



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS - HIBRIDISMOS,
INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA
EXPANDIDA

POÉTICAS LÚDICAS NA EXPLORAÇÃO DOS CONFLITOS: INVESTIGAÇÕES INICIAIS SOBRE O JOGO COMO PROPOSITOR CÊNICO NA UNIVERSIDADE.

HENRIQUE BEZERRA DE SOUZA

SOUZA, Henrique Bezerra de. **Poéticas lúdicas na exploração dos conflitos: investigações iniciais sobre o jogo como propositor cênico na universidade.** Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Universidade do Estado de Santa Catarina; Doutorando do Programa de PósGraduação em Teatro; Orientador: José Ronaldo Faleiro. Diretor, ator, professor.

RESUMO

O presente artigo visa investigar como o desenvolvimento de práticas lúdicas pode auxiliar na elaboração de trabalhos cênicos dentro do ambiente acadêmico, bem como catalisar recursos técnicos no trabalho de atores-alunos. Para tanto, analisa as práticas pedagógicas e artísticas desenvolvidas junto a turma do quarto semestre do curso superior de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará para montagem e apresentações do trabalho “Qual sua guerra?”. Nesta prática foram desenvolvidas atividades inicialmente desvinculadas da produção de um espetáculo e essencialmente visavam a exploração de princípios técnicos no trabalho de atores-alunos, tais como: energia, tensão e intenção. Posteriormente, tais atividades são abertas ao público e, a partir da temática de conflito, tomam a forma de obra cênica em mutação. Através deste processo, o artigo aponta possíveis aproximações entre a lógica do jogo e aspectos

- 3150 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

recorrentemente citados na prática teatral contemporânea, questionando se tais aproximações poderiam propor encaminhamentos pedagógico-artísticos no trabalho dos envolvidos. **Palavras-chave:** jogo: pedagogia do ator: cena contemporânea: formação

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar cómo el desarrollo de las prácticas lúdicas puede ayudar en la preparación de los trabajos de teatro en el entorno académico y catalizar recursos técnicos en el trabajo de actores-estudiantes. Se analizan las prácticas educativas y artísticas desarrolladas con la clase del cuarto semestre del grado de licenciatura en teatro de la Universidad Federal de Ceará en el asamblea y presentación de lo trabajo "¿Qual sua guerra?". En esta práctica se desarrollaron actividades inicialmente desconectadas de la producción de un espectáculo y esencialmente destinadas a la explotación de los principios técnicos en el trabajo de actores-estudiantes, tales como: energía, tensión y la intención. Más tarde, estas actividades están abiertas al público, y desde el tema de conflicto, toman la forma de un trabajo escénico. A través de este proceso, el artículo señala posibles similitudes entre la lógica del juego y los aspectos ampliamente citados en la práctica teatral contemporánea, cuestionando si estos enfoques podrían ofrecer referencias educativo-artístico en el trabajo de los involucrados.

Palabras clave: juego: pedagogía Actor: escena contemporánea: formación

ABSTRACT

This article aims to investigate how the development of ludic practices may assist in the preparation of scenic proposals in the academic environment and catalyze technical resources in the work of actors-students. It analyzes the educational and artistic practices developed with the class of the fourth semester of college theater-Degree from the Universidade Federal do Ceará to assembly and work presentations "Qual sua guerra?". In this practice activities were developed initially disconnected from the

- 3151 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

production of a spectacle and essentially aimed at the exploitation of technical principles in the work of actors-students, such as: energy, tension and intention. Later, these activities are open to the public, and from the conflict theme, take the form of scenic work in changing. Through this process, the article points out possible similarities between the play's logic and aspects widely cited in contemporary theater practice, questioning whether such approaches could offer educational-artistic referrals in the work of those involved. Keywords: play: actor pedagogy: contemporary scene: training

Em 2015 atuei como professor junto ao curso superior de TeatroLicenciatura da Universidade Federal do Ceará na área de “Interpretação e

Prática Teatral”. Neste ano fui responsável pela disciplina “Ator: Corpo/Voz” que tinha como eixos principais: “Treinamento técnico e energético do ator. Experimentação do corpo enquanto potência cênica. [...] Composição de partituras cênicas a partir das experimentações corpo/voz.”¹. Através deste direcionamento os princípios que foram mais enfocados no período foram os de tensão, intenção, impulsos e energia. Para tanto foram utilizadas as reflexões de Barba, Grotowski, Thomas Richards, Luís Otávio Burnier, entre outros pesquisadores.

No transcorrer da disciplina, alguns eventos ocorridos no contexto brasileiro, bem como conflitos pessoais dos alunos² e, até mesmo, questionamentos sobre a ideia de “formação do ator” foram modificando os trajetos percorridos pelos discentes e por

¹ Trecho retirado da ementa da disciplina.

² Algumas das situações que foram levantadas no período: as ameaças e hostilização sofridas pela transexual que saiu crucificada na 19ª Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, a desapropriação dos moradores e demolição da Comunidade Alto da Paz em Fortaleza – CE ocorrida no início do ano de 2014, o temor da demonstração de carinho em espaços públicos devido a um forte movimento homofóbico, entre outras questões. ³ Jogo no qual um dos participantes é o “pega” e deve correr atrás dos outros jogadores.

Quando um dos jogadores for tocado pelo “pega” ele se tornará o perseguidor enquanto todos os outros devem continuar a fugir de seu toque. No caso em questão, somava a este exercício um trabalho com alteração de velocidades (rápida, média e lenta) estimulando-os a manter o mesmo nível de tensão e intenção em todas as velocidades.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

mim. Ocorre que, neste período, surgiram algumas indagações, a exemplo: como o que estava sendo desenvolvendo ali, na sala de aula, poderia dialogar com a realidade que os alunos viviam? Como as reflexões que a disciplina propunha ainda eram pertinentes para uma prática artística que os motivasse? Estes questionamentos inquietaram minha prática docente direcionando-a para tentativas que visassem respondê-los. Neste encaminhamento a disciplina foi dividida em duas fases, a primeira enfocando uma preparação técnica, promovendo o contato dos discentes com o conteúdo programático previsto. Já a segunda visava uma exploração poética e pessoal dos conceitos tratados. Esta exploração se dava através de jogos, desafios e questões que lançava para eles e pedia que as respondessem por meio de uma proposição prática.

O processo ocorria do seguinte modo: propunha aquecimentos simples, desde jogos infantis como “escravos de jó” ou “pega-pega em câmera lenta”³, a aquecimentos através de imagens, tais como dividir os discentes em duplas e construir uma situação na qual eles seriam escorpiões em luta pela vida. Estas proposições tinham como princípio evocar os conteúdos que haviam sido tratados no início do semestre. Assim, os escorpiões nunca se tocavam, mas o perigo constante de ser atacado promovia um estado de tensão e intenção constante, bem como o estímulo de impulsos que promovessem um possível ataque. No caso do “pega-pega”, ao fugir de seu perseguidor em câmera lenta, o corpo deveria se mobilizar na mesma intenção de quem foge com força total, o movimento era contido, mas estimulava uma força que o ultrapassava, ou, inspirado nas ideias de Eugenio Barba, uma “[...] vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade.” (BARBA, 1994, p. 50).

Somado a isto, em diversos momentos os questionava sobre as próprias indagações que eles haviam feito no transcorrer do semestre. Como determinado exercício dialogava com sua realidade? De que modo este trabalho poderia fazer sentido à sua prática artística? Através destas questões disparadoras executadas durante a prática dos jogos, os discentes transformavam os exercícios. Na tentativa de responder estas indagações,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

metamorfoseavam os jogos dentro da regra pré-estabelecida e, por vezes, criavam estruturas de ação com forte potência cênica. Os elementos técnicos abordados no início do semestre não eram mais buscados de maneira direta, ou seja, não havia o desejo de buscar uma intenção ou ativar uma rede tensões e um fluxo livre de impulsos, mas tais princípios surgiam como uma consequência da necessidade de responder uma provocação.

Inicialmente, tais proposições tinham como objetivo apenas a sala de aula, porém, tanto eu quanto os discentes desejávamos expor as “respostas” que haviam sido construídas. A partir destes encaminhamentos passamos a organizar em conjunto uma ação cênica para ser apresentada no fim do semestre e que reunisse as práticas que foram realizadas em sala de aula. Esta ação consistiu basicamente na exibição destes exercícios para uma plateia, todavia, não no formato de uma “exibição técnica”, mas estruturada a partir das respostas práticas que os discentes deram as questões. O que o público via como cenas eram, para os atores-alunos, um conjunto de exercícios executados de maneira contínua. Posteriormente, buscando sanar inquietações temáticas ainda latentes nas práticas abordadas, foram inseridas algumas cenas estruturadas pelos próprios discentes. Assim, a proposta final ficou fortemente marcada pela ideia do “conflito” de modo que foi intitulada como “Qual sua guerra?”.

Esta ação foi apresentada em momentos distintos³ e a cada realização se atualizava com os conflitos que permeavam os atores-alunos. Tal fato me chamou a atenção para o modo como os discentes metamorfoseavam a obra. Além disso, a inserção de novos atores-alunos nas apresentações trouxe à tona o seguinte aspecto: mesmo que estes novos integrantes não tivessem um contato prévio com os conteúdos abordados no período em que transcorreu a disciplina, os ensaios estruturados a partir dos jogos

³ Até o presente momento “Qual sua guerra?” foi apresentado em três ocasiões distintas ao longo de 2015 e 2016, a primeira no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, a segunda no Campus do PICI da Universidade Federal do Ceará e a terceira no Colégio Liceu do Ceará.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

faziam com que eles evocassem uma disponibilidade corporal semelhante aos atores-alunos veteranos, trabalhassem com as mesmas alterações de tensão e intenção, ou seja, aspectos técnicos com os quais eles não teriam tido contato prévio. Diante disto me questionei: o jogo teria a capacidade de funcionar como um catalisador para a técnica do ator?

APROXIMAÇÕES CENA E JOGO NA FORMAÇÃO DE ATORES, UM CATALISADOR?

Na tentativa de compreender melhor o conceito de jogo, recorri inicialmente às considerações de Johan Huizinga a respeito do termo. Apesar de reconhecer as limitações⁴ de seu pensamento, o escolhi para situar estas reflexões devido às contribuições que seus estudos e as lacunas por ele deixadas poderiam trazer à prática teatral. Em sua visão:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. (HUIZINGA, 2010, p. 33)

Observei nesta definição uma forte semelhança com a cena teatral. Entretanto, a despeito desta proximidade, geralmente quando se fala na preparação de atores, tem-se a ideia de um acúmulo e assimilação de recursos técnicos inspirados nas mais diversas

⁴ Nas palavras de Roger Caillois: “Huizinga executou, brilhantemente, esta demonstração, mas se descobre o jogo onde, antes dele, ninguém soube reconhecer a sua presença ou influência, omite deliberadamente a descrição e a classificação dos próprios jogos, como se todos respondessem às mesmas necessidades e exprimissem de forma indiferente, a mesma atitude psicológica. [...] A análise das fórmulas iniciais de que Huizinga se serve para circunscrever o campo das suas verificações permite a detecção de estranhas lacunas numa investigação que é aliás, em todos os aspectos, notável.” (CAILLOIS, 1990, p. 23)



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

estéticas. Porém, creio que as técnicas existem para oferecer subsídios para o ofício, são caminhos para se atingir um objetivo, mas depois de aprendido o caminho, tem-se a liberdade para brincar, criar atalhos, cruzar estradas diferentes e assim traçar novas rotas.

Por mais que esteja ensaiado, o espetáculo teatral é um acontecimento instantâneo que acontece na relação com o público. Diferentes espectadores, espaços e períodos provavelmente influem de maneiras distintas no acontecimento espetacular. Nesta perspectiva, mesmo que tenha sido programada rigorosamente, a ação artística comporta certo nível de improviso, na medida em que se adapta as novas condições em que é apresentada. Tal pensamento não traz em si uma novidade e já foi defendido há bastante tempo por Sandra Chacra:

A natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização – embora passível de reprodução – ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um defeito estético também transitório. (CHACRA, 1991, p. 15)

Sob esta ótica, até nas estéticas mais tradicionais pode-se encontrar espaço para o improviso e jogo do ator. Entretanto, curiosamente, ao observar os programas de formação de atores em escolas e universidades, noto uma tendência à valorização técnica, apontando métodos e modos de fazer “confirmados” pela história do teatro. Mesmo que haja uma exploração da temática do jogo na formação de atores no ensino superior, esta parece deterse, principalmente, nas metodologias do *jogo teatral* e *jogo dramático*. Não obstante, é encarada, por vezes, apenas como uma etapa de



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

preparação curricular, ou seja, como um dos estágios iniciais da formação do artista que edificará seu aprendizado técnico como ator. Quando se passa para as disciplinas que são voltadas para o eixo de “interpretação e prática teatral”, há uma tendência de que seus conteúdos programáticos se concentrem nas reflexões de um ou mais encenadores, não se debruçando especificamente sobre a potência de criação cênica do jogo.

Ora, creio que a técnica é extremamente importante no ofício do artista; ela oferece subsídios, pontos de partida e meios com os quais trabalhar, mas não deve ser a única preocupação do ator. Como defende Ximenes, se a arte fosse “[...] uma receita de bolo a seguir, se não tivesse o toque das emoções, das sensibilidades, das criatividade individuais, seríamos todos geniais artistas.” (XIMENES, 2010, p. 89).

A palavra “técnica” traz a ideia de um processo que visa alcançar algo. Ela encerra em si procedimentos para o alcance de um objetivo, é o meio para se operacionalizar alguma coisa, quer seja a transformação da matéria ou os estados afetivos de uma audiência. Vendo desse modo, ela é um *caminho*, um *processo* para o alcance de um objetivo e não o objetivo em si. Pouco adianta ao indivíduo ser dotado de um arsenal técnico se ele não sabe o que quer alcançar. Por meio dela diminui-se o “abismo” entre o que se aspira e o que se realiza de fato.

De acordo com Burnier (2009), caso exista apenas o desejo, mas o ato não é realizado, não se tem uma obra artística, mas uma ideia que poderia ter sido concretizada. Do mesmo modo, caso exista apenas a técnica sem o impulso criador, tem-se apenas uma reprodução mecânica de alguma coisa, não há criação, mas simplesmente reprodução. Então, para ele:

A técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, como a de um halterofilista, mas *humana, em-vida*, ou seja, algo que lhe permita estabelecer um elo

- 3157 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo é e faz e, ao articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores. A técnica de ator, portanto, só existe, ao nosso ver, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. Do contrário, ela seria apenas ginástica a preparar o corpo para uma atividade puramente física, na qual os aspectos humanos e subjetivos estariam resguardados ou adormecidos. (BURNIER, 2009, p. 25).

Diante destes apontamentos percebe-se que a técnica tem importância, mas somente sua execução parece não ser suficiente para compor o ato artístico. Nesta visão, a prática do ator comporta outros elementos além do aprendizado de técnicas, mas quais elementos são estes? Creio que uma das respostas possíveis para esta questão possa estar indiciada no potencial lúdico do jogo.

Tomando como base o pensamento de Huizinga pode-se observar que o jogo é algo inerente ao homem, é anterior até mesmo à cultura. Em sua visão, muitos hábitos e rituais do homem (casamento, eleições, regras de um tribunal) foram fundamentados em atividades lúdicas. Por estar intimamente ligado a humanidade, diversas funções já foram atribuídas ao jogo: descarga de energia excedente, treinamento para a vida, eliminação de impulsos agressivos, entre outras. Curiosamente estas observações distintas têm um ponto comum: o jogo significa algo, parece estar conectado a alguma coisa além dele mesmo.

Huizinga defende que dentro do espaço de jogo existem regras específicas que, muitas vezes, diferem das que vigoram fora dele. Existe um empenho real, uma tensão nos jogadores, algo está acontecendo e pode mudar a vida dos envolvidos. Apesar de tudo, tem um caráter lúdico, descompromissado em certa medida; o jogo não é realizado somente em favor de um objetivo a ser alcançado. Além disso, seu tempo e espaço são limitados. O indivíduo, ao jogar, vive uma situação de tensão real ao mesmo tempo em

- 3158 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

que sabe que está em uma “realidade inventada”, “[...] quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem, contudo, perder inteiramente o sentido da realidade habitual.” (HUIZINGA, 2010, p. 17).

Tais características comportam em si uma forte aproximação com a cena teatral: os limites de espaço e tempo, a volição dos envolvidos, um conjunto de regras específicas. Há inclusive certo descompromisso, visto que uma ação realizada em cena não tem, necessariamente, as mesmas consequências que teria se realizada em uma situação da vida cotidiana. É certo que, cada vez mais, as práticas teatrais contemporâneas propõem estratégias que buscam borrar os limites de espaço e tempo, bem como o “descompromisso” que um ambiente ficcional pode gerar, porém, mesmo sob esta ótica, as aproximações que a prática cênica e a lógica do jogo possuem trazem reflexões interessantes para o trabalho do ator. Como reitera Meran Vargens:

Com todas as implicações que existem na atitude de incorporação presente na estrutura do trabalho do ator, considerá-la um jogo, trabalhá-la na perspectiva de entrar e sair do jogo, do *faz de conta* associado ao espírito da criança, facilita o caminho. (VARGENS, 2010, p. 153).

A defesa desta aproximação visa apontar uma outra forma de conquistar o aparato técnico do artista que está na cena. Encarar as proposições cênicas como um jogo, como tarefas e desafios a serem solucionados, podem induzir um movimento mais orgânico para o ator, visto que ele não busca respostas técnicas para os desafios, mas soluções pessoais, descobertas e realizadas na prática do jogo. Em síntese, como aponta Janaína Martins: “O prazer que envolve o jogo, na ludicidade do pesquisar, do conhecer a si, do expressar, do escutar, do compartilhar, do brincar, permite que o processo criativo flua em potencial.” (MARTINS, 2008, p. 33).



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

No caso do “Qual sua guerra?” as soluções funcionaram como catalisadores dos recursos técnicos dos artistas, bem como propositores de cena. O jogo dos escorpiões, quando transposto para as apresentações públicas, deu lugar a partituras corporais extracotidianas que intensificavam a energia e presença dos atores. Para tecer tal afirmação tomo como base um dos pensamentos de Eugenio Barba sobre energia. Para ele, a energia de um ator é fator responsável por modificar “[...] a sua presença física e transformá-la em presença cênica, e portanto expressão.” (BARBA, 1994, p. 77). Entretanto, acredito que encarar a energia como um aspecto isolado do trabalho do artista é um equívoco, visto que ela está intimamente atrelada a algo que está sendo realizado. De acordo com Burnier: “A palavra energia vem do grego *energon*, que significa ‘em trabalho’ (*en*= entrar, dentro; *ergon, ergein*= trabalho).” (BURNIER, 2009, p. 50). Neste sentido, dizer que um ator tem energia, significa na realidade, afirmar que ele tem energia naquele momento, naquela ação, no trabalho que está desempenhando.

Por estar intimamente ligada a algo que está sendo realizado, pode adquirir um caráter transitório e inconstante no trabalho do ator que deve repetir sua cena diversas vezes com a mesma qualidade de energia da primeira vez. Tendo em vista tal problema, é necessário saber como mantê-la presente no desempenho do artista. Barba aponta *princípios-que-retornam* que, de acordo com ele, criam tensões físicas no corpo do ator que gerariam uma diferença de potencial pela qual passaria a energia. Não pretendo me aprofundar nos princípios apontados pelo pesquisador, mas fiz tal alegoria para justificar o seguinte pensamento: devido ao seu caráter abstrato, talvez seja mais interessante não pensar em *ter* energia – visto que biologicamente todos os seres vivos a possuem – mas sim em *como* alcançá-la em favor da presença cênica apontada por Barba:

Para um ator, ter energia significa saber *como* modelá-la. Para ter uma ideia e vivê-la como experiência, deve modificar artificialmente os percursos, inventando



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

represas, diques e canais. Estes constituem resistências contra os quais *pressiona* a intenção – consciente ou intuitiva – e que permitem a sua expressão. (BARBA, 1994, p. 79)

Diante disto, no caso aqui estudado, mesmo o público não sabendo que a cena apresentada era fundamentada em um jogo de sobrevivência entre escorpiões, os atores mantinham suas partituras e, assim, estabeleciam obstáculos físicos, “represas e diques” de tensões musculares que os auxiliavam a estar presentes na cena. Não obstante, estimulados pela aproximação dos

“escorpiões” com a própria realidade, os discentes os metamorfosearam, dando lugar a dois times opostos que travavam um embate. Tais times evocavam a imagem do confronto de ideias opostas, bem como os conflitos que permeavam os discentes nos ensaios das apresentações. Tal postura, quando colocada em contato com as proposições cênicas dos alunos, trouxe à tona as questões que os incomodavam nos períodos das apresentações.

Assim, a partir da exploração de jogos que visassem contemplar os princípios técnicos tratados no início do semestre, a estrutura do “Qual sua guerra?” foi se edificando. A apresentação tomou então a seguinte forma: cena inicial pautada em um aquecimento cantado de cantigas infantis (escravos de jó e atirei o pau no gato) que, ao se inspirar no conflito gerado pelos escorpiões, dividiu os cantadores em dois times e transformou as cantigas em hinos de guerra. Posteriormente a cena se desenvolveu para um trabalho com partituras extracotidianas enquanto um dos atores narrava um texto de sua autoria e que se modificava a cada apresentação. Os textos em questão eram motivados pelo diálogo com a realidade em que estavam inseridos. Na primeira apresentação, o assunto abordado foram as críticas e ameaças sofridas pela transexual que desfilou crucificada em São Paulo na 19ª Parada do Orgulho LGBT, retratadas na frase do discente Levi Mota Muniz: “Todos os dias transexuais são crucificadas, mas só hoje o povo pede bom senso.” Em outro momento, em uma apresentação já realizada em 2016, o foco foi a suposta

- 3161 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

prevaricação na investigação de uma chacina ocorrida em Messejana, bairro de Fortaleza – CE, na qual 11 jovens foram assassinados e 44 policiais militares foram autuados como suspeitos; situação esta que foi contemplada na corruptela que o aluno Ilton Rodrigues fez da frase inicial: “Foram onze de nós assassinados e eles ainda nos pedem bom senso.” Ambas abordagens resultaram na cena representada pela figura 1:

Figura 1 – Uma das cenas iniciais de “Qual sua guerra?”



Fonte: Registro fotográfico de Wladimir Dantas

Mesmo imbricado em situações reais e dispostos em uma exibição espetacular, os discentes foram orientados a tratar as cenas como um jogo aberto, passível de ser modificado durante sua execução. Creio que tal posicionamento fez com que os recursos técnicos necessários para execução de seu trabalho fossem então catalisados de maneira indireta, ou seja, não buscaram tensões, intensões e um fluxo livre de impulsos para desenvolver uma presença e energia na cena, mas, através dos desafios que a cena-jogo propunha, suas respostas práticas os levaram a conquistar tais aspectos.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

APROXIMAÇÕES JOGO E CONTEMPORANEIDADE

Um dos aspectos dificultosos na construção do “Qual sua guerra?” foi sua falta de linearidade narrativa bem como de uma edificação de personagens. O caráter fragmentado e difuso da ideia de exibição de exercícios que, posteriormente, eram ressignificados na apresentação, trouxe questões difíceis de serem exploradas. Como conquistar a organicidade ou um fluxo livre de impulsos sem uma motivação clara para os discentes? Ora, como visto acima, a questão talvez não esteja na busca de uma motivação em si, mas na criação de motivações por meio dos desafios do jogo. Neste sentido as estratégias utilizadas em sala de aula apontaram caminhos similares com pensamentos recorrentes nos estudos sobre práticas teatrais contemporâneas.

Para que as relações que aponto sejam estabelecidas, deve-se encarar a possibilidade de lidar com a ideia de jogo do ponto de vista estético, ou seja, não como mera preparação, exercícios ou diversão, mas possível torná-lo em si uma obra cênica. Possibilidade que é reiterada nos pensamentos de Pupo:

Não há o estabelecimento das circunstâncias dramáticas, não há enredo e à primeira vista, poder-se-ia mesmo dizer que não acontece grande coisa. No entanto, a inteireza dos jogadores, sua concentração, sua fluência e a respiração coletiva que traduz a cumplicidade instaurada se tornam palpáveis e podem fazer da observação desse gênero de atividade lúdica uma experiência estética enriquecedora. (PUPO, 2010, p. 230)

Nesta narrativa, a pesquisadora mostra como a dinâmica de um jogo poderia atravessar o campo da “preparação para algo” e transformar-se em um objeto em si, autossustentável como obra estética. As relações que são estabelecidas em jogo dinamizam tensões e intenções distintas nos jogadores e naqueles que observam, tornando-o um alvo interessante do olhar. Diante desta possibilidade, ao retomar o que

- 3163 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Huizinga defende como jogo, pode-se analisar com mais detalhes os pontos de confluência que defendo.

O indivíduo em jogo não busca necessariamente representar algo. Seus esforços são centrados na prática e resolução do jogo, de modo que, tal processo ativa uma rede de tensões nos jogadores em função do desenlace do que lhes foi proposto. Estas tensões colocam em evidência o próprio jogador, suas qualidades e esforço pessoal. Ao observar uma pessoa jogando não se vê necessariamente um ser ficcional, mas sim o próprio ator-jogador, seu corpo não é signo de alguém, mas se presentifica na cena-jogo.

Apesar de possuir regras definidas, não há necessariamente uma fábula ou uma unidade narrativa sendo transmitida. As regras existem para instaurar e definir a atmosfera do jogo, mas não para unificar os significados que poderiam ser veiculados. Ao observar um jogo do ponto de vista estético, suas regras podem até ser descobertas, porém os significados que esta cena-jogo poderá emitir não serão singulares, serão construídos na relação realizada com cada observador.

Por se pautar em princípios e não em uma unidade dramática, o observador tem uma maior liberdade para centrar sua atenção no ponto que lhe for mais conveniente no ato do jogo, quer seja na corporeidade dos jogadores, nos objetos que por ventura sejam utilizados, no espaço do jogo em si, ou seja, pratica-se a ideia de uma horizontalidade nos emissores de informação. Assim, as regras apenas estabelecem pontos de sustentação que poderão ser atravessadas por um fluxo livre de associações decorrentes da observação e participação no ato. Como no caso estudado, em uma disputa entre dois times, um espectador poderá enxergar o duelo da humanidade, outro poderá entrever os desenlaces de uma história de amor, já um terceiro poderia notar apenas as sensações que o conflito produziria.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Além disso, o jogo se apresenta em processo, em ação. Sua resolução ocorre durante a efetivação do ato e não previamente. Quando resolvido, o jogo encontrará seu fim. Desse modo, a cada execução é passível de mudanças de acordo com as relações estabelecidas entre os jogadores, elementos, espaço do jogo e possíveis observadores. Por mais que esteja condicionada a eventuais regras que o ato possa impor, essa possibilidade de adaptação e improviso evidencia o não-acabamento do jogo e cria fissuras por onde a realidade poderá se infiltrar, sublinhando assim a ideia de que o que ocorre não é a representação de algo, mas um jogo que se assume como tal.

Tais características comportam em si semelhanças conceituais com estratégias frequentemente associadas às práticas teatrais contemporâneas: A presentificação, a obra como processo, a abolição de um significado pré-determinado. Ao verificar o que Josette Féral defende como elementos de um *teatro performativo* pode-se entrever pontos de confluência com o que foi citado acima. Na opinião da pesquisadora:

Uma das principais características deste teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido. [...] 5. No teatro performativo o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e mostrar o fazer (*showing doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. [...] 6. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda a dependência exterior a uma mimesis precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. (FÉRAL, 2008, p. 209)

Somado a isso, deve-se ter em mente que na prática teatral, os paradoxos levantados por revisões estéticas tendem a perpassar o trabalho do ator, fazendo com que o



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

processo de sua formação não seja único e inequívoco, mas plural, fortemente ligado ao que se deseja que ele cumpra em cena. Basta observar a ligação entre a prática do ator e propostas diversas de encenação que este vínculo é evidenciado.

Ora, se cada revisão estética tende a criar posturas diferenciadas para o ator e posteriormente tenta orientá-las, na cena contemporânea este movimento também ocorre. Mesmo descentralizado, é exigido do ator a criação de subsídios que justifiquem sua existência em cena, como situa Bonfitto:

Se observarmos as práticas de atuação exploradas na contemporaneidade, independentemente das especificidades estéticas que caracterizam tais manifestações, o ator/performer deve saber como justificar, como preencher as próprias ações a partir de procedimentos e elementos que ultrapassam os recursos e instrumentos oferecidos pelos sistemas de atuação utilizados pelo teatro dramático ou épico, tais como aqueles elaborados por Stanislavski, M. Tchékov, Brecht, etc. (BONFITTO, 2010, p. 93)

Porém, que outros “procedimentos e elementos” são estes? Na prática teatral contemporânea o artista está ciente do que deve alcançar, mas por vezes se vê desprovido de caminhos para trilhar no alcance destas metas. Quando existem, são caminhos fragmentados, narrativas de processos, implicando que ele encontre as próprias soluções. Tem-se um constante acúmulo de orientações, conhecimentos. Contudo, a informação por si traz poucos subsídios para seu ofício, preenche-o de conteúdo, mas não atribui necessariamente experiência para a situação. Diante disso, pode-se traçar um paralelo com as ideias de Jorge Larossa Bondía:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. [...] com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de

- 3166 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

“sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. (BONDÍA, 2002, p. 21)

Não nego que a noção do que o artista deverá buscar em cena será importante para seu ofício, mas se os estudos se detiverem nestas necessidades, acredito que se favorece a criação de atores repletos de informação e não sujeitos da experiência. Na tentativa de evitar este caminho, recorro novamente aos estudos de Bondía e, de acordo com o autor, a experiência se adquire “[...] no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece.” (BONDÍA, 2002, p. 27). Proposta que está em forte sintonia com o ideal de jogo.

No jogo são apresentadas regras, tarefas, questões a serem solucionadas. Elas exigem a atenção dos jogadores para serem resolvidas e, são suas resoluções que irão traçar o percurso do ato, favorecendo o fluxo criativo de seus participantes. Porém, tais questões não são solucionadas racionalmente. Os jogadores não chegam as suas conclusões através da reflexão, mas durante a prática, estas respostas surgem através de *rasgos de intuição* (HUIZINGA, 2010, p. 131). A solução da tarefa do jogo nasce no processo, oriunda da interação entre os jogadores e do que for requisitado. O problema é apresentado, mas a resposta não é fruto de um encadeamento racional, e sim de um rápido instante de incerteza onde surge este rasgo de intuição.

Estes “rasgos” são individuais, intransferíveis, o que, por sua vez, proporciona soluções distintas para a mesma situação. Com isso, creio que no caso do ator, esta passagem do momento de incerteza para a resolução proposta pelo *rasgo de intuição*, lhe oferece elementos que criam o preenchimento e justificativa de suas ações em cena. Alerto que o foco deste estudo não se centra nas soluções que poderão surgir neste processo, visto que no caso do “Qual sua guerra?” as soluções foram múltiplas. O enfoque deste



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

trabalho baseia-se na defesa de um encaminhamento prático para o artista que favoreça a criação destes rasgos.

Tal processo ganha sentido ao observar algumas características do trabalho do ator na contemporaneidade. Como lembra Renato Cohen, mesmo que o artista esteja desvinculado da ideia de uma representação, o fato dele lidar:

[...] com o 'aqui-agora' e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com *energia* ganhe grande significação. Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contacto com o artista. (COHEN, 2007, p. 105)

No entanto, o encaminhamento deste trabalho pode ter várias direções. Como visto anteriormente, na opinião de Bonfitto, o ator, desprovido de uma história que poderia funcionar como o eixo de seu trabalho e lhe fornecer a justificativa de suas ações, deve encontrar outras soluções para que tais processos ocorram. Assim, o ator não dá corpo às suas ações a partir de uma rede de significados, mas através da produção de sentido. Nas palavras do pesquisador:

[...] chamarei de sentido o efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator/performer, desencadeado não a partir de conteúdos previamente estabelecidos, mas a partir dos elementos que envolvem a exploração e a execução dos materiais de atuação. [...] É a partir dessa relação que frequentemente não é regida por uma rede semântica pré-determinada, que os sentidos podem ser produzidos. De qualquer forma, a conexão entre as dimensões interior e exterior, fator fundamental nesse caso, deve ser vivenciada pelos dois pólos, ator e espectador, que assim, interagem. É em função de tal conexão que uma 'ressonância' (qualidade de presença, dilatação, *bios...*) pode ser reproduzida



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

pelo ator, fazendo com que a atenção do espectador se mantenha ativa.
(BONFITTO, 2010, p. 94)

Como pode-se observar, esta construção de sentido não é fruto de um encadeamento racional das ações, mas surge através da constante exploração dos materiais de atuação e das relações que o ator estabelece com eles e o ambiente que o circunda no momento. Ora, pode-se entrever aí uma proximidade com os *rasgos de intuição*. Na busca da solução para os desafios que a cena lhe impõe, os *rasgos de intuição* poderão surgir e trazer consigo os sentidos que justificariam e estabeleceriam esta “ressonância (qualidade de presença, dilatação, *bios...*)” no trabalho do artista.

Deste modo, o trabalho desenvolvido na Universidade Federal do Ceará buscou criar um ambiente propício para que estes *rasgos de intuição* surgissem nos desafios que eram impostos aos discentes. A partir das questões que os jogos propunham criava-se um espaço de criação pessoal para os alunos. Ocorre que, posteriormente, estes rasgos foram exibidos para o público e, em sua exibição, foram novamente modificados pelas mudanças que uma exibição espetacular gerou. A divisão em times, a absorção de conflitos cotidianos, a relação com novos espaços, cresceu a tal ponto que passou a incorporar a plateia de maneira ativa, envolvendo cenas nas quais os discentes convidavam os espectadores a “entrar na guerra”. Neste processo de responder aos desafios dos jogos, os atores-alunos traziam em seu forro os aparatos técnicos necessários para evolução e desenvolvimento da cena-jogo executada. Mesmo desprovido de um enredo dramático claro e uma edificação de personagens, “Qual sua guerra?” buscou apostar no potencial lúdico do jogo para criação destes rasgos e, com isso, trouxe à tona os conflitos dos discentes que, inicialmente, não tinham necessariamente uma intenção estética, mas que através do sentido que os atores-alunos construíram para o jogo, passaram a apontar os indícios poéticos que semearam uma proposição cênica.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo. Hucitec, 1994.

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, Campinas, p. 20 – 28, 2002.

BONFITTO, Matteo. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? *In*: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs). **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Cotovia, 1990.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva. 2010.

- 3170 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

MARTINS, Janaína T. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator.** 2008. 199f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. O pós-dramático e a pedagogia teatral. *In:* GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs). **O pós-dramático.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

XIMENES, Fernando Lira. **O ator risível:** procedimentos para cenas cômicas. Ceará: Ed. Expressão Gráfica, 2010.

VARGENS, Meran. A verdade em jogo ou os papéis da palavra verdade no jogo do faz de conta. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n 24, p. 149-165, 2010.

- 3171 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG