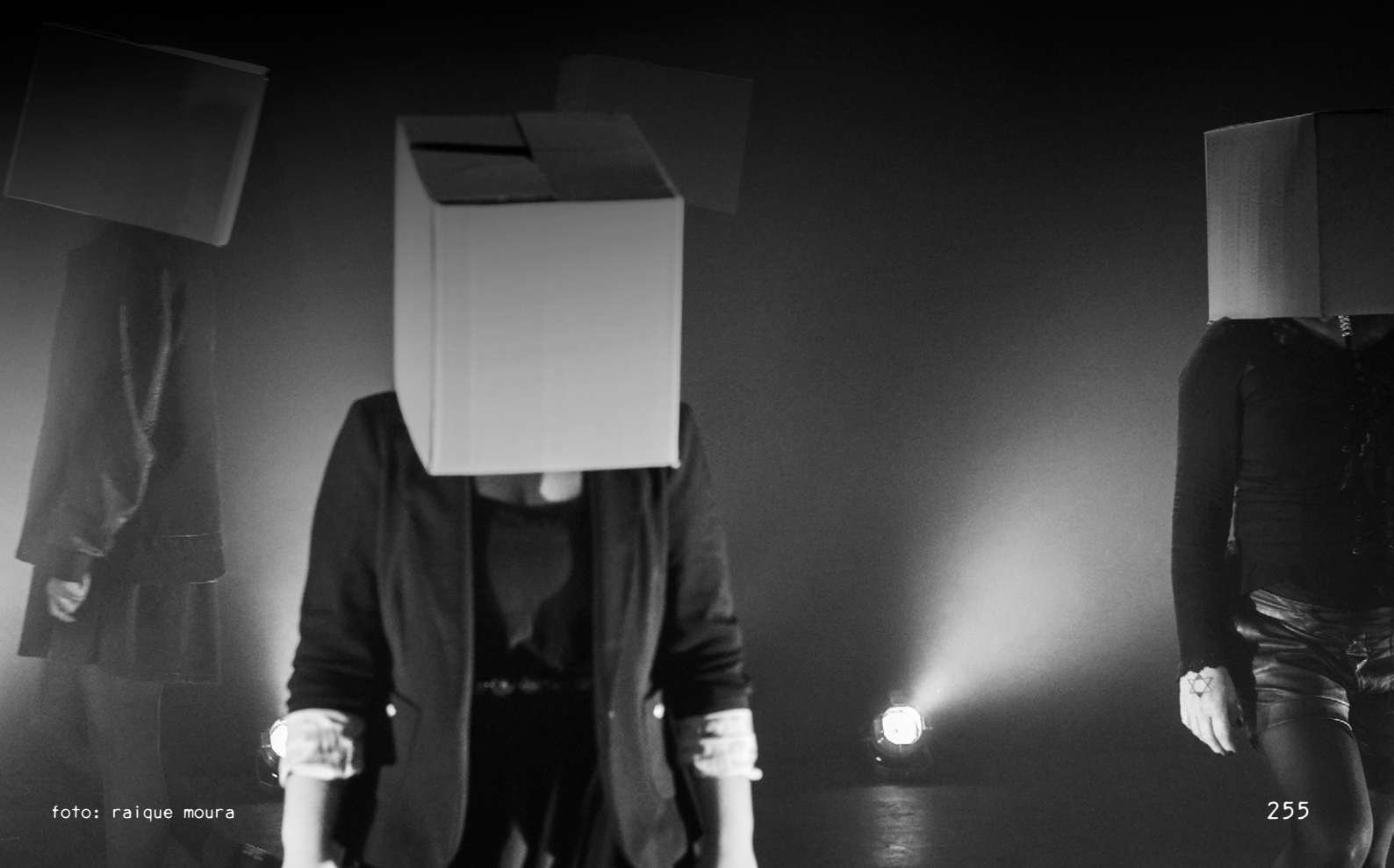
MÚSICA: "Copo vazio", de Gilberto Gil. Os atores estão no espaço cênico e recebem o público, informalmente. Cumprimentam os espectadores, conferem os detalhes do cenário e dos objetos de cena, conversam entre si. Aos poucos, vão saindo para as coxias, restando apenas Cíntia. Soa o primeiro sinal.

CÍNTIA: Atenção! Caros espectadores, o teatro, assim como a vida, é um jogo de risco! Hoje nós não estamos aqui para brincar, nem vocês para se entreterem. Se alguém aqui tem esse objetivo, desista logo. Saia do jogo. Porque hoje o jogo será de risco, para nós e para vocês. A vida foi feita para ser vivida, chega de perfumaria. Estejam todos preparados para correr os riscos necessários! Lembrem-se: vocês estão aceitando participar de um jogo de risco que é o teatro. Quem desrespeitar as regras será devidamente punido.

A proposta do primeiro sinal era jogar com a plateia, ameaçá-la com o risco a que estava submetida por estar ali. É uma situação que se repete ao longo do espetáculo, a fim de gerar uma sensação de um risco iminente nos espectadores, um modo de provocar certa apreensão. Porém, em verdade, não se configura nenhum tipo de jogo de exposição com a plateia ao longo do espetáculo. Não passa de um risco.

SEGUNDO SINAL

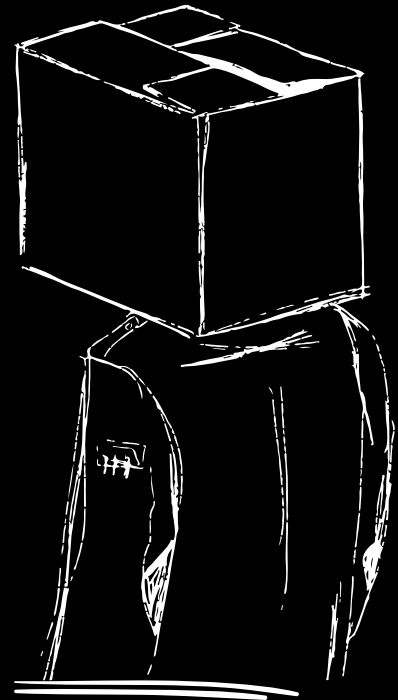
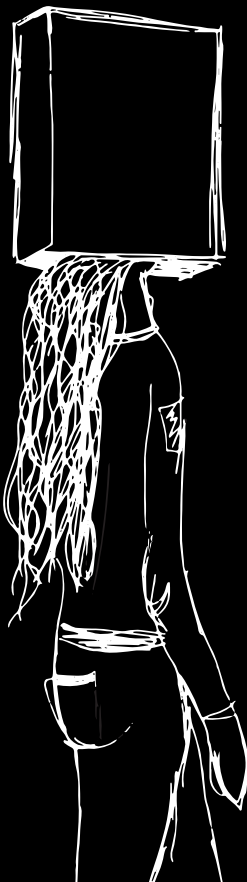
Soa o segundo sinal. O balanço entra em cena, Cíntia se senta nele. A versão brasileira (de Nara Leão) da música "Little Boxes" é executada ao vivo pela banda, e cantada por Cíntia e por Gabriele. Os outros atores vão entrando em cena com caixas na cabeça e executam coreografias no espaço.



LITTLE BOXES

Malvina Reynolds

Little boxes on the hillside,
Little boxes made of ticky tacky
Little boxes on the hillside,
Little boxes all the same,
There's a pink one and a green one
And a blue one and a yellow one
And they're all made out of ticky tacky
And they all look just the same.
And the people in the houses
All went to the university
Where they were put in boxes
And they came out all the same
And there's doctors and lawyers
And business executives
And they're all made out of ticky tacky
And they all look just the same.
And they all play on the golf course
And drink their martinis dry
And they all have pretty children
And the children go to school,
And the children go to summer camp
And then to the university
Where they are put in boxes
And they come out all the same.
And the boys go into business
And marry and raise a family
In boxes made of ticky tacky
And they all look just the same,
There's a pink one and a green one
And a blue one and a yellow one
And they're all made out of ticky tacky
And they all look just the same.



LITTLE BOXES

Versão: Nara Leão

Uma caixa bem na praça
Uma caixa bem quadradinha
Uma caixa, outra caixa
Todas elas iguaizinhas

Uma verde, outra rosa
E uma bem amarelinha
Todas elas feitas de tic tac
Todas elas iguaizinhas

As pessoas nessas casas
Vão todas pra universidade
Onde entram em caixinhas
Quadradinhas iguaizinhas

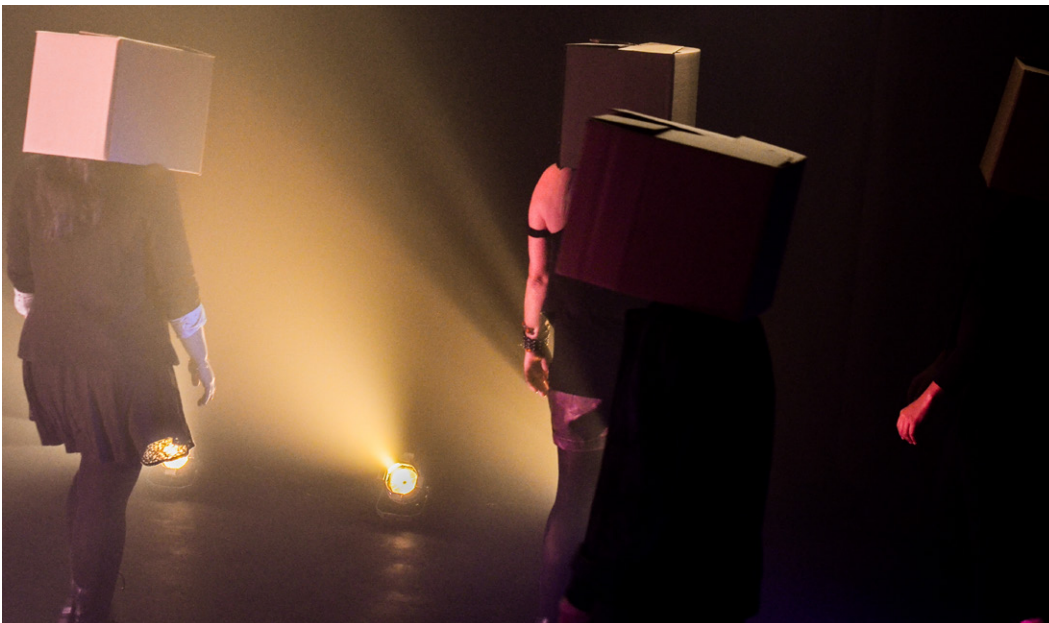
Saem doutores, advogados
Banqueiros de bons negócios
Todos eles feitos de tic tac
Todos, todos iguaizinhos

Jogam golf, jogam polo
Bebendo um bom martini dry
Todos têm lindos filhinhos
Bonequinhos engomadinhos

As crianças vão pra escola
Depois pra universidade
Onde entram em caixinhas
E saem todas iguaizinhas

Os rapazes ficam ricos
E formam uma família
Todos eles em caixinhas
Em casinhas iguaizinhas

Uma verde, outra rosa
E outra bem amarelinha
E são todas feitas de tic tac
Todas, todas iguaizinhas.



cena segundo sinal
foto: raique moura

A metáfora visual e a ironia: Este talvez tenha sido o momento do espetáculo que mais comunicou diretamente, e de forma rápida, com a plateia. Trata-se de uma construção imagética a partir do trabalho sobre a metáfora visual, promovendo um jogo de ironia com a letra da canção “Little Boxes”. É um dos momentos mais comentados do espetáculo e conta com forte apelo de comunicação visual.

A música fala sobre “enquadramentos/padronizações”, sobre certa “necessidade social” de enquadrar todas as pessoas dentro de determinadas caixas, fazendo-se também uma crítica ao sistema de ensino, que também visa a certa padronização. Após diversos exercícios de improvisação, com olhar nas metáforas visuais, chegamos à imagem, quase óbvia, de vários performers andando pelo espaço, em linhas sempre retas, com um andar de marcha, com caixas nas cabeças, sem nenhum furo, de onde, realmente, não viam nada. Os trajetos de cada um eram predeterminados, embora, eventualmente, acontecessem algumas trombadas, o que não era visto como um problema.

Com essa cena, estabelecíamos uma relação direta de crítica ao próprio sistema no qual o espetáculo se enquadrava, afinal, nada mais poderoso para colocar tudo dentro de “caixinhas quadradinhas” do que a própria academia. Na página anterior estão a letra da música em sua versão original, bem como a versão em português, utilizada por nós como base. A canção foi executada ao vivo pela banda e cantada por duas performers, uma delas balançando no centro da área de cena, enquanto os outros se deslocavam com suas cabeças caixas (encaixotadas) ao seu redor.

cena segundo sinal
foto: raique moura
em cena: cynthia jacinto



TERCEIRO SINAL

Um sofá verde entra em cena, enquanto o balanço sai. Música: "O fio da comunicação", de Andreia Dias. Os atores passam pela cena e interagem com o sofá, a partir de uma construção corporal híbrida (meio bicho, meio homem). Ao final, compõe a imagem estática de uma família no sofá. Soa o terceiro sinal.

LARISSA: Era uma vez, uma família, sete irmãos, pais desconhecidos. Apesar de toda a desordem, reinava um clima de serenidade, havia respeito. Sete jovens, sete histórias, sete vidas entrecruzadas, entrecruzando-se. Tinham problemas com vícios. De pessoas a coisas, eram viciados em tudo. Claro que cada um tinha suas preferências pessoais, suas taras secretas, suas obsessões, manias... Acreditavam que viver é um risco, não tinham medo, nunca sentiram medo e sempre achavam estranho quando viam ou estavam com alguém que dizia estar com medo. Não conseguiam entender o que era isso, visto que nunca tinham experimentado aquele aperto estranho, o tremor, o suor que chega gelado na pele, o coração entre disparado e apertado, aquela angústia peculiar... Desconheciam completamente esses sentimentos. Isso os tornava sobremaneira especiais... Eram capazes de se jogar de cabeça em coisas extremamente perigosas. Até para amar não tinham restrições, amavam sem medo. Eu achava aquilo uma loucura.

GUSTAVO: Esta noite eu tive sonhos estranhos. Nós estávamos, aos poucos, nos tornando bichos.

LARISSA: Estranho.

CÍNTIA: Estranho.

ÁUREA: Maneiro.

MATEUS: Vai, conta.

GUSTAVO: Eu não me lembro bem, tinha umas lâmpadas que balançavam, um balanço com cordas, pessoas que caíam, textos estranhos e muitas coisas soltas. Em alguns momentos as pessoas se pareciam com animais, estranhos animais, meio homem, meio sei lá, algumas músicas rolavam e parecia que nesses momentos era possível respirar... O mais interessante é que acordei com um sentimento de bando, de conjunto, muito estranho. Todo agrupamento tende à degradação, sempre acreditei nisso. Eu não sei. Estou com uma sensação...

LAÍS: Feche seus olhos, tente se lembrar.

GUSTAVO: Hoje eu tive um pesadelo e acordei atento, a tempo... (Entra trecho de música "Poema", de Cazuza, na interpretação de Ney Matogrosso, luz se apaga, todos saem, inclusive o sofá, ficando somente Gustavo em um pequeno foco de luz.)

GUSTAVO: (Ao público) Olá, boa noite, este talvez seja o primeiro ponto importante; a necessidade de entender as coisas está ultrapassada; até a filosofia tá parando de se preocupar com isso. Por que que plateia de teatro nunca desiste disso? É uma mania de querer entender tudo, de sair depois do espetáculo querendo contar historinha do que viu... Mas aqui não tem disso, não... lamento. Regra número 01: Não se preocupem em ficar entendendo. No momento que vocês pararem de se preocupar com isso eu garanto que as coisas farão sentido. Regra número 02: É proibido alimentar os animais, nós, no caso. Regra número 03: se você for chamado para participar com a gente, nem pense em recusar, pois tudo tem consequência. Regra número 04, evitem se ausentar da sala de espetáculo por conta do tráfego de veículos. Como vocês podem ver, não temos sinalização ou faixa de pedestre. Fazer arte é arriscar-se, portanto, não se preocupem, vocês não são os únicos em risco aqui. Como vocês podem ver, o nosso espaço de ação é este, o jogo acontece aqui. Atenção, a partir de agora o cronômetro começa a rodar. Você corre riscos? Na sua vida, no seu dia a dia, no seu cotidiano, você corre riscos?

O FIO DA COMUNICAÇÃO

Andreia Dias

O meu amor já não tem mais tanta frescura,
A minha vida não suporta compostura
E assimilando toda a situação,
Sigo tranquila com muita perturbação
Espero um dia não tomar o tal Prozac
e nem perder o fio da comunicação
Na vadiagem glorifico ao meu rei,
No prosseguir, confesso também erre
Espero ser uma pessoa quase sã
pra nunca ter que conhecer o Diazepam

foto: raique moura | em cena: gustavo stafuzza,
cíntia jacinto e larissa sampaio

Último e, por isso, mais longo dos sinais, contava com dois momentos, um primeiro mais "coreografado", quando os performers entravam em pequenos grupos ao som da música "Fio da comunicação", pelas laterais, andando normalmente, em determinados momentos dessa caminhada até o sofá, que se encontrava no centro do espaço. Os performers apresentavam aspectos corporais de alguns animais. A ideia era trazer indícios de que falaríamos também de aspectos instintivos, também que o risco e seu consequente medo poderiam levar a uma animalização (no sentido de perda de humanidade). Aos poucos íamos formando quadros no sofá que se dividiam entre esse jogo corporal referenciado em bichos e momentos absolutamente cotidianos de uma família em volta do sofá.

Terminado esse momento inicial, reuniam-se todos os sete "irmãos" no sofá, formando um "quadro" fotográfico (essa mesma imagem se repete quase ao final do espetáculo, em um texto que se inicia igual ao dessa cena, porém termina de maneira diferente) e iniciava-se o texto apresentado, onde já declarávamos várias imagens a que os espectadores iriam assistir, realizando uma espécie de antevisão fragmentada de imagens do espetáculo.

Ainda neste Terceiro Sinal, em seu final, após uma quebra em que todos os performers, bem como os dispositivos cenográficos saem de cena, apresentamos as regras do nosso jogo, estas recheadas de ironia e capazes de localizar, minimamente, o espaço do jogo performativo pretendido com os nossos espectadores.

MO[V I]MENTO 11

prólogo

O prólogo do espetáculo, ao contrário do que se espera, não tem nenhum texto. Trata-se de uma apresentação dos performers, cada um de uma vez, em um foco de cada lado da área de cena, enquanto toca-se a música "Bicho homem". Uma performer está em um foco de luz central, como um animal inexistente e descontrolado, com grunhidos e sons, ao mesmo tempo que, um a um, todos os performers vêm para o foco lateral, encaram a plateia e saem.

BICHO HOMEM Baia & Rockboys

Máquinas de guerra indumentária
Pra vestir o caçador que fez da fera caça
A sua própria espécie que se encontra encurralada
Desgraça muita e porrada na lata,
Sem terra, enterras na merda
E deixais quem berra na miséria, sede e fome
Bicho mau, bicho mau, bicho homem
Bicho mau, bicho mau, bicho homem
Talvez por dinheiro um dia até explodirias
O mundo inteiro e eu queria ser teu travesseiro
Quando se vês apenas como mais um a chorar
Sempre em busca do prazer do ouro
Quem te interfere perde o couro
Tu esqueces, teu tesouro é teu coração
E todo mal que o consome
Bicho mau, bicho mau, bicho homem
Bicho mau, bicho mau, bicho homem
Máquina de deuses inventados
Para lutar contra diabos que o carregam
Pelos quintos do maior conto de fadas
Mascarado, sedutor, endiabrado
Tu enganas o mais pobre coitado
Que não percebe a grande máscara em que tu te escondes
Bicho mau, bicho mau, bicho homem
Bicho mau, bicho mau, bicho homem
Tornando escassa nossa fauna, flora
E tudo mais que tu exploras
Como uma cobra que devora o próprio rabo
Estás na busca do teu fim
Eu gritando isso aqui por mim
Pressinto um futuro em que não haverá
Nem sombra de lembranças do teu nome
Bicho mau, bicho mau, bicho homem
Bicho mau, bicho mau, bicho homem

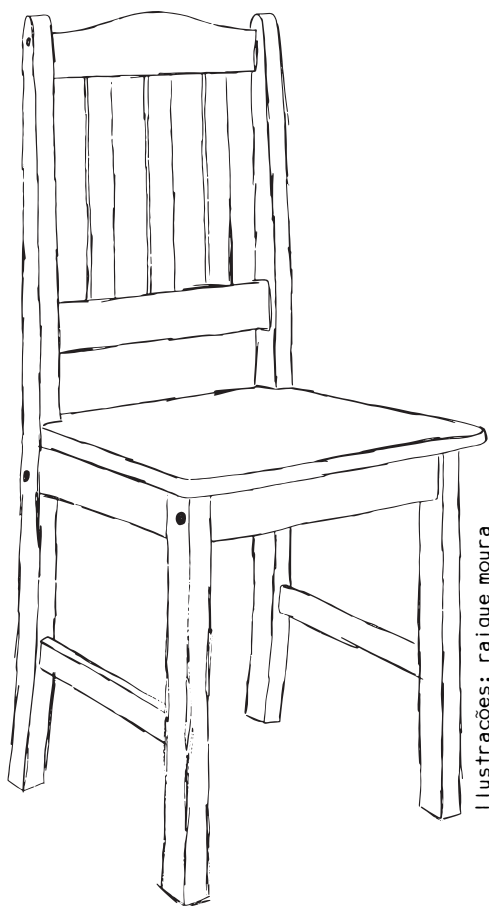


MO[V I]MENTO I I I

cena 02: solidão/vampiro/bando

CADEIRA DA SOLIDÃO*

Em minha casa há três cadeiras
Uma delas é a cadeira da solidão
Sento-me nela todos os dias
Fico horas vendo a vida passar
Por uma fresta entreaberta da porta
Em algum momento do meu dia
Sinto vontade de levantar-me
E viver esta vida que está passando
Diante de meus olhos mas porém
Continuo ali sentada em minha
Cadeira da solidão sem fazer nada
Para mim acaba sendo mais confortável
assim
Já que esta cadeira está ali a minha
disposição todos os dias
E para viver esta vida eu terei que
lutar contra tudo e contra todos
Que já estão acostumados a me ver ali
sentada sempre
Na cadeira da solidão...



Ilustrações: raique moura

VAMPIRO

Jorge Mautner

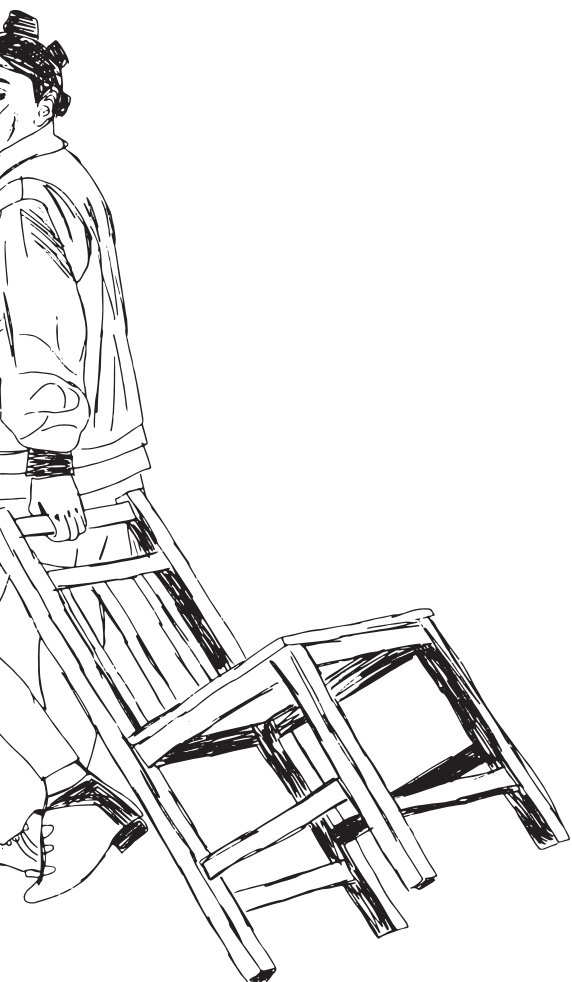
Eu uso óculos escuros
Para as minhas lágrimas esconder
Quando você vem para o meu lado,
As lágrimas começam a correr
Eu sinto aquela coisa no meu peito
Sinto aquela grande confusão
Sei que eu sou um vampiro
Que nunca vai ter paz no coração
Às vezes eu fico pensando
Por que é que eu faço as coisas assim
E a noite de verão ela vai passando,
Com aquele cheiro louco de jasmim
E fico embriagado de você
E fico embriagado de paixão
No meu corpo o sangue já não corre,
Não, não, corre fogo e lava de vulcão
Eu fiz uma canção cantando
Todo o amor que eu tinha por você
Você ficava escutando impassível;
Eu cantando do teu lado a morrer
Ainda teve a cara de pau
De dizer naquele tom tão educado
oh, pero que letra tan hermosa,
Que habla de un corazón apasionado!
Por isso é que eu sou um vampiro
E com meu cavalo negro eu apronto
E vou sugando o sangue dos meninos
E das meninas que eu encontro
Por isso é bom não se aproximar
Muito perto dos meus olhos
Senão eu te dou uma mordida
Que deixa na tua carne aquela ferida
E na minha boca eu sinto
A saliva que já secou
De tanto esperar aquele beijo,
Aquele beijo que nunca chegou
Você é uma loucura em minha vida
Você é uma navalha para os meus olhos
Você é o estandarte da agonia
Que tem a lua e o sol do meio-dia

*O poema é de autoria de Rejane Camargo, escritora de Primavera do Leste, no Mato Grosso. Rejane publica seus textos no site Recanto da Letras. Realizamos uma alteração textual no poema, trocando "três cadeiras" para dez cadeiras, para estabelecer uma relação com os dez perfomers em cena. Este poema foi encontrado por acaso ao pesquisarmos (via google) textos que relacionassem cadeira e solidão e está disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/poesias-de-solidao/2701780>

LARISSA: Bando, qualquer conjunto de animais ou agrupamento de pessoas. Aqueles que fazem parte de um partido ou organização. Aglomeração de pessoas que se juntam para praticar crimes; quadrilha. Conjunto de famílias que habitam determinada região, compartilhando dos mesmos hábitos ou cultura. Em bando. De modo único; na totalidade: saíram em bando. Do latim: bandum.



foto: raique moura | em cena: larissa sampaio



Ilustrações: raique moura

A imagem de solidão que pode se esconder por detrás da relação entre um performer e uma cadeira vazia - estávamos imersos nessa imagem que se apresentou a nós em uma experimentação utilizando uma apropriação da técnica viewpoints. Nesse experimento, chegamos à imagem de solidão [do risco da solidão] representada por um performer que se relaciona com uma cadeira vazia, em provável alusão a alguém que se sentou/sentava ali.

Nos primeiros jogos objetivava-se que os performers estabelecessem relações (pontos de vista) entre: uma cadeira vazia, uma música, o espaço/tempo e a lembrança (real) de alguém que se foi. Chegamos à definição pela utilização da música "Vampiro" (de Jorge Mautner, na versão de Caetano Veloso).

A ação, sem falas, de aproximadamente cinco minutos, foi toda construída pelo ponto de vista dos performers e, valendo-se de suas memórias, posteriormente foi trabalhada. Adicionamos um momento de coletivização do ponto de vista, em que todos os performers sincronizavam sua movimentação, em um jogo de perspectiva visual, com todas as cadeiras deitadas, mas eles se segurando "deitados, porém sentados" (ver imagem). No final da ação, os performers saem em bando, juntos e sincronizados.

cena solidão/vampiro/bando
foto: raique moura
em cena: vera ribeiro, cynthia jacinto,
gustavo stafuzza, isadora prudêncio,
laís cássia e tamires luciano



A cena 02: Solidão/Vampiro/Bando, iniciava com o poema “Cadeira da solidão”. Logo na sequência, iniciava-se a música (Vampiro) e os performers entravam com suas cadeiras, seguindo uma lógica de movimentação dentro das “raias” (ligação com o jogo sobre os viewpoints), realizavam suas partituras individuais sobre a solidão de uma cadeira vazia, terminavam em uma coreografia coletiva. Na saída, em bando, uma das performers ia falando a definição da palavra “bando”.

A cena, apesar de apresentar dois textos em sua estrutura, para mim, liga-se a uma lógica do teatro visual, por apresentar uma construção dramatúrgica mais pautada pela visualidade, uma vez que toda a cena foi pensada a partir da potência de experimentos sobre a imagem de performers que se relacionavam com uma cadeira vazia, em conjunto que não se relacionava, ou seja, vários performers e várias cadeiras, mas cada um em seu próprio espaço (essa foi a imagem do primeiro experimento, que ganhou força e, depois de trabalhada, passou a fazer parte de uma estrutura coreográfica maior).

Essas imagens coreográficas (desenho de cena em movimento), em contraponto à música “Vampiro”, tornavam-se muito mais potentes do que o que era dito no início e no final da cena. Evidente que a letra da música também tinha um papel fundamental nessa estrutura e na construção das possíveis relações visuais, o que não deixa de ser mais um texto para a cena. Entretanto, a relação a que se chegou na construção desta cena se solidifica na estrutura dramatúrgica da encenação muito mais pelos aspectos que era capaz de comunicar por meio da percepção visual do que pelo texto propriamente.



cena solidão/vampiro/bando
foto: raique moura
em cena: vera ribeiro, larissa sampaio
e odulio gonsalves

MO[VI]MENTO IV

cena 03: poema bilíngue

Letícia e Larissa entram em cena. Letícia sobe no balanço. As duas dizem, simultaneamente, um trecho do poema "Después hay que llegar", de Julio Cortázar.

LETÍCIA:

Se puede partir de cualquier cosa, una caja de fósforos, un golpe de viento en el tejado, el estudio número 3 de Scriabin, un grito allá abajo en la calle, esa foto del Newsweek, el cuento del gato con botas, el riesgo está en eso, en que se puede partir de cualquier cosa pero después hay que llegar, no se sabe bien a qué pero llegar, llegar no se sabe bien a qué, y el riesgo está en que en una hora final descubras que caminaste volaste corríste reptaste quisiste esperaste luchaste y entonces, entre tus manos tendidas en el esfuerzo último, un premio literario o una mujer biliosa o un hombre lleno de departamentos y de caspa en vez del pez, en vez del pájaro, en vez de una respuesta con fragancia de helechos mojados, pelo crespo de un niño, hocico de cachorro o simplemente un sentimiento de reunión, de amigos en torno al fuego, de un tango que sin énfasis resume la suma de los actos, la pobre hermosa saga de ser hombre.

ISADORA:

Pode-se partir de qualquer coisa, uma caixa de fósforos, um golpe de vento no telhado, o estudo número 3 de Scriabin, um grito lá em baixo na rua, essa fotografia do Newsweek, o conto do gato das botas, o risco está nisso, em que se pode partir de qualquer coisa mas depois há que chegar, não se sabe bem a quê mas chegar, chegar não se sabe bem a quê, e o risco está em que numa hora final descubras que caminhaste voaste correste rastejaste quiseste esperaste lutaste e então, entre as tuas mãos estendidas no esforço derradeiro, um prémio literário ou uma mulher biliosa ou um homem cheio de apartamentos e de caspa em vez do peixe, em vez do pássaro, em vez de uma resposta com fragrância de samambaias molhadas, cabelo crespo de uma criança, focinho de cachorro ou simplesmente um sentimento de reunião, de amigos em torno do fogo, de um tango que sem ênfase resume a soma dos atos, a pobre bela saga de ser homem.

Pode-se
partir de
QUALQUER
COISA



LA POBRE HERMOSA SAGA DE SER HOMBRE

Trecho de “Depois há que chegar”, de Julio Cortázar, esse fragmento do poema foi utilizado no espetáculo, apresentado simultaneamente em português e em espanhol por duas performers utilizando efeito de espacialização da voz por meio de microfone (lapela) na performer que o recitava em espanhol, em pé, em cima do balanço de corda. As duas artistas-estudantes em cena eram de diferentes nacionalidades, uma brasileira e uma paraguaia. Isso estabelecia uma relação com a fronteira geográfica, que está há aproximadamente 100 km de Dourados. Como “pano de fundo”, havia uma alusão às distâncias provocadas e aos riscos das diferenças de comunicação, representadas pelas diferentes línguas, pelas diferenças culturais. Por outro lado, interessava-nos o teor do poema de Cortázar e sua relação com nossa temática. O poema entrou no trajeto por indicação da nossa coordenadora dramática, Júnia Pereira.



cena poema bilingue
foto: raique moura
em cena: letícia gamarra e isadora prudêncio

MO[V I]MENTO V

cena 05 e cena 06: bando e cena das lâmpadas

MÚSICA: *PRESSURE* – Chase & Status ft. Major Lazer. Fernanda está vendada e amarrada com o fio de um microfone, ao centro do palco. Ao redor dela, os atores agem como bichos, primeiramente farejando-a e em seguida, cercando-a. Gradativamente, Fernanda começa a perceber o ambiente e a situação em que se encontra, e começa a tentar desamarrar as cordas em suas mãos e pés. Ao sinal de uma batida sonora, todos começam a ficar mais agitados. As ações vão se intensificando. Em outro sinal da batida sonora, o Bando sente essa batida como se fosse um tiro certo em seu coração, e todos caem ao chão.

Gabriele tira a venda de Fernanda, que começa a se desenrolar do fio do microfone, os outros atores balançam lâmpadas que estão penduradas por fios no meio da área de cena apagadas e quando todas estão balançando elas acendem (elas tinham um dispositivo e só baixavam para este momento, depois voltavam a subir). Enquanto Fernanda fala, os outros atores têm uma cena ligeiramente caótica, com possibilidades de riscos, de trombadas e de quedas, são corridas por entre a cena.

FERNANDA: *Eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodka, me passa o cigarro, não, não estou desesperada, não mais do que sempre estive, nothingspecial, baby, não estou louca nem bêbada, estou é lúcida pra caralho e sei claramente que não tenho nenhuma saída, mas não se preocupe, meu bem, depois que você sair tomo banho frio, leite quente com mel de eucalipto, gin-seng e lexotan, depois deito, depois durmo, depois acordo e passo uma semana a ban-chá e arroz integral, absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa, depois tomo outro porre, cheiro cinco gramas, bato o carro numa esquina ou ligo para o CVV às quatro da madrugada e alugo a cabeça dum panaca qualquer choramingando coisas do tipo preciso-tanto-de-uma-razão-para-viver-e-sei-que-esta-razão-só-está-dentro-de-mim-bababá-bababá, até o sol pintar atrás daqueles edifícios, não vou tomar nenhuma medida drástica, a não ser continuar, tem coisa mais autodestrutiva que insistir sem fé nenhuma? Tem coisa mais autodestrutiva que insistir sem fé nenhuma? Tem coisa mais autodestrutiva que insistir sem fé nenhuma?*

Enquanto ela fala o trecho de Caio Fernando Abreu, os outros atores, que antes atravessavam a cena correndo, param em um ponto do espaço e continuam a corrida sem sair do lugar e param depois do último: "Tem coisa mais destrutiva que insistir sem fé nenhuma?"

GABRIELE (falando baixo, suave, enquanto acaricia Fernanda): Te desejo uma fé enorme. Em qualquer coisa, não importa o quê. Desejo esperanças novinhas em folha, todos os dias. Tomara que a gente não desista de ser quem é por nada nem ninguém deste mundo. Que a gente reconheça o poder do outro sem esquecer do nosso. Que as mentiras alheias não confundam as nossas verdades, mesmo que as mentiras e as verdades sejam impermanentes. Que friagem nenhuma seja capaz de encabular o nosso calor mais bonito. Que, mesmo quando estivermos doendo, não percamos de vista nem de sonho a ideia da alegria. Tomara que apesar dos apesares todos, a gente continue tendo valentia suficiente para não abrir mão de se sentir feliz. As coisas vão dar certo. Vai ter amor, vai ter fé, vai ter paz^a se não tiver, a gente inventa. Te quero ver feliz, te quero ver sem melancolia nenhuma. Certo, muitas ilusões dançaram. Mas eu me recuso a descrever absolutamente de tudo, eu faço força para manter algumas esperanças acesas, como velas.



foto: raique moura | em cena: vera ribero

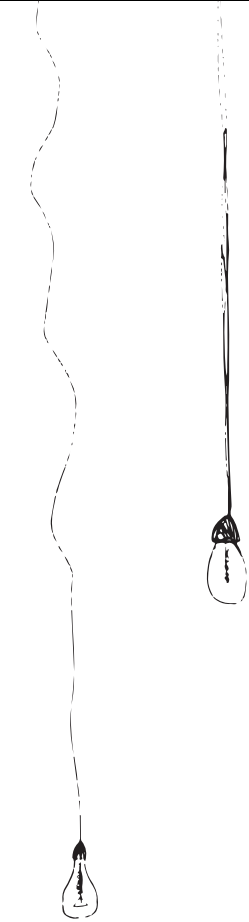
Destaca-se aqui a utilização de outras referências textuais. Toda a cena apresentada foi construída com textos de Caio Fernando Abreu.

O trabalho realizado com os dispositivos também merece destaque. As lâmpadas balançavam criando um ambiente movediço, cheio de sombras em movimento, aumentando a sensação de caos causada pelas corridas dos performers que atravessavam a cena correndo. Quando passavam correndo, os performers davam saltos e impulsionavam ainda mais as lâmpadas, causando certa aflição nos espectadores, pelo risco de alguma lâmpada estourar na mão dos performers.

Todo esse movimento se contrapunha com o texto dito pela performer no microfone, enquanto ia se desamarrando do próprio nó de fio (antes de começar a cena, a performer se enrolava em aproximadamente 30 metros de cabo do próprio microfone, ficando presa, segurando o microfone próximo à boca, mas com os braços também amarrados pelo cabo).

Em determinado momento, junto à repetição: “tem coisa mais autodestrutiva que insistir sem fé nenhuma?”, todos os performers que atravessavam correndo param e continuam a ação de correr sem sair do lugar. Todo esse momento é pontuado por uma paisagem sonora que remete a um grande centro urbano, com ruídos, máquinas, buzinas, carros, sirenes. No momento em que terminam as repetições da pergunta, todos param, inclusive o som.

No piano, baixo e suave, inicia-se, ao vivo, uma versão da música “Fascinação”, só instrumental, enquanto a segunda performer fala o segundo trecho de Caio Fernando Abreu apresentado, restabelecendo a ordem.



MO[V I]MENTO VI

cena 08: eu não me arrependo de você

Todos os atores estão em fila na frente do palco, menos Odúlio, que está na lateral do palco. Enquanto Odúlio fala ao microfone, atores também falam sobre seus não arrependimentos, misturando suas vozes.

ODÚLIO: *Eu não me arrependo! Não me arrependo de ter traído. Não me arrependo de ter matado. Não me arrependo de ter morrido. Não me arrependo de ter amado, vivido, caído, levantado, sorrido, machucado, ferido, amado, maltratado, acariciado, trepado, sumido, não me arrependo de ter dado o fora, não me arrependo de ter destruído, construído, jogado, fumado, Não me arrependo de ter me drogado, de ser babaca, amoroso, sublime, de ter mudado, ter caído, levantado, de ter fodido, não me arrependo de ter amado, de ter caído, tropeçado, escorregado, não me arrependo de ter chafurdado na lama, eu não me arrependo, não me arrependo, eu não me arrependo de você.*

Entra música: "Não me arrependo", de Caetano Veloso. Os atores executam coreografia baseada nas ações de caminhar, cair e levantar-se.

foto: raique moura | em cena: mateus franco

NÃO ME ARREPENDO Caetano Veloso

Eu não me arrependo de você
Cê não me devia maldizer assim
Vi você crescer
Fiz você crescer
Vi cê me fazer crescer também
Pra além de mim

Não, nada irá nesse mundo
Apagar o desenho que temos aqui
Nem o maior dos seus erros
Meus erros, remorsos, o farão sumir
Vejo essas novas pessoas
Que nós engendramos em nós
E de nós
Nada, nem que a gente morra
Desmente o que agora
Chega à minha voz



cena eu não me arrependo de você | foto: raique moura
em cena: gustavo stafuzza, gabriele aguillar, fernanda mirela e áurea novaes

Este momento trazia duas discussões: por um lado o risco de se arrepender das escolhas realizadas na vida; por outro, o risco de amar. Mas há que se assumir alguns riscos na vida também. Viver com medo impediria a própria existência. Então este é um momento para valorizar as vezes em que encaramos o risco de frente e seguimos caminhando.

A cena se inicia com os performers parados ao fundo do palco, em fila. Na lateral, próximo à banda, um performer se posiciona no microfone e começa a falar o texto que foi apresentado na página anterior. Todos os outros performers começam a contar episódios reais de suas vidas, os quais, apesar de terem tido consequências difíceis, eles não se arrependem de terem vivido. Era um momento sonoro bastante caótico, com a soma de muitas vozes. Nosso objetivo não era revelar os segredos dos performers, mas trazer a sua energia para a continuação da cena, quando entrava a música do Caetano e todos começam a andar em fila, em direção à plateia, porém começam a cair.

Optamos, mais uma vez, por um trabalho de metáfora visual. Então construímos uma fila de performers onde eles caminhavam, mas iam caindo, levando tombos, tomando rasteiras e se reerguendo e continuando e caindo de novo, até que chegavam à frente, em fila, ao mesmo tempo que a música chegava ao refrão. Nesse ponto, fazíamos um trabalho de mesclar o som. Assim, o som mecânico ia baixando ao mesmo tempo que a banda ia entrando na mesma parte em que a música estava, passando de uma reprodução mecânica para uma execução ao vivo. Todos os performers cantavam o refrão juntos nessa fila, encarando o público, que estava muito próximo dos performers nesse momento. Logo após o refrão, a banda ainda segurava uma finalização, enquanto os performers saíam de cena, ainda em fila.

(O desenho coreográfico desse momento, inclusive a imagem de caminhadas com quedas, também surgiu de experimentações com jogos apropriados dos viewpoints).



cena eu não me arrependo de você
foto: raique moura
em cena: letícia gamarra

MO[VI]MENTO VII

cena 10: primeira passagem da moto

Vera atravessa o espaço cênico em sua moto, da esquerda para a direita. Para no centro, encara o público, ameaça se lançar sobre ele e sai de cena.

foto: raique moura | em cena: vera ribeiro

Este momento é somente uma passagem. A moto aparece duas vezes no espetáculo. No primeiro momento de forma mais intimidadora; no segundo, há apenas uma travessia de um lado ao outro da área de cena.

A referência surge dos “globos da morte”. Lembramo-nos, em determinado dia do trajeto, do circo e seus riscos, artistas em risco; e nos lembramos de como era intimidador o barulho das motos no globo. Daí resolvemos criar esse momento, em que uma atriz entra de moto, parando toda a ação, vira-se de frente para a plateia e fica acelerando com violência, fazendo muito barulho, como se fosse se lançar na plateia. Depois de um tempo ela sai para o lado oposto ao que entrou. O momento era somente esse. Era um momento de respiro, tanto para elenco quanto para a plateia, uma quebra. Trata-se de uma brincadeira com o público, de fingir colocá-lo em risco, mas também nos servia para fazer referência ao famoso número do globo.



cena primeira passagem da moto | foto: raique moura
em cena: vera ribeiro

MO[VI]MENTO VIII

cena 11: cenas simultâneas: máscaras / dublagem / café

Duas performers entram em cena e montam o cenário de um ringue. Uma performer com máscara de ursinho e um performer com máscara de macaco se posicionam ao centro do ringue. Iniciam uma luta, mas as suas falas serão ditas por outros dois atores: Áurea e Odúlio. Esta cena tem um tom de farsa. Enquanto isso acontece, em outro espaço (cozinha), Tamires faz café e oferece ao público. Atriz passa com uma placa: "Primeiro Round".

ÁUREA: (Nervosa e firme) Acabou!

ODÚLIO: (Desesperado) Não diga isso!

ÁUREA: Eu... Eu já não posso mais continuar...

ODÚLIO: Não acredito que acabou... Você me ama, precisa de mim. Ou você já se esqueceu que as calcinhas que usa fui eu que te dei? Tem mais... Quem é que vai te satisfazer? Só eu sei fazer do jeito que cê gosta.

ÁUREA: CHEGA! Você é prepotente! Arrogante! Doente! Meu corpo tá cheio de cicatrizes...

ODÚLIO: Eu preciso de você, do seu amor, do seu corpo! Não me deixe... Você lembra os momentos felizes que já passamos juntos? É loucura você querer acabar com tudo!

ÁUREA: É loucura... Loucura...

ÁUREA: (Distante) Continuar insistindo, significa continuar me destruindo...

ODÚLIO: (Amável) Fica. Eu te faço café!

(Ela dá o primeiro passo e ele a segura pelo braço).

ODÚLIO: (Furioso) Eu disse para ficar!

ÁUREA: (Amedrontada) Me solta!

ODÚLIO: (Fora de si) Eu vou te fazer café!

ÁUREA: (Narrando) Mulher é morta a facadas pelo companheiro ao anunciar fim do relacionamento. Segundo informações apuradas nas investigações, a mulher era violentada diariamente pelo marido, que se apresentou na delegacia na manhã de ontem. Onde permanecerá preso até o julgamento.





O macaco sai, arrastando a ursinha pelo pé. Mas ela volta, senta-se em uma cadeira. Sua treinadora a massageia, tenta animá-la. Seca-a com uma toalha.

ÁUREA: (Ao público) *Eu juro que tentei! (Pausa) Não? Você não está no meu lugar! Não venha dizer que é simples! É fácil dizer o que eu devo fazer, mas não é assim que as coisas funcionam... Ou é? E nós que dificultamos? Serei eu que tenho a maior parte da culpa de tudo isso? Por consentir, me calar... Realmente, definitivamente... Eu devo lutar... Devo...*

Performer passa com uma placa: "Segundo Round". Macaco e urso se enfrentam novamente.

ÁUREA: (Abalada) *Eu vou...*

(Ela dá o primeiro passo e ele a segura pelo braço).

ODÚLIO: (Furioso) *Eu disse para ficar!*

ÁUREA: *Não sou um objeto seu.*

(O homem dá um passo à frente, se aproximando dela).

ÁUREA: *Não se atreva a dar mais um passo, se me fizer qualquer coisa fique certo de que vai mofar na cadeia com essa sua macheza ridícula! (Ele recua) Todo esse tempo eu fiquei calada por amor e medo, mas agora acabou! Você me impediu de fazer as coisas que eu gostava de fazer. E eu posso não ter um trabalho, mas tenho um diploma e me viro. Eu me tornei ninguém com você, mas cansei de não ser nada, de ser sufocada por você, eu me prefiro. Sou mais eu! Outra coisa... Você pode ser bom de cama, mas ficar com você por sexo, porque só você me satisfaz? Não, obrigada, eu faço isso sozinha e se duvidar até melhor que você, ou encontro outro que me satisfaça tanto quanto. Não se preocupe!*

(Ela dá as costas para ele e começa a sair, mas volta).

ÁUREA: *Ah... (Vira-se) Eu já ia me esquecendo... Você disse que as calcinhas que uso foi tu que me deu, não é? (Ela tira a calcinha e entrega para ele) Toma, faça bom uso. E vê se aprende a fazer café porque o seu é uma porcaria!*

ODÚLIO: (Pasma) *Que mulher...*

Como se pode ver pelo texto apresentado, a cena trabalha com uma simultaneidade grande de ações e com um jogo de deslocamento das falas e ações, pois, enquanto os performers mascarados fazem as ações, são dublados nos microfones por outros dois performers. Destaca-se a utilização de máscaras, bastante rudimentares, daquelas de plástico, de carnaval.

Toda essa cena foi criada com base em uma notícia real retirada de um jornal da época, que trazia a descrição que está em cena: "Mulher é morta a facadas pelo companheiro ao anunciar fim do relacionamento. Segundo informações apuradas nas investigações, a mulher era violentada diariamente pelo marido, que se apresentou na delegacia na manhã de ontem. Onde permanecerá preso até o julgamento."

Simultaneamente, uma performer faz e serve café para a plateia, utilizando o espaço do fogão, já descrito neste caderno. A discussão da cena, a relação com o café colocada também nas falas da cena, somadas à imagem que estava na parede, também já descrita, promoviam reflexões sobre o lugar da mulher na nossa sociedade. Em nossa história, apresentamos uma "virada de mesa" dessa mulher, que mostra todo seu empoderamento, tornando-se capaz de sair da situação de violência a que estava submetida.

MO[V I]MENTO IX

cena 14: família estranha

Reconstitui-se a foto da família no sofá verde. Eles fumam, passando um cigarro de um para o outro.

ODÚLIO: *Somos uma família estranha. Neste país onde as coisas se fazem por obrigação ou fanfarronada, gostamos das ocupações livres...*

FERNANDA: *das tarefas sem importância...*

GUSTAVO: *dos simulacros que de nada adiantam. Temos um defeito: a falta de originalidade.*

FERNANDA: *Quase tudo o que resolvemos fazer foi inspirado...*

GUSTAVO: *digamos francamente, copiado...*

FERNANDA: *Copiado de modelos célebres.*

ODÚLIO: *Meu tio mais velho diz que nós somos como as cópias de papel-carbono, idênticas ao original...*

Todos^a a não ser que de outra cor, outro papel, outra finalidade.

ODÚLIO: *Minha terceira irmã se compara...*

FERNANDA: *ao rouxinol mecânico de Andersen!*

ODÚLIO: *Seu romantismo me dá náuseas.*

GUSTAVO: *Somos muitos e moramos na Rua Adroaldo Pizzini.*

FERNANDA: *Fazemos coisas...*

ODÚLIO: *Fazemos coisas...*

GUSTAVO: *Fazemos coisas...*

ODÚLIO: *Contar é difícil porque falta o mais importante, a ansiedade e a expectativa de estar fazendo coisas...*

FERNANDA: *as surpresas são mais importantes que os resultados...*

GUSTAVO: *os fracassos em que toda família cai no chão feito um castelo de cartas e durante dias e dias não se escuta mais do que lamentações e gargalhadas.*



foto: raique moura

em cena: gustavo stafuzza, aurea novaes, gabrielle aguillar, fernanda mirela, odulio gonsalves e isadora prudêncio

O trecho apresentado retoma a imagem que havia aparecido no início do espetáculo. Há uma brincadeira de plagicominação com uma referência de Cortázar citando Andersen.

Aqui é um momento de grande ironia, pois trazemos à discussão, subjetivamente, algumas operações artísticas comuns ao teatro performativo, como o trabalho sobre a colagem, a utilização de referências (aqui estou preferindo adotar o termo plagicominação), bem como a utilização de traduções intersemióticas para a criação de cenas. Aqui reafirmamos, para que não fique dúvidas, que é isso mesmo, que estamos citando diversos autores. Claro que há um exagero proposital nas afirmações, ao dizer, por exemplo, que tudo ali é copiado. Mas isso brinca com o fato de não criarmos mesmo nada, pois tudo já existe, a gente só ordena. Por outro lado, é comum ouvirmos esse tipo de crítica ao trabalharmos com as referências, então, ironicamente, somos nós mesmos quem critica primeiro.

cena família estranha | foto: raique moura
em cena: áurea novaes, larissa sampaio,
cíntia jacinto, gustavo stafuzza,
isadora prudêncio, mateus franco,
laís cássia e fernanda mirela





MO[V I]MENTO X

cena 15: palo seco

O foco de luz se concentra em Bruno, na banda, que interpreta a música "A Palo Seco", de Belchior, na voz e violão.

foto: raique moura | em cena: géssica keylla e bruno lima

Trata-se de mais uma quebra. Paramos toda a ação cênico-performativa para apresentar uma versão muito emocionada da música de Belchior, realizada por um dos performers. A ideia foi tentar sair da linguagem cênica teatral para criar um momento musical/show, o que de fato ocorreu. Inclusive, em todas as apresentações, boa parte da plateia cantou junto. Interessante observar como outra linguagem traz também outro comportamento a quem vê.



cena palo seco | foto: raique moura
em cena: gabriele aguillar, géssica keylla e bruno lima

A PALO SECO

Belchior

Se você vier me perguntar por onde andei
No tempo em que você sonhava
De olhos abertos, lhe direi
Amigo, eu me desesperava
Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em '76
Mas ando mesmo descontente
Desesperadamente, eu grito em português
Mas ando mesmo descontente
Desesperadamente, eu grito em português
Tenho vinte e cinco anos
De sonho e de sangue
E de América do Sul
Por força deste destino
Um tango argentino
Me vai bem melhor que um blues
Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em '76
E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês
E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês
Sei que assim falando, pensas
Que esse desespero é moda em '76
E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês
E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês

MO[V I]MENTO XI

cena 18: não recomendado à sociedade

MÚSICA: "Não Recomendado", de Caio Prado. Duas atrizes (Laís e Larissa) encontram-se no espaço cênico e se beijam na boca, em seguida saem. A cena se repete com outros dois atores (Fernanda e Odúlio). Mateus se posiciona no centro do palco. Gustavo se aproxima dele e o seduz, o acaricia. Eles se beijam. Em seguida, Gustavo segura Mateus e entram Bruno, Odúlio e Rodrigo. Os quatro espancam Mateus, depois vão embora. Blecaute. Ao acender a luz, Mateus está deitado, encolhido.



NÃO RECOMENDADO

Caio Prado

Uma foto uma foto
Estampada numa grande avenida
Uma foto uma foto
Publicada no jornal pela manhã
Uma foto uma foto
Na denúncia de perigo na televisão
Uma foto estampada na avenida
Uma foto publicada no jornal
Uma foto na denúncia de perigo na televisão
A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade
A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade
Pervertido, mal amado, menino malvado,
muito cuidado!
Má influência, péssima aparência, menino
indecente, viado!
Pervertido, mal amado, menino malvado,
muito cuidado!

Má influência, péssima aparência, menino indecente,
viado!
A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade
A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade
Não olhe nos seus olhos
Não creia no seu coração
Não beba do seu copo
Não tenha compaixão
Diga não à aberração
A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade
A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade



cena não recomendado à sociedade | foto: raique moura
em cena: larissa sampaio e laís cássia

Esta cena também não apresenta nenhum texto falado. Consiste em uma sequência de imagens de beijos em focos. Duas mulheres, um casal heterossexual e, por fim, entram dois rapazes em cena e começam, aos poucos, uma aproximação que culmina em um beijo, em um foco bem centralizado. No meio do beijo, em um ponto exato da música, quando ela se intensifica, um dos rapazes que beijavam, para, segura com violência o outro e começa a lhe dar socos. Inicia-se um efeito de iluminação que cega a plateia em intervalos curtos, semelhante a um efeito de estrobo. Outros dois performers entram em cena e participam da agressão, são socos, chutes, com muitos gritos dos dois lados, pedidos de socorro do “viado” que é violentado e agressões verbais da parte dos agressores. A música toca em um volume que beira o insuportável.

O espancamento dura cerca de um minuto, quando acontece um blackout, onde também a música se “abranda”, então ouve-se o choro do “viado”, que está em posição fetal, vai entrando uma luz. Todos os performers aparecem em cena: agachados, com uma corporeidade de bicho, entram, chegam perto do “viado”, cheiram, farejam todo o corpo espancado e saem, deixando ele sozinho, a luz se apaga. Tem-se então um novo blackout, este de aproximadamente 1 minuto e 15 segundos, onde somente a música continua até o seu final.

É um momento muito impactante do espetáculo, forte, lembrado por muitos espectadores ainda hoje. Invariavelmente, quando a luz voltava para a nossa penúltima cena, depois de um blackout tão longo, ainda podíamos observar muitos espectadores limpando suas lágrimas.

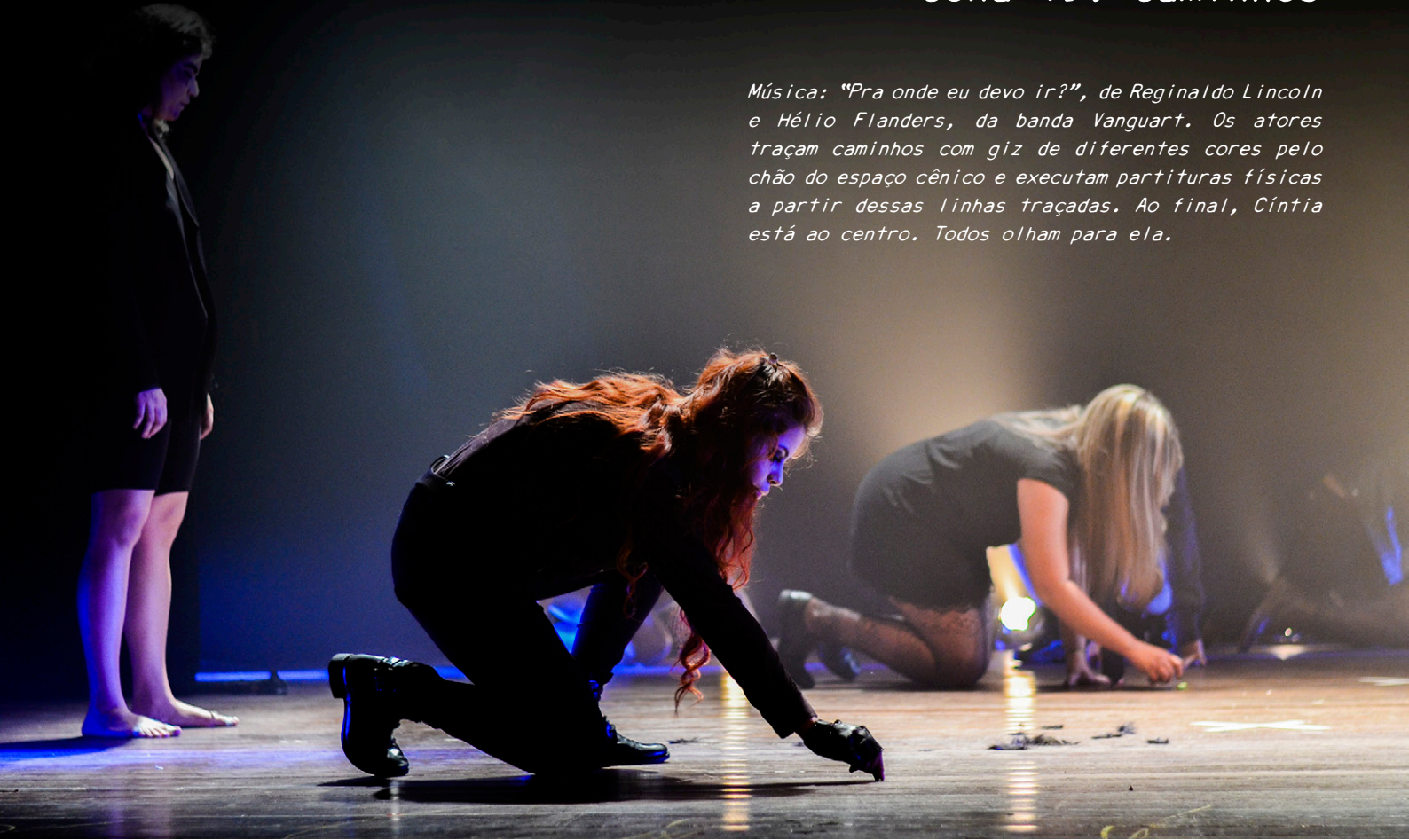


cena não recomendado à sociedade | foto: raique moura
em cena: letícia gamarra, gustavo stafuzza, odulio gonsalves e mateus franco

MO[VI]MENTO XII

cena 19: caminhos

Música: "Pra onde eu devo ir?", de Reginaldo Lincoln e Hélio Flanders, da banda Vanguard. Os atores traçam caminhos com giz de diferentes cores pelo chão do espaço cênico e executam partituras físicas a partir dessas linhas traçadas. Ao final, Cíntia está ao centro. Todos olham para ela.



Cena criada com suporte de um jogo de viewpoints. Os performers riscam caminhos, trajetos, no chão. Cada performer escolheu um desenho para seu caminho em uma apropriação do jogo dos viewpoints. A partir deste desenho imaginário, passamos a traçar o chão com giz de diferentes cores. Após delimitados os trajetos, os performers "brincam" pelo seu trajeto, com diferentes propostas de corporeidade, sempre com o sentido de uma busca, entretanto recoberta de leveza, sem peso.

cena pra onde eu devo ir
foto: raique moura
em cena: letícia gamarra,
cíntia jacinto e tamires luciano
risiko [2016]

cena pra onde eu devo ir
foto: raique moura
em cena: larissa sampaio,
laís cássia e isadora prudêncio



MO[VI]MENTO XIII

epílogo

CÍNTIA (ao público e aos colegas de cena):

Muito bem, chegamos ao fim desta apresentação. O cronômetro parou. É o tempo que ordena, rege nosso movimento, reina sobre, com e apesar de nós. É o tempo quem define. Ele acaba... cedo ou tarde.

É um senhor tão bonito, compositor de destinos, inventivo... e quando eu tiver saído para fora do teu círculo, não serei, nem terás sido...

É sobre isso que falamos, sobre o homem bicho, a animalização, sobre o risco que é nascer e ter tempo... Aqui.

A nossa intenção era falar sobre risco, com que espanto chegamos ao final desta apresentação, constatando que risco é linha, ponto e caminho. Caminho que nos leva adiante e faz com que a gente fique diante do abismo que somos nós, nós risco, emaranhado, fragmentado, coração, poeira, caos.

Nós, virtualidade.

Nós cheios de nós, cheios de nós mesmos, cheios de si e de ti, nós eu. Indivíduo, sem coletivo.

Cai o rei de espadas, cai o rei de ouros, cai o rei de paus, cai não fica nada. Mentira! O rei de copas não caiu... Modernos seres, herdeiros do romantismo, mantiveram o amor.

Aqui, cai o Rei de Copas.

A gente corre o risco de ver o fim da democracia. A gente corre risco por ser negro, a gente corre risco por ser viado, a gente corre risco por ser sapatão. Aqui a gente corre risco por ser pobre, mulher, por acreditar e por desacreditar também. Corremos risco por defender os direitos mais legítimos, como o direito à terra que é dos Guarani Kaiowa. Corremos risco por pensar e por não pensar também. Corremos risco por abrir os olhos e por mantê-los abertos, por querer justiça e por querer paz também.

Aqui o risco existe em ser. Reincide sobre o ser. E vivifica o ser.

Assim vamos viver. Sem medo de se lançar, sem medo de se jogar, de cair, de tomar porrada, de amar... Sem medo de chegar na beirinha do abismo e olhar lá em baixo... Sentir a brisa que vem de lá, sentir o anseio de ser muito mais, saber que pode mais. Trazer todos, todos juntos, de mãos dadas, tomar impulso, em bando, sem pensar, correr, correr muito e pular. Todos, todos juntos e de mãos dadas, no abismo, em queda livre.



EXEMPLOS DA UTILIZAÇÃO DA
PLAGIOMBINAÇÃO NA CONSTRUÇÃO
DRAMATÚRGICA DE RISO.

FRAGMENTO DA LETRA DE
ORAÇÃO AO TEMPO, DE
CAETANO VELOSO.

FRAGMENTO DA MÚSICA
CARTOMANTE, DE IVAN
LINS E VITOR MARTINS.

FRAGMENTO DE ALÉM DO BEM
E DO MAL, DE NIETZSCHE.

Quando se olha muito tempo para o abismo, o abismo
olha para você.

Não era pra ser panfletário, não era pra ser assim.
Era pra ser outra coisa, mas a fatalidade das
circunstâncias parece poder colocar obstáculos aos
instintos de afeição...

E então nos perguntamos, até quando, meu
Deus?

Será por muito tempo?

Será para sempre?

Será pela eternidade?

Por Van Gogh, por Brecht, Pina, por
aleijadinho, Fayga, por José Celso, Chico, pelos
Franciscos, Caetanos Miltons, Marias, Mercedes,
Sebastianas, mães, pais. Por Minas, pela Bahia,
pelo Brasil, por Dilma Vana Houssef. Pelo Ministério
da Cultura. Pela liberdade de ser viado, sapatão,
maconheiro, correto, justo. Pela índole. Pela
seriedade, pela alegria e pelo prazer!!! Pela
liberdade e pela libertinagem, eu digo que não! Não!
Não!!!

REFERÊNCIA À DRAMATURGIA
DO ESPETÁCULO ERA
PRA SER OUTRA COISA,
ESTE ERA UM TRECHO DO
PRÓLOGO.

TRECHO DE UMA DAS CARTAS
DE VAN GOGH A SEU IRMÃO
THÉO.

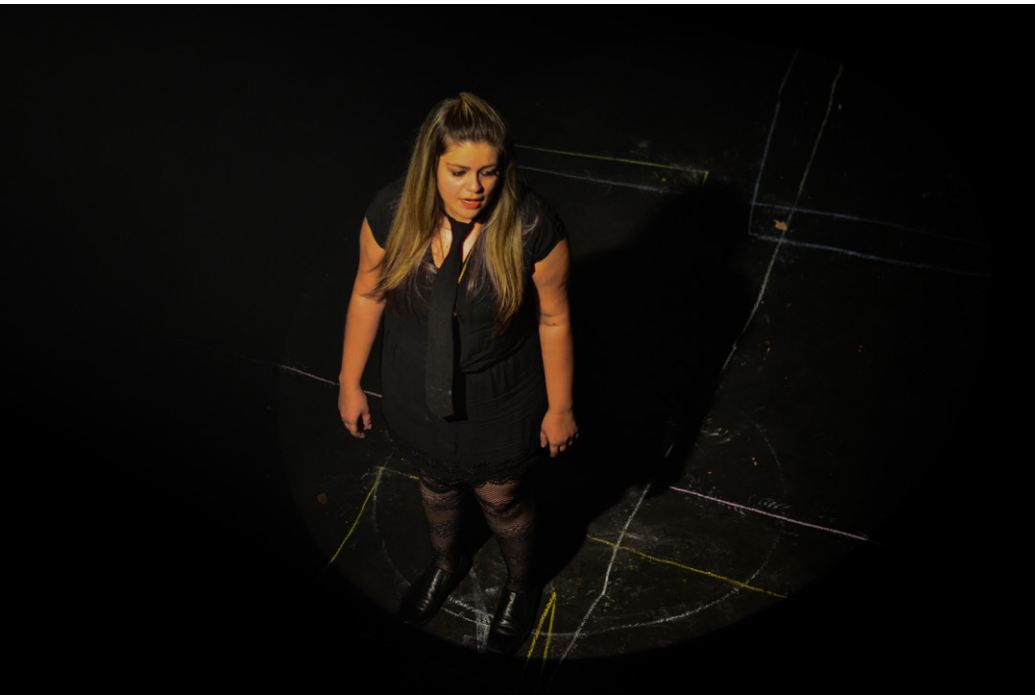
BLACK OUT.

TRECHO QUE FAZ REFERÊNCIA DIRETA
À VOTAÇÃO DO IMPEDIMENTO DA
PRESIDENTA DILMA, AQUI VOTAMOS A
FAVOR DE DILMA, POR ELA E EM NOME
DE ALGUMAS DE NOSSAS REFERÊNCIAS.



O Epílogo do espetáculo já foi brevemente comentado anteriormente, no que tange a uma aproximação à atualidade, sobretudo pela inclusão da referência à votação do impedimento da Presidenta Dilma. Entretanto, outro aspecto que considero bastante interessante de comentar centra-se na ideia da aplicação da plagicombinação. Na página anterior, apresentei alguns destaques para exemplificar o trabalho de construção de texto com a utilização desse dispositivo.

No trecho apresentado, foram utilizadas cinco diferentes referências literárias, mais a alusão à votação do impedimento.



cena epílogo
foto: raique moura
em cena: cíntia jacinto

No Senado, poucos dias antes de estreamos, bem como na Câmara, um tempo antes, pudemos acompanhar os votos de “nossos representantes” em nome de diversas barbaridades, como a tortura e em homenagem a torturadores, votos em nome da família e de Deus aos montes, em defesa de uma fantasia de família e de um deus inexistente, em detrimento da pureza, da leveza e, sobretudo, da diversidade, que estão contidas nessas palavras/ conceitos. No fundo, as votações eram, em sua maioria, em nome do próprio umbigo, da sua família e do seu deus.

Esse episódio marcou muito todo aquele processo e gerou muita revolta em uma grande parcela da nossa população (ou seria da nossa bolha?), que reverberou em todo o nosso coletivo de trabalho. Por isso acabamos topando a empreitada de criar um novo final aproximadamente cinco dias antes da estreia. Era importante para nós nos posicionarmos, mostrarmos o nosso lado face aos últimos acontecimentos. Assim, optamos por terminar dando também o nosso voto, em nome da arte, da cultura, das nossas referências, do nosso país e da nossa Presidenta. Nesta cena, não votamos especificamente pelo processo de impedimento, era uma alusão, em que queríamos expandir o pensamento, nosso grito de NÃO final é pela democracia, pelo respeito, pelos direitos humanos, pela diversidade etc. Cada espectador faria as suas próprias ligações, cada espectador direcionaria o seu grito para aquilo que bem entendesse.

COM A VOZ, ÁUREA NOVAES ARTISTA – ESTUDANTE DE RISIKO

“ Foi uma experiência deliciosa, principalmente por tratar-se de um processo coletivo, em que todos os envolvidos tinham voz de fala acerca das propostas e desenvolvimento do espetáculo ”

“ Estávamos no início desse período crítico que estamos vivenciando hoje. Época do impeachment da Presidenta Dilma Rousseff. Como o espetáculo abordava questões sociais diversas ideologicamente defendidas pelo governo que então estava sendo golpeado, nossa militância como atores e performers ocorria em cada cena. Curiosamente, um dos momentos mais vibrantes foi o fim do espetáculo, em que deixaríamos claro todo o nosso posicionamento num grito de “Fora, Temer!”. O espetáculo se estendia para fora de cena, ao mesmo tempo que nunca deixou de ser real. ”


“ O espetáculo estava em construção até os últimos minutos pré-estreia. Foi uma montagem viva nesse caos das transformações. Mas como a vida em si é o caos, nada melhor do que levar para o palco o que a vida realmente é! Foi delicioso! Tudo. ”

“ Ali eu descobri que eu posso fazer teatro do jeito que eu quero fazer teatro. De forma a expressar as minhas inquietações de modo que possam reverberar reflexões e mudanças no espectador. Ali tive minha primeira experiência como performer no palco. ”


cena prólogo: bicho homem
foto: raique moura
em cena: áurea novaes




OLHARES SOBRE

 **Vanessa Ribeiro**
21 de maio de 2016 · ✉

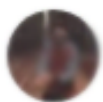
Risiko mexeu comigo como há tempos uma peça de teatro não mexia... Risiko me deslocou de mim mesma! É uma daquelas peças de teatro que nos despe!
No caminho pra casa, entre lágrimas, vi pedaços do meu medo pelo chão...
Medo de me arriscar, medo de viver! Medo da exposição! Medo do próprio Teatro!
As palavras de Risiko (apelido Vida) dessa dramaturgia tocante ecoaram em mim e ainda estão ecoando...
Que encenação! Que atuação! Que orgulho me deu por estar entre pessoas tão talentosas!
Eu entre elas... e o meu medo de me (ar)riscar na arte!
Mas uma coragem se revelou! No risco, nada se esconde!
No Risiko, em Risiko, percebi que ser plateia não me protege... fui tirada do círculo...
Eu me sinto, agora, na garupa da moto! Ainda não sei pilotar, mas já quero sentir esse vento na cara!
Entre estilhaços de um medo quebrado, que algum de vcs me estenda a mão... e irei junto... Pois, Amar e Mudar as Coisas me Interessa Mais!
Muito Mais!!!!
Parabéns, vcs me Riscaram!!!!

 **Vanessa Ribeiro**
20 de maio de 2016 · Dourados · ✉

VIADO!!!
Quando acabou o espetáculo eu só consegui levar e aplaudir de pé, porque só podia ser assim. Ao ver texto, interpretação, iluminação e afins da forma que vocês fizeram me alegre e anima cada vez mais de seguir nesse caminho de "RISCOS" que escolhi no teatro. Parabéns pra mim ainda é pouco para o que vi. MERDA!!! EVOÉ!!!!

 **Vanessa Ribeiro**
21 de maio de 2016 · ✉

É difícil dizer tudo que passou por dentro da gente durante o espetáculo, nem tudo foi processado ainda. E nem precisa ser processado, pois o que eu senti já valeu. É uma pena não ter mais, pois queria ir assistir pelo menos mais umas trinta vezes e criar novo Parabéns a todoo favor, não percam o trabalho! Ele precisa ser mostrado!
Muito obrigada por tudo que senti ontem! Parabéns a todo[sic]os envolvidos!



Marcos Aurélio Dantas

20 de maio de 2016 · Dourados · ✉



Arriscado, deslocado e emocionado... Obrigado! Parabéns para todos!!
Beijos 😊 ... Muita merda hoje!!



Tigrinho

21 de maio de 2016 · ✉



Olha, só consegui processar tudo hoje, essa peça foi um turbilhão. Vocês nem me pegaram para dançar naquela cena, mas me senti jogado de um lado para o outro de qualquer forma. Vocês todos foram potentes, ferozes, agudos, e isso me pegou de surpresa porque não parecia um espetáculo de montagem de curso, vocês fizeram teatro de circulação, para ganhar prêmios e o escambau. Hoje acordei meio dolorido, tive sonhos malucos, questionei meus motivos de estar fazendo artes cênicas e tudo mais. E o mais agravante é essa sensação de querer ver o espetáculo de novo, prestar mais atenção, tentar ver o que não vi antes, observar outras minúcias.

Vocês são muito talentosos, gente, eu não sei como estou me segurando para não enfiar um palavrão aqui no texto, porque acho que apenas DO CARALHO tem a expressão superlativa necessária para dizer tudo que senti, pensei e captei sobre o que vocês fizeram em cena. Tiro meu chapéu totalmente. Vocês foram FODAS. Dramaturgia, encenação, atuação, iluminação, trilha sonora. Tudo maravilhoso.

Aliás, aquela música das caixinhas, é composição de quem? Alguém tem a letra escrita?



Leonel Aurélio Wlázioz Barreto

20 de maio de 2016 · ✉

Impactada, boquiaberta, emocionada... 🍷🍷🍷🍷

Parabéns, Risiko é espetacular!!!

Parabéns de novo e de novo ✨✨✨✨

CRÉDITOS DO CADERNO DE ENCENAÇÃO

concepção BRUNO AUGUSTO E GIL ESPER

design gráfico | diagramação BRUNO AUGUSTO

ilustração RAIQUE MOURA

texto GIL ESPER [com inserções de trechos da dramaturgia de risiko]

Além de contar com a produção autoral do grupo, o texto de Risiko incorpora fragmentos dos seguintes autores: Rejane Camargo, Julio Cortázar, André Sant'Anna, Caio Fernando Abreu, Belchior, Van Gogh, Caetano Veloso e Ivan Lins.

Por se tratar de uma montagem cênica de caráter pedagógico e educacional, construída e apresentada em ambiente estudantil, estávamos legalmente isentos das obrigações relativas aos direitos autorais.



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O futuro das artes performativas é — assim espero — imprevisível; e para preparar estudantes a abordar realidades complexas, nós devemos envolvê-los em nossas pesquisas e estimulá-los a criar seus próprios experimentos. (GOEBBELS, 2016, p. 401)

No início desta tese, apresentei a hipótese de que as propostas desenvolvidas (abordagem) por mim no âmbito do Curso de Artes Cênicas da UFGD para o trajeto criativo-colaborativo poderiam se colocar como uma estratégia na formação de futuros artistas, ou seja, artistas-estudantes que vislumbram uma inserção no mercado de trabalho atual, com um olhar apontado para o futuro das artes teatrais performativas. A palavra futuro, que soa aos meus ouvidos com certa estranheza, quando colocada na hipótese apresentada (futuros artistas), aparece aí a partir de uma provocação de Heiner Goebbels, em seu artigo “Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos”, apresentado anteriormente

Foi o encontro com esse artigo que motivou (orientou) a construção da hipótese da presente pesquisa, no sentido de que as práticas do trajeto criativo-colaborativo, conforme apresentei, já existiam (estavam sendo desenhadas), porém não tinham ainda esse nome e não estavam organizadas, sequer tinham suas práticas mais usuais minimamente descritas. Era, e ainda é, somente uma forma que havia encontrado para estabelecer atos criativos teatrais performativos, que eu aplicava às práticas de montagem. Eu já tinha a consciência de que o formato favorecia trocas, por isso era a minha opção. Entretanto, toda a aplicação desse processo se deu, até certo momento, por vias muito intuitivas. Dito de outro modo, eu não havia parado para analisar a minha prática docente. Foi o artigo de Goebbels que me fez estabelecer esse olhar, pois ao lê-lo tive muita clareza de que eu buscava nesses processos que desenvolvia exatamente aquilo que ele propunha como provocação em seu artigo.

Portanto, foi motivado e provocado pelos olhares lançados por Goebbels que entendi que aquele caminho (trajeto) que eu trilhava poderia ser apresentado como uma proposta de abordagem para a pesquisa sobre o teatro performativo com o foco na formação de artistas hoje, ou seja, de artistas que precisam estar preparados para novas demandas que estão colocadas no horizonte teatral.

É devido à importância que ganham as provocações propostas por Goebbels que opto por trazê-lo para me acompanhar em minhas considerações finais, por mais que essa não seja uma prática recomendada, a fim de construir minhas observações, pautadas e pontuadas por suas provocações. Desse modo, acredito que será possível melhor dimensionar as perspectivas que me levam a acreditar que os olhares de atenção que proponho se colocam como uma estratégia de abordagem para a formação de artistas-estudantes. Além disso,

foram essas provocações que, de alguma forma, motivaram o desejo de descrever o trajeto criativo-colaborativo por tais perspectivas e de pensar sobre ele.

É certo que o teatro que vejo hoje nos palcos já não é o mesmo que eu via nos palcos há vinte anos, quando iniciei meu processo de formação acadêmica. Do mesmo modo, parece certo e justo que os modos de “formar” também não sejam os mesmos. Goebbels (2016, p. 401) afirma: “nós devemos educar inteligentes jovens artistas para que sejam capazes de desenvolver suas próprias estéticas”.

Parece-me claro associar a essas noções a ideia de se desenvolver os trajetos de maneira colaborativa. Em determinado momento desta tese, pontuei que havia uma ideia de colocar os artistas-estudantes em uma situação de colaboração, mesmo sem que tivessem o “preparo” ou as vivências artísticas necessárias para a colaboração. Essa situação aparentemente forçada faz com que os artistas-estudantes comecem a pensar sobre a criação, para além do pensamento condicionado pelos treinamentos e pelos métodos que têm sido, há quase um século, replicados na formação teatral. Sobre isso, a fim de contribuir com alguns pensamentos que se colocam por detrás da forma como os olhares de atenção para o trajeto estão construídos, cito Goebbels:

Cada fazer, cada técnica é ideológica. Treinamentos de fala e elocução podem apagar o som da sua personalidade; podem silenciar a biografia, o sotaque, e a originalidade da sua própria voz a fim de que ela encontre ou se adéque aos requerimentos de um determinado padrão estético. Isso também vale para treinamentos vocais e para outras áreas da performance — no aprendizado de papéis para certas atuações e também a respeito de estratégias de direção ensinadas em departamentos de drama que estão perdidos em como lidar artisticamente com textos não psicológicos e pós-dramáticos, que não trabalham com caracterização ou narrativa linear. (GOEBBELS, 2016, p. 401)

Exatamente por esse motivo defendo um processo de ensino e aprendizagem menos particionado e é por esse viés que defendo a ideia de deixar as “construções atorais” mais livres, permitindo que o próprio trajeto direcione os modos como os artistas-estudantes devem se colocar em cena. Por outro lado, muito de perto me interessa ressaltar a observação feita pelo autor sobre como demoramos para aceitar, realmente, que não somente a luz, mas que todos os dispositivos cênicos poderiam ser vistos como formas de arte independentes, que atuam na construção e para a construção cênica, com potencial comunicativo próprio, sem que seja um elemento colocado a fim de auxiliar determinada ação proposta por corpos em cena, antes, eles podem também ser a proposta sobre a qual determinados corpos atuarão a fim de auxiliá-los.

Sobre a lógica da formação estabelecida com base em métodos de treinamento clássicos, Goebbels faz uma interessante observação sobre a urgência e a necessidade de mantermos um olhar histórico sobre eles, o que significa, do meu ponto de vista, que

devemos entender que diversos desses procedimentos que continuamos a replicar estavam construídos para atender a uma demanda que não mais existe, ou que está deslocada para outros pontos de atenção.

Nós precisamos urgentemente do refinamento da pesquisa artística para substituir a corrente concentração em fazeres clássicos e seus métodos de treinamento. Se nós ensinamos métodos de treinamento, então nós precisamos reconhecer a diversidade, a variedade, e nós devemos, sempre, estarmos cientes das implicações históricas. (GOEBBELS, 2016, p. 402)

Não quero negar o conhecimento acumulado pelas pesquisas do campo teatral que se direcionam para os treinamentos. Se faço coro com Goebbels, é tão somente para afirmar a necessidade de mantermos um olhar historicizador sobre tais práticas de formação, em alinhamento a um pensamento que deve se coadunar com as práticas que temos visto na cena teatral hoje. É preciso ter clareza de que esses treinamentos, quando revistos e adaptados ao momento presente, se constituem como estudos e práticas necessárias, até mesmo para o conhecimento histórico e a consequente necessidade de estarmos, a todo momento, revendo nossas posturas e historicizando nossos olhares. Nesse sentido, a meu ver, tais práticas não deveriam visar à estratificação de determinados procedimentos; antes, deveriam se colocar como práticas que foram responsáveis pelas aberturas de olhares que vivenciamos na cena contemporânea atual.

Por outro lado, um ponto interessante que deve ser pensado a respeito desse aspecto está relacionado à duração prevista para a formação dos artistas nas escolas e universidades. Em média, em torno de quatro anos, um tempo curto para dar conta da complexidade de todas as áreas do conhecimento que compõem o ato criativo teatral. É preciso lembrar que, em geral, gastamos muito desse tempo introjetando treinamentos que nem mesmo estamos analisando se continuam eficazes diante dos novos desafios colocados para a cena, em face de uma nova forma de olhar para o drama, por exemplo.

Portanto, defronte de novas perspectivas, devemos também buscar novas estratégias e para isso o tempo é um fator crucial. Concordo, pois, com Goebbels quando ele sugere que temos desperdiçado o tempo de formação de nossos artistas-estudantes na atualidade. Segundo o autor:

Tempo é crucial — mesmo em uma perspectiva a longo prazo. Por isso, nós não temos que dedicar cada minuto da grade curricular a habilidades e treinamento técnico. Seria preferível que permitíssemos e estimulássemos que os jovens artistas refletissem constantemente sobre o conceito — em constante mudança — de arte, e não simplesmente deixar que aceitem o repertório, os trabalhos e os gêneros conforme são apresentados. É preciso de tempo para ler, tempo para pensar teoricamente a respeito do que você está trabalhando, tempo para ouvir música contemporânea, para ir a museus e galerias ver e experienciar as artes relacionadas, e experimentar as mais recentes estratégias performativas. Apenas nesse caminho os estudantes poderão desenvolver insights artísticos pessoais, singulares, e serem capazes de tomar parte e se posicionar em meio ao discurso da arte

contemporânea. E só assim os jovens *performers* e encenadores poderão se tornar verdadeiros colaboradores na produção e na criação de obras, em vez de apenas executores e cumpridores de funções. (GOEBBELS, 2016, p. 403)

É caminhando nesse mesmo sentido que o trajeto criativo-colaborativo prevê um tempo para o treinamento do olhar, que passa pela relação com outras linguagens artísticas, o que favorece novos modos de pensar a criação artística de maneira geral, além de promover o contato dos artistas-estudantes com diferentes matérias possíveis para a construção em arte. O incentivo constante para um pensar sobre a criação e os rumos da criação (a colaboração) também são um ponto que merece destaque na prática dos trajetos, pois é o melhor caminho que encontrei para transformar os artistas-estudantes em agentes da obra, agentes do pensamento criativo, e não executores de determinadas funções.

Essa perspectiva me encaminha para o olhar menos hierárquico que buscamos para a construção do trajeto, seja ele na relação pessoal estabelecida e as definições de funções ao longo do ato criativo, seja na relação menos hierárquica prevista para o olhar sobre os dispositivos cênicos. Sobre isso, e mais uma vez para atestar a importância que vejo no ato colaborativo, Goebbels diz:

[...] Talvez seja preciso questionar a estrita separação entre as diversas disciplinas: a separação entre o diretor e o *performer*, técnicos, cenógrafos e construtores. Se nós desejamos prepará-los para formas de trabalho menos hierárquicas, nós não devemos nem encorajá-los a desenvolver um grande ego, ou mesmo fazê-los praticar e exercitar a divisão dos trabalhos e funções como nós fomos ensinados a fazer em instituições reconhecidas, e que agora copiamos em nossas atuais grades curriculares. Em vez disso, devemos transmitir e reforçar nestes jovens artistas as suas competências sociais em trabalhos de equipe, reforçar suas capacidades de colaborar e amadurecer responsabilidades pessoais. (GOEBBELS, 2016, p. 403)

Esses pontos destacados são facilmente perceptíveis ao longo da apresentação de toda a abordagem que me propus a organizar, e é exatamente por isso que escolhi referenciar as considerações finais em Goebbels, isto é, para demonstrar que o trajeto que venho desenhando e delineando encontra respaldo e suporte em um pensamento para a necessidade de se repensar a formação dos nossos artistas. Esse respaldo e suporte legitimam, em alguma medida, a relevância desta tese e da hipótese construída.

[...] O que acontece no palco não é tão importante. Nem sequer é importante o que mostramos em cena, em vez disso, importa mais aquilo que escondemos – a fim de permitir que o público descubra coisas por sua própria conta; é preciso colocar o público em situações em que eles descubram coisas à sua maneira. É criar um espaço aberto à imaginação do espectador, onde os textos são destrancados e as imagens serão abertas aos olhos dos espectadores. (GOEBBELS, 2016, p. 409)

Assim como no palco é importante o que não está dado, o que não é colocado, e valorizam-se as lacunas para o espaço de imaginação e conclusão dos espectadores, espero que este estudo também possa ter contemplado tal dimensão sem ser academicamente confuso. Penso que nos trabalhos teóricos também haja espaço para uma fruição menos formal sem

que isso signifique um menor rigor, mas que seja capaz de contemplar o objeto artístico e dar vazão aos pensamentos que se constroem nas áreas de conhecimento artísticas de uma maneira que lhe seja mais natural. Assim, espero que os textos tenham sido destrancados e que as imagens, tanto as dadas quanto as criadas, tenham se apresentado de forma aberta, a fim de gerar outras e diferentes leituras, outros e diferentes olhares.

Para encerrar estas considerações finais, destaco alguns aspectos, de forma mais pessoal. Primeiramente, sobre as dificuldades encontradas na descrição do trajeto criativo-colaborativo, de modo que ele, minimamente, apresentasse uma organização mais sistemática. É muito difícil desenhar as etapas em uma sequência, pois, da forma como foram estruturadas, em focos e olhares, e pelo próprio caráter da criação, as fronteiras entre as etapas são confusas; além disso, eu queria descrever uma perspectiva do trajeto com um olhar para a preparação para o trajeto e, sobretudo, pensando no processo de formação do artista. Todos esses elementos entrelaçados tornaram, para mim, o processo de explicação e demonstração muito complexos. Encontrei grande dificuldade em estabelecer a sequência em que os olhares apareceriam, por exemplo. Se analisarmos pelos olhares em si, a sequência que foi apresentada é correta, pois pautada no pensamento sobre o processo em si, ou seja, em sua estrutura própria de começo, meio e fim, em relação à construção da obra. Entretanto, ao analisar a forma como ficaram colocadas as operações artísticas e exemplos, pode-se perceber uma inversão, pois alguns aspectos que se relacionam ao treino do olhar, por exemplo, aparecem na escrita depois de o trajeto já ter tido algum avanço, como a escolha do tema de abordagem.

Todos esses olhares estavam articulados em um mesmo foco, o que garante essa mobilidade. O problema é, na e pela escrita, alcançar toda a complexidade que envolve a organização do ato criativo coletivo. Se em alguns momentos isso se apresenta com um fator que gere alguma dificuldade de leitura, cabe destacar que trabalhei para tentar ser o mais claro possível. No entanto, há certo caos que, por fim, compreendi ser parte do trajeto criativo-colaborativo.

Analisando esse ponto de dificuldade encontrado no processo da escrita, percebo haver uma estrita relação entre ela e alguns dos pressupostos básicos que norteiam o pensamento sobre o teatro performativo. Por exemplo, como desenvolver um plano de trabalho que seja capaz de contemplar as lacunas e aberturas que estão colocadas como um pressuposto para esse tipo de produção? É justamente na tentativa de dar conta dessa missão que optei por apresentar todo o trajeto a partir da lógica organizacional dos focos, tendo como embasamento para a prática olhares de atenção que se colocam de maneira aberta. Não optei por organizar a estrutura a partir de operações artísticas por considerar limitador para o entendimento da amplitude e da abertura que a prática performativa exige.

Além disso, espero que tenha ficado claro na apresentação da proposta de abordagem que não se trata de um sistema fechado, em que é possível aplicar sempre as mesmas operações artísticas em uma sequência predeterminada. Ainda sobre este ponto, não se pode esquecer que, pelos aspectos formativos da obra, ela estará cuidando, por si, de direcionar alguns dos olhares, sugerindo operações ao condutor e aos coletivos de trabalho que, atentos, consigam mergulhar verdadeiramente no ato criativo. Assim como toda obra tem a sua unicidade, inequivocamente, todo trajeto criativo-colaborativo também o terá.

O trajeto “desenhado” nesta tese não se apresenta como uma metodologia de trabalho, isto é, como uma proposta fechada de encaminhamentos. Até porque, em nenhum momento, eu me propus à criação de um método. Antes, tratei, durante toda a tese, como uma abordagem para a criação e para a formação de artistas-estudantes. Uma prática organizada, sobretudo, para que sirva como inspiração para outras apropriações, para que se ofereça de estímulo para se pensar em outros olhares. Sobretudo, para que funcione como um estímulo à reflexão sobre como dar conta da dimensão de formação do artista de teatro com um olhar pautado na atualidade e direcionado para o futuro, por mais incerto e imprevisível que possa ser, refletindo, inclusive, sobre essa própria imprevisibilidade que está colocada no horizonte das artes performativas.

Creio ainda que expor essa abordagem que encontrei para lidar com a questão da formação do artista de teatro no cenário das artes performativas possa contribuir com o campo de estudo da formação em bacharéis em teatro. Noto que grande parte dos estudos que visam à formação do artista está muito mais pautada pelos olhares lançados para a licenciatura, ou seja, caminham no sentido de ensinar a ensinar, não de ensinar a praticar. Afirmando isso no plano da contemporaneidade olhando a questão por um prisma performativo, excetuando-se, por certo, todos os sistemas e métodos de treinamento já organizados desde o surgimento da encenação, que, para a visão aqui apresentada, podem inclusive ser vistos com alguma ressalva na formação do artista de teatro na atualidade, conforme ressaltou Goebbels.

Por fim, acredito contribuir com o pensamento acadêmico sobre o ato formativo da obra de arte, em consonância com o ato formativo do artista de teatro na atualidade, com um olhar para o futuro do teatro. A meu ver, isso demonstra a plausibilidade da hipótese apresentada, aqui considerada uma entre as infinitas possibilidades de buscar respostas para as questões da formação de artistas de teatro, em ressonância com as questões atualmente colocadas pela prática teatral performativa.

Como desdobramentos desta pesquisa, estou em processo de criação de um coletivo artístico chamado 8 por 4 Cia. de Teatro, por meio do qual pretendo aprofundar experimentações práticas de criação a partir dos olhares do trajeto criativo-colaborativo. Esse projeto será

vinculado à extensão do Curso de Artes Cênicas da UFGD e parte da proposta de construção de um coletivo que integre acadêmicos e egressos do curso com artistas locais. Paralelo a esse projeto de extensão, associarei um projeto de pesquisa (já em fase de elaboração) que visa descrever as operações artísticas realizadas nas experimentações do 8 por 4, registrando-as com imagens a fim de organizá-las mais satisfatoriamente em relação aos olhares.

Apesar de acreditar que o melhor modo de apresentar a abordagem ora proposta seja realmente por meio dos olhares em detrimento das operações, esta pesquisa me instigou a ampliar o leque de descrição de operações artísticas possíveis, pois, assim, acredito que será mais fácil exemplificar o funcionamento do trajeto criativo-colaborativo. A pesquisa sobre os focos de concentração e os olhares também continua como uma extensão desse projeto, pois ainda há diversos caminhos a explorar sobre os olhares apresentados. Esta já se configura como uma pesquisa contínua da minha prática como artista-docente.

Termino esta tese em regime de isolamento social, medida adotada mundialmente como estratégia para combater a pandemia do coronavírus Covid-19. Diante do cenário que vivemos, é inevitável pensar em perguntas tais como: De que maneiras o teatro vai responder a este momento? Como este período de isolamento e de crise afetará as produções artísticas performativas?

Apesar de impossível respondê-las agora, uma certeza já se faz, a de que novos desafios se apresentarão em um horizonte artístico performativo próximo. O teatro, assim como todas as artes, precisa dialogar com os acontecimentos da atualidade – premissa básica que guia todo o trajeto criativo-colaborativo. Não me restam dúvidas de que um período de crise severa como a que enfrentamos agora poderá ser o estopim de novas formas de pensar a criação artística e teatral. Se o teatro está em constante alteração, em busca de responder ao momento histórico que a humanidade atravessa (contexto), da mesma forma, o pensamento sobre a formação artística também deverá estar sob constante revisão. Por conseguinte, o teatro performativo estará, certamente, no centro dessa mudança que se avizinha, o que nos trará a necessidade de rever e repensar diversas abordagens artísticas.

isso de querer
ser exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além.

Paulo Leminski



7. REFERÊNCIAS

7. Referências⁵⁰

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014. v. 1.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Tradução Nilcéia Valdati. *Outra travessia* Revista de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, n. 5, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

_____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Mayombe*: arquivos da memória, dramaturgia, pesquisa e práxis cênicas. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. *Olhares ESCH – Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena*, n. 1, 2009.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*: uma psicologia da visão criadora. Tradução Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil, experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALLARDIN, Everton; ZOCCHIO, Marcelo. *Pequeno dicionário ilustrado de expressões idiomáticas*. 5. ed. São Paulo: Edição de autor, 2014.

BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BAUMGARTEL, Stephan. A metáfora acontece na imaginação do espectador – sobre “Aesthetics of Absence – texts on theatre”, de Heiner Goebbels. *Art Reserch Journal*, v. 3, n. 1, p. 210-221. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8565>>. Acesso em: 27 ago. 2019.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. Tradução Anna Viana. São Paulo: WFM Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos viewpoints*: um guia prático para viewpoints e composição. Organização e tradução Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

⁵⁰ Segundo consta no *Manual de Estilo Acadêmico* da UFBA: “As obras citadas e consultadas para a elaboração de um trabalho acadêmico devem ser organizadas de modo a constituir uma lista única de Referências, localizada logo após o texto. **Incluem, portanto, todas as obras que o autor considerou importantes para elaboração do seu trabalho, mesmo que não as tenha citado**” (LUBISCO; VIEIRA, 2013, p. 47). Trago essa citação para tornar claro que algumas das obras constantes da lista de referências apresentada não foram citadas diretamente, mas estarão aqui listadas por terem sido leituras consideradas essenciais para a construção da abordagem descrita nesta tese.

BRECHT, Bertolt. *Poemas- 1913-1956*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Segfried Unseld. Tradução Fiama P. Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Work in Progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo*. Tradução Edmundo Cordeiro. Disponível em: <http://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo>. Acesso em: 23 maio 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012*. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454/12311>>. Acesso em: 14 set. 2019.

DORT, Bernhard. *O teatro e sua realidade*. Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. A representação emancipada. Tradução Rafaella Uhiara. *Sala Preta*. v. 13, n. 1, 2013, p. 47-55.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

ESPER, Gil. *Repercussões de Brecht, o pós-dramático e as novas tecnologias em Máquina de Pinball*. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-84RGHH/1/repercussoes_de_brecht.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2019.

FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 9, p. 255-267, 2009.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.

GARCIA, José Gustavo Sampaio. O processo de criação em artes cênicas como pesquisa: uma narrativa em dois atos. *Tessituras & Criação*, n. 1, 2011. [suporte eletrônico]. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/tessituras/article/view/5621/3973>>. Acesso em 16 abr. 2019.

GOEBBELS, Heiner. *Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas*. Tradução Rodrigo Carrijo, Colaborador: Rob Packer. *Questão de Crítica*, v. VIII, n. 66, 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2015/12/Quest%C3%A3o-de-Cr%C3%ADtica-Vol-VIII-n66-dezembro-de-2015.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

_____. Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos. Tradução Luiz Felipe Reis. *Questão de Crítica*, v. IX, n. 67, 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2016/04/Questa%CC%83o-de-Cri%CC%81tica-Vol-IX-n67-abril-de-2016.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação e tradução Mara Sophia Zanotto. São Paulo: EDUC, 2002.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre a experiência*. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Gerald. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses*. Salvador: EDUFBA, 2013.

MARQUES, Isabel. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação*. *OuvirOUver* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU, Uberlândia, v. 10, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/issue/view/1241>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

MICHELLI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Vários tradutores. São Paulo: Autêntica, 2015.

NETTO, Maria Amélia Gimmler. Colaboração como princípio. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTE-EDUCAÇÃO: O ensino da arte em tempos de crise, 26., Porto Alegre, 2018. *Anais...* Porto Alegre: Fundarte, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/viewFile/561/637/>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg, Rachei Araújo de Batista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Análise dos espetáculos*. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução Jacó Guinsburg, Márcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANGEL, Sônia. *Olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2009.

_____. *Trajeto criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.

REIS, Luiz Felipe. Heiner Goebbels – Polifonia cênica como política da forma. Um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos. *Questão de Crítica*, v. IX, n. 67, 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2016/04/Questa%CC%83o-de-Cri%CC%81tica-Vol-IX-n67-abril-de-2016.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

RICŒUR, Paul. *Imaginação e metáfora*. Comunicação feita por Paul Ricœur nas Jornadas de Primavera da Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão, em Lille, 23-24 de maio de 1981. O texto foi publicado em 1982 na revista *Psychologie Médicale*. Tradução Hugo Barros. Projeto de Pesquisa: A racionalidade hermenêutica: entre afetividade e norma. Universidade de Coimbra, [s.d.]. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/imaginacao_e_metafora>. Acesso em: 10 fev. 2020.

ROJO, Sara. *Teatro Latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SALVATT, Fábio Guilherme. *A plagicombinação como estratégia dramática na cibercultura*. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=99070>. Acesso em: 5 jun. 2018.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Matérias de Jornal:

Tom Zé - Artista baiano formula a "estética do arrastão". Pedro Alexandre Sanches. *Ilustrada: Folha de São Paulo*, 17 de setembro de 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17099805.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2020.

Em cena anfetaminas, sexo e jogo de fliperama: temática e estética contemporâneas marcam "Máquina de pinball", peça do grupo O Coletivo. Douglas Resende. *Magazine: Jornal O Tempo*, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/em-cena-anfetaminas-sexo-e-jogo-de-fliperama-1.294929>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

Máquina de Pinball traz obra de Clarah [sic] Averbuck de volta aos palcos de BH: Peça baseada em livro homônimo acompanha protagonista envolta em mudanças radicais. *Portal UAI – Estado de Minas*. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/08/30/noticia-e-mais,104479/maquina-de>>

pinball-traz-obra-de-clarah-averbuck-de-volta-aos-palcos-de-bh.shtml>. Acesso em: 15 de nov. de 2018.

Encarte de Compact Disc (CD):

TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação*. São Paulo: Trama, 1999.

Sites consultados:

Armazém Companhia de Teatro. Disponível em: <<https://www.armazemciadeteatro.com.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

Canal do *Youtube*: Centro de Apoio dos Direitos constitucionais MPPR - Áudio de violência doméstica divulgados pela Polícia Militar de Santa Catarina. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTKDfS3HUzY>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

Clara Averbuck: Wordpress - Disponível em: <<https://claraaverbuck.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 de jan. de 2020. Site oficial – Disponível em: <<http://www.claraaverbuck.com.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Comissão Nacional da Verdade (CNV). Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

Companhia de Dança Deborah Colker. Disponível em: <<https://www.ciadeborahcolker.com.br/>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

Dicionário *Michaelis*, versão *online*, disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=209M>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

Instituto Fayga Ostrower. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

Instituto Caleidos. Disponível em: <<http://www.caleidos.com.br/>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

Máquina de Pinball - O Coletivo. Disponível em: <<http://maquinapinball.blogspot.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

Palácio do Planalto – Casa civil: Decreto Presidencial 6.096, de 24 de abril de 2007. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6096.htm>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Universidade de Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos – *Textos traduzidos de Paul Ricoeur* por Hugo Barros no projeto de pesquisa: A racionalidade hermenêutica: entre afetividade e norma. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_traduzidos_paul_ricoeur>. Acesso em: 10 fev. 2020.