DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Tese para a obtenção do título de doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo -

PPG ECA USP

Poéticas da Consciência

Aspectos do pós-moderno no ofício do performer

Autor: PRF. ME Adriano Marcelo Cypriano

Orientador: PRF. Dr. Armando Sérgio da Silva

São Paulo

2014

Adriano Marcelo Cypriano

Poéticas da Consciência

Aspectos do pós-moderno ofício do performer

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas com área de concentração em Pedagogia do Teatro – formação do artista teatral.

Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: Adriano Marcelo Cypriano

Título: Poéticas da consciência: aspectos do pós-moderno no ofício do performer

Tese apresentada à Faculdade de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas

Aprovada em _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

O profundo espelho sombrio está no fundo do homem. Aí é o claro-escuro terrível..., é mais que a imagem, é o simulacro, e no simulacro há qualquer coisa de espectro... Ao debruçarmo-nos para este poço... descobrimos uma distância de abismo, num círculo estreito, o mundo imenso...

V. Hugo apud G. Durand

Em certo sentido toda tradição, pelo menos toda tradição em nosso tipo de sociedade, tem que ser inventada e não pode ser senão inventada.

Z. Bauman

I am nobody. I am a neutral point through which you must pass in order to better articulate your own theatrical voice. I am only there to place obstacles in your paths so that you can better find your way around them.

J.Lecoq

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, pela paciência, compreensão, carinho e por abrir espaço à criação do meu trabalho.

À minha mãe...

Aos cepecanos...

Aos professores...

Aos amigos...

CYPRIANO, A.M. **Poéticas da consciência: aspectos do pós-moderno no ofício do performer.** São Paulo, 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Palavras chaves:

ABSTRACT

Keywords:

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Tetraktis da escola pitagórica

Ilustração 2 - O ator Ricardo Bretones na postura de base para a categoria Zanne

Ilustração 3 – Preparação de pés para a postura base de Zanne

Ilustração 4 - A atriz Natália Mafort executa movimentação de Tataglia – personagem desta categoria de *vecchi*

Ilustração 5 - Preparação de pés para a postura base de Zanne.

Ilustração 6 – ‘Escala’ frontal para *Magnifico*.

Ilustração 7 - A atriz Natália Mafort em cena em que representa a personagem de Frei Lorenzo utilizando a categoria do *dottore* para sua composição

Ilustração 8 [esquerda] - A atriz Natália Mafort em cena utilizando a categoria do *Capitano*.

Ilustração 9 [direita] – O ator Ricardo bretones em cena utilizando a categoria da *Signora*.

Ilustração 10 - Preparação de pés para a postura base de Capitano/Signora.

Ilustração 11 – O ator Ricardo Bretones em cena utilizando a categoria *Innamorati*.

Ilustração 12 – Parte exterior do Tríptico “O Jardim das Delícias” de J. Bosch.

Ilustração 13 – Tríptico “O Jardim das Delícias de J. Bosch [parte interna].

Ilustração 14 – Shiva Nataraja.

Ilustração 15 – “Atrator Estranho”

Ilustração 16 – “Atrator Estranho”.

Ilustração 17 – as atrizes Milena Filócomo e Priscila Schmidt

Ilustração 18 - A Atriz Christiane Lopes.

Figura 19 –Programa da Tusp Mostra CEPECA 2011

Ilustração 20 –Flyer Mostra USP 2012

Ilustração 21 – Christiane Lopes & Milena Filócomo

Figura 22 – As atrizes Jackline Stefanski e Milena Filócomo.

Ilustração 23 - As atrizes Jackline Stefanski e Milena Filócomo.

Ilustração 24 – A atriz Milena Filócomo.

Ilustração 25 – Filócomo e Stefanski – Teatro Vasques - Mogi das Cruzes – SP

09/09/2014

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Relação entre a Consciência Cênica e as três plataformas de base.

Tabela 2 – relação entre as funções da mitologia com a tríade essencial da experiência humana e as capacidades inatas do indivíduo.

Tabela 3 – “Centros do Ser” de G. I. Gurdjieff.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. TESE	
2.1 Consciência Autoexpressiva	21
2.2 Dois Treinamentos	24
2.3 Palheta Epocal	47
2.4 Estruturas Antropológicas do Imaginário	60
2.5 Consciência Cênica	69
2.6 Coletivos de Criação	82
2.7 Consciência Místico-Mítica	87
2.8 O Quarto Caminho	90
2.9 Excursus Político	103
2.10 Consciência Histórico Política	106
3. CONCLUSÕES	111
4. BIBLIOGRAFIA	113
5. ANEXOS	120

1 – Introdução

O profundo espelho sombrio está no fundo do homem. Aí é o claro-escuro terrível..., é mais que a imagem, é o simulacro, e no simulacro há qualquer coisa de espectro... Ao debruçarmo-nos para este poço... descobrimos uma distância de abismo, num círculo estreito, o mundo imenso... (Hugo apud Durand)

O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos experts, mas na paralogia dos inventores. (LYOTARD; introdução – p. XVII)

Nada mais primeiro que o próprio título, o que ele pretende e quais promessas encerradas naquele nome... Se a explicação começa por aí, que se conceda então a inversão de termos; assim, explica-se de trás para frente, do subtítulo, ao título. *Poéticas da consciência: aspectos do pós-moderno no ofício do performer*, então, vamos lá. O performer não é mais aquele ator e atriz, meio intérprete, meio títere do autocrata encenador, mas artista autônomo que agencia seus projetos e é coerente em suas realizações. Tal artista trabalha em um meio que não é industrial, um ofício que se recusa a pasteurização. Ainda: esta tese fale de um momento que se autodenomina de diversas maneiras; que apresente profundos contrastes e contradições e, por isso mesmo a opção por afiliar-se a uma visão epocal como forma de evitar a liquidez das próprias terminologias usadas, o que poderia levar a uma falência da compreensão de que tempo se fala. No mais, como já evocado pela epígrafe que introduz esta reflexão, existe também uma afirmação de mundo, uma visão político filosófica libertária e pós-estruturalista condicionando também esta produção. E por fim, trata do saber-se, do conhecer-se uma poética, um apanhado da produção de um artista e verificar como este conhecimento pode ser posto a serviço de algo que o ultrapasse.

As circunstâncias que rodeiam e definem o caráter desta pesquisa são aquelas encontradas em ambientes de criação artística. Estudo de caráter teórico prático sobre o ofício do performer, a pesquisa vale-se de um elusivo interregno entre os campos das atividades práticas e sua reflexão crítica para criar suposições integrativas. O professor Alexandre Mate, na fase de qualificação deste trabalho, já antecipa tal pretensão em uma auspiciosa leitura das origens etimológicas do título da pesquisa.

O contexto da formação do artista de teatro implicitamente percorre todo o texto, o próprio caráter pedagógico do modelo considerado como filtro de todas as

considerações aqui aventadas – as funções da mitologia de Campbell – testemunha solidamente tal assertiva. Esse aspecto ganha mais relevância em um horizonte em que a produção intelectual e a artística encontram inédita articulação, muito disso justamente pelo avanço das pesquisas em artes cênicas realizadas por grupos, ou indivíduos, ligados de uma maneira, ou outra, às universidades, centros de pesquisa e demais pólos de produção de conhecimento.

A pesquisa ainda visa fornecer vocabulário e parâmetros para tratar a questão da consciência no trabalho de criação do *performer* e da cena. As fontes utilizadas para a apreensão do termo “consciência” pertencem a distintos campos do pensamento humano, não havendo restrição quanto a autores e áreas de origem para tanto. Porém, a abrangência de seu emprego é restrita ao campo da criação teatral e de sua reflexão crítica em ambiente de trabalho profissional ou de formação.

O autor se define primeiramente como professor, de tal maneira que é mais que inercial a providência de esclarecer, portanto, que sua principal atividade seja, justamente, o contato presencial com o aluno. Outra ontologia do teatro que igualmente seria inimaginável de outra forma para aulas do ofício. Distintas formas de mídias devem ser usadas como fonte de estímulo, registro e convergência criativa; entretanto, ao se negar a *presencialidade* em atividades de formação em artes cênicas corre-se o risco da frivolidade, ou mesmo do puro estelionato.

O estudo defende a possibilidade de uma consciência tripartite e que, em busca do aprimoramento de seus mecanismos de criação, o artista de teatro poderá se deparar com questões propostas a alguma das interfaces dessa suposta consciência. Assim, a pesquisa busca compreender alguns mecanismos de criação do *performer* em seu ofício. Explorando o princípio de que conhecer-se mais é conhecer-se melhor, este estudo propõe que o artista de teatro ao deliberadamente ampliar seu leque de referências e aprofundar seus pontos de vista sobre questões fundamentais à existência e à criação torna-se mais rigoroso e sofisticado quanto aos resultados de seus processos criativos. A tautológica questão instada por tal pretensão, posta a nu, seria a restrição do campo de valência do próprio termo “consciência”; falar-se em consciência assemelha-se a falar sobre o tudo e todas as coisas. A sensação de vastidões simultaneamente amedronta e fascina. Assim, com insistência redobrada vale a afirmação: este estudo pretende-se apenas como contribuição às artes cênicas e ao trabalho de criação de *performers*, atores, atrizes e demais artistas envolvidos na expressão teatral. Desta forma, a presente pesquisa de doutorado tem como meta adensar a discussão sobre a consciência para,

assim, talvez, de alguma maneira contribuir com o aprimoramento, eficácia e aprofundamento das composições para a cena.

As fontes para a apreensão do termo “consciência” são múltiplas e derivadas de áreas diversas, confessadamente não há restrição quanto a autores, desde que consagrados como representantes de alguma linhagem do conhecimento. Entretanto, a abrangência de emprego do termo é restrita à criação teatral e sua reflexão crítica. Assim, o projeto advoga um completo despudor em relação a referências, tradições e matrizes que o auxiliem a construir um modelo para o conceito *Consciência*, tendo, porém, o cuidado de pinçar entre ciências e humanidades fontes, ou atualmente consagradas, ou que forneçam metáforas instrumentalizáveis ao estudo propriamente dito. Uma vez constricto o termo e sua aplicação ao âmbito do teatro, seu eventual transbordamento a outras áreas ficaria por conta de ilações posteriores. Adianto que esse intento, possível no campo da prática pedagógica, por exemplo, e, evidente, da criação cênica, deve apresentar resultados observáveis e ferramentas que estimulem seus respectivos processos. O intuito é que restringindo o termo – consciência - ao trabalho do *performer* possa-se matizá-lo dentro deste recipiente e assim, neste campo restrito, tornar menos rarefeita sua compreensão e uso.

Em seguida, ainda antes dos textos que compõem a tese propriamente dita, é apresentada uma espécie de chave para sua leitura. De tal maneira que a “consciência cênica” será senão a quinta parte das dez apresentadas, o que poderia parecer à primeira vista estranho, mas aí está: no centro!

Assim, em seguida a esta introdução, a tese que compreende quatro textos que lidam diretamente com as “consciências” do performer e suas derivações em fontes de estímulos. A consciência cênica, matriz das outras supostas três é a que, na porção central, ocupa mais espaço. E na ordem de aparição e emprego as consciências auto-expressiva, místico-mítica e histórico-político. Entremeando os breves textos das manifestações da consciência cênica, são apresentadas seis fontes ativas para a composição cênica. Tais fontes caracterizam-se por fornecerem estímulos para a criação artística de performers, encenadores e quaisquer outros envolvidos em composição para cena. Estas fontes podem ser categorizadas como de uso direto para a composição cênica, chamadas de *fontes formais*, ou podem não ter uma aplicação imediata na composição cênica, mas funcionam como um estímulo indireto, essas são as *fontes difusas*.

Assim, as fontes formais de estímulos são: *Palheta Epocal*, *Quarto Caminho* e as *Estruturas Antropológicas do Imaginário*; e as fontes difusas são: *Dois Treinamentos*, *Excursão Política* e os *Coletivos de Criação*. Ao final de cada uma das fontes formais seguem modelos de aplicação prática, a exceção é a fonte difusa *Dois Treinamentos* que por seu caráter predominantemente prático, específico e autoral – em ambos os modelos apresentados – também é acompanhada de exemplificações e modelos de trabalho.

1. Dialogismo tríptico, ou em defesa de uma estrutura frouxa

Há muito tempo, um sujeito que se auto-intitulava ator a fim de provar seu estúpido ponto de vista mergulhou, de modo um tanto medieval, seu dedo indicador em minha média expressa escura com um susto de leite frio, sem espuma. Só não me senti completamente ultrajado com a deselegância do cidadão, por dois motivos: o primeiro, evidente, minha integridade física; em segundo lugar era nítido que o galã, com uma calvície muito mais que insipiente, sentia-se, canhestramente, ameaçado. Eu acabara minha graduação e na universidade havia convivido com pessoas de excelência, homens e mulheres apaixonados pelas artes cênicas. Antes, até, já enfrentara longas e duras reuniões partidárias em minha juventude; retrocedendo mais, recordo-me dos acalorados debates travados em uma distante adolescência em encontros da CEB – Comunidade Eclesial de Base. Mas o que me marcou no gesto descrito foi a sutileza, quase feminina, da violência cometida. Desde então, em qualquer que seja a discussão em que a amenidade é perdida, vem-me em mente a frase de Bakunin: “Só é radical com as pessoas, quem não consegue ser radical com as ideias”. Um dos fundamentos que advogo é que o artista deve, por força do ofício, ser radical.

Confrontado a trazer um pouco de prática teatral a minhas reflexões, descritas como filosóficas, não pude deixar de duplamente surpreender-me; pensara que o excesso descrições práticas talvez tornasse o acesso a pesquisa um pouco maçante. E, lisonjeado, pude perceber o alcance teórico, e não obstante poético, que tal categorização implicava. A academia apresenta-se essencialmente como um centro de construção de conhecimento. De tal forma que a *raison d'être* dessa instituição é colocar-se na vanguarda da exploração prática e conceitual dos diversos campos do conhecimento; sendo, portanto, território *práxico*, donde pensamento e ação são indissociáveis.

Uma das qualidades do artista é pensar outros mundos, às vezes formas outras, assim como o pesquisador pode projetar modelos para além dos convencionais e burocráticos mantendo, ainda assim, todo rigor que a pesquisa demanda para a obtenção de resultados mensuráveis. E, talvez, não seja justamente essa a potência em ato da própria pesquisa? Gerar conhecimento, engrandecer a riqueza de toda a experiência humana e contribuir de alguma forma para o aprimoramento de indivíduos e grupos, tais objetivos não são poucos, e mesmo assim para o pesquisador, em qualquer campo que seja, não poderiam ser menores. Antropologia, epistemologia, semiótica e outras tantas abordagens contingenciais, ainda que básicas, somam-se para fornecer pistas sobre o elusivo terreno do teatro.

Portanto, pode haver conúbio mais satisfatório que entre a arte e a filosofia? Destarte, não seriam todas as poéticas filhas desse encontro?

Uma das atividades pedagógicas a que me dedico implica na organização de processos de confecção de espetáculos. A partir de um regime semestral de montagens e com uma média de dois espetáculos por semestre, estimo já ter realizado, em uma estimativa modesta, cerca de sessenta dessas montagens. As produções escolares criam territórios extremante permeáveis a experimentações e novos desafios. A área de concentração do estudo desenvolvido é a da formação do artista de teatro, portanto a exploração de casos pedagógicos artísticos é perfeitamente validável e *in extremis* necessária.

Em meu estudo *Performer nitente – treinamento e alegorias para criação*, publicação originada da pesquisa de mestrado, é apresentada uma divisão de treinamento e quinze atividades originais para treinamento e preparação do artista de teatro. Em relação à composição cênica, exponho cerca de três dezenas de exercícios de minha autoria, além de mencionar atividades de outros autores. De tal forma que nestas duas décadas dedicadas à formação técnica de atores e atrizes profissionais, tenho podido observar a eficácia, e também a falência, de um grande número de estímulos; não poderia, portanto, na condição de encenador deixar de estar contaminado por tamanho empirismo.

A preparação de artistas de múltiplas competências e prontos a transitar por diferentes expressões demanda projetos que tenham em sua própria gênese esse caráter germinal e rizomático. O estado atual da cena, performativa e híbrida, credencia a que a formação do artista explore diferentes cartografias. A transdisciplinaridade, característica do próprio fazer artístico, aliada ao modelo coletivo da criação contemporânea, aponta

na direção de exemplos “contaminados” por procedimentos de origens diversas. No tocante à preparação de atores/atrizes, acredito que sua formação deva ser a mais abrangente possível. A compreensão de metodologias de criação para a construção de técnicas e procedimentos próprios é uma das distinções desse momento crucial. Portanto, a ampliação de repertório e referências é o coração de tudo que diz respeito ao (in)formar-se artisticamente, de tal modo que praticamente todas as atividades para a/o aluna (o) ator/atriz são em alguma escala treinamento; de tal forma, que não apenas indicando outras expressões cênicas, como a dança, a mímica corporal dramática, mas também outras formas de manifestação artística, que se efetua, talvez, a tarefa mais elementar do formador em teatro.

Inúmeras vezes, durante os processos de trabalho, surgem incongruências, por vezes irreconciliáveis, entre o arsenal teórico pretendido como sustentação das atividades e as configurações cênicas surgidas pelo percurso. Esses momentos, apesar de difíceis, podem tornar-se benéficos se compreendidos como oportunidades para a revisão crítica, tanto dos procedimentos quanto dos anteparos de fundamentação teórica empregados.

Uma rotina de ensaios, quando empregada ordinariamente, após certo número de eventos recorrentes passa a se configura como um padrão. O reconhecimento destes padrões, suas fontes geratrizes, sua causalidade e incidência na perspectiva do conjunto processual são a pedra de toque do estudo proposto. A montagem de um espetáculo impõe aos artistas envolvidos diversos tipos de investigação; o acúmulo de conhecimento envolvido nessas atividades é matéria valiosa, ainda mais quando de lida própria. Não poucas vezes pretende-se uma coisa e consegue-se outra. Desvios, novas rotas, atalhos e várias outras metáforas de caminhos podem ser empregadas para descrever os bons e maus encontros entre pessoas criando para a cena. Agora não mais seguindo um líder, o performer embrenha-se impetuosamente pela desconhecida floresta. Para seguir com a analogia, a pesquisa se propõe não a fornecer mapas para a empreitada, mas a emprestar bússolas. Porém, o pesquisador – e o artista ainda mais – aprende ao perder-se, ao “errar” e refazer inúmeras vezes, pois também são os descaminhos podem ser nossos melhores professores.

O hiato imposto entre a prática teatral e uma teoria que a sustente emerge como ficção engendrada por adeptos de um obscurantismo irresponsável, pautado pela ideologia do entretenimento fácil, ou discussões pretensamente profundas sobre o óbvio. Evidente que nada contra o entretenimento, a diversão é por natureza “ir em

direção oposta” – para os latinos *divertere* era afastar-se do *vesus*, o sulco do aberto pelo arado; dessa forma, divertir-se é fugir da norma, da rotina. É fundamental que o fato cênico divirta a audiência, que a entretenha; assim como já indica o próprio título de outro texto de Peter Brook¹. Portanto, entretenimento pode e deve ser também sinônimo de bom teatro. Assim, o público pode amar o que vê, ou odiar desprezar ou ser seduzido pela cena, porém o pecado mortal surge quando a audiência perde o interesse. Defender a fundamentação do teatro que se faz não corresponde, de forma alguma, a almejar um teatro chato, arrogante e que se pretenda superior a qualquer outro. O obscurantismo que recusa a reflexão, que conduz a não ponderação sobre objetivos e desafios, não pode ser o propulsor que revelará as angústias, expectativas e frustrações emergentes dos tempos que correm.

Minha pesquisa discute aspectos da consciência do artista de teatro no ambiente pós-moderno. A intenção é introduzir uma problemática contemporânea expressa pelas diversas crises apontadas por Peter Szondi, permitindo, assim, ampliar os horizontes de pesquisa e abrir possibilidades de resignificação dos conhecimentos construídos.

A tese propõe um modelo tripartite para uma suposta “consciência cênica” como matéria de análise. A evidente implicação dialética amplifica os pontos de fricção entre os *centros* propostos. Uma *estrutura frouxa*² é apresentada para agenciar temas nos campos do simbólico *místico-mítico*, do imaginário *auto-expressivo* e do real *histórico-político* e como o emprego de estímulos nesses campos corrobora para o adensamento da capacidade de produção de signos pelo artista.

A inquietação em relação ao problema da consciência no trabalho do artista iniciou-se logo nas primeiras discussões sobre meu objeto de estudo no mestrado. Assim, investigar procedimentos de criação em teatro conduziu-me à própria origem de qualquer procedimento. Entretanto, a volatilidade e a amplitude do termo consciência funcionam como indicadores da necessidade de centros relativamente fixos, apesar de *frouxos* em sua mutabilidade, que migrem em definitivo a discussão para o estrito campo do teatro.

¹ “The Slyness of Boredom” (Brook, 1993).

² Termo emprestado à TI (Tecnologia da Informação) que significa o auto grau de substitutibilidade dos componentes de um determinado sistema. Vale também lembrar que o professor Milton Santos, ao criticar o processo de globalização, empregava o termo *centro frouxo* ao descrever o dismantelamento do Estado em algumas regiões do planeta e o equilíbrio de poder pender para instituições de mercado.

A estrutura em tríade fornecida pelo estudo é alegoricamente construída a partir de um horizonte de super-paradigmas ternários consagrados pelo pensamento humano. Porém, um dos modelos eleitos como esteio para toda a investigação configura-se através das quatro funções atribuídas por Joseph Campbell (CAMPBELL – 1990 p. 32) a uma mitologia operante, a saber: função mística, função cosmológica, função sociológica e função pedagógica. Assim, para que seja potente um conjunto de mitos deve responder a todos e a cada um destes campos. Tais funções, pormenorizadas em tese, sugerem um conjunto de semelhança *fractal*, em que as pequenas partes mimetizam o todo.

Portanto, a pesquisa investiga um suposto modelo ternário para a Consciência Cênica, o modelo é metaforizado pela divisão lacaniana do Real, do Imaginário e do Simbólico. Esses eixos funcionam como centros *frouxos*, os quais se friccionam produzindo dialogismo. Assim, as fronteiras entre esses centros são matizadas, não apenas em resposta a pedagogia imanente a todo este exercício, mas, sobretudo, pela caleidoscópica problematização da consciência na arte teatral.

A estrutura proposta, caracterizada como “frouxa”, pode ser descrita em termos alegóricos como três constelações, ou aglomerados como os núcleos atômicos, ao redor das quais orbitam outros elementos; das fricções de tais elementos compõem-se, a rigor, um subsistema. A *Tetraktis pitagórica* apresenta uma imagem bastante adequada de simetria do conjunto. Escapa, entretanto, a dinâmica das interações entre os tais eixos frouxos (em vermelho) e suas respectivas manifestações (em cinza).

Ilustração 1 – Tetraktis da escola pitagórica.

2 - TESE

2.1 Consciência Auto-expressiva

But not in this sense - that you are a part, a piece, of an eternal, infinite being, an aspect or modification of it, as in Spinoza's pantheism. (...) (CAMPBELL – 1968; p. 610)

Não creio que seja um mau conselho que antes de uma pintura abstrata, ou concreta, é recomendável que o artista aprenda a fazer um estudo de mãos, ou que possua destreza suficiente para representar figuras de natureza morta, por exemplo. De tal forma que o artista, em ordem de poder usar uma linguagem particular, deve – segundo uma longa tradição de pensamento – primeiro dominar meios técnicos de expressão. Entretanto, a construção de uma técnica configura-se individualmente em um processo pessoal que repousa em grande parte nos “acidentes” de percurso, nos desvios e imprevistos de cada caminho; de tal forma que a estrada passa a ser mais importante que qualquer suposto destino.

A trajetória de cada pessoa é, por definição, idiossincrática, assim como suas repercussões também o são; portanto, as experiências que marcam a vida e o fazer do *performer*, além de logicamente concorrerem para sua formação, definem o caráter de seu discurso artístico.

A primeira técnica se constrói pela imitação. Não necessariamente a mimese do real, mas de um exemplo, que, por uma razão ou outra, se torne emblemático. Em nosso aprendizado imitamos os trejeitos de quem, por sorte, admiramos – aqui se tenta a imitação da natureza tal como se apresenta. Imitamos a quem também imita, ou imitou.

O acúmulo de práticas e experiências faz com que um determinado “padrão” de resultados seja previamente esperado, seja qual for à empreitada que determinado artista se aplique.

Em sua busca pelos mistérios da consciência, António Damásio consome quase quinhentas páginas de seu segundo livro; já na introdução desta obra o autor nos esclarece que para que se aborde essa questão dois são os problemas a serem enfrentados. O primeiro é de ordem cognitiva, ou seja: compreender “como o cérebro no organismo humano engendra os padrões mentais que denominamos, por falta de um

termo melhor, as imagens de um objeto”³. Logo o autor trata de esclarecer que “imagem de um objeto” seria qualquer *construto* perceptivo formado pelos mapas neurais.

O segundo problema – indiretamente já ventilado neste trabalho – lida com a perpétua sensação do “Self”. Damásio pontua que saber-se, estar *ipso facto* presente, supõe conhecer via percepção e perceber que quem conhece sou eu.

Ao conectar-se com seu mundo interior, com seus colegas de ofício e com o mundo todo o artista encontrará material que adensará seu repertório técnico. Uma vez que técnica é apreensão e esta é pessoal, qualquer construção neste terreno é intransferível. Por melhores que sejam os modelos que o artista de teatro tenha para guiá-lo, ele mesmo será seu professor último. Aos mestres resta ansiar que seus conselhos tenham alguma valia.

A compreensão de que o artista é um microcosmo completo, íntegro em sua complexidade é a única garantia de que ele poderá vir a dispor de mecanismos capazes de fazê-lo expressivo.

O perigo da Fantasia e a transpessoalidade da performance.

A fantasia como fetiche e a imaginação como ato coletivo de criação.

Não é raro em aulas de interpretação, ou acompanhando algum exercício de composição cênica, nos depararmos com *performers* (alunos ou profissionais) decepcionados com o próprio desempenho; suas expectativas na resolução de determinadas cenas resultam em frustração e a compreensão sobre as causas do insucesso lhes escapa. Cenas e imagens cuidadosamente elaboradas em solitude resultam vazias ou sem a vitalidade necessária para afetar a quem as assiste; material lavrado com esmero, solitariamente lapidado com concentração, mas que resulta natimorto. Sozinhos em suas casas, estúdios ou salas de ensaios tais *performers* fantasiam suas cenas em imagens vívidas e, por vezes, detalhadas; produzem, assim, uma elaborada fantasia do que levar ao ensaio propriamente dito. E justamente neste momento de ensaio, reunido a seus pares atores, direção, ou equipe, sua criação resulta estéril, nula.

A fantasia é um produto acabado, resultado de um ato inaugural da imaginação, não há dúvida, porém ato pretérito, ocorrido antes. Uma vez cessada a atividade criadora da imaginação é fixada uma série de imagens estagnadas, estas são as fantasias. Ao ato solitário de fantasiar opõe-se a construção coletiva do imaginar. O *performer*

³ DAMÁSIO – 1999; p. 24.

pode consumir-se fantasiando no recesso de seu lar, mas ao deparar-se com os imperativos do trabalho em grupo, ou mesmo com a necessidade de compartilhar os frutos de sua criação, a fantasia subitamente mostra-se oca, carecendo miseravelmente de um estofo que a sustente como imagem que mobilize outrem.

Ao se debruçar sobre si mesmo, o Intérprete-Representante busca a imaginação, ainda que esta primeira matriz seja a mesma da fantasia, seu uso denota a diferença entre um ato de pura criação e uma simplória reificação fetichista. O objeto fetiche encontra pouca aderência no campo da experiência cênica uma vez que a efemeridade e a “presencialidade” ontológicas desta excluem a passividade contemplativa que aquele necessita.

Logo, para que possa alcançar imagens cênicas verdadeiramente representativas e intertextuais, o artista deve à força do ato de criação “mergulhar-se”. A criação do *performer* (e por extensão a de qualquer artista) terá sempre um componente intrapessoal. “A imaginação assenta na energia dos órgãos do corpo, que são os mesmos em todos os seres humanos. Como se origina de uma base biológica, a imaginação tende a produzir certos temas.”⁴ Estes temas aos quais se refere Campbell migram de estruturas elementares, arquetípicas, que povoam a imaginação humana e de maneira recorrente surgem nas obras de grandes artistas. Estas incidências – excetuando-se às referências e citações – seriam os emblemas sobre os quais todas as mitologias são construídas. Assim, para que o sonho deixe de ser um devaneio particular e possa se inscrever no coletivo é imperativo que a redescoberta do próprio ser se inscreva como criação e neste processo permitir que as formas criadas adquirissem quase uma nova autoria, o performer é idealmente um *everyman*.

⁴ CAMPBELL – 1990; p. 44.

2.2 Dois treinamentos

Este estudo apresenta dois treinamentos físicos para o desenvolvimento de habilidades no campo pré-expressivo. Anteriormente, apoiado na tradição consagrada pelo teatro ocidental do século XX, o autor já demonstrara em seu mestrado que a experiência artística em teatro compõe-se para o performer de três territórios distintos, ainda que de fronteiras não de todo precisas – como de resto todas as antigas bordas e limites da existência contemporânea. Treinamentos, ensaios e apresentações encontram-se tangidos por duas variáveis: a relacional, descrevendo as relações entre o artista e seu entorno humano; e a de duração, plano que dialoga com o vetor da experiência temporal na prática artística. O proposto fora que o treinamento físico, apesar de propiciar o fortalecimento dos vínculos de grupo, deveria tender invariavelmente à pessoalidade. Espreado por toda a vida útil do performer o treinamento, quanto à sua expectativa de duração, pode-se considerar perene. A experiência grupal do treinamento deve convidar a que formas individuais emirjam. E, finalmente, ainda que perene em sua continuidade, os conteúdos do treinamento transformar-se-ão ao longo do tempo, por sorte em refinamento e organicidade.

Conforme já anunciado, neste estudo são apresentados dois procedimentos distintos de treinamento; tal distinção obedece a uma forma de assimilação prática dos conceitos de *Inculturação* e *Aculturação*, como expostos por Barba e Savarese em sua paradigmática obra *Dicionário de antropologia teatral – a arte secreta do ator*. Mostrados como “dois pontos de partida, dois caminhos” (BARBA & SAVARESE p. 189) para que o artista iniciante cristalize uma técnica de representação, ou dizendo melhor: “aprender a dirigir-se ao expectador de maneira eficaz” (BARBA & SAVARESE p. 189).

Por aculturação compreendem-se técnicas de comportamento, postura e movimentação que são alienígenas às práticas e hábitos cotidianos. O estudante deve aprender com precisão uma série de códigos e ferramentas que o habilitarão a praticar seu ofício. Sua destreza repousa na capacidade de reprodução de cânones que o precedem. Entretanto, justamente essa capacidade futuramente o libertará como intérprete.

Por outro lado, o processo de inculturação é baseado na espontaneidade e na eficiente reprodução do comportamento cotidiano apreendido desde a mais profunda infância.

(...) os atores usam sua “espontaneidade”, elaborando o comportamento que a eles chega naturalmente, que absorveram desde o nascimento no meio cultural e social no qual cresceram. Os antropólogos definem como inculturação a este processo de absorção passiva, sensório-motora, do comportamento cotidiano de uma dada cultura. (BARBA & SAVARESE p. 189).

De tal maneira que ao longo dos anos, a pessoa adquire a maneira “natural” de comportar-se em meio ao grupo; suas ações, seu modo de falar e atitudes (excetuando as inanências individuais) foram-lhe infundidas por seu tempo e cultura autóctones. Barba e Savarese pontuam que as técnicas de interpretação que utilizam de processos inculturação são transculturais, pois surgem da imitação dos hábitos e afazeres do dia-a-dia e ao serem *transcriadas* na cena surgem como uma realidade aumentada.

Seguindo pela trilha, já muito bem pavimentada, da antropologia teatral, esta tese considera cinco princípios basais para a formação de um “corpo fictício” (BARBA & SAVARESE p. 195) que propicie a “presença” do artista na cena. Barba explicita Equilíbrio e Oposições como dois destes princípios, entendidos como iniciais no processo de trabalho; as linhas de expressão são diligentemente exploradas logo adiante no texto e também os “C”s são bem demonstrados.

Quanto ao princípio da Beleza; em uma palestra sobre seus processos de preparação, o ator Carlos Simione do grupo LUME da Unicamp falou com tamanha paixão sobre a adoção de tal princípio, que se tornou inevitável considerar sua declaração. Desde então, a elusiva busca pelo Belo também passou a permear qualquer metodologia de treinamento que venha a ser empregada pelo autor.

Justamente por sua posição basal na consolidação de técnicas que favoreçam a expressividade, tais princípios não apenas são encontrados nas metodologias que esta pesquisa demonstra, mas funcionam como esteio para que as supostas estruturas metodológicas de treinamento possam assentar-se. Tem-se, portanto, Equilíbrio, Oposições, “C”s, Linhas Expressivas e Beleza como pontos de baliza, faróis pela perene jornada de preparação de performer.

2.2.1 Aculturação – *Commedia dell’Arte*

A primeiríssima afirmação a ser feita no presente trecho é que se trata de uma codificação a partir da *Commedia dell’Arte* tendo como modelo os ensinamentos práticos do mestre italiano Antonio Fava. Em Reggio Emilia, no norte da Itália, onde a *famiglia d’Arte* Fava tem sua sede, são ministrados diversos cursos e oficinas e produzidos e apresentados espetáculos com elenco composto de pessoas de diversas

partes do mundo. Em aulas cujo foco incide sobre a precisa execução de poses e de movimentação das categorias de gênero tem-se a percepção clara de que a composição física está longe de ser aleatória para Fava. O *maestro*, sempre que surge a oportunidade, reafirma ter aprendido toda a movimentação e os segredos da *Commedia dell'Arte* com seu pai, que por sua vez teria aprendido com o próprio pai e assim por diante; o que recuaria a matriz original a algum tempo mítico na formação da civilização etrusca. Porém, o meticuloso registro e a continuada prática fizeram com que a movimentação específica de cada uma das cinco principais categorias da *Commedia dell'Arte*, já com ligeiros acréscimos do autor, se prestasse como emblemático instrumento para treinamento físico de performers. Após o curso na Itália, o autor montou um espetáculo de teatro *A pequena história da história do amor* profissional e alguns exercícios escolares e esporadicamente ministrou oficinas cuja ênfase era a movimentação e a formação das *posturas base* de cada categoria.

Importante ainda é a ressalva de que por sobre a estrutura ensinada por Antonio Fava houve acréscimos, ligeiras modificações e detalhamentos feitos pelo autor, entretanto o reduzido número de tais adições impede que esta pesquisa sequer evoque a autoria sobre tal treinamento. Por um simplório processo dedutivo, a cada uma das categorias da *Commedia dell'Arte* coube a introdução de um dos princípios da pré-expressividade; ainda que todos os princípios devam ser trabalhos separadamente e em conjunto em cada uma das categorias expostas. Portanto, vale, didaticamente, a simetria entre os cinco princípios da pré-expressividade e as cinco principais categorias da *Commedia dell'Arte*. Assim, cada um dos cinco princípios será buscado nas poses e movimentações básicas para as categorias apresentadas conforme descrição dada a cada uma delas. Fava as classifica como: *Zanne*, *Magnifico*, *Dottore*, *Capitano/Signora e Innamorati*. (FAVA, 2004 p. 56) Entretanto, em sua bibliografia Fava pouco contempla tal categorização, amplamente exposta em aula; é possível especular que esta desigualdade apenas reflita um hiato imposto pela prática, pois desses grandes modelos derivam finalmente os demais, ou “*subcategorias*” – como, por exemplo, a *servetta* – Colombina. É significativa, porém, a aversão do *maestro* pela utilização da *Commedia dell'Arte* como “expressão corpórea” e é francamente hostil ao afirmar que isso conduziria a “uma dimensão gestual intelectualizada” e “relegada a processos conceituais” que a conduziriam para além dos interesses de composição de atores e cena (Idem); que é precisamente o que este estudo faz. Uma vez que esta tese apresenta a *Commedia dell'Arte*, não como estética de montagem ou estímulo direto para a criação,

mas como suporte ao performer para sua preparação para a expressividade, o modelo exortado talvez antagonize a visão purista cultivada por Fava sobre o gênero italiano. Uma vez que a proposição desta tese é utilização de uma fração peculiar do extenso estudo empreendido por Fava e que aquela sustenta ainda que tal fração universaliza a batuta desenhada pelo *maestro* é forçoso isentar-se de reflexões sobre eventuais assimetrias entre o pensamento de Fava e os expostos neste texto.

Este texto exime-se, ainda, de detalhamentos históricos sobre a *Commedia dell'Arte*, suas origens, regionalismos e um número infindável de informações que, de qualquer forma, estão disponíveis em obras destinadas a tal fito. Seguramente, por conta do caráter específico, prático e laboratorial desta pesquisa consumir-se-iam tempo e energia necessários à lida de criação e experimentação de atividades para o performer, caso um exame que buscasse os registros do renascimento italiano, seus antecedentes latinos e sua irradiação por várias manifestações do teatro renascentista, barroco e neoclássico europeu fosse empreendido. Ou seja: toma-se o objeto pelo que é e se apresenta como tal. O treinamento de aculturação flexiona-se atemporal e anacrônico, desvinculado de um tempo e uma história; firmando-se na perenidade do “é assim agora porque era assim antes” – sendo este antes o mês ou cinco séculos precedentes ao início do treinamento do performer.

As categorias serão introduzidas por meio de explicações relativamente sumarias. O emprego dos “cinco princípios” em cada uma das categorias, bem como a ênfase que um determinado princípio terá sobre uma dada categoria são apenas indicações preliminares feitas por este estudo de doutorado; a rotina de treinamentos e suas transformações ao longo do tempo e dos processos são atribuições de cada grupo, encenador, professor ou performer.

Ainda sobre as categorias, veremos ulteriormente que algumas simetrias indicam composições interessantes a respeito de sua qualidade física. As categorias *Capitani/Signore* e *Innamorati* comportam os pares de amantes da *Commedia dell'Arte*; não apenas por serem as categorias ancestrais a possuírem *maschera* especificamente feminina, mas também por serem quase o reverso uma da outra – ou a primeira paródia da segunda. Temos, portanto duas energias completamente distintas – a masculina, viril, do herói, guerreiro e a feminina, dissuasiva, gentil, da princesa – sendo trabalhadas dentro de uma mesma categoria. Enquanto nas categorias dos *vecchi* – *Magnifico* e *Dottore* – é a energia do ancião que, mesmo manifestamente lúbrico, possui uma aura assexuada o que torna indiferente seu gênero. Por outro lado o mesmo efeito é

conseguido na categoria *Zanne* em que o evocado é a mentalidade/energia de uma criança impúbere; assim, alheia às demandas libidinosas explícitas ou a arrebatamentos românticos.

Além do intenso trabalho de pernas demandado pela *Commedia dell'Arte*, pois todas as posições são realizadas em *Plie* da perna de apoio; uma enorme importância deve ser dada ao quadril durante todas as etapas de realização da movimentação. O performer assenta-se sobre esta base que lhe dá estabilidade e possibilita o deslocamento do centro de massa de seu corpo. Assim, o quadril permanece imóvel durante os deslocamentos, como um eixo sobre o qual todo o resto pode mover-se livremente. Aqui a aguda inspiração da antropologia teatral não pode ser negada. Entretanto, Fava já sugere a relevância do quadril e corrige os estudantes que rebolam durante a execução das marchas; também nas posturas base com ligeira diferença de ênfase, mas também de posicionamento quadril/coluna no caso da categoria *Zanne*, o quadril estável é sugerido pelo *maestro*.

Zanni

Equilíbrio

Ilustração 2 - O ator Ricardo Bretones na postura de base para a categoria *Zanne*.

Scapino, Brighella, Biondello, Arlecchino, Pedrolino... As personagens mais conhecidas da *Commedia dell'Arte* são em sua maioria provenientes desta categoria, que por sua vez é quase um sinônimo da própria expressão renascentista italiana. Peças apenas com *Zanni*, a *Zannesca* (FAVA, 1999, p. 34), ou *Zagnatta*, não podem ser concebidas para envolver personagens de alguma outra categoria somente. Evidências ligando esta categoria a tipos recorrentes nas Atelanas latinas são sobejamente conhecidas (FAVA; 2004, p. 102) – como de resto toda origem ancestral do gênero

(PAVIS p. 61) - os servos/escravos/criados de Aristófanes, Plauto ou Molière erguem-se de matriz única, enfim. Podemos imaginá-lo seguindo de G. Agamben⁵ em suas reflexões – que repercutem Benjamin - quase como um criado sub-humano de Kafka, *ajudantes* “(...) incapazes de fornecer ajuda. Não entendem nada, não tem “aparelhos”, só conseguem aprontar bobagens e infantilidades (...)” (AGAMBEN, 2007 p. 31). Fava percebe uma característica “*pré-humana*” nas formas mais primitivas desta categoria:

I caratteri zanneschi primitivi devone essere costituiti da acchi piccoli randi nasi e suggerire una condizione vagamente pre-umana, appena al di sopra della condizione animale. (FAVA, p. 20)

Construção da postura base:

A construção da postura base para todas as categorias e em especial para a categoria Zanne começa pela colocação adequada das pernas afim de que se atinja o equilíbrio precário necessário para a pose. A figura abaixo ilustra sequência de posições dos pés requerida pela categoria para sua postura base.

Ilustração 3 – Preparação de pés para a postura base de Zanne.

Ao se atingir a segunda posição, em que se tem uma abertura de 90° - noventa graus – entre os pés, deve-se deslocá-los para a terceira posição (próxima à terceira posição do ballet, porém com um ângulo muito menor) momento em que o peso é deslocado para a perna anterior, segue-se um *Demi Plie*. Então, o pé posterior afasta-se do corpo até que a perna, com o mínimo de tonicidade fique estendida. A “rotina” de pés para a composição da postura base do *Zanne* não se repete entre as categorias principais. Quanto à lateralidade, os braços comportam-se em oposição às pernas no quesito tensão; assim, uma vez que a perna de apoio – dobrada – está retesada e a perna estendida permanece relaxada, o braço na mesma lateral do apoio deve estar apenas com

⁵ Ver capítulo Ajudantes do Livro Profanações do citado autor.

a tensão mínima para mantê-lo em eixo com a perna estendida e o outro braço permanece retesado em uma determinada inclinação que o alinhe à figura.

À exceção dos *Innamorati* - em que encontramos duas posições distintas e que, assim, executam dois descolamentos distintos - apenas na categoria dos *Zanni* haverá a demonstração de mais de uma movimentação específica. Em seguida uma brevíssima lista dos principais deslocamentos da categoria Zanne:

Passos:

- Três Tempos – A movimentação mais usual da categoria aparenta-se com o andar de pulinhos em contratempo comum entre as crianças, que talvez seja a fonte de inspiração para este passo peculiar. As pernas movimentam-se em ritmo ternário, usando um contratempo para a transferência de peso e o deslocamento, simultaneamente os braços movem-se em ritmo binário. Partindo da posição base, o pé posterior inicia a contagem de tempo e a passada é aberta, só há deslocamento após ter sido feita a troca de posição das pernas.
- Grande Zanne – Um passo grandiloquente, épico e de grande amplitude gestual. A perna posterior sobe até atingir 90° (noventa graus) em relação ao eixo do tronco, o braço oposto sobe até atingir posição paralela à da perna. A perna de apoio se dobra mais para equilibrar o conjunto, enquanto o outro braço é esticado para trás em ângulo semelhante ao braço posterior. Neste deslocamento a coluna tem importância fundamental, a coluna se dobra quando a perna sobe e estica-se rapidamente para fazer a perna descer, dessa forma se obtém um efeito de “mola” que amplia as forças envolvidas no movimento. Justamente pela grande extensão física empregada neste amplo deslocamento, seu ritmo nunca pode ser muito acelerado.
- Dois Tempos – *Due Tempi* – Apesar de ser um deslocamento de aparência completamente distinta do Grande Zanne, o passo conhecido como *Dois Tempos* surge como uma excessiva aceleração do primeiro. A parte superior do corpo se inclina para trás, enquanto as pernas rapidamente se alternam, sempre esticadas, à frente. Para manter a postura que o passo demanda é necessário que o ritmo das pernas seja intenso; desnecessário dizer que está é uma movimentação que requer um esforço físico “hercúleo”.
- Zanne Cansado – *Zanne Stanco* – Este é um deslocamento peculiar para a categoria e apenas é utilizado na *Commedia dell’Arte* em circunstâncias que

indiquem que a personagem está, ou finge estar, extenuada. A peculiaridade dos deslocamentos Zanne Cansado e Passo da Montanha é que a movimentação nesses passos é feita com o peso colocado na parte anterior do corpo e o caminhar mais mima a própria ação de andar do que produz deslocamento. O Zanne Cansado lembra a descida de uma escada e os obros desempenham importante papel movendo-se exageradamente para cima e para baixo.

- Passo da Montanha – É mais um pequeno trote que propriamente um caminhar. Um dos exercícios de Fava consiste em uma *Zagnatta*: assim, alguns Zanni formam um pequeno, mas orgulhoso exercíto trapalhão cuja maior atividade é tentar ensaiar uma marcha. No Passo da Montanha os ombros tem uma atuação moderada, pois o peito infla com a soberba tomando-lhes espaço. Por fim, existe também a sensação de escada, porém aqui ascendente. Em ambos os casos (Passo da Montanha e *Zanne Stanco*) a perna trazeira espicha-se revelando a mímese do andar.
- Zanne Vaidoso – *Zanne Vanitoso* – Uma intrincada movimentação que guarda alguma semelhança ao andar de uma ave. As pernas e colunas movem-se como no Grande Zanne, porém com um ângulo reduzido pela metade, portanto 45° (quarenta e cinco graus). Sempre com as mãos na cintura, os braços movem-se para a frente quando a coluna é curvada e para trás; quando a coluna torna-se ereta, os braços movem-se para apontar os cotovelos para trás. A cabeça alterna os lados em oposição à pernas.

Mudanças de Equilíbrio:

- Básica (supressão de suporte) – Partindo da postura base, a perna anterior ergue-se à 90° (noventa graus) ficando perpendicular ao quadril, o pé aponta para baixo e o ângulo de abertura entre as pernas se mantém igual ao de inclinação. A perna erguida desce rapidamente para tomar o lugar da perna posterior como apoio, no momento em que acontece a troca do apoio; por um brevíssimo instante o corpo fica sem equilíbrio, pois o suporte foi suprimido. Esta troca de apoios pode ocorrer em uma rápida sucessão de mudanças, como um jogo para mostrar ansiedade, alegria ou qualquer tipo de agitação.
- *Balzo* – Salto – A perna dianteira é erguida por detrás do joelho da perna de apoio, para em seguida preparar o salto para o lado oposto ao início do

movimento, caindo como apoio ao final do salto. É uma boa manobra para começar algum deslocamento.

- *Frizzo* – Uma movimentação de aspecto clássico, o *Frizzo* pode ser percebido em gravuras que retratam a categoria *Zanne*. As pernas alternadamente sobem à posição de 90° (noventa graus) em relação ao eixo do tronco, porém ao invés de esticar-se para voltar à pose base a perna erguida apenas troca de lugar com de sustentação em rápida sequência. Em alternância oposta à das pernas, os braços se erguem acima da cabeça para em seguida descenderem ao longo do flanco. A ideia é a do pulo das rolhas de vinho espumante.
- Inversões – As inversões são mudanças bruscas de direção, mais fáceis de serem realizadas durante o Grande Zanne. Também após uma inversão pode acontecer uma grande aceleração na velocidade cambiando o deslocamento de Grande Zanne para *Dois Tempos* imediatamente. Quando a perna que se ergue atinge seu ponto máximo, rapidamente ela é descida, mas ao invés de ser feita a passada para que haja avanço, o movimento prossegue e a perna é lançada para trás fazendo o corpo voltar-se para o outro lado, como em um efeito de estilingue, a força do movimento da perna “arremessa” todo o corpo na direção oposta à original em um movimento súbito.

Magnífici

Oposições

Ilustração 4 - A atriz Natália Mafort executa movimentação de Tataglia – personagem desta categoria de *vecchi*.

As categorias de *Magnifico* e de *Dottore* são de *vecchi maestri*, anciões que por muito já terem vivido, bastante podem falar (e falam) sobre a vida. A personagem mais famosa da categoria é o sovina *Pantalonne*. Fava explica que o nome desta máscara tem origem na expressão *pianta leone*, por conta do símbolo do imperialismo vêneto. Porém, *Tartaglia* é outra máscara de reconhecida notoriedade que também pertence ao mesmo grupo. Fava explica o *Magnifico* afirmando que se trata de um Zanne que envelheceu, ficou rico e lúbrico. Há apenas uma forma típica de marcha para a categoria, porém este caminhar sofre variações de intensidade e ritmo, sem jamais, no entanto, alterar sua velocidade de deslocamento.

Construção da postura base:

Após os pés terem atingido 90° (noventa graus) de afastamento apoiado na ponta dos pés os calcanhares se afastam até os pés posicionarem-se paralelos novamente, distantes um do outro mais ou menos a medida dos ombros. A rotina de pés é a mesma para as duas categorias de *vecchi*; assim esta figura X não se repetirá para a categoria *Dottore*.

Ilustração 5 - Preparação de pés para a postura base de Zanne.

Na opinião deste estudo a melhor maneira de construir a postura base do *Magnifico* seria a partir da apropriação de um conceito de Etienne Decroux: as *escalas de Inclinação em Profundidade* (LUCCI; 2007, p. 71). Conforme nos esclarece a atriz, encenadora e pesquisadora apaixonada pelo teatro Laura K. Lucci, o corpo em Decroux sofre *uma intensa geometrização* e “decupagem” em blocos – cabeça, pescoço, peito, cintura, quadril e peso/pernas (LUCCI; 2007 p.72). Em uma construção de Inclinação em Profundidade para frente, ou *Translação Frontal*, conforme muitas vezes a própria Laura preferia chamar, em que os blocos opõem-se aos anteriores; da seguinte forma:

Ilustração 6 – ‘Escala’ frontal para *Magnifico*.

O fundamental no deslocamento desta categoria é que a passada é curta, mantendo os pés para frente e paralelos. O quadril não se inclina lateralmente. O calcanhar atinge primeiro o chão para, em seguida, toda a planta do pé cair esticada; assim, com toda a sola no solo, inicia-se a próxima passada.

Dottori

“C”s

Ilustração 7 - A atriz Natália Mafort em cena em que representa a personagem de Frei Lorenzo utilizando a categoria do *dottore* para sua composição.

A categoria de *Dottore* possui a mesma preparação de pés da *Magnifico*, dispensando-se, portanto, a repetição da ilustração demonstrativa. Quanto à composição da postura base, os braços se dobras para trás fazendo com as mãos alinhem-se ao flanco. A barriga/cintura é projetada para frente o que faz o quadril compensar “basculando” para trás e formando um arco na parte lombar da coluna, como em uma

pessoa com “lordose”; como resultado, também compensatório, a peito parece inflar – como em um frango. A cabeça realiza o movimento oposto à escala da categoria *Magnifico* projeta-se para frente, enquanto o pescoço a reposiciona indo para frente. Os pés mantêm a posição paralela e o peso sutilmente vai para a ponta dos pés, sem que o calcanhar saia do chão.

O deslocamento mais usual da categoria *Dottore* demanda um intenso trabalho muscular e rítmico. Durante a caminhada, os pés ficam mais próximos que na categoria *Magnifico*, porém mantêm-se paralelos; o calcanhar também dessa feita é o primeiro a tocar o chão, porém agora o pé faz um movimento de mata-borrão ao contrário terminando com o peso sobre os arcos. Assim, que o calcanhar atinge o chão a perna se dobra como se a perna afundasse, após a transferência de peso para o meio do pé o movimento inverte-se para ao final a perna esticar-se. Uma ondulação vertical é a característica mais perceptível do trabalho de pernas, pois os passos iniciam-se com o “mergulho” do calcanhar e terminam quando se “sobe” na ponta dos pés para a próxima passada. Uma característica do andar da *maschera* dos *Dottori* é que sua marcha pode ser realizada com as pernas cada vez mais dobradas, o que confere ao deslocamento uma sensação de “afundamento”.

Capitani/Signore

Linhas expressivas

Ilustração 8 [esquerda] - A atriz Natália Mafort em cena utilizando a categoria do Capitano.

Ilustração 9 [direita] – O ator Ricardo bretones em cena utilizando a categoria da *Signora*.

A categoria *Capitani/Signore* é a dos pavões da *Commedia dell'Arte*; exibicionistas e sensuais, tanto um, quanto outra possuem uma constituição que nos induz a imaginar um esforço físico que não necessariamente se traduz em fato. Fava chama a movimentação dessa categoria de Passo Muscular. *Capitano* e *Signora* se expressam pelo simulacro, pela chicana, em oposição à categoria dos *Innamorati* cujo ridículo apego à veracidade é um tema cômico recorrente nos *cannovacci*.

Capitano e *Signora* são ambos estapafúrdios guerreiros nos evanescentes territórios do amor, uma sombra bizarra do comportamento afetivo e sexual de adultos em sua dúbia exuberância. Del tal forma que a categoria não é imune ao tempero bufonesco. À categoria *Capitani/Signore* foi reservado introduzir o conceito *Linhas de Expressão* por sua meticulosa e falsamente emocional composição, ser o *dopeelganger* é, sem dúvida, custoso, pois o simulacro deve fazer-se revestir pelo “original” – não que a categoria *Innamorati* seja o original do *Capitani/Signore*, antes talvez, sua coincidência oposta – para então superá-lo.

Ilustração 10 - Preparação de pés para a postura base de *Capitano/Signora*.

Assim como as categorias dos *vecchi* compartilham a mesma preparação para os pés na composição da postura base, as categorias de *Capitani/Signore* e *Innamorati* também o fazem; a diferença é que para a composição da primeira sempre o peso repousa sobre a perna traseira. Da mesma maneira que a perna anterior do *Zanne*

projeta-se sem peso adiante, a categoria *Capitani/Signore* realiza esta projeção, sem, no entanto, fazê-la em ângulo aberto; assim a perna lança-se esticada diretamente à frente do corpo.

A parte superior do corpo é torcida em oposição às pernas. E a cabeça passa a opor-se ao tronco virando-se para o outro lado. O deslocamento é calculado com precisão e poderíamos compará-lo ao mover-se cuidadoso dos gatos. De fato, em suas aulas Fava utiliza algumas vezes de zoomorfismo para referir-se às categorias, sugerindo ainda esse caminho para sua análise e comparação. Assim, a categoria dos *Dottori* claramente derivaria dos porcos, o que já pode ser inferido pelo peculiar modelo de meia-máscara da categoria cujo nariz assemelha-se a um focinho suíno.

Innamorati

Beleza

Ilustração 11 – O ator Ricardo Bretones em cena utilizando a categoria *Innamorati*.

Os heróis românticos e épicos da *Commedia dell'Arte*. A categoria dos *Innamorati* já pressupõe a duplicidade em sua própria designação. De uma cepa distinta das outras categorias, os *Innamorati* são nobres em seus ideais e puros em seus desejos; o senso de justiça do casal de enamorados é inquebrantável e está fortaleza reflete-se em sua postura base e em sua movimentação. Ele impetuoso e destemido, ela gentil e delicada, ambos diligentemente prontos a qualquer sacrifício pela(o) amada(o).

A categoria dos *Innamorati* admite dois estados polares de humor:

- Estado Solar - Quando a categoria apresenta-se em seu estado natural, bem e de bom humor. A perna anterior dobra-se e todo o peso é posto sobre ela; a perna posterior permanece esticada, mas sem peso algum. O braço do lado oposto à da perna de apoio dobra-se ante o peito em uma postura altiva e o quadril permanece alinhado e voltado para frente. Neste estado o peito abre-se em uma atitude heróica.
- Estado Lunar – Em momentos sombrios de dor ou fúria a categoria apresenta o *Estado Lunar*. O resultado físico dessa transição de temperamento e a mudança do peso para a perna posterior, lembrando um pouco a postura base do *Zanne*, porém o peito se fecha, a cabeça se abaixa e o olhar, antes direto e efusivo, agora é de soslaio e selvagem.

Os deslocamentos para esta categoria inscrevem-se com uma conformação própria, sugerindo alguma distância, ou melhor: um maior detalhamento e sofisticação em relação à matriz original de Fava. Portanto, não como um ponto de fricção com os ensinamentos do *maestro*, mas como uma contribuição para seu adensamento, são propostos dois deslocamentos que correspondem aos dois estados experimentados pela categoria.

Para o *Estado Solar* o deslocamento é realizado projetando-se o corpo para frente em um andar que possui a imagem de um atletismo épico. Creio que Laura K. Lucci aprendera com o mestre inglês Desmond Jones, que por sua vez fora aluno de Decroux e LeCoq, a “Marcha do Herói” o deslocamento postulado como o mais adequado para a conformação desta categoria. O que acontece é que o tronco lança-se à frente colocando o corpo em queda frontal, logo uma das pernas sustenta todo o peso freando o movimento. O tronco alinha-se à perna de apoio durante o deslocamento.

O *Estado Lunar* pressupõe um deslocamento distinto. A ideia é partir-se de uma marcha neutra, onde o peso desloca-se para frente no momento em que a perna que se adiantou toca o chão. A ampliação da marcha descrita faz com as pernas alonguem-se e a passada se torne mais extensa. Finalmente, quando o deslocamento envolver grandes porções de espaço, o passo torna-se ligeira a ponto de se tornar uma corrida e ajudar a projetar tronco e pernas em ângulos mais ousados.

2.2.2 Inculturação – O Jardim das Delícias Mundanas

Metodologia de treinamento sugerida a partir do tríptico *Jardim das Delícias* de Hieronymus Bosch.

Por ser uma sequência de treinamento composta por exercícios que apelam para a imaginação do próprio performer, com exemplos que demonstram o constante estímulo à espontaneidade, o conjunto exposto é caracterizado como de *inculturação*. Paralelamente a decomposição analítica do tríptico obedece a um critério absolutamente alegórico. De igual sorte, portanto, sua transposição em metodologia de trabalho expressivo e pré-expressivo continuado bem como suas aplicações na formação artística são estruturados sobre aspectos simbólicos em equivalências de significado.

A primeira inspiração para uma sequência de movimentos organizada por meio de imagens pessoais brota de um documentário sobre o Odin Theatret. A imagem da atriz Iben Rasmussen⁶ descrevendo algumas instruções do diretor Eugênio Barba sobre a composição de certa cena dança incorporou-se já ao imaginário do autor deste estudo. A suposta cena teria como tema o passeio pelo jardim secreto de um grande potentado; assim, este passeio pelo jardim do rei converte-se no estímulo matricial para que a atriz criasse uma série de ações. De tal forma, que esta jornada pelos feéricos jardins do grande monarca passa a ser utilizada pelo autor como procedimento para a criação de movimentação de treinamento físico pré-expressivo com o título – nada original - *Passeio Pelo Jardim do Rei*. Ainda que de aplicação em desuso, a menção ao exercício deve-se ao significado embrionário que ele representa para a metodologia sugerida.

A obra de Bosch é composta por três pinturas na parte interna (as abas laterais e o painel central) e uma pintura na parte externa (sua “porta” fendida ao meio), de tal maneira que o conjunto renascentista possui a rigor quatro porções distintas a serem analisadas. Na parte externa existe uma pequenina representação de Deus e a inscrição *Ipse dixit et facta s(ou)nt / ipse man(n)davit et creata s(ou)nt* – que é uma citação do Salmo 33: “Ele o disse e tudo foi feito, Ele ordenou e tudo foi criado.”

⁶ Atriz, escritora, diretora de teatro e professora dinamarquesa nascida em 1945, realizou importantes trabalhos no Odin Theatret com Eugênio Barba.

Ilustração 12 – Parte exterior do Tríptico “O Jardim das Delícias” de J. Bosch.

A parte externa representa a terra durante a sua criação, provavelmente ainda em seu o terceiro dia, o mundo se encontra dentro de uma esfera transparente – talvez vidro, o que evidenciaria a fragilidade do universo. Não existem animais na figura, o mundo nesse momento não é habitado e toda a composição externa é feita em tons de cinza - o que nos faz imaginar a ausência de um sol como fonte de luz, outra possibilidade é que os matizes grises da parte externa acentuem o colorido interno da pintura.

Ilustração 13 – Tríptico “O Jardim das Delícias” de J. Bosch [parte interna].

A parte interna da obra nos apresenta na aba lateral direita, portanto à esquerda de quem olha para o tríptico, o Jardim do Éden. É o sexto dia da criação e um Deus de

aparência jovem – lembrando Cristo - se posta entre Adão e Eva, tomando a segunda pelo pulso e com o primeiro a tocar-lhe os pés com os seus artelhos hirtos. Adão olha fixamente para Eva que, no entanto, mantém os olhos abaixados – a sugestão de uma sedução futura, talvez. Porém não há luxúria nesta passagem, os primeiros seres ainda não provaram da fruta do conhecimento e são inocentes não conhecendo os deleites da carne.

Ao longo da história o painel central do Jardim das Delícias tem gerado diversas interpretações. A questão é relevante para a compreensão da obra uma vez que o painel central é aquele que a nomeia fornecendo seu tema. Da representação de segredos de seitas herméticas à influência de drogas passando por problemas psiquiátricos, um grande número de argumentos tem sido empregado buscando explicar a pintura. É geralmente aceito que entre o paraíso celestial e os mundos infernais Bosch tenha tentado retratar a experiência humana. Uma controversa, mas fascinante e muito fundamentada, teoria explica o painel central da obra de Bosch de uma maneira um pouco diferente. Segundo Mathias Riedl⁷ é representada a existência humana sim, mas caso Adão não houvesse pecado. Assim, livres do pecado original as pessoas se organizariam livremente, sem a necessidade de um governo que as comandasse e coagisse; ainda que os evidentes sinais da queda já se anunciem no paraíso na terra que a pintura descreve. Segundo Riedl, Bosch recupera a dimensão trágica da existência humana, que havia sido abolida pela igreja, ao mostrar uma possibilidade outra para o destino humano. Porém, a nota trágica da pintura esconde-se nos pequenos detalhes, pequeninos desvios que levarão à inevitável queda do homem, mesmo que não pela falha de um só, no caso Adão, mas da natureza humana que peca por não evitar o excesso e sucumbir diante do instinto.

A aba lateral esquerda, portanto à direita do observador da obra do pintor flamengo, alegoricamente retrata o inferno e as danações eternas que os pecadores lá experimentam.

Atividades propostas para a metodologia O Jardim das Delícias Mundanas.

As atividades estão dispostas em quatro blocos conexos e de independência débil. A fragilidade na autonomia de cada uma das partes é devida a pretensão da metodologia em ser abrangente e compreensiva. Assim, para que o impulso totalizante

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=jEM330f15Xk> em 19/02/2014 às 14h33min.

das necessidades formativas seja dirimido, várias modalidades de ações devem integrar-se com alguma harmonia e disporem-se coerentemente na agenda de trabalho.

1.º Bloco – Parte externa (3.º dia da criação):

Este é um bloco de aquecimento e introduz todas as atividades nos casos pedagógicos.

A imagem de abertura que Bosch propõe é um mundo suspenso, envolto por uma redoma de cristal e com a criação pela metade... Teria Deus hesitado? Tal questão cátera insta a que toda a gênese seja posta em foco ao se abrir o trabalho de treinamento para o performer. Entretanto, o universo a ser criado é o microcosmo singular de cada participante. Mas creio que a inescapável questão a ser posta seria: estamos no Genesis, Assim, o terceiro dia não é o ponto de partida, senão a pausa antes da luz. O bloco é dividido em duas partes: 1.ª parte – do nada até o terceiro dia; 2ª parte - até a aparição do homo Sapiens.

1.ª Parte:

Toda esta parte é feita com os olhos fechados. O sol surge apenas no terceiro dia, logo apenas na segunda parte das atividades o olhar em cena.

Com o grupo deitado em decúbito dorsal, palmas das mãos para cima e com os olhos fechados introduz-se um relaxamento breve. Um princípio de unicidade e continuidade em relação ao espaço circundante (uma espécie de *indiferenciação*) é o desejado na atividade; o caos original um “não espaço” sem bordas. A integração com o chão é a primeira sugerida. Propõe-se um derretimento gradual do corpo com a indução por imagens da parafina de uma vela, ou chocolate ao sol, para então chegarmos a imagens que traduzam liquefação; até, finalmente, termos um oceano sobre o qual flutuam. Após o período de relaxamento sugere-se aos participantes imagens que criem imagens de microatividade, como água pouco antes da ebulição ou um formigueiro atizado, larvas. Um fervilhar traduzido por movimentos erráticos na ponta dos dedos e dos artelhos que desperta pouco a pouco todo o grupo. Aqui se pode prosseguir para alongamentos, espreguiçar-se e bocejos para encerrar a parte, ou tomar um caminho mais longo. Uma vez saídos do relaxamento e ligeiramente despertos pelo *fervilhar*, os participantes passam a ignor flutuam. Lentamente o chão volta a solidificar-se o que proporciona movimentos mais consistentes.

Uma maneira de tornar a conexão entre as duas deste primeiro bloco mais eficaz é a sugestão da imagem de algum animal durante o relaxamento inicial. Mamíferos, aves ou répteis podem ser escolhidos, à exceção de primatas por sua confusão com um

antropomorfismo primitivo. A imagem pode ser apresentada em um contexto que propicie sua associação totêmica ao participante.

2.^a Parte:

Porção do treinamento constituída de exercícios de *zoomorfismo*. As atividades envolvem o uso de movimentação e sonorizações. O grupo deitado inicia o exercício na posição que cada um considerar mais confortável. Com os olhos ainda cerrados, cada um imagina um diferente animal. Assim, ao abrir os olhos o grupo dá início a um clássico exercício de mimese animal. Após uma fase em que não há qualquer contato entre os participantes, sobretudo visual, é pedido que os animais percebam-se e relacionem-se.

As atividades todas contidas neste bloco devem ser permanente objeto de reflexão pedagógica em ambiente escolar. Conforme sintetizado no início das descrições, a porção inicial prepara o performer para todo o trabalho de treinamento que vem a seguir, portanto alertar para a necessidade de seu contínuo aperfeiçoamento é fundamental para o formador de artistas.

2.º Bloco – Aba lateral direita (Jardim do Éden):

Os cinco princípios buscados por um efetivo treinamento físico pré-expressivo são explicitamente trabalhados por meio das imagens do Jardim do Éden.

Todos sentados no chão com a cabeça abaixada e os olhos fechados. A circunstância dada ao grupo é de que cada um é o primeiro ser humano criado sobre a terra. Não há ainda o outro. Adão e Eva (ou Lilith) ainda não se encontraram. Como no tríptico, seus olhares não se encontram e entre eles posiciona-se Deus. Ao abrir os olhos o participante se depara com um mundo exuberante em viço e formas; toda a criação em seu máximo esplendor descortina-se em imagens feéricas. Os olhos de cada um veem um mundo também recém-criado. Ao seu tempo, cada um deve levantar e passear pelo Jardim do Éden em que se encontra. Cada item da jornada deve corresponder a alguma ação e movimento do participante.

Vale ressaltar que o registro do percurso efetuado é instrumento de grande valia e em casos pedagógicos pode ser ferramenta imprescindível. O registro é pessoal e pode ser grafado da maneira mais conveniente a cada um, desde que garanta a possibilidade de que a sequência possa ser repetida e aprimorada. Portanto, inicialmente é proposto que apenas as imagens sejam recorrentes e que sua visualização consolide-se um pouco mais a cada repetição do exercício. Esta atividade demanda apenas que as imagens devam ser “preenchidas” com ações, que ao longo do tempo estruturam-se como uma

coreografia precisa de movimentos que tendam a ser executados à perfeição. É importante ressaltar que o roteiro do passeio deve preservar-se e, eventualmente, crescer em extensão e complexidade e que as ações originadas pelas imagens devem suplantar a ponto de que estas últimas tornem-se desimportantes; restando apenas ações descarnadas e independentes das imagens que as geraram.

3.º Bloco – Pannel central (Jardim das Delícias)

O pannel central da obra de Bosch nos apresenta um panorama exuberante. Homens e mulheres despidos parecem desfrutar ao máximo o que seus semelhantes e a Natureza têm a oferecer; não há vergonha pela nudez, tampouco vemos cenas de orgias desenfreadas, mas há lascívia na cena e amantes podem ser percebidos. Aqui é o território da humanidade exercendo aos limites sua liberdade. É o campo onde a propriocepção consciente se avoluma e surge o outro. As relações e a intertextualidade ganham forma.

O imperativo gerado pela improvisação é, talvez, irresistível. A criação espontânea e imediata consolidada como ferramenta de composição é peça-chave também nos modelos de formação pedagógica em Artes Cênicas. De tal forma que aqui elencar exercícios e atividades de improviso individual e coletivo seria tarefa *bisantina*, senão petulante e inadequada. Sim, a evocação a Boal, Spolin, Johnstone e tantos outros inumeráveis mestres – diretamente Gaulier, Fava, Janô – se torna inequívoca. Entretanto, apenas a guisa de exemplo e para que não se ateste uma completa capitulação, descrevo em seguida uma sequência de atividades que podem inicialmente dar cabo de algumas demandas.

Babel no escuro: o exercício é inicialmente feito em dupla; podendo abrigar mais pessoas, caso necessário. Com as luzes da sala acesas, são descritas trevas imaginárias. Assim, não existe luz em parte alguma. As pessoas se encontram, mas não conseguem se enxergar, ao tentarem conversar percebem que falam idiomas ininteligíveis. A proposital ausência de grandes especificações quanto às circunstâncias estimula a que respostas as mais diversas possam surgir ao se executar o jogo. Uma das maneiras de se incrementar as ações é cruzarem-se outros estímulos como fome, problemas físicos ou sons ameaçadores.

De trás para frente: improvisação livre em que os participantes “invertem” a parte da frente com a parte de trás do corpo. Portanto, o rosto passa a ser na parte posterior da cabeça, a boca fica na altura da nuca. Toda movimentação deve levar em conta essa inversão, logo as conversas devem acontecer com as pessoas de costas umas

para as outras. Algumas ações como sentar, ou ajoelhar-se, são anatomicamente impossíveis e devem ser adaptadas pelos jogadores.

O segredo: sem que haja tempo para a preparação, duas pessoas são postas em cena com a frase “Eu te amo, mas nunca vou te contar” como uma espécie de *Leitmotiv*. Aos poucos uma circunstância coerente – não preferencialmente realista, mas com certa verossimilhança/credibilidade – deve emergir. Não preferência de gênero.

A Hora de Dizer Adeus: improvisação sem palavras tendo como tema a frase acima.

A História da Minha Vida: exercício de *Storytelling* autobiográfico fantasioso. Cada participante narra os fatos mais marcantes de sua vida entremeando realidade e ficção.

Anacronismo: personagens históricas ilustres convivem em uma improvisação, cada uma conhecedora dos fatos e das tecnologias respectivas ao seu período. Ações e pontos de vista sobre questões existenciais devem ser coerentes com as personagens retratadas.

E se eu fosse você: exercício simples de mimese corpórea. Quanto os participantes forem próximos, maiores devem ser os detalhes retratados. Vale lembrar que não apenas aspectos de natureza física devem ser imitados.

E se eu fosse eu: exercício em que cada participante descreve suas principais características. Ao fazer a descrição de seus aspectos – com ênfase nas próprias peculiaridades. Assim, o participante amplia aquilo que considera seus traços distintivos mais marcantes.

O Labirinto: cada participante imagina um intrincado labirinto tenta em vão sair dele. Tuneis estreitos, portas emperradas e obstáculos de diversas naturezas devem formar um trabalhoso itinerário. Outra maneira de realizar a atividade é propor que exista apenas um labirinto contendo toda a turma, o esforço para a saída passa a ser coletivo e os descaminhos também.

Banho Gelado: exercício individual em que as pessoas da turma se imaginam sob uma bela cachoeira. A temperatura da água está um pouco abaixo do que seria o mais confortável. Cada um toma seu banho nesta cachoeira. Assim, quando a água toca alguma região, o refrigério induz a uma dupla sensação de incômodo e expurgo. Nenhuma parte do corpo deve ser deixada de fora do banho.

Esta é a nossa canção: improvisar uma cena usando apenas canções populares no lugar das falas, como em um musical. Uma sofisticação é pedir que também a

movimentação do performer converta-se em dança, ou o equivalente expressivo da ação de cantar.

4.º Bloco – Aba lateral esquerda (Inferno)

O inferno é o continente que guarda as almas danadas para a eterna expiação. Aqueles que sucumbiram ao pecado e deixam-se levar pelas coisas do mundo - não por desfrutá-las, mas pelo desmedido e egóico prazer buscado - encontram sua punição no inferno surreal proposto por Bosch. Entretanto, mesmo a punição assume formas dúbias. Os rostos não revelam dor, mas melancolia, submissão.

A porção final da metodologia de treinamento apresentada volta-se para a reflexão, para um sistemático e rigoroso exame de todo o material criado e uma continuada avaliação de rumos, táticas de trabalho e estratégias. Uma proposta metodológica de treinamento que não considere sua constante deformação pelas contingências impostas pelo cotidiano está fadada ao insucesso.

Nesta porção do trabalho a alegoria é colorida pelo tom de um simplório existencialismo; crendo-se que “o inferno são os outros” *sartriano*, pretende-se que nesta etapa haja uma contribuição exterior apontando nortes para o trabalho. O professor, diretor, preparador, ou aquele que de alguma forma induz o processo, assume assim uma função nevrálgica no trabalho, pois suas diretrizes repercutirão muito além de exaurido algum projeto específico. Por outro lado, o/a performer deve estar preparado/a para ser confrontado por duras realidades, às quais não teria acesso senão por aqueles próximos à lida prática de treinamento. De tal forma que a máxima existencialista que exorta que nos reconhecemos apenas por meio do olhar do outro emerge como emblema.

A reflexão em roda, o diálogo reto, honesto e a firme intenção do aprimoramento devem se tornar rotina em um trabalho de caráter gregário como o teatral. E assim, em uma inversão redentora, o inferno torna-se justamente a fonte de estímulos que reanimará toda estrutura. No que seria a derradeira porção da metodologia proposta reside a possibilidade de uma constante e perene jornada rumo ao aprimoramento.

2.3 Palheta Epocal

Mas para Lehmann o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, GUINSBURG. *O Pós-Drâmático*, p.23)

A consciência autoexpressiva busca a compreensão do fazer, portanto o entendimento não apenas do gosto acerca da cena contemporânea, mas os dispositivos empregados em sua realização e a reflexão sobre os valores políticos, históricos e sociais atribuídos à produção, realização e recepção da cena também são evocados por esta partição da consciência cênica.

Uma leitura da cena contemporânea que não considere o pós-dramático e as diversas implicações sugeridas pelos textos de Hans-Ties Lehmann carecerá de uma importante ferramenta para a empreitada; ainda que polêmico e de limite controverso, o paradigma de Lehmann constitui-se assim em um inevitável crivo para a compreensão do teatro contemporâneo. Fernandes e Guinsburg ilustram que o próprio Lehmann, em busca de uma definição geral para lidar com tal construção, “observa que totalidade, ilusão e reprodução do mundo constituem o modelo do teatro dramático.” (FERNANDES, GUINSBURG. *O Pós-Drâmático*, p.13) E uma abordagem mais acurada mostra “que a realidade do novo teatro começa exatamente com a desapareição do triângulo drama, ação, imitação, o que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século XX.” (Idem) Assim, antitético, o pós-dramático opõe-se a pressupostos fundamentais do dramático; de modo que não existe espaço para construção de uma visão totalizadora de mundo no pós-dramático, muito menos alguma unidade fiável de ação. A estrutura narrativa, na forma da concatenação causal oferecida pela fábula - tecido produtor de ambas diegésis (διήγησις – a narração que constitui o próprio universo fabular) e mimésis (μίμησις – imitação, enfatuar em primeira pessoa) - não pode resistir incólume neste novo panorama. Fernandes é ainda mais esclarecedora ao afirmar que “a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático.” (FERNANDES – *T e a t r a l i d a d e s c o n t e m p o r â n e a s* , p . 4 8) .

Uma vez decretada a falência da fábula – exposta pelas “crises” do drama moderno (Peter Szondi) ou pela impossibilidade de um conceito preciso para o texto contemporâneo (Patrice Pavis), e ainda como uma das chaves para o pós-moderno no

teatro (Jean-Pierre Sarrazac) – restaria ao texto, qual fosse seu novo estatuto, um lugar equivalente a todos os outros elementos teatrais; “(...) é apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós-dramático” (FERNANDES – *Teatralidades contemporâneas*, p. 48). Entretanto, como a própria professora nos alerta, são os mecanismos da cena que definem o problema, pois não é a dramaturgia, mas seu uso que caracteriza o novo teatro preconizado pelo teórico alemão.

De modo que se conclui que, ao contrário do que Lehmann parece defender, não é a ausência de textos dramáticos que assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas do uso que a encenação faz desses textos ((FERNANDES – *Teatralidades contemporâneas*, p. 51).

A presente tese exime-se da pretensão de traçar um novo horizonte teórico para o pós-dramático em seus pressupostos gerais; trata-se antes da demonstração de uma possível aplicação instrumental dos mais visíveis aspectos formais explicitados pelo ensaísta alemão – naquilo que chama de “Signos Teatrais Pós-dramáticos” – examinados por alguns pesquisadores da USP. De tal forma que, acrescidos por contribuições modestas sugeridas por este estudo, uma fonte autônoma de estímulos para composição pode ser organizada. Não excluindo da “tendência ‘pós-dramática’” sua característica “de negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática”, conforme sugere Sérgio de Carvalho em sua introdução ao livro de Lehmann (Lehmann, p. 7). Assim, um conjunto de atividades voltadas sobretudo aos aspectos formais é apresentado por esta pesquisa.

O autor alemão designa como signos teatrais constitutivos do pós-dramático a eliminação da síntese, as imagens de sonho, a sinestesia e o texto da performance. Lehmann cita a experiência empreendida pela dramaturga belga Marianne van Kerkhoven ao acrescentar aos signos anteriores características relativas aos sistemas instáveis originários da teoria do caos: ambiguidade, plurivalência e simultaneidade. (Lehmann, 139). Em experiência descrita em sua obra *Dramaturgia e Caos*, o cineasta e professor da ECA USP Rubens Rewald, narra detalhadamente o caso de seu texto *Narraador* trabalhado na forma de *working in process*, sob direção do autor deste estudo entre 1996 e 1998. Este processo, que apresentou três temporadas bastante diversas, contou com a participação do diretor em seus momentos iniciais, ainda na etapa de elaboração dos primeiros tratamentos da dramaturgia, antes mesmo que o

elenco fosse convidado. Rewald estuda conceitos originários da matemática do caos na dramaturgia, porém, no âmbito da encenação o “Princípio da Incerteza” da Mecânica Quântica de Heisenberg⁸ mesmerizava a atenção deste autor. Entende-se como relevante a citação por demonstrar que antes da publicação de Lehmann, já o autor participava ativamente de ao menos uma das discussões matrizes de sua exemplificação.

A seguir a descrição instrumental do uso das categorias dos signos ou traços estilísticos que o teórico alemão propõe e que emprestando parte do termo à profa. Dra. Sílvia Fernandes que os analisa o tema sob o título de “Palheta Estilística”, forma um corpo autônomo de estímulos. Para a breve sistematização metodológica que a presente área da pesquisa suscita prefere-se o termo “Epocal”, uma vez que, além de afastar qualquer redundância, indica o caráter contemporâneo, portanto transitório, da questão.

Parataxe: Lehmann define como um princípio geral do pós-dramático uma dissolução da hierarquia dos recursos cênicos. De tal maneira que inexiste *à priori* uma ordem, ou mesmo uma concatenação para os elementos teatrais, ou mesmo alguma ordem. Inicialmente o teórico evoca o contraste com a hipotaxe, que é o termo que designa a relação de subordinação dos elementos da sintaxe. Livrando-se de harmonia e compreensibilidade a estrutura semântica da cena é indissolúvelmente comprometida.

A deliberada e radical corrupção de qualquer hierarquia dos recursos de cena e a consequente degradação de um sistema de codificação/decodificação de linguagem geram implicações em diversas esferas da produção e mesmo daquilo que definimos como cena. Colagem, justaposição, sobreposição e repetição são algumas das possibilidades de ferramentas a serem dispostas na composição. Além de um completo desapego aos antigos gêneros do dramático, ao que o autor alemão alude ao descrever possibilidade de diversos gêneros e variados tipos de recursos teatrais em uma mesma montagem.

Entretanto, além de desenhar-se um novo contorno poético para a cena, outra profunda repercussão se faz sentir. Ainda que por relativamente modestos trechos, mesmo o performer cede a vez no epicentro do fenômeno cênico a algum recurso

⁸ Werner Karl Heisenberg (1901 – 1976) físico alemão criador da Mecânica Quântica e ganhador do prêmio Nobel em física de 1932. Em 1927 Heisenberg sacudiu o mundo da física formulando aquele que seria conhecido como o Princípio da Incerteza e postula que para as partículas subatômicas quanto mais precisa for a informação sobre sua posição, menos saberemos sobre seu *momentum* (massa vezes velocidade) e vice-versa, sendo, portanto, impossível as duas observações simultaneamente o que cria a perpetua incerteza quanto a um de seus vetores.

teatral, ou sua própria relação com a cena funda-se, rivaliza, confronta ou é estimulada por aquele mesmo recurso.

Recurso Instrumental:

- Fazer um mapa com diferentes “pistas” para cada categoria da cena. Uma decupagem pode ter início com a divisão da paisagem visual (imagética) e acústica (sonora). Assim, procede-se à elaboração de subcategorias que considerem as características físicas e poéticas do que é visto e ouvido; apenas a título de exemplo, segue-se uma breve relação de categorias, podendo haver acréscimos, supressões, subdivisões e mudanças de qualquer ordem nessa decomposição analítica. Para cada uma das “pistas” são buscadas diferentes possibilidades técnicas e/ou expressivas em blocos ou separadamente; o arranjo das diversas possibilidades pode acontecer pelos mais diferentes mecanismos: combinação, contraste, simetria, oposição, etc. Entretanto, resta ressaltar que o jogo binomial Imagem X Som apresenta-se com menor sutileza frente à audiência, mecanismos essenciais à percepção são postos em cheque ao se lidar com as diferentes manifestações físicas que a cena pode apresentar.

Exemplo de divisão de “pistas”:

Imagética

Cenário

Frontalidade

Figurino

Composição Plástica do Quadro

Iluminação

Acústica

Trilha Sonora

Forma de elocução

Semântica do discurso

Simultaneidade/Tautocronia:

Um dos traços contemporâneos mais recorrentes é a simultânea projeção na cena de signos autônomos, mas com potência suficiente para um alterar a experiência de outro

pela audiência. Assim, não apenas conjunções sígnicas, mas verdadeiras constelações surgem ao mesmo tempo diante dos olhos, nem sempre complacentes, dos espectadores.

Lehmann classifica a Simultaneidade como um procedimento paratático, reconhecendo a precedência que a primeira categoria exerce sobre essa, mas assevera que ambas “desfazem o ideal estético clássico de uma concatenação “orgânica” dos elementos no artefato”. (LEHMANN p. 146). E assim, dissolve-se também a perspectiva de uma totalidade organizadora para a cena e tal despedaçamento pode ainda ser entendido como o “caráter fragmentário da percepção” (Idem) – caráter que, acentua o alemão, o pós-dramático se esforçará por tornar cada vez mais consciente.

A mudança de termo para esta categoria ilustra um princípio matemático que determina que movimentos independentes podem encontrar-se em determinado ponto, desde que obedecendo a princípios matemáticos que os associem sincronicamente, mesmo com dinâmicas dessemelhantes acontecendo ao mesmo tempo.

Recurso Instrumental:

- O procedimento mais acessível a este recurso é a fabricação de um rol de todo o material cênico criado processualmente na forma de um roteiro de cenas. As junções desse material, na forma de “colisões” de cenas, ocorrem por meio de princípios definidos também processualmente - não existindo de antemão uma ordem universal como diretriz metodológica. Então, seja qual forem os motivos (ou a falta de motivos) ao coincidirem duas, ou mais cenas, um novo vetor de sentidos pode se manifestar.

Jogo com a densidade dos signos / Densidade Sígnica:

Aqui Lehmann percebe um sofisticado sintoma do pós-moderno que é a saturação de informação na forma de imagens da cultura contemporânea. Um paradoxo inicial é exposto pelo autor alemão ao identificar o “esvaziamento” que a área de representação sofre ao longo do século XX. “*Aqui se reconhece a intenção estética de dar espaço a uma dialética de pletora e privação, de cheio e vazio*”. (LEHMANN p. 147) De tal maneira que o espaço desnuda-se, expande-se e torna-se desobstruído para que nele caibam signos à exaustão.

Não apenas os estímulos no pós-dramático perdem sua hierarquia, mas sua intensidade, espectro de referências e frequência (portanto, sua densidade sígnica) são explorados à carga máxima. Evocando Lyotard, Lehmann prossegue: “Assim, um mundo saturado de imagens poderia acarretar a morte das imagens (...)” (Idem) De tal

maneira que a outra face da categoria preconizada pelo ensaísta alemão apresenta-se com a radical economia da cena cotidiana no uso de signos. Silêncios, lentidão e inação são indícios iniciais desse aspecto de privação ascética na produção atual. Entretanto, o teórico se apressa em esclarecer que não se trata de alguma renitente manifestação minimalista, mas uma tática empreendida pela cena em relação à sua recepção. Um princípio ativador é lançado em direção ao público. Propõe-se uma nova experiência, uma nova forma de observar a obra de arte, uma maneira em que o mínimo pode ser oportunidade.

Recurso Instrumental:

- Inicialmente privar a cena de qualquer outro acessório, a menos que indispensável; mesmo cadeiras ou bancos devem ser abolidos.
- Testar diferentes texturas de iluminação, projeção, fumaça, e afins para a composição da cena.
- Usar a composição plástica do quadro para a criação do maior número possível de imagens – via composição excessiva, quase esquizoide, de possíveis fotogramas para a cena.
- Inevitáveis variações no tempo das ações a partir de sua desaceleração até suspensão por durações diversas.

Superabundância:

Antitética à categoria anterior, na Superabundância o espaço, assim como todos os elementos da cena podem apresentar-se em um frenesi, ou uma profusão que escapam a qualquer normatização da mise-en-scène. Um dos recursos que o alemão aponta a recorrência é a “dissolução do tempo cênico em sequências mínimas, como tomadas cinematográficas” (LEHMANN p. 149); que unidos na percepção por incontáveis ramificações rizomáticas – Lehmann apud Deleuze e Guattari – conferem ao visto uma dimensão que impede sua síntese.

Por outro lado isso acaba por implicar em que o espaço de representação seja ele próprio fisicamente invadido por tal Superabundância e veja seus volumes tomados por uma profusão de elementos cênicos de cenário, *props* ou figurinos. Em uma espécie de “Síndrome de Diógenes” cênica a área de representação é passa a testemunhar a história do processo em acúmulo – seja essa história real ou fictícia.

Recurso Instrumental:

- Criação de uma grande série de *microcenas* a partir de uma cena original. Utilizando a técnica fílmica de *inserts*, que detalham a *master shot*, pode-se fazer com que a sequência de *microcenas* sofra mudança em sua ordem, acréscimos, colagens, diluições e outras alterações quaisquer.
- Cada performer deve relacionar objetos que de uma forma, ou de outra, podem literalmente ocupar um espaço na cena. A utilização expressiva de tais objetos pelos performers não é em si uma condição para que a cena seja “entulhada” por eles, mas ou a variedade, ou o acúmulo de unidades físicas de tais objetos é em si um signo potente para o desvendamento.

Musicalização /mise-en-musique:

A categoria que Lehmann intitula Musicalização, ou *mise en musique* como prefere em francês a profa. Fernandes (GUINSBURG, FERNANDES p. 24) é aquela que confere à música uma característica dramática no conjunto do teatro contemporâneo. Não se trata apenas da utilização de músicas para a cena na forma de trilha sonora, ou de um teatro musical, porém da utilização dos elementos da arte musical no teatro; mas, também, de uma autonomia muito mais expressiva dos signos acústicos. Temos, portanto, a música como elemento em si e a ser empregada nas diferentes formas nas quais o teatro tradicional já a empregava, a relação formal que a arte Música demanda para sua produção como a organização de seus elementos em ritmo e harmonia e por todo o teatro pensado como uma obra musical, onde o encantamento muitas vezes coincide com a melopeia e não com a semântica.

A expressividade da música e a profundidade com que somos tocados por seus estímulos ainda é tema de intrincadas pesquisas no campo das ciências do cérebro. António Damásio apresenta uma região do cérebro conhecida como Amígdala como uma das responsáveis pela formação mais profunda do que chamamos emoções e sugere, citando alguns exemplos dentro das neurociências, que a área é suscetível tanto a estímulos visuais quanto sonoros (DAMÁSIO, 2004 p. 67), sendo assim diretamente influenciável pela música.

Recurso Instrumental:

- Para a composição da cena, um instrumento facilmente acessível é o trabalho proposto pelo prof. Dr. Armando Sérgio da Silva com *anteparos musicais* (SILVA org. 2010, p. 60) em que uma determinada cena é composta não por meio de falas e ações, mas cada performer a

transforma em uma trilha sonora que pode ser reproduzida em separado, ou ajustada a dos demais. Uma variação interessante é a mistura do recurso de reprodução eletrônica com instrumentos musicais variados e também quaisquer objetos que possam produzir uma *ruidagem* interessante.

- Pode-se pensar a encenação como uma peça musical com diferentes andamentos e com temas recorrentes. Como já atestado pelo senso comum, a diversidade rítmica e a maneira com que a paisagem sonora é elaborada e exposta induz a uma deliberada criação de atmosferas. Portanto, diferentes momentos do espetáculo ganham uma distinta coloração acústica e musical. Os climas induzidos não necessariamente devem padecer do sintoma pleonástico que geralmente atinge este tipo de uso.

Cenografia, dramaturgia visual / Visagismo:

Esta categoria confere à visualidade o mesmo status dramático conferido à música. Chamada por Lehmann de “dramaturgia visual”, o emprego do termo visagismo é preferido por acentuar a relevância que a pulsão pelo imagético exerce na cena atual e para acentuar que – conforme o alemão menciona (LEHMANN p. 154) – por um período relativamente longo e recente o formalismo “visual” mesmeriza a produção teatral.

Para o teatro de imagens pensado pelo autor alemão “‘Dramaturgia visual’ não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e pode desdobrar a sua lógica própria” (LEHMANN p. 154). Descredenciando em sua categorização qualquer avaliação crítica a respeito das eventuais repercussões desse teatro ótico, Lehmann o compara a “escritura corporal” de Mallarmé: “par le prodige de raccourcis ou d’élans, avec une écriture corporelle (...)” (Lehmann apud Mallarmé; Idem). O paralelo é exposto através da fórmula *Mallarmediana*: enquanto dança a performer não tem mais seu valor restrito à figura individualizada, mas agora seu corpo biológico é uma metáfora, uma semiose produzindo sentidos que superam a soma de suas partes – introduzindo o tema de um “corpo invisível”, o ensaísta alemão alude a como uma presença desta magnitude pode inscrever poesia no espaço com seus movimentos. Pela mesma via, a cenografia pode ser guindada à igual prática.

Recurso Instrumental

- Por tratar-se de uma opção não apenas de cenografia, mas de todo um partido estético sobre o campo visual, esta categoria ultrapassa os limites da própria área física de representação e alcança todos os aspectos do projeto de um espetáculo. É justamente em seu caráter prático que a imprecisão do autor alemão se evidencia, pois ao circunscrever a dramaturgia visual à fronteira de uma cenografia delimitada a própria perspectiva do invisível, que ele mesmo preconiza, é cerceada. Uma poética do visual, assim como o movimento para o corpo, deve ser tratada como um fluxo, uma corrente que parte de um posto e transita a outros. Sua concatenação segue padrões ditados pela dinâmica do fluir, e a lógica de sua estrutura alude a si mesmo como referência. Ou seja: por um lado um visagismo que passeie para além da cenografia e “respingue” em cada aspecto do projeto artístico, por outro a construção de uma cenografia processual e com autonomia suficiente para funcionar também como provocação a público e performers.

Calor e Frieza / Atmosfera :

A própria presença humana – e não apenas algum renitente desejo por se verem representados os destinos humanos – confere uma sensação psicofísica de “calor” ou ‘frieza’ à cena. Uma interpretação mais “humana” em que o emprego de recursos de psicotécnica induz a uma maior identificação com a cena tende, portanto a esquentar a “imaginação perceptiva” da audiência. Entretanto, como ressalta o Lehmann, o formalismo do pós-dramático manifesta em relação ao jogo psicológico uma frieza desconcertante com a qual grande parte do público tem dificuldade em lidar.

Em contrapartida, a autonomia dos elementos e a abundância visual podem conduzir a uma sequência de jogos autônomos que ordenados provocam um curto-circuito, um *superaquecimento*, da cena.

Recurso Instrumental:

- Repetição intensa e sequencial de pequenos trechos de ação; as atividades podem abranger repetições emocionais ou completamente *despsicologizadas*.
- Buscar trechos no material dramático que favoreçam uma interpretação mais emotiva. O tratamento com diversas linhagens psicotécnicas – de

Stanislavski a Strasberg – e a utilização de diferentes modalidades de jogos psicofísicos e psicofisiológicos é uma ferramenta de caráter processual e formal para a cena.

Corporeidade:

Apesar de todos os esforços para encerrar o potencial de expressão do corpo em uma lógica, uma gramática, uma retórica, a aura da presença corporal continua a ser o ponto do teatro no qual se dá o desvanecimento de todo significado em favor de uma fascinação distante do sentido, de uma “presença” espetacular, do carisma ou da ‘irradiação’” (LEHMANN p. 157).

Já brevemente anunciado pela categoria anterior, o corpo, território de fascínio inesgotável promove a constituição e a diluição final de toda possível significação no teatro. Natural, portanto, que o centro de gravidade do evento cênico mais e mais explicitamente se mova em direção às mais profundas e requintadas manifestações corpóreas dos performers. Nos primórdios da expressão híbrida que passa a ser descrita como performance e que matiza definitivamente o teatro contemporâneo a investigação do corpo é levada ao paroxismo – basta como exemplo a produção da *Body Art* – uma referência a todas as expressões de modificação corporal, algumas empreendidas com o fito performático apregoadado.

O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante (LEHMANN p. 157).

Recurso Instrumental:

- Assim como as categorias paratáticas promovem uma “ativação” do espectador, a Corporeidade promove uma ativação do performer, de tal maneira que diversas atividades, oriundas de diferentes investigações sobre o corpo, podem ser empreendidas com esse fim. Entretanto, o performer pós-moderno experimenta, como qualquer outro artista, um sentimento de mal-estar, uma onipresente ansiedade que se reflete em um corpo que pode ser poético (Lecqoc, 2010), incerto (Ortega, 2008), torturado (Keil & Tiburi, 2004), ou outras tantas coisas tão diversas quanto houver quem as relate.

Teatro Concreto:

Assim como o artista holandês Theo van Doesburg recusa o termo abstrato à sua produção, preterindo-o por “concreto”, que positivamente enfatiza o aspecto tangível dos materiais que compõem a obra, o autor alemão imagina um teatro que seja a simples elaboração concreta de seus elementos espaciais e pictóricos, o que criaria uma espécie de realização cênica da poesia concreta.

Uma vez que os signos murcharam e suas referências são ocas, o alemão sugere também uma recusa na recepção, restando apenas o elemento ele próprio a ser assimilado. “Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma arte no espaço e no tempo, com os corpos humanos e todos os recursos que ele inclui como obra de arte total, (...)” (LEHMANN, p. 160).

A concretude que bane as metáforas emenda sua própria “fenomenologia da percepção” em sua ênfase pelo intangível e pelo inacabado; toda observação oferecida é “puramente formal” e “o olhar não encontra nenhuma ocasião para deduzir uma profundidade de significação simbólica para além do que é dado, (...)” (LEHMANN, p. 161).

Recurso Instrumental

- Uma atividade voltada à composição é o arranjo sequencial de uma série de atividades/ações e, logo, a execução fria e completamente desapaixonada da sequência segue diferentes ordenações.
- O mesmo pode ser experimentado em todo o âmbito do espetáculo, orquestrando-se o roteiro para que a sequência de cenas reflita algum plano relacional facilmente apreensível; como, por exemplo, a causalidade de uma fábula.

Irrupção do Real / Tensão Liminar do Real:

A categoria que o teórico do pós-dramático chama Irrupção do Real, nome que evidencia o evento do “real” em algum momento romper o tecido do espetáculo, lida com um sintoma já diagnosticado em outras áreas da cultura. A presente tese recusa o título que Lehmann aplica, pois a insidiosa possibilidade de aparição do real salpicar-nos-ia com a sensação de que, qual um predador astuto e metuculoso, a realidade rondaria a convenção da peça para imiscuir-se insuspeita em seu tecido em algum

momento lançar-se fatal abatendo nossa (in)credulidade. Linda Hutcheon ao construir uma teoria que dê conta do pós-moderno constata na literatura uma espécie de *metaficção historiográfica*⁹ e fornece exemplos em outros campos da arte em que a “fronteira vida/arte” é invariavelmente corroída. O processo de atrito entre realidade e não-realidade constantemente redefine os estatutos da ficção cujo correspondência no teatro é percebido por Lehmann; em sua obra Hutcheon evoca Julia Kristeva e Jean François Lyotard em sua argumentação sobre o apagamento entre as fronteiras das artes e destas com a vida. De tal forma, que não se trata de um evento com requintes meramente estilísticos no teatro, mas de uma mudança significativa de paradigmas – o real não estaria à volta do tecido do espetáculo para rasgá-lo, mas agora já faz parte de sua própria configuração ontogênica – o que ocorre é um tenso esfacelamento do limite entre arte e vida. Portanto, uma tensão liminar é instalada entre esses campos, como a água na borda do copo teima para manter-se coesa, como as moléculas da água que se unem para estabelecer uma superfície, durante a apresentação de uma peça diversas camadas, como tramas, esforçam-se por criar uma espécie de estase pré-fabular. Lehmann sugere uma moldura que conteria o “universo diegético” do espetáculo e uma inércia do olhar tenderia a dar-lhe forma.

Após alguns exemplos precisos, Lehmann introduz o conceito de “indecibilidade”; ao *hardcore* do teatro preconizado pelo alemão é menos importante a exposição da realidade de fato que sua incerta possibilidade. Assim, o teatro pós-dramático abole os já corroídos estatutos da ficção não para plantar-se confortavelmente o real em seu lugar, mas para que a dúvida tenha acento.

Recurso Instrumental:

- As implicações entre arte e vida e de que maneira essa relação afeta para qualquer artista todo seu processo de criação ecoam desde sempre no pensamento humano; o significativo no pós-moderno é que o artista/performer trouxe para suas carnes literalmente o significado dessa relação, de certo modo esgotando-a. Mas, por outro lado, como sinaliza Lehmann, o performer legitima-se *in loco* como autor do texto que performa diante da audiência.

⁹ “But it is not just this kind of historiographic metafiction that challenges the life/art borders or that plays on the margins of genre” (HUTCHEON, 1988 p. 10).

Acontecimento/situação – Circunstância Dinâmica:

Assim, o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante (*energeia*) e não como obra (*ergon*)” (LEHMANN, p. 170).

Derivando da categoria anterior a noção de Circunstância Dinâmica traz para o âmbito da cena a perspectiva do *Devir*. A busca pelo termo dá-se no campo teatral, óbvia referencia às “Circunstâncias Propostas” *stanislavskianas*. O que se aguça é a característica de unicidade da obra apresentada.

- Uma vez que como condição o *work in progress* impõe um perpétuo revisitar o feito. A consideração fenomenológica de cada evento/apresentação a categoria demanda um sentimento, fundamental para o performer contemporâneo, que é manter vivo a própria *raison d'être* de sua arte.

2.4 Estruturas Antropológicas do Imaginário

Ao explorar os limites do imaginário humano Gilbert Durand abre horizontes para o que seria a consolidação de sua própria *mitologia criativa*, o que para Campbell equivaleria a uma construção poética. Este estudo preconiza que a Consciência Místico-Mítica estende sua influência na conformação com que determinadas imagens arquetípicas emergem nos processos de composição para a cena. De tal sorte que o performer poderia efetuar sua própria *Mitocrítica*¹⁰; sejam quais forem as constelações míticas que surgirem, seus nexos ressoarão de forma decisiva em suas composições. Como anteriormente esboçado, é da Consciência Místico-Mítica em direção à Autoexpressiva que se apresenta o imaginário de Durand e suas estruturas. Portanto, esta sessão da pesquisa é voltada ao exame e instrumentalização em procedimentos de composição de estímulos originados pela obra do acadêmico francês.

Logo no início de *O Mal-estar da civilização* Freud expressa descrença em um suposto *sentimento oceânico* que explicaria a religião e, finalmente, Deus. Entretanto, a leitura dos textos de Durand “desperta uma sensação de ‘eternidade’, um sentimento de algo ilimitado, sem fronteiras – oceânico, por assim dizer” (FREUD; 2010 p. 11), dada sua vastidão e profundidade. Antropólogo voltado à exploração do imaginário, o pensador francês propõe regimes sobre os quais os símbolos aglomeram-se à forma de constelações; sua monumental obra, da qual o título aqui usado é tomado de empréstimo, é um denso material voltado a alumiar o “caminho antropológico” que as imagens empreendem.

O rigor acadêmico com que Gilbert Durand analisa o estado da filosofia da imagem é de uma minúcia pétrea. Ora espelhando, ora se distanciando, o membro do Círculo de Eranos¹¹ monta suas estruturas antropológicas do imaginário considerando um robusto número de referências. Esta tese apodera-se das estruturas propostas pelo “caminho antropológico” que Gilbert Durand aparelha para o imaginário a fim de

¹⁰ A noção de *mitocrítica* de Durand foi desenvolvida “para significar o emprego de um método de Crítica Literária (ou artística), em sentido estrito ou em sentido ampliado, de crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter “mítico” inerente à significação de todo e qualquer relato” (DURAND apud Mello, MELLO; 1994 p.46).

¹¹ O Círculo de Eranos constituiu-se de um importante grupo de pensadores que por sete décadas manteve encontros anuais para conferências e discussões. O Círculo de Eranos foi responsável pela publicação de um grande número de livros e incontáveis artigos; dele participaram nomes como: Heinrich Zimmer, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Henry Corbin, Carl Gustav Jung, Erich Neumann, Joseph Campbell.

configurar uma fonte ativa de estímulos para a composição cênica. Através de uma minuciosa análise da obra de Bachelard¹² e, ainda, afastando seus regimes ao imaginário de Sartre¹³, Durand apresenta uma viagem, um inquietante mergulho às imagens arquetípicas estampadas em nosso universo interior coletivo e junguiano.

Para Gilbert Durand, a imagem é a matéria de todo o processo de simbolização, fundamento da consciência na percepção do mundo. Imaginário é a capacidade individual e coletiva de dar sentido ao mundo. É o conjunto relacional de imagens que dá significado a tudo que existe. (Lima, 2011, p. 01)

A disposição do universo imaginário de Durand amalgama-se por meio da reflexologia; a partir do conceito de gesto “dominante” – no desenvolvimento da criança aqueles gestos que anulariam todos os demais – a Escola de Leningrado “permitiu a circulação das matrizes originais sobre as quais serão construídos progressivamente os grandes conjuntos simbólicos” (DURAND; 2011 p. 43) E, mais adiante, o pensador francês sintetiza drasticamente a topografia de seu imaginário ao descrever sua origem: “Estamos diante de três grandes séries de ‘gestos dominantes’(postural, digestivo e copulativo)” (Idem). As dominantes distribuem-se nos regimes solar (postural -verticalidade) e lunar (digestão – queda e sexual – ritmo). Entretanto, a dualidade Sol X Lua não deve ser vista em termos de binarismo, mas, conforme o próprio autor nos alerta:

Nós também substituímos a contradição, fácil demais, do “diurno” e do “noturno” – herança de Guy Michaud – por uma tripartição estrutural (esquizomorfa ou heróico-mística ou participativo-sintética ou, melhor ainda “disseminadora” (DURAN, 2011 p. 81).

O Regime Diurno é o estabelecido pela dominante postural e apresenta símbolos de combate, fuga e ascensão. Uma vez que as trevas são um valor em si, mas a luz só encontra sua justificação em oposição à primeira, - ou seja: a escuridão existe por si, mas a luz só dá-se ao afugentá-la - o Regime Diurno inscreve-se como o campo da contradição e da dialógica. E, por apresentar, o confronto evidencia as faces negativas do tempo e da morte. O Regime Diurno “corresponde à estrutura heróica, que tem como noção básica a potência” (ESTRADA, p. 27).

¹² Gaston Bachelard – filósofo francês nascido em 27/06/1884 e falecido em 16/10/1962.

¹³ Jean-Paul Sartre – filósofo e escritor francês nascido em 21/06/1905 e falecido em 15/04/1980.

O Regime Noturno é dividido pelas dominantes digestiva e sexual, a primeira ligada aos valores e ao habitat, matriarcal e alimentadora, a segunda ligada aos ciclos, ao calendário, aos “dramas astrobiológicos” e aos símbolos de retorno. Encontram-se no Regime Noturno, desta forma, duas estruturas: a Mística, que opera a eufemização e a negação dos símbolos da angústia e a Sintética, “que pretende uma harmonização dos contrários” (ESTRADA, p. 27).

O aclamado teste AT-9 de Yves Durand surge como uma sistematização aplicada das estruturas do imaginário do antropólogo. Utilizando símbolos derivados da mitologia de Gilbert Durand, Yves projeta um protocolo de emprego prático para a validação das estruturas antropológicas do imaginário durandiano; entretanto, o teste, e por extensão toda “cosmogonia” de Durand, acabam revelando aplicações importantes nos campos da antropologia, sociologia e psicologia (ESTRADA, p. 28)¹⁴. “O AT-09 é a formulação experimental de Gilbert Durand”¹⁵ (Idem) criada por Yves Durand. O teste consiste na elaboração de um desenho e um relato a partir de uma série de nove imagens arquetípicas apresentadas em sequência, a saber: “uma queda, uma espada, um refúgio, um monstro devorador, algo cíclico, um personagem, água, um animal e fogo” (MELLO; 1994 p. 49); após o que um questionário finaliza o procedimento. A análise dos protocolos apresentados permite a identificação das formas com que a *angústia existencial* opera, pois “obtem-se um *micro-universo mítico* onde torna-se possível a atualização e identificação da imagem e sentido relativos à *angústia existencial*, (...)” (MELLO; 1994 p. 49).

É fundamental lembrar que Yves Durand cria o teste como uma forma de validação empírica das teses de Gilbert, não por alguma motivação terapêutica, *à priori* houve a validação do percurso antropológico para a construção de pequenos universos míticos estruturais dos protocolos aplicados. Segundo Gláucia de Mello a ação foi experimentada em um número superior a dez mil pessoas. Vale ressaltar que o AT-9 surgiu “com o objetivo de colocar empiricamente à prova a *arquetipologia geral* de

¹⁴ Conforme o autor sugere “a) para a ‘antropologia’: permite a caracterização de grupos sócias; b) para a ‘sociologia’: permite caracterizar o ator principal de um grupo social; bem como seu relacionamento com o grupo; c) para a ‘psicologia’: como teste projetivo, indica como o indivíduo percebe sua angústia existencial, e como reage diante desta.” (Estrada, p. 28) É interessante notar que esta tríade projeta os planos cosmológico, social e pessoal, em perfeita harmonia com a estrutura da Consciência Cênica considerada por esta tese.

¹⁵ Adrian Alvares Estrada. Artigo – O teste AT-9 na escola: considerações preliminares acerca do universo da angústia. periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/pgc/article/.../9799

Gilbert Durand e não é por princípio uma teoria psicodinâmica em específico, mas uma qualificação compreensiva das imagens” (MIGLIORINI apud CARDOSO & LOUREIRO; 2009 p. 96). Este aspecto de “qualificação compreensiva das imagens” norteia sua utilização, que acontece considerando o AT-9 uma forma instrumental de lidar com imagens e tangenciar construções míticas idiossincráticas, facilitando o acesso – ainda que reduzindo-o – ao imaginário do antropólogo francês.

Se, conforme aponta Yves, a *angustia existencial* é um dos pontos de partida do antropólogo e se aquele ainda entende como um “princípio constitutivo” da imaginação lidar com os rostos do tempo e da morte para, em última instância, dominá-los; então, uma fonte para a composição cênica faria, por dedução, derivar imagens equivalentes dessa estrutura. O modelo indica que a imaginação molda representações da morte e do aspecto negativo do tempo, para em seguida fazer surgir imagens de vida que sobrepujem as anteriores, tudo “de acordo com as modalidades imaginárias, desenvolvidas por Gilbert” (MELLO, 1994 p. 49). O primeiro procedimento sugerido por este estudo acontece inspirado na simplificação empreendida pelo psicólogo. O AT-9 é primeiramente usado em seu aspecto arquitetônico, ignoradas as implicações semânticas dos símbolos apresentados. Em seguida um segundo recurso instrumental pedirá que justamente as linguagens apresentadas em cada uma das estruturas *durandianas* sejam postas em ponderação na qualidade de estímulo para criação; para finalmente ser sugerida uma última ferramenta que volta a lidar com a arquitetura estrutural do imaginário diretamente da obra a que se refere o título deste capítulo.

A teoria do Imaginário *durandiano* nos diz que a imaginação humana representa simbolicamente a angustia humana diante da finitude e da iminência da morte. Da mesma forma, cria imagens que triunfam sobre ela, revelando esquemas primários fundamentais” (MELLO, 1994 p. 49)

1.º recurso instrumental:

A atividade inicial a partir das constelações de Gilbert Durand consiste em primeiro pedir que o roteiro de cenas seja dividido em “cenas solares” e “cenas lunares”, a separação de cenas luminosas e cenas sombrias corresponde ao primeiro crivo na conformação das constelações simbólicas.

Em seguida é pedido aos performers que disponham os seguintes elementos nas cenas solares:

– Monstro Devorador;

- Espada;
- Animal;
- Fogo;
- Água ou taça;
- Personagem em sentido positivo, heróico;

E os seguintes elementos nas cenas lunares:

- Queda;
- Refúgio;
- Algo cíclico;
- Animal;
- Fogo;
- Água ou taça;
- Personagem em sentido negativo, não heróico.

Os elementos acima podem aparecer em mais de uma cena e em uma mesma cena mais de um desses elementos podem estar dispostos, sendo que o segundo elemento será o de *reforço semântico*, e desde que elementos exclusivos de um regime não sejam atribuídos a cenas designadas como de outro regime, ou seja: um elemento solar, como a espada, não pode aparecer em uma cena lunar. Vale perceber que apenas os elementos considerados *reforço semântico* (a água, o animal e o fogo) e o elemento de dramatização *personagem* aparecem nos dois regimes, esse último da seguinte maneira: solar = sentido heróico ou positivo e lunar = sentido não heróico ou negativo.

O próximo passo é a atualização de cada elemento disposto em uma imagem na própria cena. Assim, com o estímulo configurado – podendo, ou não, sua presença física estar diretamente na *mise-en-scène* da composição - a cena é realizada considerando-se, a seguir, as implicações resultantes. De modo que o valor alegórico de cada elemento é explorado individualmente, cena a cena. Ou seja: são tratados dos significados imediatos atribuídos a cada um dos elementos, mesmo sua literalidade ou *transcrição corpórea*.

No caso da *personagem*, em seus dois sentidos (solar/lunar, heróico/não heróico), ao performer é pedido que encontre no roteiro de cenas aqueles momentos em que percebe uma maior estilização, ou um maior emprego de recursos expressivos; em bom português: cenas em que seu gradiente de representação mostra-se mais exuberante e os artifícios, ou recursos de expressão – como preferirem – se apresentem, na opinião do próprio executante, em sua maior amplitude de emprego. No caso da *personagem*,

que no teste original serve como elemento de identificação do sujeito do protocolo, existe uma intencional inversão de sentido – para o performer a *personagem* não é o elemento de identificação, mas de contraste, um eu que não é mais eu, um *doppelgänger*.

É importante que cada um dos sentidos seja atribuído levando-se em consideração o âmbito estrito da cena, pois sua semântica no conjunto geral da peça é atribuição do próximo recurso instrumental. Entretanto, a cena e seus diversos elementos sofrem o contágio das sugestões propostas pelas imagens e ritmos que as atividades descritas desencadeiam.

2.º recurso instrumental:

“Os elementos se dividem em três grupos, e representam problemas que são classificados em três categorias distintas: arquétipos (estímulos) que remetem à angústia e à morte; os arquétipos (estímulos) de criação de microuniverso mítico; os arquétipos reforçadores dos outros elementos (também chamados de arquétipos adjuvantes), além do elemento de dramatização.” (ESTRADA – p. 28)

Todas as etapas preliminares do 1.º recurso constituem o pré-requisito desta segunda atividade em torno das estruturas antropológicas de Durand. Entretanto, a atribuição de sentidos anteriormente outorgada é agora posta de lado; o que vale para esta nova ferramenta é o aspecto relativo em que as imagens são fixadas pelo performer.

Porém, para a composição artística a suposta aplicação do AT-9 é invertida em seu principal vetor. Após a divisão em cenas luminosas e sombrias e a atribuição dos elementos, o performer faz um desenho espetáculo em relação à disposição dos elementos nas cenas, usa-se uma superfície de tamanho considerável (A1 ou cartolina), do. A análise do desenho quanto à significação dos elementos e seu valor pictórico, o que equivale ao seu conteúdo temático é a próxima etapa do processo. Segundo Yves Durand os universos míticos definem-se como: heróicos, místicos, sintéticos – havendo um quarto elemento que é a não estruturação ou desestrutura; e é o “conteúdo temático da cena/história” que revelará a qual estrutura mais tenderá a narrativa (universo mítico) que o performer fizer dos elementos.

A estrutura heróica gira em torno do combate e seus elementos são a *personagem* – no sentido positivo do elemento como herói – a Espada e o Monstro Devorador – este último geralmente hipertrofiado. O elemento cortante, fálico é usado

pelo herói na luta contra o Monstro Devorador¹⁶. Os outros elementos reforçam esse cenário agônico.

A estrutura mística exala uma atmosfera de repouso e harmonia. A *personagem* não apresenta um sentido heróico e seus elementos são “desfuncionalizados, emblematizados, ou simplesmente desaparecem” (MELLO; p.50). O tema do refúgio distante dos problemas existenciais prospera e os elementos se dispõem de modo a enfatizar tal atmosfera.

A estrutura sintética é aquela em que “observa-se uma dupla atualização” (Idem), com os elementos heróicos e místicos organizados ao redor do tema do elemento cíclico. As estruturas heróicas e místicas surgem equivalentes e/ou simultâneas e o elemento que “gira” ocupa lugar privilegiado.

O estímulo final consiste em reorganizar as estruturas percebidas enfatizando elementos subutilizados. O passeio por outras estruturas e a mudança de rosto, ou equivalência para os elementos, deve prosseguir enquanto o estímulo possuir competência para gerar respostas observáveis e criativas. Podendo, em última instância e levar à desestruturação, talvez a “estrutura” mais próxima da liquidez dos relatos no pós-moderno.

3.º recurso instrumental:

Para a ferramenta que passa a ser apresentada abandona-se o AT-9 e todos seus pressupostos. A divisão dos regimes e a disposição das imagens arquetípicas e suas estruturas passa a ter a sistematização do autor diretamente da mitologia *durandiana* como fonte direta. Apresenta-se o conceito de *schème* de Gilbert Durand, que propicia uma profunda ligação física entre o ser o e mito. Durand advoga as imagens que levarão aos mitos são originadas pelas matrizes dos gestos dominantes. Para Durand o *schème* não seria uma elaboração puramente conceitual, visto que para ele “o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio.” Por fim: para o estrito âmbito desta pesquisa, *schème* é tomado como este gesto realizado pelo performer que “Faz a junção (...) entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações” (DURAND; 2001, p. 60) Ou ainda, de maneira mais direta e relevante para nossas intenções: “São estes esquemas (*schème*)

¹⁶ Tendo em conta que o monstro devorador é aludido por Durand - Freud, Jung e Campbell igualmente fazem menção dessa imagem arquetípica – como uma *vagina dentada*, a imagem do símbolo fálico combatendo-a nos catapulta ao que há de mais primevo na sanha Éros X Tânatos.

que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação” (DURAND; 2001, p. 60).

De modo que se constitui como premissa do 3º recurso instrumental que a qualquer símbolo emergente corresponda ao menos um gesto expressivo do performer.

Novamente é pedido aos performers que o roteiro de cenas seja dividido em “cenas solares” e “cenas lunares”. Pede-se, então, que as cenas lunares se dividam em dois grupos:

- Cenas lentas, ou que sofram de algum tipo de desaceleração;
- Cenas que suscitem ciclos, repetições.

Para Gilbert Durand a figura que normatiza o regime diurno é a contradição. O sol apenas encobre elusivamente sua face trevosa, que surge nas formas esquizoides atribuídas ao tempo, ao decaimento e à morte. A distribuição simbólica nas **cenas solares** acontece dividindo-as em três grupos de imagens:

- Cenas em que apareçam *símbolos teriomórficos*: zoomorfismo (pássaro, peixe, réptil ou mamífero) e antropozoomorfismo. Em cenas que forem detectadas imagens relativas ao bestiário ou à possibilidade de hibridação ser humano-animal (ou talvez humano-máquina/cibernética como em uma obra de Stelarc¹⁷) devem corresponder “símbolos ascensionais”, ou que de alguma forma indiquem verticalidade.
- Cenas em que apareçam *símbolos nictomórficos*: imagens da noite e de trevas. Em cenas que forem percebidos símbolos que indiquem a noite ou trevas devem-se ser dispostos *símbolos espetaculares*, que façam emanar luz própria, ou que aludem ao sol.
- Cenas em que apareçam *símbolos catamórficos*: imagens de morte e corrupção/decadência. Em cenas de em que forem observadas imagens ligadas à morte e/ou à dissolução devem ser instaurados *símbolos diairéticos* que evoquem a divisão entre o bem e o mal e, por fim, a ascensão, o bem prevalecendo sobre as forças desintegrativas.

O Regime Noturno das imagens é composto por duas dominantes, portanto teremos duas qualidades distintas de conjuntos compondo este regime. As **cenas lunares** são divididas em:

¹⁷ Artista plástico australiano nascido em Chipre em 19 de junho de 1946. Sua obra enfatiza temas da integração homem-máquina.

Cenas que de alguma forma simbolizem queda, diminuição, desaceleração ou qualquer forma de decadência, que, por vez, pode subdividir-se em:

- Cenas em que surgirão símbolos de inversão onde “algo” se transforma em seu oposto, ou negação veemente levando ao paroxismo e, por fim, sua completa inversão;
- Cenas de intimidade e mansidão, símbolos que evoquem refúgio e desprendimento das faces do tempo e figuras de linguagem como eufemização e *liliputianismo* são usados.
- Cenas em que algum esquema rítmico, alguma indicação de progresso continuado surge:
- Cenas em que são apresentados símbolos com propriedades cíclicas.

2.5 Consciência Cênica - poéticas no pós-moderno

Investigação sobre processos de criação cênica e contribuição para o aprofundamento do termo consciência no trabalho do *performer*.

Good my lord, will you see the players well bestowed? Do you hear? – let them be well used, for they are the abstracts and the brief chronicles of the time.

H amlet – ato II cena 2

Ilustração 14 – Shiva Nataraja

Em artigo publicado no ano de 2010 defendia a busca pelo que chamava Ator Nitente – termo que, posteriormente, corriji para *Performer Nitente* – que seria aquele que esquadrinha suas próprias convicções, afirmando-as como dúvida. A dinâmica de varrer os próprios valores e revolucionar-se a cada nova criação resultaria em uma verticalização do entendimento da arte teatral, sua função no mundo e na razão de ser dos próprios actantes. Assim, perpetuamente (re) atualizada a visão do artista poderia ser continente sem conteúdo fixo, ou datado, mas aberta a possibilidades antagônicas, paradoxais.

O efeito percebido pela permanência continuada de tal dinâmica na experiência do *performer* é que paulatinamente o conhecimento sobre seu ofício se consolida e fortalece. Mais adiante o artista não apenas conhece, mas sabe que conhece e o que conhece, através da experiência¹⁸. Em seguida o artista sabe sobre o conhecimento próprio, atribuindo-lhe um valor. Uma breve inferência para este caso seria pensar em

¹⁸ Esta pesquisa acredita evidenciar em seu estudo de caso que a prática usual de criação tem esse modelo.

uma *dynamis* platônica da ordem de: *episteme* – *aisthesis* – *doxa*;¹⁹ não opondo o conhecimento à opinião, mas ligando-os através das coisas sensíveis. Creio ter suscitado que desde sua gênese a formulação de um *performer* nitente responde à demanda por iluminar aspectos do ofício em teatro para melhor sabê-lo e, assim, melhor realizá-lo. O *performer* nitente busca continuamente a ampliação da consciência cênica.

A busca pela consciência emerge, ela própria, como mito pós-moderno. Esgotados os projetos modernos no campo da política e a simples indignação não se mostrando satisfatória como instrumento de ação, o artista pós-moderno percebe na busca pelos segredos de seu ofício uma maneira de aplacar a incurável angústia de nossos dias. Joseph Campbell atribui quatro funções à mitologia, tais funções adquiriram papel central no desenvolvimento de minhas elaborações. Embora com ligeira variação em suas descrições, em linhas gerais o mitólogo sugere que estas seriam:

- I. Função mística – que é dar-se conta do espanto diante das incertezas da existência, abrir-se *para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas* (CAMPBELL; 1990 p. 32) e assim reconciliar o ser com o *mysterium tremendum et fascinans deste universo tal qual é*.²⁰
- II. Função cosmológica – *a dimensão da qual a ciência se ocupa*²¹. Aquilo que possibilita ao indivíduo forjar uma imagem total do universo e interpretá-lo à luz de seu tempo.
- III. Função sociológica – *é a aplicação de uma ordem moral: moldando o indivíduo para os imperativos de seu geográfica e historicamente condicionado grupo social*.²² A mitologia, assim, suporta e valida uma determinada ordem social.
- IV. Função pedagógica – segundo Campbell a mais importante e vital das funções, pois ensina *como viver uma vida humana sob qualquer circunstância*.²³

¹⁹ PLATÃO – *The Republic* p.192.

²⁰ CAMPBELL – *Creative Mythology*, p.4. (trad.autor)

²¹ CAMPBELL – *Poder do Mito*, p. 32.

²² CAMPBELL – *Creative Mythology* p. 5. (trad. Autor)

²³ CAMPBELL – *Poder do Mito*, p. 32.

Creio ser justamente esta última função atribuída à mitologia pelo pesquisador americano o *leitmotif* deste estudo. Em *Creative Mythology* Campbell pontua que esta função é crítica, pois, em última instância ela proporciona um sentido de identidade.

The forth and most vital, most critical function of a mythology, then is to foster the centering and unfolding of the individual in integrity, in accord with d) himself (the microcosm), c) his culture (the mesocosm), b) the universe (the macrocosm), and a) that awesome ultimate mystery which is both beyond and within himself and all things: (...) ²⁴(CAMPBELL – CM p.6.)

O contraste desta última função com as anteriores e sua tetrapartição nos apresenta o encantamento de um modelo fractal no qual a microestrutura é idêntica à macroestrutura. De forma análoga ao de um “atrator estranho” ²⁵, descrito pela matemática do caos como uma “estrutura” em que cada elemento pertencente ao sistema existe como cópia simplificada do todo (um *fractum*), a quarta função projeta elementos das demais e apresenta este último desafio, o mistério.

Ilustração 15 – “Atrator Estranho”

Perceber, ainda, o cosmo como uma estrutura ternária dividida em micro, meso e macrocosmo é nevrálgico para a consolidação da alegoria que este estudo sugere. De tal maneira este modelo representa, respectivamente: o homem ele mesmo (microcosmo) como um sistema autônomo e autorregulado, funcionando como um organismo independente de tudo que o cerca e guardando em suas entranhas as possibilidades todas; o mesocosmo como grupo, a cultura, a sociedade, suas segmentações e

²⁴ A quarta e mais vital, mais crítica função da mitologia, é então gerar a centralização e as diferentes manifestações do indivíduo com integridade em harmonia com d) ele mesmo (microcosmo), c) sua cultura (mesocosmo), b) o universo e a) com aquele incrível mistério último que está, ao mesmo tempo, além e dentro dele mesmo e de todas as coisas (trad. autor) .

²⁵ BRIGGS, John & PEAT, F. David – *A Sabedoria do Caos* – Rio de Janeiro, Campus Editora, 2000, p. 68.

protocolos, que neste estudo abrange apenas aqueles a quem o *performer* pode atingir diretamente com seu trabalho; por fim, toda a Natureza em sua exuberância como fonte sempre abundante apresentada pelo macrocosmo²⁶. Cada um desses níveis é uma cópia redimensionada dos demais em uma coreografia em que se espelham e projetam-se uma nas outras.

Ilustração 16 – “Atrator Estranho”.

Diretamente em relação à consciência, Campbell tece breves palavras. Um cientista apaixonado, sobretudo, o mitólogo é taxativo ao afirmar: *Acredito que consciência e energia são (sic) a mesma coisa, de algum modo. Onde você vê, de fato, energia de vida, lá está a consciência.*²⁷

Ao se referir à consciência Carl Gustav Jung²⁸ a entendia como um órgão²⁹ que, apesar de ocupar um pequeno espaço no conjunto da psique, possui múltiplas funções – às quais ele ligará à sua tipologia³⁰. Sobretudo, o interesse desta pesquisa por Jung – aqui também adensando temas da pesquisa de mestrado – reside no processo de Individuação *Individuation* e sua complexidade:

²⁶ CAMPBELL;1994; p. 129.

²⁷ CAMPBELL; 1996 p. 15.

²⁸ Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço nascido em 26/07/1875 e falecido em 06/06/1961.

²⁹ “A consciência é um órgão de percepção que registra e interpreta as múltiplas relações com o mundo ao redor, assim como assimila as imagens e os símbolos do inconsciente, classificando-os como palavras e conceitos.” HARK – p. 39.

³⁰ Aqui se falamos dos tipos originários das “*Funções de Adaptação*” (Pensamento, Intuição, Sensação e Sentimento); que somados às forma que a libido toma (Extroversão ou Introversão) geram os 16 tipos junguianos.

Busca da identidade – aqui é patente o desconforto do *performer* contemporâneo, bem como de qualquer indivíduo, frente às proposições de Bauman³¹ sobre a questão de uma identidade líquida no pós-moderno, como veremos adiante. Porém, para o *performer* em um ambiente de criação em que (...) *a performance apresenta ao espectador sujeitos desejantes, que em geral se expressam em movimentos autobiográficos* – o sempre citado *self as context* de Richard Schechner – (...) (FERNANDES; 2010, p. 124) a problemática da identidade, muitas vezes levada ao público, é crucial.

Complementaridade e oposição das normas individuais e das normas coletivas.

Confrontação do indivíduo com as imagens anímicas. Entretanto, convém lembrar, que este é apenas um estudo de caráter especulativo e se vale deste regime de imagens apenas para a instrumentalização da discussão proposta.

Encontro com o self.

Jung constrói um conceito bastante sofisticado de self (*Selbst*) como um *fator ordenador e arquetípico no mundo imagético da alma* (HARK – p.108); como ponto central da personalidade, o self comanda porções conscientes e inconscientes. Jung percebe o self como um fator psicodinâmico livre do arbítrio da vontade, “numinoso”, e que de modo algum pode se confundir com o ego.

Enquanto analisava o pressuposto pedagógico de instrumentalizar tecnicamente o aluno *performer* na indução e expressão de suas emoções, me deparei com o trabalho de António Damásio. E com certa satisfação percebi que, de certa forma, fizéramos o sentido inverso na investigação sobre relação entre os sentimentos e as emoções e a consciência destes pelo indivíduo e a própria percepção deste por si mesmo como o que sente. *A consciência, como usualmente a concebemos, de seus níveis mais elementares aos mais complexos, é o padrão mental unificado que reúne o objeto e o self.* (DAMÁSIO; 2000, p.28) Por consciente, é necessário ressaltar, entende-se a constante

³¹ Zigmunt Bauman sociólogo de origem polonesa nascido em 19/11/1925 e desde 1971 radicado na Inglaterra.

presença do “Self”. Aquele saber-se *sine qua non* ao agir sobre o mundo com alguma intencionalidade.

A Consciência, de fato, é a chave para que se coloque sobre escrutínio a vida, seja isso bom ou mau; é o bilhete de ingresso, nossa iniciação em saber tudo sobre fome, sede, sexo, lágrimas, riso, prazer, intuição, o fluxo de imagens que denominamos pensamento, o sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. (DAMÁSIO; 2000, p.20)

Uma importante instrução deixada por Damásio é que o estudo da consciência só pode acontecer por vias indiretas fazendo os cientistas lastimarem (...) *o fato de a consciência ser um fenômeno inteiramente pessoal e privado, que não se presta a observações por uma terceira pessoa (...)* (DAMÁSIO; 2000 p.112). Logo, este estudo por vias indiretas, permite-me apresentar também a ótica através da qual este trabalho avança. Esta não é a tese de um *performer*, mas uma tese sobre o *performer* e o ofício ao qual este se dedica. Desta forma, ao examinar o relato das atrizes integrantes do processo que instrumentaliza esta tese, somos forçados a concordar com o pesquisador português, que qualquer conteúdo de nossas mentes é subjetivo; resta-nos, na qualidade de pesquisadores (...) *refutar ou comprovar objetivamente a consistência de muitas subjetividades individuais* (DAMÁSIO; 2000 p.113).

A citada obra de Damásio abre-se com a entrada do ator no palco, sua aparição na luz é a metáfora inicial para abordar a consciência. Por meu turno, escolhi a imagem de Shiva Nataraja como a melhor alegoria para desvendar este estudo. É a imagem estática e extática de um *performer*, neste aspecto Sri Shiva aparece como o rei (raja) dos dançarinos (nata). Ele dança dentro de um círculo de fogo, signo de renovação e, através de sua dança, Nataraja cria, conserva e destrói o universo. Ela representa o eterno movimento do universo que foi impulsionado pelo ritmo do tambor e da dança. Apesar de seus movimentos serem dinâmicos, como mostram seus cabelos esvoaçantes, Shiva Nataraja permanece com seus olhos parados, olhando internamente, em atitude meditativa. Ele não se envolve com a dança do universo, pois sabe de sua volatilidade. Como um iogue, ele se fixa em sua própria natureza, seu ser interior, que é *perene*. Em uma das mãos, ele segura o Damaru, o tambor em forma de ampulheta com o qual marca o ritmo cósmico e o fluir das formas criadas no tempo. Na outra, traz uma chama,

símbolo da transformação e da destruição, de tudo que é ilusório. As outras duas mãos se encontram em gestos específicos: a direita, cuja palma está a mostra, representa um gesto de proteção e bênçãos (abhaya mudrá) “não tenha medo”; a esquerda representa a tromba de um elefante, aquele que destrói os obstáculos, com o pulso amolecido a mão aponta para o pé esquerdo suspenso no ar. Nataraja pisa com seu pé direito sobre as costas do demônio-anão Apasmarapurusha, ele é o demônio da ignorância interior, a ignorância que nos impede, criando as falsas dualidades, de perceber nosso verdadeiro self. O pedestal da estátua é uma flor de lótus, símbolo do mundo manifesto.

O propósito da dança cósmica de Shiva³² é libertar o ser das ilusões de Maya, representadas por um lado pela ideia de “self”, que cria a sensação de personalidade e não pertencimento e, por outro lado, pela percepção do próprio o mundo físico. Ao dançar Shiva irrompe no universo das formas criadas, representadas pelo círculo de fogo ao seu redor, provocando movimento, evolução; a dança é o prenúncio da destruição de um universo caduco e a preparação de sua substituição por outro a ser posteriormente criado por Brahma. Assim, o gestual sugere a destruição que precede a criação ilustrada pelas atividades de Sri. Shiva ao dançar: criar, proteger, destruir, realizar e libertar. Entretanto, o círculo de fogo ao redor da figura pode ter um significado bem mais inquietante, a própria consciência, ou – como sugere o elemento – a súbita emersão na consciência da perturbadora percepção de sua própria efemeridade, pois o que circunda toda a figura é MahaKala, a morte, o fim.

Para Damásio *a consciência não é um monólito* (DAMÁSIO; 2000 p.33), ao contrário, apresenta-se cindida em Consciência Central e Ampliada e destas consciências emergem diferentes sentidos de self. A Consciência Central fornece um posicionamento do self no aqui é agora, um entendimento sempre presente de minha condição, desconhecendo a perspectiva de futuro e com um vago passado, quase imediato. Este é o Self Central e antes dele instaura-se o protossself. O sentido mais complexo de self, chamado por Damásio como Self Autobiográfico, deriva de outro tipo mais complexo de consciência denominada Ampliada. Para que este tipo de consciência opere e forneça ao indivíduo o sentido de identidade histórica é necessário que atendam algumas funções cognitivas;

³² A cena final de *Pas de Deux* evoca também essa imagem em um solo de dança executado por Milena Filócomo.

(...), como linguagem, memória, razão, atenção e memória operacional. Embora essas funções sejam realmente necessárias para que os níveis superiores da consciência ampliada operem normalmente, o estudo de pacientes neurológicos indica que elas não são necessárias para a consciência central. (DAMÁSIO; 2000 p. 36)

O surgimento do self pode ter sido a resposta biológica que o cérebro encontrou para explicar a quem pertenceriam os padrões neurais que criava (DAMÁSIO; 2000 p.46). Caberia retornar a Jung neste ponto e fazer-se a necessária diferença entre self e ego. Damásio representa neste estudo a investigação psicofisiológica fundamental para a preparação e desempenho dos artistas contemporâneos de teatro (ZARRILLI; p. 198). Por outro lado, Jung lida com um aspecto da condição humana que a impulsiona para o transcendental, o metafísico. Áreas, que se não afins, ao menos, também, não contraditórias.

O moderno impõe um novo superparadigma. A oposição “clássico X barroco” é despedaçada em múltiplos e novos tons e procedimentos, antes considerados anátemas, são instaurados. Em um relativamente recente período da experiência humana o cidadão comum se vê aparentemente livre da imposição coercitiva de uma mitologia. Dá-se início à era, chamada por Campbell, de Mitologia Criativa, uma nova época onde mitologias nasceriam de experiências individuais e os artistas seriam os novos xamãs. Mas ainda nessa era figura a incerteza, pois os mesmos critérios e funções ainda vigem para validar uma nova qualquer nova mitologia.

Assim, uma espécie de desconforto afeta os artistas contemporâneos, fenômeno associado ao pós-moderno que pode ser observado pela dissociação entre o que é professado e o que é praticado.

(...) Podemos tornar ainda mais aguda essa afirmação dizendo que sempre que a ideia de uma norma ou regra vem à tona na consciência, pode e deve ser vista como uma prova indireta de eventos que não se ajustam bem às expectativas habituais,(...) (BAUMAN; 2000, p. 146)

Esta dissociação acontece pela já aludida volatilidade da identidade do sujeito, como acentua (BAUMAN; 1998 p. 32): “Os projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição de identidade individual não podem retificar as consequências do “desencaixe”, deter o eu

flutuante e à deriva.” Esta mesma sensação é descrita por Campell na representação dos mitos *arturianos* quando da, nunca pacífica, cristianização europeia; neste caso pela razão inversa. Uma mitologia que não corresponde à complexidade da experiência místico pagã favorece a eclosão de um amor cortes que a sublima. No modernismo de T. S. Elliot retorna diretamente ao tema. Campbell (Campbell, 1991 p. 5) cita Beckett que, segundo ele, inspira-se no tema da espera, palavra essencial simbólica de Terra Devastada, para compor e ambientar Esperando Godot, um consagrado ícone do pós-moderno, para não mencionar o autor Tankred Dorst e seu texto Merlin.

Porém é necessário que se faça uma ressalva, não existe nesta pesquisa a presunção de propor novas categorias para o imaginário, ou qualquer novo conceito ou regime puramente semiótico para os signos. A discussão da ascensão das imagens em termos artísticos tangencia o meramente subjetivo e esta uma das características deste estudo, fazer com que se ouça também a voz do inominável. Valho-me neste terreno, conforme o demonstrado, das referências estruturais que Durand ao seu imaginário antropológico.

O artista no pós-moderno é acossado pelo imperativo de questionar a própria realidade que o cerca. Um dos sintomas que o teatro voltou-se a discutir seu próprio funcionamento é a percepção de que certa parcela da produção atual destina-se mais a profissionais e habitués de teatro e dança que a um público desavisado.

Minha dissertação de mestrado, que tem por título *Caminhos no Desconhecido* – breve sistematização de procedimentos de treinamento e ensaios a partir da análise de processo prático de confecção do espetáculo *A-Mor em tempo de Mor-te*, defendida em 2003 na ECA/USP, possui logo em seu início a seguinte citação:

O teatro é, talvez, uma das artes mais difíceis, pois três conexões devem ser simultaneamente estabelecidas e em perfeita harmonia: um elo entre o ator e sua vida mais profunda, com seus parceiros e com a audiência. (BROOK; 1993 p. 07) ³³

³³“ The Theatre is perhaps one of the most difficult arts, for three connections must be accomplished simultaneously and in perfect harmony: links between the actor and his inner life, his partners and the audience”. (trad. Autor) BROOK – 1993, p. 07.

Uma possível relação entre estas conexões e os círculos de Stanislavski pode ser vislumbrada ampliando-se o terceiro e mais largo deles para que o público possa ser incluído.

Uma das propostas deste trabalho é vincular os níveis cosmológicos e as funções da mitologia de Joseph Campbell, estas três conexões propostas por Peter Brook para o trabalho do ator e os registros da experiência humana de Lacan em uma estrutura alegórica funcional; conforme demonstrado no primeiro quadro. Jacques Lacan expõe três registros da experiência humana: o Real, o Simbólico e o Imaginário.³⁴ Estes três registros apresentam-se pela “confrontação”. Assim, o homem, ser cindido e antagônico, evidencia-se pela canhestra tradução em termos simbólicos das quimeras que possa ter sobre as visões (e distorções) exercidas naquilo que se considera a realidade. Também esta tripartição nos servirá de plataforma para a construção da ideia de uma suposta “consciência cênica”. O estudo deste fragmento da obra de Lacan e sua utilização estrutural têm caráter alegórico, fornecendo uma das bases metafóricas sobre a qual este estudo erige suas proposições.

O afastamento do fazer alienado e um maior conhecimento sobre os processos e resultados criativos na cena implicam, a meu ver, em investigar o que pode ser e como se comporta esta tal consciência. A prioridade do trabalho é categorizar que espécie de consciência o artista deve urdir para estar em conformidade com a própria pretensão de sê-lo (artista de fato). Tal consciência designada “consciência cênica” apresenta-se como uma função tripartite a ser desenvolvida na busca do *performer*. Uma vez mais, o *performer* ideal é aquele que se assume como Intérprete-Representante e busca a qualidade nitente. Logo a tripartição inicial resulta em categorias da consciência, designadas por este estudo:

- I. Consciência Auto-expressiva;
- II. Consciência Histórico política;
- III. Consciência Místico Mítica.

Consciência Cênica	Cosmologia (Joseph Campbell)	Conexões (Peter Brook)	Registros (Jacques Lacan)
Consciência Autoexpressiva	Microcosmo	Self (eu)	Imaginário

³⁴ Conferência de 08 de julho de 1953 – Sociedade Francesa de Psicanálise.

Consciência Histórico- político	Mesocosmo	Grupo (a cena/o grupo)	Realidade
Consciência Místico-Mítica	Macrocosmo	Audiência (todo o teatro/toda humanidade)	Simbólico

Tabela 1 – Relação entre a Consciência Cênica e as três plataformas de base.

Ao estudar estas categorias proponho a articulação de cada uma com as funções da atribuídas por Campbell à mitologia. Ao final dos respectivos capítulos urdo um breve excursão sobre a função aparente mais correlata e as conecto, completando uma relação apenas parcialmente proposta pelo mitólogo entre estas funções e o triunvirato Arte – Ciência – Religião.

Função Mística (Religião) – Busca da identidade do artista.

Função Cosmológica (Ciência) – Atitude científica para a apreensão de uma imagem do universo/natureza. A formulação de hipóteses para pesquisa artística do *performer*.

Função Sociológica (Arte) – Busca dos signos que falem ao público e sentido do próprio fazer enquanto estilo e forma.

Quanto à Função Pedagógica (como viver uma existência humana), onnipresente impregna cada segmento deste estudo; qualquer jornada aos campos da consciência suscita indagações e investigações. Somos tentados a transformar em matéria que se pode lecionar todo conhecimento passível de se transmitir. Na obra do mitólogo americano a Função Pedagógica aparece ainda como uma esfera psicológica (CAMPBELL – 1991 p. 623), o que não deixa de fornecer algumas indagações à parte, examinadas brevemente ao final do trabalho. Por fim, não seria justamente essa a função secreta? Aquela destinada a ser o quarto elemento oculto de uma falsa trilogia? Ao similar à pintura da porta de um tríptico: faz parte da obra, sem, no entanto, sê-la.

Uma feliz acoplagem das capacidades de memória, imaginação e raciocínio fez com que as estruturas de emoção e sentimento tornassem possível ao homem prevalecer em um mundo hostil e em condições em que outras espécies não prosperaram.³⁵ Damásio argumenta que os sentimentos pertencem aos estágios iniciais de formação da

³⁵ “(...), numa combinação frutífera de memórias do passado, imaginação e raciocínio, os sentimentos levaram à emergência da capacidade de antevisão e previsão de problemas e à possibilidade de criar soluções novas e não estereotipadas”. DAMÁSIO; 2003 p. 88.

consciência, que, de qualquer modo, é uma manifestação biológica fruto da evolução da espécie.³⁶ Advogo que a consciência do e no ato de representação – como a consciência em qualquer outro ato humano – vale-se também deste acoplamento de competências, como tento sugerir no segundo quadro.

Função da mitologia (Joseph Campbell)	Motores da experiência humana	Capacidades acopladas (António Damásio)
Mística	Religião	Imaginação
Cosmológica	Ciência	Raciocínio
Sociológica	Arte	Memória

Tabela 2 – relação entre as funções da mitologia com a tríade essencial da experiência humana e as capacidades inatas do indivíduo.

O primeiro impulso em direção a este modelo base para a tripartição “daquilo que se conhece e sabe sobre si mesmo” se faz o exposto através de um *insight* originado pela proposição de Lacan na conferência de 08 de julho de 1953 para a Sociedade Francesa de Psicanálise. Nesta conferência Lacan aborda o tema de um homem cindido em três pelos registros de sua experiência:

Real;
Imaginário;
Simbólico.

Durante toda a história das artes, quando novas formas se apresentavam com elas vinham uma série de promessas de novos tempos e perspectivas. Alguns movimentos chegavam mesmo a elaborar complexos discursos críticos de sustentação de novas teses para justificar-se ante o público. O modernismo no Brasil não foi diferente e seus manifestos atestam o caráter propositivo que os artistas que compunham suas fileiras atribuíam a esta escola. De tal forma que, desde sempre, a produção artística fazia-se acompanhar por um arcabouço de intenções mais ou menos claras sobre seus próprios propósitos e sobre quais projetos seriam incentivados para que tais fins fossem alcançados. Então, mesmo que em sua gênese ainda não houvesse uma ideologia formada, cada nova escola estética fazia-se apresentar pelas intervenções,

³⁶ DAMÁSIO; 2003 p. 46.

digamos, positivas no seio das artes; tais intervenções definiam uma visão de mundo a qual delineava um escopo, uma fronteira a ser atingida e, quiçá, transposta.

Porém, Samy Rosenstock (mais conhecido como Tristan Tzara) imaginava de outra maneira. Em Zurique, Suíça, na lendária casa noturna conhecida como Cabaret Voltaire³⁷, Tzara, vários de seus acólitos e outros artistas também lançaram manifestos; entretanto, tais documentos seriam de uma natureza completamente singular. Finalmente o niilismo alcançara o campo das artes e sua (anti) poética emergiu neste epicentro da vanguarda europeia.

Assim, ao efetuar uma produção que não afirmava absolutamente nada, nem apresentava caráter algum de propositivo, o Dadaísmo criou uma irreparável fratura no entendimento de toda futura composição artística. A ausência prévia de sentido, acentuada pela radical atmosfera casuística e mesmo fortuita da poesia e da performance Dada deslocam a formação do elo significado/significante para aquele que frui e não mais para aquele que emite/projeta – mesmo porque já não mais existe um projeto de recepção da obra *à priori*. Segundo Archer uma das características dos *readymade* de Duchamp seria a de pedir (ARCHER; 2012 –p.06); de tal modo que estava aberto, senão escancarado, o caminho para a performance, pois conforme afirma Josette Féral: “La performance comme absence de sens”. Ou, mais esclarecedor ainda:

La performance ne vise pas un sens, mais elle fait sens dans la mesure où elle travaille précisément en ces lieux d’articulation extrêmement flous d’où finit par émerger le sujet. Et ce sujet, elle le requestionne en tant que le sujet constitué et en tant que sujet social, pour le désarticuler, pour le démystifier. (FERAL ; 2003 p. 130).

Ainda de acordo com Archer, dois movimentos irão mesmerizar as artes pictóricas no pós-guerra: o *Expressionismo Abstrato* e o *Neodadaísmo*. Talvez não seja um desatino imaginar que toda a arte pós-moderna encontre aí suas matrizes.

³⁷ Nightclub fundado pelo também artista Hugo Ball em 05 de fevereiro de 1916 e até hoje em funcionamento com extensa programação artística.

2.6 Coletivos de Criação -

Este sexto ponto da *Tetraktis* é a resposta que a consciência histórico política gera em sua fricção com a Consciência Auto-expressiva. Apresentamos para este ponto a defesa precária de um modelo metodológico para o trabalho de criação em grupo. O modelo se pretende processual *work in process* e coletivo; ainda que reconheçamos uma série de convergências em relação ao *Processo Colaborativo* – que paulatinamente se consagra como paradigma ético – o estudo apresenta uma relativa resistência na adoção desta categorização para sua prática. O que importa aqui estressar é o imperativo grupal, uma imanência coletiva que se adere à “efemeridade ontológica” que caracteriza o teatro.

O teatro é uma atividade gregária e *coletivizante*. Esta tese entende que uma possível resposta para consciência do performer, uma vez percebida a relevância histórica e política de sua atividade, é a ponderação sobre as implicações do truísmo que principia esta sessão. Ainda, este trabalho supõe que o artista que avança em termos de percepção das distintas ferramentas de criação e discurso, incorre na possibilidade de ver tornar patente o que se encontra em latência em suas composições. Ou seja: ter o princípio coletivo e agregador como motor de suas práticas é uma das maneiras de, paradoxalmente, fazer aflorar uma poética pessoal. Ao criar conjuntamente o performer amplia e aprofunda a densidade de seu discurso artístico individual.

Uma eventual ponte entre os fluxos de energia criativa que perpassam as composições de um processo de trabalho, talvez compreenda um agenciamento conjunto das “metanarrativas” (SAISON; 1998 p. 39) de cada um dos participantes ativos. Assim, anuncia-se uma característica que, corroborando o ulteriormente retratado, amplia a noção das funções da encenação ao campo estrutural da produção artística contemporânea. (SILVA; 2008 p. 181). Não apenas a afirmação da desierarquização das funções artísticas, mas o próprio embaralhamento de tais supostas funções, suas desterritorializações e eventuais reterritorializações são o expediente com que lida o teatro atualmente.

Maryvonne Saison empresta a Jean-Christophe Bailly o termo “convocação teatral” (SAISON; 1998 p. 08) para sublinhar que o teatro, antes mesmo de que se expresse qualquer proposição cênica ou temática, possui uma “dimensão ontologicamente política” (Idem). Feita a convocação e reunidos em assembleia, antes que a moldura se estabeleça e se obtenha um espaço liminar para o evento, o que temos

é a reunião, o ajuntamento humano, sinergia. Ainda que a proposta já parta de um espaço dinamicamente partilhado entre audiência e performers, o primeiro momento – por força de princípio – é o da chegada. O que não significa que as práticas derivem necessariamente ao campo explícito da política; a pluralidade estética e o amplo espectro temático das artes cênicas são evidências de que essa dimensão dilui-se facilmente na expressão cênica.

As dinâmicas grupais de criação e composição para a cena inscrevem-se como *modus operandi* desde que se possa imaginar o teatro como manifestação artística; evidente que isso não excetua o fato que a história documental aponta especificamente para um quase total conteúdo de criações autorais individuais. Bem sabido que este campo pertence majoritariamente à Literatura Dramática, de modo que as práticas empreendidas para a transposição do texto em cena, no mais das vezes, são obscuras, ou completamente desconhecidas, restando os relatos mais recentes como fonte de ponderação para estudo.

A designação “coletivos de criação” e simplesmente uma ampliação do restritivo termo “grupo” para, assim, abranger outras expressões de criação para além da cena. Os coletivos de criação não são uma exclusividade nem do final do século XX, nem do teatro. Ainda na área teatral a história registra inúmeros casos, apenas para nos situarmos no renascimento as companhias de *Commedia dell’Arte* (na península itálica e suas equivalentes na Espanha (as *regulares* do Século de Ouro) e Inglaterra (Teatro Elisabetano) em grande medida funcionavam desta forma. Assim, a criação em coletivo e procedimentos grupais de composição não se configuram com um evento recente, mas uma sólida tradição nas artes cênicas; sendo a Criação Coletiva, os Coletivos de Criação e o Processo Colaborativo manifestações contemporâneas de práticas ancestrais. A arte teatral é amiúde definida como coletiva e presencial (MAGALDI; 1986 p. 9), de modo que seus sentidos são construídos e conjugados pelo confronto imediato de seres humanos, ênfase no plural, em um espaço circunscrito. Porém, os coletivos de criação artística também não são um privilégio das artes cênicas existindo em diferentes campos, como as artes plásticas (tomem-se as Corporações de Ofício/Guildas como exemplo), a música, autores literários e, cada vez mais, os agregados de multimídia. De fato, um olhar mais atento afere que expressões coletivas ocorrem nas artes de maneira consistente e continuada.

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral.

Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é o reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. (Abreu; 2004).

É significativa a ênfase de Luis A. de Abreu sobre ser *processo* e não *método* e em não designar uma forma precisa e fórmulas de procedimento, mas princípios de trabalho e criação em coletivo. Luis A. de Abreu afirma que o processo colaborativo é herdeiro direto da criação coletiva e elenca alguns dos problemas metodológicos deste procedimento de criação em grupo: informalidade no processo, não preocupação com objetivos e datas *deadlines* e mesmo com experiências criativas vigorosas não havia a preocupação com o registro para a fixação e acúmulo das experiências processuais; abordagem que Luis A. de Abreu acusa de diletante, pois “era, ainda, uma abordagem de criação totalmente empírica que se resumia, muitas vezes, em experimentação sobre experimentação”. Outro problema apontado por Luis A. de Abreu em relação a criação coletiva dos anos 70 é que a ausência de dramaturgo fazia com que a *amarração final* ficasse por conta do diretor – o que, paradoxalmente, fizesse com que o processo perdesse sua forma coletiva de criação, pois em determinado momento concentraria a visão do diretor. Uma das críticas de Luis A. de Abreu ao processo de criação coletiva é que ele gerava, por vezes, espetáculos em que não havia uma síntese poética e sim um acúmulo de criações individuais. Nos anos 80 houve o esgotamento deste modelo e a figura do encenador como “geômetra” do espetáculo se afirmou. Não existe algo como “meu texto” ou “minha cena” uma vez que o fazer é coletivizado – porém esta é uma condição precária em que as posições devem ser constantemente revistas. As discussões acabam por resvalar nos princípios do próprio teatro enquanto expressão artística. Confrontação e acordo são as pedras angulares no processo colaborativo de acordo com dramaturgo, que como procedimento realiza uma discussão prévia sobre o *Leitmotiv* da peça com diferentes trabalhos, imagens, improvisações, textos da dramaturgia e, então, cabe a dramaturgia uma estruturação básica deste conjunto no que é chamado canovaccio – termo originário da *Commedia dell’Arte* para designar os plots a serem desenvolvidos cenicamente pela companhia. Para Abreu “o canovaccio contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo”.

Apesar de uma consistente introdução ao conceito de Processo Colaborativo, o texto de Abreu permanece um tanto vago no que concerne à permeabilidade da dramaturgia em relação aos outros territórios da realização teatral. Nesse sentido, o

sexto capítulo da tese do prof. Dr. António Araújo, ao descrever a ideia de encenação *em processo* e ao falar da “encenação em coletivo”, alcança, em nossa opinião, muito maior êxito; talvez uma histórica e intrínseca proximidade maior de campos induza ao encenador observar com maior nitidez os processos de outras áreas – como o trabalho de atores e atrizes – que o permita ao dramaturgo. Sem dúvida Luis A. de Abreu e António Araújo articulam relatos sobre uma forma de processo que, apesar de conflituoso, tende a horizontalidade e ao repúdio radical a posturas autocráticas; entretanto, também aqui o trabalho de Araújo apresenta uma densidade sobremaneira mais robusta.

Em seu trabalho António Araújo discute qual seria o campo de atuação da encenação no momento atual. Analisando algumas questões sobre a encenação propostas por Bernard Dort, Araújo avança pela discussão da “encenação performativa” e da “encenação em processo”, também apoiado em ideias de Renato Cohen – que é uma constante fonte de lastro para referendar algumas de suas colocações. O diretor do Teatro da Vertigem, após um apurado escrutínio sobre as formas que a encenação assume no ambiente contemporâneo, performativo e pós-dramático, integra conceitos do pensamento pós-estruturalista de Deleuze e Guattari para divisar uma forma sua de participar de maneira dinâmica dos atos de criação e compreender a encenação que realiza em contexto. Assim, para Araújo o conceito de *Agenciamento* assume especial importância, pois o permite operar em “dois eixos” distintos: conteúdo/expressão e território/desterritorialização; sendo que nessa equação o segundo eixo ancora algumas das conclusões de gerais Araújo.

Araújo apropria-se de exemplos de outras fontes estudos de fenômenos, como no caso do semiólogo Steven Johnson e seus “sistemas emergentes” para conjugar as variáveis desses sistemas às múltiplas e polissêmicas interações em um ambiente de trabalho de criação em grupo. Ao aludir a uma “inteligência coletiva do sistema”, Araújo impele o autor a retornar à sua pesquisa de mestrado em que é preconizada a ideia de *Superorganismo*, que seria aquele ajuntamento de pessoas que passa a ser “dotado de caráter próprio e estabelecendo uma determinada forma de cumplicidade entre seus membros” (CYPRIANO; 2003 p. 20); o que não difere substancialmente de um coletivo que “encontre regras locais de funcionamento”, ou mesmo que criam “dispositivos de ação que agem de forma coordenadas” (Silva; 2008 p. 196). Porém, o encenador logo acrescenta : “(...) os quais – *os dispositivos de ação* – independem de qualquer gerenciamento central” (Idem) este índice de autonomia parece crucial para a

descrição de um coletivo de artistas criadores, um conjunto em que o centro é ubíquo e a periferia está em toda parte.

Uma das perguntas que Araújo evoca em seu texto refere-se a uma possível “anarqui-encenação” que surgiria como resposta contemporânea à diluição no coletivo processual da figura do diretor. O encenador não seria mais o condutor, nem mesmo o “estimulador-mor” dos processos pessoais e coletivos, mas um “operador de redes dinâmicas”, ou – como em outra feliz expressão – um *metteur en flux*.

Se em todo seu plano teórico o texto de Araújo mostra-se impecável, o que a pouca prática descrita nos permite antever nem tanto. Os previsíveis confrontos surgidos em dinâmicas coletivas de criação podem ser grandes oportunidades para a sofisticação do(s) discurso(s) da composição cênica. Entretanto, Araújo aponta o sistema de votos como último recurso para a resolução de impasses. Tanto em processos artísticos profissionais, quanto em casos pedagógicos não poderíamos ser mais contrários a tal atitude. O autor desta tese considera o recurso da votação profundamente antidemocrático, nos processos apenas o consenso pode legitimar um sincero fluxo de agenciamentos e suas criações artísticas.

A princípio pode soar *naïve*, ou mesmo irrealista, a proposta de resolução por consenso em todas as instâncias do processo de criação artística em teatro. Entretanto, a experiência – pedagógica e profissional – revela que a radical adoção desse critério e o completo banimento de alternativas autocráticas ou coercitivas incute no grupo a necessidade de táticas de negociação que levadas ao extremo catalisam as liberdades individuais ampliando-as. Simultaneamente dissolvem-se e reforçam-se as autorias – ou a sensação de pertencimento – do indivíduo no grupo. A disputa *per capita* de qualquer sentido emergente no grupo, além de injusta, abrevia possíveis desdobramentos criativos a que tais impasses podem conduzir. Enfim, a decisão pelo peso de aliados que uma determinada questão suscita ao menos três questões imediatas: por um lado a cizânia natural a qualquer alternativa imposta, não negociada, é o primeiro subproduto dessa circunstância; por outro lado, a adoção de uma proposta que previamente não satisfaz à totalidade dos participantes *in process* é uma tática ambígua, senão temerária, para compor um grupo de artistas criadores; e finalmente, tal procedimento revela o resquício autoritário que emana do “*centralismo democrático*” implícito em qualquer dinâmica de votação em um coletivo de criadores.

2.7 Consciência Místico-Mítica

Chegou o momento de concentrar a atenção na visão interior. De se desprender da personalidade como de um abrigo velho. De chegar à pura Consciência, capaz de contemplar a face do Ser Supremo. De submergir na alegria total do esplendor infinito...

Peça *As Três Velhas*³⁸, de Alejandro Jodorowsky.

Este estudo advoga a necessidade intrínseca da mistificação no processo de trabalho do teatro contemporâneo. O termo mistificar em sua acepção culta significa burlar, enganar, tapear. Assim, toda a ação originada do processo de mistificação é agenciada de forma a construir o simulacro. Em certa medida o princípio da mistificação engendra a ficção. Porém, considerado o espetáculo, o desenvolvimento de simulacros é a atividade por excelência da representação; mesmo, e talvez, sobretudo, quando este simulacro não possui distância apreensível de uma suposta realidade “de facto”. Assim poderia ser a constituição e apresentação de um espetáculo não mais que um evento real produzido a partir de um conjunto de atos deliberadamente falsos, como a radicalização extrema da “Fé Cênica” *stanislavskiana*. Ao forjar a mistificação, mesmo que portando uma mensagem abissal sobre o humano, o mistificador desobriga-se de uma suposta verdade ontológica. O processo fornece as contingências que pautam tais verdades, relativizadas pelas circunstâncias e necessidades predominantes. A mistificação também é necessária para a criação de uma atmosfera criativa, a ambiência é fundamental para a construção do que pode ser um bom encontro em teatro.

É importante ressaltar que o termo “mistificação” apresenta-se neste estudo despido de sua carga negativa *a priori*. Em outras palavras, a mistificação não é ato condenável *per se*, seu emprego pelo *performer*, em qualquer âmbito do processo de grupo, ou das etapas de seu trajeto pessoal, é não só justificável, mas necessário ao estabelecimento de convenções que lhe sirvam como horizontes, continentes nos quais

³⁸ Tradução Fábio Furtado. Este texto foi encenado pela primeira vez no Brasil no ano de 2010 e tem no elenco os atores Luciano Chirulli, Pascoal da Conceição, Danilo Grangheia (entra em 2011 substituindo Pascoal) e a atriz Maria Alice Vergueiro – que também assina a direção do espetáculo.

possa encaminhar suas investigações. Mistificar serve como ainda como ferramenta de fusão entre o profano, o inventado, a experiência pessoal e o sagrado. Mistificar é misturar aos olhos do outro aquilo que é com aquilo que parece ser.

Um dos corolários para a experiência continuada de observação de grupos de criação de alunos e profissionais é a percepção que, ao longo do tempo, os ensaios são marcados por certos eventos que tendem a cristalizar-se e ritualizar-se. Além de configuram-se como moldadores do próprio sentido de identidade do coletivo em questão, tais eventos e sua dinâmica refletem os humores e crenças dos artistas, bem como sua disposição em torno do material a ser trabalhado. Convencionados os elementos constituintes do rito, os participantes desempenham suas partes com convicção de fé, pois, se assim não for, o ritual não se cumpre e todo o efeito buscado revela-se inócuo – hipótese indesejada em qualquer que seja o caso. Uma vez efetivo o ritual, sua intenção, ainda que difusa, pode operar com força e seja qual for o resultado alcançado, escapará do aborrecimento de uma atividade que frustrando as expectativas iniciais não contém o germe subversivo da poesia reveladora. A criação artificial de um espaço propício ao místico, ao que excede normal.

Este próprio estudo serve como prova da arraigada crença que este pesquisador professa em que cada etapa do trabalho do *performer* deve ser impregnada da emergência do sagrado. De modo que treinamento, ensaios e apresentações devem perpetuamente mostrar-se ritualizados, cada um de seus segmentos compreendido e “performado” meticulosamente.

A própria busca por uma suposta consciência maior, ou ampliada, das coisas, seres e estruturas inscreve-se como mitológica para o artista. Buscar um saber que possa garantir um contato mais íntimo dos outros com sua produção é o mito fáustico por excelência do artista contemporâneo. Um constante e sempre progressivo caminhar rumo a um maior entendimento dos meandros do ofício de ator é em si mesmo uma alegoria para o artista pós-moderno. Ainda é comum ao imaginário atribuírem-se qualidades supranormais a grandes artistas por suas criações. O talento em traduzir em imagens, com sempre maior profundidade de impacto e leitura, cria uma aura de espiritualidade que ultrapassa a racionalidade mediana. O ambiente em torno de grupo criador assume uma atmosfera de perpétua gravidade, emprestando um entorno de sacralidade aos eventos circundantes.

Joseph Campbell percebe e designa para o “espetáculo de nossa própria Era de Titãs”³⁹ o que ele chama de “Mitologia Criativa”. A mitologia criativa não é um sistema de crenças estabelecido por alguma ordem institucional, casta ou similar derivado de coerção social, mas o que é gerado pela experiência excepcional de algum indivíduo; experiência forte o bastante para sensibilizar outrem. Campbell atribui à integridade e coesão dos cânones mitológicos de uma determinada civilização seu florescimento e queda. Quando não há mais conforto na antiga mitologia, os indivíduos sentem a urgência da busca por sentido. Busca que repercute interna e externamente. Em contrapartida, na crise contemporânea das artes cênicas o ponto comum aos *performers* é o de expor em cena suas aflições mais pessoais. Contra um fundo em que a discussão da linguagem de representação e a estrutura e função da cena são senso comum na dramaturgia, a própria criatividade tornou-se emblemática; criou-se no teatro paulistano atual um momento em que a mitologia criativa converte-se em criatividade mitológica.

Xamã, cientista e revolucionário são aspectos pedidos aos artistas de nosso tempo, sê-los genuína e simultaneamente é uma arte de poucos. Pensar hipoteticamente sobre essa tríade suscita ato banal ou criativo, preferível imaginá-lo no segundo caso. O desempenho do xamã é impregnado de misticismo e sinais evasivos. O ambiente no qual flutua o feiticeiro é o transcendente. Investido como guardião do sagrado, a ele cabe a dupla missão de aliviar o *homem médio* da angustiante tarefa de ter experiências místicas pessoais e, por consequência, fazê-lo compartilhar de um evento que, de qualquer forma, repercutirá idiossincriticamente em seus participantes; mediação e caminho entre o ordinário da vida mediana e o inusitado da epifania. O cientista busca, persegue, perscruta. A curiosidade leva-o mais fundo na investigação dos funcionamentos da Natureza. O rigor atrela-o a uma tradição e, assim, a um paradigma. A comprovação de tal paradigma, ou sua confrontação, são as atitudes esperadas neste ofício.

³⁹ (...) *of the spectacle of our own Titanic age*. (Campbell; 1968 p. 8)

2.8 O Quarto Caminho – alegoria estrutural para preparação e criação cênica.

George Ivanovich Gurdjieff nascido em 13 de janeiro de 1866 e falecido 29 de outubro de 1949 é um destes homens notáveis cuja variedade e amplitude dos conhecimentos não permitem sua classificação apenas como místico, artista plástico, coreógrafo ou filósofo. O certo é que este guia místico do início do século XX influencia decisivamente uma grande quantidade de seguidores e seus ensinamentos repercutem na maneira como o ser é contemporaneamente compreendido. Sua definitiva influência sobre o trabalho do psicólogo Piotr Ouspenski garantiu a transmissão de algumas de suas ideias e o resistente, porém buscado, endosso da academia. Na obra *Sobre tudo e todas as coisas*, de Gurdjieff, Belzebu descreve a seu neto o comportamento de estranhas criaturas de três cérebros que habitam a terra. Estes cérebros, como pavimentos em escala mais ou menos ascensional, contém também divisões e cada setor (ou centro – como são chamados por Kathleen R. Speech) possui características e funções específicas. O pavimento inferior é formado pelos centros motor, instintivo e sexual, o pavimento médio é formado pelo centro emocional e, eventualmente pelo emocional superior e, finalmente o pavimento superior comporta o centro intelectual e, assim como no emocional, pode ser ativado o centro intelectual superior. Nas pessoas comuns os cinco centros normais funcionam geralmente em desarmonia e com “roubo” de energia de uns pelos outros. E em alguns momentos especiais os centros superiores podem ser acionados.

Os ensinamentos de Gurdjieff são evocados nesta pesquisa por ser sua doutrina uma espécie de humanismo esotérico. Sua visão peculiar do homem e a estrutura componente deste ser fazem a exploração, mesmo que superficial, da obra deste mestre uma aventura fascinante.

Portanto, compreendendo a aproximação entre a primeira função e a religião, a pesquisa sustenta uma devoção incondicional do artista ao seu fazer. Assim, o artista deve submeter-se a ele próprio e fazer de sua busca uma demanda incansável e de sua necessidade de aprimoramento uma missão de vida.

A estrutura elementar por Gurdjieff, conforme Speech⁴⁰:

Tabela 3 – “Centros do Ser” de Gurdjieff.

Convém ainda ressaltar que cada um destes centros conhece, por seu turno, também a uma tripartição em áreas motoras, emocionais e intelectuais. Ao que corresponde um conjunto de quinze diferentes variedades de procedimentos e a um número de trinta e nove atividades mencionadas nesta pesquisa voltadas a cada uma das áreas desses centros. Como já mencionado, algumas das atividades podem ser realizadas visando uma preparação de caráter mais geral para a cena, enquanto outras contêm características mais ligadas à composição. Estas últimas funcionam como estímulo para imagens já elaboradas.

A parte intelectual dos centros é a de caráter mais elaborado e será sempre aquela a ser tratada por último uma vez que, prioritariamente, estabelece conexões com outro ponto constante na rotina dos ensaios que é o tratamento da dramaturgia e/ou da escritura cênica.

Uma alegoria viável de trabalho para o performer através de um conjunto de atividades derivado da estrutura elementar do ser de Gurdjieff é a contribuição processual de preparação e criação para a cena da consciência autoexpressiva do performer. Exercícios e reflexões direcionados a cada um dos centros tentam responder às diferentes demandas emanadas por eles, e também funcionar como estímulo para

⁴⁰ Speech; 1999 p.53.

composição. Um emprego prático proposto a partir das ideias de Gurdjieff é a criação dos três tipos humanos *gurdjieffianos* –descritos em termos literários por Speech (Speech; 1999 p.57) como personagens *shakespeareanos*. Estes são indicados pela preferência na utilização de um dos três cérebros/pavimentos. Assim, de acordo com Speech o homem ligado aos instintos, à motricidade cinética e aos impulsos sexuais seria representado por Henrique V; quanto ao segundo tipo, orientado por seus sentimentos, Falstaff seria a personagem símbolo. Quanto ao terceiro homem de Gurdjieff, aquele voltado à elaboração teórica e à apreensão lógica da realidade, é reservado Hamlet como emblema. Speech os classifica como endomórfico, mesomórfico e ectomórfico, respectivamente, mas neste último caso o termo *exomórfico* parece-me mais adequado. Nenhum destes homens atinge a meta almejada pelos ensinamentos do mestre espiritual russo, pois seus centros não funcionam em harmonia e um deles é sempre priorizado em detrimento dos demais; este mau funcionamento impede que os centros superiores floresçam e o a consciência desperte em seu pleno potencial. De tal forma que a escala de pavimentos não é completamente ascensional, pois um homem do terceiro tipo, só alcançará a consciência e eventual iluminação se conquistar a harmonia e o uso adequado dos dois pavimentos inferiores e seus quatro centros; e as epifanias e eventuais momentos de êxtase e deleite encontram-se ao ativar-se o centro emocional superior e não o intelectual.

A abordagem dos centros não deve seguir a mesma abordagem de suas partes. Assim, enquanto a ordem sugerida para o trabalho com cada centro seja primeiro por seus aspectos motores, seguidos por trabalhos para a parte emocional dos centros e, por fim, atividades da área intelectual, todos os centros podem trabalhar simultaneamente em fases do processo, aos pares, ou apenas em um por vez.

2.8.1 Estímulos e exemplos de atividades para o centro motor

Por sua posição na base dos pavimentos do ser, o centro motor é primeiro evocado em processos de formação para composição e montagem.

Parte motora:

As diversas modalidades de exercícios de imitação fazem com que este campo seja onipresente nos modelos de formação do artista da cena. Exercícios de espelho,

onde uns tentam acompanhar os outros se misturam a brincadeiras de reflexos, exercícios motores e rítmicos.

O caráter físico das atividades deste centro proporciona que elas sejam utilizadas nas fases iniciais e de aquecimento dos encontros.

Exemplos:

- I. Espelhos simples e com variações que não envolvam coralidade.
- II. Imitações de movimentos e sons de animais.
- III. Imitações uns dos outros.
- IV. Dram, Lesh, Zum e Bom⁴¹.
- V. Palmas em dois e três tempos⁴².

Parte emocional:

Exercícios diversos que envolvam músicas, ou coreografias devem ser empregados para o propósito de estimular a parte emocional do centro motor.

⁴¹ Em roda, de forma que todos possam se ver, os participantes movem uma bola imaginária com o som de suas palavras. Inicialmente empregam-se quatro palavras e definem-se os erros e pontuação negativa; o desenvolvimento processual do jogo implica em ampliação da dificuldade do jogo e revela sua validade em mais de um centro. Para mover a bola para a pessoa imediatamente à sua direita usa-se a palavra **Dram**, para que a bola vá para a pessoa a sua esquerda diz-se **Lesh**. Para passar a bola para quem se estiver olhando, valendo a ressalva que apenas neste momento é fundamental que o olhar seja realmente direcionado a quem se passa, usa-se **Zum**. E, finalmente, para mandar de volta a bolinha fala-se **Bom**. Implicando em erro (geralmente ao terceiro erro exclui-se o participante): falar a palavra erradamente ou fora de sua vez; não falar/responder rapidamente quando de posse da bola, usa-se um tempo médio de três segundos (contados com uma palavra longa como “Mississipi”) como limite para se mover a bola; ser a terceira pessoa em sequência a usar a mesma palavra; o participante usar três vezes a mesma palavra em sequência. Após o grupo apresentar certa destreza, podem ser acrescentadas as seguintes palavras: **Zas** – para a segunda pessoa à direita; **Trás** – para a segunda pessoa à esquerda; **Ping** – para a primeira pessoa “da queda” (aquele que iniciou o movimento da bola); **Pong** – para a segunda pessoa “da queda”. Grupos avançados podem, ainda, utilizar a palavra **Boing** seguida por alguma das anteriores e passar a bola para a primeira pessoa “da queda” a tê-la utilizado. Evidente que começar um movimento de bola, ou queda, com as palavras Bom e Boing é erro básico.

⁴² Contagem em compasso binário e ternário de palmas. Utilizar-se a tônica nas segundas e terceiras palmas facilita a que se façam composições numéricas a partir da intercalação de compassos somando-os para a obtenção dos seguintes resultados: próximo número quatro a “soma” seria 2 + 2 (palmas em dois compassos binários), para cinco a conta seria 2 + 3 (palmas em compasso binário e ternário em sequência), seis = 3 + 3, sete = 2 + 2 + 3, oito = 2 + 3 + 3; nove = 3 + 3 + 3 – número limite para composições numéricas mais elaboradas de palmas como a contagem de dois a nove em ordens crescente e decrescente.

Brincadeiras em grupo em que se suponha alguma “compensação” pela superação conjunta de um desafio são especialmente recomendadas.

A improvisação é outra atividade processual ligada a este centro. A criação de cenas a partir de uma elaboração precária, tanto ajuda a formar o artista, como pode originar material expressivo para a cena.

Exemplos:

- I. Palmas em dois e três tempos em coralidade.
- II. Ensinar para o grupo uma música em outro idioma.
- III. Improvisações com ênfase nos aspectos corporais.

Parte intelectual:

A parte intelectual do centro motor insta uma categoria de estímulos que temporariamente interditam a precedência da “ação” pela reflexão nas composições para e da cena. Portanto, que o trabalho de mesa precede a criação de algum estudo cênico; entretanto, justamente por estar no pavimento inferior, tais elaborações devem ser generalistas e, ainda, não apontar para algum partido estético.

As atividades da parte intelectual do centro motor podem também estar ligadas, em sua feição mais próxima à formação e ao treinamento, aos aspectos mais físicos das atividades, conforme evidenciado pelos primeiros exemplos.

Exemplos:

- I. Composição de física de objetos e conceitos; note-se que o objeto e/ou conceito deve ser representado. Uma variação é a utilização de objetos e a manipulação de conceitos abstratos.
- II. Composição individual e em grupo de “máquinas” humanas com alguma finalidade.
- IV. Improvisações a partir de temas essenciais, ou conceitos gerais emergentes nos momentos iniciais do processo.

2.8.2 Estímulos e exemplos de atividades para o centro instintivo

O centro instintivo corresponde, neste modelo alegórico, à área artística do pavimento inferior do ser. Uma vez que todas as atividades que este sugere se dirigem à expressão prática em composições isoladas, ou no âmbito do processo.

Parte motora:

A elaboração física de sensações agradáveis e desagradáveis são as componentes do foco do trabalho a partir desta área do centro instintivo. No âmbito da formação podem ser empregadas atividades que apresentam parentesco com estímulos ao sensorial, conforme apontado pelos exemplos iniciais.

Entretanto, como estímulo de intervenção em composições, ou mesmo como tema para criação, um grupo de trabalho pode-se valer de atividades dirigidas a este centro.

- I. Apresenta-se aos participantes algum estímulo de ordem sensorial. De tal maneira que podem ser usados desde pinturas, músicas, a algum sabor ou cheiro como fonte para a composição. Pode se efetuar apenas a descrição de tais estímulos, porém a exposição direta ao estímulo físico propriamente dito é preferencial.
- II. Improvisações ou estudos cênicos mais elaborados tendo como tema as sensações físicas apresentadas pelo material dramático/dramatúrgico e processual.
- III. Em processos mais avançados, ou com dramaturgia elaborada, podem-se usar improvisações a partir do jogo de Status de Keith Jonhstone⁴³ como estímulo ligado a este centro.

Parte emocional:

O trabalho com a parte emocional do centro instintivo aponta para a percepção do que pode existir de menos racional para a exploração na criação cênica.

Nesta parte do centro instintivo, o trabalho prático consiste na exploração das emoções mais profundas a motivar a composição cênica. De tal forma que obsessões, raivas e “amores” cegos podem ser buscados como tema para improvisações e estímulo para cenas mais elaboradas. Um aspecto mais brando, porém transversal à diversos centros é a empatia; aqui restrita às preferências afetivas ou circunstanciais.

Exemplos:

- I. Continuação e aprofundamento do trabalho a partir do jogo de Status de Keith Jonhstone.

⁴³ De acordo com Jonhstone o impulso mais elementar ao nos relacionarmos com outras pessoas seria nos posicionarmos hierarquicamente, à semelhança de todos os primatas superiores e gregários. Assim, pode-se ter uma entre três maneiras de estabelecer nossa relação com o outro. Tenta-se submeter o outro à nossa superioridade, se é neutro ou inferior à outra pessoa. A neutralidade apresenta uma maior distancia emocional entre as personagens de uma composição

- II. Improvisação ou criação de cenas a partir de temas ligados aos desejos irracionais apresentados pelo material dramático/dramatúrgico e processual.

Parte intelectual:

Esta área do centro instintivo está reservada a muitas das pretensas intuições do processo. Os primeiros partidos estéticos e a clivagem discursiva mais elementar tem nesta parte do centro instintivo sua primeira guarida. Mas precisamente por se encontrar ainda no pavimento mais baixo da estrutura do ser, algumas destas imagens iniciais ou cedo evanescem, ou permanecem adormecidas até sua melhor elaboração. Porém, uma vez que o artista é também um ser intuitivo, outras tantas construções emersas de atividades ligadas a esta parte podem se tornar renitentes no processo até sua posterior justificativa também na parte intelectual de outro centro.

Exemplos:

- I. Elaboração de composições a partir da clivagem de temário do e para o material dramático/dramatúrgico e processual.
- II. Discussão preliminar dos insights artísticos sugeridos pelo processo. O sabor de algumas formas pode ser sugerido para a dramaturgia e/ou escritura cênica.

2.8.3 Estímulos e atividades para o centro sexual

O centro sexual é no pavimento inferior aquele mais próximo do performer e, por assim dizer, distante da cena. Sua natureza individual condiciona, segundo este estudo, a perceber este centro como polo endomórfico do ser e matriz de estímulos inconscientes a serem revelados pelo performer.

Este centro opera diretamente através da mais potente e densa forma de energia, sofrendo assim saques de outros centros. A liberação para a consciência deste centro compreende um esforço de sincera entrega e renúncia que o performer deve avaliar estar, ou não, pronto a empreender, mas que em termos de composição é imprescindível. Pois, para o performer na expressão cênica tais motivações elementares de sua criação devem ser claras e intencionais.

Parte motora:

Como esta área se dedica a busca de satisfação e recompensa sexuais traduzidas por sensações de prazer sexual, tais sensações a princípio poderiam apenas

ser agradáveis ou neutras. Entretanto, para efeito de estímulo à criação artística este estudo também supõe sensações negativas também na parte motora do centro sexual.

Uma vez que a satisfação sexual está em íntima conexão com o que é tátil, o emprego exclusivo de estímulos corporais é uma das características desta parte do modelo oferecido.

Exemplos:

- I. Atividades que propiciem a utilização expressiva de partes específicas do corpo. Tais atividades podem ser como as de trazer o “foco” para uma determinada parte do corpo. Muitas destas atividades chamam a atenção sobre uma determinada região do corpo através da restrição expressiva de uma grande parte do corpo; diversas táticas de denegação física, como a imobilidade, podem ser empregadas para este fim.
- II. Tomar apenas uma parte do corpo como “metonímia” de toda a composição e utilizá-la para estabelecer contatos táteis com o(s) outro(s).
- III. Apreensão/criação de sinalização sexual de origem inconsciente.

Parte emocional:

A parte emocional do centro sexual é aquela que lida com a atração sexual em seu estado mais primitivo, primevo e, talvez assim, brutal.

Sentimentos de satisfação e frustração, ao roubar energia deste centro, podem aparecer ligados a questões circunstâncias de grande diversidade. Portanto, a ampla percepção de potência em suas inúmeras formas relaciona-se a área.

A atração sexual e armas de sedução, dissuasão e coerção fazem também parte do panorama abordado por esta área.

Exemplos:

Exercício “da dor e da delícia”⁴⁴.

- I. Atividades como improvisação ou criação de cenas que lidem com o tema “pudor”.
- II. Improvisação ou criação de cenas a partir de temas ligados aos desejos sexuais conscientes apresentados pelo material dramático/dramatúrgico e processual.

⁴⁴ O performer relaciona as dores de ordem existencial e os prazeres apresentados pelo material dramático/dramatúrgico e processual.

Parte intelectual:

As suposições e as percepções conscientes sobre o sexo estão abrigadas nesta área. Conjecturas e teorias sobre o comportamento e a vida sexual também encontram resguardo neste território do ser.

Um efeito, por assim dizer, negativo desta parte é a possibilidade de elaborações racionais de obsessões e perversões; assim como de fantasias e comportamentos sexuais compulsivos. Por outro lado, a aspectos empáticos, também presentes nas composições tendem a aflorar nas composições.

Exemplos:

- I. Atividades de alteridade e permutabilidade de pontos de vista, como inverter os papéis na cena.
- II. Discussão e elaboração de temas ligados a comportamentos sexuais convergindo para a elaboração de improvisações e estudos de cena.

2.8.4 Estímulos e atividades para o centro emocional

O centro emocional, como o próprio nome já faz ver, lida com aquilo na estrutura do ser que é de fundo emocional; o que vale dizer: somático, logo psicofisiológico.

Justamente por definir o mesomórfico e situar-se no pavimento intermediário é neste centro que se processa o transito da matéria interna e externa tornando-o o epicentro da criação artística.

Parte motora:

Esta área cuida da expressão das emoções no que se refere ao seu aspecto mais mecânico. Assim, nesta área são tratadas as formas que diferentes estados emocionais assumem em nosso corpo e o reconhecimento de procedimentos para induzi-los e/ou simulá-los.

Os pequenos desejos e paixões cotidianas também podem ser explorados por este centro, que, desta forma, auxilia a que se revelem as motivações por detrás de algumas predileções e aversões do dia-a-dia.

Atividades ligadas à formação, mesmo que continuada, do performer devem fazer parte dos procedimentos empregados, principalmente em grupos menos experientes. Os exemplos iniciais seguem tal direção.

Exemplos:

- I. Atividades que favoreçam a evidente exibição de emoções ditas básicas⁴⁵.
- II. Introdução ao Método BOS – BOS method – e estudo de atividades a partir metodologia psicofisiológica para a preparação de performers e ao conceito de *comportamento em atuação - acting behavior*; “Such a method should contain a sequence of psychophysiological exercises which Will tend to increase the ability of the actor to represent”. (ZARRILLI – p.217).

Parte emocional:

É o centro que indica diretamente os principais caminhos que poderão levar à consciência. A compreensão que o ser pode ser arrebatado emocionalmente pela estética, pela ética e por experiências, que não de outra forma, espirituais e que, talvez por este arrebatamento possa desfrutar de momentos epifânicos é atributo desta parte, portanto.

Se nos outros centros a parte emocional é aquela mais ligada à expressão, o centro emocional é propriamente o berço da expressão. A grande questão posta ao centro emocional é quais serão os caminhos a serem trilhados e, por conseguinte, quais os grandes exemplos, os mestres a serem ouvidos e as referências a seguir.

Exemplos:

- I. Atividades de composição cênica que retrate os grandes temas surgidos a partir do material dramático/dramatúrgico e processual.
- II. Toda é qualquer defesa de algum partido estético para as composições. Atividades de avaliação crítica e registro são importantes ferramentas para esta nevrálgica área da estrutura. Uma vez que devam apontar, mesmo que frouxamente, em direção a uma formalização, as tradições empregadas devem ser postas às claras.

Parte intelectual:

Compreende a fase de exposição expressiva das composições. Aqui pela primeira vez eventuais projetos de recepção podem ser discutidos. Porém, o núcleo

⁴⁵ Um exemplo destas atividades é o do círculo com quatro humores básicos como raiva, medo/riso, desejo e dor.

desta parte é justamente a tomada de consciência das distorções provocadas na cena a partir de seu contato imediato com o público, a percepção do público como cúmplice, como coautor.

Apresentação de improvisações, estudos e cenas e posterior discussão crítica.

2.8.5 Estímulos e atividades para o centro intelectual

O centro intelectual apesar de situar-se no pavimento superior presta-se mais facilmente a atividades de formação e preparação em estágios anteriores aos do centro emocional.

A interpretação metafórica da estrutura de Gurdjieff como estímulo para a cena permite que pensemos este centro possuindo atividades para antes e depois do fato cênico expressivo, da apresentação.

Parte motora:

Desta área advém uma grande quantidade de recursos cuja utilização pode ser feita ainda nos primeiros momentos do processo. Trata-se da compreensão da “mecânica” das palavras, mas também da fabricação de sentidos. De tal maneira que desde o emprego de exercícios de repetição de palavras, valendo o treino de todo aparelho fonador, mas também de tudo na corporeidade que valida uma semântica gestual.

Assim, a parte motora deste centro pode originar estímulos para a preparação de grupos ainda iniciantes, bem como para elencos já experientes.

Exemplos:

- I. Exercícios de repetição de palavras e/ou frases e pensamentos mais complexos. O mestre americano Tony Barr (Barr, 1997) possui uma grande variedade de exercícios com este formato.
- II. Aprimoramento das intenções originadas no dramático/dramatúrgico e processual.
- III. Reflexões sobre os “pontos fracos” e as contradições do processo e das composições.

Parte emocional:

Esta área da estrutura revela a pulsão do artista em evoluir e investigar com maior agudez seu ofício, a ânsia por revelações e vontade de seguir uma trilha que leve ao verdadeiro saber, são marcas distintivas deste território.

O caráter reflexivo que este estudo atribui a parte emocional do centro intelectual evidencia-se nas atividades proposta, todas com características de discussão e avaliação crítica das composições e do processo.

Exemplos:

- I. Reflexão em grupo sobre os objetivos, os desafios e as indagações pessoais com processo.
- II. Avaliação sobre as referências e aprofundamento da visão crítica das composições e do processo.

Parte intelectual:

Da mesma maneira que este estudo sugere que as áreas motora e emocional do centro intelectual sejam acionadas ainda nos momentos iniciais de qualquer processo de criação, a área intelectual deve ser a última a ser abordada. Mesmo depois de definitivamente findas apresentações, esta área persiste reverberando no fazer artístico do performer.

As revelações, os descobrimentos e a permanente construção de um discurso artístico são demandas que o emprego desta derradeira parte da estrutura visa esquadrihar.

Porém, o mais importante desta parte é a possibilidade de construção de novo conhecimento sobre algum aspecto do ofício. Portanto, a forte recomendação desta pesquisa é que o processo seja o mais poroso possível, de modo que o fluxo de informação seja desimpedido e constante. Uma das maneiras de garantir porosidade e perenidade é a publicação de toda literatura gerada pelo processo, a continuada publicação em mídias sociais de diferentes tipos de registro favorece a produção de resumos e documentos de diferentes envergaduras, como ensaios, artigos, etc.

Exemplos:

- I. Reflexão sobre as transformações pessoais e no grupo que o processo de criação influenciou/motivou.

- II. Atividades que demonstrem as “descobertas” artísticas e, de modo mais geral, o enriquecimento pessoal produzido pelas composições e pelo processo de criação.
- III. Elaboração de hipóteses e novos territórios de exploração.

2.9 Excursão Política

Creio que o anarquismo só tem sentido ao buscar e identificar estruturas de autoridade, hierarquia e dominação em todos os aspectos da vida, e questioná-las; e, a não ser que se justifiquem, estas estruturas são ilegítimas e devem ser desmanteladas, visando a extensão da liberdade humana. (CHOMSKY, 2011 p. 55).

Vivemos em uma pós-modernidade que tem cada vez mais pressa e consumimos em uma velocidade sempre crescente e avante. A obsolescência começou com as coisas, os objetos de consumo e logo passou para as ideias, até que hoje chegou às pessoas.

Proponho-me aqui a expor e defender algumas posições políticas já aventadas em outros momentos do trabalho. Inspirei-me em António Damásio para o título deste capítulo, em *O Mistério da Consciência*, o neurocientista português usa duas vezes tal ferramenta discursiva que permite que ele de maneira descomprometida deambule intelectualmente temas mais amplos.

Lembro-me de na adolescência reivindicar-me Marxista Leninista. A ditadura militar ensaiava sua saída do cenário político e a sociedade parecia acordar de um profundo sono, estupor. As reuniões para a organização do partido; os longos seminários de doutrinação política; o sabor de aventura de ações prosaicas, mas de grande valor simbólico. Até que em uma reunião, um companheiro mais experiente escarneceu ao intitular-me “anarco-erótico” – lembro-me da vergonha. Hoje, porém, soa-me completamente o oposto de então. Não muito depois, pelo interesse histórico no movimento socialista revolucionário, deparei-me com os pensamentos de Mikhail Bakunin; e com a outra versão da Primeira Internacional Socialista. Daí avançar a Pierre-Joseph Proudhon foi apenas um passo.

Os relativizar os valores *proudhonianos* é um dos pontos básicos para a compreensão do socialismo libertário no contexto contemporâneo. Sua visão radical sobre o direito de propriedade aponta em uma direção que não permite grandes ângulos de interpretação. Porém, ao dissolver-se a meta da simples dissolução de qualquer propriedade privada pelo seu coletivo direto, como nas experiências comunitaristas, tem-se um quadro com matizes significativos. Ou seja: qual o impacto da iniciativa privada em um determinado nicho e sua responsabilidade por isso.

O mesmo vale para sua noção de liberdade e segurança, postas em posições antagônicas no ambiente pós-moderno de Bauman. Portanto, o que possa ser

“libertário” é o resultado da problematização do termo liberdade. O que podemos agenciar de forma autônoma no curso de nossas vidas. E como nos livrarmos dessa oposição insana entre nossos direitos individuais de livre arbítrio e nossa segurança pessoal. Ao considerarmos o adensamento e a convergência midiática e suas implicações socioculturais nos deparamos com um território completamente líquido.

Restando-nos aderir completamente à ideia de igualdade, também basilar para a anarquia.

Uma crítica diacrônica da evolução político social do mundo moderno como ferramenta para amparar uma visão filosófica da sociedade e dos movimentos evolutivos nas relações humanas. A proposição de teses significa a súmula de valores estratégicos para a construção de uma alternativa de mundo, finalidade última de qualquer discurso político.

Teses Ácratas:

1. A pequeno-burguesia é a verdadeira classe rebelde.

Ao longo de sua história o socialismo revolucionário percebe um grande número de pequeno-burgueses como quadros para a luta por um mundo mais justo. Enrico Malatesta era de uma bem sucedida família de proprietários e Michail Bakunin, da baixa aristocracia russa, formou-se filósofo. Porém, acredito que o ceticismo pós-moderno, de que reiteradamente nos fala Bauman (Bauman; 2000 p. 16) aliado a falência da política moderna de movimentos e a aparição de uma “guerrilha” política de campanhas, descontadas as suas onipresentes crises, construíram um quadro, facilitado por um endêmico conservadorismo residual das classes médias emergentes em que, na maioria das regiões do planeta em que prevalece a democracia burguesa as revoluções não são mais necessárias, ao contrário. As rebeliões pontuais, aceleradas por contingências que facilitem sua empatia, até, como nos ensinou a FIAT antecipando o slogan das manifestações de junho de 2013, apresentam uma personagem híbrida, não mais um revolucionário, mas um rebelde. A guerra de baixa intensidade travada pela rebeldia é geralmente tratada como uma espécie de infantilismo social, um aspecto insurreto e pueril da sociedade contemporânea. Manifestações acéfalas e de discurso político difuso. Ainda assim, profundas e constantes mudanças na organização social estão sempre em curso. Portanto, de modo geral a revolução foi substituída pela rebelião.

A classe média, consumidora voraz, é uma classe rebelde por princípio; criativa e insatisfeita busca mais e mais afirmar-se sobre uma, cada vez mais, elusiva identidade.

2. O mercado não é o inimigo do ácrata, mas o Estado Nacional Burguês.
3. O caminho é a rebelião permanente e ultrapacifista.

O Marxismo, apesar de muito mais avançado que o liberalismo, é fundamentalmente uma forma de pensamento autoritária. Podemos afirmá-lo inclusive pelo tratamento historicamente dispensado a outras correntes de pensamento socialista. Com maior ou menor notoriedade, o marxismo acaba revelando seu caráter coercitivo e cerceador. A ação política pode ser expressa de diversas formas, inclusive com a demonstração pacífica de desobediência civil.

4. A Nuvem vai ocupar a posição do Estado.
5. O Estado Moderno é as instituições pós-modernas, ou o fim da Idade Contemporânea.

Do *J'accuse* de Zola em 1898 aos movimentos *Occupy* da segunda década do século XIX e todo o século XX vê a aproximação entre artistas e a política. Os artistas modernos de vanguarda e os movimentos políticos revolucionários com características totalitárias não apenas flertaram, mas, tanto à direita nos principais modelos nazifascistas quanto à esquerda comunista, houve um intenso engajamento. O aspecto positivo deste processo é *ad hoc* ter tornado, quase por definição, a arte em algum sentido também revolucionária. Nos termos aqui propostos verdadeiro artista passa a ser um agente de perturbação política, um rebelde em permanente ativismo.

O teatro é uma expressão artística a perpetuamente consumir as próprias bases, cada novo espetáculo é um renascer. Em sua evanescência e volatilidade naturais, o teatro, que se consoma no ato próprio da apresentação, é o foro da Ação. O *performer* tem na Ação opção inescapável para fazer-se em cena, apenas por meio dela permite-se ao público seu juízo de caráter.

Em uma sociedade obcecada pelo individualismo e de relações “líquidas” o revolucionário deve ser um exemplo por suas atitudes na contramão deste estado de coisas. Assim, fundado sobre um radical coletivismo em seu processo criativo, o *performer* contemporâneo entende que o espírito pode expressar-se mais facilmente quando em grupo.

2.10 Consciência Histórico Política

Disons que le langage du politique est un langage d'annexion, tandis que le langage du créateur est un langage quelque peu différent et je ne pense pas que sa qualité fondamentale soit précisément celle d'essayer de coloniser autrui. Alors dès le départ il y a cette différence, différence qui n'a jamais posé de problème pour nous qui sommes anarchistes et revendiquons notre anarchie. Nous n'avons jamais eu de problèmes de prise de pouvoir. Notre lutte s'est toujours placée sur le plan de la prise de conscience.

Armand Gatti (FÉRAL; p. 19).

O Real para Lacan não é a real da ciência e sua *Lacan diz que a ciência se caracteriza pela forclusão do sujeito*, nem a “realidade psíquica” freudiana, mas aquilo que a condicionaria. Para efeitos concretos neste estudo, à noção de Real a partir da realidade como a apreensão dos sentidos filtrada pelos pensamentos, portanto representação como queria o Dr. Freud podemos fazer surgir uma nova fronteira.

Teatro é o *lugar de onde se vê*, logo podemos inferir que esta forma de expressão possui foco na audiência que a nomeia e constitui; de tal forma que a consciência histórico-política revela-se na percepção que a criação cênica, uma vez posta ao escrutínio público, manifesta-se como uma intervenção.

Proposta a um determinado grupo, em um determinado momento, antecipando, ou não, algum determinado projeto de recepção, tal intervenção institui por sua própria natureza seu caráter político. A apresentação de teatro é um ato que pressupõe uma assembléia: “*Il a pour condition d’être pour et par un public*” (SAISON; 1998 p. 7). A “convocação teatral” estabelece uma ato de chamamento e reunião que *ad hoc* antecede ao próprio tema da peça.

... fait alors immédiatement apparaître la thématique de l’œuvre ou de la proposition scénique comme secondaire, par rapport à cette dimension ontologiquement politique, dans laquelle le politique est le mode du théâtre. Même s’il ne traite pas directement d’un sujet politique, alors même qu’il peut sembler absorbé par d’autres enjeux, le théâtre reste, comme l’art dans son ensemble, un lieu politique. (SAISON; 1998 p. 8).

Não há teatro sem que vinculados em presença imediata – dispensando mediação – actantes e expectadores em um mesmo recinto participem da construção de um evento singular, a apresentação teatral. O imperativo da presença de fato de elenco e audiência em um mesmo espaço físico é uma constante quando se instaura a discussão do próprio sentido atual desta forma de arte. Entretanto, a cultura da pós-modernidade é uma

cultura tecnológica; de forma que não se trata de questionar os limites do teatro, mas os avanços tecnológicos criam novas formas de mídia cada vez mais sofisticadas e experiências com anteparos, representações *on line* e projeções de cenas que acontecem à distância não são exemplos raros na produção contemporânea. Porém, é categórico o imperativo presencial para a consolidação desta expressão artística. Não se trata de (des)qualificar uma dada experiência que dispense a presença de *in locu* do elenco, mas a íntima e não mediada comunhão de elenco e espectadores talvez seja um dos últimos bastiões de diferenciação e sentido que reste ao teatro. Uma vez que este ato presencial se efetue, resta ainda que se perceba que algo necessariamente transitará entre os participantes deste ajuntamento. Então, mesmo rejeitando qualquer noção tradicional de política, em um espetáculo cada ideia exposta ao público expressa uma visão de mundo. Ainda que fragmentado, um discurso sustenta e é sustentado por ideias. Posto em termos diretos: o que se coloca em jogo é a responsabilidade que o artista tem para com o objeto criado, uma responsabilidade histórica. Uma frase amplamente atribuída a Picasso sentencia: “ou o artista é um artista de seu tempo, ou é de tempo nenhum”; o saber condensado neste pensamento sugere que o compromisso que o artista estabelece com a História é o da própria Arte, ou seja: não menos que um motor da evolução da experiência humana sobre a Terra.

Mas o que é participar da História? O que implica em alegremente entrar na *Mascarade* e tentar de alguma maneira dar-lhe sentido e forma, e por quê?

O mesocosmo é a fronteira entre o particular, e inacessível posto que íntimo, e o universal, e indescritível posto que amorfo; tal é o umbral da Realidade. Cada um possui – como veremos – sua adequação pessoal do mundo, dos seres e das estruturas, toma-se esta adequação como verdade e é esta verdade que tentamos compartilhar, esta tentativa é a intertextualidade. “Le théâtre actualise, rend sensible ou désigne une réalité que nous ne pouvons ni percevoir, ni montre directement”(SAISON; 1998 p. 12).

A percepção do Real e suas implicações científicas e filosóficas sugerem um fascinante campo de pesquisas. O desenvolvimento das ciências do cérebro e em particular os avanços alcançados por pesquisadores como António Damásio desvela-nos uma série de intrigantes possibilidades. O nosso cérebro percebe a realidade através de padrões neurais provocados pela interação com um dado objeto, não negando uma

suposta realidade do objeto, apenas acentuando que a imagens geradas pelo cérebro “são construções provocadas por um objeto, e não imagens em espelho desse objeto.”⁴⁶

A construção da representação passa pela referência a algum dado da realidade, ou como sugere Saison: “La représentation, indépendamment de tout geste mimétique, pose la dimension du revoi;...” (SAISON 1998, p.12). De modo que a representação de alguma maneira evoca a realidade, que por sua vez será sempre uma construção particular que, por sorte, imaginamos dividir com outrem. Essa permissão poética que o gênero humano se outorga de inferir uma realidade comum a todos no campo intersubjetivo da cultura é vista por Bauman como sendo derivada de dois fatores oriundos da sociologia fenomenológica de Alfred Schütz, em primeiro lugar das “perspectivas recíprocas”:

Aquilo em que acreditamos sem pensar (e, acima de tudo, enquanto não pensamos a respeito) é que as nossas experiências são típicas – ou seja, que quem quer que olhe para o objeto “lá fora” vê “o mesmo” que nós e quem quer que aja obedece “aos mesmos” motivos que conhecemos com a introspecção. (BAUMAN: 1998 p. 17).

Mas também acreditamos na “permutabilidade dos pontos de vista”:

(...)... se nos colocarmos no lugar de uma outra pessoa, veremos e sentiremos exatamente “o mesmo” que ela vê e sente em sua posição presente – e em que esta façanha ou empatia pode ser retribuída. (SAISON 1998, p.12).

O tecido da representação tem em seus elementos o necessário lastro na referência ao real⁴⁷; é este vínculo, mesmo que oblíquo, que sugere a identificação do objeto de arte com o *Ethos* que o deu forma. Porém, a tendência dominante na prática contemporânea tem sido a do afastamento do mimético, da não representação literal do objeto representado; o teatro tenta representar sem a representação (SAISON: 1998p. 14). Neste afastamento do literal, o universo referencial para a produção teatral pode ainda estar no próprio campo do teatro, funcionando como uma espécie de auto

⁴⁶ DAMÁSIO, 2004, p. 211. “As imagens que temos na nossa mente, portanto, são resultado de interações entre cada um de nós e os objetos que rodeiam o nosso organismo, interações estas que são mapeadas em padrões neurais e construídas de acordo com a capacidade do organismo.

É claro que essa perspectiva de forma alguma nega a realidade dos objetos. Os objetos são reais. E, evidentemente, as imagens também são reais...”

⁴⁷ Quelle que soient les esthétiques, l'enjeu d'une recherche artistique est précisément, avant toute considération particulière, de définir la modalité de sa référence à la contemporanéité et de caractériser le réel qu'elle se donnera pour tâche (même impossible) de représenter. (SAISON; 1998 p. 13).

referência. Entretanto, contemporaneamente a própria perspectiva de referência se encontra corroída; seja esta referência oriunda da realidade *ipso facto*, ou proveniente das artes cênicas. “As imagens não representam, mas simulam – e a ‘simulação se refere ao mundo sem referência, de que toda referência desapareceu’”.⁴⁸ (BAUDRILLARD apud BAUMAN; 1998 p. 135).

Neste contexto apátrida, o teatro passa a questionar seu próprio tecido constitutivo, sua dinâmica interna e homeostase passam a ser o próprio tema predominante e a referência entra no jogo de espelho das dízimas. É exatamente neste processo que podemos inferir uma semelhança histórica entre o teatro e outras expressões artísticas.

A poética moderna orientou-se pela *Ars Moriendi* decadentista, o super-objetivo moderno é composto por um forte elemento tanático, encaminhando-se às questões últimas, escatológicas. De modo que a arte suplantaria a própria arte impondo-se um limite extremo. A poética pós-moderna é aquela que emana do já não vivo, o olhar opaco do morto para além de sua sepultura. Não há surpresas, apenas novos sustos, nunca o espanto abissal característico de eras anteriores. Assim, a arte habituou-se ao choque, ao escândalo, a tal ponto que novos choques e escândalos não são mais possíveis. Não houve um fim da história da arte, ou ao menos da história do teatro, apenas a completa perda da possibilidade de qualquer inferência de linearidade ou homogeneidade nos projetos artísticos contemporâneos. Esta condição de “estase” (BAUMAN; 1998 p. 122) confere às artes um caráter de “móvel estagnação” d’onde, de maneira simétrica ao modelo de política fragmentada de Rorty (BAUMAN; 1998 p. 86)⁴⁹, percebe-se o surgimento de “micro-tendências” que, no entanto, não galvanizam energia suficiente para organizar-se como movimento.

Enquanto o ardor moderno conduzia à sublimação da arte em função de uma perspectiva de progresso vindouro, o trabalho do artista conduziria a um estado de coisas que o superaria. A arte pós-moderna, esgotado o projeto de superação, não ambiciona nada além de seu próprio valor ontológico. Não há reificação na arte

⁴⁸ Neste trecho Bauman cita Jean Baudrillard *The work of Art in the eletronic age*, que sugere que “a simulação já não é a de um território, a de um ser de referência ou uma substância. É a geração, por parte dos modelos, de um real sem origem na realidade: um hiper-real”. (BAUMAN; 1998 p. 135).

⁴⁹ Rorty apud Bauman (Bauman; 1998 p. 86). Richard Rorty (1998 - 2007) pensador americano da filosofia pragmática.

contemporânea, a inocência perdida não será recuperada para um ponto ulterior ao da própria crítica artística, revisada incessantemente.

O modernismo propunha para o indivíduo o desafio de construção da própria identidade – gerando aí a angústia pelo devir nunca cumprido – na pós-modernidade houve um esfacelamento, uma liquefação da perspectiva desta construção como meta viável. O super-paradigma fragmenta-se rendendo vez à imagem de um emblema buscado. O que era visto como um duplo antitético do ator passa a ser um triplo, quádruplo, quádruplo e assim por diante em progressão – obedecendo ao mesmo processo de fluidez. De maneira análoga a noção de personagem, portadora simbólica de traços referentes ao seu criador, perde seu valor como unidade de imagem. A aparição da personagem como imagem dotada de integridade deixa de ser padrão para aos poucos tornar-se signo de um teatro obsoleto.

O ator contemporâneo já não é o porta-voz de uma nova era, tampouco porta-se como oficiante de um ritual investido do sagrado. O hedonismo é a marca do produtor contemporâneo de arte. O espaço para o outro só subsiste na medida em que sirva para garantir ou ampliar o meu próprio.

O teatro é revolucionário, pois supõe a constituição de um espaço de “convivialidade” (MORIN; 1993 p.32). Para que se constitua como expressão cênica teatral é normativa o discurso imediato entre elenco e público. Literalmente, este campo onde são dados instrumentos para que um objeto volátil se constitua como processo e resultado, construído por todos os presentes através de algum tipo de cumplicidade.

Assim, por se levantarem contra as “duas barbáries” da pós-modernidade – “... a antiga, vinda do fundo dos tempos, mais virulenta do que nunca, e a nova barbárie, gelada, anônima, mecanizada, quantificadora.”⁵⁰ – e anteciparem o intrínseco caráter civilizatório que a arte teatral possui, seus artistas seriam estes “Paladinos da Esperança” (MORIN; 1993 p.33).

⁵⁰ Idem

3. Conclusões

- Facilitação da criação de uma dramaturgia pessoal. Esta tese compreende, pela observação e comprovação testemunhal, que as atividades sugeridas por meio das discussões sobre a “consciência cênica” e suas manifestações levam os performers a buscarem um discurso que os represente. Pode-se considerar o resultado visível da aplicação processual do conteúdo deste estudo a ocorrência, para cada performer, de narrativas que o liguem artística e existencialmente ao que faz. A facilitação do esboço de uma dramaturgia pessoal, que brota em um texto que nasce performativo e autobiográfico, pode ser uma qualidade do estudo. Não obstante, esse texto ainda pode ser moldado poeticamente em obra teatral viva e potente; não há, pois, uma dispensa da função dramaturgica implícita nesta conclusão.
- Esta tese crê ter demonstrado a validade de uma estrutura frouxa, em que os elementos são cambiáveis, usada parcial ou integralmente para a obtenção de resultados cênicos observáveis. É ainda crença deste estudo que a utilização das atividades de prática e reflexão artísticas aqui dispostas, tanto em ambiente de criação artística profissional quanto pedagógico, produz cenas com qualidade de fruição poética e contundência humana perceptível.
- Por meio da explícita preocupação pedagógica e a disposição de elementos didáticos em todo o conjunto apresentado, esta pesquisa entende haver demonstrado

também a aplicabilidade e suas propostas em ambiente de formação artística. Veladamente a aposta do autor é por uma pedagógica libertária de índole *phroudhoniana* em classes em que o espírito de seriação estivesse ausente.

- Um dos resultados menos antecipados, mas que por sua imprevisibilidade constituiu motivo de muita alegria, foi a percepção que o próprio motivo deste estudo, a perseguição de um conhecimento que venha em auxílio do artista criador da cena, acaba por criar um enredo; ou melhor: acontece a formulação de uma metanarrativa coerente. Não exatamente sua formulação, mas sua explicitação em discurso. O artista, por meio da “consciência cênica” pode estabelecer seus próprios “relatos” artísticos. Ou seja: sua poética é entendida como uma construção artística, mas também e, sobretudo, existencial; uma tentativa de identificar-se e relacionar-se intra e extra pessoalmente com sua arte.
- Outro expediente percebido como sintoma da instrumentalização deste trabalho é que em última instância existe uma partituração compartilhada da escritura cênica - a criação em coletivo orientando a realização do projeto cênico ultrapassagem a figura pessoal do diretor. Talvez apenas uma comprovação *in loco* de algumas das propostas já empregadas por António Araújo e seu teatro.

4. Bibliografia

Artigos:

- ABREU, Luis Alberto de: Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. *Cadernos da ELT* – número 2, junho/2004, revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André.
- ARAÚJO, Alberto Felipe & TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: v. 44, n. 4, p. 7 – 13. Out./dez. 2009.
- CARDOSO, Vannessa de Resende & LOUREIRO, Altair Macedo Lahud; O teste arquetípico de nove elementos (AT-9) e o Método da Caixa de Areia no estudo da velhice asilada. *Psicologia & foco*. Aracaju : Faculdade Pio Décimo, v. 3 n. 2, p. 95 – 107, jul./dez. 2009.
- ESTRADA, Adrian Alvares; O teste AT-09 na escola: considerações preliminares acerca do universo da angústia. *Educere – Revista de Educação da UNIPAR*, Umuarama: v.2, n. 1, p. 25 -38, 2002. Em <http://revistas.unipar.br/educere/article/view/833/730>
- LIMA, Guiomar Dutra ; *Imaginário – A teoria do imaginário segundo Gilbert Durand*. Em <http://guiomardutralima.blogspot.com.br/2011/09/imaginario-teoria-do-imaginario-segundo.html> – 07.09.2011.
- MELLO, Gláucia Boratto; Contribuições para o estudo do imaginário. *Em Aberto*; Brasília, ano 14, n. 61, jan./fev. 1994.
- MOSTAÇO, Edelcio; *Considerações sobre o conceito de teatralidade*. Em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf 23.11.2013

Teses e Dissertações:

- CYPRIANO, Adriano Marcelo; *Caminhos no Desconhecido – Breve sistematização de procedimentos de treinamento e ensaio a partir da análise de processo prático de confecção do espetáculo*. Dissertação de mestrado defendida na ECA/USP – 2003.
- LUCCI, Laura Kiehl; *O Corpo Cênico e a Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux – Reflexões para abordagens contemporâneas*. Dissertação de mestrado defendida na ECA/USP – 2008.
- SILVA, Antônio Carlos de Araújo; *A Encanação no Coletivo: Desterritorializações da função do diretor no Processo Colaborativo*. Tese de doutorado defendida na ECA/USP – 2008.

Livros:

- ARCHER, Michael; *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- ASLAN, Odette; *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio; *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ARENDT, Hannah; *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- ARISTÓTELES/HORÁCIO/LONGINO; *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- AZEVEDO, Sônia Machado de; *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____, GASTON; *A Dialética da Duração*. São Paulo: Ática, 1994.
- BAKUNIN, Michael Alexandrovich; *Textos Anarquistas*. Seleção de notas e artigos de Daniel Guérin. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- BALL, David; *Para Trás e Para Frente*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBA, EUGÊNIO; *The Dilated Body*. Rome: Zeami Libri, 1985.
- _____, Eugênio & SAVARESE, Nicola; *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- _____, Eugênio; *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARR, Tony; *Acting for the Camera*. New York: HarperCollins, 1997.
- BARTHES, Roland; *Escritos Sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt; *O Mal-estar da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____, Zygmunt; *Em Busca da Política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- _____, Zygmunt; *Amor Líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____, Zygmunt; *A Arte da Vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAZARIAN, Jacob; *O Problema da Verdade*. São Paulo: Símbolo, 1980.
- BOAL, Augusto; *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- _____, Augusto; *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BOGART, Anne & LANDAU, Tina; *The Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BONFITTO, Matteo; *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRECHT, Bertolt; *Brecht on Theatre – the Development of an Aesthetic*. [edit. & trans. John Willet]. London: Methuen, 1978.
- BRIGGS, John & PEAT, F. David; *A Sabedoria do Caos*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- BROOK, Peter; *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____, Peter; *There Are No Secrets*. London: Methuen, 1993.
- _____, Peter; *Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____, Peter; *Theads of Time*. London: Counterpoint, 1998.

- _____, Peter; *Evoking Shakespeare*. London: Nick Hern Books, 1999.
- BROWN, John Russell [edi.]; *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford : Oxford University Press, 1995.
- BURNE, Charlotte Sophia; *The Handbook of Folklore – traditional Beliefs, practices, customs, stories and sayings*. London, Senate, 1986.
- BURNIER, Luiz Otávio; *A Arte de Ator*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.
- CAMPBELL, Joseph; *The Masks of God – Vol. 3 – Occidental Mythology*. London: Penguin Books, 1991.
- _____, Joseph; *The Masks of God – Vol. 4 – Creative Mythology*. London: Penguin Books, 1991.
- _____, Joseph; *As Máscaras de Deus – Vol. 1 – Mitologia Primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- _____, Joseph; *As Máscaras de Deus – Vol. 2 – Mitologia Oriental*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- _____, Joseph; *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Atena, 1996.
- _____, Joseph; *As Transformações do Mito Através do Tempo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CHEKHOV, Michael; *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain; *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.
- CHOMSKY, Noam; *For Reasons of State*. Suffolk: Fontana, 1973.
- _____, Noam; *Notas Sobre o Anarquismo*. São Paulo: Hedra, 2001.
- COELHO, Teixeira; *Moderno Pós Moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- COHEN, Renato; *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COURTNEY, Richard ; *Jogo, Teatro & Pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CULLER, Jonathan; *Sobre a Desconstrução – teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1982.
- CUNHA, António Geraldo da; *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CUNHA, Maria Helena Lisboa da; *Espaço Real Espaço Imaginário*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.
- DAMÁSIO, António; *O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- DANTAS, Mônica; *Dança o Enigma do Movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- _____, António; *Em Busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- DECROUX, Etienne; *Words on Mime*. Claremont: Pomona College, 1985.

- DERRIDA, Jacques; *Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- DESGRANGES, Flávio; *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DOMINGUES, Diana; *Arte e Vida no séc XXI. Tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- DURAND, Gilbert; *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____, Gilbert; *O IMAGINÁRIO*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.
- ECO, Humberto; *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.
- EISENSTEIN, SERGEI; *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- EVREINOV, Nicolai; *El teatro y la vida*. Buenos Aires: Leviatã, s/d.
- FAVA, Antonio; *La Maschera Comica nella Commedia Dell'Arte*. Colledara: Andromeda Editrice, 1999.
- _____, Antonio; *Nasi, Mustacchi e Lazzi*. Reggio Emilia: Ars Comica, 2004.
- FÉRAL, Josette; SAVONA, Jeannette Laillou & WALKER, Edward A. [org.]; *Théâtralité, Écriture et Mise-en-scène*. Québec; Éditions Hurtubise, 1985.
- FERNANDES, Silvia; *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRACINI, RENATO; *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.
- _____, RENATO; *Café com Queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FO, Dario; *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac, 1999.
- FRANZ, Marie-Luise; *C. G. Jung – seu mito em nossa época*. São Paulo: Cir. do livro, 1975.
- FREIRE, Paulo; *Pedagogia da Autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- FREITAS, Giovanina Gomes de; *O Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade*. Ijuí, Ed. Unijuí, 1999.
- FREUD, Sigmund; *O Mal-Estar na Civilização*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____, Sigmund; *O Mal-Estar na Cultura*. Porto alegre: L&PM, 2010.
- _____, Sigmund; *O Futuro de uma Ilusão*. Porto Alegre: L&SPM, 2012.
- GASSMAN, Vittorio; *Entrevista Sobre o Teatro*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.
- GLAS, Norbert; *Os Temperamentos*. São Paulo: Antroposófica, 1995.
- GUÉNOUN, Denis; *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GOMBRICH, E. H.; *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

- GORDON, MEL; *The Stanislavski Technique*. New York: Applause Theatre Books, 1987.
- GREINER, Christine; *O Corpo – pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUINSBURG, Jacó & FERNANDES, Silvia [orgs.]; *O Pós-dramático um Conceito Operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____, Jacó; *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GURDJIEFF, Giorgio Ivanovitch; *Encontros com Homens Notáveis*. São Paulo: Pensamento, 1997.
- HALLAWELL, Philip; *Visagismo - Harmonia e Estética*. São Paulo: Senac, 2002.
- HANSEN, João Adolfo; *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.
- HARK, Helmut [org.]; *Léxico dos Conceitos Junguianos Fundamentais*. São Paulo: Loyola, 2000.
- HEILPERN, John; *Conference of the Birds – The story of Peter Brook in Africa*. London: Methuen, 1989.
- HOBBS, Thomas; *Leviathan – Leviathan or the Matter, forme of CommonWealth Ecclesiastical and Civil*. U. K. 1651. Ebook prod. Edward White & David Widger.
- HUTCHEON, Linda; *A Poetics of Postmodernism – history, theory, fiction*. London: Routledge, 1992.
- IBSEN, Henrik; *Casa de Bonecas*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- JAMESON, Fredric ; *O Método Brecht*. Petrópolis : Vozes, 1999.
- JOHNSTONE, Keith; *Impro – improvisation and the Theatre*. London: Methuen, 1987.
- JOHNSON, Mark; *The Meaning of the Body*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- JUNG, CARL Gustav; *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- KEIL, Ivete & TIBURI, Márcia [org.]; *O Corpo Torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- KNEBEL, Maria; *El último Stanislavsky*. Caracas: Fundamentos, 1999.
- KOUDELA, Ingrid Dormien; *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____, Ingrid Dormien; *Brecht na Pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KURY, Mário da Gama; *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- KUSNET, Eugênio; *Ator e Método*. São Paulo: Rio de Janeiro,. Hucitec & IBAC, 1992.

- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark; *Methaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 2003.
- LACAN, Jacques; *Hamlet por Lacan*. Campinas: Liubliú, 1986.
- LANG, Andrew; *Myth, Ritual & Religion – vol. 1*. London: Studio Editions, 1995.
- LECOQ, Jacques; *O Corpo Poético – uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Senac, 2010.
- _____, Jacques; *The Moving Body*. London: Methuen, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies; *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIPIANSKY, Edmond-Marc; *A Pedagogia Libertária*. São Paulo: Imaginário, 1999.
- LYOTARD, Jean-François; *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MAGALDI, Sábato; *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1986.
- MOORE, Sonia ; *the Stanislavski System*. Middlesex, Penguin, 1986.
- MORIN, Edgar; *A Decadência do Futuro e a Construção do Presente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.
- MORRIS, Desmond; *The Naked Ape*. London: Corgi Books, 1969.
- _____, Desmond; *Gestures*. London: Trid/Granada, 1979.
- NAVES, Rodrigo ; *A forma difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo : Cia das Letras, 2011.
- NERO, Ciro del; *Cenografia - uma breve visita*. São Paulo: Claridade, 2010.
- ORTEGA, Francisco; *O Corpo Inquieto*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- PALLOTTINI, Renata; *Dramaturgia – Construção do Personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice; *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____, Patrice; *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PELBART, Peter Pál; *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PESTANA, Flávio B.; *Dicionário Completo de Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1994.
- PETRAGLIA, Izabel; *Edgar Morin – a educação e a complexidade do ser e do saber*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- PRÓCHNO, Caio César S. Carvalho; *Corpo do Ator – Metamorfoses, Simulacros*. São Paulo: FAPESP – Annablume, 1999.
- RATTO, Gianni; *Antitratado de Cenografia, variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999.
- REWALD, Rubens; *Caos / Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RIPELINO, Angelo Maria; *O Truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROMANO, Lúcia; *O Teatro do Corpo Manifesto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques; *A Linguagem da Encenação Teatral – 1880 -1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

- _____, Jean-Jacques; *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____, Jean-Jacques; *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.
- RUDLIN John; *Commedia dell'Arte an actor's handbook*. London: Routledge, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre; *Jogar, Representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SAISON, Maryvonne; *Les Théâtres du reel*. Montreal: L'Harmattan, 1998.
- SCALA, Flaminio; *A Loucura de Isabella*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SCHOPENHAUER, Arthur; *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- _____, Arthur; *Sobre a Filosofia e seu Método*. São Paulo: Hedra, 2010.
- SIEGFRIED, Tom; *Entre o Bit e o Pêndulo – a nova Física da Informação*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- SILVA, Armando Sérgio da; *Uma Oficina de Atores – a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1987.
- _____, Armando Sérgio da; *CEPECA – Uma Oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Amigos da Praça, 2010.
- SPEETH, Kathleen Riodan; *O Trabalho de Gurdjieff*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- STANISLAVSKI, Constantin; *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- SZONDI, Peter; *Teoria do Drama Moderno: 1880 - 1950*. São Paulo: CosacNaif, 2001.
- THAIS, Maria; *Na Cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.
- TORO, Fernando de; *Theatre Semiotics*. Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre; *Entre o Mito e a Política*. São Paulo: Edusp, 2009.
- VIANA, Fausto; *Figurino Teatral e as renovações do sec. XX*. São Paulo, Estação da Letras e Cores, 2010.
- VINCI, Leonardo Da; *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. São Paulo: Madras, 2004.
- ZAMBONI, Sílvia; *Pesquisa em Arte – um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.
- ZARRILLI, Phillip B.; *Acting [Re]Considered [edit.]*. London: Routledge, 1996.

5. Anexos

Memorial da Pesquisa

O teatro goza de um estatuto semelhante ao da música erudita, pois não é uma forma de arte que se destinada a grandes audiências; uma arte de elite que, de forma exótica, lentamente tenderia ao o ideal épico de apenas deixar revelar seus códigos a *habitués* treinados. Mesmo o próprio termo teatro é subitamente tragado pela onipresente crise, uma só palavra não pode conter experiências tão diversas quanto a Mímica Corporal Dramática, a Dança-Teatro, o advento do performativo e mesmo toda perspectiva pós-dramática. Arrisco insinuar que duas evidências históricas indicam a tendência de um maior rigor nos códigos empregados pelas artes cênicas. Em primeiro lugar a fascinação europeia pelo Teatro Físico nos anos oitenta e noventa com apogeu de mestres como Jacques LeCoq⁵¹ e grupos como *Théâtre de Complicité*⁵², além da patente exposição da crise experimentada pela dramaturgia, evidencia um novo valor a ser atribuído à experiência teatral; não é apenas o ator, mas o cânone no qual ele se apresenta. O público de Pina Baush transitará por *Cats*, porém empregará gradientes cada vez mais distintos para definir tais experiências. Por outro lado, o acentuado formalismo, seguido de uma espécie de revanche experimentalista, que uma significativa fração do teatro paulista apresenta no mesmo período e os subsequentes frutos de uma feliz intersecção entre a universidade e a cena teatral denunciam também um refinamento de linguagem entre os fazedores e seu público. Não é de se espantar, portanto, a grande quantidade e multiplicidade de bons teatros hoje em dia.

A busca pela origem das coisas é um mito que a complexidade põe por terra, mas caso houvesse algo assim para o presente estudo teria sido a definição da parceria com a atriz, dramaturga e pesquisadora e o processo gerado desse encontro.

No ano de 2010 acontece uma importante reviravolta na pesquisa. Até então foram desenvolvidos uma nova série de exercícios de composição condensados em uma alegoria – *Os Cinco Revestimentos*. Essa metodologia de composição usa como baliza a aproximação com que o pensamento de Campbell une progressiva e interculturalmente os sistemas de crenças egípcios e hindus, com a mesma ideia de cinco corpos

⁵¹ Jacques Lecoq (1921 - 1999), homem teatro francês funda em 1956 uma escola internacional de teatro que leva seu nome e onde aplica técnicas de teatro físico que passam a ser muito difundidas.

⁵² Cia. Britânica de Teatro Físico fundada em 1983 por Simon McBurney, Annabel Arden, e Marcello Magni.

integrativos é proposta uma sequência de procedimentos para a cena utilizando o pentagrama como imagem de referência. De certa forma, há a compreensão precoce para o doutorado, mas infelizmente tardia para o mestrado, que aquela estrutura era a continuação de uma etapa importante no estudo sobre a utilização de instrumentos alegóricos e míticos para composição.

Uma etapa importante – vale reiterar - porém vencida; o que significava o esgotamento de um campo, por assim dizer. O entendimento no período era que não havia espaço suficiente para as hipóteses de um doutorado. Apesar de interessante e com uma quantidade significativa de atividades e exercícios inéditos, *Os Cinco Revestimentos* não necessariamente precisaria compor o recorte, mais ambicioso que a investigaçãourgia então. O mais coerente e, logo, o adotado foi incorporar essa sequência ao *corpus* ampliado e revisado do que era o mestrado e tornou-se a obra Performer Nitente. Porém, não sem que antes houvesse contaminado de maneira definitiva uma parte significativa do processo proposto como estudo de caso para esta tese, como descrito mais adiante.

O passo seguinte seria, talvez, um aprofundamento no próprio tecido de fabricação das alegorias, quer fossem estruturais (como aquelas propostas pelos estudos anteriores), quer fossem expressivas (como as que o performer executa). Não a busca por uma matriz reprodutora de imagens, mas aquilo que é em última instância a própria linguagem. Assim, ao orbitar em definitivo em direção a uma mitologia operante que pudesse explicar o artista ao próprio artista, deparei-me finalmente com o que é o objeto da tese apresentada: a “consciência”. De fato, pela exuberante vastidão e apurada imprecisão do termo, a busca toma forma de um desafio teórico e artístico. Cercar o intangível e converter em conhecimento o escandalosamente óbvio – talvez isso resuma um pouco da sensação evocada; mesma sensação deve ser secretamente compartilhada por diversos pesquisadores e artistas. O fato é que se buscava precisamente um processo – além das atividades de exploração em aula - que servisse como exemplo e campo de provas laboratorial para o desenvolvimento de atividades práticas na forma de exercícios e estímulos para cena. O que foi encontra no estudo do *work in process* cujo relato ulterior demanda boa parte deste memorial.

A derivação tríplica, que secretamente esconde uma tetralogia, para a “consciência cênica” consolida-se justamente ao acoplar essa ideia às funções que Joseph Campbell desenvolve para uma mitologia atuante (ver p. 81). Da mesma forma que a Função Pedagógica “esconde-se” em aprender a viver uma vida, a “consciência

cênica”é a do artista que compõe, mas sabe que a arte é apenas um caminho. O também já discutido tom reticente com que o mitólogo americano lida com o tema (ver p. 73) induz a suposição que para uma apreensão mais sofisticada do que seja consciência é uma construção pessoal e para além do intertextual. O Círculo de Eranos fornece subsídios mais que suficientes para acessarmos nexos equivalentes em diferentes sistemas de pensamento. Assim, com princípios de complexidade e pós-estruturalismo a falsa tripartição da “consciência cênica”pode emergir e converter-se em seis fontes de estímulo para a cena.

A escolha de início de trabalho no campo da prática artística e pedagógica recaiu sobre a consciência autoexpressiva. Por lidar com o treinamento, no qual são percebidas as qualidades de “perene” e “cumulativo” (CYPRIANO; 2003, p.11), não haveria outra maneira senão instrumentalizar ao menos atividades voltadas a esse fim. Nos casos pedagógicos a aplicação de atividades de treinamento é causa pétrea do ofício. Estas características aliadas, sobretudo, à outra qualidade fundamental que é sua tendência à “pessoalidade” (CYPRIANO; 2003 p. 15) posicionam o treinamento como a resposta da consciência autoexpressiva aos imperativos da consciência místico-mítica.

O próximo passo a tomar foi explorar a segunda fonte de estímulo da consciência autoexpressiva, aqui em sua relação com a consciência histórico política. É, portanto, o momento de aplicação da *Palheta Epocal*, que se desenvolve como uma fonte formal de estímulos.

Em seguida vem o texto da fonte difusa de estímulo, que recebe o nome de *Excurso Político*. Como resposta às demandas geradas pela consciência autoexpressiva deveriam surgir ecos, na forma de outras fontes de estímulos emanados – por assim dizer – das consciências histórico-política e da místico-mítica. Uma visão integrada de mundo em um projeto político foi um dos mitos desfeitos pelo colapso da era industrial, restando à pessoa escolher alguns princípios e perceber colorida variação de tendências bruxulear diante de seus olhos.

As duas fontes formais de estímulos geradas pela consciência místico-mítica são esboçadas e aplicadas quase que simultaneamente e correspondem às *Estruturas Antropológicas do Imaginário* e o *Quarto Caminho*; ambas criadas como respostas da consciência místico-mítico em relação às consciências autoexpressiva e histórico política respectivamente.

Por fim, a última fonte de estímulo relaciona-se com a estrutura da arte teatral e o modo de pensar sua execução. O teatro talvez seja um dos poucos campos de

resistência do humano de nossa era virtual, telematizada e pós-industrial. Uma forma de arte não apenas gregária em sua execução; mas o compartilhar a criação, desde o esboço do projeto cênico até o instante final da apresentação, é um elemento fundamental para o que esta tese advoga - daí a fonte difusa intitulada *Coletivos de Criação*.

Genealogia da criação

O processo como palimpsesto e pentimentos...

“*Phyllis & Rosamond*” – de setembro de 2010 a junho de 2011

O estudo de caso apresentado por esta tese é um exemplo típico, caso fosse possível tal coisa, do que se pode chamar *work in progress*. A concepção original de um espetáculo com duas mulheres e com um escopo definido de referências não foi criação original do autor desta tese, mas da atriz e pesquisadora prof^a. ME Milena Filócomo. Juntamente com a primeira integrante do projeto, a atriz Priscila Schmidt, Filócomo buscava parcerias para a criação de um espetáculo que também serviria como estudo de caso para seu mestrado. Sob a orientação do prof. Dr. Alexandre Mate, Milena torna-se mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” IA – UNESP, com a dissertação **O encontro de duas ficções: alteridades trocadas** em 26 de junho de 2013.

Em 2010, após Filócomo e Schmidt já terem realizado um número impreciso de reuniões e ensaios, houve a proposta para que me integrasse ao projeto. Para elas também era um início de processo e ainda não havia propriamente um “projeto cênico” em andamento, mas apenas algumas intenções preliminares.

Ilustração 17 – as atrizes Milena Filócomo e Priscila Schmidt

No entanto, desde o início de minha participação no projeto, que recebeu o nome de “*Phyllis & Rosamond*” a partir do conto homônimo de Virginia Woolf, houve não apenas uma assunção dos pressupostos instaurados pelas atrizes, porém uma radical interferência no processo que se traduziu em novas referências, preocupações e temas de trabalho e discussão.

Passei a empregar o desenho final da fonte de estímulos já mencionada, na qual trabalhava há praticamente um ano, *Os cinco revestimentos*. Como o esperado, uma vez que a metodologia de trabalho com esse material já havia sido previamente testada em ambiente pedagógico, houve um significativo progresso quantitativo na massa de material de criação.

Milena Filócomo e Priscila Schmidt logo passaram a fazer periodicamente demonstrações de trabalho para o CEPECA. Assim, ao longo de 2011 uma estrutura inicial surgiu e consolidou-se, tanto para a dramaturgia como temário e imagens de referência, quanto para a escritura cênica e a semântica de composições a serem sugeridas. Após alguns workshops para o CEPECA, com um acervo já considerável de *protocenas* a serem lapidadas, o período de três bimestres de trabalho se encerrou abruptamente com a saída da atriz Priscila Schmidt do projeto.

“*Pas de Deux*” - de agosto de 2011 a junho 2012

A saída de Schmidt, pouco antes do recesso letivo de julho, dificultou a opção de seguir adiante com o projeto, com agenda já assumida de amostragens para discussão e análise no CEPECA, no teatro laboratório e no TUSP. Somava-se a isso o fato de que, ao longo daqueles meses de trabalho, a pesquisa de procedimentos ensejada por este trabalho e o aprofundamento da pesquisa da atriz Milena Filócomo demandavam que, qualquer que fosse nossa opção por uma “outra atriz” – e neste momento começou-se a usar tal termo – ela deveria prioritariamente ser alguém que já conhecesse o que estávamos fazendo.

Por já ter visto algumas apresentações e exposições de trabalho, a atriz Christiane Lopes foi uma opção natural. Lopes, participante do Cepecana qualidade de “atriz observadora”, pois na época ainda não havia determinado o objeto de sua pesquisa acadêmica, aceitou o convite e imediatamente começamos o trabalho de elaboração de composições.

Figura 18 - A Atriz Christiane Lopes.

Porém, o universo que estávamos construindo ruía rapidamente sob nossos pés. Não apenas a troca da atriz, mas fundamentalmente a consolidação dos horizontes de ambas as pesquisas acadêmicas, inferiu novo ritmo ao processo. Assim, as estruturas anteriores não mais nos serviam. Nesse contexto, em setembro de 2011 a constituição geral da tese, suas divisões e atividades ganhou forma. E as fontes “formais” e “difusas” puderam eclodir.

Foi instrumentalizada com Filócomo e Lopes a fonte formal de estímulos derivada da consciência autoexpressiva (em sua “fricção” com a consciência histórico política) intitulada *Palheta Epocal*. Que, como anteriormente visto, não é senão a aplicação prática das categorias de signos propostos por Lehmann para o pós-dramático. A força paratática e dissuasiva dessa ação em relação à dramaturgia não foi percebida a princípio. Portanto, o uso da *Palheta Epocal* não fez inicialmente parte de uma tática desintegrativa, seu emprego seguiu a dedução metodológica que previa que as fontes emanadas da consciência autoexpressiva tivessem precedência sobre as demais. Mas por um estranho acaso, ou como sintoma de pulsões não imediatamente apreensíveis, o que pudemos perceber é que uma variação acentuada na dramaturgia impôs-se. Não o embaralhamento e desorganização das cenas que imaginávamos, mas elaborações sobre o próprio tema deste trabalho começaram a emergir. Filócomo, com quem trocava intensa interlocução por conta do entrelaçamento acadêmico de pesquisa e prática, foi notadamente afetada com maior impacto. As implicações poéticas no “saber-se” do artista criador, ou o que é bem pior: do não saber-se, paulatinamente tornaram-se tema de composição. A busca nas atrizes por conta do universo feminino as fez orbitar com maior profundidade algumas obras da Europa Setentrional, Ingmar Bergman e Henrik Ibsen nomes mais e mais comuns em encontros e ensaios, o último com muito maior potência. A ponto da personagem Nora de A Casa de Bonecas não apenas rivalizar, mas

eclipsar completamente as irmãs imaginadas por V. Woolf forçando, inclusive, a que o projeto recebesse outra nomenclatura.

Um breve resumo em imagens desse período:
<https://www.youtube.com/watch?v=5UvW9heKsNo>

Figura 19 –Programa da Tusp Mostra CEPECA 2011.

Figura 20 –Flyer Mostra USP 2012.

Entretanto, é ainda com forte influência de Woolf na dramaturgia que são realizadas as demonstrações de trabalho no teatro laboratório da ECA/USP em 25/09/2011;

Figura 21 – Christiane Lopes & Milena Filócomo

e no Tusp em 20/03/2012 <https://www.youtube.com/watch?v=fbqZ7DCtzf8>.

Podemos perceber a constituição de uma dramaturgia pessoal sólida no caso de Filócomo. O que pode ser depreendido por uma série de depoimentos colhidos em 2012. Ainda em fevereiro daquele ano ela posiciona-se como pesquisadora e atriz, a função como dramaturga ainda não é uma definição categórica <https://www.youtube.com/watch?v=mW10OXUmcW4>. Nesse momento ainda

motivações amorfas e “viscerais” a impulsionavam na direção da composição. Já em março, pouco antes da mostra em que seu nome já figura como dramaturga, Filócomo acentua questões de caráter discursivo como o principal centro motriz de seus esforços: <https://www.youtube.com/watch?v=n7V4irxRdKY>.

Por outro lado, Lopes, pouco acostumada a montagens que dispensam uma dramaturgia prévia, revela seu desconforto com os rumos que a montagem assume. https://www.youtube.com/watch?v=PSc3g_65Swk Atribuindo essa falta de experiência em montagens na batuta do pós-dramático e à anterioridade dos outros participantes do processo (Filócomo e este autor), Lopes assume sua desvantagem nessa relação. A atriz além de confessar inexperiência na lida com o pós-dramático e seus signos atribui a isso um suposto descompasso percebido. Entretanto, nossa opinião segue outra direção, em especial sua não apropriação do material de estímulo. Não há a necessidade que se compreenda que o é *Texto da Performance* para que se traga a dramaturgia para a personalidade não mediada, para uma autobiografia quase compulsória do contemporâneo. Assim como não é preciso que se compreendam todas as implicações que o “contágio” pelo real no pós-moderno significa nas artes para que se tenha um compromisso existencial com sua obra. Portanto, no caso de Lopes não se tratou de falta de experiência anterior com os signos apresentados, mas de uma profunda falta de afinidade com o processo proposto; uma aversão genética ao sinceramente, em nossa opinião, lançar-se aos leões.

Enquanto as atividades práticas das fontes *Quarto Caminho* e *Estruturas Antropológicas do Imaginário* eram consolidadas e seu emprego consumia parte do trabalho dos encontros e ensaios, Christiane Lopes deixou de fazer parte do processo.

Em algum momento, foi ponderado que a vaga deixada pela saída de Priscila Schmidt e Christiane Lopes, poderia ser rotativa e todo o espetáculo sustentar-se-ia também por este estímulo improvisacional. Pensou-se, inclusive, em abdicar-se completamente da segunda atriz em favor de um espetáculo solo, o que no longo prazo permanece uma alternativa.

“*Teatro de Bonecas*” de agosto de 2013 a maio de 2014

Figura 22 – As atrizes Jackline Stefanski e Milena Filócomo.

Com revigorada energia, em princípios do segundo semestre de 2013, as atividades de ensaio e pesquisa de campo reiniciaram com a entrada da atriz Angélica di Paula ao processo.

Novamente uma mudança de nomenclatura, indicando transformações significativas no projeto. A dramaturgia busca resolver questões de identidade e composição e a encenação acompanha o tema tentando desvendá-lo no nível das propostas formais. Inicialmente optou-se por workshops com uma frequência tão muito intensa para que as atrizes pudessem apropriar-se das atividades sugeridas. Apropriação aqui se entende como todas as elaborações necessárias para que algum resultado observável possa ser denotado do trabalho do performer. No link podemos ver a atriz em um procedimento sugerido pela dramaturga, para a *transcrição* da entrevista de di Paula e sua constituição dramática: https://www.youtube.com/watch?v=_rqinRVcBR4.

Nas oficinas de trabalho entre a encenação e o elenco, de maneira desigual todas as categorias da consciência e suas divisões em fontes formais e difusas já haviam sido instrumentalizadas. Em atividades práticas, ou apenas de maneira explanatória, a investigação geral já era de total conhecimento das atrizes. Porém, não além de oito de nossos encontros, recebemos a notícia de que o projeto havia sido contemplado em um edital de pauta para o Teatro Sérgio Cardoso de São Paulo, capital. A contingência dos prazos e compromissos anteriores forçou a substituição de Angélica di Paula.

Ao tangenciarem processos longos e densos alguns ficam com a impressão de ter se apropriado deles, quando pode ter sido justamente o contrário. Uma das características que me causa reverência na artista Milena Filócomo é sua espantosa criatividade; a profusão e qualidade das ideias que ela apresenta a cada encontro são verdadeiramente assombrosas. Portanto, acredito ser natural, em um *work in progress* de mais de três descontinuidades anos, que as atrizes que participaram como a “outra” sintam-se um pouco donas de algumas bolas, que, todavia, as precederam.

Ilustração 23 - As atrizes Jackline Stefanski e Milena Filócomo.

Assim, com um programa de trabalho intenso e uma agenda bastante apertada, a atriz Jackeline Stefanski passa a compor o elenco do processo. Stefanski, porém, conta com uma estrutura de composição de texto e cena com grande afinação e, mesmo com limitações do escasso tempo até a estreia em 13/01/2014, a atriz experimenta um sucinto sabor de cada uma das fontes, além de diversas discussões sobre a tese e sua metodologia. No link a última versão apresentada no Teatro Sérgio Cardoso: <http://vimeo.com/86841741>.

Ilustração 24 – A atriz Milena Filócomo.

Exemplos de aplicação das atividades em processo:

Para a compreensão das exemplificações e sua colocação em perspectiva de processo e apresentação é *sine qua non* o conhecimento do espetáculo “*Teatro de Bonecas*” (ver link p. 135), sob direção do autor deste estudo e elenco composto por Jackeline Stefanski e Milena Filócomo.

Por sua própria natureza, categorizadas como formais/diretas e difusas/indiretas, os exemplos registrados no estudo de processo também se apresentam de duas maneiras: como resultado estético observável ou matéria de discussão e reflexão. Assim, os registros acompanham o mesmo espírito de suas origens, temos exemplos de resultados cênicos para estímulos formais e matéria de discussão e reflexão para estímulos indiretos, difusos. Uma leitura apurada dos memoriais anteriores supre a necessidade de documentação dos estímulos difusos. Uma vez que sua interferência acontece por vias mais éticas que estéticas, o próprio processo, sua mecânica e seus regimes são o registro mais confiável sobre a influência das fontes indiretas.

O Quarto Caminho

A aplicação de desta fonte ocorreu mais uma vez, o gráfico acima registra apenas o segundo momento no qual a atriz Milena Filócomo repete atividades dessa vez acompanhada por Jackeline Stefanski. E serve apenas de exemplo de aplicação cronológica das atividades.

Centro Motor

Motor – Indicações múltiplas de aquecimento. Porém, uma das indicações para as cenas coreografadas veio da apreensão gestual uma da outra. Em uma sofisticação do jogo de espelhos essa imitação foi ampliada para indicações na dramaturgia além de composições gestuais, ver a decomposição das cenas transcritas no final da peça.

Emoção – Ao cantarem em outro idioma, como na música “*Que será, será*” – em inglês – no início do espetáculo as atrizes estão ativando a parte emocional do centro motor.

Intelecto – O amplo espectro de possibilidades de estímulos desse centro possibilita a composição de atividades ordens. Improvisações sobre temas conceituais (como, por exemplo, a formação de algum sentido alegórico associado a um objeto)

como na cena em que Milena conta a desoladora história de uma mulher enquanto manipula a uma boneca Barbie.

Centro Instintivo

Motor – Improvisações utilizando o resultado de sensações físicas; uma cena em que esse emprego pode ser apontado como uma das “lâminas” de preparação é a cena Milena Filócomo fala com crianças imaginárias enquanto Stefanski tenta ajeitar cadeiras.

Emoção – Jogo de *status* na cena em que as atrizes “leem” o texto de Norah com o marido em um dos diálogos finais de “*Teatro de Bonecas*”.

Intelecto – Formas surgidas através de *brainstorming* – O labirinto formado por fita crepe, surge em uma discussão sobre formas de delimitar o espaço e aos poucos torna-se a forma predominante em uma cena; essa forma, por sua vez, passa a funcionar como ponto de partida e estímulo para outras construções.

Centro Sexual

Motor – A negação de uma parte do corpo como modo de torná-la ausente, separada do corpo que representa. A atriz Jackeline Stefanski caminha lentamente arrastando uma cadeira sobre a qual subirá; para esta caminhada o primeiro estímulo pedido foi que a atriz retirasse a energia de partes de seu corpo até que essa parte fosse desligada.

Emoção – A cena em que Milena Filócomo “encontra” as crianças e se prepara para contar uma história foi criada a partir de estímulos originados pelo exercício “da dor e da delícia”, ver descrição em nota na pg. 103.

Intelecto – Inversão dos papéis em cena. Atividade recorrente durante todo o processo, cujos traços ainda podem ser vistos na cena em que as atrizes leem o texto de Ibsen próximo ao final do espetáculo.

Centro Emocional

Motor – Indução psicofisiológica através da exploração instrumental do BOS Method. A cena acima mencionada também presta-se como exemplo, pois também experimenta o tratamento do BOS Method em sua composição.

Emoção – Esta área do centro emocional é dedicada à apreensão estética em seus aspectos mais conceituais. Assim, aqui se estimula a discussão as tomadas de partidos estéticos e formais.

Intelecto – Esta área do centro emocional abrange basicamente o que se compreende como rotina de ensaios com apresentação e discussão de cenas.

Centro Intelectual

Motor – Exercícios de repetição de gestual. A cena da chegada de Norah com as sacolas e a coreografia que as atrizes fazem são exemplos do emprego de estímulos desta parte.

Emoção – Outra área voltada à reflexão crítica, porém instando os participantes a uma posição mais pessoal entre o processo de criação artística e o próprio artista e suas escolhas existenciais.

Intelecto – Sobre esta última área, a própria elaboração desta tese é um exemplo de reverberações de estímulos daqui. No caso de *“Teatro de Bonecas”* a necessidade pelo aprofundamento das discussões originais de uma dissertação de mestrado (Unesp) e esta pesquisa de doutorado (USP) por meio de bate-papos com pesquisadores, artistas e público em geral e oficinas geradas pelo processo revela-se outro exemplo exacerbado do suposto.

Palheta Epocal

Parataxe

Um exemplo de quebra da hierarquia entre os elementos é a cena “do cabelo”, cena em que a atriz Milena Filócomo, com o cabelo cobrindo o rosto, fala sobre sua perda de cabelos enquanto a atriz Jackeline Stefanski realiza outra ação.

Tautocronia

O exemplo de movimentos de simultaneidade e encontro é o que restou de uma cena que em *“Phyllis e Rosamond”* e em *“Pas de Deux”* desde muito nos fora cara e significativa, mas em *“Teatro de Bonecas”* é completamente reconfigurada. A já mencionada caminhada de Stefanski é tautocrônica em relação aos pulos de Filócomo.

Densidade Sígnica

Os signos visuais presentes no espetáculo já dão conta da exemplificação desta categoria. Entretanto, no que tange ao trabalho das performers, uma extinta cena – que pode ser vista no link de registros – chamada cena “do copo” lidava precisamente com a desaceleração das ações.

Superabundância

A cena do trenzinho repetida três vezes é um eloquente exemplo desta categoria.

Mise-en-musique

A utilização do recurso de *Anteparos Musicais* (ver p. 52) e outras atividades jogando com o valor melopéico das palavras sobre seu valor semântico podem ser

percebidas na cena “do chazinho”, momento em Stefanski incansavelmente enche de açúcar a xícara de Filócomo.

Visagismo

Figura 26 – Filócomo e Stefanski – Teatro Vasques - Mogi das Cruzes – SP 09/09/2014

Atmosfera

A segunda reapresentação de Filócomo é um exemplo do deliberado “esquentamento” emocional de uma cena. Stefanski, aparentemente alheia a Filócomo, ajeita o palco, mas ao fazê-lo invade o espaço de Filócomo que não retruca, pois tenta interagir com o público que a ouve contar sua história.

Corporeidade

A coreografia inicial, a “da chagada da rua” e o solo final já podem ser considerados exemplos pertinentes para esta categoria. Entretanto, a pluralidade de cenas compostas por estímulos corporais impossibilita precisar a exemplificação a tais ou quais cenas.

Teatro Concreto

As ações de Filócomo enquanto performa a cena inicial é um exemplo pertinente de concretude de ações sem que exista uma relação causal entre elas. O mesmo pode ser sugerido sobre a já mencionada cena em que Filócomo salta e repete

uma frase de Norah (“Ah, como é bom viver e ser feliz! Como estou insuportável hoje”). Stefanski arrasta sua cadeira. E, por fim, idem para a cena “do cabelo”.

Tensão Liminar do Real

As mútuas apresentações e as brigas “improvisadas” entre as cenas dos trezinhos já bastariam como emblemas desta categoria do pós-dramático no estudo de caso. Entretanto, à aquelas podemos acrescentar todo conteúdo autobiográfico e metanarrativo disperso pelo espetáculo.

Circunstância Dinâmica

No caso pesquisado o processo indicou que o tratamento do feminino ganha perspectivas diferentes a cada “lâmina” examinada. Assim, a *Circunstância Dinâmica* pode ser pensada diacronicamente como tendo saído de algo abstrato, mas com cunho social, como papel da mulher na sociedade e migrado, ou melhor: acumulado, para a atriz/artista na condição de mulher na sociedade.

Estruturas Antropológicas do Imaginário

1º Recurso Instrumental

Um exemplo sumário pode ser dado pela aplicação do AT-9 no conjunto do roteiro. A resposta de Stefanski ao monstro devorador veio pela sugestão da imagem do público como este monstro na cena em que, como uma espécie de prólogo, fala logo no início sobre a peça. A inversão da disposição física dessa imagem levou a performer em direção à audiência o que, segundo relato de Stefanski, tornou a cena muito mais interessante.

Caso Pedagógico

Para o aluno/artista a reflexão primeira da “consciência cênica” emerge em seu aspecto puramente autoexpressivo. Assim, o estudante orienta-se pela difusa constatação do progresso de suas habilidades relacionadas ao fazer artístico expressivo. Portanto, esse saber-se tecnicamente é o mais evidenciado inicialmente. É recorrente entre as pessoas que ingressam em uma escola para atores e atrizes a pergunta: “Será que eu ‘dou para a coisa’?”.

O modelo semestral é com aulas de um período de quatro horas, variando de uma a duas vezes por semana, ao qual são submetidos os processos pedagógicos usados por este estudo, pressupõe uma impossibilidade logística de aplicação integral das atividades anteriormente alinhavadas. Então, cabe ao educador a abordagem mais adequada a seu plano de trabalho das fontes preconizadas, considerando as necessidades e as contingências de cada grupo. Sem que haja a prioridade de que as atividades e exercícios de cada uma das fontes, tanto as formais quanto as difusas, aconteça em sua totalidade, o professor pode lançar mãos de recursos diversos para solucionar problemas comuns, ou o inverso. Entretanto, no modelo de aula sugerido prefere-se a utilização de apenas uma fonte e sua sequência em determinado semestre.

Assim, para um modelo de curso que preveja de um a dois encontros semanais de aulas de composição e considerando cada encontro com um tempo útil de trabalho de três horas e meia a cinco horas. Recomenda-se o seguinte modelo:

Zazen inicial – de cinco a dez minutos. Uma atividade meditativa, de caráter ativo como os exercícios de Osho, hata-Yoga, taichi ou dança derviche, bem como contemplativo como o Zazen, prana-Yoga ou meditação transcendental, podem ser usadas para criar uma breve interrupção que sirva como moldura e ritual para os inícios dos trabalhos artísticos.

Treinamento – de trinta a quarenta e cinco minutos. Podem ser empregados treinamentos de aculturação ou de inculturação, porém esta tese compreende que o mais eficaz é que se aplique apenas um tipo por módulo de montagem.

Dramaturgia / colaboração / pesquisa – de cinco a vinte minutos. Discussão inicial sobre temas, conteúdos, planejamentos, informes e demais comunicações do curso.

Composição (Fonte de Esímulo) / cena – acima de duas horas e meia. Elaboração de composições por meio da utilização de alguma das metodologias

propostas pelo presente trabalho e pelo material do mestrado acrescido pelo material conhecido como *Cinco Revestimentos*.

Roda final – de cinco a trinta minutos. Finalização dos trabalhos e discussões finais.

Transcrição da crítica de Carolin Overhoff Ferreira, publicada pelo jornal **A FOLHA DE SÃO PAULO** (caderno ILUSTRADA) na edição de 16 de janeiro de 2014.

Crítica: Improvisação sobre clássico de Ibsen é pouco convincente

CAROLIN

OVERHOFF

FERREIRA

COLABORAÇÃO PARA A **FOLHA**

16/01/2014 03h12

"Casa de Bonecas", de Henrik Ibsen, possui uma das protagonistas mais procuradas por atrizes desde que a peça estreou, em 1879.

Nora, a personagem que se emancipa do marido (Helmer) e da sociedade patriarcal, é ponto de partida de "Teatro de Bonecas", montagem de Adriano Cypriano com as atrizes Jackeline Stefanski e Milena Filócomo (que também assina a dramaturgia).

Como o título indica, não é o contexto social criticado por Ibsen que está em foco, mas sim as possibilidades teatrais que Nora proporciona às intérpretes.

Zé Aires/Divulgação

As atrizes Milena Filócomo (esq.) e Jackeline Stefanski
em cena de Teatro de Bonecas

Num espaço quase vazio, elas entram vestidas apenas com roupa de baixo de estilo antiquado. Stefanski pega o microfone e sublinha a situação teatral, reforçando que muito dependerá da imaginação do público.

Desenvolve-se então um diálogo cênico que oscila entre o material biográfico das atrizes e os personagens da "Casa de Bonecas".

Primeiro, elas se apresentam uma a outra, falando das razões da escolha da profissão. Depois, demarcam o espaço da peça simbolicamente com fita crepe.

Outras relações deste tipo são desenvolvidas ao longo do espetáculo, como quando uma briga entre as atrizes é seguida pela leitura do diálogo do confronto principal entre o casal Helmer.

Embora se perceba a intenção de embaralhar a relação entre experiência pessoal e encenação, sobressai a impressão de um experimento ainda não maturado.

Alguns momentos possuem graça, como a briga cuja improvisação está bem ensaiada. Outros, que flertam com o teatro-dança ou a performance, convencem menos. O caráter de exercício teatral permanece, sem que a montagem consiga amarrar bem o potencial da protagonista e da peça que inspiraram o espetáculo.

Réplica à crítica de Rosalin O. Ferreira – publicada em meu perfil do FACEBOOK em 18 de janeiro de 2014; alegando falta de espaço o citado periódico negou-se à publicação da matéria.

A falência do olhar e o desserviço da opinião.

Vivemos tempos realmente fascinantes, os fundamentos conceituais volatilizam-se com a mesma constância com a qual novas ideias são consagradas. Porém, ainda pode-se pensar que uma determinada produção artística reflita, além das idiossincrasias de seu(s) processo(s), suas próprias variáveis temáticas emergindo, de resto, fragmentos de toda a onipresente crise das artes no ambiente pós-moderno. Artifício amplamente utilizado em nosso espetáculo, a fricção entre a percepção de realidade e os estatutos da ficção há muito deixaram de ser novidade nas artes cênicas, entretanto há ainda, infelizmente, quem não o saiba.

Quando todo o título já anuncia o principal engano, seu desenvolvimento em texto é um brinde a anacronismos patéticos. Alguém que veja TEATRO DE BONECAS saberá que não estamos montando o clássico de Ibsen; mesmo uma pessoa menos atenta, ao ler o programa irá se deparar com a seguinte frase: “duas atrizes inventam memórias para uma personagem dramática, Nora de *A casa de bonecas de Ibsen*.” O que já estabelece o espaço liminar entre nossa dramaturgia e as diversas fontes com as quais nos estimulamos. Logo, imagino que, além de não ter visto a escritura cênica – pois crê tratar-se de um espetáculo de improvisação - um título que sugira a tentativa de montagem do clássico de Ibsen é errôneo, senão maldoso. O caso é que poucos de nós ainda vivem em 1879 e não entendo como uma pessoa realmente pense que atrizes profissionais de teatro sonhem em fazer a Nora. Talvez muitas sonhem, é verdade... mas esse não é o caso de Milena Filócomo e Jackeline Stefanski. É possível, embora estranho, que uma pessoa incrivelmente desatenta ainda não tenha entendido – serei bem claro: não vamos atingir o potencial dramático da peça de Ibsen porque nem de longe é essa nossa intenção. Ou ainda: não pretendemos “amarrar bem o potencial da protagonista e da peça”, pois ao contrário do que entende seu texto, não almejamos chegar a Ibsen, Nora nos é estado pretérito.

Admitindo que “o caráter de exercício teatral permanece” – informação já disposta no programa da peça– a autora da Folha de São Paulo, em uma pífia tentativa de benevolência, adianta que algumas cenas parecem ter sido mais bem ensaiadas,

sempre imaginando ter visto um espetáculo de improvisações. Com um pouco mais de discernimento, ou referências, teria percebido tratarem-se não de improvisações, mas de “Pentimentos”. Os “pentimentos” nas palavras de Milena Filócomo são: “O termo *pentimento* permeou a construção dos monólogos pelo coletivo. Nas artes plásticas, é o nome empregado para o aparecimento em telas, de pinturas ou desenhos feitos anteriormente sobre uma restauração. O *pentimento* é uma reflexão tardia no curso do trabalho que um artista coloca no lugar, mascarando a versão anterior que não está satisfeito. Essas mudanças são muitas vezes escondidas na pintura com várias camadas de cor, mas não é incomum aparecer visíveis a olho nu, por meio de sutis diferenças de tom, talvez devido ao tempo que torna a camada externa mais fina. Além do interesse de reconstruir o processo criativo, o *pentimento* também é uma ferramenta fundamental para descobrir se uma obra é original ou não; somente um original tem “*arrepentimentos*, nunca cópias.”

O jogo de exposição dos mecanismos e convenções do teatro, a discussão com o público dos truques do espetáculo e sua desmistificação e a própria dinâmica de reflexão *parametalinguística* que a cena contemporânea nos oferece são apenas tímidas interfaces de toda esta exuberante paisagem performativa, híbrida e – nas próprias palavras de Lehmann – pós-brechtiana e pós-dramática. Aquele teatro dos livros de poucas décadas atrás cedeu espaço a um gradiente muito mais rico e não, por isso, mais estanque. Pois se mesmo as bordas que separavam as grandes expressões da arte apagaram-se, que dizer da paleta estilística das expressões teatrais? Mas – contradigo-me – uma parcela do público, aquela dos *habitués* e de certa *intelligenza* ilustrada consegue trafegar pelos diversos teatros da atualidade e, assim, destacar-lhes as virtudes e defeitos. A ampla maioria dos artistas desfez-se de ideais messiânicos e saúda as diferenças como benesses e que tais do ofício, não mais admitindo que sectarismos possam conduzir inequivocamente à pureza do fazer. É, portanto, perfeitamente natural nossa ânsia pela interlocução, pela franca troca de impressões, pela crítica honesta e sem reservas. Alguém, após um espetáculo dispor-se a escrever uma resenha é, em si, um ato positivo...

Alguém que tenha o olhar treinado para perceber que se eu afirmo que uma cena é improvisada, notará que talvez o faça justamente para dissimular os exaustivos ensaios; entendendo que a “espontaneidade” que fez surgir tal frescor é fruto de lavra e não sorte, assim o é em *Teatro de bonecas*. Quando o máximo que um profissional da opinião faz é a descrição rasteira e o comentário desinformado, impõe-se uma súbita

sensação de espanto. Com incredulidade damos-nos conta de que aqueles que são pagos para serem nortes são *ipso facto* o simulacro. O mercado de estrelinhas outorgado por quem não sabe, em absoluto, do que está falando e qual sua função na venda de ideias e valores.

Com muito menos arrogância que indicar pontos em um mapa que desconheço, convoco um exemplo do cinema para emoldurar o paralelo entre a cultura engessada de um academicismo livreiro e banal - muito distante da verdadeira pesquisa artística e científica – e a vibrante prática artística. Em “*E La Nave Va*” temos a antológica cena em que os maestros - grandes músicos também, não se enganem – ao verem a música explodir no deque inferior, onde o populacho é acomodado, discutem sobre os enganos que o músico popular está cometendo, não obstante são irresistivelmente atraídos para o meio do povo. A alegorização por Fellini da arte popular e erudita cabe apenas indiretamente ao meu argumento. Minha pretensão é apenas salientar que a teoria não pode criar um teatro que a prática não tenha referendado, porém a reflexão move-se para além do relato primário, ou da sugestão insidiosa de um gosto que não tem a audácia, ou – o que é pior – a capacidade de revelar-se.

Adriano Cypriano

São Paulo

2014

Relevância em responder à crítica de Rosalín O. Ferreira de ‘A Folha de São Paulo.

Algumas razões levaram-me a compor um texto de réplica à crítica de Ferreira. Em primeiro lugar: uma crítica deve fundamentalmente dialogar com os signos crono-tópicos apresentados pela obra criticada. Considerado o vetor histórico, a leitura se percebe anacrônica ao falhar no estabelecimento do dialogo instantâneo, na relação do que se apresenta aos sentidos no próprio momento histórico do enunciado; porém, inadmissível é a corrupção imposta ao processo de transformação progressiva e constante modificação da arte, da diacronia com que o teatro e seus caminhos *autofagocitam-se* e, irremediavelmente, transformam-se. Além disso, um texto crítico não carece furtar-se dos juízos de gosto de seu autor; pelo contrário, pode ser um exercício bastante saudável pôr-se às claras tal crivo, desde que honestamente exposto e amparado por considerações técnicas e/ou estéticas. Assim, ao observar-se o texto publicado pela Folha de São Paulo, percebe-se que nenhum destes pontos, que considero cruciais para uma análise razoável de espetáculos, foi observado ou ao menos perfunctoriamente tocado.

Texto escrito pelo prof. Dr. Renè Piazzentin a propósito do espetáculo (05/02/2014) - temporada no Teatro Sérgio Cardoso.

Cypris, vamos lá:

Antes de tudo parabéns, eu já te disse que a principal sensação foi o retorno daquela nossa conversa onde falávamos que a nossa capacidade de produção hoje não pode ser menor que a de dez, quinze anos atrás. Acho que o fato de [REDACTED] [REDACTED] suga muito do tempo e da energia criativa e, se não tomarmos cuidado, nivela nossas pretensões ao que conseguimos realizar [REDACTED]. Nesse sentido é maravilhoso ver você canalizar sua criação com parceiras bem mais ferramentadas e capazes.

Realmente vi o Casa de Bonecas como um ponto de partida e não senti necessidade em perceber mais pontos de contato com a peça além dos que já existem. Fiquei pensando sobre a Nora, que me parece não é uma tola que vira consciente, mas uma mulher que desde o começo faz um "papel", de boa esposa, cotovia, etc. Talvez essa leitura sim pudesse gerar uma metalinguagem entre a personagem e a função do ator, mas isso foi uma ilação da hora. De qualquer forma acho que existe um corpo construído do espetáculo que fala por si e não é necessariamente tributário à peça.

Acho que as duas estão muito bem e que a Milena especialmente tem uma ironia que funciona muito, enquanto a Jacke funciona em um outro canal que complementa isso. A dupla fica muito interessante porque são parecidas e diferentes ao mesmo tempo. E as suas opções de uso do espaço, limpo, com elementos que vão ganhando significado ao longo do que elas fazem/dizem em cena é muito boa.

Agora vêm algumas questões ou reflexões que me dou a liberdade de fazer por achar que você saberá filtrar, de acordo com seu processo, interesses, gosto, etc... porque muita coisa é pessoal mesmo e fica no limite do "quando você fizer a sua peça, você segue isso tudo". Então não se preocupe em concordar ou discordar, apenas partilho e você decide o que tem ou não a ver.

Em primeiro lugar a questão do depoimento pessoal é sempre complicada, eu acho, porque dá uma sensação de "déjà vu". Atrizes falando sobre processo de criação, vida, relações, frustrações. O que não necessariamente é um problema, mas me parece um terreno espinhoso de se lidar. Meio que junto a isso, o processo colaborativo me parece gerar um problema para o diretor: como cortar uma determinada cena que faz tanto sentido para o grupo ou para um determinado ator, mas que talvez não resulte cenicamente da forma desejada? Digo isso porque há momentos brilhantes mas, sem saber precisar agora, outros onde caberia - penso eu - enxugar um pouco. Não sei o que exatamente agora, mas talvez um olhar desconfiado sobre o material poderia gerar alguns ajustes que potencializariam o todo.

Assumindo as questões de gosto: eu acho o uso do microfone meio clichê de teatro pós-dramático, especialmente em um teatro onde ele não é necessário em termos de acústica e onde o depoimento pessoal já se apresenta sem a necessidade de um "código" que o apresente. Tudo bem que na cena dos cabelos ele é muito bacana, me lembrou um trecho da Pina Bausch, acho que do Mazurca Fogo. Quando elas começam a cena da discussão, chega uma hora que para mim o interesse vira só técnico - perceber até onde elas vão no exagero, no surto, etc - porque a ideia em si já foi compreendida e só estou vendo o esgarçamento dela. Me deu vontade de ver ou ela mais curta ou exageradamente mais dilatada mesmo.

Agora a questão mais delicada... Que não é "culpa" sua, nem da Milena, nem da Jacke... Falo isso com a melhor das intenções e sinceramente acho que já devem ter refletido sobre. Nesse nosso meio tão bombado pela mídia e tal, a despeito da qualidade ou não dos trabalhos, senti um risco grande de vocês ficarem com a Cia. Hiato como um fantasma que paira. De todos os trabalhos deles o Ficção (como um todo) é o que eu menos gosto, mas isso não vem ao caso. Só fico pensando até que ponto um olhar que inevitavelmente tem essa referência muito bombada não vê o trabalho como uma "versão do Ficção" com as irmãs do outro elenco... Mesmo com a fala da Milena, que nos dá o caminho contrário (Aline pensou a cena dela a partir do material da irmã e não o oposto), acho que existe o risco de, pelo Ficção ter sido tão incensado, gerar essa impressão. Impressão essa para a qual vocês podem dar um belo "foda-se", mas que eu acho que existe.

Resumindo, acho que é um material muito potente e que me parece fazer grande sentido para vocês todos. Pela reação do público não acho que fique só aí - comunica, chega. Talvez voltar à sala de ensaio com um olhar desconfiado gerando alguns (pequenos) ajustes poderiam dinamizar mais o trabalho para uma próxima!

Receba o que concorda como uma tentativa de diálogo positiva e ignore o que discordar, beleza?

Merda para vocês!

Texto escrito em resposta ao prof. Dr. Renè Piazzentin a propósito do espetáculo (05/02/2014) - temporada no Teatro Sérgio Cardoso.

Renè de Renè,

Acima de tudo gostaria de agradecer a presteza e sinceridade de seus comentários. Peço a licença de publicá-lo junto a minha tese. Fiz algumas exclusões que considere adequadas. Segue a este texto.

Ontem, antes do espetáculo, esbarramos, em um bar próximo ao Teatro Sérgio Cardoso, com o diretor Roberto Lage. Creio um bom sinal, pois o veterano camarada segredou-nos, que por contingências de produção, está ensaiando três espetáculos simultaneamente. Quanto ao discernimento ao fazê-lo, bem... Confesso, em certo tempo, ter considerado Lage um encenador criativo. Portanto, que mantenhamos a capacidade de produção, mas igualmente mantendo as conexões de “em que momento estamos” com “como chegamos aqui”.

Sua percepção dos pontos de contato de Ibsen com a proposta dramatúrgica serem escassos, gerando desta maneira uma escritura cênica que tangencia outras referências é de grande argúcia. Creio que pelo contrário, os coletivos de criação, justamente pela fricção das ideias tende a refiná-las. Assim, em momentos onde se percebe frouxidão, talvez a ausência de alguma simetria, nascida da tensão entre a cena e um texto – que antes de ser tecido em palavras o é em imagens, sonhos, conceitos – seja a responsável por este esgarçado ainda sentido em alguns pontos.

Quanto a sua ilação, acho de uma pertinência demoníaca!

Um “olhar desconfiado” é realmente uma chave preciosa em processos criativos, é por isso que *ao se olhar de perto é que se veem os defeitos. Jamais vu e/ou deja vu* essa é a questão sempre, *mon ami*. Ao nos depararmos com o sangue do pintor, veremos as imagens que não cansam de voltar; daí, talvez, que mesmo com outro colorido, a poesia das velhas canções sempre ecoará. Um *work in progress* transformando-se a cada ensaio e nutrido pela férrea vontade dos artistas envolvidos. Escusas pela grandiloquência, pois é um projeto que a nós, sobretudo, encanta. Material em que descaradamente confessamos nossas preferências e confusamente simulamos suas aparências.

Uma questão realmente complicada e fonte de grande angústia – principalmente para Milena – é a relação íntima, literalmente familiar, que Teatro de Bonecas possui com Ficção da Cia. Hiato. Angústia, pois enquanto o processo ainda recebia o nome de

Pas de Deux (2011) fizemos algumas apresentações laboratoriais. Ao assistir a estas apresentações e especificamente à cena final, Aline Filócomo sentiu-se tocada pelas imagens sugeridas. Em nosso primeiro bate papo com o público o diretor da Hiato, Leonardo Moreira, afirmou categoricamente que tal entrecho foi ‘roubado’ para o monólogo de Aline. Moreira usou uma expressão contundente apenas para evidenciar uma legítima apropriação artística, posto que contasse com a colaboração incondicional da própria atriz e dramaturga Milena Filócomo em seu elenco. Nossa peça foi, portanto, concebida e executada anteriormente ao espetáculo Ficção. Gostaríamos que a nossa estreia também houvesse sido primeiro, mas não foi assim que aconteceu... C’est la vie!

Algo muito significativo para o projeto e que vem ao encontro de nossas pretensões, e que você generosamente ressalta em sua resenha, é que Teatro de Bonecas é um espetáculo que atinge o público. Aqui vale retomar alguns pontos: mesmo quem nunca leu Ibsen e nem faz ideia de quem seja Nora, uma pessoa que desconheça os nomes que são desfiados ao longo da peça ou que não seja *habiteé* de teatro para conhecer a Hiato (seguindo as dicas sobre as irmandades exploradas pelo texto) é também convidada a seguir nosso trajeto poético sobre o feminino, sobre separações e tudo que isso possa acarretar. Tentamos sim conceber um espetáculo que possa ser validado por iniciantes e iniciados; concordo que se o tema do teatro muitas vezes é o próprio teatro, talvez nós todos estejamos em uma árdua luta justamente para que este grande assunto não repouse de outra forma esquecido.

Renè, estamos agora buscando espaços que nos possam acolher e onde, assim, possamos mostrar nosso trabalho. Caso exista a possibilidade de pauta no TUSP, não hesite em nos contatar uma vez que nossa disposição – insisto – é férrea. Mais uma vez obrigado pelas palavras de apoio e reflexão...

Adriano Cypriano

Texto de introdução ao questionário:

Há pouco divulguei pela rede social FACEBOOK que estou finalizando algumas reflexões, que servirão para fundamentação e registro acadêmico, sobre minha atividade artístico-pedagógica e pedi a gentil colaboração de ex-alunos neste intento. Caso tenha interesse em participar, responda afirmativamente este *inbox* o quanto antes para que eu possa enviar algumas questões.

Muito obrigado.

Adriano Cypriano.

Questionário padrão para ex-alunos de montagem de Adriano

Identificação do ex-aluno

Nome:

Idade:

Espectáculo e período em que participou de processo de montagem:

Em que consistia sua participação no espetáculo (cenas, personagens, etc):

Depoimento (Quais foram suas impressões gerais sobre o processo de montagem e sobre as preocupações aparentes do professor/diretor?):

Questões específicas:

1) Você acredita que o processo tenha de alguma forma ampliado seus recursos expressivos? Tente descrever e exemplificar.

2) Como foi o processo de escolha, ou construção, da dramaturgia? Houve discórdia e confrontos, como foram resolvidos?

3) Você poderia afirmar que o processo estimulou alguma forma de construção artística observável? Os meios para esta construção são passíveis de reprodução em outras circunstâncias e processos?

4) Em sua opinião o processo propôs alguma intersecção entre o teatro e o sagrado?

5) Em alguma medida o processo fez com que você mudasse, alterasse, ou ampliasse sua perspectiva sobre o teatro produzido atualmente?

6) Como você descreveria a relação entre o artista de teatro e seu público? O que você pensa sobre a recepção da obra teatral? De alguma forma o processo de montagem lidou com essa questão, ou fomentou a reflexão sobre o tema?

7) Você acredita que o teatro em alguma instância tenha mudado sua maneira de ver o mundo? Descreva se puder.

APRESENTAÇÃO

Um espetáculo de teatro se faz de memórias, de farrapos autobiográficos que postos juntos, em exótica coleção, tocam a audiência. O espectador toma como seu aquilo criado pelo artista. Imagens e histórias que de tão sinceramente humanas já não podem ter um único dono, senão toda a humanidade. E assim é com *Teatro de Bonecas*.

“Há uma gota de sangue em cada poema”, conforme predisse o poeta⁵³, e, talvez, no caso da cena teatral, muito mais. O performer cria não apenas com seu sangue, mas com todos seus fluídos materiais e etéreos. Em cena está no corpo e em sua materialidade, porém a partir do espaço de representação emerge o *invisível*.

Um encontro entre duas atrizes, duas mulheres e irmãs, mas antes *Teatro de Bonecas* é um convite à dança, ao teatro, à imaginação e fantasia. A peça trata da intersecção de identidades (idem = o que é igual, comum) que se diferenciam pelas coincidências. O duplo negativo na forma de duas atrizes que se mimetizam sem que se saiba qual é a origem, qual o simulacro. Original e cópia são termos que perdem o sentido ao se tratar deste *doppelganger*, desta sombra.

Caracterizado por sua cena que explora o singelo, o espetáculo *Teatro de Bonecas* nasce sob o signo da investigação. A poesia das imagens repousa no encontro de duas atrizes que conduzem a audiência pelos labirintos de suas inquietações e angústias. Em um ambiente intensamente midiaticado e conectado, em uma realidade que mais e mais se torna virtual e em que o individualismo é onipresente, o teatro converte-se em instrumento de resistência do humano; o território franco, laico e sagrado em que pessoas encontram pessoas através da arte.

⁵³ Título do primeiro livro de Mário de Andrade.

DRAMATURGIA

A base dramaturgica de *Teatro de Bonecas* é da atriz Milena Filócomo, que além da concepção dramática também integra o elenco.

A tentativa das atrizes de construir uma personagem dramática encontra como anteparo Nora de A Casa de Bonecas de Henrik Ibsen. Neste vão exercício acabam por se revelar as próprias bases do que ambas entendem de seu ofício e a própria representação é posta em evidência. As pessoas são adestradas no adequado convívio em sociedade, padrões são forçados goela abaixo de cada um de nós para que nosso comportamento corresponda ao esperado e correto. As duas atrizes de *Teatro de Bonecas*

Uma peça de teatro pode ser o que quisermos que seja, basta que nos entreguemos ao jogo. A mágica desta expressão da Arte reside justamente neste truque simples, porém sempre eficiente da autossugestão. O próprio espectador cria as partes mais sensíveis daquilo que supõe ver em cena.

GENEALOGIA DE UMA CONSTRUÇÃO ARTISTICA

O duplo tem sido uma constante no processo de construção de *Teatro de Bonecas*. Assim, também dois textos foram as principais molas propulsoras das indagações propostas pelo espetáculo. A partir do conto Phyllis e Rosamond de Virginia Woolf os meandros da dissimulação e os estratagemas urdidos para que as aparências da vida social prevaleçam vieram à tona. O conto de Woolf fala retrata o cotidiano de duas irmãs na Inglaterra vitoriana; meninas bem nascidas, as personagens, que dão título ao conto, encarregam-se de empregar toda sua astúcia para não contrariar a rigorosa mãe e, assim, ocuparem-se na escolha do pretendente ideal para levá-las ao altar – ideal definitivo de vida para moças como elas. O conto, desta forma, sugeriu indiretamente assuntos a serem aventados; indiretamente, pois a peça não se ocupa de adaptar a história de Woolf para o palco, apenas captam-se sugestões propostas pela autora inglesa com seu trabalho. Outras referências são nomeadas diretamente durante a encenação e, por fim, algumas evocadas sutilmente pelas imagens sugeridas pela mise-en-scène.

ENCENAÇÃO

Desenhos de cena: cenário – luz – figurino – sonoplastia

O quadro é limpo, clássico e com frontalidade definida. Duas atrizes e alguns poucos objetos compartilham o espaço de representação. Assim, vemos apenas duas cadeiras como mobiliário. Dois cabides ao fundo penduram dois idênticos vestidos de renda; de outro cabide, mais à frente pende um casado (tipo sobreveste, sobretudo) masculino. Em primeiro plano um trezinho elétrico e seus trilhos dispostos como o limite frontal da cena, à esquerda do palco um pequeno “cemitério” de bonecas (com aparência de Barbie) de cabelos tosados. Do centro ao fundo do palco partem duas diagonais opostas de copos d’água cheios pela metade.

Da mesma maneira, a iluminação privilegia um recorte expressivo, ainda que incompleto, das atrizes. Em raros momentos a iluminação propõe uma imagem que se pretenda mais que um rascunho, “como se” a formalização fosse um processo excessivamente duro, raramente conquistado. O quadro faz revelar todos os recursos técnicos, não há pernas que escondam as torres laterais, nem anteparos que previnam o público de ver os refletores dispostos em ribalta. A própria máquina de fumaça é posta propositalmente em posição que privilegie seu uso e visibilidade. A plateia incidentalmente é iluminada para que se incremente o “diálogo” com a cena.

A primeira imagem das atrizes revela-as trajando indumentárias semelhantes, uma lingerie *vintage*, talvez excessivamente pudica para século XIX com pouca renda em sua borda e cor creme escuro. Os vestidos brancos de renda, dispostos nos cabides do fundo, são colocados no mesmo momento do espetáculo e seu caimento favorece as cenas dançadas. Por fim, o também sempre visto casaco masculino, disposto quase no procenio, além de peça vestida ao final do espetáculo por uma das atrizes, funciona como personagem silente em alguns entrecos da peça.

A trilha sonora composta com exclusividade pela musicista e cantora Kika Ki Ka é uma das expressões mais felizes da composição da peça. A versão de clássicos mesclada a sonorizações *sampleadas* acentuam as diferentes atmosferas e ambiências que a encenação faz emergir no palco. A voz suave e de delicada textura da cantora evoca o tema do feminino em sua leveza e fluidez e o tom etéreo da sonoplastia sugere um clima onírico, que amiúde é instalado no palco.

Linguagens

Um processo de escritura cênica construído pela própria dinâmica das atividades levadas a cabo com o fito de pesquisa, posto de maneira sumária a descrição de Teatro de Bonecas pouco diferiria disso. Afirmar uma linguagem *à priori* para o espetáculo é uma maneira ardilosa de furtar-lhe parte do sentido; tão pouco se trata de mero acidente. Referimo-nos *in extremis* às questões últimas das artes contemporâneas, da existência no pós-moderno: não são as seleções, os recortes ou as escolhas que definem o estado das coisas, mas seu acúmulo. A cada vez maior liberdade para as escolhas e a inutilidade das experiências passadas para tecer estratégias futuras são motores eficazes para a fabricação de uma onipresente angústia cultural. Portanto, se existisse tal coisa como uma linguagem franca para os signos dispostos pela encenação esta seria a do desconforto, do desencaixe – sim, a da angústia.

JUSTIFICATIVA

O processo de criação de Teatro de Bonecas é literalmente laboratorial. O diretor Adriano Cypriano e a dramaturga e atriz Milena Filócomo são ambos artistas pesquisadores; assim, respectivamente, um doutorado (USP) e um mestrado (UNESP) encontram-se para urdir a obra – que nasce dentro de um centro de pesquisas (CEPECA). Aliás, uma característica que vem sendo percebida no teatro paulista das últimas décadas é a aproximação entre a academia e a produção e realização de espetáculos e atividades próximas como seminários, oficinas e demonstrações de trabalho.

Entretanto, Teatro de Bonecas não se fia em discussões herméticas e/ou propostas excêntricas. Transdisciplinar e híbrido por natureza, o projeto flerta com diversas formas de expressão, sem, contudo, comprometer-se com outra coisa senão a sinceridade de suas convecções. O que, por outro lado, implica em um repúdio pela rigidez, pela automação e pela má-fé dos recursos como um fim em si mesmo.

Espectáculos como Teatro de Bonecas são, antes de tudo, necessários. Uma bela obra que estrai sua beleza da honestidade e da franqueza com que joga com seus elementos, além da cumplicidade de seus participantes.

Por fim, em uma sociedade que ainda submete metade de seus membros a regras mais duras e discriminatórias, em uma cultura de medo e coersão machista, passeios pelo universo feminino, suas inquietações e contradições são preementes de relevância mais que patente.