

ZANANDRÉA, Ana Paula. **Metodologia destinerrante para um corpo em processo.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Universidade do Estado do Paraná; Professora CRES. PPGAC-UFRGS; Doutorado; João Pedro Alcântara Gil. Diretora e produtora teatral.

RESUMO: Ao longo do doutorado, venho realizando uma pesquisa guiada pela minha prática enquanto encenadora e professora de direção. Esta investigação se concentra na relação corporal estabelecida entre atrizes, atores e encenadora no processo de criação teatral. Parto, portanto, da experiência vivida pelo meu próprio corpo, habitante da encruzilhada existente entre os fazeres artístico, docente e acadêmico. Um corpo que se encontra inserido no processo, que está em processo, e que é o próprio processo. Ele incita o atravessamento da pesquisa pela minha caminhada nômade e destinerrante dos últimos anos, que marca indelevelmente o meu fazer enquanto doutoranda e que transparece na escrita. Por se tratar de um “objeto” de estudo instável, flutuante, atópico, efêmero, complexo, em ebulição, em evolução, como o próprio sujeito da pesquisa o é, torna-se necessário a adoção de procedimentos teórico-metodológicos que não o sufoque em epistemologias caducas sem que haja prejuízo do rigor necessário para uma tese deste nível. Nesta premissa, procuro desenvolver neste artigo alguns dos pressupostos teóricos que me apoiam na formulação de uma metodologia para esta pesquisadora destinerrante. Partindo do pensamento de Jacques Derrida, de conceitos apontados por Sophie Proust em seus estudos acerca da direção de atores, da pesquisa guiada pela prática artística e da crítica genética, desenvolvo as noções de “subjétíl”, “destinerrância”, “adestinação”, “olho de fora” e “*on stage*” dentro deste grande processo que é o doutorado. Ao tencionar as fronteiras, levando ao extremo os pontos de convergência entre as diferentes práticas, percebo que os resultados até agora encontrados apontam para a potência desta aproximação entre fazeres distintos. As práticas se contaminam neste meio, neste átomo que é a pesquisa guiada pela prática artística, enriquecendo a minha criação teórica, artística e docente.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo do diretor teatral: destinerrância: direção de atores: pesquisa guiada pela prática artística: subjétíl.

ABSTRACT: During my PhD studies I am developing a research lead by my practice as lecturer and theatre director. This investigation concentrates in the corporal relationship which is established among actresses, actors and director during the creative process. I depart from my body that inhabits the crossroad between artistic, pedagogical and academic craft. I speak about a body which is: 1. embedded in the process; 2. in constant process; and 3. is itself the process. This body invites me to transverse my research influenced by my nomad and destinerrant life style which indelibly marks my doing as PhD researcher and my writing capabilities. This unstable, floating, ephemeral, complex object of research that is in constant ebullition and evolution requires a theoretical and a methodological procedure that will not suffocate it in fixed epistemology without loss of the necessary rigor for academic work. Therefore, in this article I develop parts of a theory that supports me to emulate a methodology for a destinerrant researcher. I depart from Jacques Derrida's philosophy, from concepts by

Sophie Proust's studies regarding actors' direction processes, from principles of the Practice as Research and from the Genetic Critic's methodology to develop notions such as "subjectile", "destinerr", "adestination", "the outside eye" and "on stage". My preliminary results point out the potency of such approximation amongst different practices. They influence themselves in this between, in this atopy which is my research, enriching my theoretical, artistic and pedagogical creation.

KEY-WORDS: Theatre directors' body: destinerrancy: actors' direction: practice-led research: subjectile.

INTRODUÇÃO

A vida é feita de escolhas. Não poderia ser diferente com a pesquisa. Escolhi fazer doutorado sobre a direção de atores quando poderia seguir esta pesquisa fora da academia. Esta escolha vem com seu bônus e ônus: contar com todo o suporte de um programa de pós-graduação que, portanto, exige o cumprimento de alguns moldes. Para que tenha validade neste meio, deve ter um método preciso, bem elaborado, a ser seguido com rigor.

A escolha por este caminho se transformou numa das grandes questões de minha investigação. Me dediquei à busca por palavras, conceitos e noções para nominar a minha prática, já existente mas ainda intuitiva, de pesquisadora.

Porém, este processo de pesquisa não tem sido linear. Nele se misturaram tantos outros – pedagógicos, artísticos, do doutorado (com todas as burocracias acadêmicas e compromissos), e da minha vida pessoal – num único processo criativo. Trata-se de uma só criação, num emaranhado de fazeres, saberes e experiências que constituem o meu ser em existência. E isto demanda a elaboração de uma epistemologia própria.

Para melhor abordar esta questão, neste artigo retraçarei este caminho confuso até agora. Me lanço no desafio de compartilhar através destas poucas linhas um resumo dos pressupostos filosóficos que me respaldam. Reivindico assim um fazer destinerrante da pesquisa, que fecunda inegavelmente a mesma, devendo portanto ser validada enquanto percurso metodológico possível.

A ESCOLHA POR UM CAMINHO QUE ME ESCOLHEU

Logo no começo dos meus estudos de doutorado, enquanto o projeto ainda estava inconsistente em muitos aspectos, participei do 5º Seminário Pesquisa em Andamento promovido pela USP, cujo tema era "A Prática como Pesquisa nas Artes Cênicas". Tive assim a chance de entrar em contato com diversos modos de trabalhar com esta metodologia. Inspirada, decidi que seguiria neste caminho ao longo dos meus estudos.

Para tanto, acreditava ser necessário realizar um novo processo de criação. Naquela época, agosto de 2015, havia recém realizado a montagem do espetáculo “Concentração”. Embora se tratasse de um projeto que visava tanto a produção cênica quanto a realização de uma pesquisa sobre o corpo do diretor no processo de direção de atores, por ter sido conduzida fora da academia não me preocupei com metodologia nem com a coleta extensiva de dados para posterior análise. Deste modo, acreditava que o material que tinha não seria o suficiente para formular uma tese a nível de doutorado.

Contudo, a escassez de editais de subvenção tanto no âmbito municipal quanto estadual e federal acentuada em 2016 após o golpe fez com que não conseguisse financiar nenhum outro processo. Também não queria me lançar à criação sem poder pagar minimamente os atores com os quais trabalho. Havia enfrentado este problema justamente em “Concentração”. O atraso do Governo do Estado do Rio Grande do Sul em repassar o prêmio fez com que tivesse que financiar a produção do meu bolso com metade do valor previsto, o que prejudicou o resultado num todo.

Além deste contexto, tive problemas de ordem pessoal. Entre 2016 e 2018 me mudei 5 vezes. Morei em 5 diferentes cidades, em 5 diferentes estados. Sem casa fixa, sem raízes estabelecidas, como encontrar atores disponíveis a participarem gratuitamente de um processo cênico sem sequer me conhecerem? Impossível! Eu era uma diretora sem atores: um fantasma. Um ser destinado a dirigir mas perdido, vagando sem endereço certo.

Foi imersa neste contexto político, econômico e também pessoal que me aproximei da Crítica Genética. Através dela passei a reconsiderar que os documentos gerados em “Concentração” poderiam ser utilizados. Os cadernos de direção, os vídeos, as fotos, mesmo não sendo criados para a pesquisa, já são reveladores do processo. Como explica Cecília Almeida Salles “[...] cada fragmento foi elaborado pelo artista para a construção de sua obra. O artista, sob esta perspectiva, cria seus próprios instrumentos para a construção intelectual que envolve o ato criador (2010, p. 53)”.

Os resquícios, os vestígios, os restos que ainda permanecem dos períodos de ensaio e das temporadas foram gerados para auxiliar o ator na construção da personagem, marcar uma cena, registrar para divulgação, etc. Eles não são necessariamente forjados com o intuito de serem posteriormente analisados. Estes documentos que se originam de uma necessidade do artista são priorizados na Crítica Genética. Nesta perspectiva, não haveria razão da minha parte em sentir um certo complexo ou culpa por não ter produzido durante o processo de “Concentração” materiais extensivos visando a análise no meu doutorado. Posso analisar o que tenho através da objetividade que eles me permitem, juntamente com um certo filtro da subjetividade que a memória deste processo me permite.

A PESQUISA ENQUANTO ÁTOPOS

Embora não tenha no período do doutorado montado um novo espetáculo, segui em constante processo de criação artística, docente e acadêmica. Deste modo, não

trabalho com a dicotomia teoria e prática e não isolo seus procedimentos em etapas distintas e estanques. Considero tudo prática com características específicas: artística, teórica, pedagógica. E primo pelo seu constante cruzamento e contaminação ao longo de todo este estudo para adensar suas camadas.

Este meio, esta encruzilhada onde se encontram os saberes e fazeres distintos chamo de átopos, “um “lugar atípico, paradoxal, estranho, anormal, fora do lugar” (DI FELICE, 2005, p. 7) que de certa forma se aproxima do espelho foucaultiano¹ por representar a experiência mista, o entre. Este conceito não faz referência a um espaço geográfico ou lugar antropológico específico, como a heterotopia, mas sim a uma condição, uma característica de algo ou alguém. Para Barthes, o átopos é “inclassificável, de uma originalidade sempre imprevisível” (BARTHES, 1977, p. 43) visto que “o outro abala a linguagem, [...] é inqualificável (Id., p. 44)”. Esta impossibilidade de nomenclatura advém do fato de que a atopia não oscila entre duas ou mais condições que se disputam: ela é o próprio entre, o meio, a zona nebulosa existente onde os diferentes espaços, relações, pensamentos se convergem, se amalgamam, se transformam. Não é um ou outro. É um e outro, os dois e nenhum ao mesmo tempo. É a potência da criação na sua máxima exponencialidade.

O átopos então é este lugar onde se encontram a pesquisa, a criação e a docência. É o processo total que vivencio.

NEM SUJEITO, NEM OBJETO

Neste átopos, as noções “sujeito” e “objeto” de pesquisa, tão presentes na academia em outras disciplinas, se tornam obsoletas. Afinal, o “objeto” é também o pesquisador que se encontra não apenas inserido no processo, mas que está em processo e é o próprio processo. Esta característica convida - ou obriga - ao desaparecimento dos dois em prol do subjétil artaudiano analisado por Derrida.

Em *Enlouquecer o subjétil*, o filósofo argelino fala deste artefato “que pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, [mas que] não é nem um nem o outro” (1998, p. 23). Este termo é oriundo das artes plásticas. Mais especificamente:

A noção pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo (sub-jectum) como substância, um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e a de cima, é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície, às vezes também a matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nelas se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação, o que não é representável (Id., p. 26).

Deste modo, o subjétil seria tanto a tela quanto a pintura, tanto o pai, quanto a mãe e o filho (Id., p. 109), onde as possibilidades se recombinariam alquimicamente conforme a necessidade do momento. Nesta pesquisa, portanto, não existe uma cisão entre a pesquisadora, a professora e a diretora, mas sim a junção de ambas. Como

¹ Segundo Foucault, o espelho é “ [...] uma utopia ‘pois é um lugar sem lugar’[...]mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroactivo” (2003, p. 415).

explica Gilberto Icle, “[...] existe um eu pesquisador que se confunde com um eu pesquisa. Nesse caminho, não pode ser estranho dizer que é do meu próprio trabalho que se nutre a pesquisa que realizo” (ICLE, 2011, p. 12). Este sujeito, que se encontra no limiar dos saberes acadêmicos e artísticos, convida à reflexão sobre a encruzilhada entre a arte, a pesquisa e a docência E, ao pensar as práticas enquanto as experiencio, recrio-as colocando-as diretamente à prova, no ato, numa constante espiral que se retroalimenta.

DENTRO E FORA CONCOMITANTEMENTE

O corpo que pesquisa e é pesquisado neste processo está atento, em constante movimento e adequação à caminhada geral do processo. E esta é literalmente uma competência importante para a direção de atores.

Sophie Proust, pesquisadora francesa, classifica o posicionamento espacial do diretor em *on stage* e *off stage*. Segundo ela, quando o diretor encontra-se fora do palco – *off stage* - durante os ensaios, assistindo de improvisações às passagens finais de cena, ele assume a figura do “espectador por profissão” (GROTOWSKI, 2006, p. 193). Nesta posição, o diretor possui uma melhor visão do conjunto podendo compor no espaço com maior facilidade, construindo um “itinerário de atenção” (Id., 196) a ser proposto para o público.

Através deste distanciamento espacial, “estes encenadores paradoxalmente se aproximam do objeto encenado ao tomar distância para avaliar: eles privilegiam uma visão mais global da obra”(2004, p. 4). É o chamado “olho de fora”. Cabe ressaltar que este fora remete ao espaço cênico e não ao processo. Mesmo distante, o diretor está tão impregnado da criação que torna-se difícil recriar este olhar virgem do espectador.

Esta posição não é fixa. Por vezes o diretor rompe esta divisão e se insere *on stage*, juntamente aos atores, se deslocando ou mesmo ficando imóvel dentro da área cênica. Quando o diretor está no palco, sua forma de percepção se aproxima da dos atores. A proximidade física com o elenco privilegia um outro tipo pensamento, da ordem do sensível e articulado pelo corpo.

Assim como eu enquanto diretora entro e saio da área de atuação para me distanciar da cena e privilegiar uma percepção mais analítica e objetiva ou sensorial e subjetiva do material criado, eu enquanto pesquisadora me insiro e me distancio do próprio fazer investigativo. Eu assisto e registro, atuo e observo em momentos bem definidos. Transito assim entre diferentes percepções. Deste modo, a dinâmica do *on* e *off* impregna a pesquisa e se transforma em ferramenta metodológica.

Eu, subjétil da minha prática artística, acadêmica e docente, posso assim ser ao mesmo tempo o olho que está voltado para dentro e para fora.

DESTINERRÂNCIA

Os processos de criação são territórios instáveis e movediços. Os artistas estão cegos, titubeiam, gaguejam nesta estrada. Mesmo destinados a uma criação precisa, vagam perdidos pelas rotas que constituem os ensaios. Erram, pois o destino não existe a priori; ele é construído ao longo da caminhada num constante devir. Este estado é a destinerrância, noção desenvolvida por Derrida. Esta palavra é formada pela junção de outras duas aparentemente conflituosas: destino, destinação (*destine, destination*) e errância (*errance*). Através dela o filósofo argelino tenta justamente trabalhar a tensão existente nesta contradição que se manifesta em diversos momentos em nossa vida.

A destinerrância é primeiramente trabalhada por Derrida como sendo uma característica do ato de comunicação, para depois ser utilizada para refletir sobre outras questões filosóficas. Ela remete a condição de incerteza da chegada de uma mensagem ao destino certo. Para Derrida, a destinação só existe na chegada e não no envio. Ela seria portanto uma adestinação. Além disso, mesmo chegando no seu lugar previamente previsto, a mensagem pode ser incompreendida, ou mesmo interceptada por outrem, transformando assim o conteúdo do que foi dito. Este aspecto é muito aparente na direção de atores, quando o encenador lança diretivas que são transformadas pelos atores em ações por vezes opostas às solicitadas.

Mas destinerrância me auxilia também a pensar sobre outros aspectos. Através dela entendo o que permanece das coisas que vagam sem destino preciso. Consigo assim compreender minha vida nômade, meu trânsito entre diferentes cidades, universidades, experiências e fazeres. Sobretudo, ela me auxilia a pensar nos processos de criação artísticos e acadêmicos enquanto átopos. Afinal, a arte não é um lugar de certezas, e isto contagia a pesquisa e a metodologia. Como a diretora que planeja o processo mas posteriormente deve adequar-se ao andamento da realidade que pulsa diante dos seus olhos em sala de ensaio, a pesquisadora deve escolher conforme o fluxo da sua pesquisa. Deste modo, o tatear duvidoso em meio a escuridão da diretora em processo é também o da pesquisadora.

Considerando a destinerrância que me transpassa, me penetra, me potencializa, utilizar uma metodologia que não entenda esta especificidade é trair o processo. Na busca por uma fidelidade - não à academia ou outra instituição exterior, mas a mim mesma - reivindico este fazer no doutorado. Opto pela palavra fidelidade e não rigor pois considero este um compromisso que tenho com as minhas escolhas. Trata-se de um pacto pessoal, de seguir até o final, de não ser displicente, de ser coerente com o meu percurso. E, por ser uma livre e consciente escolha, meu comprometimento pra com este caminho é ainda mais intenso.

CONCLUSÃO – UM FAZER DESTINERRANTE

Como tentei abordar nas páginas anteriores, acredito que minha prática artística, acadêmica e docente encontra-se num processo ambíguo, turbulento, instável e destinerrante. Não imponho resistência a ele. Ao contrário, busco adensar o contágio

entre os diferentes fazeres aproximando o processo de criação de uma tese do processo de criação de um espetáculo. E eu destinerro neles, nesta atopia que não é nem pesquisa, nem criação nem docência: é tudo junto. É a minha vida. É um lugar de infinitas possibilidades. É um caleidoscópio de imagens, fazeres, saberes, experiências e impressões. E é impossível de ser concluído ou finalizado, visto que um processo desemboca no outro, numa constante e contínua evolução.

Sigo destinerrando na tentativa de contemplar ao máximo com a minha prática acadêmica a complexidade deste processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

_____. **The postcards: from Socrates to Freud and Beyond**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

_____. **Psyché: inventions de l'autre**. Paris : Galilée, 1998.

DI FELICI, Massimo. **Prefácio**. In: PERNIOLA, Mario. O Sex appeal do inorgânico. São Paulo: Studio Nobel Ltda, 2005.

TELLES, Narciso. **#4 – escritos esparsos sobre direção e teatro de grupo**. In : Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto. Ano XII, Outubro 2015, N° 11 “Direção teatral: formação e pesquisa”.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. In: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN, Ludwik. **Il teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969**. Firenze, La casa Usher, 2007.

ICLE, Gilberto. **Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas**. In: Revista brasileira de estudos da presença. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, jan./jun. 2011.

PROUST, Sophie. **La Direction d'Acteurs**. Vic la Gardiole: L'entretemps, 2006.

_____. **Le corps du metteur en scène**. Revue DEMéter, Lille, Université de Lille-3, junho 2004. Disponível em www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/proust.pdf.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica Genética: uma (nova) introdução**. 2ª ed; São Paulo: Educ, 2000.