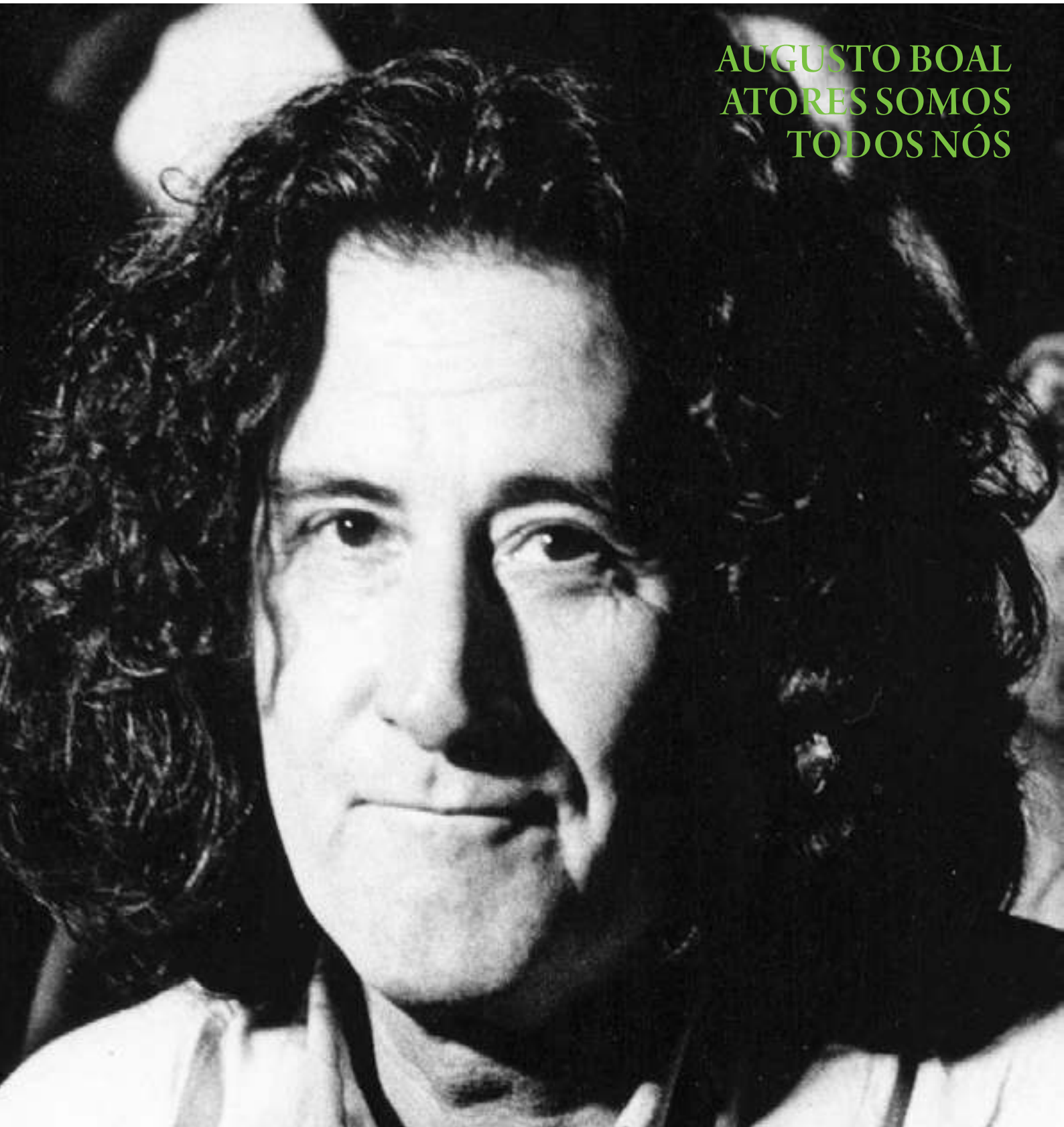
Olhares

☆ v. 7 / 1 e 2 / 2019

ESCH / Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena



AUGUSTO BOAL
ATORES SOMOS
TODOS NÓS

Olhares

Revista Olhares é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores e a publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial
André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Daniele Vianello, Università della Calabria/ Università Ca' Foscari di Venezia, Italia
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Fernando Villar, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Gigi Dall'Aglio, Università Venezia, Italia
Luciana Hartmann, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Luiz Fernando Ramos, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Maria Thereza Vargas (pesquisadora teatral), Brasil
Patrícia de Borba, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil
Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Ricardo Kosovski, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Sílvia Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Sônia Machado de Azevedo, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), Brasil
Walter Lima Torres, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Editores
Lígia Cortez
Daves Otani

Editores assistentes
Karina Almeida
Léo Pelliciari

Projeto gráfico
Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação
Talitha Mattar

Revisão
Bernadete Alonso

ISSN impresso 2176-3348
ISSN eletrônico 2595-6671

✯ EDITORIAL

Neste volume 7 (1 e 2) da revista *Olhares*, a Escola Superior de Artes Célia Helena reafirma seu compromisso em estimular e difundir a produção de conhecimento nas Artes da Cena, com ênfase no teatro, apresentando pesquisas que interseccionam teoria e prática, ampliando horizontes sobre os modos de criação, tanto no campo acadêmico como no campo profissional.

A versão *on-line* desta presente publicação chega em meio ao isolamento social imposto pela pandemia causada pela Covid-19. Afetando a todos, numa escala mundial, o momento de reclusão nos lembra, a cada dia, nossa vulnerabilidade, exigindo que reconfiguremos nossos hábitos, rotinas e relações humanas. Trabalhar com arte e educação têm sido um enorme desafio, pois as relações interpessoais e o coletivo são o alicerce de nossa construção artística. Somos mulheres e homens de teatro, esta arte da presença, do tempo compartilhado, do afeto pelo outro e sobre o outro, um ofício que é nutrido pelo encontro. Mesmo diante das adversidades do contexto atual é urgente lembrar que "atores somos todos nós", como disse Augusto Boal, capa deste volume. Amparados pelo olhar profundo e esperançoso de Boal, desejamos que as leituras dos textos a seguir apresentados atuem como um sopro de novos ares para o cotidiano dos nossos leitores.

Visando refletir sobre as conexões entre arte, folclore e educação, a atriz e historiadora Tânia Gomes Mendonça aborda a relação de Cecília Meireles com o teatro de bonecos, a partir da peça *Auto de Natal – auto do menino atrasado*, criada em1940.

Ao trazer determinadas intervenções artísticas como material de discussão, a atriz, diretora e professora Luaa Gabanini apresenta a expressão "diásporas performáticas", utilizando o termo "diáspora" para criar um campo de reflexão sobre a performance.

O pesquisador, crítico e jornalista Leidson Malan Ferraz faz apontamentos sobre publicações do teatro brasileiro, apresentando um panorama dos lançamentos das últimas décadas, destacando as estratégias e instrumentos que viabilizam as publicações em livro.

No artigo *Stanislávski e a tomada de decisão*, o encenador e pedagogo Marco Antonio Rodrigues apresenta reflexões sobre a gramática stanislavskiana, considerando sua aplicação pedagógica na escola Célia Helena desde os anos 1970, abordando, também, o contexto histórico e os caminhos criativos que permitiram que o ator, encenador e pedagogo russo formulasse seu Sistema.

Ao relatar o processo de criação e montagem de *Parahyba Rio Mulher*, a atriz e arquiteta Natália A. de Sá traz à tona histórias de mulheres, contextualizando e discutindo processos de violência e silenciamento contra a mulher, formas e forças de resistência feminina e também questões sobre ancestralidade e ritos presentes na vida e na arte.

Em Antonin Artaud: uma breve análise da emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de deus*, a atriz Natasha do Lago tece reflexões analítico-críticas sobre a citada obra, apresentando determinados aspectos históricos e biográficos que marcam a produção artística de Artaud.

Em *Guerrilhas, performance e territórios*: vivendo nas fissuras, José Pedro Almeida/Thi. Gresa, pessoa não binária, artista e professora discute em que medida a performance aciona tensões, questionamentos e rupturas a partir da compreensão de que corpo e política são indissociáveis na produção de narrativas pessoais no mundo.

Em *Poiesis*, Olivia Falcão, atriz e especialista em Corpo, discute a improvisação na dança e as fronteiras entre arte e vida ao abordar, especificamente, a noção de Treino Poético e a instauração da prática improvisacional, a partir dos pensamentos e práticas de Dudude Herrmann e Lisa Nelson.

Abrimos a seção Dramaturgia Latino-Americana com a apresentação de um Retrato de Augusto Boal, feito por Marco Antonio Rodrigues. Ao localizar Boal em um contexto histórico e político, Marco Antonio dimensiona que não existe arte apartada de seu tempo e que é urgente dar voz às minorias e lutar contra o autoritarismo, revelando suas estruturas de poder e opressão. E, na sequência, a seção traz o texto *Os três mandarins comilões e o engenho do povo mágico*, uma fábula de Augusto Boal, mais atual do que nunca.

Na seção Memória, a professora, pesquisadora e artista do corpo Sônia Machado de Azevedo escreve uma carta de despedida a Jacó Guinsburg, oferecendo uma afetiva homenagem ao professor, teórico e crítico de teatro, fundador e diretor-presidente da Editora Perspectiva, que nos deixou no ano de 2018. Ao refletir sobre seu encontro com Jacó Guinsburg, Sônia de Azevedo nos diz que "talvez seja assim mesmo: os que amamos nunca morrem".

Por fim, parece possível dizer que os artistas que estão reunidos nessa revista nos lembram, de um modo ou de outro, de questões centrais para as Artes da Cena: a ideia de que vida e teatro, intrínsecos por natureza, sejam uma prática constante do cultivo dos encontros e da presença daquilo que nos move; e de que nosso ofício, o fazer teatral, desempenha papel central na formação humana, abrindo espaços para novas formas de sensibilidade e novos modos de ser e estar no mundo.

Os Editores

✯ SUMÁRIO

CECÍLIA MEIRELES E O TEATRO DE BONECOS: UMA RELAÇÃO ENTRE ARTE, FOLCLORE E EDUCAÇÃO 6
Tânia Gomes Mendonça

DIÁSPORAS PERFORMÁTICAS 12
Luciana Gabanini

A DRAMATURGIA NA PÁGINA IMPRESSA E PÚBLICA 18
Leidson Malan Ferraz

STANISLÁVSKI E A TOMADA DE DECISÃO 28
Marco Antonio Rodrigues

GUERRILHAS, PERFORMANCE E TERRITÓRIOS: VIVENDO NAS FISSURAS. 39
Thi. Gresa

PARAHYBA RIO MULHER: DISCURSO E MONTAGEM 46
Natália A. de Sá

ANTONIN ARTAUD: UMA BREVE ANÁLISE DA EMISSÃO RADIOFÔNICA *PARA ACABAR COM O JUÍZO DE DEUS* 62
Natasha do Lago

POIESIS 71
Olivia Falcão

Dramaturgia latino-americana ***87***

AUGUSTO BOAL: CARO AMIGO 88
Marco Antonio Rodrigues

OS TRÊS MANDARINS COMILÕES E O ENGENHO DO POVO MAGRO 91
Uma fábula chinesa de Augusto Boal

Memória ***95***

CANTO DE ADEUS A J. GUINSBURG 96
Sônia Machado de Azevedo

CECÍLIA MEIRELES E O TEATRO DE BONECOS:
UMA RELAÇÃO ENTRE ARTE, FOLCLORE E EDUCAÇÃO

Tânia Gomes Mendonça

Graduada e Mestra pelo Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). Formada no Curso Técnico Profissionalizante do Teatro-escola Célia Helena (TECH). Desde 2016, doutoranda pelo Departamento de História Social da Universidade de São Paulo (USP).

Palavras-chave
Teatro de bonecos.
Cecília Meireles.
Sociedade Pestalozzi do Brasil.
Folclore.

Resumo: Este artigo almeja lançar luz a uma faceta pouco conhecida da trajetória artística de Cecília Meireles: sua relação com o teatro de bonecos a partir de seu vínculo com a Sociedade Pestalozzi do Brasil e com Helena Antipoff, uma das fundadoras dessa instituição. Cecília Meireles foi a responsável pela autoria de uma peça de teatro de bonecos produzida durante um curso orientado pela Sociedade Pestalozzi nos anos 1940 *Auto do menino atrasado* – um Auto de Natal – , que unia cultura popular e poesia para o público infantil. Dentro de sua perspectiva de conservar o folclore brasileiro por meio da educação, o teatro de bonecos, para Cecília Meireles, parecia vincular o projeto de difusão dessa linguagem cênica como estratégia formativa ao desejo de levar a poesia e o folclore para o público infantil brasileiro.

Palabras Clave
Teatro de Títeres.
Cecília Meireles.
Sociedade Pestalozzi do Brasil.
Folclore.

Resumen: Este artículo anhela aclarar una faceta poco conocida de la trayectoria artística de Cecília Meireles: su relación con el teatro de títeres con base en su vínculo con Sociedade Pestalozzi do Brasil y con Helena Antipoff, una de las fundadoras de esta institución. Cecília Meireles fue la autora de una obra de teatro de títeres producida durante un curso de teatro de títeres orientado por Sociedade Pestalozzi en los años 1940 *Auto do menino atrasado* – un Auto de Natal – que unía la cultura popular y la poesía para el público infantil. A partir de la perspectiva de conservar el folclore brasileño por medio de la educación, el teatro de títeres, para Cecília Meireles, vinculaba el proyecto de difusión de este lenguaje escénico como estrategia formativa con el deseo de llevar la poesía y el folclore para el público infantil brasileño.

Cecília Meireles, conhecida por sua trajetória como escritora e também como educadora, foi, a partir dos anos 1940, uma das maiores estimuladoras da difusão do teatro de bonecos para o público infantil no Sudeste do Brasil. Entretanto, essa relação da célebre poetisa com o teatro de títeres não é uma faceta muito conhecida da autora, aspecto que nos incentivou a escrever o artigo ora apresentado. Com base em fontes encontradas em arquivos brasileiros, foi possível lançar luz a este lado pouco analisado de Cecília Meireles, a qual pensava ser o teatro de bonecos uma ferramenta excelente para a educação do público infantil brasileiro – um dos temas pelos quais lutou durante toda a vida.

A fim de estabelecer o vínculo de Cecília Meireles com o teatro de bonecos, cumpre-nos comentar brevemente acerca da fundação da Sociedade

Pestalozzi do Brasil, no Rio de Janeiro. Nos anos 1940, Helena Antipoff, psicóloga russa que se mudou para o Brasil nos anos 1930 a fim de participar de um projeto educacional do governo mineiro de aperfeiçoamento de professores, promoveu o surgimento, no Rio de Janeiro, da Sociedade Pestalozzi do Brasil, objetivando atender psicológica e pedagogicamente crianças e adolescentes em risco.

As Sociedades Pestalozzi buscavam proporcionar a seus alunos experiências que ligassem atividades manuais e intelectuais, promovendo sociabilidade e o desenvolvimento de talentos individuais, os quais, para Helena Antipoff, estavam presentes em alunos denominados excepcionais, em áreas como artes plásticas, música ou artesanato, mesmo que essas crianças e jovens tivessem dificuldades escolares. (CAMPOS, 2010).

Cláudio Ferreira, na *Revista Mamulengo*, afirma que, para que a história do teatro de bonecos seja construída, a presença da Sociedade Pestalozzi do Brasil [SPB] é imprescindível. Em 1945, a instituição estreou o seu Teatro de Fantoches, dirigido pela professora Elsa Moura, sendo esta atividade, a partir daí, presença constante no programa da SPB. (FERREIRA, 1973).

Em 1946, a Sociedade Pestalozzi do Brasil foi a responsável por criar os primeiros cursos de teatro de bonecos conhecidos do Brasil. Juntamente com este projeto, promoveu o desenvolvimento da peça *Auto de Natal – Auto do menino atrasado*, escrita pela poetisa Cecília Meireles. Num relatório para o Serviço Nacional de Teatro (SNT), no qual a Sociedade Pestalozzi solicita auxílio financeiro para seus projetos ligados ao teatro de bonecos, podemos ler uma apresentação sobre esta linguagem cênica ligada à Associação, bem como o processo de realização da peça de Cecília Meireles, que ainda estava sendo elaborada:

> Requerendo uma orientação pedagógica segura de um lado, do outro a aprendizagem técnica e a realização artística, o Teatro de Bonecos da Sociedade Pestalozzi do Brasil resultou dos Cursos de Orientação Psico-pedagógica que tem realizado sozinha ou em colaboração com o Departamento Nacional da Criança e a Legião Brasileira de Assistência.
> Atualmente acha-se em funcionamento um Curso especialmente dedicado a este Teatro – Curso do Teatro de Bonecos, organizado em cooperação com o Teatro de Estudantes do Brasil. Conta com uma matrícula de 70 pessoas, na maioria educadores do meio familiar, escolar e de assistência social. No dia 17 de novembro o Curso será encerrado com a representação de peças escritas ou adaptadas e representadas pelos próprios alunos do Curso.
> Também se acha em preparo uma excelente peça – Auto de Natal, escrita especialmente para o Curso pela poetiza (sic) Cecilia Meireles, e na qual colaboram sob a direção da autora, o Snr. Paschoal Carlos Magno[1], e o cenógrafo Eros Gonçalves, e Sra. Olga Obry os melhores alunos deste Curso. Da parte musical está encumbido (sic) o talentoso musico Luiz Cosme. (SNT,1946).[2]

A peça foi estreada, segundo a *Revista Mamulengo*, em dezembro de 1947. (MEIRELES, 1973/1974). O Auto de Natal escrito por Cecília Meireles – *Auto do menino atrasado* – narra a ida de diversos personagens para visitar o menino Jesus, que acabara de nascer. Um menino, no entanto, que queria brincar com aquele que apenas abrira os olhos ao mundo, chega atrasado para a visita. O porteiro, então, não o deixa entrar, recriminando-o por não haver trazido presentes. O menino, assim, se lamenta por não poder visitar Jesus:

> Menino Jesus
> nascido em Belém
> irmão dos meninos
> que nada têm!
>
> Menino Jesus
> de boca encarnada,
> irmão dos meninos
> que não têm nada!

> Menino Jesus
> do meu coração!
> Eu não tenho nada,
> Seja meu irmão. (MEIRELES, s/d) .
>
> O menino adormece. Jesus, então, ouvindo o pedido do menino, chama os anjos, que o levam até onde o menino se encontra:
>
> Jesus (canta):
> Quem foi que chamou por mim?
> Ouvi, levantei-me e vim.
> Quem disse que me quer bem?
> Eu lhe quererei também.
> Quem quer ser o meu irmão?
> Estenda-me a sua mão! (MEIRELES, s/d).[3]

A peça, portanto, mesclava poesia, cultura popular e cristianismo, utilizando-se de bonecos da técnica de marionetes. Os cenários foram realizados por Eros Gonçalves, os títeres por Olga Obry[4] e a peça musicada por Luiz Cosme, sendo as canções gravadas em discos no Departamento de Cultura e Difusão. (SNT, 1947).[5] De acordo com Cláudio Ferreira, um dos bonecos, inclusive, foi enviado por Olga Obry para uma exposição internacional de títeres. (FERREIRA, 1973). Seria importante também comentar que, posteriormente, Cecília Meireles criou ainda outro texto que foi encenado por meio de teatro de bonecos: trata-se de *A Nau Catarineta*, que, segundo Olga Obry, em 1949, encontrava-se sendo ensaiada por um grupo de alunas dos cursos de Teatro de Marionetes da Sociedade Pestalozzi, em conjunto com colaboradores do grupo de marionetistas da mesma instituição. (OBRY, 1976). Cecília Meireles, portanto, além de célebre poetisa, uniu-se ao projeto de Helena Antipoff e da Sociedade Pestalozzi do Brasil a fim de levar o teatro de bonecos para todos os lugares onde houvesse um público infantil.

Dentro desta perspectiva, podemos destacar que, em 1952, foi realizada a Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude. Um dos vice-presidentes da Comissão Diretora da Conferência foi Paschoal Carlos Magno e a relatora da Comissão de Trabalhos do grupo de Teatro Escolar foi, justamente, Cecília Meireles. Dentro das resoluções gerais do Congresso está aquela de que "se solicite a cooperação da Sociedade Pestalozzi do Brasil à vista do excelente trabalho já realizado, no que se refere ao Teatro Infantil". Outra resolução é a de que "se pleiteie de nossas autoridades a construção de palcos desmontáveis para utilização nos jardins, parques e outros logradouros públicos: a) para Teatro de Bonecos; b) para outros espetáculos destinados às crianças". (*Correio da Manhã*, 1952). Como se pode ver, a ideia de que se multipliquem os teatrinhos de bonecos pelas cidades estava presente nas resoluções do Congresso.

Numa reportagem do *Correio da Manhã* de 1946, Cecília Meireles explicita a sua ideia, compartilhada com Helena Antipoff, de que deveria haver um teatro de bonecos em cada bairro. Além disso, manifesta na reportagem que os cursos de teatro de bonecos promovidos pela Sociedade Pestalozzi do Brasil poderiam ser responsáveis pelo primeiro passo na alfabetização de milhares de brasileiros. (*Correio da Manhã,* 1946).

Este projeto de que cada região, cada instituição educativa possuísse o seu próprio teatro de bonecos foi comungado com o bonequeiro argentino Javier Villafañe, um dos mais conhecidos artistas desta linguagem cênica em seu país, o qual visitou o Brasil pela primeira vez em 1941, a pedido da poetisa chilena Gabriela Mistral.

Javier Villafañe, em suas andanças por nosso país, conheceu Cecília Meireles, declarando num depoimento a sua afeição pela escritora:

> Lembro-me muito da Cecília: grande poetisa, gigante, magnífica. Eu ia com frequência para a sua casa. Dedicou-me muitos de seus livros, seguramente os conservo em casa da Negrita, irmã de Lucrecia, em La Plata. Como poetisa foi considerada uma das maiores da língua portuguesa, não somente pelos comentários e críticos da época, mas pela transcendên-

> cia e magnitude de sua obra, especialmente pelo uso de sua língua materna. (MEDINA, 1997, p. 150).

Não foi possível encontrar fontes que atestem que Helena Antipoff travou contato com Javier Villafañe, mas é certo que a ideia do bonequeiro argentino de difundir o teatro de bonecos por todos os lugares tornou-se conhecida pela psicóloga russa. Apesar disso, localizamos um rascunho escrito por Antipoff, no qual podemos entrever o seu projeto de difusão do teatro de bonecos por distintos locais. Neste documento, ela compara o projeto no Brasil com aquele promovido na Argentina, referindo-se ao trabalho de Javier Villafañe, sem, contudo, citá-lo diretamente:

> Atualmente pelo mundo inteiro, nos lares familiares, como as instituições escolares, associações juvenis, ou de assistência social – o Teatrinho [de bonecos] faz parte integrante dos recreios infantis. Porque a criança brasileira seria em situação de inferioridade, quanto as condições climatericas [sic], as aptidões naturais de seus artistas, o gosto à diversão popular, quasi [sic] são/é mais dos mais favorecidos [sic] em comparação com outros.
>
> É tempo de se fazer alguma coisa, quanto [sic] na visinha [sic] Argentina, por exemplo, um dos seus mais talentosos "tiriteiros" [sic] conseguiu a criação de cerca de 700 núcleos. Quantos, sem esquecer nenhum, existem pelo Brasil.
>
> Pois bem, a Sociedade Pestalozzi, com seu programa de recreio infantil em vista, está pela quarta vez tentando, durante pouco mais que um ano, a espalhar as idéias, orientar os educadores, ensinando-lhes todos os segredos da técnica dos Fantoches, das Sombras, dos Marionettes. (ANTIPOFF, s/d) .

Cecília Meireles, conforme pudemos verificar na peça que escreveu para o teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi, estava, além de engajada no movimento de difusão do teatro de bonecos pelo Brasil, muito vinculada a temas da cultura popular brasileira, os quais serviam de base para muitas de suas criações voltadas ao mundo da infância.

A sua participação com o movimento folclórico ganhou ainda mais força a partir de 1947, quando foi criada a Comissão Nacional de Folclore, pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) – primeira organização brasileira ligada aos estudos do folclore de caráter nacional. O grupo que participava mais intensamente das reuniões desta Comissão incluía a escritora Cecília Meireles. Sem recursos próprios, a Comissão tinha que contar com a dedicação de folcloristas voluntários, os quais não receberiam nenhuma remuneração pelo seu trabalho. Subcomissões estaduais, com grande autonomia em relação ao comitê central, foram formadas por todas as regiões do país, com exceção do Acre. Elas eram presididas por um secretário geral, intelectual convidado pela Comissão para exercer o cargo. Idealmente, estes subcomitês, localizados nas capitais dos estados, deveriam possuir correspondentes nas cidades do interior, formando uma ampla rede de folcloristas que deveria estar presente em grande parte do país, sendo coordenada pela Comissão Nacional de Folclore.

Em 1951, foi realizado o I Congresso Brasileiro de Folclore, no qual folcloristas de todo o país puderam discutir um programa comum, tendo como resultado a *Carta do folclore brasileiro*, texto programático do folclore brasileiro. Este congresso foi precedido pelas Semanas de Folclore, sendo que a I Semana de Folclore teve como um dos temas de mesa redonda a relação entre "Folclore e Educação", assunto pelo qual se tornou responsável, justamente, a escritora Cecília Meireles. Para a autora, o tema do folclore não deveria ser adotado na educação primária e pré-escolar como um conteúdo curricular, mas, sim, "vivido, cada dia, na sua realidade", em momentos de recreação e de atividades manuais. Cecília Meireles defendia, além disso, a criação de Museus de Arte Populares, os quais cumpririam um papel compensatório nos meios urbanos, que estariam longe das fontes folclóricas. (VILHENA, 1995).

De acordo com Ana Paula Leite Vieira, a relação entre educação e folclore foi um dos eixos de trabalho de Cecília Meireles. No entanto, a escri-

tora não buscava no folclore apenas um sentido de identidade nacional, mas, sim, um sentimento de pertencimento universal, numa busca de formar seres humanos que reconhecessem e valorizassem "suas particularidades e suas semelhanças com outras culturas". Nesse sentido, nossa intelectual compreendia a questão nacional sob um viés universalista, uma vez que, vivendo num período que abarcava as duas Guerras Mundiais, "a questão da fraternidade universal é tão relevante quanto a definição de uma identidade nacional brasileira". (VIEIRA, 2013, p. 03).

Cecília Meireles foi uma atuante importante no Manifesto da Educação Nova, projeto de renovação pedagógica das primeiras décadas do século XX, o qual também possuiu relação com a vinda de Helena Antipoff ao Brasil, e colocava o folclore como um dos principais tópicos na reestruturação da metodologia de ensino no país. Para a escritora, as transformações científicas e industriais criavam um artificialismo na relação entre os seres humanos, e as tradições populares, com sua "intuição natural", poderiam estimular a sabedoria, a sensibilidade.

Em 1941, Cecília Meireles passou a escrever uma coluna intitulada *Professores e estudantes* no jornal *A Manhã*, órgão responsável por divulgar as principais ideias do regime de Getúlio Vargas, que se iniciara em 1937. Em sua coluna, a autora enfatizou o tema do folclore, ressaltando a sua importância pedagógica dentro do contexto da II Guerra Mundial.

Em sua visão a respeito do folclore, a escritora acreditava que vivenciá-lo era reviver o passado no presente, necessidade constante a fim de que fosse constituída uma identidade nacional, já que esta prática comum traria estabilidade e coesão ao coletivo da nação. Segundo Ana Paula Vieira Leite:

> A visão do folclore como sobrevivência, como uma 'prolongação de um passado no presente' é corrente entre grupo de intelectuais folcloristas, no qual Cecília Meireles se insere. Abordar o folclore infantil na imprensa cumpria uma função que os folcloristas consideravam fundamental: impedir que estas manifestações culturais se perdessem – já que ela observou que as crianças não mais cantavam as cantigas –, fazendo com que os leitores conhecessem suas tradições passadas e entendessem a importância de conservá-las. Não somente as crônicas desempenhariam tal tarefa, como também os livros e peças infantis que escreveu a partir da década de 1940, nos quais incorporou o material folclórico que foi assunto de seus textos na coluna *Professores e estudantes*. (VIEIRA, 2013, p. 81).

A peça para teatro de bonecos escrita por Cecília Meireles e encenada pela Sociedade Pestalozzi do Brasil – *Auto do menino atrasado* – reflete, justamente, essa busca por um trabalho ao mesmo tempo nacional folclórico e universal, uma vez que personagens inspiradas na cultura popular brasileira se misturam com personagens cristãos, como anjos da guarda e o menino Jesus.

Com a ideia de que o teatro de bonecos deveria ser difundido por todas as partes onde houvesse público infantil, Cecília Meireles, com a apresentação de sua obra *Auto do menino atrasado*, parece ligar a sua concepção de que os bonecos auxiliariam na educação das crianças com o desejo de que os pequenos espectadores tivessem contato com as tradições folclóricas brasileiras e universais, fazendo com que as crianças pudessem conhecê-las, contribuindo, assim, pela sua conservação.

Nesse sentido, a peça *Auto do menino atrasado* contribuiria não apenas como um dos projetos de Cecília Meireles, mas uniria, em sua concepção, a difusão do teatro de bonecos, a educação pela arte e a conservação e divulgação do folclore nacional e universal – programas, esses, defendidos pela escritora durante a sua trajetória artística e intelectual.☆

Referências

ANTIPOFF, Helena. **Porque "teatro de bonecos"**? (Rascunho). Documento localizado na Caixa J1-4, Pasta 08, 1-20, Tema: Teatro na Educação. Fonte encontrada no Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff (CDPHA).

CAMPOS, Regina Helena de Freitas. **Helena Antipoff.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

FERREIRA, Cláudio. "Histórico". In: **Revista Mamulengo**. Rio de Janeiro. Julho/Setembro de 1973, n. 1, p. 6-8.

MEDINA, Pablo. "Viagens do bonequeiro Javier Villafañe no Brasil". In: **Revista do Instituto Estadual do Livro – Continente Sul Sur**. Porto Alegre. Outubro de 1997, n. 5, p. 145-155.

MEIRELES, Cecília. **Auto do menino atrasado**. Documento localizado na Caixa J1-4, Pasta 08, 1-20, Tema: Teatro na Educação. Fonte encontrada no Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff (CDPHA).

MEIRELES, Cecília. "Auto do menino atrasado". In: **Revista Mamulengo**. Rio de Janeiro. Outubro de 1973/ Março de 1974, n.2, p. 15-19.

OBRY, Olga. "**ALGUMA HISTÓRIA** – Relatório das atividades do Teatro de Marionetes e de Máscaras Sociedade Pestalozzi do Brasil". In: **Revista Mamulengo**. Rio de Janeiro, dezembro/1976, n. 5, p.20-21.

Prestação de contas para o Serviço Nacional de Teatro. Sociedade Pestalozzi do Brasil, Rio de Janeiro, n. 21/47 (20/04/1947).

Prestação de contas para o Serviço Nacional de Teatro. Sociedade Pestalozzi do Brasil, Rio de Janeiro, n. 92/46 (31/10/1946).

PRIMEIRA CONFERÊNCIA NACIONAL SOBRE O TEATRO E A JUVENTUDE. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 03/12/1952. Autor desconhecido.

SUCESSO DO PRIMEIRO 'CURSO DE TEATRO DE BONECOS' DO BRASIL, O. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 04/10/1946. Autor desconhecido.

VIEIRA, Ana Paula Leite. **Cecília Meireles e a educação da infância pelo folclore.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2013.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão:** o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). (Tese de Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

Notas

1 Paschoal Carlos Magno foi figura importante no projeto de difusão do teatro de bonecos promovido em conjunto com a Sociedade Pestalozzi do Brasil. Criador do *Teatro do Estudante do Brasil*, uma das primeiras iniciativas do teatro moderno nacional, Paschoal Carlos Magno foi também presidente do Conselho Nacional de Cultura e participou do Gabinete do Presidente Juscelino Kubitschek. Por sua participação destacada no periódico *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, no qual escrevia artigos sobre o teatro brasileiro, o teatro de bonecos ganhou particular ênfase na publicação, o que faz este jornal ser uma importante fonte para a análise da história do teatro de bonecos nacional ao longo do século XX.

2 Agradecemos sinceramente à pesquisadora Angélica Ricci, por ter disponibilizado a documentação aqui referida.

3 A peça foi também publicada pela *Revista Mamulengo,* em 1947. (MEIRELES, Cecília. "Auto do menino atrasado". In: **Revista Mamulengo**. Rio de Janeiro, Outubro 1973/Março 1974, n. 2, p. 15-19).

4 Olga Obry teve papel de destaque no teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi do Brasil, trabalhando nas encenações e nos cursos oferecidos pela instituição. Nos anos 1950, publicou um livro intitulado *O teatro na escola*, um dos primeiros a respeito do teatro de bonecos na educação do país. Eros Gonçalves era o professor responsável pelas aulas de cenografia no curso de teatro de bonecos. Acreditava que suas aulas poderiam apurar o senso estético dos alunos e possuía também o desejo de que o teatro de bonecos fosse difundido por todas as partes do país.

5 Agradecemos sinceramente à pesquisadora Angélica Ricci, por ter disponibilizado a documentação aqui referida.

✯ DIÁSPORAS PERFORMÁTICAS
IMPULSOS-FLUXOS

Luciana Gabanini

Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Universidade de São Paulo (ECA-USP), formada em Artes Plásticas na Faculdade Belas Artes, especialização em Direção Teatral na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos onde pesquisa a performatividade, a dança e o corpo cênico. Como diretora, seus últimos trabalhos foram: *Alteridade, Anoises* (projeto Conexões), *Encontros Notáveis*.

Palavras-chave
Diáspora.
Performance.
Experiência.
Na Terra.

Resumo: O presente artigo discorre sobre algumas intervenções artísticas, utilizando o termo histórico-sociológico "diáspora", buscando estabelecer um território para refletir sobre a arte performática.

Abstract: This article discusses about some artistic interventions, using the historical-sociological term "diaspora", seeking to establish a territory to reflect on the performing art.

Keywords
Diaspora.
Performance.
Experience.
Planet Earth.

Introduções

"Na performance, eu diria que ela é o saber-ser."

Paul Zumthor

Qual seria a ligação entre: Bob Wilson, Antonin Artaud, Andy Warhol, Luiz Roberto Galizia, Marina Abramovic, Renato Cohen, Laurie Anderson, Adolphe Appia, a *body art*, Gordon Craig, John Cage, Richard Foreman, Meredith Monk, um slamer[1], Brian Eno, Aguilar, Ivald Granato, Denise Stocklos, grupo Ornitorrinco, Pina Bausch, um xamã, Jacó Guinsburg, Desvio Coletivo, grupo Fluxos, grupo Ping Chong, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, James Joyce, Guto Lacaz, Otavio Donasci, TVDO, Paulo Yutaka, um *b.boy* ou uma *b.girl*[2], Isadora Duncan, Fura Del Baus, Merce Cunninghan, Satie, Stockhausen, Richard Schechner, Bismarck, Mabou Mines, Arnald & Go, Ivaldo Bertazzo, Patricio Bisso, Pollock, Alfred Jarry, e tantos outros conhecidos ou desconhecidos? O que eles têm em comum? O romper de uma narrativa lógica? A busca de lugares alternativos? A loucura? A improvisação? A espontaneidade? A criação de *sketches* ou *happenings*? A duração de seus atos? O rompimento das convenções? A busca do real? A ruptura? A aleatoriedade? Qual a linha invisível que transpassa suas ações? Um *não lugar comum,* quase um abismo entre as artes, uma fresta, creio ser nessa utopia, em que todos são acariciados pelo título: *performance*.

Não há uma tentativa aqui de elaborar uma nova visão sobre o ato performático, mas sim de abordar por onde fui capturada nos últimos anos por essas ações que buscam romper o tempo e o espaço, com a mesma potência que os artistas acima alcançaram em suas performances. As percepções que fizeram com que minha pesquisa saltasse do olhar da atriz do palco para uma *performer* em

algum lugar por vir. O borrar das fronteiras, entre vida e obra, cenário e arquiteturas, tempo e roteiro, enfim, a busca por algo "entre". Como um chamado aos sentidos que me aguçaram a ser artista e adentrar no que vou chamar aqui, essa "diáspora[3] performática".

Diásporas

Para abrir a discussão sobre o que chamo aqui de diásporas performáticas, apresento, inicialmente, alguns pensamentos sobre o termo diáspora de Paul Gilroy:

> (...) a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos do lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido.
> (...) A propensão não nacional da diáspora é ampliada quando o conceito é anexado em relatos antiessencialistas da formação de identidade como um processo histórico e político, e utilizado para conseguir um afastamento em relação à ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como pela natureza.
> (...) A rede que a análise da diáspora nos ajuda a estabelecer novas compreensões sobre o self, a semelhança e a solidariedade. (GILROY, 2012, p.18-20).

Performances

"A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma "emergência", um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar."
Paul Zumthor

Diáspora é um termo utilizado para descrever qualquer comunidade étnica ou religiosa que vive dispersa ou fora do seu lugar de origem, como uma linha invisível que conecta a sua ancestralidade. Mesmo no sentido histórico um povo não teria como retornar a não ser de maneira simbólica para sua origem, pois a geografia, suas fronteiras e territórios já foram borrados. Pensemos então, o *performer* como esse indivíduo criador desgarrado de alguma "família" estética, mas sendo um "filho", que traz as artes como ancestralidade, e segue os caminhos a serem trilhados na experiência com o mundo. Fazendo parte dessa **diáspora performática**, vem caminhando no tempo, borrando as fronteiras, trazendo algo de essencial que não se perde e nem se prende, mas se tem.

Como diz Cohen: "É claro que a dificuldade de falar-se sobre algo que não se presenciou é extensível a qualquer análise de arte, mas, no caso da performance, esta dificuldade é maior...". (COHEN, 2013, p. 30). Maior, porque provavelmente o ato não se repetirá, e o próprio criador da intervenção, será apenas mais um a descrever uma das narrativas criadas espontaneamente durante a ação. O acaso de quem estava presente, criará portanto, não apenas uma descrição da cena proposta, mas a descrição de um acontecimento compartilhado como uma experiência individual.

Esse espaço de experimentação, sem necessariamente saber em que modalidade se encaixa a ação, faz com que após um ato performático, até pode-se identificar o ocorrido, como algo familiar a um *show*, a uma improvisação de dança, a uma atriz em narrativa, porém o levante pode ter vindo de uma vontade distante disso, e a liberdade de se ir em direção ao desconhecido abre uma jornada onde tudo é permitido. Como uma mandala em movimento, a performance se afasta e se aproxima das outras linguagens, sem nenhum compromisso em seguir seus passos, mesmo vestindo seus sapatos. Identifico aqui, meu primeiro flerte com a ideia de performance: poder vestir um sapato de tango e sambar. Não a necessidade de fazer qualquer coisa em qualquer momento, mas sim a sensação de que alguma coisa sempre pode ser feita.

No terceiro dia do *I Seminário de Artevismo*,

ocorrido em junho de 2016 no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP)[4], ouvindo Tania Alice[5] narrar sobre a plataforma "Performers sem Fronteiras", tive a sensação de algo comum, como se nossos anseios viessem do mesmo lugar de origem. Uma de suas performances, de nome *The Hug Project – Nepal* (2015), foi criada quando ela, muito tocada com o furacão ocorrido no Nepal, teve a sensação de que era preciso fazer alguma coisa, e mesmo não conseguindo realizar uma ação política direta, buscou algo a ser feito. Coletou abraços no Brasil durante o mês de junho de 2015, abraços de 5, 10 ou 15 minutos. Estes abraços foram levados com uma foto do remetente para o destinatário visualizado durante o abraço no Nepal em julho de 2015. Abraços que viajaram buscando seu destino final. Sensacional! O impulso de realizar algo perante o mundo, esse afeto ao que afetou você. A impotência em resolver um problema diretamente, dando margem à criação de uma performance, uma ação concreta no tempo e no espaço. Essa pressão que o mundo exerce, sempre foi uma das forças motrizes de minha criação e reconheço numa ação como essa, um lugar de franca e rápida resposta.

Qualquer realidade tem suas perguntas, sendo potente para respostas criativas, mas creio, que há alguns momentos históricos em que somos convocados no sono a performar assim que despertarmos. Sinto estarmos num destes espaços neste momento no Brasil. Temos em 2016, o levante de "palavras-de-ordem" que nos agrupam em coralidades pelas ruas: #ForaTemer, #OcupareResistir, #DemocraciaNãoéMercadoria, #NãoVaiTerGolpe, #ArtePelaDemocracia, #NãoàCulturaDoEstupro, #MexeuComUmaMexeuComTodas, e tantos outros conjuntos de dizeres que unificam discursos. E #NãoVaiTerArrego para os artistas que se conduzem pela necessidade de dizer. Assim, adentro na urgência, segundo aspecto que me atraiu na efervescência dessa diáspora, que traz consigo a "estética do agora". Nas palavras de Lygia Clark: "pergunto eu, como posso me sentir uma unidade total se *o precário, o movimento permanente* é a essência do meu trabalho e portanto passou a ser minha também" (CLARK, 1997, p. 168).

A noção de precariedade trazida por Lygia Clark em 1963[6], elucida para mim não só uma discussão estética mas de uma das funções da *performance*. Dialogando com isso, Eleonora Fabião em seu texto *Performance e Precariedade* foca nesse assunto aproximando ainda mais o olhar da potência vital da precariedade:

> Performances são elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque inventam, através da execução de programas psicofísicos, novos corpos, possibilidades de encontros, agrupamentos e devires. Performances são elogios ao precário porque suspendem o estabelecido. O trabalho do performer é revelar e valorizar a precariedade emancipadora do vivo. (FABIÃO, 2011, p. 66).

Como exemplo disso cito a performance *Máfia – Exposição Interativa* da qual participei convidada por Marcos Bulhões[7], um dos diretores do *Desvio Coletivo*, grupo que estava organizando a ação em parceria com o *Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo*. A performance se deu no dia 23 de abril de 2016, no vão do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na Avenida Paulista, em resposta ao ocorrido durante a votação do *impeachment* em Brasília no dia 17 do mesmo mês. Havia a foto e a descrição de 38 deputados que votaram "sim" ao *impeachment* e que estavam envolvidos em denúncias de corrupção. Os *performers* ficavam cuspindo e vomitando nas imagens e os passantes que se sentiam convidados faziam o mesmo. E assim se deu a ação por duas horas, tendo um fechamento catártico com uma das artistas urinando e defecando na foto do Jair Bolsonaro[8], que era na época deputado federal.

A performance como reação e denúncia. Não só a descrição ou exposição de um fato ocorrido, mas a atualização que os fatos podem gerar ao



Figura 1 Performance *Máfia – Exposição Interativa* (2016). Foto: Sergio Siviero.

serem acionados com a rapidez que uma performance pode ter em sua elaboração e realização, desestabilizando mecanismos comportamentais. O incômodo com o ato de cuspir, defecar ou urinar, ação cotidiana de todos os corpos que passavam e franziam a cara como algo muito longe de sua existência. O reconhecimento daqueles que passavam e se sentiam representados sendo o escarrar na imagem de políticos corruptos, um desabafo que lhes dava lugar e opinião no mundo. O poder performático do incômodo não nos deixa num lugar de conforto, portanto, receptor e emissor por vezes se confundem nessa busca de encontrar um princípio comum que os unam, e que nem sempre é rastreado na lógica do raciocínio, mas que tem seu eixo estrutural no campo da experiência.

A busca não só da experiência em si, mas do compartilhamento da experiência, seria um terceiro ponto de empatia e de reconhecimento que fez com que eu me reconhecesse nesse "povo" que caminha na fresta das artes.

O campo da experiência é um dos territórios mais férteis da performance, que a retira da crítica direta do "gostei ou "não gostei", "entendi" ou "não entendi", e lhe dá o contorno da "vida vivenciada", onde os padrões e sentidos se confundem. Os sentidos fisiológicos passam a ser a matéria prima da poesia 3D que é o ato performático.

Em outubro de 2015, instigada por essa causa, a busca da experiência compartilhada, estreio *Olhos serrados – primeiro experimento*[9], uma performance intervenção, em que eu recebia o público de olhos fechados e assim permanecia em ação até o fim da execução de um roteiro previamente estabelecido.

> Serro os meus olhos e adentro na serra de meus pensamentos.



Figura 2 *Olhos Serrados – Primeiro Experimento* (2015). Foto: Leonrado Mussi.

> Começo então a enxergar.
> E serro pela raiz as doenças da alma.
> E no útero do meu cérebro onde tudo se inicia, pego no colo o broto.
> Começo a sonhar antes do despertar com o futuro próximo.
> Começo a tatear com meus passos tímidos seu caminho.
> A aurora do dia vai me contando histórias até o amanhecer para disfarçar o escuro.
> Com meus olhos ainda serrados chego num abismo.
> Eu sei que estou na minha frente.
> Abro os olhos e me vejo mundo-gente.
> Respiro para enxergar ainda mais distante.
> Podemos começar![10]

Concebido em meio a uma meditação em pleno deserto do Atacama, o fechar dos olhos era tão ou mais potente do que toda a paisagem que me cercava, tanto que, mesmo coberto pelas pálpebras, o horizonte se mantinha colado na retina. A partir desta vivência, comecei os questionamentos: onde se forma o ponto de vista das coisas? Precisamos ver para que algo exista? Assim fechar os olhos seria um ato político, e tentando dar conta destas questões, permanecia de olhos fechados enquanto falava textos e executava *movimentos-dança*. Eu fechava os olhos aproximadamente 40 minutos antes da entrada do público, e só os abriria no último instante antes do blackout quando eu dizia: *Podemos começar!* E assim encerrava a experiência, vivenciada por um desenho de luz delicado, que pretendia proporcionar a todos o serrar[11] dos olhos para ter que enxergar.

O impulso em se colocar no limite dos afetos, a necessidade de reagir e denunciar, a experiência compartilhada e mais inúmeras possibilidades de estetizar a fronteira da vida e da arte, são alguns eixos desse território performático. Sendo o ser humano a matéria prima e a força motriz da criação, a performance passa a ser um "lugar" para aportar os sonhos, os desejos e os anseios da vida. Artistas diaspóricos, que não têm o intuito de retornar a um lugar de origem, mas que inventam o tempo todo um lugar de pouso. ☆

Referências

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo:Editora 34, 2012.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark.** Barcelona: Fundació Tàpies, 1997.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. *In* OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2011, p. 63-85.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** Trad. Jeruza Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Sites

www.significados.com.br/diaspora/

http://taniaalice.com/category/performances/

Notas

1 *Slamer*, define aquele atleta da palavra que participa dos ***Slams***, que são campeonatos de poesia falada.

2 *B.boy* (*break boy*) ou *b.girl* (*break girl*), eram meninos e meninas que dançavam no "*break*" da música.

3 Diáspora é um substantivo feminino com origem no termo grego "diasporá", que significa dispersão de povos, por motivos políticos ou religiosos. Este conceito surgiu pela primeira vez graças à dispersão dos judeus no mundo antigo, mas apesar da sua origem, o termo diáspora não é usado exclusivamente no caso dos judeus. Disponível em <www.significados.com.br/diaspora/>. Acesso em: maio de 2016.

4 Evento organizado pelo Centro de Coralidades Performativas, e realizado no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), durante a greve da USP em 2016.

5 Tania Alice (1976, França), trabalha na interface entre artes visuais e artes cênicas, investigando o conceito de Estética Relacional de uma forma crítica, trabalhando nas ruas e em espaços domésticos com artistas e "não artistas". Desenvolve projetos que se apresentam como intersecções entre o terapêutico e o social, criando performances de PARC (Performances de Arte Relacional como Cura), conceito por ela desenvolvido. Disponível em <http://taniaalice.com/category/performances/>. Acesso em: maio de 2016.

6 "Em 1963, ano divisor de águas na trajetória de Clark – ano da criação de *Caminhando*, primeiro trabalho em que abandona o objeto artístico e a relação tradicional entre artista e espectador pra convocar o participador a realizar seu próprio ato estético..." (FABIÃO, 2011, p. 66).

7 Diretor, ator e pesquisador em cena contemporânea e intervenção performativa urbana. Formado em Natal (graduação e especialização na UFRN) e em São Paulo (mestrado e doutorado na ECA-USP). É autor do livro *Encenação em jogo* (HUCITEC, SP, 2004) e da tese *Dramaturgia em jogo* (PPGAC, 2006). Desde 2009 é professor do bacharelado em Direção Teatral do Departamento de Artes Cênicas da USP.

8 A ação descrita, o defecar e o urinar na foto de Bolsonaro, daria um artigo à parte, pois a brutalidade da resposta conservadora a esta ação é digna de muita conversa e rica em motivos para fazer e refazer atos performáticos, coisa que inclusive foi feita pela performer em questão Priscila Toscano, a quem eu tenho total admiração pela coragem estética em continuar elaborando em meio a tantas ameaças.

9 *Olhos Serrados*, espetáculo-intervenção, teve sua primeira experiência todas as sextas-feiras de outubro de 2015 no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

10 Texto do intervenção-performática *Olhos serrados – primeiro experimento*, 2015. Link do clip: https://vimeo.com/156627184

11 Serrar com "S", sempre foi uma grafia: a relação de "cerrar" e a ideia do horizonte serrado do Atacama.

A DRAMATURGIA NA PÁGINA IMPRESSA E PÚBLICA

APONTAMENTOS SOBRE PUBLICAÇÕES DO TEATRO BRASILEIRO

Leidson Malan Ferraz

Pesquisador pernambucano e crítico de teatro, jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e atualmente Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Palavras-chave
Dramaturgia brasileira.
Teatro em livro.
Peças publicadas.

Resumo: Numa cartografia do campo-território contemporâneo da dramaturgia brasileira autoral, este artigo traça um panorama das publicações lançadas nas últimas décadas, ressaltando também as estratégias para isso, do chamado de editoras especializadas na área a concursos; de editais a coletâneas realizadas por instituições públicas e privadas ou mesmo investidas dos próprios autores, principais instrumentos para a concretização do produto dramaturgia em livro.

Keywords
Brazilian playwriting.
Book of theater.
Published playwriting.

Abstract: In a cartography of the contemporary field-territory of the Brazilian playwriting, this article traces an overview of the published texts in the last decades, also emphasizing the strategies for this, from the call of publishers specialized in the area to the competitions; from public notices to collections made by public and private institutions or even made by the authors themselves, the main instruments for the realization of the playwriting produced in book.

Lacunas estarão aqui presentes diante da quase impossibilidade de se tentar dar conta dos tantos escritores teatrais deste país tão grande. Consciente desta premissa e partindo das reflexões de Jean-Pierre Ryngaert no livro *Introdução à análise do teatro* (1995), no qual ele discorre sobre a especificidade do teatro enquanto texto dramático, a ideia deste artigo é cartografar[1] o campo da dramaturgia contemporânea brasileira que ganha impressão em livro e pode ser compartilhada. E a noção de dramaturgia aqui proposta, mesmo reconhecendo sua variedade de sentidos e funções, a exemplo da dramaturgia do ator, do corpo ou a do espectador, é aquela da concepção habitual de uma tessitura escrita enquanto texto dramático que pode ou não ser vinculado a um produto final, o espetáculo.

Assim, não importa a qualidade gráfica das publicações, tiragem ou mesmo as estratégias de sua divulgação, muito menos os estilos ou escolhas estéticas e políticas entre forma e conteúdo, mas o imprescindível fato de sua existência apenas, afinal, a dramaturgia é pensada não só para ganhar a cena – algo que nem sempre acontece –, mas também pela chance de, em páginas impressas, na profusão de letras, imagens e num convite sincero à imagi-

nação, chegar aos mais diversos leitores, para além daqueles espectadores que, talvez, já a conheceram no palco. Mas o que vem a seguir são apontamentos de uma cartografia-território assumidamente inconclusa e aberta a novas informações.

Histórias nas mãos: o livro/teatro concretizado

Há muito tempo, no Brasil, temos possibilidades de ler peças teatrais, ainda que uma infinidade de entraves se dê para isso, econômicos principalmente. Não é barato publicar um livro de teatro, e não encontramos tantas editoras abertas a este objetivo, mas elas existem. A paulistana Giostri, por exemplo, criada em 2005, desde 2008 passou a investir na área e hoje conta com mais de cinquenta autores no selo "Dramaturgia Brasileira", muitos ainda de pouca visibilidade nacional e com parte dos textos inéditos nos palcos. Alguns dos títulos são *Não conte a ninguém* & *coração darkroom*, de Ricardo Corrêa; *Medeia, Maria e Marilyn*, de Sérgio Roveri; e as coletâneas *Cinco peças de Dionisio Neto* e *Teatro de Nilo Fontana*. Mas também constam artistas de maior projeção, como Maitê Proença, com *À beira do abismo me cresceram asas*, já levada à cena; Hugo Possolo, com *A cabeça de Yorick*; e o ator e roteirista Felipe Cabral, que recentemente publicou um sucesso do teatro carioca gay, a comédia-dramática *40 anos esta noite*.

Outra editora paulistana, a Terceiro Nome, fundada em 1998 e atualmente divulgando sete publicações com registros dramatúrgicos, investe em escritores já conhecidos, de criações encenadas com boa receptividade de público, como o pernambucano radicado em São Paulo, Newton Moreno, autor de *As centenárias & Maria do Caritó*, peças protagonizadas, respectivamente, pela dupla Marieta Severo/Andréa Beltrão (Prêmio Shell Rio e Prêmio Contigo!, de Melhor Texto Teatral de 2008) e pela atriz Lília Cabral (prestes a interpretá-la no cinema em 2019). Há ainda Dib Carneiro Neto, com *Salmo 91* e *Adivinhe quem vem para rezar* (esta contou com Paulo Autran e Cláudio Fontana no elenco); Marta Góes, autora de *Um porto para Elizabeth Bishop* (com a elogiada atriz Regina Braga); e Samir Yasbek, responsável por *As folhas do cedro*, que lhe rendeu o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), na categoria Melhor Autor de 2010.

A Editora Patuá, também de São Paulo, na "Coleção Palavras Para Teatro", possui sete títulos já editados desde 2011, a exemplo de *Luz fria*, de Marcos Gomes, enquanto a Cobogó, do Rio de Janeiro, voltada à arte contemporânea desde sua estreia em 2008 e somente apostando em obras já aclamadas por público e crítica, mais de trinta opções são de dramaturgia. *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski; *Nômades*, de Márcio Abreu e Patrick Pessoa; *BRTrans*, de Silvero Pereira; *A última peça*, de Inez Viana; *Ninguém falou que seria fácil*, de Felipe Rocha; e *Conselho de classe*, do profícuo autor carioca Jô Bilac, integram este repertório autoral. Também existe a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, com a viabilização da "Coleção Aplauso Teatro Brasil", que reúne exemplares como *O teatro de Marici Salomão* e *O teatro de Noemi Marinho*, entre outros títulos, livres, inclusive, para download <https://livraria.imprensaoficial.com.br/catalogsearch/advanced/result/?name=aplauso+teatro+brasil>.

Como a única editora belo-horizontina voltada exclusivamente para as artes cênicas, a Javali, desde 2015, publica teoria, traduções e livros de memórias do teatro, além de dramaturgias. O recém-divulgado *Projeto ficção*, da Cia. Hiato; *Nós*, do Grupo Galpão; *Humor*, de Assis Benevenuto e Marcos Coletta; *Trilogia abnegação*, de Alexandre Dal Farra; *Teatro negro*, com textos contemporâneos de grupos, companhias ou artistas negros de Belo Horizonte; a "Coleção Eid Ribeiro" (em três volumes) e *Dramaturgia de Belo Horizonte: 1ª Antologia* (cuja apresentação faz um ótimo panorama histórico da dramaturgia mineira) são alguns dos títulos no mercado. Já a Editora Globo (SP), em 2008, compilou a obra *Hilda Hilst – Teatro*

completo, com oito peças escritas por ela no auge da comoção provocada pela violência da Ditadura Civil-Militar brasileira, algumas inéditas em livro; enquanto que a Perspectiva (SP) editou *Luís Alberto de Abreu:* um teatro de pesquisa, organizado com 14 peças por Adélia Nicolete, além de conter textos teóricos, fichas técnicas e fortuna crítica.

Por sua vez, a Fundação Nacional de Artes (Funarte), já responsável por peças publicadas há mais de quatro décadas, muitas fruto do seu intermitente concurso nacional de dramaturgia,[2] lançou em maio de 2019 *Teatro infantil – Benjamim Santos*, coletânea com 11 das obras escritas para a criança por este dramaturgo piauiense. No mês de junho de 2019, ainda pela Edições Funarte, saiu o livro *Dramaturgia negra*, organizado por Eugênio Lima e Júlio Ludemir com 16 textos de autores negros, entre eles, *Esperando Zumbi*, de Cristiane Sobral (RJ); *Vaga carne*, de Grace Passô (MG); *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*, de Jê Oliveira (SP); *O pequeno príncipe preto*, de Rodrigo França (MA), e *Cavalo de santo*, de Viviane Juguero (RS). Quase todas as peças já passaram pelo teste dos palcos e foram dirigidas e atuadas por artistas negros em sua maioria. Há apenas uma exceção, *Récita Nº 3 – Figurações*, da poetisa e dramaturga carioca Leda Maria Martins, ainda inédita.

O isolamento é inimigo do dramático

Ainda que não sejam tão constantes quanto deveriam, pode-se afirmar que em quase todo o Brasil há iniciativas que visam a prática da escrita e a reflexão sobre a dramaturgia. Entre as instituições de maior alcance e com ações mais permanentes, além da já citada Funarte, está o SESI, que desde 2007 mantém o seu Núcleo de Dramaturgia no intuito de descobrir e aprimorar novos autores para o teatro, com ramificação por três capitais, São Paulo (em parceria com o British Council), Curitiba (a partir de 2009) e Rio de Janeiro (Firjan SESI, desde 2014)[3]. Já o Espaço Cultural Escola SESC promove o "Concurso Jovens Dramaturgos", na capital carioca, com premiação nacional que completa nove edições em 2019 e é voltada a jovens escritores dos 15 aos 29 anos, sempre possibilitando residência artística, leitura pública das obras e a publicação de coletânea com os cinco textos vencedores a cada ano; além da instituição SESC manter os projetos de âmbito nacional "Dramaturgia: Leituras em Cena" e "Dramaturgias".

Vinculada à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, a SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, desde que foi inaugurada no ano de 2010, vem oferecendo Dramaturgia como um dos oito cursos regulares gratuitos da instituição (núcleo coordenado pela dramaturga e jornalista Marici Salomão e com dois anos de duração para cada turma); enquanto que o Centro Cultural São Paulo (CCSP) completou cinco edições da "Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos", com temporada das peças selecionadas e mais de 200 autores inscritos anualmente. De junho a setembro de 2019, participaram as obras *Stabat mater*, de Janaína Leite; *De esperança, Suor e farinha*, de Paula Giannini, e *A neve ou fora de controle*, de René Piazentin, todas com a montagem viabilizada e o texto em brochura publicado e distribuído à plateia.

Dos 15 espetáculos nascidos pelo projeto, alguns figuraram nas listas de melhores trabalhos do ano na cena teatral paulista, como *Mantenha fora do alcance do bebê*, de Sílvia Gomez, e *Os arqueólogos*, de Vinícius Calderoni. Desde 2013 a curadoria de teatro do CCSP iniciou a publicação de dramaturgias nacionais inéditas de espetáculos que realizam temporada por lá. Além das tiragens impressas, há textos disponibilizados para download gratuito <http://centrocultural.sp.gov.br/site/teatro-dramaturgia-contemporanea/>. Entre as obras que podem ser acessadas: *Memórias impressas*, de Cláudia Schapira; *Hotel Jasmim*, de Cláudia Barral; *ANTIdeus*, de Carlos Canhameiro, e *Necropolítica*, de Marcos Barbosa.

A Cooperativa Paulista de Teatro também agiu no segmento ao promover o "I Encontro

Dramaturgia Amazônida Contemporânea em São Paulo", que aconteceu no período de 16 a 18 de abril de 2019, no Teatro Studio Heleny Guariba, e contou com incentivo financeiro do "Prêmio Zé Renato de Teatro Para a Cidade de São Paulo". A proposta foi uma conversa com dramaturgos nascidos nos estados nortistas e que optaram por residir e trabalhar na capital paulistana: Ângela Ribeiro, Dênio Maués, Francisco Carlos (com participação em vídeo), Paloma Franca Amorim, Paulo Faria e Rudinei Borges dos Santos. O evento, atrelado à temporada do espetáculo *Transamazônica*, com dramaturgia e direção deste último autor, teve ainda a "Oficina de Memórias Amazônidas e Dramaturgia", ministrada pelo mesmo.

Em atenção à produção dramática, não faltam também ações esparsas de alguns departamentos culturais de estados e municípios ou mesmo universidades, quase sempre de caráter tímido e de mínima continuidade. Para se ter uma ideia, no meio acadêmico brasileiro, apenas a Universidade Federal do Rio Grande do Sul vem oferecendo graduação específica na área, desde o início de 2019, com o bacharelado em Escrita Dramatúrgica. No entanto, há iniciativas importantes nos debates universitários, como a do Núcleo de Estudos em Encenação e Escrita Dramática, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, responsável pelo "Seminário Brasileiro de Escrita Dramática: Reflexão e Prática" que teve quatro primeiras edições (2015, 2016, 2018 e 2019).

Já na Universidade Federal do Pará, mais especificamente na Escola de Teatro e Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes, funciona o projeto de pesquisa "Memória da Dramaturgia Amazônida: Construção de Acervo Dramatúrgico", que teve início em 2009 e já possui mais de cem peças catalogadas. É daí que nasceu o "Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida", coordenado pela professora Dra. Bene Martins e que chegou à sua nona edição em maio de 2019, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, reunindo dramaturgos, professores, artistas, estudantes e público em geral. Entre os resultados da iniciativa está o livro em e-book e impresso, *Seminários de dramaturgia amazônida:* memória, lançado pela Editora Universitária AEDI, da Universidade Federal do Pará (UFPA), em 2017 (disponível em <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/141>).

Em Minas Gerais, é o Galpão Cine Horto, coordenado pelo aclamado Grupo Galpão, quem incrementa a área com a realização de atividades de formação dramatúrgica. O resultado, pela Edições Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT), vem sendo compartilhado por duas séries na publicação *Caderno de dramaturgia do galpão cine horto – oficinão*, desde 2009, destacando autores como Eduardo Moreira, Glicério Rosário e Júlio Maciel, além de também ficar disponível para download gratuito em <http://galpaocinehorto.com.br/edicoes/>. Também na capital mineira, vem dando certo, desde 2012, o projeto "Janela da Dramaturgia", que acontece no Teatro Espanca! e nasceu com a proposta de criar um espaço para o conhecimento de novos autores e textos. Tanto que culminou nos livros 1, 2 e 3 do *Janela de dramaturgia*, com organização de Sara Pinheiro e Vinícius Souza, pela Editora Perspectiva (SP).

Por sua vez, com cinco programações já realizadas desde 2012 e passando por cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, tendo nesta última seu principal polo, o "Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada", coordenado pelo dramaturgo e ator baiano Aldri Anunciação e recebendo incentivo do Edital Setorial de Teatro do Fundo de Cultura do Estado da Bahia, congrega na sua grade não só leituras cênicas de peças escritas, mas também espetáculos, encontros com dramaturgos, palestras-debates, exibição de filmes, exposição fotográfica, shows musicais e ateliês criativos. A proposta é investigar a estética, a identidade, os temas e as produções do teatro negro contemporâneo. Para tanto, mais de 100 autores negros de teatro já foram catalogados no Brasil e podem ser conhecidos no site <https://melaninadigital.com/dramaturgos/>.

Ainda na Bahia, desde o início de 2019, em sua sede na cidade de Salvador e numa perspectiva de intercâmbio com grupos de teatro baianos, a Outra Companhia de Teatro vem promovendo o "Ciclo de Leituras Dramáticas", divulgando peças como *A bofetada*, sucesso da Cia. Baiana de Patifaria há 25 anos; *Stopem, stopem*, compilado de textos de João Augusto, fundador da Companhia Teatro dos Novos; e *Cabaré da rrrraça*, de Márcio Meirelles, espetáculo de maior longevidade do Bando de Teatro Olodum. A ação finaliza o projeto "ENXERGUE! Sonhos, Memórias e Declarações", selecionado em 2016 pelo Edital de Apoio a Grupos e Coletivos Culturais do Fundo de Cultura do Estado da Bahia. Já nos anos de 2008, 2009 e 2018, ainda em Salvador, foi a vez do grupo Teatro NU realizar as primeiras edições do projeto "Diálogos Sobre Dramaturgia Contemporânea", junto a criadores como Letizia Russo (Itália), Dario Facal (Espanha), Ramón Griffero (Chile) e Newton Moreno (Brasil).

Dando prioridade a debates e leituras dramatizadas das obras dos convidados, sempre com entrada franca ao público, na mais recente programação participaram os dramaturgos Racine Santos, Luciana Lyra e Bráulio Tavares, respectivamente oriundos do Rio de Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba. O evento deu destaque às peças *A grande serpente*, *Fogo monturo* e *Quinze anos depois*, com projeto que contou com o apoio financeiro do Fundo de Cultura do Estado da Bahia. E, se pela Editora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o dramaturgo soteropolitano Aldri Anunciação conseguiu publicar sua peça *Namíbia, Não!*, já em 2ª edição no ano de 2015, obra adaptada do texto com o qual ele venceu o Prêmio Jabuti de Literatura; um artista intenso como Daniel Arcades, do Grupo NATA – Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas, ainda espera viabilizar em livro uma das mais de 30 peças que já escreveu, muitas premiadas na cena de Salvador, como *Medeia negra*, *Oxum*, *Erê* e *Exu, a boca do Uuniverso*.

As distâncias e o custo amazônico como empecilhos

Ao norte do país, o estado do Acre também pena para conseguir imprimir sua dramaturgia. E isso vem desde o tempo em que o seringueiro, ator, diretor e dramaturgo Matias (José Marques de Souza), do grupo De Olho na Coisa, surgido ainda na década de 1970, produzia peças de teatro na região, pois mesmo que o seu repertório já tenha virado estudo acadêmico, nenhuma das suas obras ainda foi impressa e publicizada por editoras. Ou seja, o Brasil ainda não conhece a produção textual acreana para a cena, mas isto não significa que não existam grupos atuais que se dediquem a produzir dramaturgia autoral[4]. Só que estas criações ainda não chegaram às páginas de livro.

A exceção fica por conta do dramaturgo e diretor Yuri Montezuma, da Cia. de Teatro Tanto de Lá Quanto de Cá, da capital Rio Branco, autor do livro *Dramaturgia de Yuri Montezuma, Seleção de textos para o teatro*, publicado em 2017 com incentivo do Edital de Pequenos Apoios da Fundação Municipal de Cultura de Rio Branco e que reúne seis peças escritas por ele, incluindo *No buraco*, cuja estreia aconteceu em 2018 e foi levada para festivais nas cidades de Cobija e Cochabamba, na Bolívia, junto à oficina "Dramaturgia Marginal", que ele já desenvolve há muitos anos no Acre. Seu foco é o estudo da linguagem de pessoas que geralmente não têm voz na sociedade. No Amapá, é Romualdo Rodrigues Palhano quem vem levantando a bandeira da dramaturgia no estado, tanto que, como professor do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal do Amapá, lançou o livro *Dramaturgia amapaense*, em 2015, fruto dos trabalhos do Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas e do Núcleo Amazônico de Estudos das Artes Cênicas da UFPA, reunindo obras dos autores Amadeu Lobato, Celice Pereira, Daniel de Rocha, Geovanni Coelho, Jhou Santos, Paulo Gil, Sílvio Guedes e a dupla Solange e Adrian Simit Tenório.

No Pará, o dramaturgo Nazareno Tourinho ganhou edição luxuosa com suas 14 obras no livro

Peças teatrais de Nazareno Tourinho, organizado por Bene Martins, junto à Editora Cejup, no ano de 2014, e viabilizado financeiramente pelo apoio do deputado estadual Edmilson Rodrigues. *Nó de 4 pernas*, a criação mais conhecida; *O herói do seringal, Cabanagem, Pai Antônio* e *Quintino bom de briga defensor dos sem terra* são alguns dos títulos presentes. Em Manaus, *Outras dramaturgias*, publicação lançada em 2015 pelo selo independente Thysanura Edições de Rua, dá uma mostra da produção recente de quatro jovens autores, Danilo Reis (*Estreito corredor*), Francis Madson (*Obevandiva*), Jean Palladino (*Primeiro quarto*) e Denni Sales (*Dinossauro*), as duas últimas já encenadas por lá.

Editais que viabilizam escritas

Do panorama da dramaturgia catarinense contemporânea, ainda que seja crescente o número de novos autores e textos inéditos encenados, poucas obras conseguem ganhar versão impressa e as que existem, quase sempre, são fruto de editais. André Felipe, dramaturgo de Florianópolis, por exemplo, recebeu duas vezes o Prêmio Rogério Sganzerla, da Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, pelos textos *Suéter laranja em dia de luto* e *Não sempre*, ambos já lançados. De Jaraguá do Sul, Paulo Zwolinski, após formação no Núcleo de Dramaturgia do SESI Paraná, teve o seu texto *Como se eu fosse o mundo* publicado pelo selo do projeto em 2010, algo que também aconteceu com o autor natural de Lages, mas hoje radicado em Curitiba, Andrew Knoll, das peças *Fatia de guerra* e *Devastidão*. Bem mais conhecido, Max Reinert, também a partir de sua formação no SESI Paraná, vem desenvolvendo experiências dramatúrgicas que primam pela fragmentação da narrativa e algumas estão no livro *Primeiras obras*, lançado pelo selo Questão de Crítica em 2013.

Entre os coletivos teatrais, um dos mais instigantes de Florianópolis, nas linguagens do teatro de rua e da performance, é o ERRO Grupo, que lançou em 2014, *Poética do erro:* dramaturgias, com nove textos de autoria de Pedro Bennaton e Luana Raiter, coletânea viabilizada pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua 2012, com distribuição impressa gratuita e possível para download gratuito <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2014/10/29/poeticadoerro/>. Já a companhia Dionisos Teatro, da cidade de Joinville, fundada em 1997, publicou o livro *Da cena ao texto – babaiaga, entardecer e migrantes – dramaturgia da Dionisos teatro*, viabilizado com recursos próprios no ano de 2008 e reunindo três peças já apresentadas. Ainda em Santa Catarina, vale destacar o *Caixa de pont[o] – Jornal Brasileiro de Teatro*, que além de entrevistas com artistas, divulgação de livros e artigos variados, traz sempre alguma dramaturgia inédita publicada, a exemplo de *Mel de baratas*, de Isadora Salazar e Luís Eduardo de Sousa (PA), e *O aquário de Hilda e o Führer*, de Fernando José Karl (SC). Todas as edições são impressas e distribuídas gratuitamente, mas também estão online no endereço <https://caixadeponto.wixsite.com/site>.

Bem mais acima no mapa brasileiro, na cidade do Natal, no Rio Grande do Norte, o livro *Década carmin*, como o título sugere, comemora os dez anos de existência do potiguar Grupo Carmin, que, segundo divulgação no seu site <http://www.grupocarmin.com/>, "trabalha Teatro, Memória e História através de documentos da vida". O livro, lançado em 2017 pela editora Fortunella Casa Editrice, traz os textos de quatro peças já encenadas: *Pobres de marré* (de autoria de Henrique Fontes), *Jacy* (de Pablo Capistrano e Iracema Macedo), *Por que Paris?* (de Pablo Capistrano, James Edward Bailey e Henrique Fontes) e *A invenção do Nordeste* (de Pablo Capistrano e Henrique Fontes), além de fotos dos espetáculos e textos introdutórios dos membros do grupo abordando essa primeira década de trabalho juntos. Duas das montagens ganharam consagrada projeção nacional.

A Fortunella Casa Editrice possui ainda dois outros títulos voltados à dramaturgia de autores nordestinos, *Guerra, formigas e palhaços*, do poti-

guar César Ferrario, obra adulta que vem sendo apresentada pelo Grupo Estação de Teatro desde 2013; e *Aquilo que o meu olhar guardou para você*, do recifense Giordano Castro, devidamente registrada na capa como "uma peça do Grupo Magiluth", uma das mais destacadas equipes do teatro pernambucano contemporâneo. Por sua vez, Racine Santos, o potiguar que mais ganhou montagens pelo país, também possui parte de suas criações já registradas em livro, como *Duas farsas nordestinas*, publicado pela Editora Trapiá em 2001 com as peças *A farsa do poder* e *Elvira do Ypiranga*; e a antologia *De sol, de pedras e punhais*, lançada em 2007 como tríade que reúne *A grande serpente*, *À luz da lua, os punhais* e *Quando o sol se parte em crimes*.

Como dramaturgo e jornalista, Paulo Jorge Dumaresq, carioca que com poucos meses de vida foi morar em Natal e possui mais de 25 anos de militância na literatura dramática, no ano de 2011 conseguiu lançar o livro *Repouso do Adônis – bocas que murmuram*, pela "Coleção Cultura Potiguar", selo da Secretaria Extraordinária de Cultura do Rio Grande do Norte e Fundação José Augusto. Dedicado também a textos dramáticos, o selo editorial "Teatro Potiguar", coordenado pelo jornalista Cefas Carvalho, da editora Nakong, publicou em 2008 a obra *Terra de Sant'Ana*, de autoria da dramaturga e atriz Cláudia Magalhães, peça já produzida pela Fundação José Augusto e levada a várias cidades do interior do estado.

E pela Casa de Zoé e BOBOX Produções, junto à Editora Escribas, da própria Natal, *Meu seridó*, elogiada peça de autoria do carioca Filipe Miguez, também ganhou edição impressa. A direção da montagem é do dramaturgo e ator César Ferrario. Vale salientar ainda o encenador e dramaturgo potiguar Junior Dalberto, autor de *O teatro mágico de Junior Dalberto*, obra dividida em duas coletâneas, uma de Textos Infantis, lançada em 2012, e outra de Textos Adultos, de 2015. Com cem exemplares de cada publicação, os livros foram distribuídos gratuitamente a escolas e universidades, graças ao apoio financeiro da Lei de Incentivo Estadual Câmara Cascudo.

Da dramaturgia também se faz história

Se levarmos em consideração que o estado de Sergipe é um dos poucos no Brasil que ainda não possui uma publicação, de caráter mais geral, voltada à historiografia do teatro (o mesmo que acontece, infelizmente, em Tocantis, Rondônia e Roraima), o fato de um escritor teatral conseguir publicar suas obras é um feito e tanto. O dramaturgo, ator e diretor sergipano Euler Lopes, em 2017, conseguiu isso com o livro *10 afetos*, que reúne dez textos dramatúrgicos escritos entre 2010 e 2015, alguns premiados e outros ainda inéditos nos palcos. O projeto é uma realização do seu grupo de teatro "A Tua Lona", com patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe e do Fundo de Desenvolvimento Cultural e Artístico.

Por outro lado, em maio de 2019, na abertura do 8º Festival Literário dos Campos Gerais (Flicampos), no estado do Paraná, foi o ator, dramaturgo e diretor teatral Edson Bueno quem fez o lançamento do livro *O meu delírio – textos e memórias de encenação*, que celebra 36 anos de sua carreira artística e agrega, além dos textos das peças *Um rato em família*, *New York por Will Eisner*, *Vermelho sangue amarelo surdo* e *Metamorphosis*, imagens dos espetáculos dirigidos pelo próprio artista curitibano. Este projeto contou com o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura da Fundação Cultural e da Prefeitura Municipal de Curitiba. Inclusive, Edson Bueno foi o vencedor do Edital de Dramaturgia coordenado pelo Centro Cultural Teatro Guaíra, cujo resultado, lançado pelo selo "Biblioteca Paraná", foi o livro *Comédia paranaense 2016 – Concurso de Dramaturgia do Teatro de Comédia do Paraná/5 Peças*.

Em se tratando do Mato Grosso do Sul, a dramaturga Cristina Mato Grosso conseguiu lan-

çar, em 2014, graças ao patrocínio do Fundo de Investimentos Culturais da Fundação de Cultura do Estado, coletânea de três livros que, além de fazer uma releitura do panorama da produção teatral sul-mato-grossense, abordando pioneiros das artes cênicas bem como o papel do teatro no contexto político, conta com algumas de suas obras teatrais autorais (estas no terceiro número): *As cores das pedras*, *Como pegar um pato*, *Ensopando um pombo* e *David*. Já no estado do Mato Grosso, foi Wanderson Lana, atual secretário de Cultura, Turismo, Lazer e Juventude da Prefeitura de Primavera do Leste, cidade do interior, quem se destacou por haver conseguido publicar o livro *Teatro*, no ano de 2011, com cinco peças teatrais de sua autoria voltadas ao público infantojuvenil. Responsável por mais de vinte textos já montados, Wanderson Lana é diretor e dramaturgo da Cia. de Teatro Faces.

Voltando ao Nordeste, o diretor da "Pequena Companhia de Teatro", o argentino naturalizado brasileiro, Marcelo Flecha, lançou no ano de 2010, na capital, São Luís, o livro *Cinco tempos em cinco textos*, reunindo sua dramaturgia de cunho experimental: *Distorções de um Dia interminável*, *Dois*, *Memórias de um mau-caráter*, *Privada* e *clausura*. A obra contou com patrocínio do Programa BNB de Cultura 2010. Em Fortaleza, Rafael Martins, paulistano criado na capital cearense, é autor de textos como *Lesados*, *O realejo*, *O livro* e *A mão na face*, reunidos na publicação *Lesados e outras peças*, de 2009, contemplada pelo Edital das Artes de 2006 da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza. A dramaturgia dele, muitas vezes, se desenvolve em trabalho conjunto com companhias teatrais, como o premiado Grupo Bagaceira de Teatro, do qual é um dos artistas fundadores, e o Grupo Expressões Humanas.

Em Pernambuco, entre as obras adultas de autores que mais recentemente ganharam formato em livro estão *Guerreiras*, de Luciana Lyra, viabilizada graças ao incentivo do Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco (Funcultura) em 2010; *Damiana*, de Adriano Marcena, editada pela CEL Editora na "Coleção Dramaturgia de Bolso", que possui como volumes 2 e 3 as peças infantis *Estrepolias de Pedro Malasarte* e *A fuga das letrinhas*, de 2011; e *Ganga meu ganga – o rei*, de Albemar Araújo, com as despesas de editoração arcadas pelo SESC em 2012. Das obras infantojuvenis, *O menino da gaiola*, de Cleyton Cabral, é publicação tornada possível em 2017 graças ao Funcultura, mesmo ano em que saiu a "Coleção Teatro: Teatro Infantil", pelo Editorial Jangada, da cidade de Olinda, financiada pelo próprio autor, o veterano Luiz Maranhão Filho, a reunir suas peças *Na corte do rei bolão*, *Na casa do vovô soneca* e *A prisão de Papai Noel*. Ele que já havia lançado, em 2016, os dois primeiros números da coleção no segmento adulto, um de Teatro Regional e outro de Teatro Político.

Mas é a Companhia Editora de Pernambuco (CEPE) quem mais tem investido na área, com a edição de *Don Juan-Don Giovanni:* peça em dez jornadas, obra póstuma do saudoso Marcus Accioly, comercializada desde 2018, além da divulgação da obra completa de outros dramaturgos pernambucanos importantes, a exemplo de *O teatro de Aristóteles Soares*, série de quatro volumes organizados pela pesquisadora Lúcia Machado; a coletânea *Teatro de Luiz Marinho*, organizada e classificada também em quatro números pelo pesquisador Anco Márcio Vieira Tenório; além de *Teatro de Joaquim Cardozo – obra completa*, que reúne seis textos dele escritos para teatro. Recentemente também foi preparada pela CEPE a coletânea "Dramaturgias – Volume 1", com o resultado dos dois primeiros anos do Prêmio Ariano Suassuna de Cultura Popular e Dramaturgia, lançado em 2015 pelo Governo do Estado de Pernambuco e já na sua quarta edição, com os autores vencedores André Filho, Alex Apolônio, Cleyton Cabral, Maria Oliveira, Alberto Amaral, Andala Quituche e Raphael Gustavo.

Dos coletivos atuantes no Recife e que mantêm alguma programação voltada à difusão de textos dramáticos, a Cia. Fiandeiros de Teatro realizou uma série de leituras dramatizadas seguidas de de-

bates, em 2013, como celebração aos seus 10 anos de atividades, integrando projeto financiado pelo Funcultura. Tudo aconteceu na Escola de Teatro Fiandeiros, com entrada franca ao público. Das obras programadas, só de autores pernambucanos, *Jeremias e as Caramiolas*, de Alexsandro Souto Maior e *A minhoca de sete cabeças no reino de maravilha*, de João Denys, ambas voltadas às crianças e com esta última no segmento de bonecos; e as adultas *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues; *Engenho velho*, de Newton Moreno (que orientou oficina de dramaturgia); *Kaos*, de Fred Nascimento, e *Lunik*, de Luciana Lyra.

Em 2015, foi a vez de divulgar peças de Sófocles, Tchékhov e Shakespeare, e, no ano seguinte, vieram somente dramaturgias com foco na infância e juventude, *Antes de ir ao baile*, de Vladimir Capella; *Um conto de Marias ou de Maria Flor*, de Raphael Gustavo, e *O sonho de Ent*, de André Filho. Importante não esquecer ainda que, deste panorama incompleto por natureza e que mapeia lugares, projetos e tempos diferenciados, é preciso fazer referência à *Revista de Teatro SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Mesmo que ela não esteja mais sendo editada (circulou entre 1924 e 2002 e voltou, por pouco tempo, em 2008, 2011 e 2012), é inegável que trouxe larga contribuição à difusão de obras e autores nacionais e certamente foi e continua sendo lida por muitas gerações.

Diante de tantos exemplos de vitalidade, é possível que toda esta cartografia-território (de caráter inacabado e provisório) dê a entender que a dramaturgia brasileira segue às mil maravilhas. Sim, se pensarmos na inventividade dos autores, nas ousadias de tema e forma, na diversidade das escritas para a cena, na maturidade de muitos, mas continua não sendo nada fácil publicar, ganhar a difusão da edição impressa e concretizar no palco tanta produção neste ofício eminentemente instável. Isso não significa que há uma diminuição de dramaturgos brasileiros, pelo contrário, pois os números de inscritos nos concursos provam que muitos ainda sonham em ser valorizados nacionalmente. Mas, como lembra Jean-Pierre Ryngaert, numa referência à prática francesa que nos cai bem como uma luva:

> Ainda se distingue o ato de escrever para o palco do ato de escrever simplesmente, como se o autor dramático tivesse um estatuto diferente. A edição do texto teatral continua sendo um circuito especial, com divulgação irregular, apesar dos recentes progressos e dos esforços dos autores e de alguns editores. [...] Quanto à imprensa, ela se interessa pouco pela edição teatral e reserva as resenhas para os espetáculos. A situação para os autores de teatro é muitas vezes paradoxal, especialmente para aqueles que ainda não foram representados porque sua obra não é conhecida. Eles gostariam, é óbvio, que sua obra fosse divulgada através do circuito da edição, mas ela o é ainda menos por não terem sido representados. As relações complicadas entre o texto e o palco se fazem sentir também no domínio da edição. Será preciso lembrar que o teatro é uma prática social? (RYNGAERT, 1995, p. 24-25).

Se a passagem do texto ao palco corresponde mesmo a um salto radical, não faltarão aventureiros a embarcar em tamanha empreitada, se retroalimentando para potencializar a resistência que já é em si escrever para o teatro. Basta só aprimorarmos as condições para isso. Afinal, como visto aqui, muitos estão nessa tentativa de ampliar nossa dramaturgia brasileira, seja no mercado editorial especializado ou seguindo à margem dele, ainda que inúmeros obstáculos tenham que ser enfrentados para isso. Que este artigo possa servir, então, de fluxo a mais engajamentos possíveis. ☆

Referências

CAIXA de Pont[o] – Jornal Brasileiro de Teatro. Disponível em: <https://caixadeponto.wixsite.com/site>. Acesso em: 23 jun. 2019.

DRAMATURGOS. Disponível em: <https://melaninadigital.com/dramaturgos/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

EDIÇÕES CPMT. Disponível em: <http://galpaocinehorto.com.br/edicoes/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

EDIÇÕES do Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/noticias/edicoes-do-nucleo-de-dramaturgia-firjan-sesi-1.htm?&IdEditoriaPrincipal=4028808B490FBD8001492F2DF6952872>. Acesso em: 26 jun. 2019.

FARINA, Cynthia. **Arte e formação**: uma cartografia da experiência estética atual. In: 31ª Reunião Anual da ANPED (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), Caxambu/MG, 2008. Disponível em: <http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GE01-4014--Int.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2019.

GRUPO Carmin. Disponível em: <www.grupocarmin.com>. Acesso em: 22 jun. 2019.

LIVRARIA Imprensa Oficial. Disponível em: <https://livraria.imprensaoficial.com.br/catalogsearch/advanced/result/?name=aplauso+teatro+brasil>. Acesso em: 23 jun. 2019.

MARTINS, Benedita Afonso; LIMAH, Fábio; CHARONE, Olinda Margaret (Org.). **Seminários de dramaturgia amazônida**: Memória. Belém: Editora Universitária AEDI da UFPA – EditAedi, 2017. Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/141>. Acesso em: 25 jun. 2019.

NÚCLEO de Dramaturgia. Disponível em: <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em: 26 jun. 2019.

POÉTICA do Erro. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2014/10/29/poeticadoerro/>. Acesso em: 23 jun. 2019.

PRÊMIO Funarte de Dramaturgia/2018. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-dramaturgia-2018/>. Acesso em: 23 jun. 2019.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro** (Coleção Leitura e Crítica). Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEMINÁRIOS de Dramaturgia Amazônida: Memória. Editora Universitária AEDI, da Universidade Federal do Pará (UFPA), (2017)2017 (disponível em http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/141).

TEXTO: Dramaturgia Contemporânea. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/site/teatro-dramaturgia-contemporanea/>. Acesso em: 23 jun. 2019.

Notas

1 Cartografia como "um estudo das relações de forças que compõem um campo específico de experiências" (FARINA, 2008, p. 9), não só no sentido do desejo de dramaturgos terem suas obras viabilizadas e conhecidas, mas também das instâncias de legitimação para isso, de editoras aos concursos, premiações e coletâneas realizadas por instituições públicas e privadas, principais instrumentos para a concretização do produto dramaturgia em livro.

2 O Prêmio Funarte de Dramaturgia 2018, o mais recente realizado pela Fundação Nacional de Artes, disponibilizou para download gratuito no site da instituição federal (http://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-dramaturgia-2018/) os textos dos dez autores contemplados com R$ 20 mil cada, sendo cinco da categoria Teatro Adulto, dos municípios de Primavera do Leste (MT), Porto Velho (RO), Recife (PE), Curitiba (PR) e Rio de Janeiro (RJ); e na categoria Teatro Para a Infância e Juventude, dramaturgos de Viamão (RS), Brasília (DF), Porto Velho (RO), Salvador (BA) e São Paulo (SP).

3 Com o objetivo de divulgar os autores que já integraram os projetos e as obras produzidas por eles, o Núcleo de Dramaturgia do SESI Paraná está com seus livros em formato digital (http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml), assim como o Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI (RJ), divulgou o resultado textual das suas duas primeiras turmas <https://www.firjan.com.br/noticias/edicoes-do-nucleo-de-dramaturgia-firjan-sesi-1.htm?&IdEditoriaPrincipal=4028808B490FBD8001492F2DF6952872>.

4 A exemplo de equipes que pesquisam e trazem à cena mitologias de povos indígenas da região, como o Grupo de Teatro Vivarte, com *Kanarô*, texto de Edmilson Santini; e a Cia. Visse e Versa de Ação Cênica, com *Yunu Pãni* – obra baseada no livro *Una Isī Kayawa – Livro da cura do povo Huni Kuin*, do pagé Agostinho Yka Muru e do botânico Alexandre Quinet.

☆ STANISLÁVSKI E A TOMADA DE DECISÃO

Marco Antonio Rodrigues

Encenador teatral, foi fundador e diretor artístico do Folias, coletivo teatral de São Paulo. Atua como professor-encenador do Curso de Teatro da Escola Superior de Educação em Coimbra e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, ambas em Portugal. Professor-encenador do Célia Helena Centro de Artes e Educação.

Palavras-chave
Stanislávski.
Teatro.
Pedagogia.
Atuação.
Processo Criativo.

Resumo: Este artigo apresenta reflexões sobre a gramática stanislavskiana, considerando sua aplicação pedagógica na escola Célia Helena desde os anos 1970. Para tanto, apresenta-se uma contextualização histórica do trabalho de Stanislávski a partir das formulações do seu Sistema, os caminhos criativos e as bases do pensamento e da ação do ator, encenador e pedagogo russo, fundamentais no panorama das artes cênicas, desde o início do século XX até hoje.

Keywords
Stanislavski.
Theater.
Pedagogy.
Acting.
Creative Process.

Abstract: This article reflects on Stanislavski's theatrical grammar, regarding its pedagogical application in the theater school Célia Helena since the 70s. It presents a historical contextualization of Stanislavski's work as of the formulations of his System. It is intended to discuss the creative paths and also the structural knowledge developed by Russian actor and director, which are considered fundamental references within the field of the Performing Arts, from the beginning of the 20th century until today.

A origem da pedagogia do Célia Helena, desde sua fundação, em 1977, é a escola stanislavskiana. Por conta da proximidade com Eugenio Kusnet (1898 – 1975), Célia Helena aplicava, na construção pedagógica, os ensinamentos do mestre russo na vida cotidiana da escola. Entenda-se o sistema stanislavskiano como uma prática que alia indissociavelmente ética e estética na prospecção de uma gramática cênica. Grosso modo, pode-se entender esta aplicação pedagógica no âmbito da escola em dois grandes períodos – o primeiro, que sofre a influência direta do olhar e do filtro do teórico, pesquisador e artista russo aqui domiciliado, Eugenio Kusnet e que vai da fundação da escola até o início dos anos 2000. E, o segundo, que percorre todo o século XXI, aprimorando-se o trabalho antes desenvolvido, corrigindo-se trajetórias a partir da própria compreensão de Constantin Stanislávski (1863-1938) na última etapa de vida, quando desenvolve procedimentos de investigação cênica a partir de dois subconceitos definitivos: análise ativa e método das ações físicas. Este material é, desde então (início do século XXI, anos 2000), o centro da investigação pedagógica da escola, contribuindo decisivamente para a aclimatação e a prática do sistema, enquanto gramática cênica, no universo teatral brasileiro. Mais, como se trata aqui de um sistema, não um método ou manual de procedimentos, a dinâmica é dialética e constante no sentido sempre de uma atualização que não cessa.

Começando do princípio, importa situar que o período de atuação de Constantin Stanislávski

compreende as últimas décadas do século XIX e as três primeiras do século XX (Stanislávski morre em 1938). Estes cinquenta anos marcam sublinhadamente a contemporaneidade porque trazem mudanças definitivas no campo da ciência, da política e da sociedade. A invenção da luz elétrica, da fotografia, do cinema. As teorias que vão compor a física quântica, a partir das quais nascem um quase tudo – da televisão à bomba atômica, passando pelo computador e pelo celular. A Revolução Socialista.

O teatro que era das artes cênicas, o campo privilegiado do ilusionismo, no que diz respeito à representação da vida, perde suas prerrogativas de simulação do real perante outras formas de representação mais eficazes neste sentido como a fotografia e o cinema. E perde também sua nobreza e seu refinamento burguês: entra em cena, por mãos socialistas, a bruteza do operário, a marginalidade do lúmpen, a sexualidade da prostituta.

Em suma, o teatro é destronado do espaço confortável da representação ilusionista, também como parte da institucionalização da cultura burguesa. Perde sua identidade e majestade. É justamente nesta intersecção, nesta tangência, que Stanislávski vai atuar. Nosso olhar hoje, um centenário depois, permite perceber que a exemplo da física quântica que tem Bohr (1885 – 1962), Heisenberg (1901 – 1976), Einstein (1879 – 1955), Oppenheimer (1904 – 1967) e tantos outros como progenitores, também o Sistema Stanislavskiano vai se apropriar e aperfeiçoar a partir de Tchékhov (1860 – 1904), Nemirovitch Dantchenko (1858 – 1943), Meyerhold (1874 – 1940), Vakhtangov (1883 – 1922), estes três últimos encenadores russos contemporâneos de Constantin ou até de oposições e complementaridades como aquelas que ou Meyerhold, ou Brecht (1898 – 1956), ou Grotóvski (1933 – 1999) lhe vão apor sem necessariamente coabitar o mesmo tempo.

O fato objetivo e que interessa aqui ressaltar é a percepção que, o teatro, ao lidar com o presente e com a presença, portanto, em oposição e radical dessemelhança às artes filhas das técnicas reprodutíveis (capazes de fixar o real com absoluta exatidão podendo até reinventá-lo com absoluta verossimilhança), teria que reinventar-se, rebatizando sua identidade.

Se o teatro não é mais capaz de "iludir", se não tem mais o poder da prestidigitação mágica, se seus telões pintados viram piada perto da materialidade das telas, eletrônicas ou não, qual o espaço possível? A que se destina?

É aqui que a imaterialidade do teatro, aparentemente sua fragilidade, é o instrumento principal de sua força. A imaterialidade que atravessa gregos, troianos e todos os antepassados elisabetanos é a singularidade da cena perante as outras formas de representação. A imaterialidade que tem como matéria-prima a sugestão, a possibilidade imaginária de recriar mundos e utopias, é o que dá poder e força à cena. Daí talvez o medo que produza aos poderosos porque trabalha com ideias, com imagens, com possibilidades, com futuros. Com o que não existe, mas pode facilmente vir a existir na cabeça e no coração de quem faz e de quem testemunha o feito.

Aqui entra definitivamente Stanislávski: neste mundo que se recém inaugura não há mais lugares para representantes e representações por mais estupendos e mágicos artesãos que sejam. Chegaram os alquimistas, os intérpretes, os inventores de mundo. O conceito de representação que regia e reinava hegemonicamente no palco é substituído pela prática da interpretação que vai implicar numa revolução da cena, da sua gramática, na formação do ator e sua dramaturgia, na criação de uma dramaturgia da encenação e na consolidação do trabalho do encenador.

Esta redefinição da função do palco no que diz respeito ao teatro vai pautar todo o trabalho do encenador. Para esta cena é necessário primeiramente um novo ator. O intérprete. Isto significa toda uma gramática a ser construída. Porque há uma diferença estrutural entre o conceito de representação, até

então vigente, e o conceito de interpretação. A interpretação é pessoal, é ativa e é por isso que os primeiros passos na formação deste ator passam pelo conhecimento de si mesmo. O conhecimento de si mesmo implica a amplificação de várias capacidades, mas basicamente para o que aqui interessa, as capacidades de perceber-se a si mesmo, e de uma percepção pessoal do mundo e das circunstâncias ali presentes. O treinamento, porque pode-se assim chamá-lo, à semelhança de um treinamento físico, tem como objetivo o domínio e expertise em torno de um instrumento – a própria personalidade. O ator não mais se esconderá atrás das palavras do texto que encena, num teatro até então dominado pela palavra e pela dramaturgia enquanto literatura. Neste teatro que se reinventa, estruturado sobre a imaterialidade da sugestão, já que tem que prescindir da magia do ilusionismo, o pensamento é a força determinante. Para as velhas formas de representar, o texto, a personagem, definem todo o trabalho do ator. Ele empresta o seu corpo, a sua voz para a personagem. No trabalho do intérprete, a personagem não existe aprioristicamente. Existem circunstâncias, fatos e acontecimentos que conformam o enredo e a estrutura da obra dramatúrgica. Existe o papel, em sua totalidade na obra, e existe o papel descrevendo as ações daqueles seres que atuam na obra. Do outro lado, existe a identidade, o olhar de mundo, a percepção do intérprete sobre o papel. A forma com que vai interpretá-lo depende justamente deste instrumental que carrega. A personagem passa a ser a somatória desse encontro: papel e intérprete. A personagem, sendo o teatro a arte do presente, só existe naquele momento do espetáculo, é quântica no sentido em que a leitura de cada espectador lhe dará um caráter e é dialética, no sentido de que cada apresentação é única e, portanto, impossível de ser fixada. Stanislávski dá corpo, voz e espírito ao ator criando uma dramaturgia do intérprete. A cena nunca mais será a mesma.

Nestes momentos não existe o papel. Só existe eu mesmo. Do papel e da obra somente ficam as condições, as circunstâncias de sua vida. Sendo todo o resto meu, próprio. Tudo me pertence, já que qualquer papel, em cada um de seus momentos criativos, pertence a um indivíduo vivo, isto é, ao artista, e não ao esquema morto de um indivíduo, isto é, o papel (STANISLÁVSKI, *apud* D'AGOSTINI, 2018, p.92).

A pesquisa de Stanislávski é longa e obsessiva. O treinamento e a reflexão a que submete os atores e a si próprio são exaustivos. O sistema que acaba por criar vai colecionando uma série de conceitos e ferramentas que culminam, no fim da vida, com a eleição de uma prática que vai ficar conhecida como Método de Análise Ativa através das Ações Físicas. Há suficiente literatura a respeito. O capítulo que aqui nos interessa situar é o que diz respeito a um exercício, estrutural na formação do ator, desenvolvido nos primeiros semestres da escola Célia Helena e que entendemos ser a base do Método de Análise Ativa. O exercício é chamado de Tomada de Decisão. Entramos em contato com ele em 2002, através do trabalho realizado na escola, aqui em São Paulo, e posteriormente em Moscou, em vivência no GITIS, a Academia Russa de Arte Teatral. Este trabalho foi coordenado por Valentin Teplyakov, decano da Faculdade de Interpretação daquela instituição. Durante alguns anos o trabalho, com a participação dos docentes e com supervisão do próprio Valentin foi sendo aperfeiçoado e concomitantemente aplicado com sucesso no âmbito da prática cotidiana e pedagógica da escola.

Vale aqui lembrar então que a grande revolução levada a cabo por Stanislávski, diz respeito a não mais estar o ator a serviço do papel, mas o contrário, o texto escrito a serviço do indivíduo, do ator.

Na gramática Stanislavskiana, o ator, como centro do palco, precisa em seu treinamento e formação desenvolver um amplo trabalho sobre si mesmo que envolve fundamentalmente, o autoconhecimento, a percepção crítica do mundo que o cerca, o aparelhamento físico, intelectual, artístico e cultural da sociedade. Precisa ampliar seus

horizontes além dos preconceitos, das opiniões formadas, da moralidade vigente. Em suma, precisa desenvolver padrões éticos e individuais. O exercício da tomada de decisão tem esse claro propósito.

Originalmente individual, o exercício, como tudo na gramática, se apoia em um fazer extremamente simples: no dia a dia, estamos constantemente envolvidos em decisões, desde as mais simples às mais complexas: devo telefonar na tentativa de resolver um problema emocional pendente ou devo aguardar que me chamem, devo chamar um táxi ou ir de ônibus, devo comer isso ou aquilo?

Aqui, o exercício enfoca decisões complexas que exigem uma reflexão pessoal e da ordem das escolhas: estou sendo chamado para realizar um trabalho profissional que desdenho, mas preciso do dinheiro. Devo fazer um aborto ou não: meu companheiro quer que eu o faça, mas não é este o meu desejo. Se não o fizer, posso perder meu companheiro, se fizer abro mão do meu desejo. Fui aprovado para um aperfeiçoamento fora do país, mas acabo de descobrir que meu pai tem que fazer uma cirurgia delicada, dentre tantos outros exemplos de situações.

Como se vê, decisões que envolvem uma ordem ética, profunda, pessoal e não decisões morais, regidas por convenções sociais, por imposições midiáticas, por senso comum. Enfim, decisões que me ponham em contato com questões reais, muito pessoais e que implicam em consequências nem sempre desejáveis. E são urgentes, da ordem do imediato, não podem ser adiadas, dentro das circunstâncias criadas. Há uma compressão do espaço-tempo. O exercício, quando o praticante consegue se colocar efetivamente dentro da situação, tem resultados eloquentes do ponto de vista da percepção de si mesmo.

Além de implicar em: concentração, imaginação, verdade e relação. A relação é a pedra de toque do teatro. A relação é o que determina a qualidade da ação que é sempre um movimento sobre o outro na busca da consecução de um objetivo. Agir sobre o outro significa modificá-lo, convencê-lo, demovê-lo. No exercício de tomada de decisão, o outro é o si mesmo, como na vida.

"Duas almas moram
no teu peito humano,
nas entranhas tuas.
Evita o insano
esforço da escolha:
precisas das duas.
Pra ser um, amigo,
deves ter contigo
conflito incessante:
um lado elevado,
bonito, elegante;
o outro enfezado
e sujo, aos molambos.
Precisas de ambos.
(A Santa Joana dos Matadouros,
Bertolt Brecht)

Neste sentido, entendemos o treino em torno da tomada de decisão como uma questão central na pedagogia da interpretação teatral. Ao longo dos anos e na sequência da nossa prática, o exercício é desenvolvido também com algumas variações: realizado em duplas, a tomada de decisão cabe sempre a um dos jogadores. A tarefa do *partner* é criar dificuldades à tomada de decisão do outro, acrescentando sempre novas circunstâncias ou novos acontecimentos e argumentos agregados ao enredo criado pelo primeiro.

Tanto no exercício individual, quanto naquele de duplas, um dos objetivos centrais da prática é que o exercício possa, a cada edição, mantida sempre a mesma estrutura da narrativa criada pelo jogador, ter resultados diversos e até antagônicos.

É fácil constatar que esta prática é um treino para a criação de dramaturgias pessoais e para o início da compreensão dos princípios de ação envolvidos nas técnicas de dramaturgia da cena.

Ação é conceito e palavra central na gramática stanislavskiana. Podemos pensar em ação do ponto de vista cênico, como o movimento em direção ao outro, a um objeto na busca da consecução de

um objetivo. Este outro aqui referido é, também, o si mesmo. Na vida, como no palco, a tomada de decisão é um diálogo consigo mesmo. Passa pela avaliação das circunstâncias com que se está lidando, com os prós e contras, com as consequências de assumir esta ou aquela posição. O movimento é intrinsecamente ético porque é interior, porque parte da necessidade e das angústias pessoais.

O exercício vai possibilitar também a distinção do que é ação cênica. Grotóvski, numa conversa famosa, disponível na Internet, discorre sobre o tema a partir do conceito de ação física desenvolvido por Stanislávski:

> O que é preciso compreender logo, é o que não são ações físicas. As atividades não são ações físicas. As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, são atividades. Pessoas que pensam trabalhar sobre o método das ações físicas fazem sempre esta confusão. Muito frequentemente o diretor que diz trabalhar segundo as ações físicas manda lavar pratos e o chão. Mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa, que é quase sempre a regra, eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito "sólida". Neste momento vira ação física, porque isto me serve neste momento. Estou realmente muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim depois posso responder à pergunta. (Grotóvski, 1988).

Alguém que até agora tenha tido a paciência de ler este pequeno ensaio, poderá pensar: "bom, falávamos de tomada de decisão, e agora aparece aqui esta coisa de ação cênica e ação física, qual o sentido disso?"

Na verdade, continuamos a dissecar aqui a tomada de decisão e que a ação física e ação cênica são dois pré-requisitos do trabalho, além dos "pós-requisitos" sobre os quais também temos a pretensão de mais adiante nos debruçar!

Grotóvski, ao encher o cachimbo está, na verdade, ganhando tempo, decidindo como melhor abordar o problema e, o que nos interessa aqui, é justamente este momento em que age no sentido de qual solução dá à questão que o ocupa.

A tomada de decisão original, um indivíduo lutando com suas incertezas e angústias imediatas não supõe o uso de palavras (a palavra, grosso modo, pode ser definida como uma consequência, uma abstração da ação), mas, ações físicas, que vão acompanhá-lo no processo de o que fazer com seu problema.

Em ação

Uma senhora entra num grande supermercado acompanhando sua filha e seu neto de apenas três anos. A mulher pede a avó que supervisione o neto enquanto ela se dirige ao outro extremo do supermercado. A avó dá a mão ao neto e percorrem um corredor de produtos de higiene. Distrai-se, ocupada em verificar o preço de algum produto. O neto, entediado, sai silenciosamente na direção de outro corredor, contíguo, onde alguma coisa o atraíra. Quando a avó olha em volta, não o encontra. Rapidamente, vira-se para uma direção, em seguida para a outra. Anda rapidamente na direção do fim do corredor. Olha para a direita e para a esquerda. Vira-se, de chofre, para o lugar de onde partira. Corre até a extremidade oposta. Mesmo movimento de olhar à direita e à esquerda. Nada. Retorna lentamente até o local original bem em frente ao produto que a atraíra. Para por longos segundos. E corre rapidamente na direção de uma das extremidades onde já estivera. Quando está próxima, ouve, pelas costas, vindo do fundo do corredor a voz do neto, todo feliz, vindo em sua direção, com um produto nas mãos. Ela se volta, corre na direção do neto e o abraça, chorando e rindo.

É uma cena profundamente pungente. Veja, que não se chama atenção aqui para quaisquer emoções ou sentimentos envolvidos. O que se observa são ações físicas. Se este pequeno enredo

fosse desenvolvido por um intérprete, o que teríamos em jogo, seria precisamente isto: ações físicas. O exercício de tomada de decisão é orientado nesta direção: não cabe ao intérprete preocupar-se com emoções e sentimentos. Stanislávski vai comprovar, a partir de suas experiências, práticas e pesquisas, que não há como controlar emoções e sentimentos, estes conceitos tão caros aos aprendizes da difícil arte da cena. Mas há como controlar variáveis, ou circunstâncias, colocando-se fisicamente em situação: as emoções dizem respeito à quantidade de energia envolvida na consecução de um objetivo. A nossa avó, se ocupa em procurar o neto, deixado ciosamente sob a sua guarda. Quando não o encontra, esquadrinha em seus pensamentos o que pode ter acontecido ao neto, desde as mais prosaicas situações até as mais trágicas, tipo sequestro ou coisa que o valha. A partir daí, avalia o que fazer: procurar a mãe, na outra extremidade do grande supermercado, correndo o risco de distanciar-se do neto mais ainda, avisar a segurança do supermercado, para que alerte a todos pelo sistema sonoro, deixando a mãe, ao ouvir o aviso, em estado muito agitado. Enfim... Todas estas ações, correr, olhar atentamente, percorrer todo o corredor para cima e para baixo uma ou duas vezes, parar e pensar o que fazer, ou seja, ações externas e internas, são igualmente ações físicas que vão culminar na tomada de decisão. A intérprete envolvida nestas circunstâncias não vai pensar antes de tudo que suas mãos estão frias, que todo seu couro cabeludo está arrepiado, que suas pernas estão bambas. Estas "emoções" são consequências das circunstâncias com que trabalha. Se a intérprete se preocupasse com emoções e sentimentos – é bom anotar de novo – não teria espaço interno para se ocupar das circunstâncias e de seu objetivo! Note-se, também, que a ação – (agir para encontrar o neto) é decorrente das ações físicas: perceber a ausência do neto, constatar o sumiço do neto, procurar em uma direção, procurar em outra direção, avaliar o que fazer, tomar a decisão – é progressiva, é cumulativa e tem um ápice, uma culminância. Que é outra característica da ação. Se ela chamasse pelo nome do neto várias vezes, coisa que não o fez, a cada vez que chamasse, o tom, o volume, a textura, o ritmo da voz, seria diferente.

Como se demonstra, por este prosaico exemplo, o exercício de tomada de decisão é a base do trabalho de análise ativa através do método das ações físicas. Que por sua vez é a base do trabalho gramatical da cena, podendo ser aplicado em qualquer estética. Mas a questão estética não faz parte deste capítulo, não vamos aqui examiná-la agora, mas já já, no lugar dos "pós requisitos".

Como unidade celular do trabalho de interpretação, a tomada de decisão faz parte de todas as etapas do processo de criação, interpretação e repetição de um acontecimento teatral. De forma lúdica e despretensiosa podemos examinar a justeza ou não desta afirmação aqui. A título de curiosidade mesmo: A tomada de decisão é constituída de uma pequena unidade dramatúrgica. Como ponto de partida da análise ativa, nesta ou em absolutamente quaisquer outras situações dramatúrgicas, cabe aos intérpretes, ao encenador, num primeiro momento de abordagem do texto, do roteiro, da ideia, elencar as situações, os acontecimentos, ali relacionados. É o único momento, talvez, em que se parte para uma análise do texto na perspectiva da conversa. Isoladas as circunstâncias, fatos e acontecimentos, o ator correlaciona tudo à sua compreensão de vida, às suas vivências, à sua memória.

Há muita confusão com relação a esta questão da memória em Stanislávski. Muita gente respeitada trabalha com este conceito de memória afetiva desenvolvido por Stanislávski nos primórdios da sua pesquisa como ferramenta em situação de cena, de espetáculo. Stanislávski, quando da sistematização da Análise Ativa e do Método das Ações Físicas, na prática, rejeita este conceito. São inúmeras as situações em que se posiciona a esse respeito, onde defende que, na medida em que as circunstâncias se modificam diariamente, desde as que dizem respeito à política, ao país, passando por aquelas que dizem respeito ao parceiro, ao *partner* e até as

circunstâncias que se referem ao público – diverso a cada dia, o intérprete atua no presente, no dia de hoje, em seu próprio nome. Na prática, cada ensaio, cada espetáculo, é uma improvisação a partir de uma partitura de ações que vão sendo descobertas diariamente. O teatro é a arte do presente, afirmação peremptória à arte do intérprete. Portanto, os recursos da memória servem como instrumentos, na primeira etapa da análise ativa a um cruzamento das lembranças pessoais com a imaginação criadora para compreender as situações descritas no papel. É ponto de partida para a compreensão da literatura cênica: como eu agiria nestas circunstâncias? Por que o "personagem" age assim e não assado? O intérprete transfere para situações análogas àquelas descritas no papel, suas vivências, ou experiências, ou sua imaginação. O ator age como um policial investigando um crime: desconfia da cena, procura indícios, rastros, ele duvida. A dúvida é o que ajuda a compreender o que acontece, que nem sempre a literatura dramática resolve.

Então, ultrapassado o treinamento com tomada de decisão em si, seguindo a linha pedagógica, entramos na análise ativa propriamente dita, neste momento em que a memória afetiva nos ajuda a compreender o texto a partir de uma abordagem muito pessoal. Agora já estamos, pois, lidando com um texto dramatúrgico. Novamente a tomada de decisão é ferramenta necessária: situadas as circunstâncias, os acontecimentos, os fatos elencados no texto, a tarefa agora é trazer o abordado para perto de si. Como estudo, descrevo aqui uma abordagem sobre um pequeno fragmento de *Terrenal – Pequeno mistério ácrata*, de Mauricio Kartun. A peça trata da relação entre Caim, Abel e o Tata (o pai), é uma recriação contemporânea do mito. O fragmento usado é o trecho inicial da peça:

Cena I

Terreno baldio. Caim, com as costas curvadas, levanta um pequeno muro com escombros. Laboriosamente pedra sobre pedra construindo pouco a pouco a propriedade. Do fundo do lote chega Abel sonolento. Caim o vê do canto do olho, resmunga.

Caim: Milagre. Domingo e o senhor no lar.

Abel: Salve irmão Caim.

Caim: Salve o senhor e limpe as remelas no balde. Olhe a pinta de ressaca. Ontem o senhor bebeu, desleixado dos pampas?

Abel: O sábado é líquido.

Caim: O senhor se faz complicado. Meses fazia que não o encontrava. Muito feliz fui por alguns meses. Maldita sombra minha, me estragou o domingo.

Abel: Ardente e plúmbeo o céu esta manhã … Belo.

Caim: Sim, pois é. Faz uma umidade bíblica.

Abel: Hoje finalmente chega aquela chuva.

Caim: Nãaaaao... porra... É por isso que ficou no terreno. Por isso hoje é domingo e não trabalha. A chuva maldita de cada verão. A chuva parceira sua, a chuva escura.

Abel: Natalício. No primeiro chuvisco a terra dá o seu fruto. Hoje nascem. Desde o mais profundo da terra molhada. Uma epifania, irmão Caim...

Caim: Epifania uma invasão de besouros? Macumba de bruxa, melhor dizendo. Tudo que é maldito é negro, será a vontade de Deus...?

Abel: Não tem criatura mais formosa. Hoje haverá alumbramento.

Caim: Apagão haverá! Formosa uma barata preta, sim senhor.

Abel: Besouro tourinho. Brilhante e de corno elegante. Um rinoceronte miniatura. Criatura que cada ano vem à terra para amar e para...

Caim: Para comer os meus pimentões, vem! Praga. Que não me adentre nenhum na estufa, hein?? Cataclismo.

Abel: Nem boca tem quase , quantas vezes preciso lhe explicar. Cada ano nesta época, a mesma história... Nascem e morrem em alguns dias e

só fazem vagar, buscar parceria, amar e copular. Seres de luz...

Caim: De sombra. Copular e encher de ovos o terreno para que nasça a sua praga, os vermes. Apocalipse do meu pimentão.

Abel: Vivo das minhocas, Caim, o tourinho as engendra.

Caim: Engendro. O senhor o disse … Negro e luxurioso...

Abel: Seu radiante estado larval, as minhocas. Sua juventude.

Caim: Minhoca!!!! A juventude é minhoca...

Abel: O animal mais forte do mundo. Seria bom que o respeitasse.

Caim: Respeito só ao Tatita. Às suas Relíquias e ao Pimentão.

Abel: Aguenta no lombo trinta vezes o seu próprio peso, sabia?

Caim: Todo preguiçoso se interessa pelo curioso...

Abel: Um prodígio.

Caim: Infrutuoso. Tem lombo de carroceiro e se dedica a vagabundear. E à concupiscência. Como o senhor. Por isso...

Abel: Na natureza está a riqueza.

Caim: Para rico, o meu pimentão. A natureza come na minha mão.

Abel: E depois diz que sou eu quem esquece as escrituras... "Contemplai como crescem os lírios do campo. Eles não trabalham e não fiam, mas nem Salomão em toda sua glória esteve mais esplendidamente vestido."

Caim: E o que tem a ver contemplar lírio com olhar besourudo?

Abel: O besouro é belo.

Caim: Praga de Egito, o besouro.

Abel: No Egito foram sagrados.

Caim: Mas veja como acabaram. Todos múmia. Praga suburbana o cascudo. Debaixo da urbe. Nas sombras. Subsolo sublevado. Bom é a cara ao sol, maltrapilho. Por baixo só os infernos.

Abel: Sob a terra estão os mortos.

Caim: Não tenho mortos eu. Não tenho história. A história começa comigo. Me faço a mim mesmo.

Abel: Sob a terra estão as raízes.

Caim: Não me misture os reinos. Vegetal é vegetal. E animal... é o senhor. A história começa aqui e o senhor quer ficar de fora. Estamos criando uma cidade nova, flamante paróquia. Algo puxante. Populoso. Mas o bárbaro prefere o atraso. O nômade prefere vagabundear... Estamos construindo o futuro e o senhor prefere andar por aí. Não entende que somos pioneiros...

Abel: Fracassos somos. O único lote vendido em todo o leilão é esse que comprou Tatita. Fracassos...

Caim: As pessoas não têm visão de futuro.

Abel: Fica fora de mão, a iluminação não chegou e nunca fizeram o pavimento. Puro arco de entrada na estrada, puro anúncio na fachada e depois só lama.

Caim: Mas é calmo. Um éden. Aqui está tudo por fazer. Nossa terra bendita. Verde e amarela, as gloriosas cores do pimentão. Por alguma razão Tatita nos deixou aqui, não é? Completamos a sua obra. O dia em que ele voltar...

Abel: Esqueceu da gente o Tata, o senhor não percebe? Anos e anos sem voltar e o senhor continua esperando.

Caim: Parece que quem esqueceu é o senhor. Os seus ensinamentos, seus versículos. Ah Tata, onde andarão os teus cânticos... Em que domas. Em que cavalgadas. Manda um sinal para o cético...

Abel: Quando éramos guris assim – ele nos deixou. Uma eternidade, nem um cartão postal chegou e o senhor continua esperando .

Caim: Uma eternidade diz o impreciso. Fim de outono do ano retrasado. Ganhavam cor os últimos frutos. Pimentão tardio. Ponto oito metropimentão. Divino.

Abel: Um cartãozinho branco e preto. Nem se deu

ao trabalho... Jesus Maria da Doma e Folclore. Como gosta de Alegrete. O cabritinho.

Caim: Não senhor. Vê-se que não memora. Santa Cruz da Milonga. Ponha cabeça. A sua está estragada de tanta cana. Um menino vestido de camponês rodeado de ovelhas, o cartão era... Chapelão de aba larga, o menino alado. Atrás como fundo e paisagem uma camada patagônica de merda. As serras peladas e sem graça que o horizonte nos deu. Glória Senhor.

Abel: Tempão que se foi e o senhor ainda espera... Dois bonezinhos, o terreno e nunca mais. Só cartão.

Caim: Tempão diz o inexato. Vinte anos pontualmente na semana passada. E não são cartões postais: são escrituras. Vê-se que o senhor não missiona, não honra. Tinha esquecido... Da data, do cartão.

Abel: Ele me esquece, eu o esqueço. (KARTUN, 2014, p. 1-2).

Na análise das circunstâncias apresentadas por esse trecho de *Terrenal*, surgem os elementos centrais da cena: dois irmãos, um terreno contíguo que dividem, de um lado, uma criação de minhocas, do outro, a plantação de pimentões, um pai ausente há vinte anos, discordâncias dos dois irmãos sobre o modo de viver, etc.; opiniões contrárias sobre as qualidades do terreno.

Num primeiro momento, a tentativa de compreender o que acontece fará com que os intérpretes trabalhem com situações análogas às do texto com que tenham ou imaginem ter intimidade. Os atores combinam entre si algumas condições e partem para uma improvisação: no primeiro exercício, um casal comemora anos de convívio sob o mesmo teto: o primeiro quer ir a um restaurante que previamente reservara, ver pessoas, estar na rua. O segundo foi ao mercado bem cedo, comprou vários provimentos e quer que façam um almoço íntimo em casa. Eles não concordam. O exercício é útil em vários aspectos, além de situar-se digamos, nas épocas anteriores ao conflito com que a cena se inicia. Pequenos atritos que construíram a luta atual. No segundo exercício, dois irmãos discutem a venda de um apartamento que o pai lhes destinara em vida. O primeiro deles, bem-sucedido na vida, com carreira sólida, deseja promover uma ampla reforma no apartamento, valorizando-o para então vendê-lo. O segundo, desempregado, necessitando urgente de dinheiro quer fazê-lo de imediato.

Em ambos os casos, como no original de Mauricio Kartun, é o território que está em disputa. A análise ativa aqui, através das ações físicas, leva os intérpretes a, em se colocando em situações similares ao texto, compreenderem vivencialmente questões lá abordadas, questões obscuras, questões não resolvidas.

Note-se que aqui, a tomada de decisão é fundamental para a prática dos atores: o exercício se dá de forma improvisada, é preciso estar atento ao outro e às alterações interiores que a atitude do outro vai provocar e como reage o antagonista a isso.

Ao final desta sessão, as circunstâncias são cotejadas com aquelas situadas no texto. Aos intérpretes e ao encenador cabe a avaliação crítica das descobertas surgidas naquela oportunidade. Note-se que muitas questões que não estavam previamente circunstanciadas vão se esclarecer a partir do exercício. Uma notadamente relevante diz respeito ao objetivo de cada um dos jogadores. Como se sabe, objetivo é um conceito central dentro do sistema stanislavskiano. Repisando, o trabalho do intérprete é sobre o outro, sobre o objeto, sobre o *partner*. Ele quer convencer, demover, enfim, um quer alterar a posição do outro sobre alguma questão. No caso do presente exercício e do texto que estamos a estudar como exemplo, influir sobre o outro a partir de algo relacionado ao território, ao terreno do loteamento onde vivem. Nesta pequena fração podemos perceber abordagens absolutamente diversas do primeiro para o segundo exercício: no primeiro, o do casal, há uma relação afetiva com relação ao território, a casa onde vivem. O jogador "a" que quer valorizar a casa como um território íntimo, o jogador "b" que prefere que a comemoração se dê fora de casa. Além disto, dizer

alguma coisa a respeito da relação amorosa dos dois, permite situar o objetivo central da cena – a importância do território como o espaço afetivo pelo qual lutam.

O segundo exercício tem conotação totalmente diferente: o apartamento não tem valor afetivo para nenhum dos dois. Tem valor monetário, financeiro e revela a visão de mundo de cada um deles e por tabela, a relação fraterna daqueles dois irmãos. O objetivo que surge: qual a melhor forma de fazer com que o território traga benefícios para um e para outro. Note-se que os objetivos só se afirmam após a realização do trabalho e não aprioristicamente.

Sempre, a situação de improviso, levadas em conta rigorosamente as circunstâncias propostas no texto, cria possibilidades e alternativas não detectadas na leitura e o treino com a tomada de decisão é determinante para tanto.

É fácil perceber que o material recolhido nos dois exercícios leva a caminhos diversos, porém, absolutamente compatíveis com o texto teatral, o que nos leva a uma outra questão, extremamente relevante, caso fossemos encenar o texto em tela: a do super-objetivo.

O germe nascido nesta rápida abordagem em análise ativa pode ser descartado ou confirmado. Se descartado, continuamos a pesquisa com outros estímulos a partir de avaliação conjunta de intérpretes e encenador. Se confirmado, pode apontar caminhos para a descoberta do super-objetivo que é, em última análise, a abordagem temática da encenação. O super-objetivo diz respeito à escrita cênica. Decorre da escrita dramatúrgica, mas não é exatamente coincidente. Por exemplo, e de forma bastante superficial, podemos pensar em *Otelo* como a tragédia do ciúme, na assinatura shakespeariana, mas do ponto de vista da escrita cênica, *Otelo* pode ser encenada como a tragédia da propriedade. O super-objetivo é um conceito estruturante para a encenação porque todos os fatores componentes – da criação artística dos intérpretes à cenografia, figurinos, música etc.. – são atravessados por ele.

A questão do super-objetivo entra aqui como um rápido parênteses, relevante para o aonde se quer chegar, desde o exercício de tomada de decisão lá atrás. A tomada de decisão vai sempre balizar toda a criação cênica, que é em última análise um trabalho prático de construção de um edifício de imaginação, colocando-nos, portanto, sempre diante de caminhos a serem escolhidos.

Vamos voltar, então, aos exercícios de tomada de decisão com os dois casais de atores a respeito de *Terrenal*.

A próxima etapa do trabalho seria de aproximação com o texto teatral. Continuamos a fazer estudos de improvisação em torno do texto, acumulando circunstâncias que não foram ainda abordadas. Por exemplo, num segundo momento, poderíamos enfatizar a ausência do pai e quais as consequências disto sobre aquele fragmento. Continuamos a trabalhar sempre a partir dos intérpretes, lembrando que não existem personagens, existem os atores e suas experiências e seus olhares de mundo naquelas situações. Assim, vamos nos acercando do texto, até que as palavras da dramaturgia começam a surgir naturalmente no corpo dos atores, porque, não nos esqueçamos que nossa perspectiva é sempre a pesquisa das ações físicas que animam a relação dos atores.

Relação é a palavra mágica da cena. E o segundo momento, também delicado, da pedagogia da cena praticada no Célia Helena. Como vimos aqui, a tomada de decisão, que num primeiro momento trabalhava com materiais absolutamente pessoais do aprendiz, agora, já foram circunstanciadas a uma dramaturgia. A pessoalidade aqui entra em contato com dois objetos: o texto literário, que pode ser ou não dramatúrgico, pode ser um roteiro, um poema, uma ideia, e o parceiro com quem vai ter que lidar.

Autonomia é uma palavra chave que é trabalhada desde a entrada do estudante – por isso Stanislávski fala tanto em ética, porque é preciso desenvolver a personalidade à distância dos preconceitos, do obscurantismo, da moralidade castradora e desenvolver uma percepção do mundo

mais ampla, mas abrangente, mais solidária e mais pessoal. Não esquecer que a argamassa da arte são horizontes e utopias.

O momento da chegada do estudante, da entrada dele na escola, como dissemos, é o momento da desintoxicação, do trabalho sobre si mesmo no sentido de abandonar o universo mítico conformado pelas mídias e pela comunicação de massa. Ganhar identidade, individualidade é muito diverso de personalismos e egolatrias.

É a partir da autonomia que vai sendo conquistada par e passo, da compreensão de si mesmo, de seus limites e ambições, que o ator-aprendiz vai praticar a análise ativa. Vamos nos deter um pouco mais neste segundo momento em que a tomada de decisão vai ser redirecionada para o trabalho com o outro, tendo um texto como objeto. Como avaliar as circunstâncias que devem ser levadas em conta ou não para a consecução de uma improvisação a partir de um fragmento? O trabalho de "mesa" para instrumentalizar a improvisação consiste em anotar informações substantivas a respeito do que ocorre na cena, desprezando adjetivos, supostas impressões, interpretações e achismos. O ator deve fazer ao texto perguntas muito simples que digam respeito, por exemplo, às horas, local, tempo, o que aconteceu antes etc. Fatos concretos, acontecimentos... O ator deve prestar atenção ao que não entende (é isso que também vai explorar na improvisação) e deve, no dizer brechtiano "estranhar aquilo que parece comum e achar natural aquilo que parece estranho". Dados objetivos são o que vão nutrir e animar seu exercício. São esses pressupostos que vão balizar sua pesquisa. Como já anotamos, nada de emoções ou sentimentos. E, a partir daí, surgem as ações físicas, que correspondem ao que foi levantado como material expressivo. Vai descobrir no exercício da cena o que quer do outro e como trabalhar para consegui-lo.

Em síntese, o trabalho de Análise Ativa através do Método de Ações Físicas consignado por Stanislávski nos últimos anos de vida é a culminância de toda uma vida dedicada à compreensão do fenômeno teatral em sua centralidade, refundando a função e o significado da atuação. Stanislávski assinala os princípios básicos de uma gramática que pode conter qualquer linguagem estética, das mais conservadoras às manifestações de vanguarda. O centro é o indivíduo, sua personalidade, sua capacidade de observar e traduzir o mundo. De interpretá-lo. ☆

Referências

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método de análise ativa:** a criação do diretor e do ator. São Paulo: Perspectiva, 2018.

GROTÓWSKI, Jerzy. **Sobre o Método das Ações Físicas.** Palestra proferida por Grotówski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em: <https://4portascpc.weebly.com/jerzy-grotowski.html> acesso em setembro de 2020.

KARTUN, Mauricio. **Terrenal – pequeno mistério ácrata**. Trad. BOAL, Cecília. Texto original de Maurício Kartun com tradução de Cecília Boal, versão não publicada. 2014.

✯ GUERRILHAS, PERFORMANCE E TERRITÓRIOS: VIVENDO NAS FISSURAS.

Thi. Gresa[1]

Resumo: O presente artigo busca discutir em sua integridade quais são as possibilidades dos territórios em que podemos acionar as nossas performances ruidosas, e tensionar as estéticas a partir das perspectivas das existências dissidentes e dissonantes, entendendo que as nossas existências se inscrevem no território proporcionando um novo entendimento das fronteiras. Compreendendo as possibilidades e os cenários políticos atuais, nos debruçamos sobre temas como as disputas de narrativas e os novos mundos, ou os espaços da fronteira para discutir o espaço em que a performance acontece e como os nossos corpos se inserem como performance nesses territórios fronteiriços.

Palavras-chave
Fronteira.
Performance.
Ruídos.
Territórios.
Guerrilhas estéticas.

Abstract: This article seeks to discuss in its entirety the possibilities of the territories in which we can trigger our noisy performances. Tensioning aesthetics from the perspectives of dissident and dissonant existences, understanding that our stocks are inscribed on the territory providing a new understanding of borders. Comprehend current possibilities and political scenarios, we look at topics such as narrative disputes and new worlds, or the frontier spaces to discuss the space in which performance takes place and how our bodies fit into performance in these frontier territories.

Keywords
Borders.
Performance.
Noises.
Territories.
Aesthetic Guerrillas.

Percursos entre os territórios

Diante dos recentes acontecimentos políticos, muitas questões vêm eclodindo nas discussões sobre os fazeres da arte – seja no campo das artes da cena ou em outros fazeres que buscam propiciar intersecções de fazeres – principalmente se pensarmos as problemáticas que envolvem os fatores políticos pelo qual o nosso país já passou e novamente vemos e estamos passando.[2]

Nesta mesma linha, entendendo essas intersecções e essas dinâmicas políticas levamos em conta como nossos corpos transvestigêneres[3] e dissidentes/dissonantes[4] estão em tensões constantes, construindo e possibilitando não apenas outras narrativas, mas outras formas de pensar o corpo na tensão, o corpo tensão. E a tensão do corpo como fazer performance, e como a tensão o coloca na cena, e como essa cena se desmaterializa conforme os ruídos se expandem. Ruído também é território de ação, que se constrói a partir das novas possibilidades e das novas perspectivas estéticas.

Tendo em vista tais questões buscamos de maneira indisciplinar, ou seja, construindo a partir de diversas vias do pensamento e construindo a escrita a partir desses atravessamentos que nos possibilitam pensar corpos dissonantes e as suas existências como fazeres que possibilitam a sua existência e os seus fazeres como suas potências políticas/existenciais. Não vamos e nem podemos desmembrar essas duas narrativas, as nossas potências políticas (que envolvem o nosso fazer performance), das nossas potências existenciais, que no

caso é o nosso corpo, resultado daquilo que fazemos na performance. Ou, invariavelmente a performance é resultado daquilo que fazemos enquanto potências existenciais.

Sabemos que a arte e corpos políticos (e aqui são todos aqueles que envolvem as narrativas transvestigêneres e as possibilidades/porosidades ruidosas) sempre questionaram e friccionaram narrativas quando a tensão política assolou tanto o Brasil como outros países da América Latina, por isso buscamos olhar para os corpos que hoje estão tensionando e friccionando essas narrativas nos seus fazeres da rua.

É diante dessas inquietações políticas que surge esse artigo. Tentamos de certo modo organizar narrativas que atravessam os fazeres dos corpos políticos, mais precisamente aquilo que Maria Beatriz Medeiros[5] (2011), chamou de "performance, corpo, política". E por outro lado, nas narrativas pessoais, Diana Taylor (2013) também organizou em outro espectro como Performance e memória.

Articulamos essas duas narrativas com os escritos do professor e teórico da performance Décio Pignatari (2004), que desenvolveu – dentre os seus estudos sobre as vanguardas artísticas – a partir das percepções sobre o que ele chamou de "guerrilhas estéticas".

Tal pensamento, em conjunto com essa política da disputa de narrativa, somada a ação de produzir fissuras nos propicia um pensamento a partir daquilo que une (ou que amplia o abismo) do viver entre dois mundos. E desses nossos corpos, que produzindo guerrilhas estéticas, e produzindo tensão, descobrimos como acionar e viver/potencializar políticas nesses espaços e territórios.

Essa primeira reflexão nos leva a pensar outras dinâmicas de organização desse espaço – que aqui vamos assumir ao invés de "espaço" o termo território, pois esse segundo se mostra de maneira móvel, se construindo em parceria com o corpo que o tensiona, e também por acreditarmos que o corpo não é um espaço, e sim um território de ocupação, bem como acionamento estético político que pode ser ocupado.

Entre esses fluxos de territórios, há ainda a proposição da apresentação da possibilidade desse corpo – as existências transvestigêneres – de acionar as suas existências políticas nos territórios do entre, ou seja, nos territórios fissurados, mas mais do que isso, como exprime a teórica e pesquisadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010), a experiência de corpos dissidentes/dissonantes de viver nesse espaço entre os dois mundos, nesse espaço da fronteira, que é tanto a fronteira daqueles corpos e por conseguinte existências que habitam os territórios em disputa.

Por outro lado, há a fronteira espacial, a fronteira que divide e que produz a terceira possibilidade do território, o que não está em nenhum dos dois lugares, o que se dilata e se expande para todos os lados, e que ocupa, com esse terceiro fator, esses dois lugares. Esta fronteira se materializa quando há a produção e a dilatação dessas primeiras existências, que ocupadas desses ruídos estéticos aciona e materializa esse "território outro".

Num segundo momento buscamos nos fazeres, a partir das tensões atuais que surgem das fricções dos corpos. Compreendemos e acionamos as fissuras, e esse é o espaço móvel que está entre os dois mundos/espaços fixos, então nesta lógica de tensionamentos estéticos nos é valioso existir enquanto corpo fissura e corpo ruído. O corpo fissurado – na tensão constante e na fricção estética da performance – é um corpo que produz a reconfiguração política, ruidosa e visual dos espaços e territórios.

Além de ocupar esse novo território ele redimensiona esse novo território, ele transforma de modo a construir e redimensionar o que se estabelece enquanto esse espaço de disputa. Os trânsitos entre os territórios e os territórios dos corpos.

Retomando a ideia das dissonâncias e dos ruídos, chegamos a essas possibilidades fronteiriças, das existências que, na ação da performance – e transformando os seus corpos em existências políticas, e obviamente nas ações e acionamentos dos seus fazeres em performance – e testam os limites das possibilidades de existências.

Tais existências políticas, que dinamizam a performance, criam esses novos territórios – no plural, esse é mais um dado importante, os territórios são vários, eles se ramificam de forma indisciplinar como rizomas.

Nossas potencialidades que estão na fronteira e que friccionam, criando essas novas possibilidades de existências, são as não binárias, aquelas que habitam o outro espaço, o outro território. São as potencialidades que não habitam, permeamos e criamos novas dinâmicas de fronteiras.

Dinamizamos novas ações e cisões (e novos mundos, esses novos territórios), e os territórios dos nossos corpos, potencializam e possibilitam a intersecção e os encontros desses dois mundos e desses dois territórios que foram fissurados.

Diante de todas essas ações de fissuras e reconstruções dos territórios, isso nos leva a afirmar que vivemos e estamos produzindo nossas guerrilhas, nossas ações de performance corpo e política, nossas narrativas pessoais e nossas fissuras num mundo que produz corpos e territórios que nos levam a entender o que Sakya Valencia (2010) chamou de capitalismo gore.

Das guerrilhas à performance corpo política

No livro "Contracomunicação" (2004), o professor Décio Pignatari analisa os movimentos das vanguardas artísticas, e a partir dos seus estudos estabelece um discurso sobre o que ele chama de "teoria da guerrilha artística". A partir da produção antropofágica de Oswald de Andrade, Pignatari traça uma série de acontecimentos que nos levam a formular os caminhos que ele definiu enquanto guerrilhas. Segundo ele, é definido como; "nada mais parecido com uma constelação do que uma guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação" (p. 168).

É justamente esse espaço aberto, da não subordinação (e a negação ou a tentativa de rompimento com as estruturas fixas de rompimento das subjetividades por meio das "violências gores", que veremos na próxima seção desse artigo), que nos leva ao coletivo de Brasília, Corpos Informáticos, que pensa a estrutura da "performance corpo política", e que essas três esferas se estabelecem de forma simultânea, tendo em vista que os nossos corpos da performance estão sempre em estados políticos, e de fazer política.

Tal ideia foi debatida num festival de performance realizado no ano de 2013, com o mesmo nome (performance corpo política). Entendendo que o campo da performance é esse que tensiona as narrativas das artes e que possibilita instaurar novos debates sobre os fazeres com as tensões estéticas do corpo.

Guillermo Gómez-Peña afirma essa posição do corpo político, escrevendo em seu manifesto "Estou em permanentemente desacordo com a autoridade, seja ela política, religiosa, sexual ou estética, e questiono constantemente as estruturas impostas e os comportamentos dogmáticos onde quer que os encontre". E segue, "De fato, nós, *performeros,* sempre buscamos o desafio que implica desmantelar a autoridade abusiva" (2013, p. 450).

Assim, o que o artista da performance aponta é que os artistas da performance estão sempre buscando uma fuga e tensionando não apenas as narrativas, mas tudo que envolve as ações políticas. Ou seja, o corpo da performance e do performer se coloca como a disputa, nós disputamos com o corpo, já que é ele que vem primeiro, e se coloca e se materializa enquanto ação, mas também é ele, enquanto ruído estético que produz as primeiras inversões das lógicas dos corpos.

A partir das penetrações, penetrando, ferindo as expectativas e as ideias. Esse é o poder da performance corpo política, abrir esses outros campos de ações dos corpos, do fazer com o corpo e de existir com essas políticas. É justamente nas lógicas – que mantêm os fazeres políticos – que penetramos, Bia

Medeiros (2011) de modo a "ao invés de isolar, ferir, intervir (intervenção: processo de fora para dentro, onde algo do fora se impõe ao dentro), inferir, inter-ferir" (p. 51), desse modo Bia Medeiros propõe que penetremos e desestabilizemos com os corpos ruidosos os caminhos, as percepções e as estéticas.

A guerrilha atravessa e costura essas noções todas quando aciona por meio da imagem da luta, e da disputa e da guerra uma outra lógica estratégica de se fazer política ao inverter as lógicas dos corpos e das organizações. Para Décio Pignatari é a lógica da colagem que confunde as estruturas com os fazeres, ou seja, confunde-se os corpos com os as suas ações. Para o autor, "Em relação a guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida hierarquizada", e mais a frente completa, "Sua força reside na simultaneidade de ações: abrem-se e fecham-se frontes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa)" (p. 168). É justamente nessa surpresa e na ação inesperada que encontra-se as estéticas das guerrilhas e as estéticas vertiginosas dos corpos ruidosos fronteiriços.

Para o Corpos Informáticos isso seria os anticorpos, uma prática de acionar o avesso do corpo, revirar o corpo para inverter – assim como a inversão e o trânsito do espaço para o território – a lógica de acionamento e de leituras possíveis do corpo. Produzindo os abismos e as quedas, possibilitando as perdas, afundar as possibilidades estéticas. Acionamos as contradições como denúncia e como ação potente. Corpos Informáticos inscrevem, "O lugar propício é o outro lugar, o fora lá onde o corpo pode ser sem órgãos e quiçá encontrar o outro [...] Outros corpos, outros Corpos Informáticos se exprimindo na língua da guerra. O espaço se redimensiona por esta fala tosca, grossa, escorregadia" (p. 142).

Esse outro lugar é o espaço da performance. E a performance?

Como tensionar e viver entre mundos? E a performance?

Para tensionar algo tem-se que ter um território em que a pacificidade se materialize, ou seja, um território onde a normalidade se faça presente e a harmonia se instaure. Digo isso pois, nossos corpos e existências não binárias ruidosas sabem muito bem o que querem tensionar, o que querem dilatar e alargar, para que as contradições se façam aparentes e se apresentem como novas dinâmicas espaciais.

Tendo esse espaço posto, e as ações da performance se executando a fim de criar as fissuras, para que nossos corpos possam habitar esses territórios transitórios de modo a potencializar existências políticas bem como possibilitar a emancipação de novas possibilidades de existências.

O corpo navalha o espaço, navalhar com as subjetividades dissonantes o que Sayak Valencia chamou de capitalismo gore. Acionamos tensionamentos desde a fronteira (a partir das fronteiras!). Tensionamos as narrativas do neoliberalismo e produzimos outras subjetividades e processos de subjetivação que vão de encontro e se chocam com o espaço, criando para além das aberturas de fissuras e das expansões das contradições.

Para Valencia (2010) essa é uma fissura nas violências produzidas pelo capitalismo gore, para a autora "*somos nosostr@s quienes buscamos trazar una respuesta a la violencia encarnizada ejercida por el capitalismo gore que se permea al amplio espectro de los cuerpos, los cuales no se reducen a las rígidas jerarquías de lo feminino y lo masculino*[6]" (p. 175).

A fissura aqui são todas as existências que possibilitam o fazer político que atravessam as narrativas do capitalismo gore, e essas existências são aquelas que se encontram nesse entre, na fronteira do feminino e do masculino.

Esse corpo que produz a criação e a construção de uma nova paisagem política do território também é aquele que faz uso dos abismos, esses por sua vez que produzem as vertigens que nos

levam a entender e redimensionar junto com o corpo – que está permeado pelo olhar e é o olhar turvo, que perde o equilíbrio e se reorganiza (performando e amplificando/ampliando as tensões).

Voltando à discussão das características dos corpos fissurados podemos entender essa dinamização do corpo vertiginoso, o capitalismo aliado ao projeto do neoliberalismo produz um espaço (o que falamos no começo dessa sessão), e por consequência produz um corpo que ocupa esse espaço (o corpo/existência que acha que possui liberdade ou acredita-se livre).

Porém, essas tensões produzem a narrativa que vem em choque com esse discurso do capitalismo gore, a fricção propõe o que viemos chamando de território, a fim de criar e instaurar de forma a intervir e inverter a lógica dos sentidos dos espaços, criando assim corpos que "desde a fronteira" num processo de reterritorialização, passam a estabelecer uma nova dinâmica dos usos dos espaços, a partir das contra narrativas dos ativismos (e aqui falamos das ações políticas da performance, que se acionam por meio da performance corpo e política), do uso do poder aliado aos usos do desejo.

Todas essas tensões que colocamos, de viradas e giros, é o indomável das línguas que foram achando brechas para se acionarem, ou que foram descobrindo novas formas de falar/potencializar existências, esse falar é parte do que instauramos como a tensão vertiginosa.

Por outro lado, também é a constante dilatação de pensar e acionar a fricção de estar nesse território que se estabelece enquanto outra possibilidade de narrativa para construção de novas existências poético-políticas, é importante dizer que esse território também é aquele em que nos perdemos para criarmos novos caminhos e novos fluxos dentro das fronteiras.

Possibilitamos as existências ruidosas e as não binaridades em performance nesse espaço de constante fluxo, e é justamente nas não binaridades que acontecem (enquanto acontecimento de performance) a confusão para que as percepções se multipliquem a partir dessas existências que se multiplicam em suas próprias possibilidades.

Silvia Rivera chama essa existência de *ch'ixi*, levando em consideração a língua aymara[7] ela afirma "*la noción ch'ixi, como muchas otras obedece a la idea aymara de algo que es y no es e la vez, es dicir, a la lógica del tercero incluido*"[8] (p. 69). Segundo a autora, é essa existência que está no entre, que transita entre os dois territórios, criando a as tensões das possibilidades que instauram a não binaridade (no caso da autora linguística/oral), no nosso caso para pensarmos a performance e as ações dos corpos transvestigeneres, e das múltiplas subjetividades políticas das existências ruidosas.

Ao mesmo tempo ela nos fala desse território, como aquele que nos possibilita pensar as descolonizações por meio dos usos que fazemos desse território, e é justamente aqui que pensamos o espaço da performance, e o espaço dos acionamentos da performance, como esse território que se amplia e se expande fazendo com que repensemos seus usos e as suas funções.

Silvia fala sobre uma possível reforma cultural na sociedade, aqui pensamos o território da performance. Para a autora a reforma, ou reestruturação passa por uma "*descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos, y de la lengua con que nombramos el mundo*[9]" (p. 70). Ou seja, precisamos descobrir outros gestos, outros atos – e aqui é que a performance fissura esse espaço para podermos pensar a descolonização – e outra língua, ou seja, narrar o mundo a partir da performance, e dos ruídos dos corpos transvestigeneres.

Na performance, é o território experimental para descobrir como acionarmos esses processos de descolonização a partir das nossas ações políticas e das dimensões dos espaços com os nossos corpos. Principalmente a descoberta de como fissurar os espaços do capitalismo gore, que nos leva ao espaço de investigações desses novos mundos, desse espaço que criamos e construímos com os corpos.

Por isso na performance estamos sempre nos

espaços vazios, ou seja, naquele espaço onde qualquer coisa pode-se penetrar, o espaço que podemos transformar em território, seguindo a lógica da interversão, de inverter a linha contínua que materializa um espaço enquanto espaço rígido, mas que também inverte como lemos e vemos o espaço, transformando-o num território de ações políticas existenciais, que imediatamente nos leva a pensar como acionamos e lidamos com as potencialidades políticas das nossas existências.

Sendo assim, o espaço da cena, ou a arte que se estabelece enquanto cena na performance, é o antiespaço. Substituímos o espaço e abrimos caminho para o território da performance que se molda à ação do corpo, para dar abertura àquele território que se molda à ação do corpo, e atravessando e navalhando nos faz repensar como é estar na cena, e com nos colocamos para além das fronteiras, nas brechas e nas fissuras. ☆

Referências

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz. **Corpos informáticos**: performance, corpo, política. Brasília: Editora UNB, 2011.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Em defesa da arte da performance. In., DAWSEY, John; MOLLER, Regina [et. al.] (org). **Antropologia e performance**: ensaios na pedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

MEDEIROS, Maria Beatriz (org.). **Espaço e performance**. Brasília: Capes, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre práticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SAYAK, Valencia. Capitalismo Gore. Santa Cruz de Tenerife: Mulusina, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Notas

1 José Pedro Almeida/Thi. Gresa é pessoa não binário artista, pesquisadora e professora.

2 É importante ressaltar que esse momento que estamos passando não ocorre só no Brasil, mas em diversos países da América Latina que teêm as suas democracias ameaçadas e de certa forma vem tensionando narrativas na rua em busca de criar e proporcionar resistências que movam os discursos apolíticos a partir dos fazeres da performance.

3 Transvestigeneres é um termo inicialmente usado pela ativista Indianara Siqueira, que diz respeito às pessoas que se consideram e acionam gêneros dissidentes não apenas a partir das performances estéticas visuais.

4 Os dissonantes são aqueles corpos que em certa medida transitaram das dissidências, o espaço que faz com que nossos corpos sejam colocados no espaço da exotificação, objetificação e da narrativa de exclusão. Com as dissonâncias eles passam a ser ruídos, que penetram e habitam os diferentes territórios. E por vezes chegam antes da presença física, em outras podem até ser "presenças não materializadas".

5 Bia Medeiros, artista, professora da UNB, é fundadora do coletivo de performance Corpos Informáticos.

6 "somos nós que buscamos traçar uma resposta a violência encarnada e exercida pelo capitalismo gore que permeia o amplo espectro de corpos, os quais não se reduzem as hierarquias rígidas do feminino e do masculino". Tradução nossa.

7 Aymara ou aimara é a língua falada por mais de 2 milhões de pessoas da etnia aimará localizada principalmente no Peru, Bolívia, Chile e Argentina. Nos dois primeiros aimara é considerada a língua oficial do país.

8 "a noção ch'ixi, com muitas outras segue a idéia aymara de que algo é e não é ao mesmo tempo, ou seja, é a lógica do terceiro [a outra possibilidade] incluído". Tradução nossa.

9 "descolonização dos nossos gestos, dos nossos atos, e da língua com que nomeamos o mundo". Tradução nossa.

PARAHYBA RIO MULHER: DISCURSO E MONTAGEM

Natália A. de Sá

Natural de João Pessoa, Paraíba, atriz e preparadora de atores, com experiência em dança, teatro, performance, TV e cinema. Graduada e Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Artes da Cena: Direção e Atuação e em Corpo: Dança, Teatro e Performance, pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).

Resumo: Este trabalho relata o processo de criação e montagem da performance teatral *Parahyba Rio Mulher*. O espetáculo se dedica a contar histórias de mulheres, de ontem e de hoje, para revelar não apenas um histórico de silenciamento e violência contra a mulher que vem perpassando gerações, mas também evocando a ancestralidade para reverenciar a força do sagrado feminino que nos conecta e convida a resistir e continuar nossas jornadas. Assim, desdobram-se ritos que desenham suas rotas. As mulheres, do elenco e do público, do Brasil e do mundo, têm suas trajetórias conectadas à de Anayde Beiriz, mulher que desafiou padrões em uma sociedade paraibana conservadora de quase cem anos atrás e que foi protagonista do episódio que levou a Cidade de Parahyba, capital do estado da Paraíba, no seio da Revolução de 1930, a se chamar João Pessoa.

Palavras-chave
Performance.
Teatro de rua.
Mulher.
Parahyba.
Anayde Beiriz.

Abstract: This work reports the creation and assembly process of the theatrical performance Parahyba Rio Mulher. The show is dedicated to telling stories of past and present women and reveal not only a history of silence and violence against women that has gone through generations, but also evoking ancestry to revere the strength of the sacred feminine that connects us and invites us to resist and continue our journeys. Thus, the rites define their paths. Cast and audience women from Brazil and the rest of the world have their trajectories connected to that of Anayde Beiriz, a woman who defied standards in a conservative Paraiba society of almost a hundred years ago, and who was the protagonist of the episode that led to the change of name of Paraíba state capital from Parahyba to João Pessoa, in the midst of the 1930's Revolution.

Keywords
Performance.
Street Theater.
Woman.
Parahyba.
Anayde Beiriz.



Foto: Rafael Passos, Parahyba | set 2018.

Introdução

Parahyba Rio Mulher é água que lava a alma. É força que move. É coração. É grito. É corpo e voz na cidade. É mulher nas ruas, ocupando espaços, ecoando o ser. Esse trabalho me fortalece enquanto atriz, me reconecta à minha terra, me traduz e alimenta enquanto mulher.

Para falar de *Parahyba Rio Mulher*[1], sinto que preciso falar também de mim. A história do espetáculo se conecta à minha própria. Trata-se de uma busca por mim que se (des)enrola no enredo contado, o qual, por sua vez, revela-me na sua (minha) essência. O processo é contínuo, em gerúndio, como um caminho que se apresenta diante de mim à medida que avanço em sua direção. O movimento é, portanto, fundamental neste curso. Desloco-me rumo a mim mesma, na companhia e através de outras mulheres também errantes em suas trajetórias sociais.

Assim escolho organizar este relato: resgato no texto, de início, algumas passagens que se convergem em mim como disparadoras dos motes que dão suporte a esta montagem – ser mulher e ser migrante. Seguem-se daí a estrutura da performance, os procedimentos adotados, o texto, o figurino, cenário e adereços; na tentativa de ancorar em palavras, de reter o registro, de comunicar um anseio, de traduzir um impulso, de capturar um acontecimento.

Quanto mais aqui estou, mais de lá eu sou

Dia desses, uma amiga me perguntou o que, para mim, é empoderamento[2] e em que momento da minha vida eu me percebi neste lugar que ocupo hoje. Quero compartilhar aqui a resposta que lhe dei como uma maneira de me apresentar um pouco e situar algumas decisões que se seguem neste trabalho.

Penso que, para além do significado literal da palavra, empoderamento, num sentido amplo, não se trata apenas de conceder poder ou atribuir um domínio. Hoje, quando falamos em empoderamento, nos referimos (ou eu me refiro, pelo menos, e assim vejo também) a uma tomada de consciência de um lugar de força que já é nosso, já existe, já ocupamos, mas muitas vezes não nos damos conta, ou temos este direito furtado/encoberto por algum desvio da nossa estrutura social. Jogar luz sobre este lugar e discutir as estruturas são, na minha experiência, as chaves fundamentais para reorganizar as relações de poder que me levam a me perceber mulher no tabuleiro social de que todas e todos fazemos parte.

Ser mulher hoje, penso eu que para muitas de nós, está no desvendar, desbravar e deslindar uma série de potencialidades que nos fizeram acreditar que não temos, ou que, se temos, é errado ter. Ser mulher, tornar-se mulher ou empoderar-se mulher acaba sendo um motor de vida indispensável para ocupar lugar na engrenagem social que precisamos reconfigurar.

É difícil dizer quando exatamente isso chegou em mim. Mas eu atribuo esta percepção a uma série de fatos que iniciaram quando entrei para a graduação (em arquitetura e urbanismo) em uma universidade federal. Foi ali que eu passei a encontrar, conhecer e conviver com pessoas de origens muito diferentes da minha. Foi nessa época que me tornei atriz e foi nessa época que eu considero que aprendi/comecei a gostar de gente, do ser humano, da beleza e da essência do divino que as pessoas têm.

Como atriz, como arquiteta e urbanista e, depois, como professora (inicialmente de dança de salão e, depois, da graduação em arquitetura e urbanismo), observar as pessoas e cuidar desse material humano tornou-se parte do meu trabalho.

Outrossim, acredito que as manifestações de junho 2013[3] desencadearam um processo de reinvindicação identitária que levaram grupos sociais a se inserirem num debate político no Brasil. Acompanhando esse contexto, passei a observar os comportamentos nas reuniões de colegiado[4], em

condutas específicas que tinham desdobramentos diferentes caso fossem tomadas por professoras ou professores, alunas ou alunos, e passei a colocar essas questões no ambiente do trabalho. Nem me dei conta e, quando vi, já estava sendo convidada a participar de mesas de debate sobre o assunto: sobre a mulher, a arquiteta, a cidadã e seu lugar na cidade, no espaço público. Este tornou-se meu tema de pesquisa desde então.

Recentemente, eu me mudei para São Paulo e outro fenômeno aconteceu. Ganhei mais uma camada para gerenciar. Costumo dizer que foi quando cheguei aqui que me tornei nordestina. Afinal, eu não era, nem precisava ser, paraibana quando morava na Paraíba, não é mesmo?

No fim das contas, o debate sobre as questões de identidade e as relações que se estabelecem nas definições do outro pelo outro[5] têm me interessado bastante pesquisar.

A mulher como uma invenção do homem.

O nordeste como uma invenção[6] do sudeste.

Assim, meus últimos trabalhos, discursos, pesquisas, em geral, têm se dado nos trilhos desse caminho.

A necessidade

Já há um tempo, venho pensando na urgência de se estabelecerem pontes entre disciplinas e áreas de atuação distintas, de se expandir o alcance dos debates e dos discursos e de se atravessarem os muros e as fronteiras dos espaços ditos do saber e do fazer.

Em maio de 2018, após uma das aulas da disciplina *Estética e Encenação Contemporânea* do curso que este trabalho encerra, conduzida pela professora Giuliana Simões[7], preenchi-me da vontade de fazer. De fazer teatro. De fazer teatro para quem não vai ao teatro necessariamente. De fazer um trabalho na rua. De levar os corpos de mulheres para a rua. De ocupar o espaço público.

Entrei em contato com duas amigas atrizes na Paraíba: Cely Farias[8] e Kassandra Brandão.[9] Aquelas em quem confio e com quem eu sabia que daria certo. Junto com o convite, as palavras CORPO / CIDADE / LIMITE / MARGEM / MULHER / PRINCESA (princesinha) / PRINCESA ISABEL (pessoa e município) / REVOLUÇÃO DE 1930 / JOÃO DANTAS / JOÃO PESSOA / PARAÍBA / PARAHYBA saíram num fluxo automático e foram enviadas como provocação. Iniciávamos assim, via telefone, o trabalho que agora é objeto da presente pesquisa.

Tinha em vista a distância e as dificuldades que viriam daí. Ao mesmo tempo, era de casa (Paraíba) que eu precisava partir, era em casa que eu precisava fazer.

Faltavam 2 meses para o aniversário da cidade que hoje se chama João Pessoa. Esta data era perfeita para a apresentação do trabalho e era perfeito ter uma data limite como horizonte no processo. Um tema de pesquisa, então, a se delinear.

Estruturei a proposta em um programa de performance, por ser um formato mais prático de trabalhar naquele contexto. Planejei-me para estar em João Pessoa na primeira semana de junho e, posteriormente, na primeira semana de agosto, que antecedia o fim de semana das nossas primeiras apresentações.

Até chegar em João Pessoa para o primeiro encontro, apresentei aqui em São Paulo, na ocasião da Virada Cultural[10], a *performance Platô – Desse jeito eu não quero mais,* dirigida por Eliana Monteiro[11] (Teatro da Vertigem[12]). O convite para este trabalho aconteceu após uma oficina chamada "Onde você se amputa para caber?", conduzida por Eliana em abril. Na oficina, as minhas questões de mulher e migrante vieram à tona e, na performance, tive a oportunidade de levar para a praça pública, em São Paulo, e através do meu sotaque, as histórias de Anayde Beiriz[13] e da minha avó materna, D. Algarina.

Tudo isso revirado em mim encontrou abrigo nas inquietações de Cely e Kassandra e, logo, as dificuldades de se trabalhar à distância foram superadas pela vontade de fazer, pela necessidade de pesquisar, de contar estas histórias, de aprender, de

nos alimentarmos. Resolvemos explorar as tecnologias com o melhor que pudemos para vencer a distância.

Uma proposta de performance

Devido às suas características "emprestadas" das demais linguagens artísticas, a performance é, por natureza, uma arte multidisciplinar, uma arte de fronteira, podendo também ser definida como uma arte híbrida. (SANTOS, 2008)

> As condições de montagem de *Parahyba Rio Mulher*, que consideraram, em primeiro momento, a distância e a impossibilidade de ensaios presenciais, foram definindo um processo criativo que demandava reflexões acerca do próprio fazer artístico, o que, por sua vez, levou à investigação por formas de ocupação do espaço e de relação com o público, à decisão por apresentações em locais alternativos (tendo a rua ou o espaço público aberto como prioridade), ao uso de estrutura não narrativa, a possibilidades de espaço para improvisação, à possibilidade de variação de elenco, entre outros desdobramentos, o que aproximou a estrutura do trabalho às características da linguagem da performance, segundo Renato Cohen (2002):[14]
>
> (...) a característica de arte de fronteira da performance, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral. (COHEN, 2002).

Para Cohen, a performance é, antes de tudo, uma expressão cênica de linguagem fronteiriça com o teatro, que apresenta, além de tempo e espaço, o corpo como elemento constitutivo dessa manifestação artística. No artigo *Breve histórico da "performance art" no Brasil e no mundo* (2009), José



Anayde Beiriz. Foto: Autor desconhecido.



Foto: Jinarla, Parahyba | ago 2018.

Mário Peixoto Santos (Zmário)[15] cita Gregory Battcock: "Na arte corporal e de performance a figura do artista é ferramenta para a arte. É a própria arte." Sugeri, assim, que colocássemos em questão, eu e as demais atrizes, o nosso aparato existencial, comprometendo nossos corpos e somando as nossas histórias ao conteúdo e suporte da obra que estávamos a desenvolver.

Na esteira destas reflexões, estruturamos a nossa performance artística, impulsionadas, ainda,



Foto: Carouline Oliveira, Parahyba | ago 2018.

pelo que Schechner[16] (2003) atribui como funções para a performance: "entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco".

Estrutura

Ao fim da primeira conversa que se seguiu ao convite, apoiadas nas palavras-chaves que foram lançadas como gatilhos de provocação para pesquisa de um tema, decidimos recontar o episódio da mudança de nome da Cidade de Parahyba, capital do Estado da Paraíba, para João Pessoa, em 1930. Sugeri que a narrativa, fragmentada pelo caráter performativo do trabalho, fosse atravessada: a) pela história de Anayde Beiriz, protagonista dos fatos que desencadearam a Revolução de 1930 no Brasil, porém vítima de um contexto machista que a violentou e apagou da história; b) pelos corpos e histórias das atrizes, *performers* em cena; e c) pelas histórias de mulheres em um contexto social e espaço-temporal mais amplo: mulheres do Brasil, de ontem e de hoje, incluindo as mulheres da plateia, seus corpos e suas histórias.

Recontar a história da Cidade de Parahyba dando corpo e voz a Anayde é um grito que pretende alcançar ouvidos e corações em todos os lugares. *Parahyba Rio Mulher* surgiu na rua porque defende que se uma cidade é segura para as mulheres, então ela será segura para todas as pessoas.

Uma das traduções para a palavra 'parahyba' em tupi guarani é 'rio ruim, imprestável à navegação'. Se os rios são fontes da água que é indispensável à vida, numa costura metafórica entre dados históricos e informações culturais, propus o título do ensaio, que sugere uma associação entre a má qualidade das águas de um dos mais importantes rios do estado e a condição social turva e imprópria que ainda é destinada às mulheres.





Fotos: Christian Woa, Parahyba | ago 2018.

A estrutura na *performance*

Definido o assunto, o fio norteador para o processo de elaboração de um produto artístico que se traduzisse a partir de nossas intenções foi delineado com o suporte das notas de uma das aulas de Giuliana Simões, em que ela elencou o que chamou de 7 pontos evocadores da cena contemporânea:

1. Pesquisa como motor de criação: a dramaturgia não é o único mote, nem é limpa e clara; a dramaturgia dialoga com a pesquisa e a pesquisa se deixa ver como tal; não apenas a dramaturgia alinhada à tradição narrativa serve como ponto de partida para compor e representar uma história linear em cena.
2. Desconstrução da representação: a representação do teatro não aparece, ou aparece partida/interrompida pela presentificação; o espectador interfere; há uma proposta de mundo, não mais a representação mimética do mundo; ascendem a interpretação, o atravessamento, as experiências pessoais.
3. Reavaliação do ofício do ator e da atriz e valorização de sua contribuição dramatúrgica: *workshops*, derivas, propostas; dramaturgia do ator.
4. Subversão de elementos das estruturas espetaculares usualmente utilizados: desconstrução e reconstrução que desfazem a psicologia, o caráter e a unidade das convenções no teatro que definem ou delimitam a interatividade.
5. Modos de atuação do público em relação aos elementos da cena: o espectador emancipado e a fricção com o real; o espectador é assunto.
6. Diálogo estreito/intenso/efetivo com o espaço físico e social onde a cena acontece.
7. Inserção de elementos reais/documentais no âmbito da ficção.

Entendemos que a escolha de um gênero é a escolha de um discurso, de um assunto, de uma atitude diante do mundo. Nada é natural, tudo tem uma fala. Pretendemos, com a opção pela linguagem performativa no teatro, colocar e nos colocarmos em experiência, desterritorializar os sentidos, não apenas atuar, mas comunicar e propor uma individualização da experiência coletiva que leve cada pessoa no público à conclusão de que algo que está acontecendo naquele dia é em função de sua presença.

Diante destas reflexões, pautamos a estruturação do espetáculo de que trata este trabalho.

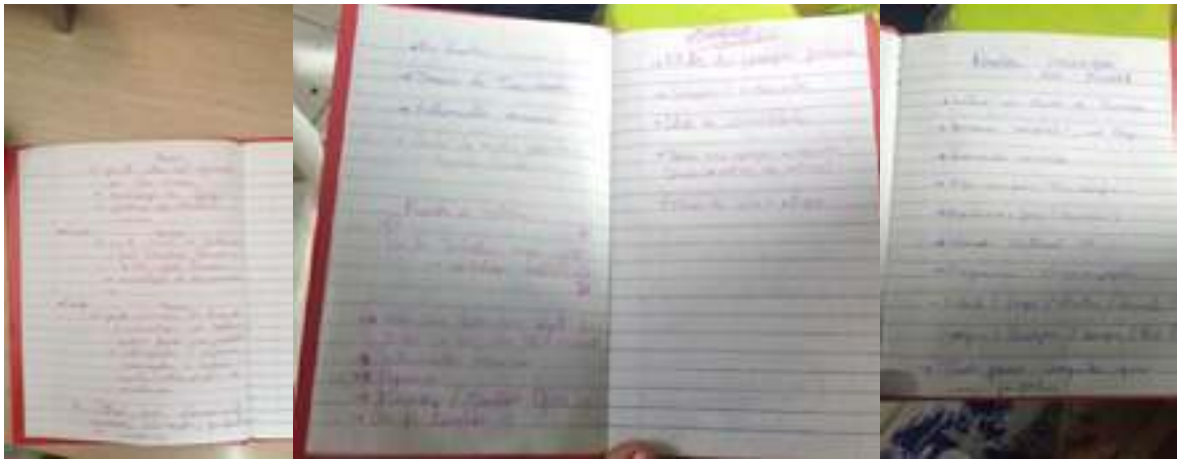
A estrutura do processo

A montagem foi organizada em três partes que consideravam: dois momentos de ensaios presenciais em datas estratégicas em que eu viajaria para João Pessoa (primeira semana de junho e primeira semana de agosto) e o intervalo entre estas, período em que nos comunicaríamos para planejamento via *internet*.

Durante a primeira semana de ensaios presenciais, que aconteceu na primeira semana de junho, nos propusemos a realizar rodas de conversa e compartilhamento; apresentação de *workshops*;[17] propostas de aquecimento, jogos teatrais, rituais; e exposição de objetos que pudessem estar conectados ao tema "feminino". Era a ocasião de expor, propor e testar o maior número de ideias sem filtro. Neste primeiro momento, as atividades eram executadas apenas entre nós mesmas, e observadas sem olhares e provocações de pessoas externas.

Todas as propostas, e desdobramentos delas, eram discutidas em conjunto, em um trabalho coletivo que funcionou com a sintonia que eu já sabia que teríamos e com a surpreendente fluidez que não esperava num processo remoto.

Dos jogos e exercícios propostos, e de algumas informações sobre a ancestralidade que surgiram trazidas por nós nesta semana de pesquisas e investigações, elaboramos possíveis ideias de rituais, e, dos *workshops* e depoimentos pessoais,



Registros das anotações durante o processo Parahyba Rio Mulher | jun e jul 2018.



Imagens extraídas das reuniões *on-line*. Acima, Kassandra Brandão, à esquerda, Cely Farias e à direita, Natália Sá | jun e jul 2018.

estabelecemos conexões com a história da vida de Anayde Beiriz.

Não fotografamos esta etapa, mas registramos por escrito as ideias mais significativas para que pudéssemos retomar no momento seguinte.

Os demais encontros para planejamento se dariam, nos dois meses que se seguiram, à distância, uma vez por semana, via *internet*. Lemos juntas e pesquisamos sobre a vida de Anayde, discutindo como costurar a sua história ao contexto atual, para que o diálogo alcançasse a quem nos assistisse hoje.

Falarei mais adiante do segundo momento de ensaios presenciais.

A estrutura da *performance*

Com a fragmentação da narrativa deste trabalho, que, conforme mencionei na introdução deste capítulo, seria atravessada tanto pela história de Anayde (a) quanto pelas nossas próprias (b), bem como pelas de outras mulheres em um contexto social mais amplo (c), propus que partíssemos da

ideia de triângulos e triangulações tanto quanto fosse possível nas mais diversas instâncias desta proposta de performance.

Éramos três mulheres e o simples fato de sentar em roda já desenhava o formato triangular que imediatamente faz alusão à genitália feminina. Um dos exercícios propostos durante a semana 1 de ensaios presenciais tinha como base a teoria de *Viewpoints*[18] e contava com o suporte de uma malha ortogonal quadriculada que servia como guia para experimentações de movimento do corpo em planos, velocidades e direções distintos. Esta malha foi adaptada para uma configuração triangular e o resultado foi que a imagem final que resultou deste desenho deu origem à demarcação do nosso cenário.

A partir deste e de outros materiais apresentados e discutidos, pudemos elaborar um roteiro base para um programa de performance. Este roteiro, que consta de três partes, já foi revisado e revisitado algumas vezes desde a versão inicial e hoje encontra-se estruturado assim:

Parte I – PRÓLOGO
Parte II – ATO 1: Ela só queria ser ela mesma
ATO 2: Quando casar sara
ATO 3: Quem parte fica partida
ATO 4: Meu sangue, teu sangue
ATO 5: Eu morri e morro 13x por dia, eu morri e morro a cada 7min
Parte III – RITUAL FINAL

I – PRÓLOGO

Cortejo de entrada, recepção, chegada, primeiros contatos, apresentação, convite, chamada, presentificação.

II – ATOS

Cada atriz, a partir de seus *workshops*, estes, por sua vez, diretamente conectados às suas inquietações pessoais, desenvolveu em seu ato uma costura que se deu a partir de três dimensões colocadas como disparadoras desta estruturação: a dimensão pessoal da atriz, a dimensão Anayde Beiriz (devendo incluir uma poesia ou texto da poeta e educadora) e uma dimensão de contexto sócio-político nacional ou global. Assim, as histórias se universalizam, de maneira que as relações de tempo e espaço em que as tramas acontecem apenas revelam a transversalidade de um histórico de silenciamento e violência contra mulheres que as identifica em qualquer lugar ou época e vem perpassando gerações. Anayde somos nós, como somos, também, [19] Marielle, Matheusa, Tatiane e outras.

III – RITUAL FINAL

A ancestralidade que nos conecta nesse histórico de violência e opressão também nos une e nos convida a fortalecer o nosso sagrado feminino. Celebramos a continuidade, reverenciamos a família. Trazemos aqui o ritual da partilha, distribuindo flores, alimentos e lembranças que herdamos das nossas avós maternas. Convidamos o público a ce-



Minha avó materna, D. Algarina, em sua fala após nosso primeiro ensaio aberto ao público.
Foto: Lucas Lustosa, Parahyba | ago 2018.



Imagens extraídas das reuniões on-line, agora com Jinarla | de ago a nov 2018.

lebrar este momento conosco, contando um pouco da trajetória daquela de quem descendem e que lhes conferiu suas características mais preciosas.

Jinarla: o quarto triângulo

Com a proximidade da data de apresentação, e, percebendo que não daríamos conta das demandas musicais que surgiam, por mais que a música e as ideias de sonoridades estivessem sempre presentes no nosso planejamento, orientando várias de nossas decisões (porque, no nosso entendimento, ela é fundamental num trabalho como este), resolvemos que seria prudente convidarmos uma musicista para dirigir a paisagem musical da montagem.

Jinarla[20] chegou para somar, vestiu a ideia no instante proposto e não apenas preencheu nossos silêncios com a sua musicalidade, como sentiu a necessidade de inserir o seu ato e de também contar a sua história. Nosso roteiro ganhou a presença do corpo e voz da mulher negra.

O melhor disso é que partiu dela. Eu, Cely e Kassandra já havíamos conversado sobre termos consciência de existirem várias maneiras de ser mulher e de não podermos contemplar todas. Sempre nos preocupou deixar expresso que sabemos, respeitamos, mas não estamos no lugar de falar de outras mulheres que não representamos. E dizemos isso em nossas falas.

Os ensaios abertos

Uma vez que a maior parte do processo se deu à distância e nós só nos encontraríamos novamente às vésperas da apresentação, decidimos por intensificar e otimizar nossos horários juntas e abrir o processo convidando pessoas para assistir e comentar nossos ensaios. Nesta dinâmica, a apresentação do fim de semana ganhou o caráter de ensaio aberto ao público, em substituição à ideia de estreia.

Na segunda semana de ensaios presenciais, portanto, nos organizamos assim: na terça-feira em que cheguei em João Pessoa, fizemos um encontro só nosso, para afinar as primeiras ideias. Na quarta, convidamos o grupo Coletivo Atuador[21] para participar do nosso primeiro ensaio presencial, colocando pela primeira vez no corpo as ideias que vínhamos elaborando à distância. Na quinta e sexta, ensaiávamos à tarde só nós, revisando e reelaborando conforme os comentários das pessoas convidadas na noite anterior. Desta maneira, tivemos pessoas participando dos nossos ensaios nos três dias em que realizamos a atividade. No sábado e no domingo, seguiríamos com ensaios abertos, mas desta vez ao público.

Divulgamos que seria assim, e fizemos rodas



Ao lado – Conversa após um dos ensaios com convidadas e convidados | ago 2018.

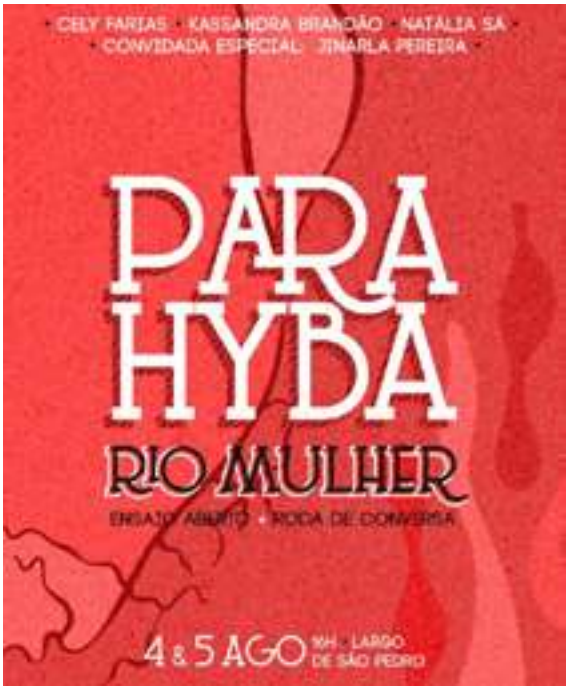
Abaixo – Após ensaio aberto ao público. Foto: Caroline Oliveira | ago 2018.

Abaixo dir. – Divulgação dos ensaios abertos ao público.
Arte: Amana Medeiros | ago 2018.



de conversas após as apresentações. No dia seguinte, seguimos alterando como mais um dia de ensaio, conforme fossem pertinentes e possíveis de realizar naquele momento as sugestões colocadas. Pronto, mas sempre em processo. Foi aí, do sábado para o domingo, que surgiu o ato de Jinarla. Ela acordou com a necessidade.

Foi intenso, bonito e forte, realizarmos a apresentação no Centro Antigo da cidade, região que naquele fim de semana estava tomada pela festa da padroeira, nas imediações do marco zero, onde teve início a ocupação da cidade que hoje se chama João Pessoa. E, no aniversário da cidade, fomos às ruas contar um episódio da história sob nossa perspectiva.







Montagem de cenário e espetáculo | ago 2018.
Foto (acima): Lucas Lustosa, foto (esq.): Carouline Oliveira





Adereços. Foto (acima): Christian Woa, foto (ao lado) Carouline Oliveira | ago 2018.

Cenário e adereços

Como mencionado, o desenho triangular define o espaço cênico e a disposição em arena completa, possibilitando a relação/triangulação com o público nos 360°. Optamos por não explorarmos, por ora, os recursos de luz e som, por entendermos que as condicionantes de montagem solicitavam de nós outras demandas. *Parahyba Rio Mulher* pode, por fim, ser apresentada em qualquer formato de palco: arena, espaço alternativo sala grande, fechado ou ao ar livre, espaço público.

Os adereços, bem como alegorias de outra natureza no trabalho, dialogam a partir da relação entre a palavra Parahyba (de grande força política por ser nome de Estado, cidade e rio), que significa "rio ruim", e o pensamento sobre o ser mulher, a quem foi atribuído o lugar de margem na nossa sociedade. As lavadeiras são mulheres à margem de rio e, portanto, lançamos mão das bacias, baldes, águas e fluidos como sangue (potente em sua relação direta com a menstruação, a força do feminino e, ao mesmo tempo a violência e a morte), em contraponto ao pó, com a força da terra mãe, de onde viemos, e o condimento, que faz menção aos temperos e sabores da vida, e também à cozinha, outro lugar simbolicamente atribuído às mulheres.

Figurinos

Fomos aos anos 1920 e voltamos. Anayde é hoje. Anayde é cada uma do seu jeito. Após descartarmos as opções que marcavam época fazendo associação com um tempo de quase cem anos atrás, pensamos em uma malha neutra de ensaio que nos unificasse, mas com pequenas variações que nos diferenciassem. Adicionamos elementos. Partimos da cor branca, em alusão à pureza e este-





Propostas que não se efetivaram (esq.), Figurino utilizado em um primeiro momento (dir.) | ago 2018.

Abaixo – Apresentação em Curitiba, abril de 2019. Novos figurinos. Foto: Rodrigo Leal



rilidade com as quais nos desenham as mulheres. Manchamos e sujamos conforme somos e rejeitamos o lugar de candura que nos destinam.

Mas a malha, que pareceu apropriada em um primeiro momento em que trabalhávamos sob a perspectiva da 'roupa de ensaio', do ensaio aberto, da investigação sobre o próprio fazer do trabalho, parece hoje não dar mais conta das múltiplas 'Anaydes' que defendemos na cena.

Convidamos Ana Carolina Guedes para desenhar novos figurinos. A proposta de Carol se alinha com a ideia de que cada atriz deverá usar um modelo diferente, atemporal e extracotidiano, com alguns elementos de identificação e unidade, como a cor branca e o couro sintético.

O rio em curso

A performance, que abriu seu processo ao público em agosto de 2018, no fim de semana comemorativo do aniversário da cidade de João Pessoa, estreou na Paraíba, com apresentações na capital do estado e em Patos, em setembro. O grupo realizou uma turnê-residência nos Estados de São Paulo, em novembro, e Bahia, em dezembro. Na cidade de São Paulo, esteve em temporada no Teatro de Contêiner e fez apresentações na Av. Paulista, além de realizar uma residência-artística com Eliana Monteiro (Teatro da Vertigem). Em seguida, o grupo circulou com apresentações em Campinas, São José dos Campos e Suzano, onde




2º Caderno
A UNIÃO 11
Em Curitiba
Após performance, atrizes da PB recebem carta do ex-presidente Lula
Crônica em destaque
Um conto oriental

Carta enviada pelo ex-presidente Lula ao grupo Parahyba Rio Mulher e matéria no jornal registra o acontecimento. Abril de 2019.

teve uma vivência artística com o Grupo de Teatro Contadores de Mentira. Em Salvador, a troca artística aconteceu com A Outra Companhia de Teatro e as apresentações foram realizadas em Plataforma, na UFBA, no Largo 2 de Julho e no Pelourinho.

O grupo iniciou a agenda de 2019 com circulação por três municípios na Paraíba. Durante o mês de março, o espetáculo passou pela Matriz – Mostra Feminina de Artes Cênicas, realizada pela Funesc em Sossego, pelo Centro Cultural Parque Casa da Pólvora, em João Pessoa e pelo Elas – Encontro de Mulheres em Artes de Guarabira.

Em abril, Parahyba Rio Mulher jorrou suas águas no sul do país, com três apresentações no Festival de Teatro de Curitiba – FRINGE e uma apresentação especial no Acampamento da Vigília Lula Livre, em frente à Polícia Federal, onde se encontrava detido o ex-presidente Lula, que ao tomar conhecimento do evento, enviou ao grupo uma carta de agradecimento escrita com próprio punho.

Até a presente data, percorremos 16 cidades de 06 estados, no Nordeste, Sudeste e Sul do Brasil, realizando apresentações e residências artísticas.

Sentimos *Parahyba Rio Mulher* como um trabalho vivo, que pulsa! E vislumbramos a possibilidade de, um dia, desdobrá-la em outros formatos, explorando a sua flexibilidade para propostas com participação de convidadas atrizes, musicistas ou público advindo de oficinas para potencializar o corpo mulher que pode ser formado no coletivo das individualidades.

Por enquanto, respiramos atentas, tentando observar possíveis caminhos para conduzir este trabalho conforme o seu potencial de vir a ser.

Considerações finais

Escrever este trabalho em primeira pessoa, do singular ou do plural, simboliza algo que, para mim, é absolutamente significativo na pesquisa em artes: a condição de sujeita e objeto da própria investigação, em um entendimento de que nenhum fenômeno pode ser observado sem que seja parte ou reflexo da sujeita observadora e que toda obra criada é extensão da criadora. A linguagem aqui se apresenta, portanto, como veículo revelador das estruturas imbricadas entre autoria e obra.

Nesta esteira, idealizar, propor, conceber e realizar *Parahyba Rio Mulher* – jamais sozinha, é importante frisar -, significa, para mim, um momento de afirmação enquanto artista, atriz, atuadora, *performer*. *Parahyba Rio Mulher* divide as águas de



Foto: Rafael Passos, Parahyba | set 2018.

minha trajetória. Consolido, com este projeto, o reconhecimento das minhas competências criativas no campo da arte. E fortaleço, aqui e agora, um processo de emancipação e empoderamento que vem despontando a cada trabalho artístico que tenho desenvolvido profissionalmente desde 2008.

Parahyba Rio Mulher estabelece pontes.

Entre a menina, a mulher, a artista, a arquiteta e urbanista, a professora.

Entre disciplinas de áreas de atuação distintas, ao expandir o alcance dos debates e dos discursos para que se atravessem os muros e as fronteiras dos espaços ditos do saber e do fazer. Da academia para as ruas. Das artes (visuais e cênicas que se entrecruzam no fazer performativo) para o urbanismo, a cidade, a sociedade.

Entre passado, presente e futuro. Revisitando a história e atualizando os fatos através do olhar de protagonistas há muito silenciadas e violentadas, mas absolutamente potentes em transformar as próprias rotas e redesenhar os seus destinos.

Entre o Sudeste e o Nordeste e as dinâmicas culturais que configuram a engrenagem que mobiliza o nosso país.

Parahyba Rio Mulher é ativismo. É corpo e voz de mulher nas ruas. Pelo ser mulher, que hoje, acreditamos nós, está no lugar do desvendar, desbravar e deslindar uma série de potencialidades que nos fizeram acreditar que não temos, ou que, se temos, é errado ter. Ser mulher, tornar-se mulher ou empoderar-se mulher é motor de vida indispensável para ocupar lugar na estrutura social que precisamos reconfigurar.

Parahyba Rio Mulher estabelece pontes. Essas pontes promovem as trocas. As trocas possibilitam a renovação. ☆

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo:** fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo:** a experiência vivida; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BEAUVOIR, Simone. **Por uma moral da ambiguidade**; tradução de M.J. de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** 1 ed. São Paulo: Letramento, 2018. 112 p.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos *Viewpoints*:** um guia prático para viewpoints e composição. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro:** poéticas e políticas da cena contemporânea. 2008: Sala Preta, 8, 235-246.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve histórico da "performance art" no Brasil e no mundo**. Revista *Ohun*, ano 4, n. 4, p.1-32 , dez 2008.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Revista *O Percevejo*, Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p.25-50.

Notas de aulas da disciplina Estética e Encenação Contemporânea, conduzida pela professora Giuliana Simões no curso de Especialização em Artes da Cena: Direção e Atuação da Escola Superior de Artes Célia Helena, em São Paulo, de 19 de maio a 23 de junho de 2018.

Notas

1 O espetáculo *Parahyba Rio Mulher* é integrado por Cely Farias, Jinarla, Kassandra Brandão e Natália Sá. Alimentada por experiências artísticas pessoais, a pesquisa ganhou as ruas e retornou ao ambiente acadêmico impulsionada pelas experiências vivenciadas por mim ao longo do curso de Especialização em Artes da Cena: Direção e Atuação e, este artigo, é fruto da pesquisa realizada nesse curso, sob orientação do Prof. Dr. Daves Otani, na Escola Superior de Artes Célia Helena, entre os anos de 2017 e 2018.

2 Paulo Freire, um dos principais educadores brasileiros, foi o primeiro a traduzir o termo "empowerment" para o português. Para o professor, empoderamento é: "capacidade do indivíduo realizar, por si mesmo, as mudanças necessárias para evoluir e se fortalecer". Já Christian Welzel definiu empoderamento como: "a ausência de restrições externas que possibilitam a pessoa viver os seus valores." Em ambas definições, empoderar-se é um processo emancipatório, onde o indivíduo dá poder a si mesmo [ou a um grupo] para viver a vida que escolheu [ao invés de tutelá-lo]. O indivíduo empoderado vive de forma plena seus valores e tem alto senso de pertencimento e reconhecimento, tornando-se mais engajado socialmente e menos suscetível a manipulações governamentais [geralmente para realizar mudanças de ordem social, política, econômica e cultural no contexto que lhe afeta]. <trecho do retirado do e-book Moporã – http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>. Acesso em 08/08/2018, às 02h02. Joice Berth, no seu livro "O que é empoderamento?" (2018), coloca que a "discussão sobre empoderamento é no sentido da busca que fortalece o grupo na caminhada dentro de uma sociedade desigual, racista, machista, preconceituosa. Empoderar o coletivo leva à conscientização, união e a transformação das pessoas e da comunidade."

3 Os protestos no Brasil em 2013, também conhecidos como Manifestações dos 20 centavos, Manifestações de Junho ou Jornadas de Junho, foram várias manifestações populares por todo o país que inicialmente surgiram para contestar os aumentos nas tarifas de transporte público. Os atos logo ganharam grande apoio popular e geraram grande repercussão nacional e internacional. Em seu ápice, milhões de brasileiros estavam nas ruas protestando não apenas pela redução das tarifas e a violência policial, mas também por uma grande variedade de temas como os gastos públicos em grandes eventos esportivos internacionais, a má qualidade dos serviços públicos e a indignação com a corrupção política em geral. O pico de uso do termo 'empoderamento' coincide com este período.

4 Enquanto professora dos cursos de graduação em Design de Interiores e Arquitetura e Urbanismo nas Faculdades Integradas de Patos (2014-15), Instituto de Educação Superior da Paraíba (2015-17), Faculdade de Tecnologia da Paraíba (2015-16) e Universidade Federal de Campina Grande (2015-17)

5 Referência à Categora do Outro, de Simone de Beauvoir que toma como ponto de partida a dialética do senhor e do escravo de Hegel. Beauvoir mostra em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina num papel de submissão que comporta significações hierarquizadas dadas à mulher através deste olhar masculino. Esta divisão não teria sido estabelecida inicialmente tendo como base a divisão dos sexos, pois a alteridade seria uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade, portanto, se definiria nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Por exemplo, para os habitantes de certa aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugar são os "outros"; para os cidadãos de um país, as pessoas de outra nacionalidade são consideradas estrangeiras.

6 O termo "invenção" aqui faz referência ao livro *A invenção do Nordeste* e outras artes, de Durval Muniz de Albuquerque Jr (2009). No texto, Durval argumenta que o surgimento do Nordeste enquanto ideia discursiva e imagética regional ocorreu não como recorte natural, político e econômico apenas, mas com o desenvolvimento da modernidade e dos discursos interessados sobre ele na primeira metade do século XX.

7 Giuliana Martins Simões tem doutorado em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo (2009), Pós-Doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2016). Mestrado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2001). Realizou estágio investigativo no CNRS – Centre National de la

Recherche Scientifique (Paris, 2015). Integra o INERTE – Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral. É professora da Escola Superior de Artes Célia Helena desde 2011.

8 Cely Farias é atriz, preparadora de atores e diretora de teatro, cinema e televisão. Mestre em Artes Cênicas pela UFRN, Especialista em Representação Teatral e Licenciada em Artes Cênicas pela UFPB. Fundadora do Grupo Graxa de Teatro, atriz convidada do Grupo Ser Tão Teatro, Diretora de Teledramaturgia da TV UFPB e fundadora do Coletivo Atuador, grupo de extensão que pesquisa a atuação voltada para o audiovisual. Pesquisa processos criativos que têm o ator como coautor da obra, seja no teatro, no cinema ou na televisão.

9 Kassandra Brandão é Atriz, preparadora de elenco e arte-educadora. Formada em Artes Cênicas pela UFPB e Especialista em Arte e Educação pelo CINTEP. É integrante do Grupo Graxa de Teatro e do Coletivo Atuador, grupo de extensão que pesquisa a atuação voltada para o audiovisual.

10 Virada Cultural é um evento anual promovido desde 2005 pela prefeitura do município de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura tendo o apoio de vários parceiros artísticos e institucionais, com o intuito de promover na cidade 24 horas ininterruptas de eventos culturais, como espetáculos musicais, peças de teatro, exposições de arte e história, entre outros.

11 Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade São Judas Tadeu (1988). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral. Formada pela Escola Superior de Teatro Celia Helena, e em Direção pela Escola Livre, de Santo André. Encenadora e orientadora artístico-pedagógica de escolas e grupos de teatro. Integra o grupo Teatro da Vertigem desde 1998. Desde 2009, coordena o Núcleo de Encenação do Programa Vocacional da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, e atualmente, desde 2013, coordena o Projeto Espetáculo das Fábricas de Cultura do Estado de São Paulo. É formadora convidada do curso de Direção Teatral da SP Escola de Teatro. É diretora no grupo Teatro da Vertigem.

12 O Teatro da Vertigem é uma companhia teatral brasileira, sediada em São Paulo, surgida em 1991. Consolidou-se, sendo amplamente premiada, como uma companhia inovadora em termos de linguagem e, sobretudo, pelas locações de exibição de seus espetáculos.

13 Anayde Beiriz (Parahyba, 18 de fevereiro de 1905 — Recife, 22 de outubro de 1930) foi uma professora e poeta que tem seu nome ligado à história da Paraíba devido à tragédia em que foi envolvida, juntamente com João Dantas, com quem mantinha um relacionamento amoroso. João Dantas fazia oposição a João Pessoa, então presidente do Estado da Paraíba, que após confrontos políticos, reagiu para atingir a honra de Dantas publicando no jornal governista da época fotos íntimas e toda a correspondência trocadas por João Dantas e Anayde Beiriz. João Dantas assassinou João Pessoa quando este era candidato à vice-presidência da República na chapa de Getúlio Vargas, fato que foi o estopim para a Revolução de 1930. João Dantas foi preso e, em seguida encontrado morto em sua cela. Anayde Beiriz se suicidou em decorrência da violência social a que foi submetida.

14 Performer, diretor, pesquisador e ex-professor do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e do Departamento de Teatro da UNICAMP – Universidade de Campinas

15 Educador, artista performático e pesquisador da linguagem artística performance. Mestre em Artes Visuais (Teoria e História da Arte) pelo PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFBA

16 Pesquisador e professor do departamento de Performance Studies, da New York University

17 Eleonora Fabião, em 'Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea' (2008), aponta como um dos métodos utilizados pelo Grupo Teatro da Vertigem em seus processos, o workshop, que define como "cena-resposta à uma questão lançada, composição a ser preparada de um dia para outro utilizando qualquer tipo de mídia".

18 Elaborado a partir da técnica Six Viewpoints, originalmente criada pela coreógrafa Mary Overlie nos anos 1970, a Teoria de Viewpoints foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau e consiste em pontos de vista cênicos, divididos em Viewpoints Físicos e Vocais, que pormenorizam as possibilidades de articulação das percepções de Tempo e Espaço.

19 Mulheres citadas no texto da performance pela ligação de seus nomes à história do Brasil pelos contextos de violência a que foram submetidas. Marielle Franco: vereadora, defensora dos Direitos Humanos e das minorias, covardemente assassinada em março de 2018. Matheusa Passareli, estudante de artes da UERJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, sofreu preconceito enquanto viva, foi brutalmente assassinada em uma favela no Rio de Janeiro e continua sendo violentada, após sua morte. Tatiane Spitzner, advogada, foi encontrada morta, após queda do 4º andar de um prédio. Seu marido foi indiciado por homicídio qualificado.

20 Jinarla é natural de João Pessoa-PB, cantora e percussionista. Sua vivência é através da cultura popular, tendo iniciado em 2015 no grupo As Calungas, que formam um bloco pré-carnavalesco constituído por mulheres percussionistas. Em 2016 ingressou no coral do Instituto de Educação Superior da Paraíba. Em 2017 integrou o Coletivo Maracastelo, que fomenta a cultura popular brasileira com o foco em maracatu de baque virado. Integra a Tanto Canto Coletiva Artística, formada por mulheres compositoras, artistas e multi-instrumentistas.

21 Grupo de extensão em João Pessoa, hoje vinculado à Universidade Federal da Paraíba, de que fazemos parte eu, Cely e Kassandra, e que se destina a pesquisar e praticar a atuação voltada para o audiovisual.

✯ ANTONIN ARTAUD: UMA BREVE ANÁLISE DA EMISSÃO RADIOFÔNICA *PARA ACABAR COM O JUÍZO DE DEUS*

Natasha do Lago

Possui graduação em direito e mestrado em direito penal, pela Universidade de São Paulo (USP). Aluna do 4º semestre do curso de habilitação profissional técnica do Teatro-escola Célia Helena.

Palavras-chave
Antonin Artaud.
Para acabar com o juízo de deus.
Teatro da Crueldade.

Resumo: Este artigo realiza uma breve análise da obra *Para acabar com o juízo de deus*, destacando aspectos históricos do contexto em que Antonin Artaud se situa e características biográficas que diferenciaram sua produção artística.

Keywords
Antonin Artaud.
To End God's Judgment.
Theater of Cruelty.

Abstract: This article makes a brief analysis of the work *To End God's Judgment*, highlighting historical aspects of the context in which Antonin Artaud is located and biographical characteristics that differentiated his artistic production.

Introdução

O teatro de Antonin Artaud evoca reações humanas primitivas, utilizadas de forma a despertar no espectador sensações elementares que não se limitam às formas correntes de linguagem.

Essa abordagem dramática foi classificada como Teatro da Crueldade, que se traduz de forma especialmente concreta na obra *Para acabar com o juízo de deus*, uma emissão radiofônica produzida por Antonin Artaud pouco tempo antes de sua morte, em 1948.

Neste artigo, essa produção será analisada tendo em vista as concepções de teatro de Artaud, apresentando, brevemente, a proposta metafísica de suas obras.

Para tanto, além desta introdução, o artigo se divide em (1) contexto histórico francês no período em que Antonin Artaud se situa; (2) análise biográfica; (3) descrição da obra analisada; e (4) considerações finais.

1. Contexto histórico

A produção artística de Antonin Artaud se situa, principalmente, no período que se seguiu à Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), vencida pela França e seus aliados e com resultados severos para a Alemanha, que foi obrigada a ceder territórios e a indenizar os países vencedores.

Além dos confrontos característicos, esse período foi marcado pela ascensão do socialismo, impulsionado pela Revolução Russa de 1917 e pautado pela luta de classes, com discursos que expõem a desigualdade e denunciam os ideais burgueses.

Em 1939, eclode a Segunda Guerra Mundial, opondo novamente a Alemanha aos países que haviam vencido a Primeira Guerra, além da União Soviética.

Em maio de 1940, a Alemanha invade a França. Dias depois, é assinado armistício dividindo o país em dois: a zona ocupada pelos nazistas e a zona não ocupada, com capital na cidade de Vichy

e governada pelo Marechal Philippe Pétain, que se submeteu às exigências da Alemanha até a ocupação pelos nazistas em 1942.

A Segunda Guerra Mundial apenas teve fim em 1945, quando, após a explosão de bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, o Japão se rendeu incondicionalmente aos Estados Unidos.

As tensões presentes no período entreguerras e as consequências, em si, dos combates travados no continente europeu moldaram significativamente a primeira metade do século XX.

Como explicam Thiago Ranniery Moreira de Oliveira e Marlucy Alves Paraíso:

> 'O terrível século XX', nas palavras de Hobsbawn (1995, p. 14), foi o século mais assassino de que temos notícias tanto em registro, escala e frequência das guerras que o preencheram, como também pelo volume único das catástrofes que produziu desde as maiores fomes da história ao genocídio sistemático. A crueldade tornou-se um nome comum para muitos tipos de experiência que a nossa cultura produziu, costumeiramente associadas à carnificina, ao canibalismo, à violência e ao terror humano de todo o dia. (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2013: 616)

Esse contexto influenciou a produção teatral e artística da época com temas de natureza política e social, distanciando-a da estética realista que predominava até o início do século XX.

Além de propostas mais engajadas, como o Teatro Épico de Bertolt Brecht[1], no entanto, é também nesse período que surgem correntes como o Surrealismo e o Teatro do Absurdo[2], que se afastam de maneira mais radical das propostas cênicas então vigentes.

Segundo Odette Aslan:

> Se o positivismo, o racionalismo, a arte abstrata, as doutrinas revolucionárias, contribuíram para gelar os arroubos românticos, é preciso levar em conta o fato de que os descobridores de subterrâneos freudianos quiseram remontar às fontes do instinto e liberar as forças emocionais, quiseram deixar de lado as dificuldades que provocam a inibição, voltar ao 'homem primitivo'. (ASLAN, 2005: 251)."Embora tenha rompido com o movimento por se recusar a engajar-se politicamente, Antonin Artaud é geralmente classificado como um artista surrealista". (ASLAN, 2005).

O termo "surrealismo", que já se explica por si só, foi "cunhado por André Breton com base na idéia de 'estado de fantasia supernaturalista' de Guillaume Apollinaire", trazendo "um sentido de afastamento da realidade comum" que se relaciona "diretamente ao uso livre que os artistas fazem da obra de Sigmund Freud e da psicanálise, permitindo-lhes explorar nas artes o imaginário e os impulsos ocultos da mente."[3] Segundo E. H. Gombrich, para os surrealistas, a arte nunca poderia ser produzida pela razão (GOMBRICH, 2006).

No teatro, essa tendência começa a se expressar com a peça *Mamas de Tirésias*, escrita por Guillaume Apollinaire em 1917 (BARBOSA, 2011), e se projeta no denominado Teatro da Crueldade, criado por Antonin Artaud.

Como explica Antônio Januzelli, "para Artaud, o verdadeiro teatro, lugar onde o teatro se transmuda em coisas, é a encenação: não mais uma linguagem literária, mas uma linguagem física que abrange tudo o que pode ser expressado materialmente num palco, e cuja finalidade, antes de mais nada, é atingir os sentidos" (JANUZELLI, 1986: 18). A cena deve ser para o espectador como "uma perigosa terapia da alma" ao lhe oferecer "expressões diretas de seus sonhos e obsessões, liberando-lhe as forças subconscientes para que ele retorne mais puro à sua existência" (JANUZELLI, 1986: 19).

A "crueldade", no entanto, não significa simplesmente uma expressão de sadismo ou dor:

> Há anos no teatro estamos lendo Antonin Artaud, explicando, comentando, buscando compreendê-lo, tentando manter viva uma obra que quis 'acabar com as obras-primas' (ARTAUD, 1983) e pensar

> o teatro em alguma das direções que ele apontou. Porém, há anos as imagens difusas de Artaud e do Teatro da Crueldade têm construído uma espécie de muro estéril em torno de seus textos, criando sobre a crueldade uma imagem de pensamento largamente confundida com sangue, trucidamento e perversão. É o próprio Artaud (2006, p. 177) que alerta sobre o uso do termo: 'não se trata, nessa crueldade, nem de sadismo, nem de sangue [...]. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo [...] e não no sentido que geralmente lhe é atribuído'. Artaud (2006, 119) continua, 'uso crueldade no sentido de vida, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter'. A crueldade é a própria vida, outro nome para vida, na medida em que, toda força, a cada instante, distende a vida até o limite constituindo formas – 'disse crueldade como teria dito vida' (ARTAUD, 1978: 137). (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2013: 618)

E essa concepção não deixa de ter um elemento social na medida em que Artaud contesta os valores da sociedade burguesa que predominavam no teatro realista (SHAFER, 2013).[4]

O Teatro da Crueldade "rejeita não somente as características do teatro tradicional, mas também, de modo geral, a racionalidade da sociedade ocidental, propondo as bases para um novo teatro e para uma nova maneira de apreensão do mundo, que remeta ao nível pré-verbal da psique humana." [5] A expressão "'crueldade' se refere aos meios pelos quais o teatro pode abalar as certezas sobre as quais está assentado o mundo ocidental – a começar pela própria linguagem."[6]

Com base nessas premissas, Antonio Januzelli define, então, cinco principais objetivos para o Teatro da Crueldade: (i) "ampliar ao infinito as fronteiras da chamada 'realidade'"; (ii) "pulverizar e desorganizar as aparências, derrubando todos os preconceitos e fazendo emergir as verdades secretas"; (iii) "produzir imagens físicas violentas, baseadas na ideia de ações extremas que ataquem a sensibilidade do espectador por todos os lados"; (iv) "tirar o homem do marasmo e da inércia, liberando-lhe o inconsciente recalcado"; (v) "convidar o espírito humano e partilhar de um delírio que lhe exalta e revigora as energias, recuperando-as para que criem 'definitivamente a ordem da vida e lhe aumentem o valor'" (JANUZELLI, 1986: 19).

2. O autor

Antonin Artaud foi ator, diretor de teatro, escritor, dramaturgo, teórico, poeta, ator de cinema e elaborou pinturas e desenhos (SHISHIDO, 2015).

Nasceu em Marselha, na França, no dia 4 de setembro de 1896. Foi o primeiro de nove filhos de Euphrasie Nalpas e Antoine-Roi Artaud, sendo um dos três que conseguiram sobreviver à infância.

Aos quatro anos de idade, Artaud contraiu meningite, o que abalou suas condições de saúde pelo resto da vida.[7] O autor também possuía problemas mentais.

De acordo com David Shafer, Artaud foi enviado para Paris por seus pais em 1920, para tratamento psiquiátrico (SHAFER, 2013). Em Paris, no entanto, os distúrbios de que sofria não foram vistos, inicialmente, como algo grave, mas, pelo contrário, como sinal de sua genialidade (SHAFER, 2013: 541).[8] Isso mudou com o passar do tempo.

Em 1921, Artaud se inicia como ator na trupe L' Atelier. No ano seguinte, conhece a atriz romena Génica Athanasiou e se apaixona por ela, destinando-lhe cartas que, mais tarde, foram reunidas em livro (CABRAL, 2011, on-line).

Nas próximas duas décadas, a obra de Artaud passou a se definir por uma expressiva obsessão de não-pertencimento, caracterizada por uma existência puramente física, mas dissociada do seu verdadeiro "eu" (SHAFER, 2013: 541). Esse comportamento foi diagnosticado como esquizofrênico por médicos que o estudaram tempos depois (ASLAN, 2005: 253).

Para Artaud, todavia, o pensamento deveria ser puro, sem limitações de linguagem, cultura ou racio-

nalidade,[9] o que por vezes dificultava sua capacidade de expressão. Para ele, "era difícil encontrar palavras, escrever com continuidade. Sentia o pensamento escapar-lhe, como dizia" (ASLAN, 2005: 252).

Na biografia ficcional de Van Gogh, Artaud se contrapõe inclusive ao discurso psiquiátrico, "nascido para arrancar na base o impulso de rebelião presente em todo gênio" (FERNANDES, 1995, p.12). Como explica Sílvia Fernandes, para o autor, "tanto o gênio quanto o louco, definidores de um além e um aquém do humano, seriam mal aceitos por representarem um desafio à normalidade convencional" (FERNANDES, 1995: 12), daí a necessidade de isolá-los em hospitais psiquiátricos.

Em 1924, Artaud chega a integrar o movimento surrealista, mas se distancia dele dois anos depois "por razões filosóficas e também políticas" (CABRAL, 2011, on-line):

> De um lado, conforme explica o filósofo, professor e autor de *Antonin Artaud, meu próximo* (Pazulin, 2007), André Queiroz, os surrealistas estavam por demais envolvidos com as descobertas da psicanálise, na época. 'Com o inconsciente como campo alargado no qual o sujeito psicológico redefine os territórios de seu domínio', teoriza o autor.
> E, de outro, aproximaram-se do Partido Comunista Francês, decisão da qual Artaud também discordou e por isso acabou expulso do grupo. 'Artaud rompeu com essa aliança porque achava que o marxismo trazia a ideia de transformação do homem, mas não da vida', arremata Alex Galeno. (CABRAL, 2011, on-line).

Nas palavras de Artaud, "se você quiser fazer um teatro para defender ideias, políticas ou outras, não o seguirei nesse caminho. No teatro só me interessa o que é essencialmente teatral, servir-se do teatro para lançar qualquer ideia revolucionária (exceto no domínio do espírito) parece-me do mais baixo e mais repugnante oportunismo" (ARTAUD *apud* ASLAN, 2005: 257).

Entre 1927 e 1929, Artaud dirigiu, em conjunto com Roger Vitrac, o Teatro Alfred Jarry (ASLAN, 2005: 252).

Tendo assistido, em 1931, a representações do teatro balinês na França, Artaud passa a se inspirar nele para criar um teatro metafísico: o dramaturgo "sonha com uma ascese purificadora, com um rito a ser reinventado, com um mistério de Elêusis. O palco deve tornar-se um local onde se está em perigo, onde a cada noite se passa algo único, que leva a ganhar 'corporalmente algo tanto a quem atua quanto a quem assiste'" (ASLAN, 2005: 255).

Segundo David Shafer, essa exposição à cultura não ocidental representava para ele o tipo mais autêntico de expressão da condição humana, justamente por sua natureza primitiva e visceral (SHAFER, 2013: 547).

Entre 1930 e 1935, Artaud passa a registrar essas impressões em textos que seriam publicados em 1938 na obra *O teatro e seu duplo*.[10] De acordo com Odette Aslan:

> O teatro se torna, tanto para Artaud como para seu espectador eventual, uma perigosa terapia da alma. É preciso levar à cena 'a noção de uma vida apaixonada e convulsiva', é preciso ser místico, exaltar ou seduzir o espectador, destampar sua selvageria para que volte mais puro para a vida real, é preciso impingir-lhe uma representação cruel, quase fazê-lo gritar, não deixá-lo sair intacto. Utilizar a magia, a feitiçaria. Dirigir todos os meios cênicos em função dessa ação alucinatória sobre o espectador. Não haverá separação entre o palco e a platéia, o espetáculo envolverá o público. Este, sentado em cadeiras móveis – não forçosamente confortáveis – poderá acompanhar ações simultâneas. Ele será assaltado por vibrações sonoras, sons trepidantes, jogos de luz que produzem 'uma fuzilaria de flechas de fogo'. Participará de uma deflagração que não será idêntica a cada representação. (ASLAN, 2005: 256).

Segundo o Dr. Armand-Laroche, a condição psiquiátrica de Artaud foi determinante para sua obra: ele, na verdade, "fazia espetáculo com sua lou-

cura", dificultando traçar a fronteira entre o gênio e a doença (ASLAN, 2005: 261).

Artaud foi internado diversas vezes em asilos psiquiátricos entre 1937 e 1946, submetendo-se inclusive a tratamentos de eletrochoque.

A emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de deus* foi gravada logo após esse período, entre 22 e 29 de novembro de 1947, e seria inicialmente reproduzida no dia 2 de fevereiro de 1948, o que acabou não acontecendo.

Em janeiro de 1948, Artaud foi diagnosticado com câncer colorretal e morreu pouco depois, em 4 de março de 1948, em uma clínica psiquiátrica.

3. A obra

Para acabar com o juízo de deus é uma emissão radiofônica composta por diversos sons pouco usuais que se inserem na proposta metafísica que Artaud imprimia ao seu teatro.

A emissão se divide em quatro "títulos" e um *Post Scriptum*: (i) o "*Rito de Sol Negro* dos Tutuguris"; (ii) "*A abolição da cruz"*; (iii) "*A busca da fecalidade*"; e (iv) "*A questão que se coloca…"* (ARTAUD, 1947).

Em "*Rito de sol negro*", Artaud descreve o que parece ser mesmo um ritual: no pé de uma "encosta amarga", abre-se um círculo de seis cruzes (ARTAUD, 1947); o rito é o novo sol passar "através de sete pontos antes de explodir no orifício da terra" (ARTAUD, 1947); há seis homens, "um para cada sol", e um sétimo homem, "que é o sol cru vestido de negro e carne viva" e também um cavalo (ARTAUD, 1947). No "dilaceramento de um tambor e uma trombeta longa", esses homens se levantam do chão, brotando como "girassóis", e o último sol chega a galope "a toda velocidade", com um homem nu e virgem conduzindo-o (ARTAUD, 1947).

No título seguinte, a emissão sinaliza que "o rito é precisamente A Abolição da Cruz: quando terminam de girar arrancam as cruzes do chão e o homem nu a cavalo ergue uma enorme ferradura banhada no sangue de uma punhalada" (ARTAUD, 1947).

Em *A Busca da Fecalidade*, Artaud inicia equiparando o homem a seus produtos fisiológicos:

> Onde cheira a merda
> cheira a ser.
> homem podia muito bem não cagar,
> não abrir a bolsa anal
> mas preferiu cagar
> assim como preferiu viver
> em vez de aceitar viver morto.
> Pois para não fazer cocô
> teria que consentir em
> não ser,
> mas ele não foi capaz de se decidir a perder o ser,
> ou seja, a morrer vivo.
> Existe no ser
> algo particularmente tentador para o homem
> algo que vem a ser justamente
> COCÔ
> (AQUI RUGIDO)
> (ARTAUD, 1947).

Mais adiante, Artaud insere frases que parecem se inserir no ritual de que falava o título anterior, ainda na temática dos excretos humanos: "*reche modo*", "*to edire*", "*de za*", "*tau dari*", "*do padera coco*" (ARTAUD, 1947).

Logo na sequência, Artaud diz que, "então", "o homem recuou e fugiu" (ARTAUD, 1947) e os animais o devoraram. Isso, porém, não seria uma violação: o homem gostou disso "e também aprendeu a agir como animal e a comer seu rato delicadamente" (ARTAUD, 1947).

Artaud, então, se pergunta de onde viria essa "sórdida abjeção": "Do fato de o mundo ainda não estar formado ou de o homem ter apenas uma vaga ideia do que seja o mundo querendo conservá-la eternamente?" (ARTAUD, 1947). E responde que dois caminhos se abriam para o homem, o do infinito de fora e o do infinito de dentro:

> E ele escolheu o ínfimo de dentro
> onde basta espremer
> o pâncreas,
> a língua,

o ânus,
ou a glande.
E deus, o próprio deus espremeu o movimento.
(ARTAUD, 1947).

Surge, então, novo questionamento: "*é deus um ser*"? E Artaud responde que, se o for, "*é merda*" e, se não o for, "não é"; ele simplesmente não existe, "a não ser como vazio que avança com todas as suas formas" (ARTAUD, 1947), como uma infestação de piolhos.

Após renegar a missa e o batismo, Artaud afirma que "não existe ato humano no plano erótico interno que seja mais pernicioso que a descida do pretenso Jesus-cristo nos altares" (ARTAUD, 1947):

Ninguém me acredita
e posso ver o público dando de ombros
mas esse tal cristo é aquele que
diante do percevejo deus
aceitou viver sem corpo
quando uma multidão
descendo da cruz
à qual deus pensou tê-los pregado há muito tempo,
se rebelava
e armada com ferros,
sangue,
fogo e ossos
avançava desafiando o Invisível
para acabar com o JULGAMENTO DE DEUS
(ARTAUD, 1947).

Artaud, então, inicia o quarto e último título, dizendo que "*A questão que se coloca…* " é sabermos se "atrás da ordem deste mundo existe uma outra" (ARTAUD, 1947), que desconhecemos.

Questiona-se, na sequência, o que seriam o "infinito" e a "consciência": "infinito", "uma palavra que usamos para designar abertura da nossa consciência diante da possibilidade" inesgotável e desmedida (ARTAUD, 1947); "consciência", algo que "não o sabemos com certeza", mas que parece estar "ligada em nós ao desejo sexual e à fome", um "apetite de viver", como "se não houvesse gente que come sem o mínimo apetite e que tem fome" ou "os que têm fome sem apetite" (ARTAUD, 1947).

Logo depois, Artaud descreve "o espaço do possível" como "um grande peido" (ARTAUD, 1947), registrando suas impressões sobre a natureza aprisionadora e insuficiente da linguagem, que são exploradas até o final do título, quando o corpo faz tudo explodir:

Então
o espaço do possível
foi-me apresentado
um dia
como um grande peido
que eu tivesse soltado;
mas nem o espaço
nem a possibilidade
eu sabia exatamente o que fossem,
nem sentia necessidade de pensar nisso,
eram palavras
inventadas para definir coisas
que existiam
ou não existiam
diante da
premente urgência
de uma necessidade:
suprimir a ideia,
a ideia e seu mito
e no seu lugar instaurar
a manifestação tonante
dessa necessidade explosiva.
(ARTAUD, 1947).

No "*Post Scriptum*", Artaud se pergunta "*quem sou eu*" e "*de onde venho*", finalizando a emissão radiofônica:

Sou Antonin Artaud
e basta eu dizê-lo
como só eu o sei dizer
e imediatamente
verão meu corpo atual
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
notórios

um novo corpo
no qual nunca mais
poderão
me esquecer.
(ARTAUD, 1947).

4. Considerações finais

A emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de deus* cumpre bem o intento a que aparentemente se propõe: por meio de sons estranhos, Artaud transmite sua perplexidade com o aprisionamento inerente à linguagem e mostra que a expressão vai muito além do encadeamento lógico de palavras.

Na versão original, "ele fez ouvir sons inabituais, orgânicos e até o inumano, tragicamente inspirados. Urros, exorcismos, saíam de sua garganta como se uma alma procurasse uma saída desesperada fora das palavras. Pontuado com címbalo, um diálogo de gritos (com Roger Blin), considerado como a conversa de dois macacos dentro de uma jaula em um dia de tempestade, durava mais de cinco minutos" (ASLAN, 2005: 269).

David Shafer enxerga ainda nessa obra uma expressão do entendimento de Artaud do que seria um "*corpo sem órgãos*", puro, que poderia enfim liberar a mente das reações involuntárias de seus componentes (SHAFER, 2013)[11]. Essa também é a leitura de Maxime Philippe (PHILIPPE, 2014).

A gravação de *pra dar um FIM NO JUÍZO de deus*, do Teatro Oficina Uzyna Uzona em Brasília, por sua vez, causa perplexidade e traduz em termos mais atuais as propostas de Artaud.

Em duas horas, o grupo de atores dirigido por José Celso Martinez Corrêa (além dele próprio) interpreta a emissão radiofônica com recursos que traduzem a "crueldade" na acepção de Artaud: rituais de candomblé são encenados, um dos atores se masturba, outro faz cocô ao vivo, coleta-se sangue em pleno palco, alguém come o que parece ser uma imitação de rato etc.

Em entrevista dada ao *Jornal A Cidade* em abril de 2015, José Celso explica:

"A preparação para as ações anímicas fisiológicas resume-se na concentração. Vem do próprio sentido sensorial e anímico da peça. Artaud fez esta peça para ser transmitida pela Rádio Nacional Francesa, no dia 2 de fevereiro de 1948, dia de Iemanjá, mas a emissão foi proibida na época. Porém foi gravada e hoje pode ser ouvida facilmente na internet. Mas a encenação que criamos, como toda encenação teatral, exige a incorporação física do verbo. No teatro, o verbo tem de se tornar carne. Pascoal da Conceição, que fez a peça em 1997, trabalhou bastante em sua alimentação e também em sua fisiologia nos dias de fazer a peça, pois ele, como se sabe, defeca em cena para os produtos 'sintéticos de reposição da natureza inventados pelos americanos."

O jovem ator Roderick Himeros masturba-se e faz sua emissão de sêmen concentrado na peça, assim como oferece suas grossas veias para o 'Rito do Tutuguri', a partir de sua Paixão por Artaud e por sua profissão: o teatro. Cada ator tem uma maneira de ativar sua fisiologia por sua imaginação criadora. Não se trata de uma 'técnica'. É uma atuação de seu corpo, isto é, com seu sangue, vísceras cerebrais, cardíacas, intestinais e nervosas. (VIEIRA) (José Celso em entrevista para Matheus Vieira, 2015).

O viés político que José Celso incorpora à adaptação, no entanto, encenada às vésperas do *impeachment* da ex-Presidente Dilma Rousseff, distancia-se da proposta de Artaud na medida em que o autor entendia inadequada a instrumentalização do teatro para qualquer outro fim que não fosse o domínio do espírito.

Ainda assim, o objetivo de criar uma interação com os espectadores e forçá-los a encarar a realidade orgânica e crua de seus próprios corpos é plenamente atendido.

O mesmo ocorre com a desconstrução da linguagem: muito mais que o texto decorado pelos atores, há diversos outros sons, guturais às vezes, que expressam a proposta cênica de "atuação total".

Trata-se, enfim, de uma proposta inovadora e bastante particular. ☆

Referências

ANTONIN Artaud. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud#cite_note-authors-4>. Acesso em: 06 jun. 2019.

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o julgamento de deus**. Disponível em: <http://escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/>. Acesso em: 06 de Jun. 2019.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica / problema da ética. [L´acteur au XXe siècle – Evolution de la technique / Problème d´éthique]. Tradução: Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005. 363 p. (Estudos, 119). ISBN 8527303787.

BARBOSA, Maria Aparecida. **Teatro Surrealista: Anotações sobre Goll.** Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-003/teatro-surrealista-anotacoes-sobre-goll-maria-aparecida-barbosa/>. Acesso em: 06 jun. 2019.

CABRAL, Ivam. **Antonin Artaud**. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ivam-cabral-e-o-teatro-de-artaud/>. 2011. Acesso em: 06 jun. 2019.

FERNANDES, Sílvia. In: ARTAUD, Antonin, 1896-1948. **Linguagem e vida**. [Oeuvres complétes]. Tradução: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995. 290 p. (Coleção Perspectivas), p. 12.

GOMBRICH, E. H. **The story of Art**. Phaidon, 2006.

JANUZELLI, Antonio Luiz Dias. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ática, 1986. 96 p. (Série princípios; 64). ISBN 8508011695.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de; PARAÍSO, Marlucy Alves. Currículo, cultura e crueldade: para compor uma ética com Antonin Artaud e o teatro. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 31, n. 2, p. 615-644, jul. 2013. ISSN 2175-795X. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2013v31n2p615>. Acesso em: 06 jun. 2019. doi:https://doi.org/10.5007/2175-795X.2013v31n2p615.

PHILIPPE, Maxime. **Antonin Artaud et la « surréaliste »**, 2014, Contemporary French and Francophone Studies, 18:3, 280-288, DOI: 10.1080/17409292.2014.906199.

Pra dar um FIM NO JUÍZO de deus. **Teatro Uzyna Uzona**. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iGP7H-p3XhE>. Acesso em: 06 jun. 2019.

SHAFER, David. **Through A Glass, Darkly? Antonin Artaud Through an Existentialist Prism, Contemporary French and Francophone Studies**, 2013,17:5, 539-549, DOI: 10.1080/17409292.2013.844495.

SHISHIDO, Cesar Augusto de Oliveira. **O teatro e seu duplo de Antonin Artaud**: uma outra cena do inconsciente. 2015. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-29092015-154955. Acesso em: 06 jun. 2019.

SURREALISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

TEATRO da Crueldade. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

TEATRO do Absurdo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

TEATRO Épico. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

VIEIRA, Matheus. **A nova cria do Zé**. Disponível em: <https://www.acidadeon.com/ribeiraopreto/lazerecultura/NOT,2,1049449,A+Nova+Cria+do+Ze.aspx>. Acesso em: 06 jun. 2019.

Notas

1 Segundo informação disponibilizada pela Enciclopédia do Itaú Cultural, "o Teatro Épico surge com o trabalho prático e teórico de Bertolt Brecht. Trata-se do resgate de um termo antigo para conceituar uma nova linguagem cênica. Essa é substancialmente organizada a partir de textos que abordam os conflitos sociais sob uma leitura marxista, encenados pelo método do Distanciamento". TEATRO Épico. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.

2 "Teatro do Absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918 – 2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. Trata-se, porém, não de um movimento teatral organizado tampouco de um gênero, mas de uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX." TEATRO do Absurdo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.

3 SURREALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.

4 De acordo com David Shafer: "There is a social class element to all this—not class as conventionally understood in reference to socio-economic dominance, but class as it refers to cultural

authority. That said, it's not as if the two are unrelated. In 'Ideology and the Ideological State Apparatuses,' French philosopher Louis Althusser hypothesizes that several different 'ideological state apparatuses' have created a representational reality that underpins the dominant class's political and economic authority; its efforts at achieving consensus for its legitimacy is thus facilitated through its tacit dissemination of values, beliefs, and ideals. For Artaud, it was this very cultural hegemony that contradicted the principles touted and spread by the west. In delegitimizing the development of western cultural forms and norms, Artaud launched a holistic full-throttled assault on bourgeois dominion; control over culture was not only the basis for bourgeois authority, but was the undergirding for the French Third Republic's imperialistic mission civilisatrice; western, and specifically French, triumphalism was both its calling card and a self-referential affirmation of its supremacy. In a disfigurement of the national discussion, Artaud challenged the inherent superiority of western cultural expression, dissemination of knowledge, corporeality, rituals, practices, and ideals; the thoroughness of bourgeois domination can be glimpsed in existent society's doxa, the assumed natural values of a society that provides a self-evidentiary justification for the existent social order. Artaud's concept of revolution was riveted on the individual's psychic liberation, obtuse and impractical as that may seem; deliberately he repudiated revolutionary models that were limited solely to the redress of material inequality as too wed to Western, and thus bourgeois, objectives and paradigms. In the Artaudian cosmos, revolution was a purifying experience, a rebirth and reorientation of the individual ('Point Final' 73–74). (SHAFER, David. Through A Glass, Darkly? Antonin Artaud Through an Existentialist Prism, Contemporary French and Francophone Studies, 2013, 17:5, 539-549, DOI: 10.1080/17409292.2013.844495, 2013, pp. 547/548).

5 TEATRO da Crueldade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.

6 TEATRO da Crueldade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

7 ANTONIN Artaud. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud#cite_note-authors-4>. Acesso em: 06 de jun. 2019.

8 Conforme escreveu David Shafer: "Antonin Artaud arrived at Paris in 1920, sent by his parents for some psychiatric therapy. France, of course, had just emerged from the catastrophe of the First World War, so you will have to forgive it for some confusion discerning between sanity and lunacy; and Artaud's unconventionalities were not only indulged, but seen as an index of his creative genius" (SHAFER, 2013: 541).

9 Segundo David Shafer: "Pure, unadulterated, unfiltered thought was, for Artaud, the marker of the essence of being. Artaud struggled with his inability to complete his thoughts outside of the intervention of language, culture, reason, and other predeterminative influences. All of this posed an existentialist dilemma for Artaud, as he believed thought and being to be inextricably connected. Unable to detach himself from interruptions in his thought (or, as he called them, 'miscarriages'), his inability to express himself became a signifier of a deeper ontological disconnect, one in which, in the words of Naomi Greene, 'his very being depended upon finding the words he needs' (71–72). You see, for Artaud, any piece of cultural production that does not emanate from the essence of its creator is inauthentic; and, furthermore, the corollary to this is that one's essence is contingent on one's cognitive-communicative authenticity, as measured by one's reconciliation of body and soul. Hence, in a way, for Artaud, his ability to connect with others was not so much a function of his own individual consciousness as it was the result of predetermined culturally constructed phenomena that made him a stranger to himself." (SHAFER, 2013: 542)

10 ASLAN, Odette, 2005, p.252.

11 "In one of his last writings, Artaud introduced the expression "body without organs" (104; volume XIII), the desire for a body liberated from obstructions later lifted and more fully explored by Felix Guattari and Gilles Deleuze. In the closing lines of one of his last writings, "To be done with the judgment of God," Artaud ruminated on the construction of a body without organs, a body which would, at last, liberate the mind from the involuntary responses of internal organs; the purity of natural flows achieved without the corruptive mediatory functioning of organs is parallel to the destruction and reconstruction of any barrier to pure, organic matter." (SHAFER, 2013: 543).

✯ POIESIS[1]

Olivia Falcão

Graduada em Atuação pela SP Escola de Teatro (2014), especialista em Corpo: Dança, Teatro e Performance pela Escola Superior de Artes Célia Helena (2019), pós-graduanda na especialização em Técnica Klauss Vianna pela PUC-SP (em andamento).

[2]Viver. Como viver? Como Ver.
Como ver? Ver Mover. Ler Corpos.
OCorpoqueViveéocorpoquevêEocorpoquemoveEocorpoquelêEocorpoquebrincaEocorpoquecriaEocorpoquemundoEocorpoquequê_____
Mover: Me ver, O ver, Nos ver.
Saber, saboreS. Saber mover, Saber ver mover. Saber esse Ler. SentidoS. Sentindo Ver Sentido.
O que esse olho vê, Escrever. No papel, no espaço.
'Escrever é dançar. Dançar é escrever'[3].
Começa[4]
Viver: Vi mais Ver. Verbo Ver. Passado e infinitivo. O que foi e já é outro, e o infinito do corpo finito. O outro. Os meus outros, os seus outros, os nossos outros. Como vi? Como ver? Como vê? Como vemos? Comum ver, comover.
Pausa. (Pra onde você quer viajar?) Reverse
.revomoc,*Rêve* mum o *Mom* ? *some*(v) C *rêve* sortuo *soy tuo* sosson *sou som___ S.O.S.*
Pausa (Um segredo seu) Continua
VerMos Over. Ler Cor, pô! *Game over.*
Matemática avançada: 1Corpo = 1Corpo. 7,7 bilhões de corpos = 7,7 bilhões x 1Corpo = 7,7 bilhões de 1Corpo. 1Corpo = 7,7 bilhões de 1Corpo E 1Corpo ≠ 7,7 bilhões de 1Corpo.
Pausa (Seu medo maior) Continua
Desejar, querer, Amar, mover.
Pausa (E aquela vez em que você chorou e riu ao mesmo tempo...?...) Continua
Mover desejar, mover querer, mover amar, mover mover. Mover, desejar mover, querer mover, amar mover, mover. A morvê desejar, amor vê querer, amor vê amar, amor vê mover, Amor Vê.
Sabor de saber, Sabor des-saber. Sábio Des-saber. Des-saber. Dê Es. Dê Espaço. Me dê Espaço. Lhe dou Espaço. Nos damos Espaço. E passo. Meus passos. E passa. Seus passos. E nossos passos. Passamos. Posso poço sem posse. Passa?!
Escrever no Espaço. E crer ver passo. E crer ver. E passo. E ver crer. E passo. E ver. E passo. Ver. Crer. Passo. E passo. E passo. E passo. E passo. E. E. E. Es. Espaço, passo, aço, sô. Sou_____Só Sou
Fim

Palavras-chave
Dança.
Improvisação.
Escrita.
Treino poético.
Dudude Herrmann.
Lisa Nelson.

Resumo: O presente artigo apresenta reflexões, conduzidas por aspectos da improvisação em dança, acerca da indefinição de fronteiras entre vida e arte, entre dança e escrita, entre as artes, entre corpo e espaço. Dedica-se, destacadamente, a elaborações sobre Treino Poético e sobre a instauração da prática improvisacional, a partir de abordagens das dançarinas Dudude Herrmann e Lisa Nelson.

Keywords
Dance.
Improvisation.
Writing.
Poetic Training.
Dudude Herrmann.
Lisa Nelson.

Abstract: The current article presents thoughts on certain aspects of improvisation in dance, on the blurred bounderies between life and art, dance and writing, body and space and among the arts. It approaches especially the so called Poetic Training and the establishing of improvisational process, according to the thinking of the dancers Dudude Herrmann and Lisa Nelson.

Introdução

Começo contando um pouco sobre minhas falhas. Esta Introdução consiste em um memorial analítico do processo de escrita que vivi até a elaboração deste artigo[5] propriamente dito. Considero relevante trazer à baila aspectos desse movimentado processo, em razão de a ele relacionar questões sobre as quais se debruçam estudos em improvisação em dança, tema nuclear deste trabalho. Ademais, valorizo a tomada de consciência fruto do compartilhamento de processos criativos, especialmente os artísticos – territórios de tanta vulnerabilidade, dúvidas, fracassos, inações, de perturbadora desestabilização, capaz de impulsionar novas descobertas, reorganizações, transformações, experiência. Quanto a tal potência de despertar sensível, perceptivo, que reside nas afamadas crises em processos criativos, nesse não saber – em geral, abominado em sociedades capitalistas ocidentais -, Lisa Nelson[6], artista da dança, reconhecida internacionalmente como uma das maiores referências em improvisação, comenta: "Eu estava verdadeiramente interessada em fazer algo que... pudesse falhar". (NELSON *apud* COELHO, 2015, p. 148)

Esse processo de escrita origina-se de dois encontros, breves mas extremamente ricos, que tive com a dançarina Dudude Herrmann[7]. O primeiro foi na oficina "Improvisação, Ação, Sentidos e Composição", por ela ministrada no Sesc Pompéia, de 29 de janeiro a 1º de fevereiro de 2019. Em seguida, em 12 e 14 de março, voltei a tê-la como professora nas aulas inaugurais do semestre letivo do curso de pós-graduação em *Corpo: Dança, Teatro e Performance* da Escola Superior de Artes Célia Helena. Em ambas as ocasiões, Dudude apresentou concepções que tenho acolhido como princípios para o estudo da improvisação em dança e, além, filosófica e politicamente, como visão de mundo e modo de existir.

Também contribuiu decisivamente para o levantamento de questões no decorrer do processo sobre o qual ora reflito meu encontro com o dançarino Wagner Schwartz[8], na oficina "Gesto e Escrita", realizada no Sesc 24 de Maio, de 24 de setembro a 03 de outubro deste ano. A partir dessa oficina, passei a recriar minha escrita, no intuito de a ela atribuir movimento, tornando-a matéria vibrátil, mais que explicitação de informações concatenadas sob uma lógica basicamente linear. É dizer, tenho me dedicado a uma escrita, de caráter notadamente artístico, que se aproxime do corpo presente em movimento, da dança, da conexão sensível com o espaço, incluindo, neste, os outros[9].

Assim, a escrita deste artigo iniciou-se, concretamente, pelas colocações a seguir: falar *sobre* as artes da presença parece-me opção que nestas, de fato, apenas resvala. Refletir verbalmente *sobre*

dito campo valida-se por se traçarem associações e por se apontarem referências que legitimem, em termos, na medida do possível, científicos, esse fazer artístico. Entendo, entretanto, que o que há de mais potente a ser considerado sobre tal tipo de conhecimento[10] é justamente o que ele mesmo fala por si, nas linguagens que lhe são próprias. A maneira mais contundente de se tecer comentário, por exemplo, sobre uma dança é dançando[11]. Mais que falar *sobre*, como artista, interessa-me falar *a partir*, a partir de percepções que compõem experiência artística cênica, em um empenho de transcriação[12].

Em virtude desse meu interesse, comecei tratando o processo de elaboração deste artigo como oportunidade de criação artística apta a, partindo de aspectos atinentes à improvisação em dança, sensivelmente, borrar fronteiras entre escrita e dança. Busquei, precipuamente, fazer emergir experiência artística nas interseções entre escrita e dança, contaminadas entre si. Propus-me a uma escrita que saísse do papel, que convidasse o leitor à composição em tempo real, a uma escrita que potencializasse a palavra como ação de um corpo a provocar ação em outro corpo – a partir de suas sensações, percepções, memórias, desejos, projeções, entendimentos. Mas falhei quanto a essa proposta. Mudei de ideia. Como, aliás, aproveito para confessar, hoje em tom de bem-humorado desabafo, ocorrera incontáveis vezes desde o início dos estudos que culminam, agora, neste trabalho escrito.

Como será desenvolvido adiante, a primeira ação de um improvisador é observar atenta e interessadamente, é olhar e ver[13], escutar a si, ler o espaço. A partir do que percebe do espaço em dado momento, o improvisador escolhe com que elementos se relacionar, agindo a partir de seus desejos na medida do que imagina que estes contribuam para a composição. Em vista de tal preceito, passei a desconfiar de que estivesse colocando minha proposta de escrita artística à frente do reconhecimento das características e demandas deste espaço de reflexão e criação com ênfase científica. A partir de tal impressão, como em improvisação, fiz uma pausa, e "saí de cena". Observei. E constatei o que parece óbvio (embora o óbvio só seja óbvio quando alguém para, *vê* e diz que é óbvio): que arte e ciência são tipos distintos de conhecimento, mas não se encerram em fronteiras, não são âmbitos antagônicos e, sim, trocam informações entre si, formando-se e transformando-se.[14]

Embora a referida escrita-dança ainda seja um desejo meu, deixei de, em certa medida, pré-determinar tal molde, intenção ou ação para a composição escrita ora em curso. Pautando-me, mais uma vez, pelo meu campo de estudo artístico – que permeia minha vida e é por ela permeado, como se discorrerá no decorrer deste artigo -, ao considerar o caráter não planejado da dança improvisada, insistir em minha proposta inicial seria mais um contrassenso em relação à improvisação e, por conseguinte, ao meu intuito de aproximar escrita e dança. Conforme define a dançarina e pesquisadora Cleide Martins, em sua tese de doutorado, improvisação é forma de dança que emerge no momento da ação, é "forma de organização de dança não planeja" (MARTINS, 2002, p. 39). Em improvisação, não há predeterminações rígidas, mas acordos procedimentais que delineiam estrutura norteadora a permitir o jogo composicional. No mais, faz-se dança – pensamento em movimento, em evolução, expressão de mudanças de estado – em tempo real.

Movida pela improvisação, decidi, então, confiar no fato de que meus desejos artísticos, juntamente com os mais variados aspectos da vida, incluindo acasos, compõem o que sou agora, e que se farão presentes em minha criação tanto quanto eu for corpo presente em movimento[15]. Assim, tornei mais leve, fluido e prazeroso este meu processo criativo – seja seu teor ora mais científico, ora mais artístico – e ponho-me em relação atual com o que crio e que vai conquistando certo grau de autonomia, lembrando o que ocorre em improvisação[16]. Não estabeleço fronteiras, não pré-determino, acolho o não saber e, desse modo, abro espaço[17] para percepção ampliada, novas possibilidades,

descobertas imprevisíveis. Sabendo que tudo é potencialmente artístico[18], inclusive as intensidades e sutilezas envolvidas no que se escolhe não fazer[19]. Improvisação a guiar meus processos criativos, nas artes, nas ciências, na vida, aqui e agora.

> Escrevo em guardanapo, em papel de pão, em jogo americano de padaria, por Whatsapp, na mão, nas costas dos outros, por e-mail, no chão, em qualquer caderno, em porta de banheiro, em saco de supermercado, em todo e qualquer papelzinho picado, atrás de retrato, nas entrelinhas alheias, e até nas minhas. E no vidro embaçado do box, e no espelho em que mal me vejo...
>
> Faria diferença poder reler? Ou assim me vejo sem me ver?

Desenvolvimento
Breve Contextualização Histórica da Improvisação em Dança

A improvisação em dança, como prática e linguagem expressiva, desenvolve-se na esteira das vanguardas artísticas dos anos de 1950 e 1960, nos Estados Unidos, especialmente em Nova York. O contexto do pós-guerra lançou luz sobre a defesa da igualdade, promovendo o combate a hierarquias – em dança, entre estrutura dramática (mormente textocêntrica) e dança, "entre corpo e espaço-tempo, dança e espectador, dançarino e coreógrafo etc.", segundo aponta a artista da dança Karina Almeida[20], em sua tese de doutorado (ALMEIDA, 2016, p. 150).

Coreógrafos como Alvin Nikolais (1910-1993) e Merce Cunningham (1919-2009), influenciados por John Cage (1912-1992) – que defendia, como já mencionado, que todo e qualquer som poderia ser música -, passaram a afirmar que todo e qualquer movimento poderia ser dança (ALMEIDA, 2016, p. 172); assim, puseram-se a explorar o movimento pelo movimento, com base na noção de que o corpo comunica. Nikolais, por exemplo, tratou da plasticidade do corpo em diálogo com a arquitetura da Bauhaus[21]. À geração de Nikolais e Cunningham, seguiram-se os artistas do coletivo Judson Dance Theater, que estabeleceram a dança pós-moderna.

O Judson Dance Theater foi formado por dançarinos, artistas visuais e músicos que se reuniam no salão da igreja Judson Memorial Church, em Nova York, no início dos anos de 1960. Tais artistas, experimentando práticas não hierárquicas de composição e, nessa linha, propondo a derrubada de fronteiras entre as artes e entre arte e cotidiano – tomando ações do dia-a-dia como material composicional e valorizando o corpo comum (não padronizado), afirmando que qualquer corpo poderia dançar, que qualquer roupa poderia ser figurino -, impulsionaram a prática da improvisação, bem como contribuíram para o desenvolvimento dos happenings, da *performance art*, das intervenções urbanas. Ideias como percepção e experiência passaram a conduzir, em grande medida, as pesquisas desse grupo, que ressignificou a dança. Trisha Brown (1936-2017), Yvonne Rainer (1934-), Simone Forti (1935-), Lucinda Childs (1940-), Steve Paxton (1939-) foram alguns artistas expoentes da geração do Judson.

Lisa Nelson, um pouco mais nova, influenciada por esse contexto experimental, estudou dança, música, vídeo e passou a se dedicar à improvisação, desenvolvendo profunda pesquisa sobre a percepção advinda primeiramente do sentido da visão. Norteando-se pela questão "O que vemos quando olhamos dança?", criou os *Tuning Scores* (partituras de afinação), ferramenta que aponta como escolhas são feitas em uma improvisação e que, assim, integra todos os presentes no jogo improvisacional de composição de imagens, ao ativar, nos observadores, a consciência de dar sentido ao que veem. Tratarei um pouco mais dos *Tuning Scores* quando da reflexão sobre Treino Poético, pois Lisa Nelson e Dudude adotam princípios de improvisação semelhantes.

A improvisação em dança vem, aos poucos, sendo tratada como composição em tempo real, expressão capaz de conferir maior precisão e especificidade à dita pesquisa de criação artística. O termo improvisação, da década de 1970 até os dias atuais, foi sendo adotado para nomear uma ampla diversidade de propostas. Inobstante, opto, neste artigo, no mais das vezes, pelo termo improvisação, por seu caráter histórico, mas como dança não pré-determinada, no sentido, pois, de composição em tempo real, em que se age a partir da percepção de relações atuais.

Cumpre destacar que, no Brasil, a história da improvisação passa necessariamente por Dudude, cuja trajetória, nesse campo artístico, começa já no início de sua carreira, na década de 1970, em Belo Horizonte, no grupo experimental Trans-Forma, em que atuaram diversos artistas da cena, incluindo Klauss e Angel Vianna e Rolf Gelewski[22]. De 1994 a 2008, Dudude esteve à frente do Estúdio Dudude Herrmann, espaço aberto à experimentação, referência para artistas de diferentes linguagens interessados na criação artística através da dança. Dentre inúmeros outros projetos, Dudude organizou, em 2006 e 2009, encontros em Belo Horizonte denominados Ciclos de Confluências, reunindo diversos profissionais e desembocando na publicação de duas revistas, que incluem textos em uma escrita de caráter lúdico. Desde os anos de 1990 até hoje, Dudude promove oficinas relacionadas à improvisação e à educação somática, em parceria com artistas como Tica Lemos[23] e Katie Duck[24]. (VIEIRA, 2014, p. 125-139). Dudude interessa-se pelos encontros, pela diversidade, pelas singularidades, na arte e na vida.

Treino Poético e Instauração da Improvisação

Em linhas gerais, pode-se definir composição como escolha e organização de elementos. Tomada como composição em tempo real, a improvisação tem, portanto, como base a ação de observar atenta e interessadamente, de olhar vendo, em estado de presença[25]. A partir dessa observação, escolhem-se, sensível e perceptivamente, elementos – movimentos, ações, eventos – a serem desdobrados no jogo improvisacional. Cada improvisador reage ao conjunto de elementos que percebe como constituinte de imagem potente, plena de intensidades, capaz de expressar questões relevantes. Engajam-se todos, cada qual a partir de sua percepção singular, na busca por tal composição de imagem que possa afetar, mobilizar, transformar.

Como pressuposto para a improvisação, Dudude aponta, então, a construção de estado de dança, expressão que pode ser compreendida como uma qualidade de presença, um estado corporal de disponibilidade para o movimento a partir do cultivo de um olhar sensível, que permita leitura poética do que se observa no espaço – no corpo em relação ao espaço – condição para a escrita[26], também poética, do corpo em movimento no espaço, com vistas à comunicação de afetos[27]. O corpo em estado de dança age em decorrência da percepção de intenções, estados, frases de movimento, fluxos de ações, cadeias de eventos, em curso no espaço.

Tanto a realização de escolhas – que instaura uma improvisação e que alimenta seu fluxo – quanto seu pressuposto – o estabelecimento do estado de dança – partem da referida ação de observar, da qualidade do olhar voltado para o que se passa no corpo em sua integridade e em suas relações, instante após instante.

Afirma Dudude que tudo no espaço é importante, nada é insignificante, pois tudo nos afeta. E tudo é potencialmente interessante, a depender do caráter do olhar do observador. A Professora Jussara Miller[28] costuma dizer: "Há dança onde se vê dança"[29]. Além disso, assim como o espaço afeta o corpo, corpo é informação, é intenção espacial, afeta o espaço. Essas visões – corpo é afetado e corpo afeta – coadunam-se com a Teoria do Corpomídia, desenvolvida pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, segundo a qual as informações que nos chegam negociam com as in-

formações que, naquele momento, nos compõem, em um contínuo processo de contaminações entre corpo e espaço (GREINER, 2005, p. 131). O improvisador ocupa-se precisamente dessa negociação, conscientemente na medida do que lhe é tangível. Mas dito processo ocorre no corpo vivo e nos mais variados espaços do viver em que se encontra imerso. Aproxima-se, sob essa ótica formulada a partir das ciências cognitivas, o fazer artístico da vida cotidiana, como defenderam artistas como John Cage e os do coletivo Judson Dance Theater. Ver arte somente como campo do sagrado, do segregado, é uma limitação de perspectiva comum decorrente de seu viés ritualístico e de dualismos como o que separa natureza e cultura. Mas rituais expressam conexões do humano, consigo, com a natureza, com o outro, com a comunidade, com os mistérios da vida e da morte. O assunto da arte é a vida em suas intensidades, em suas urgências, experiências, potências. E presença é ser afetado e afetar, é tônica da vitalidade e da arte.

Não se trata de negar a peculiaridade da arte no contexto da vida. A Professora Rosa Hercoles expõe que o papel da arte é propor reorganização do já organizado cognitiva e socialmente – pela observância de padrões consolidados pela cultura estabelecida e tendentes à estabilidade. Esclarece a Professora que tanto organizar quanto propor novas possibilidades de organização são condutas atinentes ao imperativo de sobrevivência da espécie humana. O artista, ao propor possibilidade de existência estranha ao mundo como configurado agora, provoca reflexão crítica sobre nossa condição imediata e antecipa reorganização possível, atualizando-nos, conscientizando-nos de nossa flexibilidade e aptidão à adaptação que o ambiente nos exigir[30]. Específico do corpo artista seria, pois, ocupar-se de uma organização peculiar de fluxos de imagens/estados, com vistas à expressão singular desestabilizadora de padrões estabelecidos, apontando para novas possibilidades sensíveis de compreensão e de existência.

Como se olha o mundo, como se vê, se lê, se percebe o mundo, sob que perspectivas, em que coloridos, com que sensibilidade, *esse como*, em suma, determina a própria escolha de ser artista ou profissional de outra área. Esse *como* diz respeito à natureza de cada um[31]. E, em arte, é essa mesma qualidade de olhar que se potencializa e guia escolhas sobre para o que dirigir detidamente o olhar, escolhas estas a partir das quais se compõe, criam-se arranjos outros, ressignificações. O olhar, para o mundo e para a vida, que leva uma pessoa a ser artista é o mesmo olhar que conduz integralmente sua criação em seu ofício. Talvez essa seja uma das maiores dificuldades para que se compreendam analiticamente processos criativos artísticos, especialmente quanto às artes da presença. Cada corpo artista diz, em sua arte, algo de toda a sua vida, de suas experiências, de seu olhar, de todas as suas relações. E o olhar do artista do corpo para o mundo, olhar interessado, justamente, na integridade do corpo sensível conectado ao mundo, é o mesmo olhar para a cena. Essa identidade de olhares, para o mundo e para a cena, faz com que o corpo não deixe de ser artista ainda que não esteja empenhado concretamente em ação artística. Ilustra Dudude: "O escritório de um artista fazedor está sempre aberto." (LEAL, 2018, p. 5)

Dudude adota a expressão Treino Poético no sentido do cultivo consciente de um olhar sensível, de afetos, envolvimentos, para o próprio corpo e para o espaço, para a vida e para a arte. Trata-se de se ver potência artística no comum, no cotidiano, bem como de reconhecer, na criação artística, vislumbres de outras possibilidades de vida, ressignificações, tecendo-se, assim, relações poéticas no trânsito entre vida e arte, que se potencializam mutuamente. Assim explica Dudude:

> No meu entender, *agora,* a linguagem da Improvisação em Dança está diretamente ligada aos modos de perceber o viver ordinário, o como vivemos cada um de nós a vida, e a percepção de como lidamos na arte está diretamente ligada ao como lidamos com a vida e em Improvisação isso pode ser

> escancarado, a maneira que movo, danço é a maneira que vivo e relaciono (...).
> Linguagem capaz de nutrir um saber de vida incessante e que, cada vez mais, no decorrer dos treinos, me ensina e dilata meu entender de que Improvisação é sim uma linguagem de vida misturada, embolada na linguagem da arte. (HERRMANN, 2018, p. 102, grifo da autora).

Treino Poético diz respeito, também, à dedicação à linguagem da expressividade do movimento, em atitude de abertura à descoberta de estados corporais extracotidianos, a partir da construção de estado de dança, de estado de poesia[32]. Cada um deve permitir-se ao próprio movimento. Movimento fruto do olhar, de como se olha para a vida e para a arte, do que se escolhe ver, de como se percebe o que se vê e do que, por conseguinte, se imagina. Entende Dudude:

> Cada qual a sua maneira escava um possível lugar onde possa desvelar significados latentes. Quando trabalhamos com a Improvisação em DANÇA, temos uma impressão que dependendo da maneira que lidarmos com este campo sensível poderemos chegar em lugares plenos de encantamento, isso pode acontecer quando nossos corpos impregnados de vida ordinária desaparecem dando lugar à escrita do movimento em si, aparecendo então significados sutis gerando estados de dança. (Trecho da resposta dada por Dudude, por e-mail, à minha pergunta sobre qual seria uma possível definição de *Treino Poético*. Entrevista realizada em outubro de 2019.)

Sintetiza Dudude: ocupar-se do *Treino Poético* consiste em olhar sensivelmente, aguçar a escuta, exercitar a intuição, afinar a percepção, em relação ao espaço, ao tempo, à ação presentes, para que se façam escolhas sensíveis "do que necessita ser publicado no campo das invenções. Devir devir deixar vir".[33]

O emprego do verbo afinar remete aos já mencionados *Tuning Scores* de Lisa Nelson. "*Tuning* (afinar) é estar vivo, portanto, estou constantemente a afinar-me pelas condições locais e pelas pequenas mudanças nas condições locais que incluem o meu corpo". (NELSON *apud* COELHO, 2015, p. 144). Pode-se dizer que essa definição refere-se ao que Dudude denomina *Treino Poético*, que seria, buscando-se uma breve síntese, o cultivo de um olhar sensível para si em relação ao espaço, com o propósito de construir estado de dança.

Ressaltem-se os seguintes trechos da tese de doutorado da artista e pesquisadora da dança Sílvia Coelho, que esclarecem sobre os *Tuning Scores*, no que tange ao olhar, à ação de observar, que, como discorrido, é condição tanto para a construção do estado de dança quanto para que se escolham elementos a serem trabalhados a fim de se compor imagem em improvisação, bem como para que se escolham as ações correspondentes a como organizar os referidos elementos:

> Os *tuning scores* são ferramentas de comunicação que tornam explícito o diálogo do próprio consigo mesmo e com o que o rodeia. Cada um pode observar uma espécie de tomada de decisão. De certa forma, não há fronteiras entre a actividade de fazer e a de observar (grifo meu). Tornam-se conscientes os níveis e as mudanças de atenção nos nossos próprios corpos e na relação com os outros (NELSON apud COELHO, 2015, p. 137)
> Os *tuning scores* são micro-explorações, o modo como nos situamos no ambiente, constantemente cientes da nossa própria organização e da cena geral, ao mesmo tempo que nos organizamos para ver. (Idem, p. 142).

> O *Tuning Score* é uma prática de composição improvisacional que é em si uma performance. Oferece um sistema de comunicação em feedback, a um conjunto de jogadores que torna visível o modo como cada um sente e faz sentido com o movimento, iniciando um diálogo entre a organização interna e a externa, acerca do espaço, do tempo, do movimento, e do desejo de compor uma experiência (satisfatória). (grifo meu) (...) Apesar das acções não serem

pré-determinadas, a intenção da actividade é, e as ferramentas da partitura provocam e desafiam a especificidade de cada momento, à medida que a dança se desdobra. (...) Os *tuning scores* são sistema de feedback, diz Nelson, um modo de obter retorno (feedback) directo, quase como a se a situação tivesse sido gravada em vídeo e visionada logo em seguida. (COELHO, 2015, p. 144-147).

Olho minha varanda e
Um solo de 1 minuto:
na fresta do sossego calada sigo rente ao parapeito em que debruça aquele mato afeiçoado de quimera a luzir na primavera que não chega que só neva se me der a sua casa te darei a minha sina
Playback[34]
Na festa, sou cego, cão ladra, sigo rente. Te pára o peito. De bruços, mato. Arfei suado. E quem dera, luzir a primavera. Ou não. Chego só. Nevo. Se me der sua palavra, te darei minha poesia.
Playback do playback
Besta, sou pego. Vão, quadra, pingo quente. Paro e deito. De bruços, falo. Acuado. Quem me dera morrer na primavera. Mas não. Clamo só. Fervo. Se me der a minha vida, te darei minha palavra, minha casa, minha festa, minha sina, minha fresta, minha mata, o que resta.

Entende Lisa Nelson, assim como Dudude, que o que se percebe a partir do olhar atento, ou seja, a leitura que se faz do que acontece no espaço, é a principal ferramenta do improvisador. Esse observar, essa afinação do corpo em relação ao espaço requer tempo. Colocar-se em estado de dança é construção. Nesse sentido, reflete o filósofo da educação Jorge Larrosa:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2018, p. 25)

Sem pausa, não penso em começos e fins. (Seria bom pausar. Corpensar... pensamento do corpo: cor, ação, de cor, coragem...) Penso que não pensar é um pouco pensar. Penso no que fazemos no meio, e em tanto mais que não fazemos. Penso em arrependimentos. Penso nos sentidos que insistimos em criar. Penso que a falta de sentido deve ter lá o seu sentido. Penso que a improvisação é laboratório da vida. Ou que a improvisação está para um jardim inglês assim como a vida está para a Amazônia. E nego essa última frase. Porque algo de Amazônia pode caber em um jardim inglês, mas não acho que um jardim inglês tenha lugar na Amazônia. Desconfio, duvido, quase julgo. Não sei. Mas escrevi.

Um olhar a mais para o corpo

Como já mencionado, Lisa Nelson parte, em grande medida, do sentido da visão para o estudo da percepção e do movimento expressivo. Importa observar que se trata do ponto de partida que elegeu para sua pesquisa. Reconhece-se, contudo, o corpo como organismo íntegro, em que os seis sentidos[35] que compõem a sensorialidade permeiam-se, juntamente com os processos mentais emocionais e racionais.

A cada piscar de olhos, capta-se enorme quantidade de informação do espaço, que é dirigida para o sistema nervoso central, estimulando o movimento. Assim, como aqui já tratado, o corpo é afetado pelo espaço em que se encontra imerso e afeta-o, em um fluxo ininterrupto de contaminações entre dentro e fora do corpo. Tamanha é a quantidade de informação carreada pelo olhar, que fechar os olhos altera, imediata e gritantemente, a percepção do corpo no espaço, formando-se imagem mental mais bem definida dos contornos do corpo, além de se aguçarem, sobretudo, os sentidos da audição e do tato. É o que tenho observado em meus estudos de movimento e práticas cênicas, orientadas, principalmente, pelas Professoras Beth Bastos[36] e Karina Almeida.

Lisa Nelson propõe a experimentação de diferentes qualidades de olhar. Em minha experiência, varia-se o tônus da musculatura envolvida nessa ação, desde aquele que promove visão panorâmica até o que determina foco pontual, em uma diversidade de gradações, expressão de distintas intenções. Tal variação de tônus da musculatura do olhar reverbera sutilmente no corpo todo – a ampliação do olhar para o espaço avoluma o corpo e o disponibiliza para as relações em curso. Diferentes olhares instauram diferentes relações.

Quanto ao olhar do corpo em estado de dança, parece-me que Lisa Nelson e Dudude, além de Bonnie Bainbridge Cohen[37], partilham do entendimento de que o olhar que melhor comunica tal estado e, destarte, convoca a presença do observador é o de caráter receptivo, o que se permite receber a luminosidade do espaço. Trata-se de deixar a imagem chegar aos olhos, em vez de empreender esforço para lançar o olhar sobre a imagem. Nas palavras da pesquisadora Elisa Belém Vieira, cuja tese de doutorado já foi aqui citada, "ao invés de tentar ver, deixar os olhos receberem a imagem. Parece haver uma atenção para um processo físico de ser afetado". (VIEIRA, 2014, p. 143).

Em virtude do propósito de se compor imagem que sintetize intensidades e seja capaz de comunicar afetos de forma destacadamente expressiva, cada improvisador busca escolher precisamente a ação essencial a potencializar a composição a cada momento. Daí, a ênfase ao cultivo de atitude receptiva em improvisação, condição para que se possa perceber o espaço e agir propositivamente na justa medida do que contribua para a composição de imagem. Como já elaborado neste artigo, essa disponibilidade – não passiva, mas curiosa, interessada em ver, em desvelar, e desejosa do encontro – caracteriza o estado de dança, a partir do qual se observa, se vê sentido e se age, em improvisação. Trata-se de postura minimalista[38], pode-se dizer, como sugerido pela colocação de Lisa Nelson, anteriormente referida, sobre a relevância cênica do que se escolhe não fazer. Tal postura também se verifica pelo fato de muitas ações, em improvisação, serem ações simples do dia-a-dia, opção, neste artigo, já contextualizada. Traço relação entre esse minimalismo estrutural-procedimental e estético, e a lida de cada artista com o próprio corpo, que, a partir do advento da dança pós-moderna, foi se tornando mais sutil e delicada do que o que se observa na história precedente da dança. Isso ocorre, especialmente, devido à valorização de cada corpo em sua singularidade, defendendo-se que todo e qualquer corpo pode dançar. O desenvolvimento de abordagens somáticas também contribuiu para essa relação mais cuidadosa, menos impositiva com o corpo que dança. Ensina a Professora Beth Bastos, por exemplo, que pequenos movimentos sutis acionam musculatura profunda, por não provocarem tensões da musculatura superficial; assim, aproximamo-nos dos ossos, de seus direcionamentos, e integramos o corpo em presença e expressividade.

Construir e manter-se em estado de dança é um grande desafio. Um caminho possível para tanto parte de tomar alguma relação do corpo como guia para a exploração de movimentos com vistas à criação artística. Essa colocação relaciona-se com a necessidade de estruturas em improvisação, de acordos claros e precisos, de modo a que todos

possam agir em busca do propósito comum de compor imagens que condensem intensidades. Assim como importa aos improvisadores saberem-se em relação ao espaço e a suas possibilidades de ação conforme o procedimento improvisacional adotado, importa ao corpo cênico saber-se, para que seu mover lhe faça sentido, condição para que faça sentido para o outro.

O olhar, por tudo o que foi até aqui elaborado, é guia extremamente potente para a investigação e criação em movimento. Os olhos podem ser percebidos como prolongamento da coluna; verifica-se, por exemplo, que o movimento dos olhos aciona musculatura posterior do pescoço. Como ensina a Técnica Klauss Vianna, o olhar é apoio do corpo no espaço, enquanto os pés são apoio do corpo no (espaço-)chão. Ambos os apoios expandem o corpo, em termos de dilatação de espaços internos e em termos perceptivos. Segundo essa Técnica, o movimento do corpo íntegro origina-se em sua relação com o chão. Como apontado no parágrafo anterior, uma relação corporal interessante de se explorar, então, seria entre pés e olhar[39], ou, mais detalhadamente, ocupando-se da condução do movimento pelo olhar em relação a direcionamentos ósseos – dos pés, do sacro, da cervical. Nessa experimentação, combinam-se possibilidades articulares e referências do espaço tomadas pelo olhar, ampliando-se repertório de movimentos. Pauto-me pela Técnica Klauss Vianna, mas pode-se estabelecer uma infinidade de outras relações corporais a fim de se cultivar estado de dança e de se criar artisticamente em movimento.

No que diz respeito a uma relação corpo-mundo ampla, digamos assim, Dudude sugere a construção do estado de dança a partir do Treino Poético. Ao lado dessa perspectiva, quanto ao reconhecimento mais detido de si e à relação de cada um com o próprio corpo, Dudude conduz práticas de relaxamento de tensões e de assentamento. Assentar o corpo aproxima-se da ideia de lida com o chão em parceria, com intimidade e delicadeza, gerando sequenciamento da força de reação originada pelo contato com o chão, a envolver o corpo todo no movimento realizado (desde que não haja pontos de tensão acumulada no corpo, daí a necessidade de relaxamento), incluindo sua reverberação para o olhar, que, sem esforço, permite-se ver. Assim, todo o corpo compõe um gesto. Relaxamento e assentamento expandem espaços corporais para que novas relações (nos) aconteçam, bem como geram ganho de flexibilidade, a permitir prontidão para o movimento e desenvolvimento composicional em fluxos orgânicos.

Considerações finais

Neste artigo, dediquei-me a refletir sobre improvisação em dança, sobretudo quanto à sua instauração. Parti de memorial analítico de processo criativo artístico interrompido, estabelecendo relações entre tal experiência e aspectos concernentes à improvisação. Sob condução do estudo acerca de improvisação, foram desenvolvidas, no decorrer de todo este trabalho, ideias relativas à indefinição de fronteiras entre vida e arte, entre dança e escrita, entre as artes, entre corpo e espaço. Contextualizei historicamente o surgimento das práticas de improvisação em dança e apresentei algumas informações sobre como tal fazer artístico tem sido desenvolvido no Brasil, tomando por eixo a trajetória profissional de Dudude Herrmann, com quem comecei a estudar improvisação e que me apresenta questões com as quais me identifico, artística, filosófica e politicamente. Tratei da perspectiva de Dudude sobre improvisação, especialmente no que tange ao que denomina *Treino Poético* – prática que dialoga com a noção de indefinição de fronteiras acima referida -, bem como tratei da abordagem de Lisa Nelson, com foco em seus *Tuning Scores*, os quais relacionei à pesquisa e criação de Dudude. Elaborando sobre *Treino Poético* – como meio de se construir estado de dança, a partir do qual se compõe em movimento – e sobre os *Tuning Scores* – ferramenta que esclarece sobre as escolhas realizadas em uma improvisação –, discorri bastante sobre a

potência da qualidade do olhar. Referi-me ao olhar significando visão de mundo, como ação de observar – condição para que se façam escolhas –, além de como sentido físico da visão. Por fim, compartilhei percepções corporais minhas que tenho tornado conscientes em meus estudos de movimento e processos criativos cênicos.

Vejo o presente trabalho como meu primeiro passo reflexivo que especifica práticas em improvisação em dança, trazendo informações sobre percepções atinentes à fisicalidade do corpo, a partir de minha experiência.

Trata-se de uma primeira organização de ideias acerca do início de práticas improvisacionais – da construção e cultivo do estado de dança à realização de primeiras escolhas no espaço. Há muito a ser elaborado a partir desse ponto, tanto especificamente sobre a prática da improvisação quanto no que diz respeito às mais diversas e amplas reverberações que um estudo aprofundado sobre o tema implica – nos âmbitos biológico, social, político, filosófico, ecológico, cultural... Parece-me que uma transformação social positiva advenha de um despertar sensível – de expansão perceptiva, de qualidade de conexão consigo e com o espaço, de integração aos fluxos em curso – e de senso comunitário – de abertura ao diálogo, de convivência participativa, em cooperação, em co-inspiração, em amizade. Afinal, foi em virtude da cooperação entre os seres humanos, ao lado de outros de nossos atributos, que nos mantivemos e ocupamos todo o planeta. E a improvisação é campo em que se exercita estado de presença e alteridade, cooperando-se com vistas à composição coletiva.

Acredito, ademais, que contribuam sobremaneira para a troca de ideias no campo das artes do corpo, apontamentos sobre sensações e possibilidades de como lidar com questões – da vida, das artes, da improvisação etc. – na fisicalidade do corpo. Considero importantíssimo esse olhar preciso para o corpo, a percepção consciente sobre possibilidades claras de como fazer no corpo, de como corporificar questões, reflexões, debates, contextos.

Imagino, ainda, além dos desdobramentos reflexivos acima aludidos, desdobramentos artísticos deste trabalho. No decorrer do processo de estudo com vistas à elaboração deste artigo, parti do meu interesse em experimentar uma escrita-dança, como relatado na Introdução, bem como da participação do observador para a composição em tempo real (como se verifica, por exemplo, na prática com os *Tuning Scores*), e rascunhei roteiros de ações para compor performances curtas, cada qual com sua trilha sonora – composta por trechos de texto e outros sons. A ideia das trilhas surgiu como um meio de povoar de escrita o espaço da dança. Nessa proposta cênica, o público escolheria que faixas sonoras seriam tocadas, em que ordem, por quanto tempo cada uma; a cada faixa, corresponderia uma performance. No entanto, assim como ocorreu com meu intento inicial de compor escrita-dança como matéria deste artigo[40], acabei escolhendo mais esse *não fazer*, nessa conclusão de pós-graduação. Meu espaço-tempo demandou-me outras ações.

Que ganhemos espaço! No corpo e para a dança, para a escrita, para todas as artes, para humanos encontros. Poesia é Ação. Viva, presente, sensível. E Alter-Ação. ✯

Referências

ALMEIDA, Karina Campos de. **Entre-territórios:** a dança como catalisadora de diferentes noções de composição. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2016.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a música contemporânea.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

COELHO, Sílvia Tengner Barros Pinto. **Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico – Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro.** Tese (doutorado) – Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Pós-Graduação em Comunicação em Artes, Lisboa, Portugal, 2015.

CONVERSA com Eduardo Marinho. [S.n.]. Vitória: TV Olhos D'Água, UFES. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iqFOmq_9TR8&feature=youtu.be. Acesso em: 22 out 2019.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares.** São Paulo: Annablume, 2005.

HERRMANN, Dudude. **Caderno de notações.** Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011.

HERRMANN, Dudude. "Dramaturgia na Linguagem da Improvisação em Dança", em **Revista *Dramaturgias***, n. 8, p. 100-111. Brasília: UNB, 2018.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LEAL, Patrícia. "Em fluxo: entrevista com Dudude Herrmann", em **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, p. 3-22. Natal: UFRN, 2018.

MANCUSO, Stefano. "Democracias Verdes", em **Revista Piauí**, n. 154, p. 48-55, jul 2019.

MARTINS, Cleide. **Improvisação, Dança, Cognição: Os Processos de Comunicação no Corpo.** Tese (doutorado) – PUC/SP, Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 2002.

MATURANA, Humberto e VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e Brincar: Fundamentos Esquecidos do Humano – Do Patriarcado à Democracia**. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo.** *São Paulo: Summus, 2007.*

PACKER, Max. **Dobra, redobra, desdobra: *comentário* e abertura composicional de obras musicais.** Tese (doutorado) – USP, Pós-Graduação em Música, 2018.

PAN-CINEMA Permanente. Direção: Carlos Nader. [S.l.]: Já Filmes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8. Acesso em: 22 out 2019.

POÉTICA (Aristóteles). [S.n.]. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Poética_(Aristóteles). Acesso em: 22 out 2019.

SALOMÃO, Waly. **Poesia Total.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VIANNA, Klauss. **A Dança.** São Paulo: Summus, 2005.

VIEIRA, Elisa Martins Belém. **Práticas para a Plenitude do Corpo – Aproximações entre *performance*, autoria e cura.** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Pós-Graduação em Artes da Cena, Campinas, SP, 2014.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. "Conferência Teoria do Conhecimento e Arte", transcrita por Sônia Ray, em **Revista Música Hodie**, vol. 9 n. 2, p. 11-24. Goiânia: UFG, 2009.

Notas

1 Do grego antigo, *processo real de composição*, ativação ou encenação de obra poética. Assim como *poiétés*, *poeta*, tem por radical *poiein*, *fazer*. Pode-se definir *poiesis* como ação poética, ação com intenção transgressora de propor deslocamento em relação ao *status quo*, de criar novos modos de sentir e de existir. Poeta é quem, sensível e conscientemente, age no mundo, transformando-se e transformando-o.

2 Escrita de caráter poético, como se observará em alguns outros trechos deste artigo, propondo, em alguma medida, a não separação entre conteúdos acadêmicos e criação artística, entre teoria e prática.

3 Trecho de dedicatória da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008) a Wagner Schwartz, sobre quem se escreverá.

4 Referência aos *Tuning Scores* de Lisa Nelson, sobre quem e sobre os quais se tratará.

5 Artigo apresentado como trabalho de conclusão de curso (TCC) de pós-graduação *lato sensu* – especialização em Corpo: Dança, Teatro e Performance, da Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profa. Dra. Karina Campos de Almeida.

6 Lisa Nelson (1949-), artista norte-americana, e Dudude Herrmann (1958–), brasileira, de cuja abordagem em improvisação parto em meus estudos, conhecem-se, colaboram entre si e compartilham de pressupostos composicionais semelhantes. Aspectos de suas pesquisas serão tratados no desenrolar deste artigo.

7 Dudude Herrmann é artista da dança, bailarina, coreógrafa, improvisadora, *performer*, diretora de espetáculos, professora. Atua no campo das artes da cena e seus desdobramentos. Desenvolve seu trabalho artístico com foco na arte contemporânea e em questões arte / vida. Natural de Muriaé (MG), vive e trabalha em Belo Horizonte e Casa Branca (Brumadinho). (HERRMANN, 2011, p. 323)

8 Wagner Schwartz (1972-) é artista da dança, *performer*, formado em Letras. Natural de Volta Redonda (RJ), vive e trabalha em São Paulo e Paris.

9 Entende-se espaço como o campo composto pelas relações dos que o integram. Não há corpo apartado de suas relações, não há corpo apartado do espaço. Corpo é composto por relações, corpo compõe relações. De certa maneira, corpo é espaço. O termo *espaço*, neste artigo, refere-se a pessoas e a coisas, de forma alguma diminuindo o caráter radical de nossas relações uns com os outros, mas, sim, enfatizando a importância dos elementos não humanos que constituem os ambientes e que compõem imagens tão significativas quanto nosso olhar seja capaz de perceber. Segundo

Dudude, "espaço é tudo que ali está, inclusive o corpo deste movedor/improvisador. (...) tudo que ali está tem sua fala e compõe junto". (HERRMANN, 2018, p. 104)

10 Elucida Jorge Vieira: "Já é possível um tipo de conhecimento antes deste neocórtex ser desenvolvido, principalmente associado ao (complexo cerebral) límbico, que é o conhecimento baseado em sensações, em sensibilidade, em percepções, em sentimentos, em emoções. (...) Conhecimento tácito é aquele que você detém, mas não consegue comunicar por meio discursivo, como discurso lido, escrito, falado, ouvido. (...) Por exemplo: linguagens corporais são ricas em conhecimento tácito; entonação de voz é conhecimento tácito; arte é conhecimento tácito". (VIEIRA, 2009, p. 16-17). Jorge de Albuquerque Vieira é engenheiro, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professor da Faculdade de Dança Angel Vianna (RJ). Atua na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica, debruçando-se, principalmente, sobre os seguintes temas: complexidade, semiótica, arte, ciência e astronomia.

11 Em música, Berio defendeu esse entendimento: "Fazia tempo que eu queria explorar por dentro uma música do passado, uma exploração criadora que fosse ao mesmo tempo uma análise, um comentário e uma extensão do original fiel ao seu princípio (...) de que para um compositor a melhor maneira de analisar e comentar alguma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar. O comentário mais profícuo das sinfonias e das óperas foi sempre fazer uma outra sinfonia e uma outra ópera". (BERIO, 1981, p. 95). Luciano Berio (1925-2003) foi um compositor italiano do período do vanguardismo na música, destacando-se, sobretudo, no domínio da música experimental. Exerceu o magistério na Alemanha, nos Estados Unidos (*Harvard University* e *Juilliard School of Music*, entre outras instituições) e na França.

12 Termo adotado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos (1929-2003), referindo-se ao processo criativo engendrado na tradução de obras poéticas de um idioma para outro, devido ao fato de que o sentido de um poema transcende o significado de cada palavra que o compõe. Traduzir poesia seria, portanto, criá-la em outra língua a partir da compreensão de seus sentidos sutis. Transcriar seria *criar a partir*. (Elaboração minha a partir de informação apresentada pela Profa. Dra. Rosa Hercoles. Hercoles é dramaturgista, pesquisadora do corpo e de seus processos de comunicação e professora no curso de Artes do Corpo da PUC/SP. Foi professora do conteúdo específico Dramaturgias do Corpo, do curso de pós-graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance, da Escola Superior de Artes Célia Helena.)

13 Lisa Nelson norteia grande parte de sua pesquisa e criação pelo estudo do sentido da visão, colocando a questão "O que vemos quando olhamos dança?". Entendo *olhar* como perceber com o sentido da visão; e *ver* como discernir o objeto olhado segundo categorias mentais e lhe atribuir algum sentido (não necessariamente de caráter notadamente racional).

14 Nesse sentido, esclarece a pesquisadora nos campos da Semiótica e das Artes do Corpo e professora da PUC/SP Dra. Christine Greiner (autora, juntamente com Helena Katz, da Teoria do Corpomídia, da qual ainda tratarei): "Vivendo sempre em processo, o corpomídia nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos. Para estudá-lo, é inevitável construir pontes entre diferentes campos de conhecimento (as ciências cognitivas, a filosofia, teorias da comunicação e da arte) (...). As pontes construídas em meio à turbulência dos saberes podem e devem representar uma chave que não ameaça mas, ao contrário, é capaz de nos aproximar daquilo que nos vincula a outros sistemas inteligentes da natureza, apostando na negação da hegemonia epistemológica e dos dualismos corpo/mente e natureza/cultura. A partir daí, será finalmente possível reconhecer a diversidade de estados corporais, mas sem jamais purgá-los do fluxo inestancável". (GREINER, 2005, p. 11-12)

15 Trata-se, como ensina Dudude, de cultivar estado de atenção ao momento presente, mas mantendo-se à deriva – corpo despojado do controle que extrapole a consciência de si em relação aos acontecimentos presentes, corpo conectado à vida, integrado aos fluxos em curso no espaço, valorizando a liberdade que reside em não saber, apto a tecer dramaturgias a partir de "estruturas ventiladas". (HERRMANN, 2018, p. 111). Destarte, acasos tornam-se proveitosos para expandir horizontes e apontar novos caminhos. "Uma Dramaturgia para a linguagem da Improvisação pode ser composta de fragmentos, retalhos, pedaços, costuras descosturadas, remendadas, distorcendo uma lógica aguardada". (*Idem*, p. 106-107). Sobre acasos, Dudude cita a artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower (1920-2001): "(Acasos) até parecem uma espécie de catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos de nosso próprio ser sensível?". (OSTROWER *apud* HERRMANN, 2018, p. 106)

16 Como aduz Cleide Martins, em improvisação, cria-se um sistema complexo que adquire autonomia ao passar a se organizar e a se reorganizar de maneira coerente em virtude de um fluxo de estados em relação. Um fluxo dá lugar a outro por acúmulo de detalhes, por sucessivas contaminações, como em perspectiva evolucionista. Ressignificações vão ocorrendo, novas organizações vão sendo compostas. (MARTINS, 2002, p. 46-54).

17 Klauss Vianna (1928-1992), artista da dança e do teatro, professor e pioneiro (juntamente com Angel Vianna) do desenvolvimento de um pensamento somático brasileiro, referência inconteste de artistas como Dudude e Beth Bastos, baseou sua técnica na reconquista de espaços corporais – articulares e inter-fáscias – visando à ampliação das possibilidades de movimento expressivo singular (preservando-se a saúde articular). A expansão de espaços internos – por meio de construção de estado de presença, de relaxamento de tensões acumuladas, de lida em parceria com o chão (com a força da gravidade), de direcionamentos ósseos a promoverem vantagem mecânica (nos termos da Professora do curso de pós-graduação especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC/SP Marinês Calori) – corresponde à expansão perceptiva, de si em relação ao espaço a cada instante, pressuposto das artes da presença e da vitalidade no cotidiano. Entendia Klauss: "A vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida". (VIANNA, 2005, p. 103)

18 Ideia defendida por artistas como o músico norte-americano John Cage (1912-1992), pioneiro da música aleatória, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra.

Tomou o cotidiano como matéria-prima, indo, neste particular, ao encontro da *Musique Concrète* de Pierre Schaeffer, que elevara ruídos ao *status* de música.

19 Li, certa vez, em uma edição da Revista *Contact Quarterly* (importante publicação sobre dança e improvisação, desde 1975), frase de Lisa Nelson no sentido de que a improvisação é mais sobre os afetos envolvidos em decisões de não fazer algo do que pelo que, efetivamente, se faz em cena. O corpo comunica; em especial, o corpo presente expressa, com vigor, seus afetos.

20 Karina Almeida (1984-) é bailarina, coreógrafa e professora de dança contemporânea interessada em processos colaborativos de criação. Bacharel e Licenciada em Dança, Mestra e Doutora em Artes da Cena pela Unicamp. Parte de sua pesquisa de doutorado foi desenvolvida nos Estados Unidos, na Barnard College Department of Dance, Columbia University, na cidade de Nova York, sob orientação da Profa. Dra. Lynn Garafola. Dançou durante 9 anos com a Seis + 1 cia. de dança. Foi professora especialista visitante no Curso de Graduação em Dança da Unicamp, de agosto a dezembro de 2017. Desde 2017 é professora de Estudo e Prática Corporal na Escola Superior de Artes Célia Helena, onde atualmente é coordenadora do curso de pós-graduação *lato sensu* em *Corpo: Dança, Teatro e Performance*.

21 A Bauhaus foi uma escola de arte vanguardista na Alemanha, fundada em 1919 e extinta em 1933, marco do Modernismo na arquitetura e no *design*.

22 Rolf Gelewski (1930-1988), artista da dança alemão naturalizado brasileiro. Estudou com Mary Wigman (1886-1973, uma das fundadoras da dança expressionista alemã) e, no Brasil, dirigiu a Escola de Dança da UFBa.

23 Tica Lemos especializou-se em Nova Dança, em 1987, na *SNDO – School for New Dance Development* – em Amsterdam, Holanda, onde participou de diversos *workshops* voltados para o Contato-Improvisação, tendo tido aulas com os dançarinos Nancy Stark Smith e Steve Paxton, que desenvolveram a abordagem. Introduziu a prática regular e a pedagogia do Contato-Improvisação no Brasil, formando, pelo menos, três gerações de dançarinos no Estúdio Nova Dança, em São Paulo, aberto em 2000, após visita ao Estúdio Dudude Herrmann. (VIEIRA, 2014, p. 136)

24 Katie Duck (1951-), artista norte-americana da dança, vive em Amsterdam desde 1976. Reconhecida internacionalmente como uma das maiores referências em dança, concentra seus estudos na prática da improvisação, compreendendo-a, atualmente, como *composição em tempo real*. Os pensamentos e práticas de composição de Katie Duck chegam no Brasil através de artistas como Dudude, Beth Bastos e Karina Almeida.

25 Estado de presença, estado de atenção, estado cênico, estado de dança. Trata-se do princípio maior, base das artes cênicas – dança, teatro e performance. Todos os artistas da cena ocupam-se de pensar, buscar, praticar essa qualidade de presença dilatada, de percepção ampliada, desejosa do encontro. A presença do observador/espectador na partilha da obra é convocada pela presença do artista cênico (como ensina a Profa. Dra. Jussara Miller). Muito já se discorreu em arte sobre estado de distinguida presença – cada artista a partir de suas experiências, percepções e vocabulário – e continua havendo o que elaborar acerca desse tema, que é, simplesmente, pulso da vida autônoma e das artes do corpo.

26 Relacionando escrita e dança, reflete Dudude: "E o que poderiam ser 'estados de dança'? E o que poderia ser texto na matéria do movimento? (...) cada improvisador vai desenvolvendo estratégias de ação (...) que podem talvez ser nomeadas de Dramaturgia improvisacional porosa e suscetível a mudanças dependendo sempre do momento da ação, sujeita a surpresas na somatória dos eventos deste momento. Tal linguagem tem na ativação da percepção seu aquecimento deflagrador, acionando a fisicalidade no desejo de mover o espaço e deixar que as imagens possam sinalizar ações decorrentes e derivadas deste mover espaço. (...) mapas sensíveis, vida atravessando a arte sinalizam como bússola e vão construindo uma também dramaturgia sensível sujeita a adaptações, mudanças e descobrimentos, um exercício humano de dança". (HERRMANN, 2018, p. 104-106)

27 Anterior à expressão artística, está, necessariamente, o cultivo constante de uma postura receptiva, de abertura, disponibilidade, permeabilidade, que amplie sensibilidade e percepção para a escuta de si, sempre em relação ao espaço. Expressão é reação a estímulo; para que se reaja criativamente, não reativamente – repetindo-se padrões de modo acrítico -, faz-se essencial receber de fato o estímulo, deixar-se por ele afetar, confiando na sensibilidade e percepção do corpo, no movimento e no acaso.

28 Jussara Miller (1967-) é artista da dança, graduada, mestre e doutora em Dança pela Unicamp, fundadora e diretora do Salão do Movimento – espaço destinado à pesquisa e criação em dança – Campinas/SP, desde 2001, e professora do curso de pós-graduação especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC/SP.

29 Frase dita pela Profa. Jussara Miller, em aulas do curso de pós-graduação especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC/SP.

30 Linha de raciocínio apresentada pela Profa. Rosa Hercoles, em aula ministrada no curso de pós-graduação em *Corpo: Dança, Teatro e Performance*, da Escola Superior de Artes Célia Helena.

31 A filósofa e pesquisadora em ética e educação Carla Ferro, nas palestras que profere, ilustra tal colocação, dizendo que a aranha tecedeira tece a teia por ser esse o fazer de sua natureza. A função que a teia desempenha em ser armadilha para insetos dos quais a aranha se alimenta é decorrente do fato de que a aranha tecedeira tece porque tecer é o que ela faz. No que diz respeito às reflexões desenvolvidas neste artigo, importa pontuar que seres humanos distinguem-se de aranhas tecedeiras pela complexidade de seu corpo e pela diversidade de suas singularidades. Aranhas tecem teias semelhantes. Pessoas podem tecer teias quase irreconhecíveis entre si. Reside, aí, uma de nossas maiores potências, que é, também, uma de nossas maiores desgraças. A depender de como se vê. Fronteiras são expressão do desejo de controle, fruto do medo que ainda nos faz dividir para conquistar, tanto no sentido de submetermos uns aos outros quanto de fazermos de conta que nos apaziguamos alimentando a ilusão de que dominamos saberes, como se algo nesse mundo pudesse ser tão estável, fixo, imutável, a ponto de poder ser considerado seguramente domado. Erigimos as mais variadas fronteiras especialmente por medo do outro, do que se julga diferente de si, do que não se reconhece e que, portanto, ameaça nossa ilusão de segurança. Como imperativo de sobrevivência, desiludemo-nos quanto a isso, e passemos todos a nos olhar reconhecendo-nos como humanos, sendo o outro "legítimo outro em coexistência" (MATURANA, 2004, p. 104). Somos corpo em relação ao espaço, que envolve, principal e visceralmente, nossas

relações uns com os outros. Nossa natureza é o movimento e o amor (GREINER, 2005, p. 123). Desejamos o que está fora de nós, o outro. As artes do corpo existem, fundamentalmente, pelo desejo de encontro com o outro.

32 Dudude toma poesia e dança como artes bastante afins. Daí, fazer uso da expressão *Treino Poético* com vistas à composição em dança.

33 Entende-se *deixar vir o devir* como um conectar-se com condições imediatas do próprio corpo, permitindo-se a fluxos que partem de impulsos sensíveis – que, por sua vez, partem de estímulos colhidos do espaço – e se expressam pelo movimento. A Profa. Rosa Hercoles define sucintamente *devir* como condição imediata do corpo, conforme explicação exposta em aula ministrada no curso de pós-graduação em *Corpo: Dança, Teatro e Performance*, da Escola Superior de Artes Célia Helena.

34 Referência a procedimento de improvisação de Lisa Nelson, em que se dançam comentários a um solo de dança inicialmente apresentado. Cada improvisador dança a partir do que lhe tocou como mais potente do material inicial. Comumente, verifica-se consonância na identificação dos rastros da primeira dança, ou seja, os comentários costumam tratar dos mesmos movimentos, momentos, estados, indicando determinado vocabulário apreendido da dança que se viu. Rastros que se distorcem, se desdobram. Aplicável seria o conceito de *abertura composicional*, segundo o qual cada obra contém um conjunto de potencialidades criativas para outras peças; cada obra é resultado de processos criativos inacabados não unívocos. Segundo o músico Max Packer (2018, p. 4), *abertura composicional* corresponde à "potencialidade que emerge da tensão entre o acabamento de uma obra e o inacabamento dos processos composicionais que lhe são inerentes. O reconhecimento de processos *latentes* em uma obra permite entrever uma multiplicidade de caminhos composicionais ainda não percorridos – i.e. que *excedem* a atualidade da obra. Sendo apreensíveis de modo específico, tais *latências* configuram-se como vetores de uma *abertura* que, segundo nossa hipótese, seria imanente às obras 'acabadas'. *Virtualizar* equivale, conforme veremos, a colocar perguntas à obra, e tais perguntas podem tomar a forma de uma *reatualização*, isto é, de um novo processo composicional que explora as *latências* e busca desdobrá-las em direções alternativas àquelas já exploradas".

35 Os seis sentidos são: visão, audição, olfato, paladar, tato e a cinestesia, sinônimo de propriocepção, entendida como capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo e sua orientação, bem como a posição de cada parte do corpo em relação às demais (sem a utilização da visão para tanto).

36 Beth Bastos é bailarina, *performer*, improvisadora e professora de dança. Sua experiência passa pela formação em filosofias do corpo em Klauss Vianna (Brasil) e Lisa Nelson (USA). Estudou no Centro Mineiro de Dança Clássica e na Escola de Dança Moderna *Transforma*. Também estudou eutonia, voz, dança-teatro e contato-improvisação. Em sua pesquisa questiona o trânsito entre a contemporaneidade e a desaceleração, no tempo e no espaço, a composição de imagens, e a percepção dos sentidos e os sentidos da imaginação.

37 Bonnie Bainbridge Cohen (1941-) é pesquisadora do movimento, terapeuta, educadora. Desenvolveu a abordagem somática *Body-Mind Centering*. Colabora com as pesquisas de artistas como Steve Paxton e Lisa Nelson.

38 De fato, colaboraram entre si artistas do *Judson Dance Theater* e artistas visuais fundadores do Minimalismo, como Robert Morris, sob o preceito de que o que se vê é o que se mostra. (ALMEIDA, 2016, p. 187-206)

39 Venho experimentando relações como essa sob a condução da Profa. Jussara Miller, no curso de pós-graduação especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC/SP.

40 A escrita-dança à qual me refiro poderia ser apresentada na forma de letras sobre papel – dança-escrita talvez fosse expressão mais acertada, nesse caso -, bem como em forma sonora no espaço – escrita-dança, escrita sonora, escrita no espaço, dança de palavras.



Augusto Boal e o Teatro do Oprimido em Paris. Cedoc-Funarte.

DRAMATURGIA LATINO-AMERICANA

☆ AUGUSTO BOAL: CARO AMIGO

Marco Antonio Rodrigues

Encenador teatral, foi fundador e diretor artístico do Folias, coletivo teatral de São Paulo. Atua como professor-encenador do Curso de Teatro da Escola Superior de Educação em Coimbra e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, ambas em Portugal. professor-encenador do Célia Helena Centro de Artes e Educação.

"No teatro tudo é verdade, até a mentira".

"Meu caro amigo me perdoe por favor, se eu não lhe faço uma visita. Mas como agora apareceu um portador, mando notícias nesta fita" ... Esta letra de música é bastante conhecida. Faz parte de uma enorme coleção de "músicas do exílio", produzidas na época da ditadura militar. Todo mundo sabe que é do Chico Buarque, mas nem todo mundo sabe que o destinatário da fita é o Augusto Boal. Lá pelas tantas, retomando a letra "a Marieta manda um beijo para os seus, um beijo na família, na Cecília e nas crianças, o Francis aproveita pra também mandar lembranças, a todo pessoal, Adeus".

A Cecília aqui referida é Cecília Boal, companheira do Boal, ambos vivendo fora do país porque "a coisa aqui tá preta". A canção do Chico é emblemática de uma época: a Cecília conta que a casa dos Boal era uma embaixada sempre aberta onde conviviam artistas de toda a espécie, filósofos, gentes da política. Referida aqui, dá conta de um Brasil que depositava na arte e na cultura as esperanças de redenção da brasilidade, as utopias de um futuro de uma sociedade igualitária, a certeza de que as lutas populares, risonhas e francas iriam ganhar as ruas e que o projeto de um estado solidário vingaria em todos os corações e mentes. Tempos da imagem do homem cordial, com todas as suas mazelas e contradições. Mas imortalizada por uma arte combativa, de expressão mundial e qualidade singular.

Feliz ou infelizmente, o "Brasil cultural" foi enterrado definitivamente nos dias que correm: aquilo que andava escondido debaixo do asfalto, as contradições que a face cordial ocultava, se revelaram e ganharam ruas e avenidas, discursos e providências. A violência policial, a miséria extrema, a manipulação dos poderes governamentais ou não (como mídias, igrejas, milícias), o divórcio da política partidária de esquerda ou de direita das grandes questões públicas e humanas em franca adesão ao capital, todas estas catástrofes se naturalizam amaldiçoando o outrora país abençoado por Deus.

A naturalização da política autoritária, entendida aqui não como prática exclusiva governamental, mas de todos os agentes retromencionados ajuntados em torno de projeto hegemônico de caráter francamente antipopular e economicista, vai levar como reação antagônica, no entanto, a outras formas de reflexão da sociedade que ainda caminham embrionariamente mas com bom horizonte, como se viu e como se vê inclusive em outros países da América Latina e do mundo. É aí que mora o felizmente. Cresceram e muito as organizações sociais, os movimentos identitários, negros, feministas, LGBTs, os movimentos indígenas, ecológicos, as mídias alternativas, de forma a que estas esferas de vocalidade começam a constituir redes de articulação, caminhando para disputas reais e revelando a falência e a perversidade do sistema econômico e político vigente.

Não é difícil fixar o Augusto Boal na vanguarda destas encruzilhadas. O fato objetivo é que se a casa do Augusto e da Cecília era a embaixada cultural do Brasil, eles também encarnavam (e encarnam no caso da Cecília) a militância política no campo do ativismo em todos os níveis, sempre conectando a cena geral (o campo de batalha), com a cena especifica (o teatro, a estética, a pedagogia artística). O exemplo maior dessa imbricação que é praticada em todos os cantos do mundo é o Teatro do Oprimido, sua criação mais conhecida, um sistema que atualiza a didática brechtiana; horizontaliza e revela os mecanismos de opressão pela voz de seus atingidos; democratiza e dessacraliza o teatro, as artes da cena, as artes performáticas, na medida em que as transforma em patrimônio e ferramenta de todos. O Teatro do Oprimido, amadoriza a cena, quer coisa mais bonita? Simples assim: a imaginação, a interpretação, não é privilégio, prerrogativa, nem patrimônio profissional – é direito pétreo, constitutivo da humanidade de cada pessoa.

Animado com as possibilidades de uma real transformação social mobilizadas pelas revoluções socialistas do século XX, mas como poucos de sua geração, Boal tinha consciência de que igualdade e identidade têm que caminhar juntas na construção do homem novo, como pensava Che Guevara. Assim, questões identitárias que hoje constituem pautas de disputa social estavam já presentes, por exemplo, em Arena conta Zumbi; na encenação de Fedra; na escritura de Mulheres de Atenas, em parceria com Chico Buarque; em Mulher judia, adaptação de fragmento de Terror e miséria de Bertolt Brecht; em Erêndira e sua avó desalmada, na sua cumplicidade operativa com o Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento. Questões de identidade e igualdade atravessam toda a obra e o trabalho imenso de Augusto Boal.

Noutro aspecto e grosso modo, a gente pode dizer que Boal antropofagiza Bertolt Brecht: é possível pensar que o teatro coringa, sua invenção, inspira-se nas formas corais brechtianas. Que ele é um dos principais introdutores das práticas de teatro didático brechtiano no Brasil. Que se ele introduz e atualiza, também originaliza, dando universalidade à cena e ao refazer cênico brasileiro. Assim como é absolutamente legítimo pensar que Shakespeare influencia Brecht e que Shakespeare, tenhamos notícia ou não, é fortemente seduzido pela poética grega.

"Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma".

Boal é um sujeito curioso que não tem medo da autocrítica: em episódio antológico, ele conta em um dos seus livros (são muitos, não me lembro em qual), uma odisseia do centro popular de cultura. Estavam se apresentando no Nordeste, provavelmente em Pernambuco, para um povo ligado às Ligas Camponesas, de Francisco Julião, que à época lutava pela reforma agrária. O final pretensamente revolucionário do espetáculo leva a uma conversa entre atores e espectadores. Diz a liderança campesina: "Que bom que vocês aderem à revolução. Amanhã vamos fazer uma ocupação de terras. Vocês vêm conosco e trazem as suas armas". Boal, meio constrangido: "nossas armas são adereços, cênicas." "Não tem problema: temos armas de verdade para todos." Boal responde mais ou menos o seguinte: "Veja bem, somos artistas, estamos solidários com vocês, mas nossa luta revolucionária é na cena, em cima do palco." O líder campesino: "Ah! Então vocês acham que o sangue que tem que ser vertido é só o nosso?!"

A partir daí, segundo o Boal, sua visão do papel da arte e da militância subversiva artística e cultural transforma-se. No meu modesto entender o que fica sublinhado é o caráter dialético, problematizador e provocador da cena: não há lições a dar, há questões e angústias a magnificar. O lugar "educativo", catequizador à la José de Anchieta, gênese do nosso teatro, é conservador e autoritário. É preciso dar voz à realidade, revelar estruturas de poder, apontar paradoxos e contradições: dialética. O espectador como agente, como sujeito, não como destinatário.

Boal novamente na vanguarda: ao teatro não cabe à moralidade que hoje ocupa o proscênio numa prática litúrgica para iniciados, mas a dialética, a provocação, a revelação da realidade e suas estruturas. Assim, a contrapelo de um ufanismo nacionalista que estimulava a produção artística do tempo que atua, último terço do século XX, primeiro decênio do XXI, vai procurar nas estruturas que eternizam o colonialismo, o subdesenvolvimento, as potências de superação e afirmação de identidade latino-americanas que possam funcionar como vacina e como alerta para o tamanho da tarefa.

Hoje, quando se constata que continuam intactas as estruturas de poder coercitivo e autoritário implantadas no golpe militar de 1964, quando espanta aos de boa vontade o rebaixamento da inteligência, a desvalorização das humanidades, o mercantilismo das instituições governamentais ou não, sua obra soa com um frescor imediato.

Nos últimos anos, a dramaturgia e os escritos têm nos servido, aqui na Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH, de norte sólido.

Assim, recentemente refizemos "Revolução na América do Sul", cavocando a perplexidade e o estupor das esquerdas perante a precariedade do trabalho na reatualização do capitalismo mundial contemporâneo em suas cores escravagistas locais. Mais recentemente, encenamos três contos que fazem parte de Crônicas de Nuestra América, que Boal publica pela Editora do Pasquim, nos anos 70. A obra é composta de recolhas de histórias que ele ouve ou imagina em suas peregrinações do exilio pela América Latina. Fazem parte de um suposto realismo mágico latino-americano que reúne e reinventa a tragédia em chave melodramática e cômica.

As três histórias escolhidas pra quem não conheça são: "A morta imortal", que trata dos dramas de uma família de classe média chilena que se debate com a oportunidade iminente de uma sólida herança que se desmancha no ar; "A censura acabou", que trata da liberdade de imprensa sujeita aos interesses do mundo da mercadoria e a terceira, que é uma pequena joia da cultura do dar nó em pingo d'agua, do jeitinho brasileiro, da herança lusitana do desenrasca, que é "Nossa Senhora dos Oprimidos". Este conto transcende e trespassa a alienação religiosa em subversão progressista e manifestação popular. Uma procissão que é comício político ensaiando práticas de existência e de utopia artística. Ou cidadã?

Pra encerrar o assunto, pego do Boal, que é cheio de romantismo, de esperança e de generosidade carnal e amorosa, uma citação referida por ele em seu livro "A estética do oprimido". É de uma quadra do cancioneiro popular de Minas Gerais:

"Minha sabiá, minha zabelê,
Toda madrugada eu sonho com você.
Se você duvidar
Posso até
Sonhar pra você ver." (Torquato Neto, 1982.)

P.S.: Quando vejo a paixão e amorosidade da Cecília pelo Instituto Augusto Boal, a ficção delirante que me vem à cabeça é o Boal cantando pra ela em algum canto do universo essa quadrinha, na melodia modernista do Tom Zé. ☆

✫ OS TRÊS MANDARINS COMILÕES E O ENGENHO DO POVO MAGRO

Uma fábula chinesa de Augusto Boal

Eram três mandarins. Eram três comilões. Eram três homens maus. Todos os três possuíam sete palácios, setenta carruagens, setecentos criados, sete mil guarda-costas e reinavam sobre sete milhões de camponeses. Tinham nomes parecidos: Kuo Min, Min Tang e Tang Kuo. Tinham barrigas parecidas: mediam 7 metros e 70 centímetros de circunferência. Tinham bocas parecidas: Quis o destino que tivessem três pares de caninos de cada lado. Não se sabe por quê. Mas era assim. Não minto. Embora esta história possa parecer um pouco exagerada, eram três mandarins exagerados.

Por exemplo, exageravam no luxo: todas as coisas nos seus sete palácios eram de seda, cetim, pérolas e ouro de 70 quilates. Ou 700. Nunca menos. Nem por hipótese.

Exageravam nas mulheres: possui, cada um, um harém de sete vezes setenta. Como possuíam sete palácios, eram sete vezes sete vezes, o que perfaz um total de 3.430 mulheres para cada mandarim. Um exagero.

Exageravam na bebida: não bebiam em copos (embora os seus fossem de ouro e prata), bebiam em baldes ou bacias. E cada sorvo secava o recipiente que ficava limpinho, brilhante, reluzente. Não precisava nem lavar. Em cada refeição esvaziavam vários tonéis que mediam sempre o triplo dos tonéis convencionais que todos nós conhecemos.

Exageravam na comida. E já se verá o porquê.

Exageravam na crueldade: matavam, de preferência, sem motivo. Havendo motivo, esquartejavam. E tudo era motivo: um olhar meio assim, uma resposta incompleta, uma reverência insincera, um Deus lhe pague sem convicção. Tudo era motivo.

E, por isso, o povo era magro.

Mesmo assim parecia feliz. O povo magro era engenhoso. Fazia das tripas coração, tirava leite de pedra, comia o pão que o diabo amassou. E era feliz.

Mas mandarins exageravam. Um dia Kuo Min convidou os seus amigos para uma conferência reservada. Quando os três ficaram a sós, Kuo Min desatou a chorar. Chorou muitíssimo. Sete horas. Seus convidados mantiveram um silêncio respeitoso.

— "Por que choras, amado irmão?" — Perguntou Tang Kuo, que era o mais jovem dos três e o mais impaciente.

Kuo Min abriu seu coração:

— "Eu não posso suportar o rosto feliz do meu povo. Faço tudo que posso para que o povo sofra. Pra dizer a verdade, na minha frente, todos se portam bem: choram, tremem, suam, gaguejam, tropeçam, ajoelham-se, rezam, pedem, imploram. Na minha frente, tudo bem. Tudo dor e lágrimas. Tudo joia. Mas, quando me escondo atrás das portas, eu vejo que o povo sorri. Brincam. Gracejam. Beijam-se e abraçam-se. Alguns até gritam de felicidade. E esses gritos de alegria arrancam gritos de ódio do meu coração. Eu sofro, meus irmãos. Um sorriso no rosto do meu povo causa-me uma dor profunda e sincera. Não posso ver ninguém feliz. E faço tudo para desgraçar a todos. E não consigo. Me sinto impotente. Miserável …"

Quando terminou estas palavras ergueu os olhos rasos de lágrimas e verificou com espanto que os outros dois mandarins tinham os olhos

cheios d'água e logo explodiram em convulsos soluços, quase gritos de desespero. Os outros dois confessaram que sentiam o mesmo.

Depois de várias horas em que o pranto mais desolador foi interrompido duas vezes (para o almoço e para a ceia), Min Tang, que era o mais velho e o mais sábio, filosoficamente ponderou: — "Temos que fazer alguma coisa".

E em seguida contou que também eles sofriam terrivelmente do mesmo mal: faziam todo o mal que podiam aos seus respectivos povos que, no entanto, eram felizes. No entanto, sorriam. No entanto, se amavam. No entanto, procriavam.

Ficaram fechados na sala de conferências tentando inventar um processo terrível para extirpar de uma vez por todas o sorriso da cara do povo. Cada qual pensou o processo mais cruel, mais doloroso, mais letal. Porém esbarravam sempre num pormenor.

— "O excesso de dor pode levar à morte, e a morte do povo não nos convém..." — ponderava o mais sábio, o velho Ming Tang. "O povo faz-nos muita falta, se nos falta..."

Tang Kuo teve uma ideia:

— "Vamos fazer assim: vamos convidar nossos povos para que se reúnam na praça neste fim de mês, para que recebam, como prêmio do seu trabalho, a maior honraria: vamos convidar nossos povos para um grande e lauto banquete..."

— "Vão sorrir com os dentes ainda mais escancarados..." — lamentou-se Kuo Min. O jovem mandarim prosseguiu:

— "E nós então fazemos assim; preparamos um maravilhoso banquete só com crustáceos e moluscos: mexilhões, estrelas do mar, ostras, lagostas, *coquilles* Saint Jacques, e todas as conchas. No dia combinado armaremos uma grande mesa de vários quilômetros. Convidaremos o povo a comer. Mas antes comeremos tudo e só lhes deixaremos as conchas, as cascas, as garras secas e duras, o incomível. O sorriso do rosto do povo se transformará num esgar de espanto.

Os três ficaram muito felizes e contentes com essa ideia maravilhosa. Finalmente poderiam encarar o povo, cara a cara, sem o perigo de vê-lo sorrir.

Durante os dias que faltavam para o grande banquete, os arautos proclamavam pelos povoados o convite do mandarim. O povo mal podia acreditar. Mas obedeceu ao convite. E no dia aprazado, os três povos e servos dos três mandarins reuniram-se na praça do palácio de Kuo Min. Dentro, na enorme sala de ceias, os três mandarins se empanturravam. E fora, o povo esperava. Até que se abriram as portas, par em par. E o povo foi convidado ao festim: conchas vazias, presas afiadas, cascas, estrelas sem carne e sem vida.

O povo ficou profundamente triste e os três mandarins gulosos se regozijaram, e rindo e cantando e bebendo se retiraram aos seus aposentos para dormir a merecida sesta depois de tanto esforço mandibular.

E o povo ficou em volta da mesa. Um mais desesperado cravou os dentes numa ostra e partiu um molar. Outro mais faminto quis quebrar a ponta de uma estrela e sangrou a boca. Antes de se retirar, Kuo Min deu uma ordem: — "Quando eu despertar quero que todos os pratos estejam limpos: aqui não pode sobrar nenhum bigode de camarão".

E quando acordaram, os três mandarins foram correndo ver o que restava do banquete marinho: nada. Todos os pratos reluzentes.

— "Será que comeram tudo? — perguntaram boquiabertos e felizes pensando na infelicidade do povo.

Foram até a janela e viram, com horror, que o povo cantava e bailava. Parecia um verdadeiro carnaval. E estavam todos fantasiados: colares de concha, coroas de estrelas e peixe espada.

Até que Min Tang teve uma ideia:

— "O menu estava errado: devíamos ter comido todas as carnes, porco, vaca, frango, paca, tatu, cotia, veado, serpente, cavalo, macaco, águia, perdiz, codorna, pato, marreco, pomba-rolé e juriti. Devíamos ter comido tudo e deixado só os ossos, os dentes, as vértebras".

— "Assim faremos!" — concordaram os outros dois, mais animados.

Os arautos cantaram em todas as praças de todos os povoados, intimando o povo a obedecer ao novo convite. Dessa vez o banquete foi oferecido por Min Tang, porque era sua a ideia do novo menu. Outra vez veio o povo desconfiado, outra vez esperou na praça, outra vez as portas se abriram, outra vez de par em par, outra vez ouviram:

— "Quando eu despertar quero que todos os pratos estejam limpos!" — Disse a voz dura e autoritária de Min Tang. — "Aqui não pode sobrar nenhum dente de porco, nem uma unha de águia, nem um bico de galinha!"

Outra vez se retiraram alegres, contentes, pensando na tristeza futura, no rosto triste do povo.

Outra vez se despertaram depois de três dias de sono, outra vez foram ver os pratos. — vazios! — outra vez foram às janelas ver na praça o povo cantando feliz. Parecia um verdadeiro carnaval. Era um carnaval: estavam todos se penteando com pentes de ossos, tinham nas mãos facas feitas de fêmures, botões feitos de tíbias.

Outra vez as lágrimas inundaram os olhos dos três mandarins gulosos que não podiam suportar o sorriso no rosto do povo. E pela terceira vez pensou-se em como extirpá-lo. Foi a vez de Kuo Min:

— "O menu estava errado. Vamos mudar tudo! Só frutas: ananases, frutas-do-conde, muito caroço, pitanga, mamão."

Pela terceira vez, os mesmos arautos repetiram a mesma proclama, ordenaram o mesmo convite: todos à praça, à espera do banquete. Foi a vez de Kuo Min. No seu palácio se reuniram. À volta da sua mesa de vários quilômetros se sentaram. Comeram todas as frutas desde a humilde jabuticaba até a aparatosa. Passando por mangas, peras e maçãs, peros, ananases, abacates, abricós, cerejas.

Comeram tudo. Deixaram caroços e cascas. E puseram-se a chorar. Compreendiam que o povo não se deixaria derrotar. O engenho do povo era bem capaz de continuar inventando, era bem capaz de encontrar serventia para caroços e cascas.

Choraram muito e pensaram:

— "É melhor que a gente coma também as cascas e os caroços."

Dito e feito: comeram. Deixaram limpos os pratos. Limpos e reluzentes. E mandaram dispersar o povo, que se dispersou em silêncio. E começaram a sentir três terríveis dores de barriga. Monstruosas. As latrinas do palácio (que eram sete vezes maiores que as nossas bem conhecidas e convencionais latrinas cotidianas) foram insuficientes. Atendendo a uma sugestão de Min Tang, que era o mais velho e mais sábio, os três mandarins sentaram-se nos parapeitos das janelas que davam para a praça e defecaram com profunda convicção durante sete vezes setenta horas. Seus estômagos ficaram vazios como os pratos do banquete mas a praça, ao contrário, ficou inundada. Os três mandarins gulosos vestiram seus garbosos trajes de cetim e seda cravejados de brilhantes, costurados com fios de ouro e contemplaram aquela outrora praça e agora mar. Mar de merda.

E puseram-se a chorar porque pensaram que o povo não se deixaria derrotar. E que durante a noite viria furtivo, escondido, e algo faria com aquele mar amarelo, e verde, e preto, e até um pouco vermelho de algum sangue, tamanho fora o esforço.

Contemplavam a praça-mar e choravam de raiva.

Até que o mandarim mais velho e mais sábio, o guloso Min Tang pensou assim:

— "Meus irmãos: nada nos poderá deter. Se é verdade que queremos arrancar de uma vez por todas o sorriso da cara do povo, não temos mais remédio. Temos que comer tudo isso que aí está."

Os outros dois aquiesceram: essa seria sim a única maneira de consegui-lo. Eram gulosos e nada os detinha. Queriam arrancar o sorriso do rosto do povo e haviam de consegui-lo, taparam os narizes e atiraram-se resolutos campeões de natação nas águas de uma piscina. Mas calcularam

mal o volume. Havia mais merda do que pensaram. Mergulharam e não deu pé. Afogaram-se. Morreram.

No dia seguinte pela manhã o povo ia acudir à praça mas deteve-se distante. Até que os arautos informaram a infausta novidade. E a infausta nova trouxe ainda mais alegria ao rosto do povo que não se deixava derrotar. ☆

MEMÓRIA

✯ CANTO DE ADEUS A J. GUINSBURG

Sônia Machado de Azevedo

Doutora e Mestra em Artes pela Universidade de São Paulo – USP, com formação em Dança Moderna pela Escola Arte do Movimento. Tem experiência na área de Artes, com ênfase no ensino do teatro, teatro, dança, performance e trabalhos de corpo voltados à atuação do ator; professora e intérprete, pesquisa a arte enquanto possibilidade de transformação humana. Tem livros publicados – teóricos e de ficção –e artigos sobre teoria teatral em livros e revistas ligadas às universidades públicas. Dedica-se atualmente à pesquisa, à ficção, à direção e à dramaturgia. Professora titular em Práticas Corporais no bacharelado, pós-graduação e mestrado na Escola Superior de Artes Célia Helena.

Jacó Guinsburg

Jacó Guinsburg nasceu em 1921, Bessarábia, atual Moldávia e faleceu em São Paulo em 2018. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), formou e orientou gerações de professores, pesquisadores e artistas como professor da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Departamento de Artes Cênicas (CAC) da USP. Em 2001, recebeu o título de Professor Emérito da USP. É considerado um dos mais importantes especialistas em teatro russo e ídiche no Brasil. Semiologista, teórico e crítico de teatro, ensaísta, editor, tradutor, fundador e diretor-presidente da Editora Perspectiva, referência no campo editorial brasileiro nas áreas de Artes, Ciências Humanas, Comunicação, Estética, Filosofia, Linguística, Teoria Crítica, entre outras. Como editor foi responsável por apresentar ao Brasil nomes como Umberto Eco, Anatol Rosenfeld, Erich Auerbach, Roman Jakobson, Martin Buber, Tzvetan Todorov, Fernand Braudel, Benedito Nunes, Affonso Ávila, Haroldo de Campos, Décio de Almeida Prado e tantos outros.

São Paulo, Vila Madalena, 15 de setembro de 2019, noite.

Escrevo agora como quem canta, como quem dança, como quem chora. Não há outra maneira de dizer adeus a J. Guinsburg, meu velho amigo que partiu há quase um ano, meu pai espiritual.

Gostaria de escrever com a leveza que tinham suas poesias que eu lia, em voz alta, na sua sala da Editora Perspectiva, em muitas manhãs de sol, mas não vou conseguir. Sim, eu conheci o Jacó poeta e acompanhava a delicadeza com que escrevia e depois me escutava ler, os olhos semicerrados, como fazia quando nos ouvia durante os seminários que propunha no curso de Estética Teatral da ECA-USP, no início dos anos setenta.

Morreu em 21 de outubro de 2018 e recebi essa notícia no meio de um espetáculo teatral, na escola do meu neto adolescente. Saí do teatro correndo e liguei para uma amiga que me disse apenas: "o coraçãozinho dele parou de bater." Desliguei. Seu imenso e generoso coração havia cansado de bater. Ele estava cansado, eu sabia, ele me havia dito. Cansado de ser um espírito ainda jovem, vibrante e lúcido habitando um corpo muito velho, que só lhe trazia sofrimento.

Há muitos anos eu esperava a hora do adeus e a cada vez que o via pensava: haverá mais um dia? E mesmo que quase um ano tenha se passado desde sua morte, ainda me sinto completamente

indefesa frente à dor da despedida e frente à falta que ele me faz.

Um Mestre, como Jacó foi para mim, durante cinquenta anos, deixa, com sua partida, um vazio no peito impossível de ser preenchido. Sua ausência será um triste para sempre durante o tempo de vida que me restar...

Imagino meu Mestre lendo esse texto e fazendo uma piada qualquer sobre a eternidade, sobre o esquecimento, sobre ele mesmo ou sobre mim. Com certeza riria do que escrevo, como sempre fez de modo generoso e amável corrigindo, com sabedoria e afeto, o que eu dizia, o que eu escrevia. Acho que ele me achava muito séria, embora lembrasse da moto vermelha que eu tinha e dos meus cabelos desgrenhados, quando chegava para a sua aula. "Muito namoradeira você era", ele diria depois. E isso era a mais pura verdade.

Nossas conversas, através dos anos, eram alegres e cheias de risadas, pois Jacó sabia transformar os assuntos que eu trazia preocupada, em grandes e inacreditáveis piadas. Tenho tanta saudade desses momentos em que a conversa parecia não ter fim e o tempo ficava suspenso!

Não escrevo, neste momento, sobre a importância desse homem memorável em todos sentidos: estudioso ímpar, tradutor, escritor, professor, editor e muito, muito mais. Eu não saberia fazer isso. Seu currículo é extensíssimo e de conhecimento público. Jacó pertence a um Brasil que desmorona e a uma geração extraordinariamente atuante e ativa que, infelizmente vai nos deixando.

Ele certamente não concordaria com isso que escrevi acima, tinha esperança e acreditava em nós que havíamos sido seus alunos e nas gerações mais jovens. Tinha orgulho de nós. Tinha esperança na humanidade. Tinha fé no poder transformador da arte. E eu admirava isso nele. A generosa esperança.

O ser generoso e livre que ele era decididamente continuará a ser o exemplo a ser perseguido por mim e por todos que o conheceram; por seus "jacobinos", como eu sempre dizia a ele e ele gostava de ouvir.

O Professor que conheci ainda na faculdade, no início dos setenta era, sobretudo, aquele que ensinava a pensar. E a pensar livremente. Sem medo. Sem barreiras. E nos lançava desafios para esse aprendizado com textos filosóficos e teatrais terríveis, dificílimos. Naquele época pensei em abandonar o curso por causa dele!

Em suas aulas teóricas Jacó nos dava permissão para a grande aventura do pensamento e de uma vida de pesquisa e o estudo. Estávamos em plena ditadura, mas mesmo assim havia uma vida para ser descoberta, um caminho do viver em liberdade, uma vida em busca de nós mesmos e daquilo que fazia sentido procurar naquele mundo doido, naquele momento difícil do país em que vivíamos.

No início, tínhamos todos muito medo dele, impunha-se com um conhecimento e, mais que isso, com uma memória arrasadora. Ele parecia ser muito sério. Muitos anos depois descobri que essa seriedade era o outro lado de um humor impagável, às vezes terno, às vezes ácido, mas nunca rude. A imensa solidariedade do professor atravessou as paredes da sala de aula e se prolongou por toda minha vida, mantendo-se por perto, com enorme discrição, sempre pronto a ajudar.

Acompanhou minha vida atribulada, me ajudando como se auxilia a uma filha querida com atenção e carinho. Deu-me sempre bons conselhos, conselhos de amigo, conselhos de pai. Serei grata para sempre. Nunca esquecerei sua generosidade e penso agora enquanto escrevo: ele era de uma aterradora sinceridade, mas uma sinceridade profundamente amorosa, embora terrível, que eu amava.

Meu mestrado só existiu por suas cobranças e meu doutorado por sua sugestão, acompanhamento e apoio. Acompanhou minha vida profissional no SESI me ajudando com reflexões e sugestões sobre o que eu fazia, sempre sábio. E se estou há dez anos trabalhando no Célia Helena e sendo feliz, sei que fui indicada por ele, sei que estou aqui por causa dele.

Publicou meus livros teóricos, que pratica-

mente escrevemos juntos, e minha ficção, sendo sempre meu primeiro leitor. Acho mesmo que ele foi a pessoa que mais leu o que passei a vida escrevendo! Um dia me disse: "Minha filha, eu não posso publicar suas obras completas"!

Tenho um profundo orgulho de poder dizer que foi meu amigo e minha amizade mais duradoura. Uma amizade para sempre. Sei que ele riria disso também, acharia divertida toda essa minha intensidade. Não me importo: muitas vezes chorei também junto a ele, como estou chorando agora ao escrever e não me envergonho disso.

Fui sua amiga e tive a imensa sorte de ter podido agradecer a ele, na última vez que o vi, em sua casa, tudo que fez por mim. Pude dizer a ele tudo que eu sentia nesse nosso derradeiro encontro. Agradeci por ter me ajudado a ser a pessoa que sou, ter me permitido participar da sua amizade pela vida afora.

Depois subi a rua em que ele morava rumo ao metrô e à minha vida já sem meu segundo pai.

Agora ele mora em mim.

Talvez seja assim mesmo: os que amamos nunca morrem. ☆