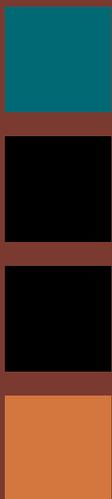


PITÁGORAS 500



┌ NOVAS PESQUISAS //
TESES RECENTES

┌ **Revista de Estudos Teatrais**
Instituto de artes
unicamp

NÚMERO 10" VOLUME 2 // 2016

04 EDITORIAL

06 Corporeidades nas tradições negras do Brasil e suas contribuições estéticas para a cena contemporânea

JONAS SALES

18 O método BPI e sua estética: trilhas e veredas de um estudo em artes da cena

FLÁVIO CAMPOS

GRAZIELA RODRIGUES

30 De Nova Iorque ao Teatro de Arena de São Paulo - Alguns encontros e desencontros de Augusto Boal com o teatro de Bertolt Brecht

ANDERSON ZANETTI

41 As vias e as veias da cidade

MARCELO SOUSA BRITO

51 O Dominó de Fragmentos das mulheres rodrigueanas: uma pesquisa de composição dramaturgical

JULIANA M^A G. CARVALHO

63 Dramaturgias de desvio: um estudo comparativo de textos encenados no Brasil

JOÃO SANCHES

74 A poética e suas potências - a leitura de um ator

DOUGLAS RODRIGUES NOVAIS

PITÁGORAS 500

Pitágoras 500 é uma revista semestral de Estudos Teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. As publicações de artigos e imagens foram autorizadas por seus autores ou representantes.

REITOR

José Tadeu Jorge

COORDENADOR-GERAL

Álvaro Penteado Crósta

Pró-reitor de pesquisa

Gláucia Maria Pastore

Diretor do inst. de artes

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Chefe do departamento de artes cênicas

Cassiano Sydow Quilici

Coordenação Editorial

Mário Santana
Rodrigo Spina
Larissa Neves

Editor Executivo

Rafael Marques Ary

Divulgação

Helena Franco

Revisão

Thaís M. Parelli

Diagramação

Laís Blanco

Fotografia Capa

Pedro Spagnol

Conselho Editorial

André Gardel
(UniRio)

Idelette Muzart
(Paris 10)

Maria Silvia Betti
(USP)

Claudia Tatinge Nascimento
(Wesleyan University)

Isa Etel Kopelmann
(Unicamp)

Orna Messer Levin
(Unicamp)

Tania Brandão
(UniRio)

Elizabeth Azevedo
(USP)

João Roberto Faria
(USP)

Renata Soares Junqueira
(UNESP-Araraquara)

Agradecemos a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras que auxiliaram com a publicação dos últimos números emitindo pareceres ad hoc:

Eduardo Okamoto
(UNICAMP)

Gracia Navarro
(UNICAMP)

Isa Etel Kopelman
(UNICAMP)

José Batista del Farra
(USP)

Matteo Bonfitto
(UNICAMP)

Renato Ferracini
(UNICAMP)

Paulo Berton
(UFSC)

Paulo Henrique Alcântara
(UNESP)

Caros leitores, >

Na labuta característica de periódicos científicos da área de artes, nós editores temos consciência de que muitas pesquisas importantes realizadas em programas de pós-graduação pelo país afora mereceriam e deveriam ser divulgadas com mais especificidade. Sabemos que experimentar o reconhecimento por um trabalho exaustivo, às vezes feito sem qualquer apoio financeiro, é vital para que um jovem pesquisador dê continuidade às suas investigações, que apenas se iniciam com a defesa de uma tese. Em função disso, a presente edição é um primeiro esforço que fazemos para iniciar uma ação contínua de mapeamento e difusão das pesquisas mais recentes empreendidas nos cursos de doutorado da área de Artes Cênicas. Essa edição, pois, em termos quantitativos, não é um painel completo da produção dos jovens doutores titulados nos últimos dois anos, mas consegue ser representativa e mostrar a diversidade de trabalhos que ora se faz. Basta passar os olhos para ser atraído e constatar. No primeiro texto, *Corporeidades nas tradições negras do Brasil e suas contribuições estéticas para a cena contemporânea*, o pesquisador Jonas Sales versa sobre a presença de matrizes estéticas advindas das corporeidades afro-brasileiras e sua potência na reconfiguração da cena atual no Brasil. Já o professor Flávio Campos, em seu texto *O método BPI e sua estética: trilhas e veredas de um estudo em artes da cena*, faz uma bela exposição de seu percurso com o método e, com isso, sedimenta ainda mais valor a essa metodo-

logia minuciosa de pesquisa e criação calcada em nossas raízes populares. Anderson Zanetti faz um mapeamento da presença das propostas de Brecht na trajetória teatral de Boal, em seu texto *De Nova Iorque ao Teatro de Arena de São Paulo – Alguns encontros e desencontros de Augusto Boal com o teatro de Bertolt Brecht*. Numa perspectiva fenomenológica, no texto *As vias e veias da cidade*, Marcelo Sousa Brito toma como eixo o conceito de lugar para empreender sua análise dos sentidos de pertencimento, experiência e afeto. O artigo de Juliana Carvalho Nascimento, *O Dominó de Fragmentos das mulheres rodrigueanas: uma pesquisa de composição dramatúrgica* abarca o universo rodrigueano e atualiza aspectos relacionados ao feminicídio. *Em Dramaturgias de desvio: um estudo comparativo de textos encenados no Brasil*, o jovem pesquisador João Sanches, com as ferramentas de Sarrazac, faz um excelente estudo comparativo de 100 peças encenadas no Brasil, do fim do milênio anterior ao princípio deste. E, por fim, Douglas Rodrigues Novais nos surpreende em seu artigo *A Poética e suas Portências – a Leitura de um Ator*, explorando aspectos relativos ao ofício do ator a partir de uma leitura atenta da obra de Aristóteles.

Agradecemos a todos os autores por nos terem confiado seus textos, inclusive àqueles que não foram nesta edição selecionados. Agradecemos a todos os nossos parceiros pareceristas e, por fim, a vocês leitores. Grande abraço e boa leitura.

CORPOREIDADES NAS
TRADIÇÕES NEGRAS DO BRASIL
E SUAS CONTRIBUIÇÕES
ESTÉTICAS PARA A CENA
CONTEMPORÂNEA

RESUMO



Neste artigo é proposto refletir sobre o corpo que está presente nas expressões tradicionais afrobrasileiras. Com esta reflexão, deseja-se viabilizar caminhos para o fazer artístico da cena, atentando para as matrizes estéticas que estas expressões populares podem oferecer, apontado assim, possibilidades para um corpo sensível à novas práticas e proposições estéticas na criação e recriação da cena contemporânea brasileira.

Palavras-chave:

Corpo; Tradição afrobrasileira; Cena contemporânea.

Corporeidades nas tradições negras do Brasil e suas contribuições estéticas para a cena contemporânea¹

JONAS SALES²

Nas últimas décadas do século XX e as iniciais do atual século, muito se falou e foram enaltecidas perspectivas de virem à frente da cena os elementos estéticos que envolvem a cultura afrodescendente no Brasil. Assim, diante das diversas formas expressivas que nos propõem estéticas apreciativas na nossa atualidade, tais formas constantemente estão diante de contextos sejam sociais, culturais, políticos, antropológicos, artísticos, que nos conduzem a refletir a respeito dos diversos formatos apresentados para a nossa fruição e entendimento de linguagens construídas por nós humanos. Nós, humanos, como animais culturais que somos, estabelecemos, invariavelmente, códigos que propiciam a complexidade da comunicação e expressão humana. Desse modo, o corpo é uma fonte inesgotável de proposições estéticas. Falar sobre esta fonte como um campo de descobertas e de fazeres, como sendo um fenômeno estético bem como o sujeito da percepção, oferece a possibilidade de descobertas do sensível e do indizível que é propiciada pela Arte.

Durante séculos foi negada a abertura para que falássemos de maneira fluida sobre os elementos estéticos de culturas advindos da África negra em nosso país. Cada vez mais as artes se debruçam sobre essa temática e, em específico, as artes cênicas vem proporcionando uma vasta produção e provocações acadêmicas que abrem possibilidades para um enriquecimento de abordagens sobre essa temática no universo da cena contemporânea. Pensando na elaboração e na composição de formas de expressões cênicas por meio do corpo, proponho aqui uma reflexão de como as estéticas advindas da tradição de etnias africanas e enraizadas na cultura brasileira por meio de sua descendência podem corroborar com as manifestações e produções artística/cênicas na atualidade.

¹ As reflexões aqui aprofundas foram iniciadas no texto *Corpo: A tradição negra brasileira e a construção do estético/artístico contemporâneo*, exposto no XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Salvador/BA: 2011.

² Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, artista da cena, diretor e coreógrafo. Doutor em Artes pela UnB com estágio doutoral na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (CAPES). Mestre em Educação e especialista em Dança pela UFRN.

Para iniciar este caminho do pensamento, proponho que remetemo-nos à estética a partir do grego αισθητική ou aisthesis, concebendo a ideia da percepção, da sensação. Neste sentido, é interesse neste diálogo, que vislumbremos o sentir e perceber as formas estéticas das expressões afrobrasileiras em nosso cotidiano para que possamos construir e reinventar a linguagem das Artes Cênicas que se instala na contemporaneidade.

Para tanto, proponho refletirmos sobre o Corpo e a Cena à luz das formas estéticas da tradição popular. Das expressividades e histórias que permeiam esses fazeres de arte e os corpos sujeitos que estão envolvidos nessas ações espetaculares. Considero que esse fato é preponderante para que os processos de criações artísticas exerçam uma consolidação na memória de sua sociedade sem que tais produções se esvaziem no decorrer da história. Marcar-se como resultado e elemento simbólico de um grupo social é uma conquista para qualquer produção artística que se propõe a comunicar-se com o seu povo, o seu público, fixando suas características para uma provável perpetuação na tradição cultural.

Desejo então que os próximos momentos deste diálogo possam guiar o leitor a problematizar o ser/estar corpo na cena em comunhão com os saberes da África negra enraizadas na história cultural do Brasil.

1ª Reflexão - O Nosso corpo está no mundo e apreende saberes

Considerando que somos humanos em uma terra já existente antes mesmo de nós, que o homem busca representar esse mundo e dialoga com ele, deseja-se um corpo que é movimento, que é sexualidade, que se manifesta como linguagem e arte. Como diz Merleau-Ponty (1999, p. 122), “o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”. É esse corpo que se entranha na subjetividade do mundo que se deseja explorar na experiência com Arte e Educação proposta aqui.

Nós estamos no mundo e dialogamos constantemente com eles. Estamos conectados com culturas construídas por nós sujeitos de uma comunidade que juntos partilhamos de pensamentos, de rituais, de emoções e corpos.

Neste sentido, o nosso corpo é o canal que permeia todas as formas de sentir. É por meio do corpo que os sentidos se manifestam proporcionando a percepção e o encorporamento dos códigos do fenômeno estético e transformando assim em saberes, conhecimento. Para Hühne (1994) o fenômeno estético gera saberes a partir da experiência estética vivenciada pelo indivíduo. Assim, em nossa vivência diária apreendemos códigos que servem como elementos para a construção de nossa cultura, o nosso corpo se molda a cultura provocando estéticas que sugerem leituras,

o corpo representa o fundamento, a origem e o princípio da cultura, enquanto que esta significa o prolongamento e a potencialização de nossa somaticidade. Inclusive as criações técnicas mais complexas mantêm a marca de sua adaptação à corporalidade. Não é necessário ver esse prolongamento do corpo na cultura como compensação de uma deficiência [...] por outro lado, a organização geral da cultura dirige-se à satisfação das necessidades humanas, mesmo que essas, na própria cultura, sejam complicadas e recriadas. (PARÍS, 2002. p.66)

As experiências a partir das sensações somáticas vivenciadas por cada um de nós é sem dúvida um campo aberto para novas descobertas e apreensão de conhecimentos. O corpo que se dispõe a sentir estará apto a receber e sistematizar saberes. Ele expande significados a partir das experiências contidas em si, assim sendo, a arte, a poesia, a pintura, a dança apresentam-se como conhecimentos cuja racionalidade é marcada pela estesia do corpo, nuançando sentidos amplos para a comunicação, a expressão e os atos de significação (NÓBREGA, 2009).

Um corpo que percebe através do sensível pode apreender tais percepções do mundo e estes se tornarem conhecimento, pois “o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 28). Seguindo esse princípio, faz-se necessário conexões em que as experiências sensíveis provocadas em nossa ação, em que formas e técnicas são apreendidas por partícipes em processos cênico-pedagógicos, visam à consciência e elaborações de saberes a partir da experiência sensível. Nas expressões de artes populares manifestadas por sujeitos socioculturais encontram-se suas subjetividades e tornam-se saberes engendrados na história dessas expressões. Nesse contexto, considerando o campo das artes cênicas, iremos encontrar danças, folguedos, personagens que revelam os saberes de negritude compostos nas diversas expressões espalhadas em território brasileiro.

Compreendendo os valores contidos nas expressões tradicionais que apresentam matrizes africanas, e que, saberes são transmitidos, é necessário que tenhamos como referência o corpo como porta de entrada para o sentir. Deseja-se que a partir das sensações provocadas por este sentir, as experiências vivenciadas possam se transformar em conhecimentos para que a recriação estética/artística possa surgir de maneira intensa no artista da cena. Essas conexões de saberes são apontados pela pesquisadora Christine Greiner (2007) quando esta tece o comentário que segue:

As experiências são frutos de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, maquiagem emocional etc.), de nossas relações com nosso ambiente físico (mover, manipular objetos, comer etc), e de nossas intenções com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos). (GREINER, 2007. p. 46)

O corpo recebe as informações necessárias para processar os saberes que construímos ao longo da vida. O saber se insere no conjunto que é este. Por isso, é importante que entendamos que só sabemos que a rosa tem cheiro suave porque foi possível que

sentíssemos através do olfato o odor que expele. Que o céu é azul porque percebemos através da visão. Que o abacaxi tem casca áspera porque o tato proporciona este sentir. Que o limão é azedo porque o paladar sente e que a frevo tem ritmo contínuo porque é sentido o registro desta sonoridade através da audição. Desta forma, o resultado dessas percepções a partir dos sentidos, que se compõem em um corpo, sistematizam-se em conhecimento, em saberes para o indivíduo. O corpo não é uma ideia ou mesmo uma associação de órgãos, mas um campo aberto de múltiplas possibilidades do conhecer (PORPINO, 2009).

Conhecer é processo inerente ao homem e o seu organismo vivencia tal processo. O conhecimento se dá através de um corpo que está incluído em um meio natural e social que se convergem para a edificação de um ser simbólico. Neste sentido, a professora e dançarina Karenine Porpino (2009) vem corroborar com esta reflexão dizendo que,

O conhecedor não se dá a partir de uma relação instrutiva que parte do meio para o indivíduo, pois a estrutura desse último é que determina as mudanças que ocorrem como resposta a tais perturbações provindas do meio. Este apenas desencadeia possíveis mudanças. A ideia de que o ser humano é estruturalmente determinado para responder às perturbações qual somente este determina as mudanças. Porém, os autores ressaltam a congruência e a reciprocidade da relação entre meio e ser vivo que permitem perturbações mútuas entre ambos. (PORPINO, 2009. p.63)

Sim, a relação que se estabelece entre corpos em meio a manifestações tradicionais, promove a produção de códigos e sentidos que influenciam na constituição de saberes tanto individual, quanto coletivo. É interessante pensar na subjetividade que o indivíduo constrói a partir da vivência que expressões como o maracatu, maculelê, jongo, congadas lhe oferecem, fazendo com que exista um diálogo entre a expressividade e o sujeito na elaboração destes sentidos, influenciando um ao outro. Assim, nes-

ta construção, podemos pensar nas atividades corpóreas, ou seja, as que têm o corpo como elemento de linguagem realizado pelo homem, como caminhos de constituição de saberes. Desse modo, estas formas expressivas populares de diversos grupos sociais, refletem as subjetividades de uma negritude sociocultural em nosso país que são matrizes latentes para o trabalho do artista cênico.

Na construção de saberes, o corpo é a porta sensorial para a entrada das sensações que se transformarão em conhecimento. É pertinente que deixemo-nos abertos para que possamos ser humanos capazes de apreender códigos e símbolos para provocar reconstruções e resignificações, vislumbrando assim, o campo do estético, no qual se entende como estético o campo geral da Estética, que inclui todas as categorias pelas quais os artistas e os pensadores tenham demonstrado interesse e não só o “belo” (SUASSUNA, 2002, p. 20).

2ª reflexão – Da linha do corpo ao corpo

O sujeito aprende como sistemas e o corpo é um sistema que aprende. Um sistema que se relaciona com as emoções que vive, e, tais afetividades influenciam no aprendizado, nas subjetividades elaboradas pelo sujeito no mundo.

Muito falamos que a arte é a primeira linguagem humana, antes mesmo da oralidade sistematizada nas diversas civilizações. Neste ponto, agrego que o corpo é o elemento preconizador desta forma de comunicação. O Eu/Corpo foi o propositos das primeiras manifestações do homem, quer seja ao traçar linhas nas paredes rochosas ou em movimentos ritmados para agradecer a caça - o corpo está presente desde os primórdios para confirmar a presença humana como animal capaz de significar e comunicar o indizível. Desta forma, o homem significa o mundo, se torna deus e se apropria da criação divina e recria. Este homem reproduz a realidade vivenciada evocando a poesia de sua alma. O corpo se emana da virtude poética que lhe foi concedido. Através do corpo busca-se um fazer-dizer como afirma a pesquisadora Jussara Setenta ao explorar esse assunto.

Através da observação do modo como esse falar se produz surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Ele se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. Essa modalidade de fala será aqui denominado de fazer-dizer. (SETENTA, 2008. P. 17)

Nós, sujeitos no mundo, buscamos incansavelmente o fazer-dizer, comunicar-se com o mundo em sua volta e, nesta necessidade de expressar o seu mundo, vai se fazendo dizer e significando esteticamente o seu entorno.

O desenvolvimento do intelecto humano permitiu que, além da fala, fossem adquiridas as capacidades de ler e escrever. Com isso, a evolução do conhecimento do homem sobre si próprio e sobre a natureza foi uma questão de tempo, como um processo não acabado, que segue entre os olhos de construção e desconstrução de ideias. (NARLOCH, 2007. p.29)

Pensando na origem da humanidade, tenhamos o continente africano como a terra de origem do homem e conseqüentemente do homem descobridor e criador. Nesta proposição, relembremos o processo de migração do homem pelo planeta e tenhamos fixamente o continente africano com as suas diversas etnias uma mãe que nos oferece uma gama de possibilidades estilísticas e estéticas que perduram nos diversos âmbitos da cultura das diversas civilizações espalhadas no planeta.

Consideremos que os africanos trouxeram seus saberes para a Terra de Santa Cruz e que sua colaboração é marca presente e inconfundível na elaboração de nossa cultura, em diversas dimensões que encontramos no Brasil. Com a “saída obrigatória” de seu habitat natural, o cidadão negro habitante de diferentes regiões do continente africano teve que res-

significar a sua cultura diante de uma nova terra, da convivência com outras línguas e costumes (ponderando os portugueses e os nativos que aqui se encontravam). A historiadora Liana M. Reis (2008) coloca que essa retirada do lócus cultural e da geografia própria causou uma morte social desse indivíduo, que teve de ressignificar saberes e adaptar a sua cultura.

Com isso ficamos à mercê, ao longo do nosso processo histórico, de uma visão branca europeia sobre esses homens e mulheres que aqui chegaram sob condições de subserviência. Os povos africanos construíram, por meio das artes, culinárias, línguas e costumes, resistências que, muitas vezes, não são explorados no contexto da história tal qual a conhecemos, permitindo que a visão do povo europeu dominante fosse privilegiada ao longo do tempo. Com isso criou-se uma ideia fortemente divulgada de um povo menor, selvagem, sem organização social, útil apenas para serviços braçais, sem ampla cognição, sendo, então, os “recursos tecnológicos” para o avanço da iniciante sociedade brasileira. No sentido de que a África ia perdendo seus filhos(as) para o novo mundo, a Europa conduzia uma catequização impondo suas teorias a respeito desses seres humanos que foram massacrados e injustiçados fora de seu habitat. Criou-se, assim, uma linha de preconceitos e segregação de raças.

A ruptura com essas ideias construídas historicamente é um forte desejo em nosso momento atual. Hoje são apontadas proposições de olhar para o passado com o desejo de que não se repitam situações humanas dessa ordem de fatalidade. Almeja-se que essas memórias amargas, que possivelmente estão “mais apagadas” devido ao passar do tempo, e os gritos, ainda constantes de liberdade, ecoem como resistência à não servidão.

Como dito anteriormente, a resistência do negro no Brasil acontece de múltiplas formas e, sem dúvida, as manifestações de arte são elementos pontuais dentro desse contexto de luta. Tenha-se arte como uma atividade que sempre esteve presente na vida humana. A arte enquanto modo de o ser humano entrar em “relação com o universo e consigo mesmo” (BOSI, 1995). Não apenas a apreciação do belo explorado nos estudos da estética por

longo tempo, mas como as professoras do campo do ensino de arte Fusari e Ferraz (1993, p.58) propõem quando dizem: “O fazer artístico (a criação) é a mobilização de ações que resultam em construções de formas novas a partir da natureza e cultura; é ainda o resultado de expressões imaginativas, provenientes de sínteses emocionais e cognitivas”.

Desse modo, o negro escravizado buscou na sua dança, música, ritualidades, entrar em contato com sua ancestralidade que ficou na terra mãe, resgatando e expondo os seus saberes e emotividades. O resultado foi uma diversidade de expressões artísticas, como Congada, Maracatu, Capoeira, Bumba-meu-boi, Maculelê, samba etc. Essas expressões revelam o manancial estético-artístico proveniente, na maioria das vezes, dos rituais religiosos que continham a dança e a música como elementos fundamentais.

Não pensando na cultura do continente africano como cor, e sim, como pura tradição de povos que incutiram e firmaram sua cultura com tamanha força e características específicas em diversos lugares do mundo, pensemos no notório legado desses povos para a cultura brasileira, perpetuando uma fisicalidade de sua Arte e de uma estética ímpar que contribui constantemente para a reorganização simbólica da Arte na contemporaneidade. Neste universo, o corpo abarca essa complexidade de costumes, memórias, simbologias. O corpo possui uma linguagem simbólica que traduz as experiências humanas vivenciadas na relação com o outro, evidenciando os elementos que integram a cultura na comunidade (GOMES, 2007).

Para adentrarmos no universo de nossa Cena brasileira, do nosso corpo em diálogo com as matrizes africanas, remeto-me às leituras feitas pelo pintor espanhol Pablo Picasso em sua obra *As moças de Avignon* em que a partir de suas pesquisas e vivências no continente africano, esse artista interage em um diálogo com as estéticas das máscaras africanas compondo em sua obra uma união de culturas e provocando aberturas para um novo estilo de pintar, para uma nova estética artística. Desta maneira, é possível perceber a riqueza estética que as diversas manifestações da cultura dos povos do continente dito “negro” pode oferecer. Percebe-se um vasto manancial estético e que, não tão diferente, os diversos

artistas brasileiros irão mostrar, até mesmo mais contundente e pontual, nos trabalhos artísticos por cá. Assim, como Picasso se utilizou de formas estéticas da tradição africana para resignificar sua obra moderna, configurando uma perspectiva da recriação artística, nossa arte brasileira oferece-nos criações, leituras e releituras das diversas formas da arte afrodescendente presente neste solo.

Neste ensejo, parto dos corpos das moças retratadas no quadro, apresentando traços/linhas quebradas, rostos diferenciados, mascaradas, despertando uma provocação para percebermos o quanto a estética da tradição africana possibilita a recriação de novas estéticas no universo da arte e consequentemente para a cena brasileira contemporânea. Picasso buscou seu referencial africano e acrescentou a corpos femininos brancos, máscaras com formatos e traços que fogem ao padrão de beleza clássico/acadêmico/europeu, e assim, constrói-se uma interculturalidade na pintura exposta.

Assim como Picasso, outros artistas se alimentaram e ainda alimentam-se de características da cultura afrodescendente para aflorar suas criações atuais. No Brasil, encontraremos artistas e suas obras que refletem uma brasilidade com características marcantes das nossas origens africanas. Dentre estes vemos Tarsila do Amaral e sua *Abapuru*, Cândido Portinari e seu *Mulato*, dentre outros. Desse modo, suas obras promovem novas leituras e fazeres do fenômeno estético integrando os traços culturais. Há de lembrar que na atualidade existe uma tendência em não só vivenciar a interculturalidade na arte e na cultura em geral, mas também o hibridismo - pensando *hibridismo artístico* como a impossibilidade de conceituar uma criação artística como pertencente a uma única vertente, categoria ou cultura, decorrente do ilimitado experimentalismo da arte contemporânea. (NARLOCH, 2007)

Deste modo, a descoberta e vivência das corporeidades negras para a cena na atualidade conduz uma exposição de conhecimentos aprendidos e mostram a individualidade do sujeito a partir de suas próprias posições criando e recriando a partir de estéticas que nos são oferecidas pela afrobrasilidade constituída no país. Assim, é fundamental aprender para ser dentro de um mundo que nos oferece trocas constantes e que este aprender, nos leve a constituirmos-nos enquanto pessoa.

Cabe-nos hoje discutir e construir possibilidades em que as formas híbridas da criação humana, como as expressões tradicionais afrobrasileiras, tornem-se uma possibilidade de sensibilizar e oferecer conhecimento, bem como levar o indivíduo a se identificar enquanto ser que compõe uma sociedade com características específicas e ao mesmo tempo dinâmicas. Que possa incutir novas proposições estético/artísticas no âmbito da cena, favorecendo novas abordagens e reflexões no campo do fazer-dizer o indizível e levando-nos a compartilhar novas mensagens em linguagens diversas. Que o corpo seja um dos vieses fundamentais para a perpetuação da comunicação humana e sua linguagem. Que o corpo não seja apenas linhas em telas, mas corpo presente e significante.

3ª reflexão – O corpo em movimento: estéticas da tradição em corroboração com as estéticas contemporâneas

Muitas vezes o pesquisador ou um estudioso da cultura de um grupo social, não sabe reagir e comentar as diversas manifestações que explodem como características de diferentes etnias e classes de sociedades distintas. Neste caso, depara-se com uma expressividade que fala por si própria, com alma própria e que comunica exatamente aquilo que não se diz meramente com a fala ou com a escrita formal, levando-nos a vivenciar experiências no campo do sensível e, por conseguinte, apreender novos conhecimentos. O corpo é canal para a entrada desta espetacularidade contida em danças e folguedos tradicionais visto que

o corpo se organiza para o espetáculo por meio de um sistema de signos que define as possibilidades expressivas do corpo nas manifestações culturais [...]. As práticas culturais são um lugar de memória coletiva, onde a subjetividade do homem se instaura; apresentam uma forma singular de construção da visão de mundo de um povo, num espaço de jogo, de brincadeira, em que são representadas as crenças e mitos da comunidade. (GOMES, 2007. p. 175)

Assim, a ludicidade e espetacularidade dessas práticas, provocam os sentidos de maneira singular em que a memória é revivida e se projeta imagens futuras. Diante das mais ricas manifestações da tradição afrobrasileira, destaco algumas que em particular trouxe até mim a experiência de descoberta de identidade. Identificação esta que acomodou novas perspectivas de processos de criação em reconhecimento de uma estética inconfundível e indizível, e só com a experiência estética diante de tais manifestações cogita-se o que se apreende destas configurações da essência humana por meio da Arte e expressão da cultura.

Faz-se importante que o homem possa imprimir sua identidade em seus múltiplos fazeres, não apenas como registro social, mas como personalidade do indivíduo que se expõe por meio de manifestações o que está impresso em sua alma. Desta forma, as possibilidades de trocas e integrações cogitando hibridismos culturais se dão atualmente com sede demasiada em contramão a uma sociedade que busca a cultura da globalização. A sociedade moderna está em constante dinâmica à procura de uma nova identidade, assim expõe Hall (2003, p. 14) ao dizer que as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas”. Porém, considero que é importante que a tradição não seja colocada de lado em nome do contemporâneo, e sim que estas possam comunicar-se e fundir-se sem que percamos a dinâmica da cultura em andamento nem a força e as características da cultura tradicional, entretanto, coligarmos uma identificação cultural comum em um país tão vasto como o nosso é tarefa de difícil, pois

num país com o tamanho do Brasil, sempre se é estrangeiro. Uma extensão territorial tão vasta e diversa como a nossa transforma-se na primeira dificuldade para quem deseja acompanhar a produção que por aqui se espalha. E o primeiro impasse surge junto com a necessidade de eleger um instrumento teórico para tratar de tema identidade cultural. Pois apenas um outro entendimento das re-

lações entre natureza e cultura pode nos levar a atravessar o espesso desconhecimento que nos cerca, se generaliza e consolida. (KATZ, 2010. p.71)

Assim, no campo desta cultura tradicional e mais especificamente da Arte, volto a chamar a atenção para feitos da arte popular tais qual o maracatu de Pernambuco, o coco de zambê do Rio Grande do Norte, os Congos de Minas Gerais, exemplos que configuram o fazer-dizer por meio do corpo de modo em que se integram na sociedade inserindo suas marcas culturais da tradição. Trago a dança dramática e folguedos advindos da tradição africana para refletirmos como estas configurações estéticas podem dialogar com a nossa arte contemporânea na busca de leituras e releituras que evoquem o ser em sua identidade num corpo manifesto e na identificação de corporeidades.

A experiência estética do dançar pode promover a descoberta de novos sentidos para a compreensão do termo Corporeidade para além do conceito, assim como este nos ajuda a perceber a vivência estética como experiência que transcende o sentido dicotômico de corpo ainda forte no ocidente. O diálogo entre Corporeidade e Estética leva-nos a pensar na existência humana a partir de bases epistemológicas que incluam a recursividade e a dialógica presentes nos processos de conhecer. (PORPINO, 2010. p.64)

O corpo que se exprime através do movimento na tradição popular pode e deve corroborar com as composições das artes cênicas na atualidade de modo a proporcionar o constante diálogo das expressões da tradição na contemporaneidade, oferecendo novas perspectivas de estéticas. Assim, propõem-se que possamos compartilhar dessas formas espetaculares além dos seus espaços. Indica-se que possam estar em nossos encontros nos espaços acadêmicos, ou espaços outros de reflexão do fazer Cênico. Que apontemos e discutamos estas manifestações espetaculares em confluência com a produção das artes

no campo da cena, em nossos palcos, pensando que, os corpos que ali se constituem são mananciais de saberes e expressão de Arte.

Nas minhas experiências com estas expressões de artísticas, tanto dançando como apreciando os corpos em movimento, percebi as energias contidas para refutar que a tradição não é uma forma estatificada do passado. Estas formas tradicionais são uma prática do instante que pode conduzir a elaborações estéticas, visto que

O corpo apreende e transmite a percepção do homem sobre suas circunstâncias, percepção, história, lugares, não lugares e entre lugares da sua existência no universo. Comunica dimensões do sensorial, do cognitivo, do real e do imaginário de cada um, configurando seus diferentes níveis de relações [...] A linguagem simbólica e subjetiva do corpo evidencia elementos que fazem parte da cultura de uma comunidade, seus papéis, identificações e repertórios (GOMES, 2007. p. 175).

Neste sentido, a elaboração de estéticas corporais do artista cênico a partir das diversas manifestações populares, possibilita saberes sensíveis. A partir da exposição para uma plateia, proporciona diálogos. Neste diálogo, os saberes que o corpo apresenta serão recepcionados pelo público apreciador no qual passará a reconhecer os códigos da expressão da tradição que se apresenta. Deste modo, será incorporado também, no público fruidor, novos saberes que, muitas vezes, faltam oportunidades para tais descobertas.

As linhas estilísticas da dança foram se agregando a valores no decorrer de nossa história caracterizando-as disso ou daquilo, e muitas vezes, não se permitindo dialogar, ficando com formatos rígidos ou indicando determinado grupo étnico ou cultural, como aponta a professora e coreógrafa Lia Robatto.

No entanto, as danças tradicionais, populares e eruditas, impregnadas com um caráter imutável na sua estrutura formal básica, vão, ao longo do tempo, estratificando um vocabulário próprio que traduz um estilo convencional de movimentos coreográficos típicos de determinada cultura. (ROBATTO, 1994. p. 25)

Porquanto, na contemporaneidade, o diálogo com a tradição se faz necessário e a quebra de estilos me parece pertinente. O corpo precisa estar aberto a novas mutações para a cena e canais para o metafórico devem ser acrescidos pontualmente e em todo instante. Assim, as metáforas que surgem, as subjetividades inspiradoras para o fazer artístico abrem canais para que não sejam apenas figuras de linguagem e sim símbolos, signos por meio de estéticas/artísticas para a cena. As ideias serão transportadas pelo corpo em constante diálogo como sugere Greiner.

A sistematicidade que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro vai necessariamente indicar outros aspectos do mesmo conceito. Por isso, ideias são objetos, expressões lingüísticas são como recipientes de conceitos e a comunicação é a ação de enviar, de transportar. Ou seja, a comunicação, pela sua própria natureza de operar como uma espécie de “transportadora”, já cria novas metáforas organizando o trânsito entre ação e palavra, entre dentro e fora do corpo e assim por diante. (GREINER, 2005, p. 45)

Precisa-se dar ao corpo o que é do corpo que é a essência do humano, e esta essência se encontra nas trocas. Não se pode permitir que expressividades da tradição popular naveguem em barcos paralelos sem que estas tripulações se cruzem. Os territórios entre a tradição afrobrasileira e a cena contemporânea devem ser rompidos em um diálogo propositivo que gera possibilidades para novos direcionamentos estéticos. Não se pode sufocar a história cultural que

se constrói ao longo da existência do ser humano. Assim sendo, os movimentos corpóreos contidas nas danças dramáticas e folguedos como o maracatu, coco de zambê, congos, samba de crioula dentre outras, inserem um aprendizado que possibilita uma ampliação de vocabulário corporal. Que o Axé contido nessas expressividades invadam o corpo do artista cênico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. Reflexões sobre arte. São Paulo: Ática, 1993.
- FUSARI, Maria F. de Rezende; FERRAZ, Maria Heloisa C. de T. Metodologia do Ensino de Arte. São Paulo: Cortez, 1993.
- GOMES, Célia Conceição Sacramento. Corpo e interfaces. In: BIÃO, Armindo. (Org.) Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia. Salvador: P&A Gráfica e editora, 2007.
- GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: annablume, 2005.
- HÜHNE, Leda Miranda. (Org.). Fazer Filosofia. Rio de Janeiro: UAPE, 1994.
- KATZ, Helena. Corpo e movimento. In: GREINER, Christine & AMORIM, Claudia. (Org.) Leituras do corpo. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2010.
- NARLOCH, Charles. Das artes liberais ao hibridismo: as revoluções dos conceitos nas artes visuais. In: LAMAS, Nadja de Carvalho. Arte contemporânea em questão. Joinville/SC: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.
- NÓBREGA, Terezinha Petrúcia (Org.). Escritos sobre o corpo: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação. Natal/RN: EDUFRN, 2009.
- PARÍS, Carlos. O Animal cultural: biologia e cultura na realidade humana. São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- PORPINO, Karenine de Oliveira. Dançar é educar: refazendo conexões entre corpo e estética. In: NÓBREGA, Terezinha Petrúcia (Org.). Escritos sobre o corpo: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação. Natal/RN: EDUFRN, 2009.
- REIS, Liana Maria. Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais. In: AMÂNCIO, Iris. África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; Nandyala, 2008.
- ROBATTO, Lia. Dança em processo, a linguagem do indizível. Salvador: EDUFBA, 1994.
- SETENTA, Jussara Sobreira. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SUASSUNA, Ariano. Iniciação a estética. 5ª Ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.

ABSTRACT

In this article it is proposed to reflect on the body that is present in the traditional Afro - Brazilian expressions. With this reflection, it is desired to make feasible ways to make the scene artistic, considering the aesthetic matrices that these popular expressions can offer, thus indicating, possibilities for a body sensitive to new aesthetic practices and propositions in the creation and re-creation of the Brazilian contemporary scene .

KEYWORDS

Body; Afro-Brazilian tradition; Contemporary Scene.

O MÉTODO BPI E SUA ESTÉTICA: TRILHAS E VEREDAS DE UM ESTUDO EM ARTES DA CENA

RESUMO



Neste artigo serão apresentados fragmentos revisados e revisitados da tese de doutorado defendida em 2016 na Pós-Graduação em Artes CENA da UNICAMP. Trata-se de um estudo sobre o método BPI com objetivo de verificar e analisar a existência de uma especificidade estética dentro deste processo de formação e criação cênica. Todavia, para realizá-lo foi necessário percorrer algumas trilhas e experienciar seus percursos processuais.

Palavras-chave:

Método BPI; Processo de Criação; Experiência Estética.

O método BPI e sua estética: trilhas e veredas de um estudo em artes da cena

FLÁVIO CAMPOS
GRAZIELA RODRIGUES

Apresentação

Neste trabalho serão descritos os caminhos percorridos e os resultados alcançados com a investigação de doutorado finalizada em 2016 (CAMPOS, 2016). O objetivo do estudo foi verificar a existência de uma especificidade estética imanente ao processo criativo proposto pelo método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). Tendo como hipótese a existência de uma especificidade estética que é resultante do Processo BPI, na pesquisa buscamos perceber, descrever e analisar as várias experiências processuais viabilizadas por esta abordagem de formação e criação em artes da cena.

Três ações foram escolhidas para o desenvolvimento deste estudo e, especificamente, estruturaram as suas etapas metodológicas. Na primeira etapa, enfocou-se a experiência com o eixo do *Co-habitar com a Fonte do BPI*, com o intuito de viabilizar que o doutorando vivenciasse o processo e, assim, pudesse ampliar sua percepção e compreensão sobre este método. Na segunda etapa, foi feita uma revisão bibliográfica de reflexões contemporâneas no campo da estética e experiência estética, tendo como intento maior a busca por referências que se aproximassem do fazer e da criação em artes. Já a terceira etapa deriva das anteriores, uma vez que nela é realizada a análise sob a perspectiva estética dos espetáculos dirigidos pela bailarina, coreógrafa, psicóloga e professora Dra. Graziela Rodrigues (orientadora da investigação) entre os anos de 1990 e 2012. Para a análise dos espetáculos, a descrição foi utilizada como mola propulsora.

A partir do cruzamento dessas três etapas, foi possível estabelecer e codificar alguns dados que se estruturaram em categorias advindas da análise, tanto dos processos de criação como dos espetáculos do método BPI. Depois disso, buscou-se discutir e refletir sobre a estética como uma especificidade resultante do processo de criação e não como uma série de regras ou normativas que regem a percepção e a fruição dos espectadores, assim como a atuação, a formação e os procedimentos criativos do artista.

No que diz respeito ao método BPI, enfoque e universo desse estudo, foi possível pensar sobre aspectos que indicam suas especificidades epistemológicas, ou seja, aquilo que constitui, sustenta e mantém todo o seu processo criativo, sua poética singular - seu *constructo* - e que, conseqüentemente, resultam em suas características estéticas. Pensar a estética do método BPI é revisitar e reforçar toda a sua trajetória ainda viva, isto é, em constante desenvolvimento e elaboração.

A tese, portanto, foi o resultado de um processo de investigação sobre este Método, um aprofundamento nesta linha de pesquisa e criação em artes da cena. Evidentemente o tema não se esgotou e este nunca foi o interesse. Nosso objetivo maior foi abrir algumas frentes para discussões que se fazem emergentes: questionar os modos de dominação, padronização e homogeneização dos diversos *fazeres* em artes da cena.

Enfoque da Investigação: o BPI

O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (B-PI) foi criado por Graziela Rodrigues após anos de formação e de experiências nacionais e internacionais em Artes Cênicas. A elaboração do Método começou na década de oitenta quando Rodrigues, em resposta aos seus questionamentos pessoais como intérprete, buscava estabelecer meios próprios para

o desenvolvimento de suas criações artísticas. De acordo com relatos¹ e publicações² de Rodrigues, não houve a intenção premeditada de formular uma metodologia particular. No entanto, ao fim de alguns anos de imersão e investigação, a frequência e a pertinência de determinadas ferramentas utilizadas em seus processos criativos apontavam um caminho que poderia ser percorrido não só por ela, mas também por outros intérpretes. O ano de 1980 marca o momento em que esta metodologia começa a ser estruturada e, em 1987, se dá a sistematização do método BPI, momento em que Rodrigues começa a dirigir outros intérpretes.

O método BPI possui uma organização sistêmica com três eixos dinâmicos que são assim denominados: *Inventário no Corpo*, *Co-Habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*.

No eixo *Inventário no Corpo*, o intérprete mergulha em sua história pessoal, fazendo uma espécie de coleta de memórias vividas e/ou inventadas, liberando movimentos, sensações, sentimentos e paisagens incrustadas em seu corpo. “No primeiro eixo, a memória do corpo é ativada através de diversas percepções, tais como visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas”. (RODRIGUES; TAVARES, 2010, p.146-147) Desse modo, neste primeiro eixo, o intérprete ‘escava’ seu próprio corpo e elabora cada conteúdo interno liberado, dando-lhe novos significados.

No segundo eixo, *Co-habitar com a Fonte*, o intérprete realiza uma pesquisa de campo em segmentos sociais e/ou manifestações populares tradicionais que possuem um sentido de resistência cultural. A pesquisa de campo é uma das ferramentas do método BPI e possui características muito específicas em sua abordagem, uma vez que a escolha do local onde será realizada emana do corpo do intérprete durante a sua experiência com o eixo anterior. “Ao estabelecer uma sintonia no contato com ‘o outro’, o bailarino poderá sintonizar-se consigo mesmo, de forma a assumir com consciência a singularidade de seus movimentos”. (RODRIGUES; TAVARES, 2010, *Ibidem*)

No eixo *Estruturação da Personagem* há a integração da experiência com os eixos anteriores, que culmina com o surgimento de uma organização corporal que será chamada de personagem. A persona-

¹ Os relatos aqui indicados dizem respeito às reuniões de orientação, às palestras ou às falas da Prof.ª Dr.ª Graziela Rodrigues em eventos da área e nas disciplinas acompanhadas por mim tanto no curso de Pós-Graduação em Artes da Cena como na graduação em Dança – ambos da UNICAMP – entre os anos de 2009 e 2016.

² Vide RODRIGUES, 1997 e 2003.

gem traz um nome que é ao mesmo tempo sua força e sua síntese e é a partir do seu surgimento que o espetáculo será elaborado. “No terceiro eixo ocorre a integração das sensações, emoções e imagens vividas no desenvolvimento do método, com a consequente criação de uma personagem, cujo nome emerge como sua essência” (RODRIGUES; TAVARES, 2010, *Ibidem*).

Os três eixos do BPI possuem características bem singulares, exigindo dedicação e predisposição do intérprete para vivenciá-los, tanto em suas especificidades, quanto em sua integração. A vivência integral do processo BPI indica condição primordial e viabilizadora da criação artística neste Método. Todavia, esta organização triádica do método BPI é uma divisão meramente didática para que o método possa ser transmitido e aplicado, estando os três eixos intensamente interligados e amalgamados dentro do processo criativo. “O processo do BPI é visto sob uma perspectiva sistêmica, pois não há como separar esses eixos, assim como não se separa o artista do seu desenvolvimento como pessoa” (RODRIGUES, 2003, p. 5). Para maiores esclarecimentos sobre os eixos do BPI recomendamos as seguintes publicações: RODRIGUES 1997, 2003 e RODRIGUES&TAVARES 2010.

Além dos três eixos, o BPI possui cinco ferramentas fundamentais para o desenvolvimento de seu processo formativo e criativo: *Técnica de Dança*, *Técnica dos Sentidos*, *Laboratórios Dirigidos*, *Pesquisa de Campo e Registros*. De acordo com Rodrigues (2010b) é possível definir estas cinco ferramentas da seguinte maneira:

1. *Técnica de Dança* – decodificação de diversas técnicas corporais e matrizes de movimento encontradas e analisadas por Rodrigues a partir de pesquisas de campo realizadas desde o final da década de 1970. Esta vasta pesquisa ocorreu em diversos segmentos sociais, bem como em ritos, festejos afrodescendentes e outras festividades brasileiras detentoras do sentido de resistência cultural, incluindo algumas etnias indígenas. A partir da análise e decodificação destas manifestações populares, foi possível elaborar a *Estrutura Física e Anatomia Simbólica* do método BPI. Trata-se de um conjunto de práticas utilizadas para a preparação, a manutenção e o desenvolvi-

to corporal do intérprete durante o processo de formação e de criação cênica, integrando aspectos fisiológicos, sociais, psicológicos e emocionais do sujeito.

2. *Técnica dos Sentidos* – trata-se de um circuito no qual se entrelaçam movimentos, sensações, emoções e imagens que viabilizam a liberação do fluxo de elaboração dos conteúdos internos (inconscientes) dos intérpretes em processo criativo. Esta técnica se integra à *Técnica de Dança* e juntas às demais ferramentas são utilizadas nos três eixos deste Método.

3. *Laboratórios Dirigidos* – dinâmica processual demandada pelo diretor de acordo com o desenvolvimento do processo de cada intérprete. Diz respeito a um espaço laboral no qual a imagem corporal do intérprete, suas sensações, seus movimentos, suas emoções e imagens internas serão investigados de modo verticalizado. O espaço de laboratório é pessoal e sua materialização se dá, inicialmente, a partir de um risco/círculo feito com giz no chão no entorno do corpo. Dentro deste espaço chamado de Dojo, o intérprete libera, projeta e elabora os seus impulsos e conteúdos internos.

4. *Pesquisa de campo* – esta ferramenta também está presente nos três eixos do método BPI, tendo, em cada um deles, algumas particularidades. No *Inventário no Corpo*, ela se dá em âmbito estritamente pessoal através de uma investigação da história familiar do intérprete. Já no eixo *Co-habitar com a Fonte*, a pesquisa de campo é feita nos segmentos sociais e/ou manifestações populares acima descritos, tornando-se a espinha dorsal do processo BPI. Além de possibilitar que o intérprete aprofunde sua relação consigo mesmo através de um contato afetivo e empático com o outro, também viabiliza a ampliação e dinamização tanto da potência expressiva como das suas sensações, imagens, movimentos e sentimentos. Esse ‘outro’ está inserido num contexto periférico e à margem dos ideais e padrões vigentes, num sentido que vai do geográfico ao sociopolítico. No eixo *Estruturação da Personagem*, a pesquisa de campo ocorre a partir das necessidades que são impostas pelo processo de elaboração e estruturação da personagem. Neste sentido, cada processo individual requer uma quantidade e um grau de intensidades diferentes de pesquisa de campo neste eixo final.

5. *Registros* – são ações do intérprete e do diretor que vão desde a elaboração de diários (tomar notas) à memorização e gravação dos dados no decorrer do processo. Essas formas de registro são utilizadas tanto na pesquisa de campo quanto nos laboratórios e, primordialmente, auxiliam na estruturação do roteiro/dramaturgia da criação cênica final e na análise do processo criativo.

Ao fim de sua tese, Rodrigues (2003 e 1997) pontua que uma das peculiaridades do método BPI está em legitimar o corpo do intérprete como fonte principal para a criação artística. Este seria um grande diferencial do BPI como processo de formação e de criação para a área de Dança, uma vez que, neste método, parte-se de uma escuta real do corpo do intérprete em prol de uma conexão maior com aspectos profundos da sua identidade (aspectos estes em grande parte ignorados até então). Esse contato possibilita a elaboração de uma dança na qual o intérprete cria partindo de suas sensações, emoções, imagens e movimentos próprios, sem se prender a determinados padrões ou julgamentos estéticos, trabalhando o inconsciente para que cada vez mais se torne consciente (RODRIGUES, 1997, 2003, 2010a, 2010b, 2010c e 2010d; RODRIGUES&TAVARES 2006; CAMPOS&RODRIGUES, 2010). Nada ultrapassa ou se sobrepõe ao desenvolvimento desse processo que é particular para cada bailarino, sendo, nesse sentido, uma experiência única e intransferível.

O início desse processo pode ser apontado ante a vontade do intérprete de vivenciar uma elaboração dos seus significados internos, indicando a abertura para o trabalho de autoconhecimento proposto pelo BPI. Nessa autoinvestigação há a liberação de um fluxo criativo e de uma dinâmica singular proporcionando que o intérprete além de criar cenicamente, também desenvolva a sua própria imagem corporal. Rodrigues (2003) indica que grande maioria dos trabalhos na área de dança está atrelada a uma idealização do corpo, ao passo que quando se dança a partir de aspectos da identidade do sujeito – elaborando suas perdas e singularidades – trilha-se um caminho que investe na realidade corporal do intérprete e não na sua ‘adestração’ segundo certos padrões estéticos dominantes. Nas palavras da autora, “a dança proposta está vinculada a um corpo real e, portanto, não

está compromissada com a dança representante da cultura oficial sedimentada num corpo ideal” (RODRIGUES, 2003, p. 158).

Hipótese

A hipótese delineada para esta investigação indica o BPI, ao se consolidar como um método tanto na formação quanto na criação cênica, afirma e apresenta algumas especificidades inerentes ao seu processo criativo. Estas especificidades irrompem no produto cênico e parecem dizer de uma qualidade, ou uma moldura, estética singular. Os resultados dos Processos BPI têm como primazia a manutenção da integridade física, emocional e psíquica do artista, bem como possuem uma singularidade expressiva e viabilizam o compartilhamento de experiências criativas dotadas de alteridade. Este estudo busca, portanto, averiguar, confrontar, confirmar e analisar esta constatação.

De acordo com Rodrigues (2003), a estética do produto cênico no BPI advém da relação travada pelo intérprete com os dados apreendidos ‘cines-tesicamente’ durante a pesquisa de campo do eixo *Co-Habitar com a Fonte*. Segundo a autora (ibidem: 106), esses dados, por serem derivados de uma experiência de alteridade, são apreendidos pelo inconsciente do intérprete e se aglutinam aos seus conteúdos internos, elucidando os impulsos de um fluxo criativo.

Para o desenvolvimento de nossa investigação consideramos que estes aspectos singulares e iminentes ao processo criativo proposto pelo método BPI pareciam dizer muito sobre suas especificidades estéticas. Ao iniciar nosso estudo, acreditamos que a perspectiva lançada tanto para o corpo do intérprete quanto para as Artes da Cena e para o processo criativo tornava possível o desenvolvimento de uma reflexão singular sobre a noção de estética na experiência com o BPI.

Breviário de cada capítulo

Nesta parte do texto buscaremos relatar as ações realizadas, em uma espécie de diário de bordo sintético de cada capítulo da tese. Nosso intuito é gerar

a curiosidade, induzindo talvez a leitura da tese, e também abrir frestas sobre o nosso trabalho, gerando novos diálogos e fricções.

Capítulo 1 – A Experiência com o Processo BPI

No primeiro capítulo, descrevemos vivência do eixo *Co-habitar com a Fonte* que se iniciou com os laboratórios de preparação para a realização da pesquisa de campo. Os laboratórios, também, têm o intuito de nos auxiliarem na escolha do local/maniféstação que será pesquisada. Nesses laboratórios, foi escolhida a Comunidade Negra dos Arturos, hoje reconhecida pela Fundação Palmares como uma comunidade quilombola, e que tem mais ou menos 130 anos de existência. Esta Comunidade, ou os Arturos, possui uma estrutura familiar formada por mais de 600 pessoas, todas descendentes de Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva, ambos filhos de escravos e nascidos no século XIX sob a ‘salvaguarda’ da Lei do Ventre Livre. Os Arturos estão localizados em Contagem, uma das cidades que fazem parte da Região Metropolitana de Belo Horizonte, em Minas Gerais. São conhecidos hoje tanto nacionalmente quanto internacionalmente, além de possuírem uma enorme representatividade no âmbito dos movimentos de reconhecimento, valorização e manutenção da cultura afro-brasileira.

Os Arturos se formam a partir da ocupação das terras herdadas pelo Sr. Arthur de seu pai, estabelecendo-se como um grande grupo familiar que cultivava a terra e mantinha a fé em Nossa Senhora do Rosário. Esta crença e devoção são denominadas como catolicismo negro popular ou Congado. A grande família, hoje formada por mais de seiscentas pessoas, teve e tem a união e a solidariedade como base para sua manutenção e convivência. De acordo com Glaura Lucas e José Bonifácio da Luz, “a fé em Nossa Senhora do Rosário e o desejo de que a família crescesse unida e solidária alicerçam tal conjunto de valores e saberes que molda a compreensão de mundo desses descendentes de escravo, lavrador — sementeiro — em solo brasileiro” (2006, p. 8).

Para Núbia P. M. Gomes e Edimilson de Almeida Pereira (1990) a história da Comunidade dos Arturos começa com uma promessa que o próprio Arthur fizera a si mesmo. Trata-se de uma lembrança, ainda hoje narrada e até encenada pelo grupo de teatro deles — Filhos de Zambi — na qual o patriarca da família teria sido proibido por seu padrinho de dar a bênção ao seu pai morto (espécie de rito fúnebre). De acordo com o mito fundador da Comunidade dos Arturos, pois é assim que este fato é tratado, mesmo diante das súplicas e tentativas de explicações do afilhado, o padrinho negou o pedido e, com violência, diante do clamor, quebrou-lhe os dentes com uma paulada. Arthur Camilo não pode prestar suas devidas obrigações fúnebres, nem se despediu do pai, mas prometeu para si mesmo que criaria seus filhos unidos e ao seu redor.

Esse fato marca, simbólica e metaforicamente, o mito fundador da Comunidade dos Arturos reforçando um sentido forte e vivo para o termo resistência cultural naquele lugar. Ou seja, durante esta pesquisa de campo o doutorando pode ver a resistência cultural viva dos Arturos que na lembrança da dor dos seus antepassados, misteriosamente ou significativamente, faz a festa da vida. As festividades nos Arturos trazem um profundo retorno ao tempo dos antigos, dos que já se foram, daqueles que começaram e repassaram as tradições. Mas não é triste, não é doloroso, é sensível e muito vivo, transformando em festa o que outrora foi motivo de desesperança.

O termo resistência cultural e sua compreensão junto aos Arturos possui uma enorme relevância no trabalho com o BPI, pois esta comunidade foi, e ainda é, um campo de pesquisa valiosíssimo para este Método. Isso porque Graziela Rodrigues desenvolveu mais de dez anos de estudo e pesquisa nesta Comunidade. Um vasto material, que vai desde vídeos (VHS) até transcrições de áudios e entrevistas, foi disponibilizado por ela com o intuito de viabilizar um maior aprofundamento da pesquisa de campo realizada neste doutorado. Graziela Rodrigues começou a pesquisar os Arturos no ano de 1987 e possui registros de visitas que datam até o ano de 1997. Dessas inúmeras idas e vindas muitas reflexões foram tecidas por ela a respeito deste fértil e importante campo para os estudos das manifestações populares brasileiras. Reflexões estas que corroboraram de

maneira direta para a elaboração da Estrutura Física e Anatomia Simbólica que fazem parte da ferramenta *Técnica de Dança*³ do BPI. A pesquisa de campo aqui relatada buscou a experiência e a relação com a festividade em seu sentido mais expandido, tal qual vivenciado por Rodrigues em 1987 e indicado em suas reflexões (RODRIGUES, 1997 e 2003). Ou seja, buscou-se extrapolar o dia de festa, adentrando em seus entornos, no contato com o antes, o durante e o depois das festividades. Desta forma, a pesquisa abraçou o ciclo anual de festa da Comunidade dos Arturos, começando pela Festa de Nossa Senhora do Rosário em 2012 e finalizando com a Festa da Abolição – 13 de maio de 2013. No texto da tese buscamos descrever cada festejo acompanhado, considerando principalmente a experiência em campo. Desta forma, utilizamos uma atitude mais descritiva, tendo como fio condutor os Diários de pesquisa de campo. Findada a descrição sobre o campo pesquisado, foram apresentadas as impressões e considerações pessoais seguidas pelas descrições e análises dos laboratórios dirigidos.

Após a realização da pesquisa de campo demos início aos laboratórios dirigidos, nos quais os autores deste artigo são, respectivamente, bailarino-pesquisador-intérprete e diretora. Com estes laboratórios seguimos, num primeiro momento, até a elaboração de quatro “corpos-sínteses” e à demarcação de uma paisagem viva que nucleava alguns sentidos singulares do processo criativo vivenciado. Reforçamos que a proposta de experienciar este processo de criação auxiliou no desenvolvimento da investigação de doutorado como um todo. Esses laboratórios foram realizados ao longo de todo ano de 2013. Não cessamos drasticamente a experiência com o Processo BPI, mas ela foi mantida junto às outras etapas metodológicas.

³ Rodrigues (2010a) indica a seguinte definição: “A Técnica de Dança do BPI: o método BPI dispõe de uma grande quantidade de pesquisas de campo, em diversos segmentos sociais, incluindo-se etnias indígenas e culturas africanas no Brasil, principalmente estudadas nos rituais afro-brasileiros e nas festividades detentoras de uma forte resistência cultural. A autora estudou e decodificou as técnicas corporais aí existentes, identificando uma organização física e sensível do corpo que não é considerada na Dança erudita ou de palco. Estes estudos foram sistematizados no que veio a ser denominado como Estrutura Física e Anatomia Simbólica”.

Em 2015 o processo criativo foi retomado e, de certa forma, auxiliou na elaboração das reflexões finais da pesquisa (elaboração da tese). E em de 2016, os conteúdos vinculados ao Processo BPI foram trabalhados e elaborados com mais ênfase, o que possibilitou que aqueles quatro corpos se nucleassem e chegassem a uma síntese, a uma história que norteava e guiava a dinâmica daquela paisagem. O corpo “tomado pela personagem” contava uma história viva, pulsante e cheia daquela mesma resistência vivenciada nos Arturos e que sustenta o trabalho do método BPI.

Chegar a esta nucleação do fluxo dos sentidos (sensações, sentimentos, movimentos e imagens) no início do último semestre do doutorado trouxe ainda mais força para a finalização da tese. A experiência “no corpo” do doutorando parece tê-lo “aproximado” ainda mais dos espetáculos que estavam sendo analisados e daqueles aspectos investigados desde início da pesquisa. Todavia, muito antes de sinalizarem uma especificidade estética, estes aspectos mostravam-se resultantes de uma singularidade do fazer. Quer dizer, o processo experienciado no próprio corpo trouxe novos sentidos e questionamentos sobre a real importância de se pensar a estética do BPI, sem considerar os aspectos do caminho trilhado, ou seja, as especificidades poéticas deste método.

Capítulo 2 – Sobre Estética: considerações contemporâneas

Nesta etapa, que também diz respeito a um dos capítulos da nossa tese de doutorado, buscamos apresentar as leituras e as considerações encontradas sobre Estética. Num primeiro momento citamos as referências consultadas de maneira fidedigna no intento de contextualizá-las. Feito isso, buscamos elaborar algumas reflexões e fricções a partir das obras selecionadas. Não tivemos a pretensão de criar uma oposição aos conceitos filosóficos, todavia, ao fim dessas leituras, foi imprescindível o compartilhamento de perspectivas que diziam sobre o artista da cena e seu fazer/criar em arte. Ou seja, diante de algumas reflexões que tendiam a legislar sobre o trabalho do artista, destituindo as questões imanentes à experiência processual criativa, foi inevitável uma

postura também crítica em relação a estes conceitos. Portanto, nesta parte da tese nosso objetivo foi listar essas conceitualizações, bem como indicar os questionamentos que nos interpelavam.

Para esta revisão bibliográfica, tivemos como intento inicial a busca por uma compreensão horizontalizada do termo Estética. A pesquisa em acervos físicos e digitais ocorreu nas diversas fases desta investigação. As leituras dos títulos selecionados nos traziam novas referências fazendo com que o nosso levantamento bibliográfico se ampliasse. Diante desta lista crescente de leituras possíveis, foi preciso estabelecer alguns critérios que nos auxiliaram numa espécie de triagem das bibliografias possíveis. Sendo assim, caminhamos em direção à seleção de reflexões que utilizavam ou elucidavam o termo “experiência estética”, especialmente aqueles que focavam no processo criativo em arte e não só na recepção da obra artística. Com isso estabelecemos vínculos entre aquelas referências que respaldavam a elaboração de um fio condutor coeso para a análise que pretendíamos desenvolver neste trabalho. Vale ressaltar que a maior parte deste levantamento bibliográfico e sua análise foi realizado após a experiência prática com o método BPI. Desse modo, tornou-se inevitável que nas leituras buscássemos uma reverberação e certa consonância com aquilo que acabara de ser experienciado pelo doutorando.

As principais referências selecionadas para esta etapa foram: João Francisco Duarte Júnior (1991), Daniel Herwitz (2010), Ariano Suassuna (2008), John Dewey (2010), Nicolas Bourriaud (2009), Luigi Pareyson (1997) e Laurence Louppe (2012).

No respectivo capítulo da tese, depois de discorrermos sobre as leituras, compreendemos que refletir sobre estética é antes de tudo aferir dados sobre a história, a elaboração e o desenvolvimento de determinado objeto, contexto ou ação, seguindo aqui uma perspectiva próxima daquela apresentada por Dewey (2010). Trata-se, portanto, de levantar elementos sobre a fruição, a percepção, as sensações e as relações viabilizadas ou suscitadas por determinado processo de criação, sejam ele artístico ou não. Essa percepção sobre a correlação entre poética e experiência estética no todo dos procedimentos criativos em artes, também se aproxima das proposições postuladas tanto por Louppe (2012) quanto por Pareyson (2001).

Entretanto, a partir de algumas obras lidas na revisão bibliográfica constatamos a existência de uma lacuna entre essas reflexões e a experiência processual em artes da cena. Dada esta distância entre as reflexões validadas sobre estética e os processos em artes da cena surgem alguns questionamentos, por exemplo, sobre como aplicar essas abordagens à criação cênica. Ou ainda, como adaptá-las para pensar esses processos criativos? E é neste ponto que surge a obra de Laurence Louppe com o seu escopo voltado para as artes da cena e, mais especificamente, para a dança contemporânea. A reflexão de Louppe traz contribuições valiosas e, de certa forma, ao descrever analiticamente o processo de consolidação de um projeto multifacetado e diverso para a dança contemporânea, a autora valida a perspectiva que antes já direcionava esta investigação. Ou seja, muito mais que estabelecer fronteiras sólidas, delimitando o que venha a ser uma estética da dança, a autora afirma a pluralidade das poéticas atuais e convoca seus partícipes a escreverem e refletirem sobre seus procedimentos criativos. Foge-se, então, de qualquer normatização ou tentativa de padronização que possam abarcar tantos fazeres distintos em dança, quer dizer, a pluralidade poético-estética de nosso multifacetado panorama contemporâneo.

Laurence Louppe parece nos convidar a mudarmos nossa maneira de refletir sobre a arte, deixando que a experiência fale à nossa percepção e que a ação de pensar seja fruto deste contato. Nesse sentido, ela sugere que nos deixemos tocar pela relação que obra cria, pelo contato corpo a corpo (bailarinos, coreógrafos, diretores, espectadores, críticos e etc.). Para a autora, é nesse contato entre corpos que o fazer — a poética — se revela e a experiência estética se dá. Portanto, Louppe reforça que conhecer e deixar que o processo de criação seja revelado e, também, seja o revelador, parece o caminho mais justo para se alcançar uma abordagem estética.

Capítulo 3 – Análise dos Espetáculos do Método BPI: 1990 – 2012

Para este capítulo, foram selecionados 19 espetáculos dirigidos por Graziela Rodrigues entre os anos de 1990 e 2012 com a perspectiva proposta pelo Processo BPI. Numa primeira coleta de dados,

constatamos a necessidade de fazer uma triagem e, conseqüentemente, estabelecer um corpus analítico coeso. Nesta primeira triagem foram selecionados 11 trabalhos e sobre eles nos debruçamos na realização de uma análise extensa que teve na descrição sua ferramenta principal.

Ao final desta análise chegamos à elaboração de algumas categorias embasadas por duas perspectivas: a partir das personagens e a partir dos roteiros dos espetáculos. Sendo que, para as personagens, foram elaboradas cinco categorias: as personagens como “cavalo” - o veículo dos conteúdos; as personagens como figuras míticas ou mitológicas; as personagens como mulheres da terra; a personagem como Xamãs ou feiticeiras Urbanas; e as personagens como mulheres que trazem a festa e a magia como força interior. E para os roteiros, foram elaboradas três categorias: o roteiro como Gira ou Xirê da Vida; o roteiro como Ciclo da Vida com uma ação de Travessia; e o roteiro como Ciclo da Vida realizando o Percurso do Dia.

Para aqueles que se interessarem por esta longa e minuciosa análise dos espetáculos indicamos a leitura deste capítulo em nossa tese (CAMPOS, 2016). Isso porque, qualquer tentativa de sintetizar o conteúdo ali apresentado incorrerá numa falsa compreensão do nosso trabalho. Pois a descrição funcionou como uma ferramenta de desvelamento, não só sobre os espetáculos, mas também sobre o próprio Processo BPI e nosso aprendizado verticalizado sobre este Método.

Discussão e Considerações Finais

Desde o início desta investigação, foram muitas as tentativas de encontrar uma expressão ou um termo para definir o que seria a estética do BPI e que, de certa forma, sintetizasse as experiências observadas e vivenciadas a partir da proposta do Método BPI. A primeira delas, talvez, tenha surgido com a finalização no nosso estudo de mestrado e estaria vinculada a especificidade das relações afetivas dentro do Processo BPI. Mas ela não bastava e deu passagem para a noção de superação experimentada pelo intérprete. O problema é que a superação direciona o olhar

para um contexto limitado, como se o Método BPI não tivesse um compromisso com a formação e a criação em artes da cena. Surgiram, ainda, outros nomes como estética das relações, estética da originalidade, estética dos sentidos, estética do lixo, da transformação, do autoconhecimento, das emoções, do ritual, da resistência cultural, entre outras.

Todas essas tentativas pareciam viáveis, mas não diziam do todo que a experiência do Processo BPI viabilizava, uma vez que, a perspectiva do Método integra todos eles. Pelo menos, foi isso que percebemos após a realização dessa análise verticalizada dos onze espetáculos, pois todos esses termos fazem referência às particularidades poéticas deste Método singular para a formação e criação cênicas. Com nossa análise reforçamos, por exemplo, que a personagem no BPI é o constructo residual de um processo que, antes de tudo, buscou viabilizar que o intérprete se reconhecesse e aceitasse suas qualidades expressivas e seus gestos vitais, ou seja, dados até então desconhecidos. E, só depois desta experiência, é que se parte para um trabalho de elaboração e “modelagem” dos sentidos, sensações, imagens e movimentos que lhe são caros, dando assim voz aos aspectos silenciados de si mesmo. A partir daí, e só então, esses conteúdos serão nucleados dando origem a uma nova estrutura corporal que possui nome, identidade, história e força expressiva única: a personagem. Como indica Rodrigues (1997 e 2003), a personagem possui um nome que é, também, a síntese de um processo criativo individual e sua força está em dançar com plenitude e vitalidade esse nome, quer dizer, aquilo que sintetiza e sedimenta o Processo BPI. É através da “incorporação” da personagem que se aciona a ignição para o desenvolvimento e a estruturação daquilo que será o produto cênico do BPI.

Ao longo da análise dos espetáculos, constatamos que o ciclo de vida das personagens tem um papel crucial na elaboração dos roteiros e, conseqüentemente, na estruturação dos espetáculos. Mais especificamente, a regeneração se torna uma tônica no processo de elaboração de cada personagem. Posto isso, é importante ressaltar que esse aspecto da regeneração se coaduna com o procedimento de construção e desconstrução da própria imagem corporal do intérprete, assim como com a constante ela

boração dos seus sentidos e da sua identidade. Dançar o ciclo de vida dessas personagens – seja numa de suas muitas travessias, seja no percurso de um dia – é sacralizar e ritualizar um procedimento de constante transmutação, ou ainda, de experienciar e fruir com os movimentos de expansão e contração, de pulsação, de nascer-morrer-renascer constantemente. Eis, portanto, o que compreendemos como uma especificidade poética do método BPI, isto é, esse contínuo processo de ir aos recônditos de si, às vezes no “fundo do poço”, no desconhecido do próprio corpo, para depois emergir na superfície, no contexto da sua existência, dotado de uma potência expressiva singular, sensível e apta à comunicabilidade. Rodrigues (1997, p. 20) fala da ação de rebojar que, segundo ela, trata-se de saber ir ao fundo para depois voltar à tona, à superfície, metaforicamente falando. Relacionamos essa ação de rebojar com o estado de resiliência, termo que tem sido muito indicado e utilizado pela professora Graziela em suas aulas. No dito popular, trata-se de transformar os dejetos, os rejeitos, o lixo, em matéria orgânica que aduba e fertiliza a terra para um novo plantio.

Desta forma, numa tentativa de sintetizar também essa discussão, constatamos que após a efetiva experiência de formatividade proporcionada pelo método BPI, sua abordagem estética só poderia ser delimitada como produto de uma poética que ou sou viabilizar uma vivência regenerativa, ou seja, de transmutação e que é capaz de gerar novas possibilidades de compreensão para a existência, para a formação do artista e para a criação cênica. Compreendemos, ainda, que para pensar a especificidade estética do método BPI é preciso traçar uma trajetória, vivenciá-la, descrevê-la e, com isso, desvelar e elaborar cada passo dado. Para depois recomeçar e, uma vez mais, escrever sobre a experiência e descrever novamente sobre tudo o que foi vivenciado. Enfim, refletir sobre o método BPI diz de um envolver-se por inteiro, para só depois conseguir ir fiando, pacientemente, um único fio que será a espinha dorsal de algo que já estava ali, velado e guardado, desde sempre, nos recônditos do próprio corpo. Louppe, com sua reflexão, valida e reconhece uma ação que desde sempre esteve atrelada ao Processo BPI: a escrita diária sobre o nosso procedimento laboratorial — a ferramenta Registros (ou Diários), ou seja, o ato de descrever sobre o processo criativo como um pro-

cedimento constante de elaboração e que a diretora e orientadora também participam da análise e da elaboração. Isso faz a diferença em relação a outros processos. Para esta investigação a descrição tornou-se o meio pelo qual a análise aconteceu, numa verticalização sobre as especificidades da experiência com o método BPI.

Por fim, constatamos que para pensar sobre a estética do método BPI é preciso trafegar por entre as particularidades de sua experiência processual, ou seja, vasculhar e vivenciar suas especificidades poéticas. Portanto, do mesmo modo que para entender e compreender o método BPI é preciso ter a vivência de seu processo, conforme afirma Rodrigues (2003), indicamos que para compreender e refletir sobre sua abordagem estética é preciso ter passado por, pelo menos, alguns aspectos de seus eixos. É preciso sentir no próprio corpo a força deste encontrar-se consigo mesmo, deste revelar-se e do ato de “retirar os véus” que cobrem os altares ocultos, parafraseando Rodrigues (2003). É esse processo de formação e de criação cênica que viabiliza ao bailarino-pesquisador-intérprete uma experiência de transformação dos aspectos desconhecidos, negados, apagados e silenciados de si numa força de vida. Talvez nossa contribuição, por ora, seja apontar que é da realização destas ações poéticas que surge um corpo residual, ou ainda, um corpo de sedimentos resultante da resiliência, do rebojar, como a força da regeneração do ciclo da vida. Seria a regeneração aquilo que fundamenta a abordagem estética do método BPI? Por ora precisamos seguir dançando essa força.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).
- CAMPOS, F. *O método BPI e sua estética: noções advindas da análise de experiências processuais em artes da cena*. 2016. 291 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000974808>>. Acesso em: 28 jan. 2017.
- CAMPOS, F.; RODRIGUES, G. Um estudo sobre as relações vivenciadas pelo intérprete no processo de criação cênica e de formação do bailarino-pesquisador-intérprete. *Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal*, UNICAMP, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.fef.unicamp.br/feff/sites/uploads/congressos/imagemcorporal2010/trabalhos/portugues/area3/IC3-27.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2017.
- DEWEY, J. *Arte como Experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).
- DUARTE JR. J.F. *O que é beleza (Experiência Estética)*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos, 167).
- GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A.; PEREIRA, M. *ARTUROS: Olhos do Rosário*. Belo Horizonte: Mazza, 1990.
- HERWITZ, D. *Estética: conceitos-chave em filosofia*. Trad. Felipe Rangel Elizalde. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- LOUPPE, L. *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LUCAS, G.; LUZ, J. B. (coord.). *Cantando e reinando com os Arturos*. Org. Comunidade Negra dos Arturos. Belo Horizonte: Ed. Rona, 2006. 108 p.
- PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. (2ª Triagem 2001). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RODRIGUES, G. E. F. *As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. *Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal* (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010a. Disponível em: <<http://www.fef.unicamp.br/feff/sites/uploads/congressos/imagemcorporal2010/trabalhos/portugues/area3/IC3-28.pdf>> Acesso em: 28 jan. 2017.
- RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil*. In: NAVAS, C.; ISAACSON, M.; FERNANDES, S. (org.) *Ensaio na Cena*. Salvador: ABRACE 2010b.
- RODRIGUES, G. E. F. *O Que é o BPI? O Caminho do Intérprete*. *Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal* (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010c.

- RODRIGUES, G.E.F. Dança dos Brasis III - Junto aos Xavante. Anais do VI Congresso ABRACE. UNESP: São Paulo, 2010d. Disponível em: < <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Graziela%20Rodrigues%20-%20Dan%e7a%20dos%20Brasis%20III%20-%20Junto%20aos%20Xavante.pdf> >. Acesso em: 28 jan. 2017.
- RODRIGUES, G. E. F. Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- RODRIGUES, G. E. F. O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=-vtls000303199> > Acesso em: 28 jan. 2017.
- RODRIGUES, G. E. F.; TAVARES, M.C.G.C.F. Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI. Repertório: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Ano 13, n. 14 (2010.1). Salvador: UFBA/PPGAC, 2010.
- RODRIGUES, G.E.F; TAVARES, M.C.G.C.F. Imagem Corporal, Narcisismo e a Dança. In: Tavares, M.C.G.C.F. (org.). O dinamismo da Imagem Corporal. ISBN 978-85-7655-119-5. São Paulo: Phorte, 2007.
- RODRIGUES, G.E.F; TAVARES, M.C.G.C.F. O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal. Cadernos de Pós-Graduação, Instituto de Artes/UNICAMP, Ano 8, V. 1, 2006, p. 121-128.
- SUASSUNA, A. Iniciação à Estética. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ABSTRACT

This paper will be presented some revisited and revised fragments of the doctoral thesis defended in 2016 at the Post-Graduation in Performing Arts of UNICAMP. It is a study about the BPI method with aims to verify and analyze the existence of an aesthetic specificity notion within this training and scenic creation process. However, to realizing this research it was necessary go to through some trails and experience of its procedural path.

KEYWORDS

BPI method; Creative Process; Aesthetic Experience.

DE NOVA IORQUE AO TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO

ALGUNS ENCONTROS E DESENCONTROS DE
AUGUSTO BOAL COM O TEATRO DE BER-
TOLT BRECHT

RESUMO



O artigo aborda a trajetória de Augusto Boal desde a sua juventude e estudos em Nova Iorque até a sua chegada ao Teatro de Arena de São Paulo. O objetivo é apontar como ao entrar em contato com o teatro épico de Bertolt Brecht, Boal e seus companheiros do Arena passam a fazer parte de uma genealogia teatral que remonta às principais práticas do teatro de esquerda do século XX.

Palavras-chave:

Augusto Boal; Bertolt Brecht; teatro épico.

De Nova Iorque ao Teatro de Arena de São Paulo-

ANDERSON ZANETTI¹

> Alguns encontros e desencontros de Augusto Boal com o teatro de Bertolt Brecht

Para a proposta de se discutir o teatro de Augusto Boal a partir de movimentos de encontros e desencontros com o pensamento e a obra de Bertolt Brecht, o primeiro procedimento é traçar um panorama histórico que envolve ambos os teatrólogos. De início, destaque-se que as “conhecidas diferenças” de gerações e contextos socioculturais não podem causar enganos pela aparente obviedade cronológica e territorial de cada biografia.

Em outras palavras, se a concepção de história for entendida como ordem cronológica sucedida por eventos determinados por unidade de passado, presente e futuro, as “diferenças” temporais e socioculturais encerram-se na leitura de qualquer biografia desinteressada acerca de cada teatrólogo. Porém, como salienta Eric Hobsbawm (2010), essa concepção de história cronológica da tradição ocidental, reforçada pelo pensamento burguês, não é uma ferramenta que abarca as contradições das transformações sociais.

Para Hobsbawm (2010), o conceito de história entendido como genealogia pode contribuir muito mais para se entender certas práticas humanas, posto que genealogia indica a busca por ancestrais cuja identificação se faz pela familiaridade no modo de pensar e agir e, portanto, na forma de transformar o mundo. Nesse sentido, cabe traçar brevemente as raízes genealógicas que sustentam os pensamentos e as poéticas de Bertolt Brecht e Augusto Boal. Como o pressuposto é considerar a produção do alemão como o paradigma central do trabalho do brasileiro, ou seja, como o teatro épico brechtiano é a “pedra angular” que faz a poética de Boal se movimentar, é importante notar como o brasileiro entra em contato com certas tradições de esquerda até tentar encontrar em Brecht as melhores saídas para alguns impasses enfrentados pela sua poética.

¹ Anderson Zanetti é diretor de teatro e professor universitário graduado em filosofia pela Unesp de Marília (SP), mestre e doutor em artes cênicas pelo I.A da Unesp de São Paulo (SP). O artigo foi escrito a partir da pesquisa do doutorado defendido em 2015 com financiamento da CAPES e orientação do Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi.

Na juventude, Augusto Boal teve pouco contato com movimentos sociais, inclusive com movimentos de trabalhadores. Por ter crescido no período getulista dos anos 1930 e 1940, ainda jovem, Boal viu o Brasil passar por profundas mudanças na política trabalhista. Getúlio Vargas centralizou o poder estatal de maneira a dismantelar as organizações trabalhistas e conseguiu fazer com que os sindicatos se anexassem ao Estado para se submeterem à legislação e com isso não representar a força das pressões da classe trabalhadora. Segundo Boris Fausto (2000), a preocupação de Vargas tinha duas frentes: a primeira almejava enfraquecer os partidos e organizações de esquerda (fortes no período); a segunda pretendia obter o apoio da classe trabalhadora ao Estado, a partir de medidas como a regulamentação do trabalho feminino, do trabalho de menores, concessão de férias e jornada de oito horas diárias de trabalho. Por conta desses fatores sociais, o contato que Boal teve com a classe trabalhadora aconteceu mais na esfera da relação interpessoal, em virtude do trabalho no balcão da padaria do pai, localizada no bairro da Penha, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro.

Augusto Boal começa a entrar em contato com as questões mais amplas da situação social e política do país quando vai cursar Química Industrial na hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na universidade, o jovem entra para o Diretório Acadêmico e passa a cuidar dos eventos culturais. Depois de levar Nelson Rodrigues para dar uma palestra na universidade, Boal mantém contato com o dramaturgo e a partir dele passa a frequentar a boemia carioca, o que o faz conhecer alguns intelectuais e artistas do período. Entre as novas amizades, uma de destaque é a de Abdias no Nascimento. Além de Boal travar conversas importantes acerca de arte e política com o artista e ativista negro, o jovem estudante recebeu de Abdias uma carta de indicação para procurar e conhecer Langston Hughes, poeta, dramaturgo e ativista negro norte-americano. E isso foi o que Boal fez quando foi estudar por dois anos em Nova Iorque.

De 1953 a 1955, além de fazer pós-graduação em Engenharia Industrial com ênfase em plástico, Boal se matriculou em um curso de dramaturgia ministrado por John Gassner na *Columbia University*. Mais do que ter contribuído em sala de aula, foi o

professor e teórico norte-americano que ajudou o jovem brasileiro a entrar como aluno ouvinte no *Actors' Studio*.

Esse poderia ter sido o momento no qual Boal entraria em contato com uma genealogia teatral de esquerda orientada pelo teatro épico de Brecht, posto que além de o dramaturgo alemão ter passado parte de seu exílio em Nova Iorque na década anterior, Lee Strasberg, principal diretor do *Actors' Studio*, além de ter sido aluno de Boleslavski e Ouspenskaia, ambos discípulos de Stanislavski, foi amigo de Bertolt Brecht. Contudo, a chegada de Boal ao *Actors' Studio* coincidiu com a fase na qual o rigor metodológico voltado aos trabalhos de ator tinha mais ênfase do que propostas dramatúrgicas abertamente de crítica social e política, como havia ocorrido com grupos dos anos 1930 e meados de 1940.

Os vários grupos de teatro de esquerda que eclodiram nos EUA nas décadas de 1930 e 1940, na verdade, tiveram como matriz genealógica os movimentos de trabalhadores imigrantes europeus, que ao chegarem ao solo norte-americano trouxeram a cultura e as práticas das vanguardas russas e alemãs. Em *Panorama do rio vermelho* (2001), Iná Camargo Costa traça o percurso desses grupos até a instauração em 1947 do *House Un-American Activities Committee* (HUAC) presidido pelo senador McCarthy. No período, o HUAC além de intimar artistas norte-americanos de Hollywood suspeitos de filiação ao Partido Comunista, levou para depor em *Washington* artistas emigrantes alemães, entre os quais estava Bertolt Brecht.

Com a política que ficou conhecida como “maccarthismo”, ou simplesmente “caça às bruxas”, o teatro norte-americano visto por Boal na primeira metade dos anos 1950 sofreu um processo de despolitização que não favoreceu o encontro do brasileiro com uma genealogia teatral que o levasse, por exemplo, à experimentos como os vistos e feitos por Bertolt Brecht naquele mesmo país. Apesar de enfrentar alguns problemas nos EUA para realizar seus projetos, além de ter mantido contato nos anos 1930 com artistas norte-americanos simpatizantes ao seu trabalho, que resultou na montagem de *Mother*, pela *Theatre Union*, Brecht encontrou em Nova Iorque uma comunidade de intelectuais e artistas emigrantes alemães muito atuante.

Até o período do “macarthismo” ocorreram muitas experiências de colaboração artísticas entre os norte-americanos e o “teatro de emigração alemã”. Cito dois importantes nomes além de Brecht: Max Reinhardt e Erwin Piscator realizaram trabalhos grandiosos em Nova Iorque. Só para se ter ideia, segundo Patricia-Laure Thivat “a encenação de *A midsummer Night’s Dream* que Reinhardt dirigiu em 1934 no *Hollywood Bowl*, um gigantesco teatro ao ar livre, foi um acontecimento na vida teatral americana e juntou até 20 000 espectadores por representação” (THIVAT, 2011, p. 42). Piscator, por sua vez, fez inúmeros trabalhos de adaptações de clássicos à realidade do contexto de exílio e também criou o *Dramatic Workshop* na *New School of Social Research*, que contribuiu para a formação de atores, encenadores e cenógrafos radicados nos EUA que depois iriam trabalhar na Broadway.

No caso de Brecht, o maior exemplo de colaboração entre emigrados alemães e norte-americanos foi o projeto de adaptação da peça Galileu, que teve início em 1939 com o roteirista Ferdinand Reyher e depois de passar por alguns percalços acabou por ser encenada em 1947 com a colaboração de Charles Laughton. Com relação a esse trabalho, Patricia-Laure Thivat destaca:

Só em 1947, oito anos depois da versão dinamarquesa, é que Brecht pôde realizar o seu projeto, com a colaboração de Charles Laughton, que desempenhava o papel de cientista. O espetáculo, encenado por Joseph Losey, foi um dos acontecimentos mais marcantes do teatro do exílio, apesar da data tardia da sua representação. Para a versão americana, o autor, marcado pelos eventos de Hiroxima, alargou o tema do cientista exilado até à demonstração do papel e da responsabilidade dos pensadores e dos cientistas no mundo do século XX (THIVAT, 2011, p. 45).

Acerca do tempo em que Brecht esteve exilado nos EUA e lá teve contato com a comunidade de intelectuais e artistas de emigrados alemães, cabe ressaltar outro aspecto. Apesar de frequentar os círculos de debates entre os emigrados, a formação de esquerda de Brecht decorria, principalmente, de sua participação ainda muito jovem no Conselho de Operários e Soldados em Augsburg², criado em 1918 na revolução alemã, e de todo o período em que viveu e produziu na República de Weimar (1919 a 1933), fato esse que proporcionou uma visão crítica endógena em relação ao pensamento e comportamento de muitos de seus compatriotas. Em outras palavras, a participação como membro do Conselho fez Brecht desenvolver uma visão radical do que seria uma verdadeira democracia direta, ao passo que a boêmia na República de Weimar deu-lhe uma perspectiva não elitizada acerca da produção cultural em seu país, o que, por tabela, fez o dramaturgo cultivar, por um lado, uma crítica extremamente “ácida” em relação ao aspecto comercial da cultura norte-americana e, por outro, ser implacável com os compatriotas coniventes com as elites dos EUA, como pode ser visto em inúmeras passagens do seu *Diário de trabalho* (2005).

Apesar de se dedicar muito no período dos estudos em Nova Iorque, sendo inclusive correspondente do jornal *Correio paulistano*, o jovem Boal fascinado com a notoriedade de John Gassner e de seus famosos ex-alunos, como Arthur Miller e Tennessee Williams, tentava entender tudo aquilo que presenciava nos EUA. Na ocasião, com sua pouca experiência não só política, mas de vida, Boal dava-se por satisfeito com a indicação que John Gassner fez para que o fosse aluno ouvinte do *Actors’ Studio*, como consta em uma passagem de *Hamlet e o filho do padeiro* (2000):

Gassner conseguiu que eu fosse admitido em sessões do Actors’ Studio, como ouvinte – melhor dito, vidente, pois via mais do que entendia. O temporário local de trabalho chamava-se Marlin Theatre, teatrinho, e eu ficava a poucos metros dos atores – fascinado vendo ator criar personagem. Desde aquelas sessões tenho fascínio por atores que vivem de

² Sobre os Conselhos, consultar: LOUREIRO, Isabel. *A Revolução Alemã*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

verdade seus personagens – não fazem de conta. er ator criando, metamorfoseando-se, dando vida às suas potencialidades adormecidas, é uma das maravilhas da natureza humana (BOAL, 2000, p. 126-127).

Assim como havia ocorrido com Brecht, a dificuldade de Boal em dominar a língua estrangeira existia, como pôde ser notado na passagem anterior, porém com o passar do tempo esse problema diminuiu. Como o brasileiro ressalta em diversas passagens de *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), o maior desafio era mesmo compreender tudo o que se passava nos EUA naquele período. Com relação a esse fascínio acrítico pelo *Actors' Studio*, por exemplo, é somente o Boal maduro que redige a autobiografia que irá trazer o ponto de vista crítico em relação à escola norte-americana de preparação de atores, principalmente a certo caráter técnico calcado na subjetividade em detrimento das relações sociais, algo que também Brecht muito questionava no teatro norte-americano. Na seguinte, passagem Boal destaca sua crítica:

Stanislavski, dando liberdade aos atores, não esquecia a inter-relação - esta interdependência é social, existe no tempo e no espaço concretos não apenas na subjetividade incomensurável do ator. O Actors' Studio criou uma espécie de realismo expressionista... Nos diálogos, o que se mostrava, em cena ou na tela, era o que ia na cabeça de cada um e não na relação entre os dois. Difícil equilíbrio. (BOAL, 2000, p. 154).

Na verdade, ao fazer essas críticas à adaptação do método de Stanislavski realizadas no *Actors' Studio*, Boal já está partindo do seu referencial de experiências desenvolvidas nos seus quinze anos como

diretor e dramaturgo do Teatro de Arena de São Paulo. Isso não quer dizer que o teatrólogo não teve nenhuma experiência crítica nos EUA. Depois de assistir a uma conferência de Langston Hughes, Boal entrega a carta escrita por Abdias do Nascimento e estabelece contato com o poeta norte-americano, que lhe apresenta o *Harlem*, bairro próximo a *Columbia University* onde ouviu algumas vezes Hughes e outros militantes do movimento de defesa dos direitos dos negros nos EUA³.

A importância do contato com os negros de esquerda norte-americanos foi fundamental para, no mínimo, ao final dos dois anos em Nova Iorque, despertar em Boal uma percepção crítica acerca da cultura dos EUA que fora do círculo do *Harlem* dificilmente ocorreria. Principalmente porque, no âmbito geral, além de haver um processo de despolitização do teatro de esquerda estadunidense, um processo semelhante havia afetado a *intelligentsia* branca norte-americana que, como ressalta Wright Mills (1965), ocupava-se em fazer a crítica à abundância tecnológica como um possível índice de desenvolvimento humano, ou seja, Boal teve o privilégio de entrar em contato com uma visão de esquerda crítica à própria visão hegemônica de esquerda da *intelligentsia* norte-americana, uma vez que para a população negra excluída, tal crítica à abundância de bens materiais e acesso aos meios de comunicação não correspondia, necessariamente, a sua condição social.

Apesar da pouca idade e do breve contato com o círculo de artistas e intelectuais do *Harlem*, certamente isso abriu os olhos de Boal para questões que no Brasil a esquerda ainda não se ocupava efetivamente. E provavelmente foi essa experiência que contribuiu para que a formação de esquerda de Boal, que começa de fato quando dirige os jovens comunistas advindos do Teatro Paulista do Estudante (TPE), fosse um processo contínuo de postura crítica à visão da esquerda hegemônica brasileira. Tal aspecto da postura crítica em relação à esquerda hegemônica no Brasil é destacado porque, ao mesmo tempo em que é por meio dela que efetivamente o teatrólogo se politiza, principalmente com a parceria de longa data com jovens do TPE filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), Boal nunca escondeu sua insatisfação com o pensamento de esquerda do período em que esteve no Teatro de Arena, sobretudo com a linha do próprio PCB e sua ligação com a União Soviética.

³ Para saber um pouco mais sobre a produção dramaturgica do período, consultar também: GASSNER, J. W. *Rumos do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. BETTI, Maria Silvia. *O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-55)*. Revista Sala Preta - USP. Endereço eletrônico: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308> . Consultado em 15.01.2017.

Curiosamente, é a partir de uma espécie de experiência não amalgamada da modernidade, tal como algo referido por Fredric Jameson (1999) acerca da formação de Brecht na Alemanha das vanguardas estético-políticas, que Boal e seus companheiros do Arena passaram a fazer parte de uma genealogia de esquerda no teatro brasileiro que teve como matriz as principais experiências do teatro de esquerda do século XX. Quer dizer, é a partir de referências daquilo que está na tradição e daquilo que está nas vanguardas, daquilo que é nacional e do que é estrangeiro, que Boal e o grupo do TPE fizeram em pouco tempo no Arena aquilo que o teatro de esquerda moderno fez em décadas.

Além de ser somente no teatro da Rua Teodoro Baima que Boal de fato irá conhecer e pesquisar profundamente a obra de Bertolt Brecht, como o teatrólogo destaca na coletânea *Brecht no Brasil – experiências e influências* (BADER, 1987, p. 251), o seu encontro com o grupo do TPE acabou promovendo a primeira e maior virada histórica do Teatro de Arena de São Paulo. Em pouco tempo, essa junção de diferentes experiências de esquerda (a de Boal, em Nova Iorque, e a do TPE, em São Paulo) começou a dar frutos. A primeira montagem, por exemplo, já caracteriza um caminho em direção aos temas sociais envolvendo o trabalhador e a miséria, como foi o caso da adaptação da obra *Ratos e homens*, de John Steinbeck, que conta história de dois trabalhadores rurais à procura de emprego em fazendas norte-americanas, depois da Crise de 1929 (Grande Depressão).

Mesmo que um pouco distante da linha de trabalho de Brecht, a primeira fase de Boal no Arena, por força das circunstâncias, fez com que a adaptação das pesquisas stanislaviskianas estudadas no *Actors' Studio* cumprisse um papel importante para o trabalho de ator dos elencos com quem teatrólogo trabalhou até 1958. Como as atuações importadas e estilizadas dos atores do TBC não serviam de parâmetro para o grupo do TPE, ao aplicar as técnicas do diretor russo na preparação do elenco, Boal colaborou para que visões de mundo pessoais manifestadas na sala de ensaio fossem elevadas ao plano do contexto social, o que, de certa maneira, preparou terreno para posteriormente se trabalhar com o teatro épico de Brecht e, com isso, explorar mais a perspectiva de esquerda daquele grupo.

Depois de *Ratos e homens* e de outras adaptações de peças estrangeiras em perspectivas realista, os integrantes do Arena passaram a se reunir periodicamente afim de discutir a necessidade de fomentar uma dramaturgia nacional. A partir da influência desses encontros, Gianfrancesco Guarnieri escreveu *Eles não usam Black-Tie*, peça que foi dirigida por José Renato Pécora em 1958.

De certa maneira a obra era reflexo das contradições acumuladas pelo Arena, tanto do ponto de vista da infraestrutura como da superestrutura. Da perspectiva da infraestrutura, a pobreza material com a qual o grupo montou *Black-Tie* e peças anteriores era algo discutido por Oduvaldo Vianna Filho desde a fundação do Arena. Vianinha chamou a atenção para o fato de que a falta de recursos para se montar peças com cenários pomposos, somados à ausência de condições para fazer publicidade eficaz, levaria, inevitavelmente, o Arena a entrar em contato com uma parcela mais politizada do público paulistano, a qual se identificaria com aquelas condições econômicas (FILHO, 2008).

De fato essas contradições apontadas por Vianinha atraíram a classe média politizada paulistana que lotou o pequeno teatro da Rua Teodoro Baima para ver o drama social escrito por Guarnieri. O espetáculo traz para o palco a vida do operário brasileiro e os dilemas dos anseios individuais em oposição às necessidades da classe trabalhadora. *Black-Tie* representa os interesses particulares de Tião, protagonista da peça, desencadeados na fábrica em que trabalha em contraposição ao movimento grevista, cujo líder sindicalista é seu pai.

É possível, como destaca Sábato Magaldi (1984), que o forte efeito dramático também tenha sido outro principal ingrediente de sucesso de *Black-Tie* junto ao público pequeno-burguês paulistano. Mesmo sem entrar na perspectiva dialética, que discute as contradições entre forma e conteúdo, Sábato de fato nota o aspecto que agradou o gosto do público pequeno-burguês, a forma do drama moderno. Porém, o que Sábato não salienta, inclusive por não estar em abordagem dialética, é que *Black-Tie* poderia ser vista como indício do que aparece, por exemplo, na ideia adorniana de forma como precipitação do conteúdo.

Tal perspectiva é usada por Peter Szondi (2001) para ressaltar que as alterações formais do drama são sintomas de conteúdos sociais latentes em seu interior, o que teria dado vazio ao teatro épico do século XX, sobretudo aquele de perspectiva brechtiana. Em outras palavras, do ponto de vista das contradições do Arena no plano da superestrutura, pode-se considerar que a montagem de *Black-Tie* aparece como precipitação da forma épica que estaria por vir, por exemplo, em *Revolução na América do Sul* e nos musicais *Zumbi* e *Tiradentes*, uma vez que a dramaturgia de conteúdo social agiu como um desvelamento dos próprios limites da proposta de encenação dramática feita por Guarnieri e pelo diretor do espetáculo.

De uma maneira ou de outra, o sucesso atingido por *Black-Tie* e tudo aquilo que a peça gerou em termos de debate, acabou por dar fôlego ao Arena, e isso fez surgir o Seminário de Dramaturgia, coordenado por Augusto Boal. Entre os colaboradores, alguns dos principais intelectuais e críticos do período frequentavam os encontros, tais como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, o alemão Anatol Rosenfeld e o diretor italiano Juggerro Jacobbi. Em relação aos dois últimos, inclusive, destaca-se a importância fundamental de seus conhecimentos sobre a estética hegeliana e as perspectivas marxistas⁴.

A partir dos trabalhos e discussões feitas no Seminário de Dramaturgia, a primeira peça escrita por Augusto Boal foi *Revolução na América do Sul*. Do ponto de vista político, o espetáculo é um ataque frontal ao imperialismo norte-americano. Empregando ironia corrosiva e comicidade contagiante, Boal usa um “Anjo da Guarda” para cobrar os royalties de tudo o que o trabalhador José da Silva faz. Este é a figura que alegoriza o povo brasileiro inclusive nos seus aspectos mais negativos, como em relação à complacência e à falta de consciência política. Quanto aos aspectos formais, o autor lançou mão de tudo o que pôde ser assimilado nas discussões acerca de Brecht, sobre teatro de revista e até sobre o circo.

⁴ Consultar: VANNUCCI, Alexandra. *A missão italiana – história de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁵ Sobre as principais diferenças do ponto de vista político e estético do *Show Opinião* - considerando a primeira resposta a ditadura militar - e as peças *Zumbi* e *Tiradentes*, ver: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra; Graal, 1996.

A peça é composta por fragmentos, canções, cartazes e uma condução de tempo de ritmo acelerado. Segun-do Iná Camargo Costa (1996), todos esses aspectos estão em sintonia com o do teatro épico brechtiano, os quais, processados por Boal, faz de *Revolução* um espetáculo de teatro épico feito bem à brasileira.

Revolução na América do Sul foi um dos pontos de passagem da chamada “nacionalização dos clássicos” (a exemplo do que o Arena fizera com *Ratos e homens* e outras obras estrangeiras), para a fase seguinte, que ficou conhecida como a série “Arena conta”: *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena canta Bahia* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena conta Bolívar* (1970). Das quatro peças da série “Arena conta”, apenas *Arena conta Bolívar* não foi montada no Brasil, por motivos ligados à censura do regime militar. *Arena canta Bahia* chamou a atenção por reunir toda uma geração de jovens cantores e compositores baianos, entre os quais estavam Maria Bethânia, que já tinha participado do *Show Opinião*⁵, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Por outro lado, foram *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* as peças que mais provocaram discussão na crítica no que diz respeito às propostas estéticas e políticas.

Do ponto de vista musical, *Arena conta Zumbi* impressionou com a beleza das músicas de Edu Lobo, que compôs a maioria delas, e com as de Ruy Guerra e Vinícius de Moraes, que compuseram *Reza e Gangazumba*. O texto, apesar de tratar da derrota de Palmares, procurava a exortação por todos os lados, inclusive inspirando-se no poema *Aos que virão nascer*, de Brecht, que está na última fala de Ganga Zumba já cercado pelo inimigo, momento no qual o ator dirige-se ao público como que o chamando para a luta. Contudo, do ponto de vista político, a peça enfrentou várias limitações, sobretudo por comparar dois fatos históricos tão distantes: a luta armada do Quilombo dos Palmares, que durou por volta de cem anos, e o momento débil da esquerda brasileira logo após o golpe civil-militar de 1964.

A partir da consolidação de expedientes brechtianos pesquisados na série “Arena conta”, Boal sistematizou em *Arena conta Tiradentes* uma técnica denominada como “Sistema Coringa”, por meio da

qual um ator podia transitar pelas cenas como mediador do jogo cênico, ao mesmo tempo em que comentava e explicava determinados acontecimentos. Essa função desempenhada pelo ator (que ao mesmo tempo procurava mostrar e analisar a cena mostrada) passou a ser nomeado como “Coringa”. Acerca do funcionamento do “Sistema Coringa” em *Arena conta Tiradentes*, ou do que Boal também chamou de *menur de jeu*, o comentarista, o “paulista de 67”, Anatol Rosenfeld destaca o seguinte:

O sistema, que deve funcionar como estrutura e convenção permanente de peças e enredos variados (mesmo não concebido de acordo com ele), foi aplicado pela primeira vez em Arena conta Tiradentes. É o Coringa, isto é, o Teatro de Arena (ou os autores e atores) que narra o caso à sua maneira, procurando analisar e interpretar um movimento libertário que, contando embora com condições para ser bem-sucedido, fracassou fragorosamente (ROSENFELD, 1996, p.18).

Anatol Rosenfeld, na verdade, faz duas críticas importantes. A primeira é que, ao tentar buscar em Brecht uma saída para certas limitações poéticas presentes nos trabalhos do Arena daquele momento, Boal e Guarnieri ficaram mais longe do teatro do alemão, sobretudo porque, segundo Anatol, “Brecht provavelmente não teria concordado com a separação e a junção um tanto mecânica do típico e particular” (ROSENFELD, 1996, p.15). Depois, segue Anatol, o comentarista que narra a história, o “paulista de 67”, ao confabular com o público de sua época, distancia-se das personagens, inclusive do herói, que no caso de Tiradentes é aquele a quem os dramaturgos não querem o distanciamento, mas a empatia.

Em *Tiradentes*, os problemas da visão política, mais do que em *Zumbi*, começaram já na proposta formal. Em relação ao segundo ponto de vista da análise desenvolvida por Anatol Rosenfeld acerca do “Sistema Coringa”, cabe ressaltar o problema do herói mítico que, de certa maneira, sintetiza toda a visão do crítico a respeito do assunto.

Do ponto de vista histórico, em tempos de capitalismo, seria inviável tentar construir um tipo de herói mítico à maneira clássica, por assim dizer. Um herói, como o discutido por Hegel, só seria possível numa época de heróis (*Heroenzeit*), na qual a subjetividade do protagonista está fundida com a objetividade do mundo, o qual, conseqüentemente, por conter a subjetividade do herói, poderia mudar a partir da força e vontade dele. Em síntese, na época heroica, a sociedade ainda não tem consciência separada da subjetividade dos heróis e líderes políticos, da mesma maneira que estes ainda não têm consciência de si como indivíduos. Como Tiradentes vive num mundo que, apesar de ser escravista, é também mercantilista, e mais do que isso, sua convivência social é rodeada pela ideologia liberal dos inconfidentes mineiros, não proporcionar consciência do meio político ao protagonista é torná-lo um ser *quixotesco*, cuja inteligência é bem limitada.

É por caminho similar ao de Anatol Rosenfeld que Roberto Schwarz (1978) e Iná Camargo Costa (1996) discutem a agudeza dos problemas políticos que surgiram com a adoção de uma proposta formal equivocada. Assim como para o crítico alemão radicado no Brasil, Schwarz e Iná Camargo destacam que o maior deslize cometido pelos dramaturgos foi dar tratamento brechtiano aos inimigos de Tiradentes e tratamento naturalista ao herói.

De um lado Boal, extremamente apegado a Stanislavski, e de outro Guarnieri, invariavelmente ligado à forma do drama, sobretudo pelo sucesso de *Blackie-tie*, peça que não comportou seu conteúdo épico e paradoxalmente deu régua e compasso para as demais obras do dramaturgo. Foi não abandonando essas características, e em certa medida não tendo consciência crítica em relação a elas, que os dramaturgos tentaram “superar” Brecht por meio de uma digressão das perspectivas estéticas conquistadas até ali.

Em um movimento de retorno formal, os dramaturgos propuseram um herói na pele de Tiradentes que fosse interpretado de forma naturalista e procurasse a empatia do público. Já aos inimigos do herói, valeriam as conquistas do “Sistema Coringa”: todos os atores fariam todos os papéis, de modo a buscar o efeito de distanciamento. Disso decorreu

que a tentativa de “superação” de Brecht, por parte de Boal e Guarnieri, partiu de um equívoco de entendimento sobre os próprios procedimentos brechtianos: os dramaturgos não perceberam que ao dar tratamento épico aos traidores, e naturalista ao herói, ofereceram um entendimento racional ao público que não superaria o maniqueísmo superficial, posto que os inimigos seriam crápulas, mas racionais, e o herói seria bom e inocente, um tipo de apelo emocional insipiente do ponto de vista do senso crítico. Para Roberto Schwarz, no artigo *Cultura e política* (1978), isso seria um sintoma da ausência crítica em relação ao populismo e seus manejos emocionais em relação ao povo. Para Schwarz, esse populismo, extrapolou a esfera do Estado governado pela direita e se alojou também no pensamento da esquerda, e as propostas estéticas de Boal e Guarnieri seriam um reflexo disso.

Tratando mais estritamente sobre Boal, se esses encontros e desencontros ocorridos com o teatro de Brecht até a série “Arena conta” foram reflexo das contradições do momento histórico do país sob perspectiva estética, não se pode dizer que a consciência política do teatrólogo deixou de avançar. Se até ali a poética de Boal não avançou na direção de uma relação mais estreita com a epistemologia do materialismo dialético, tal como Brecht sempre procurou fazer, isso não ocorreu exclusivamente por conta de limitações individuais do brasileiro.

Em outras palavras, o que apareceu como insuficiência dialética nas propostas formais de Boal no período do Arena esteve ligado à impossibilidade do conteúdo se concretizar, e a testemunha disso é a formação cultural do Brasil. Por outro lado, quando percebidos os limites de concretização de certos conteúdos históricos, Boal procurou diminuir o quanto possível a distância entre sua arte e a realidade social. Um experimento posterior a *Zumbi* e a *Tiradentes*, inclusive, mostrou a insatisfação de Boal em relação às limitações técnicas de que dispunha naquele contexto e como o diretor tentou seguir adiante.

O Teatro Jornal, último experimento de Boal antes de ser preso e depois sair do Brasil, apareceu como uma tentativa mais direta possível de se comunicar com o público e interferir na realidade social.

Depois de voltar de algumas expedições do Nordeste, o teatrólogo ficou impressionado com o método pedagógico de Paulo Freire e o seu poder de trabalhar com a matéria social imediata do educando, cujo processo de aprendizagem é indissociável do processo de conscientização política (FREIRE, 2000).

Essa foi uma das motivações de Boal que o fez trabalhar com jornais diários e dramatizar as notícias que faziam parte do cotidiano do público. Ao pesquisar o Teatro Jornal praticado pelo Arena, bem como certa genealogia do teatro de esquerda no mundo que fez experiências semelhantes a essa sistematizada pelo brasileiro, Eduardo Campos Lima destaca:

Desde o início, portanto, a ideia era que tais técnicas, de fácil compreensão, fossem transmitidas diretamente ao público durante as apresentações, para que os espectadores (participantes) as disseminassem, logo em seguida, formando novos grupos de Teatro Jornal. Sendo a plateia formada em grande parte por estudantes envolvido nas lutas políticas, a experiência constituiu-se, desde sua concepção, como teatro de agitprop – o intuito era contribuir para a mobilização, por meio da arte (LIMA, 2014, p. 100).

De fato as pesquisas de Boal acerca de Brecht, e depois de Piscator, colocaram definitivamente o Arena em uma genealogia que remonta às principais vanguardas do teatro de esquerda do início do século XX, sobretudo por fazer do Teatro Jornal uma prática de agitprop, isto é, uma modalidade cênica das mais radicais feitas em perspectiva revolucionária. Segundo Eugenia Casini Ropa (2014), o agitprop surgiu para suprir a necessidade do proletariado a fim de desenvolver sua própria linguagem artística. Na Alemanha, o agitprop foi alimentado pelo programa do Partido Social-Democrata Operário (*Sozialdemokratische Arbeiterpartei - SDAP*), fundado em 1869, que elaborou uma teoria para a educação cultural do cidadão alemão calcada em ideias socialistas. Assim, uma das primeiras medidas, no campo do teatro, foi estimular os operários a fazerem suas

próprias peças, de modo a debater os problemas enfrentados no trabalho. De maneira geral, as peças eram compostas por diálogos e cenas breves que visavam transmitir de maneira clara as ideias do partido. Com o passar do tempo, principalmente com o intercâmbio estabelecido com os russos no período da República de Weimar, o agitprop alemão foi sofrendo desdobramentos estéticos que ampliaram seu raio de alcance. Durante o auge do movimento operário na Alemanha, as trupes de agitprop viajavam praticamente todo o interior do país difundindo o ideário da agenda revolucionária. Nas praças, parques e pátios de fábricas, milhares de trabalhadores ouviam as palavras de ordem das trupes formadas por atores-operários. As experimentações estéticas eram das mais variadas, passando pela dança performática, números circenses, pelo uso de máscaras e de megafones.

Municiado de todas essas técnicas comuns ao agitprop, o Teatro Jornal organizado por Boal no Arena, seguia uma difusão como se fosse procedimentos de tática de guerrilha, o que, de fato, fazia sentido. Isso porque, àquela altura dos acontecimentos, Augusto Boal era integrante de uma célula do movimento guerrilheiro conhecido como Ação Libertadora Nacional (ALN), como destaca Mário Magalhães, no livro *Marighella – O guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012). Segundo o autor, Boal participava de reuniões organizadas por Marighella, abrigava em sua casa companheiros da ALN, e se arriscou em operações secretas levando correspondências para a organização.

Por conta da sua participação na ALN, depois de sair de um ensaio da montagem da peça *Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, Boal foi sequestrado e levado ao Presídio Tiradentes, em São Paulo, onde por três meses foi torturado e adquiriu sequelas para o resto da vida. Depois de libertado, Boal saiu do Brasil e procurou exílio em alguns países da América Latina, tais como Argentina, Equador, Uruguai, Venezuela, Peru e Chile. Nesses países, o teatrólogo brasileiro deu continuidade às experiências acumuladas durante seus quinze anos de Teatro de Arena e sistematizou as técnicas daquilo que ficaria conhecido como Teatro do Oprimido, uma das modalidades teatrais mais praticadas em todo o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADER, Wolfgang (org.). Brecht no Brasil – experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BOAL, Augusto. Hamlet e o filho do padeiro. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2000.
- BRECHT, Bertolt. Diário de trabalho. Vol. II. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. _____; Panorama do Rio Vermelho – ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: Edusp, 2000.
- FILHO, Oduvaldo Vianna. Teatro, Televisão, Política (ensaio: Do Arena ao CPC). Rio de Janeiro: Funart, 2008.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- GASSNER, J. W. Rumos do teatro moderno. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- HOBSBAWM, Eric. Sobre História – ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JAMESON, Fredric. O método Brecht. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LIMA, Eduardo Campos. Coisas de jornal no teatro. São Paulo: Outras Expressões, 2014.
- LOUREIRO, Isabel. A Revolução Alemã. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- MAGALDI, Sábato. Um palco brasileiro: O Teatro de Arena de São Paulo. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984.
- MAGALHÃES, Mário. Marighella – o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- MILLS, C. Wright. Poder e política (Versão resumida de Power, Politics and People, compilada por Irving L. Horowitz). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.
- ROPA, Eugenia Casini. A dança e o agitprop. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. O mito e o herói no moderno teatro Brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VANNUCCI, Alexandra. A missão italiana – história de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BETTI, Maria Silvia. O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-55). Revista Sala Preta - USP. Endereço eletrônico: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308>. Consultado em 15.01.2017.

ABSTRACT

The article approaches the trajectory of Augusto Boal from his youth and studies in New York until his arrival at the Arena Theater of São Paulo. The goal is to point out how Boal and his Arena companions, when getting in touch with Bertolt Brecht's Epic theater, become part of a theatrical genealogy that goes back to the main practices of the left-wing theater of the twentieth century.

KEYWORDS

Augusto Boal; Bertolt Brecht; Epic theater.

AS VIAS E AS VEIAS DA CIDADE

RESUMO



Este artigo, fruto da tese “o teatro que corre nas vias”, defendida em abril de 2016, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA pretende relacionar teatro e lugar, a partir de uma abordagem fenomenológica. A escolha do conceito de lugar possibilitou um recorte mais específico principalmente por ser no lugar onde encontramos com mais intensidade o sentido de pertencimento, de experiência e afeto.

*Palavras-chave:
teatro; fenomenologia; lugar.*

As vias e as veias da cidade

MARCELO SOUSA BRITO¹

Paris, França março de 2015: foi precisamente em Saint-Maurice, periferia de Paris, que comecei a escrever minha tese intitulada “O teatro que corre nas vias” e defendida em abril de 2016, junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e orientada pela Professora Doutora Eliene Benício Amâncio Costa. Eu fui a Paris para realizar um estágio de Doutorado Sanduíche com bolsa da Capes no laboratório “Espace, Nature et Culture” da Universidade de Paris IV – Sorbonne e supervisionado pela Professora Doutora Francine Barthe-Deloisy.

Antes de chegar a Saint-Maurice passei quinze dias hospedado na casa de amigos em Villennes sur Seine, uma pequena cidade na região metropolitana de Paris. Foram esses quinze dias, imerso no que podemos chamar de costumes franceses, que me prepararam para um distanciamento em relação a meu objeto de pesquisa. Foram esses quinze dias que me fizeram sentir a fenomenologia no meu processo. É através da fenomenologia que eu me posiciono enquanto ser no mundo e me relaciono com ele e é por isso que,

tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda (MERLEAU-PONTY, 2011, p.3).

¹ Bolsista PNPd da Capes com pesquisa sendo desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia com supervisão da Prof. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa. Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia marcelo.sousabrito@gmail.com

E é assim que eu continuo: relacionando-me com um novo mundo, um novo cotidiano como forma de reflexão do meu próprio mundo. O mundo que sou e o que quero construir como reflexão para os outros. Por isso, a fenomenologia se torna ciência-base dessa pesquisa como “tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.2).

Para situar o leitor e para avançar na aplicação dos conceitos que defenderei aqui, é preciso deixar de lado o passado e viver o presente, mas com o passado e o futuro aqui, caminhando juntos, um apoiando o outro. E é o presente que tem balançado meu pensamento. É o meu discreto cotidiano francês que me dá régua e compasso para estruturar o meu pensamento. Foi o distanciamento tanto físico quanto espacial que me fez organizar os procedimentos de minha pesquisa.

É esse distanciamento que me faz retornar às minhas experiências junto ao grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Bahia, coordenado pelo professor Angelo Serpa, lugar de construção coletiva de conhecimento que aglutina pesquisadores que apresentam, como ponto comum em seus projetos, temáticas ligadas à geografia humana e cultural, à arquitetura e ao urbanismo e à fenomenologia. Durante nossas discussões sobre lugar e apropriação dos espaços públicos o professor Serpa chegou à seguinte conclusão sobre a definição de lugar. Para ele:

Lugar é o espaço vivido em múltiplas escalas, mais ou menos local, mais ou menos global, mais ou menos regional, mais ou menos nacional. Quando o lugar se fecha no “nós” e não se abre para o “outro” torna-se invariavelmente território (fechado), o que inviabiliza o espaço público enquanto espaço de negociação/ mediação. O território se degrada então em gueto. É aí que o “nós” se torna perigoso para a constituição de espaços de mediação, de espaços de negociação. O espaço público se encolhe, desaparece (SERPA, 2015, s/p).

Essa definição guiará a minha escolha pelo conceito de lugar, importante para a construção da definição dos conceitos de “lugar-cênico” e “corpo-lugar” juntamente com outros autores da geografia e da fenomenologia.

Na obra “Ensaio de atuação”, Ferracini (2013) nos traz uma rica colaboração sobre o papel do corpo na atuação e seus estados. O autor problematiza a valorização da experiência e dos estados de criação como forma de materialidade presente. E é nessa rede de relações, de deslocamento no tempo e no espaço que vou construindo minhas próprias experiências de mundo. De acordo com Ferracini,

É dessa forma que o corpo contemporâneo somente pode ser experimentado na potência de um encontro que produza diferenças: diferença do/no encontro; diferenças no/do corpo enquanto reestruturação de seu mapa de forças. Atuar enquanto materialidade do corpo é mergulhar o próprio material corporal (enquanto ossos, nervos, músculos, mas também enquanto ritmo, dinâmica na textura tempo-espaço) nesse platô de invisibilidades, nesse fluxo ‘energético’ e fazer potencializar aí fluxos e novas linhas nas quais velhas forças possam encontrar canais de escoamento (FERRACINI, 2013, p.37).

Já o lugar, no senso comum, pode ser tudo e abranger diferentes e variadas escalas: a terra, o mundo, a cidade, o país, um bairro, o carro, uma praça. Mas em meu processo de pesquisa, escolhi centrar no conceito geográfico de lugar pela possibilidade de um recorte mais específico e por ser no lugar onde encontramos com mais intensidade as noções de sentido de pertencimento, de experiência e afeto.

Durante os primeiros semestres como doutorando, além de cursar as disciplinas e cumprir os créditos exigidos pelo PPGAC-UFBA, viajei em busca de entrevistados para a pesquisa. Dois deles entrevistei em Salvador (Roberto Audio e Tânia Farias) e com alguns (Francis Wilker Carvalho, André Carreira e Roberto

Audio) tive a oportunidade de experienciar uma prática (oficinas, workshops e processos de criação artística). Raquel Scotti Hirson e Tiche Viana entrevistei em Barão Geraldo, Campinas/SP, André Carreira em São Paulo, Maria Rosa Menezes em Fortaleza e Amir Haddad na cidade do Rio de Janeiro. Foram ao todo oito entrevistados, artistas-pesquisadores, com experiência comprovada no que concerne à relação teatro-cidade, seja no campo da direção, na visão do ator, do performer ou do pesquisador em teatro.

Para as entrevistas, foram priorizados os artistas que, a partir de suas práticas e de sua produção artística na interface teatro e cidade, produzem também reflexões críticas sobre as temáticas tratadas neste artigo. Para as entrevistas utilizei um roteiro de estímulos para o qual cada entrevistado poderia refletir livremente sem preocupação de certo ou errado. O importante era que cada um, a partir de sua experiência, discorresse sobre temas como: qual sua relação com a cidade? Que tipo de teatro você faz? Existe uma diferença entre performance, intervenção urbana, teatro de rua e teatro em espaços não convencionais? Você costuma observar a cidade pensando em suas criações? Antes disso, cada entrevistado se apresentou não utilizando sua produção artística como guia, mas sim os lugares por onde passou ou viveu.

O diálogo com esses pensadores do teatro contemporâneo se fez importante na minha tarefa de elaboração dos conceitos de “lugar-cênico” e “corpo-lugar”.

Para chegar até a definição desses conceitos levei em conta algumas práticas realizadas individualmente tanto como ator quanto como diretor de teatro; práticas essas realizadas em Salvador, Fortaleza, Barão Geraldo/Campinas/SP, bem como na Europa, em Paris e Berlim. Mesmo não descrevendo aqui essas experiências, elas estão em mim e me dão suporte para elaborar meu pensamento.

Em outra parte da pesquisa, convoquei atores a participar de experiências práticas na cidade de Salvador como forma de experimentar a metodologia necessária para se chegar a lugares cênicos. É importante precisar que eu me coloquei no lugar de pesquisador atuante durante o processo empírico da

pesquisa, assumindo o papel de ator e diretor, o que me possibilitou uma análise mais profunda e rica em detalhes dos fenômenos que envolveram as práticas de ocupação e vivência, considerando, assim,

meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. (...) Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo (MERLEAU-PONTY, 2011, p.108).

Diante de nossos olhos a cortina de nuvens se abre e a cidade, esse espaço aberto, se mostra vazio para que, aos poucos, cidadãos-personagens ocupem seu lugar, construindo sua história dia a dia. No meio dessa multidão a quantidade de artistas “armados” de ideias e desejos de ocupar esses lugares com suas criações cresce cada vez mais. Mas será que a cidade está realmente aberta? É possível viver os espaços públicos hoje em dia sem o medo que habita em nós?

Ao longo desses anos algumas reflexões foram amadurecidas. Aqui pretendo tencionar a visão da cidade como palco e propor a criação do conceito de “lugar-cênico” com o intuito de fazer dialogar teatro e cidade, cidadão e artista. Para isso recorrerei a autores que estudam a cidade e o teatro.

Aqui, busco ressignificar o uso da cidade, valorizando essas formas de resistência no teatro que extrapolam o espaço da ação teatral, saindo do palco italiano. O espaço urbano é visto como lugar onde encontramos história e sensações necessárias para a criação artística, usando e se apropriando a/da cidade também como “sala de ensaio” e espaço de reflexão tanto para o artista quanto para o cidadão que ocupa esse lugar.

A definição do conceito de “lugar” se faz importante nesse momento, para situar o leitor quanto ao que denomino “lugar-cênico”. O lugar como noção e conceito tem transcendido a própria ciência geográfica, abrangendo outros campos como a filosofia, a literatura, o cinema e também o teatro: um interesse ainda recente e profundamente discutido no livro “Qual espaço do lugar” (2012), organizado pelos professores Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer e Livia de Oliveira. A partir desta obra podemos concluir, lendo seus capítulos e pela experiência de mundo dos próprios autores, que: “O lugar, em seus vários espaços e sentidos, é uma ideia chave para enfrentar os desafios cotidianos. É no lugar que os problemas nos atingem de forma mais dolorida. E é também nele que podemos melhor nos fortalecer” (MARANDOLA JR, 2012, p. xvii).

Como se trata de um termo que abre várias possibilidades de interpretação trago aqui algumas definições que acredito serem mais apropriadas para o recorte deste artigo. Acredito que procurar relacionar esses autores, mesmo com suas divergências conceituais e de abordagem, vai nos ajudar a construir a definição de “lugar-cênico”.

Para a geógrafa paulista Ana Fani Alessandri Carlos,

O lugar é a base da reprodução da vida e pode ser analisado pela tríade habitante - identidade - lugar. A cidade, por exemplo, produz-se e revela-se no plano da vida e do indivíduo. Este plano é aquele do local. As relações que os indivíduos mantêm com os espaços habitados se exprimem todos os dias nos modos do uso, nas condições mais banais, no secundário, no acidental. É o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo (CARLOS, 2007, p. 17).

É precisamente essa apropriação do espaço pelo indivíduo em que se constitui o foco desta pesquisa. Para Carlos, é o uso que define o lugar. As relações estabelecidas pelos indivíduos que ali circulam trazem identidade, vida, transformando o espaço em

lugar. A apropriação do lugar como experiência proporciona ao indivíduo outra forma de se relacionar com o corpo e a cidade. O cotidiano das grandes cidades tem, cada vez mais, suprimido o espaço do uso na vida diária e com isso deixamos de viver a cidade, de viver os lugares e de nos relacionarmos com o outro.

A cidade deve proporcionar não somente o espaço funcional, mas também o banal, o acidental, o secundário. Suprimir o espaço do uso na cidade é tirar a poesia do cotidiano, pois esse uso pode ser poético, artístico. E cada lugar, independente das condições de uso, precisa ser ocupado, vivido em todas suas possibilidades: funcionais e lúdicas. E é essa vivência que revela a vida na cidade com suas tensões, contradições, pausas, movimentos e poesia. O uso define o lugar e a poesia surge do uso. Independentemente de ser uma visão utópica de cidade, é esta mesma utopia, enquanto artista, que me faz pensar uma cidade onde o espaço para a poesia, a criação e o teatro seja garantido, assim como o espaço funcional. Ainda seguindo o raciocínio de Carlos,

a metrópole não é “lugar” ela só pode ser vivida parcialmente, o que nos remeteria a discussão do bairro como o espaço imediato da vida das relações cotidianas mais finas — as relações de vizinhança, o ir as compras, o caminhar, o encontro dos conhecidos, o jogo de bola, as brincadeiras, o percurso reconhecido de uma prática vivida/reconhecida em pequenos atos corriqueiros, e aparentemente sem sentido que criam laços profundos de identidade, habitante-habitante, habitante-lugar. São os lugares que o homem habita dentro da cidade que dizem respeito a seu cotidiano e a seu modo de vida onde se locomove, trabalha, passeia, flana, isto é pelas formas através das quais o homem se apropria e que vão ganhando o significado dado pelo uso. Trata-se de um espaço palpável — a extensão exterior, o que é exterior a nós, no meio do qual nos deslocamos. Nada também de espaços infinitos. São a rua, a praça, o bairro — espaços do vivido,

apropriados através do corpo —, espaços públicos, divididos entre zonas de veículos e a calçada de pedestres, dizem respeito ao passo e a um ritmo que é humano e que pode fugir aquele do tempo da técnica (ou que pode revelá-la em sua amplitude). É também o espaço da casa e dos circuitos de compras dos passeios etc. (CARLOS, 2007, p.18).

Para esta pesquisa, o conceito de lugar, a partir de suas várias possibilidades de leitura, se faz mais pertinente do que o conceito de cidade para a consecução de nossos objetivos. E nossa escolha se dá a partir de uma escala, um recorte. Pensando que a cidade só pode ser vivida parcialmente, principalmente em se tratando de metrópoles como Salvador, recortamos a cidade em bairros, onde o pensar a cidade como campo de relações se torna mais factível: recortando “bairros” na cidade/metrópole chegamos ao lugar. Da cidade para o bairro, do bairro para o lugar – como recorte de um bairro que, por sua vez, é um recorte da cidade –, esse é o trajeto teórico-metodológico da pesquisa que pode ajudar a revelar como o indivíduo amplia suas redes de interação e sua relação com a cidade como um todo, mas partindo de uma escala específica e recortada: o lugar. A metrópole vivida parcialmente nos oferece tantos lugares na cidade quanto habitantes. Lugares particulares revelam a cidade e a cidade enquanto totalidade está presente nos lugares. Nem toda totalidade é abstração, assim, o lugar media nossa cidade em particular e essa mediação é o uso, o lugar, o cotidiano. A totalidade, assim, vive e revela o particular no lugar.

Para as artes cênicas em geral, não só para o teatro, a rua trouxe uma alternativa de sobrevivência para o artista, mas, além disso, trouxe a possibilidade da arte se apropriar da cidade e alcançar outros horizontes ao se aproximar também do público. Porém, o que podemos constatar é que as antigas formas urbanas sofreram transformações descontínuas que podem fazer surgir uma nova sociedade, fruto da industrialização e da crise da cidade industrial: a “sociedade urbana” (LEFEBVERE, 1999). Nesse contexto, o processo de urbanização se intensificou a

partir do século XIX gerando um crescimento desordenado e uma sobreposição da cidade sobre o campo:

O tecido urbano prolifera, estende-se, corrói os resíduos da vida agrária. Estas palavras, “O tecido urbano”, não designam, de maneira restrita, o domínio edificado nas cidades, mas o conjunto das manifestações do predomínio da cidade sobre o campo. Nessa acepção, uma segunda residência, uma rodovia, um supermercado em pleno campo, fazem parte do tecido urbano (LEFEBVERE, 1999, p. 17).

Com a “explosão” da grande cidade, o campo e as cidades de pequeno e médio porte se tornaram dependentes das metrópoles (LEFEBVERE, 1999). Estes processos hegemônicos de industrialização e urbanização produziram também desigualdades, segregação e fragmentação, o que dificultou os estudiosos, do chamado teatro de rua identificar e nomear, toda a diversidade de práticas artísticas no espaço urbano o que se tornou mais complexa também, no que diz respeito ao uso e à apropriação da cidade pela arte.

A rua é vista como organismo vivo e o teatro não faz parte desse organismo. O teatro precisa ser esse organismo, se misturar, invadir a rua, ocupar seu espaço na cidade. Desde a Grécia Antiga, com o surgimento da tragédia, a cidade (pólis) já fazia parte dos questionamentos dos pensadores, artistas da época. Nesse período o teatro era realizado em edificações construídas a céu aberto no alto das montanhas e colinas e nas tragédias podemos encontrar entre seus temas centrais lutas, batalhas, disputas pelo poder, relações familiares e atos cotidianos. A vida na cidade servia de inspiração para escritores e filósofos da época.

O teatro de rua criou seus códigos e suas configurações: o que aconteceu foi que, em muitos casos, o teatro feito na rua estava reproduzindo as convenções do teatro fechado no edifício teatral, apesar de utilizar o espaço público. Quero dizer com isso que

o teatro de rua não tem, necessariamente, que delimitar a própria rua, marcando o lugar da cena, separando o lugar da cena, não incluindo a rua mesmo estando nela.

A cidade é maior que a rua, a cidade abriga a rua. As ruas são veias, vias, artérias da cidade. Estar na cidade quer dizer ocupar os espaços vividos ou tornar vivos/vividos os espaços sem vida, estimular as relações e reflexões da/sobre a vida urbana. Daí a inquietação despertada em artistas que se envolveram com a performance, o happening e as artes plásticas, criando a intervenção urbana e o teatro feito em espaços não convencionais (ou simplesmente subvertendo a arquitetura teatral), até então construídos “à italiana”, ou seja: um palco cercado por três paredes, duas nas laterais e uma no fundo e o público de frente para o palco: uma caixa cênica.

Mas, o importante é que uma experiência não impossibilita a outra. Para viver a pausa que o lugar possibilita é preciso passar pelo movimento contido no espaço, e assim se dá também entre o aconchego do lar e a intensidade do universo. Por isso a escolha de lugar como conceito-base dessa pesquisa. No lugar encontramos pausa e movimento, tensão e repouso, conflito e acordo, o que requer imaginação, nos termos de Bachelard:

a fenomenologia da imaginação não pode se contentar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo (BACHELARD, 1998, p.63).

E aqui o importante é se aventurar e descobrir o que a cidade nos reserva entre pausas e movimentos. Sem obsessão, a busca por essa presença, por esse mundo novo, requer sair também de sua zona de conforto. Sair da proteção da caixa cênica foi a primeira atitude dos artistas de teatro, não só para ocupar o espaço urbano, mas também para investir na busca por lugares dentro da cidade. Assim, a cidade passa a ser vista não como palco, mas como dra-

matúrgia; um texto a ser escrito, a ser lido, algo a ser ocupado como lugar de investigação, reflexão e experimentação o que Relph (2012) chama de prática de resistência no ato de promover o lugar, seja qual for a perspectiva: humanística, radical, artística, etc.

As formas de uso e apropriação da rua também precisam ser repensadas e estimuladas, pois viver as contradições da/cidade nos leva a lugares onde o imprevisto, o acaso, a surpresa e a troca entre quem observa e quem é observado acontece. Dentro da cidade (lugar macro) temos a possibilidade de encontrar outras formas de vivê-la, seja na rua, na praça, em um ponto de ônibus (lugares micro), retornando ao recorte inicial do lugar na cidade. E, nos guiando nesse caminho, Dardel conclui que:

Antes de toda escolha, existe esse “lugar” que não podemos escolher, onde ocorre a “fundação” de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um aqui de onde se descobre o mundo, um lá para onde nós iremos (DARDEL, 2011, p. 41).

Assim, viver, ocupar, habitar, jogar com a cidade extrapola a ação artística no momento em que o artista, cidadão que é, inclui o público como parte integrante na construção dessa dramaturgia que precisa ser escrita a cada dia, a cada nascer do sol, valorizando o cotidiano como um fenômeno para a escrita de uma história partilhada por todos que ali vivem, no lugar.

Assumir o risco de estar na cidade e se relacionar com todas as possibilidades que o encontro com o outro nos possibilita torna a criação artística uma obra pública e coletiva. O lugar do artista é, em princípio, nos ateliês, nas salas de ensaio, nos teatros. A cidade é de todos nós e para ocupá-la é preciso senti-la, percebê-la em sua totalidade, para que a arte aconteça para todos como uma obra do coletivo urbano, seja na rua, na praça, em um casarão abandonado, no hospital, no apartamento ou nas águas de

um rio, porque, saindo do edifício teatral, não é de palco que o artista precisa, mas sim de um lugar que possibilite o encontro e a troca.

Em nossa concepção, o lugar somente será configurado como cênico, seja ele aberto ou fechado, privado ou público, no momento em que artista-obra-lugar estiverem integrados tanto com o lugar como com as pessoas que vivem e circulam por ali, vivendo e fazendo parte da mesma experiência, da mesma pulsação, do mesmo batimento, do mesmo ritmo, em função da mesma história a ser contada com todas as contradições que a vida coletiva possibilita e faz aparecer.

Depois de um tempo vivendo aquele lugar, observando o que acontece a sua volta, como as pessoas vivem ali e se relacionam entre si e com o próprio lugar, é que o artista observador pode começar a se sentir como parte daquele conjunto, para, agora sim, pensar em sua criação e se realmente aquele lugar dialoga com seus anseios criativos. Imaginamos que esse processo possa e deva se repetir várias vezes, em horários e dias diferentes até o momento em que seja possível entender que aquele lugar faz parte daquela criação artística, aí talvez possamos, enfim, concluir que estamos diante de um “lugar-cênico”. São as possibilidades de novas conceituações que norteiem novos modos de criação artística o que buscamos explicitar com essa pesquisa.

O ato de se deslocar faz parte do ofício do artista. E no teatro isso se torna ainda mais latente porque o ator e a atriz criam vidas e, para isso, é preciso se perder e se encontrar nos lugares que a vida oferece em busca desses personagens, dessas vidas outras. Esses deslocamentos podem ser micro ou macro. É possível encontrar estímulos para criar um personagem ou para criar uma obra teatral, seja na esquina de casa, na praça do bairro ou por acaso como turista em qualquer cidade do mundo, nas salas dos museus, em bibliotecas, mas para isso é preciso sair do conforto do lar e deixar o corpo encontrar o seu lugar de observação, de percepção do mundo. A criação artística depende do mundo lá fora e a formação do indivíduo e do artista é construída, também, a partir dos deslocamentos do que chamo de “corpo-lugar”, onde suas experiências e referências são estabelecidas.

Definimos como “corpo-lugar”: uma cadeia de sensações, histórias, dados e memórias que o indivíduo armazena ao longo da vida a partir dos lugares onde ele vive/viveu. Esses lugares podem ser uma multiplicidade de cidades, estados, países ou localidades, ou mesmo bairros de uma única cidade. Cada lugar tem suas características, peculiaridades, cultura e hábitos, e o que fica no corpo de cada um é o que vai possibilitando a constituição desse “corpo-lugar”, que, no caso do artista, produz repertório, vocabulário e estados de emoção que esse artista pode acionar, quando necessário, em seus processos criativos.

Viver a cidade, cada lugar que a cidade nos oferece, observar o mundo que se encontra a sua volta, circular, se perder e se encontrar. Passear por lugares desconhecidos, conhecer novas ruas, outras praças, novos caminhos. Visitar os espaços de sociabilidade, dialogar com as pessoas que ali vivem. Fazer da cidade sua própria casa. Participar um pouco mais do que envolve o cotidiano deste lugar e assim fazer de cada dia um novo dia, uma nova experiência que ficará marcada em seu corpo, em sua memória:

O contato cotidiano com o outro implica na descoberta de modos de vida, problemas e perspectivas comuns. Por outro lado, produz junto com a identidade, a consciência da desigualdade e das contradições nas quais se funda a vida humana. (...) O indivíduo toma consciência de seu direito de participação nas decisões como decorrência da vida na cidade (CARLOS, 2005, p.87).

A cada nascer do sol a vida na cidade se reinventa. Como um ritual que se repete todos os dias, os habitantes de uma cidade estão sempre, ou quase sempre, preparados para a batalha diária. Assim também é o teatro: um cotidiano de repetições, ensaios, idas e voltas em busca de sensações, de um acerto que nem sempre chega. Mas essa busca tem que existir sempre.

Minha intenção com essa pesquisa foi de render homenagem ao teatro, que, a meu ver, é a base para todas as vertentes estéticas que surgiram ao longo do tempo. Independentemente dos momentos

de crise ao longo de sua história, o teatro continua e continuará vivo porque é através da crise que nós nos reinventamos. Então seja na performance, na intervenção urbana, no happening ou em tantas outras formas de se expressar, o que concluo é que foi o teatro que abriu portas para que, através das crises vividas, surgissem essas variantes.

Não é fácil reunir profissionais que abracem um projeto sem patrocínio. Foi essa uma das maiores dificuldades do processo. Lidar com o tempo e a disponibilidade de cada um, adaptar cada etapa em consideração à ausência ou à desistência de um ou mais participantes fez com que a pesquisa fosse pensada e repensada a cada instante.

Foi muito importante para a pesquisa ter tido a oportunidade de realizar a intervenção “Atenção: artistas trabalhando!”. Somente nessa segunda etapa do processo é que a metodologia pôde ser experimentada em sua essência. A partir daí foi possível definir mais claramente a metodologia experimental e concluir o que vinha sendo construído desde o primeiro início: uma tese que não se propõe a dissociar o empírico da teoria, mas que pensa a experiência e a vivência construindo a teoria. Na verdade, aqui, o empírico (a vivência, a experiência) é (são) tratado (s) como uma teoria radical, tudo caminha junto. O empírico (a experiência, a vivência) imbricado (s) na teoria. E isso é o que me define também enquanto pesquisador, acessando teoria e prática ao mesmo tempo em minhas criações.

Assim, abro a possibilidade de, através da geografia e da fenomenologia, fazer avançar a discussão da apropriação do espaço urbano pelo teatro. Uma contribuição que não se encerra aqui. Ao contrário! É com portas e janelas que essa pesquisa me abre a dedicação que terei nos próximos anos de minha vida, aprofundando, a partir de outras práticas e reflexões, os conceitos “lugar-cênico” e “corpo-lugar”.

Agora, diante de minha janela, paro e penso que, independentemente do que consegui com essa pesquisa e com o que ainda tenho que apurar, avançar e dar consistência, a hora do ponto final sempre chega, mas esse ponto final significa também que temos que saber a hora de dar outro salto, de abrir outras portas e janelas. Nós não podemos dar conta

de tudo, esgotar um assunto, uma ideia. É preciso deixar sempre um pouco ou muito para continuarmos vivos e estimulados a continuar. O que trago aqui foi aquilo que, a partir de minhas escolhas, julguei importante para o momento, como realização desses quatro anos de pesquisa, e que, na verdade, não começou e nem se encerra aqui.

O teatro é o que somos. É a expressão do nosso tempo. Tudo está em crise, os modelos estão em crise, a educação, a política, a economia do país está em crise, e com o teatro não é diferente, embora a crise não impeça que exista espaço para todo tipo de teatro. Algumas formas vão se cristalizando, se tornando clichês, mas cabe a nós lançar o estímulo e procurar reinventá-las, com o intuito de manter o teatro sempre vivo e se relacionando com seu tempo, sem a exigência de certo ou errado, simplesmente pensando que o teatro é um meio de mudança que produz e revela pausas e movimentos na história da humanidade.

Esse teatro que desde a infância me acompanha e faz de mim um ser no mundo, mais atento aos acontecimentos da vida, ainda me possibilitará muitas idas e vindas no tempo e no espaço. E isso independe de crises e transformações porque essa arte tão antiga pode tudo: se encaixar entre quatro paredes, ganhar a cidade, as ruas, as vias, o mundo, tornar-se virtual, com ou sem texto, com ou sem ator, se aproximar ou se distanciar do público, criar estranhamento, repulsa, se confundir com outras linguagens, mas, acabar, nunca! Pelo menos não na vida e no corpo de pessoas que têm o teatro como o sangue correndo nas veias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. A cidade. 8. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- _____. O lugar no/do mundo. São Paulo: FFLCH, 2007.
- DARDEL, Eric. O homem e a terra: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FERRACINI, Renato. Ensaio de atuação. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.
- MARANDOLA JR, Eduardo. Sobre ontologias. In: HOLZER, Werther; MARANDOLA JR, Eduardo; DE OLIVEIRA, Livia (Org.). Qual o espaço do lugar? São Paulo/SP: Perspectiva, 2012. p. xiii-xviii.
- LEFEBVRE, Henry. A revolução urbana. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMA, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- SERPA, Angelo. Extrato das discussões on-line do ciclo Sennett, no âmbito das atividades do Grupo Espaço-Livre. Salvador, 2015.

ABSTRACT

This article is based on the thesis 'The Theater that Runs on the Roads', which was defended in 2016 in the Post Graduate Program of the Theater School of the UFBA aims to interconnect theater and place applying a phenomenological approach. The choice to use place as a concept allows a more specific framework. It makes possible to find a more thorough meaning for the sense of belonging, experience and affection.

KEYWORDS

theater; phenomenology; place.

O DOMINÓ DE FRAGMENTOS DAS MULHERES RODRIGUEANAS:

UMA PESQUISA DE COMPOSIÇÃO
DRAMATÚRGICA

RESUMO



O presente artigo apresenta o jogo cênico-dramatúrgico intitulado Dominó de Fragmentos. Elemento chave da pesquisa de doutorado Composições dramatúrgicas das mulheres na obra de Nelson: violência e feminicídio no teatro rodrigueano, o Dominó parte dos princípios da multiplicidade e da fragmentação, abarcando o universo dramático de Nelson Rodrigues e tecendo uma ponte entre esse universo e os dias atuais, através de noticiários de assassinatos de mulheres.

Palavras-chave:

Nelson Rodrigues; multiplicidade; personagens mulheres; feminicídio.

O Dominó de Fragmentos das mulheres rodrigueanas:

uma pesquisa de composição dramaturgica

JULIANA M^A G. CARVALHO
NASCIMENTO

Este artigo apresenta e debate um jogo (ou um procedimento) dramaturgico que compôs a parte prática de minha pesquisa de doutorado e que foi concebido na disciplina “Processos de encenação”, conduzida pela professora Sônia Rangel no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Ao longo dessa disciplina, os meus colegas e eu fomos estimulados a escolher e a elaborar os princípios fundamentais inerentes à nossa pesquisa – no meu caso, princípios esses que deveriam estar intimamente atrelados ao processo criativo da cena, já que a minha investigação se funda na prática teatral. Para clarear essa escolha, Rangel (2006, p. 312) assim delimita o que entende por princípio:

De caráter molecular, unidade viva de obra e pensamento, permite em suas operações conectar tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias. [...] É aquela unidade molecular que, ao ser retirada da obra e do seu pensamento, lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade. Nesse modo de pensar, Princípio e/ou Proposta conservam a natureza vital do jogo, diferem de um Conceito. Um conceito pré-existe, é modelante do objeto, geralmente aplicado como didática de anexação. Um princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção.

Nessa perspectiva, o princípio não se reduz a um aspecto metodológico; ele se coloca como uma categoria de operabilidade do (e no) processo investigador/criativo, é inerente à feitura da obra, interferindo na sua poética e no modo como o sujeito criador se organiza ao criá-la – se o princípio atua por uma “didática estética, de reconhecimento”, é porque ele opera sobre a obra e ao mesmo tempo é formado por ela, pois é descortinado no processo do fazer. Além disso, o princípio está bastante conectado com a ideia de valores e qualidades. Assim, o investigador/criador pode vislumbrar melhor os seus princípios ao se perguntar: “que valor, que qualidade é (ou deve ser) inerente ao meu trabalho criativo, qualidade da qual eu não posso abrir mão?” Essa pergunta, logicamente, precisa estar ligada ao fazer, ao testar, associando ação e reflexão.

No transcorrer da referida disciplina, foi proposta uma série de exercícios criativos no intuito de estimular os alunos a dar fisicalidade às ideias e às imagens relacionadas aos seus projetos de pesquisa e criação, para que cada um vislumbrasse as qualidades intrínsecas à obra em gestação e, consequentemente, os seus princípios fundamentais. Como exercício final, depois de elencados esses princípios, cada aluno deveria realizar uma apresentação criativa do seu objeto de pesquisa, de modo a explicitar um ou dois princípios estruturais.

Ao longo dos exercícios criativos e das elaborações sobre o meu objeto de pesquisa – bem como nas minhas tentativas de rascunhar um roteiro inicial da dramaturgia –, buscando neles (e em mim) os princípios essenciais, a multiplicidade (CALVINO, 1990) se impôs como um princípio estruturante. Este se justificou, à primeira vista, por motivos um tanto óbvios: eu queria investigar a composição de uma personagem (D. Eduarda) a partir da combinação de elementos (contextos, características, falas etc.) de várias outras personagens mulheres, em sua maioria saídas da obra teatral de Nelson Rodrigues. Grosso modo, parto da multiplicidade de personagens mulheres existente na obra de um único dramaturgo.

De pronto, porém, me veio uma dúvida sobre o querer acima delineado e a sua aparente precisão, dúvida essa que me colocou diante de uma questão da ordem da forma: eu queria compor uma única

personagem a partir de várias ou queria compor um solo com várias personagens diferenciadas entre si? Esta questão me remeteu a pelo menos dois modos de gerar multiplicidades, que Ítalo Calvino (1990) encontrou na literatura. O primeiro modo, ele o descreve assim: “Há o texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela interpretável a vários níveis” (CALVINO, 1990, p. 132). Aqui ele toma como exemplo um romance que pode ser lido como três histórias distintas, que têm um eixo temático em comum e também uma única voz narrativa, mas, ao que me parece, não é uma voz harmônica e coerente em si mesma, ou seja, fechada. Um exemplo similar presente na própria dramaturgia rodrigueana é a peça Boca de Ouro (1959), que traz três versões diversas da mesma história, contadas por D. Guigui. Essa ideia de multiplicidade me fez pensar que seria possível fazer de uma só personagem (D. Eduarda) a emissora da minha composição, que não obstante traria na sua fala pontos de vista e narrativas de outras personagens.

O outro modo aventado por Calvino (1990, p. 132), que me físgou, é o seguinte: “Há o texto múltiplo, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de ‘dialógico’, ‘polifônico’ ou ‘carnavalesco’ [...]” Aqui o autor define claramente a multiplicidade de sujeitos conjugada à multiplicidade de vozes emissoras. Articulando essa ideia ao meu projeto de encenação, que em princípio visava criar um solo, a atriz seria uma só, mas dividida em várias vozes e textos a partir de uma composição física e vocal que sugeriria a demarcação das diferentes personagens.

Essas questões e possibilidades só se colocaram para mim no ato de escrita e *no só* depois da reflexão acerca da apresentação criativa da minha pesquisa, guiada por este princípio de trabalho que se impôs a mim: a multiplicidade. E já adiante que no percurso criativo aqui refletido, a multiplicidade ultrapassou o campo inicial das personagens, colocando-se também em outros territórios.

Na apresentação criativa, o meu intento inicial era mostrar um rascunho cênico-dramatúrgico do que poderia vir a ser a encenação. Pensei em uma organização da espacialidade, as cadeiras da plateia

dispostas em meias-luas laterais, uma de frente para a outra, como em um velório, com o espaço no meio de um caixão ainda por vir. Eu representaria a personagem, d. Eduarda, uma dama de luto fechado num *tailleur* dos anos 1940. Ao longo da cena, partes do figurino iriam sendo despidas, revelando pedaços do corpo e também outras roupas, mais sensuais e imprevistas para uma mulher de luto. A dama recepcionaria e conversaria com as visitas-plateia (vizinhos e amigos da família), enquanto aguardariam para velar um corpo que nunca chegaria. Nesse velório sem morto presente, ela falaria dessa família, das mulheres e dos homens dessa família, e falaria de si, apropriando-se e reciclando falas de várias personagens mulheres de Nelson – Judite, de *Perdoa-me por me traíres*; Doroteia e suas primas, de *Doroteia*; Virgínia, de *Anjo negro*; Alaíde, de *Vestido de noiva*; Zulmira, de *A falecida*; Moema e sua avó, de *Senhora dos afogados* (RODIGUES, 1993). Nessa conversa, a dama movimentaria as suas mãos de maneira ostensiva e ímpar, às vezes com a delicadeza de uma bailarina, às vezes com a rigidez de quem tenta conter os próprios gestos; as suas ações de mãos seriam múltiplas possibilidades dos verbos acariciar, agredir e assassinar.

É interessante que, ao relatar a minha ideia inicial, percebo que fui tomada por imagens, que cheguei mesmo a me ver nessa cena. E descubro mais uma vez a pólvora do artista: a visibilidade nos toma e nos guia, em qualquer arte; ser artista é gerar sonhos sem estar a dormir, é deixar-se invadir por imagens e vislumbres em qualquer hora e lugar.

Cabe aqui fazer um parêntese para abordar o princípio da visibilidade, fundamental nesta pesquisa, uma vez que parto de um contexto dramaturgicamente preexistente, capaz de criar os seus próprios campos imaginativos e visuais.

Calvino (1990, p. 110) afirma que:

[...] diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interioriza-

ção da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.

Para Carlson (2009, p.25, tradução nossa), o cerne da experiência teatral concentra uma determinada espécie de “aparição de espectros”, decorrente da própria relação entre o texto e sua atualização cênica, na medida em que “[...] a encarnação de uma ação presenciada no teatro está rondada pelo espectro de um texto preexistente.” O teatro é uma arte paradoxal, “[...] a um só tempo produção literária e representação concreta [...]” (UBERSFELD, 2005, p.1), de modo que nele, se há um texto previamente escrito, a “parte visual da imaginação” se produz vislumbrando a cena, o que nela será visto e ouvido.

No caso deste processo criativo, a imaginação literária partiu dos espectros do teatro de Nelson Rodrigues que, por sua vez, parte da observação de um determinado contexto sociocultural e dos fantasmas de sua época, mas que também recria esse contexto, na medida em que seleciona e exacerba determinados elementos a partir do seu recorte pessoal.

Nessa perspectiva, a obra de Nelson foi o “mundo figurativo”, ou melhor, o universo fantasmático que corroborou para a imaginação visual das minhas composições dramaturgicas, de tal maneira que me vi imbuída de uma espécie de princípio de fidelidade a essa obra, princípio que subliminarmente me guiou em escolhas temáticas, poéticas e estéticas, delimitando permanências em relação ao teatro rodrigueano. Carlson (2009, p.33, tradução nossa) afirma que, na história do fazer teatral, recontar uma história conhecida possibilitou a ênfase em mudanças sutis, que “[...] permitiram aos autores destacar determinados elementos de conteúdo e estilo que lhes interessava particularmente.” Esta indicação me é cara, já que de certo modo esse princípio de fidelidade à obra de Nelson me faz não só recortar e condensar uma temática/conteúdo, como também tentar preservar os fragmentos em seu estilo originário. Trabalhar com o recorte e a reciclagem de personagens preexistentes e conhecidas pelo público faz também com que o dramaturgo, implicitamente, se comprometa a apresentar uma história permeada pelos espectros de uma determinada narrativa prévia em seus aspectos fundamentais, dos quais Carlson

em seus aspectos fundamentais, dos quais Carlson (2009, p.25, tradução nossa) destaca “[...] (os nomes e as relações dos personagens, a estrutura da ação, inclusive pequenos detalhes físicos e linguísticos) [...]”. Cleise Mendes, ao abordar a recriação dramática de uma personagem mítica ou histórica, é esclarecedora ao afirmar que o dramaturgo precisa ter cuidado com o que vai preservar e com o que vai alterar do relato “original”. Assim, para Mendes (2012, p.5), a questão nodal do dramaturgo, nesse caso, é encontrar “[...] estratégias para negociar com um quadro de referências que são de domínio público. Este é o ponto: o compartilhamento de referências com o espectador.” Apesar de não se tratar aqui da recriação de uma personagem mítica ou histórica, o conselho bem se aplica na medida em que se trata da recriação de um conjunto de personagens (e de um contexto dramático) de certo modo conhecido por uma parcela do público brasileiro.

Assim, é possível apontar algumas dessas permanências de referenciais da obra rodrigueana que se configuraram no *Dominó* e em minha criação dramática¹: a temática da morte como resolução para conflitos internos, inerentes ao corpo e às pulsões sexuais; o contexto social e visual de um velório – presente em *Viúva*, porém honesta, *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *A falecida*; a visualidade do luto; a beleza da mulher encarada como um estigma corporal, que a torna vulnerável a desejos e atos violentos (advindos de si mesma e do outro); o assassinato de mulheres que ousam viver a sexualidade fora do casamento e da norma social, em experiências consideradas marginais, como a traição e a prostituição. Porém, cabe pontuar que, se me digo imbuída de certo princípio de fidelidade, considero a traição como a outra face da moeda, face inseparável, já que o binômio fidelidade/traição é recorrente na obra rodrigueana e também aparece na minha proposta, como temática e como princípio.

O processo criativo que culminou no *Dominó de Fragmentos* foi permeado, assim, pela visibilidade espectral do teatro rodrigueano. Como afirmei, houve uma visualidade gerada na figura de uma dama de

luto e na composição espacial de um velório. Mas entre o que imaginei e o que podia realizar abriu-se um abismo. Quando me pus a escrever um roteiro para essa apresentação de rascunho, a cena de d. Eduarda e de *Senhora dos afogados* se impuseram tão fortemente que não consegui ver nem instalar ali multiplicidade. As outras personagens mulheres se aplequenaram diante dela e não obtiveram espaço viável. Eu não queria aquela ordem nem aquele eixo tão fechado em si. As palavras que me vinham não faziam furos na imagem que eu tivera, não abriam espaço para o descortinamento do corpo, por exemplo, para as contradições das mulheres que eu havia escolhido; essas contradições, ou o que poderia fazer furo na ordem, não entravam no roteiro. E percebi então que o roteiro estava linear, amarrado, coerente demais. Na multiplicidade por mim desejada, faço minhas as palavras de Calvino (1990, p. 123): “[...] conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real.” O que eu estava me pondo a conhecer ali sobre aquela mulher (e sobre a obra de Nelson), se não se operava nenhuma transformação, nenhuma deformação? O que eu estava proporcionando aos outros, meus pares, em termos de conhecimento sobre a minha pesquisa, e mais ainda, sobre o meu desejo e a minha escolha de artista? A partir daquele roteiro ordeiro e coerente, eu estava dizendo o que me fisga nessas mulheres?

Algo me fisga nas mulheres rodrigueanas, bem o sei, mas no meu discurso sobre essas mulheres e sobre a minha pesquisa eu não conseguia comunicar isso que implica um recorte singular, meu. O desejo de expressar esse recorte foi um elemento fundamental nesse pequeno percurso criativo. Eu tinha já elencado algumas categorias de personagens: as que são castas, que negam a feminilidade e a sexualidade; as que são arrebatadas pelas pulsões sexuais, que vivem a sexualidade às margens do casamento, pela traição desenfreada ou pela prostituição; e uma terceira categoria, à qual pertence d. Eduarda, que oscila entre as duas anteriores, ou melhor, que fica a meio caminho entre o pudor, a tradição familiar e as exigências inegociáveis das pulsões sexuais.

Havia algo mais, no entanto, que não estava claramente dito nessas categorias, algo que aos meus olhos unia essas personagens entre si e as ligava às experiências das mulheres na contemporaneidade.

¹ Além do jogo *Dominó de Fragmentos*, a pesquisa contemplou a criação da peça *Um corpo que trai*, a partir de um processo de colagem e de montagem com os fragmentos trabalhados no jogo.

Eu já sabia que na obra rodrigueana as mulheres pagam um alto preço pela beleza e pela sexualidade vivida à revelia da norma: d. Eduarda traiu o marido e teve as mãos amputadas como castigo; Judite (*Perdoa-me por me traíres*) traiu o marido e foi envenenada pelo cunhado; Virgínia (*Anjo negro*) traiu a prima e foi entregue pela tia para ser estuprada por um homem (que se tornou seu marido e continuou a estuprá-la). Além dessas “mulheres de família” – todas descritas como lindas –, ainda há as prostitutas, que não pagam preço menor: Madame Clessi (Vestido de noiva) foi morta pelo amante com uma navalhada no rosto; a amante de Misael (*Senhora dos afogados*), chamada de “prostituta morta”, foi degolada por ele porque ousou deitar na cama da noiva e entrar no território do amor; Doroteia perdeu seu filho e adquiriu chagas horrendas para expiar a culpa por ser bela e por ter sucumbido à sua sexualidade. O traço da culpa e da punição social identifica essas mulheres, como uma linha a unir contas de cores e formas diversas num mesmo colar. Eu já sabia disso, mas, estranhamente, não conseguia comunicar, nem através da exposição da pesquisa nem através do rascunho de roteiro dramaturgico.

Tendo a multiplicidade como guia e princípio organizador da forma, voltei às peças de Nelson e me impus uma estratégia intuitiva de anzol: grifei e transcrevi todas as falas e rubricas que me fisgavam e me diziam algo sobre o desejo e a ambiguidade das personagens das três categorias mencionadas acima. Da ordem do roteiro, fui para um caos difícil de ordenar, acumulei diferenças e oposições. Surpreendentemente, porém, esse caos fez algum sentido, pois os fragmentos escolhidos tinham conexões entre si. Ainda assim, não pude ordená-lo, não pude inseri-lo na ideia e no roteiro anterior. Foi então que tive um *insight*: fazer uma espécie de jogo de dominó com os fragmentos.

Fiz analogias com o jogo de dominó para entender como o meu jogo funcionaria. O primeiro passo foi marcar em cada fragmento as duas palavras que seriam destacadas e que iriam equivaler aos dois números de cada peça do dominó – mas não delimitar o número de peças como no jogo original (28), nem restringi as combinações binárias das peças/fragmentos a sete palavras ou expressões-chave, o que seria equivalente às combinações dos números entre

zero e seis. Por outro lado, assim como no dominó, eu queria criar um caminho com as peças/fragmentos para gerar com esse caminho uma narrativa sobre as mulheres contidas nessa d. Eduarda que eu vislumbro e que vai além da que Nelson criou. É importante pontuar que assim acabei retornando a um ponto central da minha primeira ideia: d. Eduarda continuou sendo a coluna vertebral da minha proposta, mas uma coluna com nervos, ramificações e prolongamentos.

Eu tinha elaborado a narrativa-síntese de d. Eduarda: esposa de Misael (um juiz prestes a ser nomeado ministro), mãe de Moema e Paulo, d. Eduarda está na família Drummond há dezenove anos. Os Drummond são uma família tradicional, na qual a fidelidade deixou de ser um dever e virou um hábito tricentenário; família de mulheres castas e frias, que negam a própria feminilidade. Ela não é fria, como as Drummond, mas é fiel. Seu desejo é pertencer à família Drummond, ser fria como uma Drummond. Seu filho, Paulo, a ajuda na busca de concretizar esse desejo, vendo nela uma mulher pura e instigando o exercício da fidelidade. Misael, seu marido, faz dela uma mulher casta, que em dezenove anos de matrimônio nunca foi acariciada. Porém a sogra, a avó louca da família, e Moema, a filha, não a reconhecem como uma Drummond, reiterando o seu estatuto de estrangeira e tentando eliminá-la. Moema sutilmente instiga a mãe a se apaixonar pelo noivo e ser infiel. O mais forte oponente de Eduarda, no entanto, são as suas mãos, que agem à sua revelia e desejam acariciar como as mãos da prostituta assassinada – esta que vive a eternidade na ilha das prostitutas mortas, a se acariciarem entre si. As mãos fazem com que ela se deixe levar pelo noivo da filha para um bordel, onde consuma com ele a traição do marido. D. Eduarda termina tendo as mãos amputadas pelo marido e morre de saudade das próprias mãos.

Essa narrativa foi essencial na construção das peças do dominó e na instauração da multiplicidade na linguagem textual dos fragmentos, pois eles não foram compostos somente de falas retiradas de diálogos. Um texto mais seco e direto se acrescentou às falas da dramaturgia rodrigueana, pois as peças/fragmentos contemplaram também essa narrativa-síntese, que foi dividida em unidades menores, com uma ou duas frases. Se algumas peças/fragmentos

traziam falas que remetiam a uma identidade de personagem, as dessa narrativa se assemelhavam a comentários distanciados. Assim, a estrutura textual do jogo instaurava uma tensão entre identificação e distanciamento. Ademais, foi interessante perceber o surgimento de outro princípio de trabalho: o da fragmentação. Este surgiu também como princípio de operabilidade do jogo, intimamente atrelado às suas regras, pois foi preciso destacar fragmentos das peças de Nelson, que foram isolados e retirados de seu contexto dramático original, para servirem como peças de certo modo autônomas.

Acerca do texto de teatro, Lescot e Ryngaert (in SARRAZAC, 2012), no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, afirmam que, ao contrário do que ocorre no texto coeso e estruturado do ponto de vista do conceito de drama absoluto, o trabalho com o fragmento

[...] induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade. Ele permite visar [...] uma gama de ações díspares cujos começos aproximadamente simultâneos exploram pistas paralelas ou contraditórias, aparentemente. A natureza dos elos entre os começos, sua coerência temática e seu encontro final para um eventual desfecho unificador variam segundo as obras [...] (SARRAZAC, 2012, p. 88).

Nesse jogo com os fragmentos, o texto seco da narrativa-síntese de d. Eduarda abriu caminho e combinou com outro tipo de narrativa: a jornalística, da seção policial – narrativa que, por sua vez, fez parte da vida de Nelson Rodrigues e permeou a sua obra literária e dramática. Em *Vestido de Noiva*, por exemplo, Alaíde confessa à Madame Clessi que pesquisou e leu todas as matérias de jornais sobre o

assassinato da prostituta. Em muitas peças do dramaturgo a figura do repórter e o relato jornalístico são recorrentes. Além disso, o desejo de estabelecer interlocuções com o texto rodrigueano e a contemporaneidade, no que concerne às questões das mulheres, me fez buscar narrativas de assassinatos e crimes passionais – até porque muitos dos fragmentos destacados das peças de Nelson continham as expressões “matam mulheres” e “prostituta morta”, que se mostraram fundamentais ao meu recorte e, portanto, passíveis de serem destacadas como elementos de conexão para as peças do dominó. Além dos noticiários que relatam histórias de assassinatos, eu trouxe alguns que apresentam dados estatísticos sobre a violência contra as mulheres.

Assim, o jogo com fragmentos advindos de vários contextos e também com texturas linguísticas diversas permitiu que a multiplicidade se instaurasse no conteúdo e na forma de expressão, gerando um texto híbrido, mas que trouxe certa coerência temática e até um desfecho (na primeira versão). Por outro lado, algumas conexões traziam rupturas e mudanças de discurso, apontando para a heterogeneidade já referida na citação de Sarrazac sobre o fragmento. Para exemplificar, destaco um trecho de conexão entre três peças/fragmentos que surgiu durante a primeira realização do jogo². Esse exemplo traz os três tipos de fragmentos utilizados: um trecho da narrativa-síntese sobre d. Eduarda (de *Senhora dos afogados*), o resumo de uma matéria de jornal sobre o assassinato de uma prostituta e uma fala da personagem d. Eduarda (já modificada por mim):

ILHA/PROSTITUTAS MORTAS³ - D. Eduarda deseja ir para a ILHA das PROSTITUTAS MORTAS, que passam a eternidade se acariciando umas às outras.

PROSTITUTA MORTA/ CORPO - O CORPO de Mila Cristina foi encontrado por um morador nas margens da represa das “Araras”, na saída de Araguari para o distrito de Amanhece. A jovem, que estava com muitas marcas de violência pelo corpo, foi vítima de socos e pauladas por parte de um cliente que fez programa com ela.

CORPO/CORPO - Nossa primeira noite... [...] Meu CORPO ao longo do CORPO dele. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto...

² O jogo Dominó de Fragmentos foi realizado pela primeira vez no dia 28 de janeiro de 2014. No dia 09 de agosto de 2016 o jogo foi realizado pela segunda vez, na Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza, como uma apresentação performativa da pesquisa.

³ As palavras em caixa-alta, no início dos fragmentos, são os elementos de conexão das peças, equivalentes aos números das peças de dominó.

Aqui não há uma costura unificadora que dê coesão ao trecho, de modo que cada fragmento parece trazer um novo início. A diferença de textura na linguagem de cada um também aprofunda as rupturas entre os trechos. Ademais, os conteúdos dos fragmentos se chocam, pois o primeiro situa o desejo dessa mulher numa ilha de prazeres, associado à fantasia da prostituta e de uma sexualidade excessiva e voluptuosa; ilha sem homens, só de mulheres, o que exacerba a imagem de uma sexualidade transgressora, liquefeita num mar de carícias femininas. Por outro lado, nessa ilha só vivem as prostitutas mortas, como se só depois da morte essas mulheres pudessem se entregar de fato aos seus próprios prazeres. O segundo fragmento, por sua vez, estraçalha com a fantasia da prostituta vocacional que vive (e morre) num gozo eterno, pois a imagem da prostituta morta (a garota de programa), longe do lirismo da ilha dos prazeres, traz o real da morte a socos e pauladas em pleno exercício do ofício – aqui, o corpo traz as marcas da violência e do abandono. Já o terceiro fragmento traz a imagem de uma relação sexual na qual o olhar é apagado pela escuridão, o que leva a pensar na consequente subtração do papel do estímulo visual no erotismo humano. A palavra também é subtraída como elemento de união desses dois corpos em núpcias; faltaram, talvez, palavras de amor, de desejo, de cuidado, de sedução... A promessa dos prazeres eternos não se confirma em nenhum dos fragmentos, para nenhuma das mulheres neles implícitas.

A conexão entre os três fragmentos acima surgiu a partir do jogo, que envolveu a mim (atriz proponente) e a outros sete colegas de turma. Cabe destacar que, assim como no dominó, eu tinha as peças, mas não podia prever o caminho que a junção delas geraria. No dominó com números, a articulação das peças produz uma visualidade que geralmente passa despercebida. Já no meu dominó, a combinação das peças iria inevitavelmente gerar um texto, com ou sem sentido, mas um texto – imprevisível e fora do meu controle. (E outro princípio se instaurou: o risco.)

Cabe ainda, para uma melhor compreensão do jogo, esmiuçar as regras que defini para o meu dominó, que tem diferenças em relação ao dominó tradicional, além de apresentar algumas regras inspiradas

na lógica do curinga do baralho. No jogo trabalhei com 67 fragmentos e com dezessete palavras/expressões conectivas, que foram as seguintes: d. Eduarda, Drummond, ilha, prostituta morta, corpo, mãos, matam mulheres, facadas, noivo, bonita, vergonha, dezenove anos, fidelidade, família, pudor, amante, estrangeira – porém os fragmentos das cinco últimas palavras não chegaram a entrar no roteiro final. Essas palavras remetem a personagens, características e sentimentos, posições sociais e afetivas que as personagens ocupam, uma ação (matar), um espaço para o qual se volta o desejo (a ilha), uma ideia de tempo e uma materialidade corporal que desliza entre o todo e a parte (corpo/mãos).

Na segunda realização do jogo foram acrescentadas as seguintes palavras como elementos de conexão: marido e acariciar. Algumas matérias de jornais foram substituídas por outras mais atuais; também foram acrescentados alguns fragmentos de *Senhora dos Afogados* – sobretudo falas de Misael e do vendedor de pentes sobre os assassinatos de d. Eduarda e da prostituta morta –, e das personagens masculinas (Tio Raul e Gilberto) de *Perdoa-me por me traíres*. Estes fragmentos mostram a visão dos homens frente à possibilidade de traição e, sobretudo, seu olhar para os crimes que cometeram ou presenciaram. Ademais, foram agregados fragmentos das seguintes personagens/peças: Judite, de *Perdoa-me por me traíres*, Virgínia, de *Anjo Negro*, e Geni, de *Toda nudez será castigada*. Os fragmentos dessas três peças vieram no sentido de explicitar a imagem das mulheres voluptuosas e ativas, que desejam para além dos maridos e que traem na busca de algo que o casamento não supre.

Outra regra: a cada vez que surgisse no jogo a palavra “mãos”, o jogador que tivesse lançado a peça/fragmento deveria fazer uma ação com as mãos, ao passo que todos os outros jogadores deveriam repeti-la. O objetivo dessa regra era trazer um elemento da ordem da cena e do trabalho do ator, agregando um outro tipo de texto, que se inscreve no corpo. A escolha das mãos está ligada ao contexto poético de *Senhora dos afogados*, no qual as mãos se configuram como entidades autônomas que agem nas personagens e à revelia delas, mostrando do que é capaz o ser humano. Na segunda versão do jogo, essa regra foi aprimorada, delimitando as ações de mãos a partir

dos verbos acariciar e agredir, que poderiam ser representados em suas múltiplas possibilidades. Dessa maneira, o “agredir” está contemplado pelo esmurrar, estapear, esfaquear, puxar os cabelos, chutar, assassinar etc., assim como o acariciar demanda objetos diversos (como o peito, o filho, o sexo, o rosto), e se desdobra em outras ações, como (se) masturbar.

Mais uma regra: na ausência de uma peça/fragmento que fizesse conexão com o jogo, fazendo-o prosseguir, cada jogador envolvido teria o direito de usar (apenas uma vez) um curinga, que seria a palavra “d. Eduarda”, lançando mão de uma peça/fragmento que a contivesse. Por outro lado, eu, como dona do jogo, poderia lançar quantos curingas quisesse – mas de fato eu só lancei uma única vez, o que me fez, na segunda versão, retirar a possibilidade de eu lançar mais de um curinga. Cabe frisar que eu me coloquei no dominó como uma jogadora que detinha um poder maior, sobretudo porque nessa proposta parto da minha soberania como atriz criadora, arcando com os riscos e os benefícios dessa posição.

Na jogada realizada em Fortaleza, frisei também o uso do silêncio: os jogadores não precisavam ter pressa para escolher o fragmento a ser lançado, podiam ler em silêncio antes de ler em voz alta, podiam interromper a leitura e inserir vazios no meio dos fragmentos. A ideia é que o silêncio fosse assumido como parte do jogo e desse texto em construção.

Ademais, entrei no jogo também de uma maneira cênica, num longo vestido preto, reforçando o gestual das mãos, assumindo as funções de gestora do jogo, destacando na fala a palavra de conexão livre em cada lance e colando as peças/fragmentos numa cartolina preta, para que ao final um texto pudesse ser visualizado em sua inteireza. Esse modo cênico de me inserir no jogo foi aprofundado na segunda vez em que foi realizado: acrescentei uma gargantilha com um coração de fuxico vermelho, uma maquiagem esbranquiçada (imagem de uma “palidez sobrenatural”) e um batom vermelho, com um olho levemente borrado e arroxeadado – erro de maquiagem que foi incorporado à cena. Além disso,

agrupei ao meu lado alguns objetos: um pequeno porta-joias de madeira em formato de baú, objeto que faz parte do universo feminino (inclusive do meu); uma caixinha de música à manivela, com um desenho antigo do rosto de uma mulher com a maquiagem borrada; um leque preto com renda; e um creme de mãos da Avon, que vez ou outra eu passava nas mãos acariciando-as. São objetos que me remetem à experiência da feminilidade em épocas diversas, com o creme da Avon simbolizando o empuxo ao cultivo do embelezamento e da delicadeza.

Também convidei uma produtora para ser minha auxiliar no jogo, responsabilizando-se por colar os fragmentos na cartolina e destacar as palavras de conexão, para que eu pudesse mergulhar cenicamente no dominó, como atriz e personagem. Assim, Dona E⁴ se infiltrou no jogo, com suas mãos indóceis e seu olhar que às vezes se fixava em alguém da plateia, ora suplicante, perdido, ora sedutor. Enquanto o jogo se desenrolava e cada participante lia o fragmento escolhido, eu fazia as ações de mãos que codifiquei para Dona E: sufocar o pescoço com as duas mãos; puxar os cabelos com uma mão e acariciar o peito com outra; agarrar a cabeça entre as mãos puxando a face para cima; esfaquear o vento; acariciar as coxas; tatear o rosto e se deter na boca; uma mão acariciando o ar e a outra tentando conter a carícia com força; entrelaçar as mãos no peito em gesto fúnebre, com as mãos se segurando e ao mesmo tempo tentando se libertar; uma mão espalmada e a outra esfregando as pontas dos dedos como se masturbasse o sexo feminino em ritmo crescente; acariciar um pênis imaginário no ar, dentre outras.

Essas ações foram criadas em momentos de experimentação prática de composição da personagem, alguns solitários e outros em cursos e oficinas. Elas foram sempre permeadas por alguns princípios inerentes ao trabalho com as ações físicas: resistência e intensidade dos movimentos; dessimetria, de modo que as mãos realizassem ações dissociadas do resto do corpo e, muitas vezes, dissociadas uma da outra, o que se conecta ao princípio de oposição; variação de ritmos; princípio da omissão, através de ações que eram retidas em seu deslocamento, mas liberadas em seus impulsos, o que gerava visualmente mãos trêmulas e rijas que desejavam acariciar (ou agredir), mas cuja ação não se desenvolvia externamente.

⁴ Personagem da dramaturgia criada posteriormente, a peça *Um corpo que trai*.

As duas execuções do dominó foram feitas com jogadores envolvidos com o teatro (atores/atrizes, dramaturgos, bailarinos, palhaço etc.), porém na segunda versão a delimitação dos verbos para as ações de mãos impactou na qualidade visual do jogo. As ações dos participantes foram extremamente belas e precisas, houve inclusive um participante que realizou uma ação contínua que transitou pelos dois verbos (acariciar e agredir).

Houve um momento do jogo em que foram lançados vários fragmentos com a palavra conectiva “mãos”. Nesse momento, se concentraram sobretudo os fragmentos originados de *Senhora dos afogados*, expondo essa ambiguidade das mãos como agentes de carícia e de violência, mas também como um elemento no corpo que denuncia o que não é passível de controle e que está sujeito às pulsões sexuais. O quarto fragmento dessa sequência, uma fala de Geni (de *Toda nudez será castigada*), sintetiza não só a questão de d. Eduarda, mas também a aparente contradição entra ser uma “mulher séria” e ter um desejo forte por alguém, expondo que as pulsões sexuais também são urgentes para as mulheres. Ademais, nesse trecho do jogo, destacado a seguir, a junção dos fragmentos destacou aspectos essenciais da fábula de d. Eduarda, incluindo também o olhar de dois homens sobre ela e sobre a violência que ela sofreu: de Misael, seu marido e agressor, e do vendedor de pentes, personagem que testemunhou o crime. Aqui, o trabalho de fragmentação e de montagem altera a ordem dos fatos da fábula. Segue o exemplo de conexão retirado da segunda versão do jogo:

- D. EDUARDA / MÃOS - D. EDUARDA tem MÃOS belas que se movimentam à sua revelia e que encantam os personagens masculinos. As mãos de d. Eduarda e as de sua filha Moema são idênticas e seus movimentos teimam em coincidir, como irmãos siameses que se odeiam.

- MÃOS / ACARICIAR - ...Na praia, ele ergueu duas vezes o machado. Só dois golpes certos, como uma guilhotina... [...] Então a senhora sua mãe correu, pela praia, com os braços sem MÃOS, estendidos... Ninguém mais na praia, só nós três... De repente ela se volta e me vê... Veio pra mim, de braços abertos... Abraçou-se a mim... A mim, que sou um simples vendedor de pentes... Queria se igualar às meninas, crente que depois de morta, ia pra ilha...

Mas viu logo que não podia ser uma mulher à toa!... Lá na ilha as mulheres se acariciam entre si... E sem mãos! A senhora sua mãe não pode ACARICIAR ninguém... Viverá, sozinha, estendendo os braços e pedindo as mãos...

- MÃOS / MÃOS - Eu não mando nas minhas MÃOS. Eu não quero e elas fazem assim!

- MÃOS / MÃOS - Vocês homens são bobos! Estão pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (muda de tom) Olha as minhas MÃOS como estão geladas. Segura, vê. (ofegante) Geladas!

- D.EDUARDA / MÃOS - D. EDUARDA, não pude-ram cruzar as tuas MÃOS sobre o peito... Não pude-ram unir tuas mãos... Elas morreram antes...

- MÃOS / CORPO / ACARICIAR - E por que não a castiga nas MÃOS? (num crescendo) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... ACARICIAM... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no CORPO...

- MÃOS / MÃOS - Eu não mando nas minhas MÃOS. Eu não quero e elas fazem assim!

- MÃOS / MÃOS - Eu não matei... Não! Não! Cortei as MÃOS, mas a deixei viva na praia, viva, estendo os braços sem mãos... Não sou o assassino de tua mãe... Morreram as MÃOS... Ela continuou viva... [...] Não sou assassino da esposa...

Na segunda versão, houve ainda uma modificação surgida a partir dos jogadores no andamento do jogo. Num dado momento, alguns participantes se depararam com a ausência de fragmentos para lançar, inclusive de curingas, e começaram a estabelecer novas relações a partir das peças que tinham em mãos, perguntando-me se poderiam lançar outras. Por exemplo, quando a expressão conectiva era “prostituta morta”, fui questionada se poderia ser lançado um fragmento de “matam mulheres”, o que foi permitido pelo fato de “prostituta morta” estar contido em “matam mulheres”. Outro exemplo foi a conexão de um fragmento com a palavra “noivo” a

outro com a palavra “amante”, que foi sugerida por mim, já que no contexto dramático de *Senhora dos afogados* o noivo é o amante. Também sugeri e permiti que uma peça com a palavra “ilha” pudesse funcionar como curinga. Assim, continuei com um poder maior no jogo, inclusive sugerindo fragmentos de costura.

Nas duas execuções, o jogo foi interrompido por mim antes que algum dos participantes esgotasse suas peças e se tornasse o vencedor, como acontece no dominó comum. Apesar do encerramento das duas jogadas ter ocorrido por uma questão de administração do tempo, visando o debate posterior, o *só depois* da reflexão me fez ver nisso um ato simbólico: nesse jogo não há vencedor e ele se finda demarcando o lugar da falta e da incompletude. O que resta dele são as perdas marcadas nas mulheres mortas. Nele somos todos perdedores: do prazer, do sexo, do amor, da vida...

Vale pontuar que uma reflexão apressada poderia me levar a ver essas conquistas como fruto do acaso ou como acertos no escuro mas, na verdade, elas decorreram do fluxo que a própria lógica do jogo me demandou, ou seja, exigências internas ao jogo proposto, portanto, nada gratuitas.

O *Dominó* aguçou ainda a minha atenção para a necessidade de (me) reinventar, de experimentar procedimentos criativos outros, tornando-os meus e novos, pois como diz Calvino (1990, p. 138):

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Por fim, cabe destacar que o *Dominó de Fragmentos* me possibilitou acessar, nesse território criativo e experiencial que a arte solicita, princípios fundamentais que me servem de guia. Ele me forneceu também o cerne do material criativo da dramaturgia, porém, mais do que isso, ele se configurou como

uma possibilidade em si mesma, como uma ação performativa e política que contempla múltiplas dimensões do fazer teatral, permitindo-me não só partilhar a pesquisa, seus procedimentos e achados, como também discutir, além da dramaturgia rodrigueana, um tema central à investigação e que me é caro e urgente: a violência contra a mulher e o feminicídio como um abafamento de atitudes transgressoras e libertárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARLSON, Marvin. El teatro como la máquina de la memoria. Argentina: Ediciones Artes del Sur, 2009.
- MENDES, Cleise. Dramaturgia, mito e história: relações entre o repertório mítico e a narrativa histórica no trabalho do dramaturgo. Palestra proferida no Seminário Internacional Teatro, Mito, Antropofagia. Fortaleza, 18 de maio de 2012.
- RANGEL, Sonia. Processos de criação: atividades de fronteira. In Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: “O trabalhos e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações, 2006, Rio de Janeiro. Memória ABRACE X, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 311-312.
- RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único. Organização e prefácio de Sabato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ABSTRACT

This article presents the scenic-dramaturgical game entitled Domino of Fragments. It is a Key Element of PhD Research: Women’s dramaturgical compositions in Nelson’s work: violence and femicide in the Rodrigue Theater. The domino is based on the principles of multiplicity and fragmentation, embracing the dramatic universe of Nelson Rodrigues and bridging the gap between this universe and the present day through news reports on women who were murdered.

KEYWORDS

Nelson Rodrigues; multiplicity; female characters; femicide.

DRAMATURGIAS DE DESVIO: UM ESTUDO COMPARATIVO DE TEXTOS ENCENADOS NO BRASIL

RESUMO



O artigo apresenta uma síntese da tese Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015, estudo comparativo de cem peças montadas em cidades de diferentes regiões brasileiras. O texto expõe os principais tópicos da pesquisa e suas perspectivas teóricas, com o objetivo de propor caminhos para o mapeamento da produção dramática contemporânea.

Palavras-chave:

Dramaturgia; Desvio; Cena contemporânea.

Dramaturgias de desvio: um estudo comparativo de textos encenados no Brasil

JOÃO SANCHES¹

¹ João Sanches (João Alberto Lima Sanches) é dramaturgo, encenador e iluminador. Doutor em Artes Cênicas (PP-GAC – UFBA) e professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Os autores dramáticos e os respectivos críticos têm um vocábulo em comum: poética. Esta “poética”, os dramaturgos fundam-na empiricamente através da diversidade das suas obras, e os estetas do teatro procuram atribuir-lhe uma aceção geral e uma formulação teórica. Enquanto que os primeiros inventam, numa determinada época, os possíveis da sua arte, os segundos trabalham, geralmente a posteriori, no sentido de delimitar o campo dos possíveis. Mas será que esta abordagem hesitante das dramaturgias imediatamente contemporâneas merece o título de poética? Poder-se-á fixar, através do discurso crítico, o que existe apenas num estado incoativo, o que apenas teve tempo de começar? (SARRAZAC, 2002, p. 23).

Em *O futuro do drama* (SARRAZAC, 2002), o dramaturgo e pesquisador francês Jean-Pierre Sarrazac apresenta um estudo sobre aspectos recorrentes das escritas dramáticas, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Os trabalhos de Sarrazac e de seus colaboradores (o teórico é também coordenador do Grupo de Pesquisas sobre o Drama da Universidade de Paris III) são atualmente uma referência fundamental para os estudos sobre dramaturgias, pois dialogam com a Teoria do Drama, Teoria da Literatura e Semiologia Teatral

(entre outros campos), atualizando conceitos tradicionais e propondo noções novas para a abordagem das produções contemporâneas. Os estudos de Sarrazac e de seu grupo reconhecem o hibridismo das escritas dramáticas e os transbordamentos de gêneros, modelos e formas na atualidade. A questão levantada no final da citação acima – “Poder-se-á fixar, através do discurso crítico, o que existe apenas num estado incoativo, o que apenas teve tempo de começar?” (SARRAZAC, 2002, p. 23) – tem guiado não apenas Sarrazac como diversos pesquisadores que se preocupam em encontrar metodologias que deem conta da multiplicidade de epistemologias, poéticas e práticas dramatúrgicas.

A diversidade da produção atual desafia as iniciativas teóricas de generalização. Dramaturgo, tele-dramaturgo, roteirista, redator publicitário, *designer* de *games* – são diversos os ofícios que envolvem a escrita dramática – o teatro não é mais o único veículo do drama. Da mesma forma, o espetáculo teatral não corresponde mais, necessariamente, à tentativa de representação de um texto previamente escrito por um autor – nem a um formato pré-determinado de composição. A dramaturgia e o teatro, hoje, parecem gozar de total autonomia e de uma ampla plataforma de criação, com liberdade formal e temática inédita.

Porém, mesmo nesse contexto de grande abertura, em que se dá o desenvolvimento simultâneo de diferentes concepções de dramaturgia e tecnologias do espetáculo, é possível encontrar recorrências, não apenas uma série de particularidades. A pesquisa de doutorado que resultou na tese *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015* (SANCHES, 2016), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, por exemplo, identificou algumas recorrências em um corpus de cem peças, considerando os princípios formativos de suas intrigas em relação a alguns modelos tradicionais. A proposta foi contrapor os textos aos modelos e refletir, principalmente, sobre as estratégias dramatúrgicas que se desviam dos referenciais adotados.

A tese *Dramaturgias de desvio* partiu de um desejo semelhante ao do grupo francês: refletir sobre dramaturgias contemporâneas e contribuir para o mapeamento da produção recente sem, no entanto,

aderir a um modelo idealizado de dramaturgia. A proposta foi reconhecer as reinvenções constantes e simultâneas do drama e olhar de maneira rizomática para essa realidade complexa e diversificada das práticas artísticas. O estudo recusou concepções teleológicas de dramaturgia, onde a morte de uma forma antiga engendraria uma forma nova, num movimento progressivo de “superação de modelos”. Voltada mais às múltiplas e cambiantes conexões entre as expressões dramáticas do que a uma possível explicação totalizadora, ou à revelação de um eixo comum a todas elas, a pesquisa procurou compreender relações e particularidades, ao invés de buscar essências.

Das cem peças analisadas, vinte e duas são comentadas e citadas diretamente na tese. Além dessas, algumas peças de oito autores referenciais para a dramaturgia universal – Sófocles, Shakespeare, Racine, Strindberg, Pirandello, Brecht, Nelson Rodrigues e Beckett – são discutidas, ou mencionadas como exemplos de procedimentos dramatúrgicos. É importante destacar que a classificação proposta serviu apenas como um ponto de partida para as reflexões. A partir da classificação, foi possível identificar e discutir as recorrências e particularidades dos desvios observados, seus limites teóricos e problematizações: “Sem esquecer que a uma determinada peça pode corresponder uma combinação, um cruzamento de vários desvios [...]” (SARRAZAC, 2012, p.66.).

Inicialmente, os textos foram classificados em duas macrocategorias, relativas à estruturação da intriga. A primeira reúne as peças que apresentam aspectos mais identificados com as tradições. Foram considerados modelos tradicionais: drama aristotélico, neoclássico, hegeliano, melodrama, drama realista e naturalista. No total, vinte e três peças apresentaram características que estimulam comparações com essas referências.

A segunda macrocategoria reúne as dramaturgias de desvio. Essas peças apresentaram estruturas dramáticas que explicitam estratégias de relativização do sentido, que evidenciam sua autorreflexividade, diferenciando-se assim dos textos mais identificados com as tradições mencionadas, que tenderiam a construções mais fechadas – na medida em que demandariam um tipo menos explícito de colaboração

da recepção. As dramaturgias de desvio, dramaturgias mais abertas, ou de perfil antiaristotélico (no sentido brechtiano), correspondem a um total de setenta e sete peças (77% dos textos levantados). Ou seja, as dramaturgias de desvio se mostraram predominantes na amostra e, por isso, acabaram por constituir o principal objeto da pesquisa. Concentrando-se nessas setenta e sete peças, a tese então propõe uma tipologia básica de desvios para diferenciar algumas estratégias autorreflexivas da produção selecionada. Essa tipologia, entretanto, não pretende limitar os textos a qualquer classificação. Como já foi afirmado, as categorias propostas pela pesquisa são aproximativas, e se constituíram em meio, não em fim, para uma reflexão sobre aspectos recorrentes das intrigas analisadas, servindo para identificar as diferentes tradições, ou os diversos tipos de desvios que podem formar um texto dramático.

Nesse sentido, os trabalhos de Sarrazac, de seus colaboradores e dos teóricos com os quais dialogam tornaram-se centrais para essa tentativa hesitante de abordagem das dramaturgias encenadas no Brasil nos últimos vinte anos. O estudo teve, na etapa do doutorado, a orientação da dramaturga, pesquisadora e professora da UFBA Cleise Mendes. O *drama lírico* (MENDES, 1981) e *As estratégias do drama* (MENDES, 1995), entre outros trabalhos de Mendes, também ajudaram a compor o referencial teórico da pesquisa. As noções de dialogismo e polifonia, conceitos formulados pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, que são desenvolvidos e aplicados por Mendes no campo da dramaturgia, também foram fundamentais nesse processo.

A pesquisa começou em 2012, ainda no mestrado. Naquela etapa, a análise seguia fielmente a proposta metodológica de Sarrazac e de seu grupo: utilizar as noções de drama absoluto e crise do drama, formuladas por Peter Szondi (2011), porém, sem adotar a perspectiva teleológica do teórico húngaro, que via a emersão do épico nas formas dramáticas como possibilidade de resolução da suposta crise. A proposta dessa abordagem é apresentada no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012), que reúne verbetes produzidos por Sarrazac e pesquisadores do grupo francês. O livro propõe uma revisão crítica da *Teoria do drama moderno* (SZONDI, 2011) de Peter Szondi sem abrir mão do conceito de “crise do drama”, e substitui “[...] a ideia de um

processo dialético com início, meio e, sobretudo, ‘fim’, pela ideia de uma crise sem fim, nos dois sentidos do vocábulo” (SARRAZAC, 2012, p. 32). A proposta mostrou-se muito operativa na medida em que, ao se comparar obras concretas com o modelo abstrato de drama absoluto, desvios são evidenciados e indicam caminhos para uma reflexão sobre o emergente na produção contemporânea. Da mesma forma, o procedimento também possibilita a identificação de desvios mesmo em peças consideradas clássicas.

Na etapa do doutorado, com o avanço da pesquisa e a ampliação tanto do conjunto de textos quanto do referencial teórico, foi possível manter os procedimentos comparativos, mas, ao invés de continuar adotando os conceitos de drama absoluto e de crise do drama, o estudo concentrou-se na noção de desvio. Observar os desvios das peças contemporâneas não apenas em relação ao modelo de drama absoluto de Szondi, mas em relação aos cinco modelos tradicionais já mencionados (drama aristotélico, neoclássico, hegeliano, melodrama, drama realista e naturalista) tornou-se o objetivo da pesquisa. Parte-se do princípio de que, não apenas esses, mas qualquer modelo pode ser considerado como referência (especialmente aqueles que correspondem aos hábitos majoritários de recepção) e servir à comparação com uma obra concreta. Entretanto, é necessário refletir sobre o modelo utilizado, qualquer que seja ele, para historicizá-lo, contextualizá-lo, e evitar generalizações abusivas. Pois, nesse processo, mais do que o julgamento dos desvios (ou dos modelos), importa a observação e reflexão sobre o que eles estariam indicando. Adota-se, assim, uma dinâmica que permite reconhecer a diversidade de modelos e práticas, sem tentar enquadrar as obras em poéticas específicas.

1. O drama: acanônico por natureza

Em *O drama: acanônico por natureza*, primeiro capítulo da tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016), são apresentadas as principais perspectivas teóricas do estudo. A expressão “acanônico por natureza” faz referência ao linguista russo Mikhail Bakhtin que afirma em *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance* (BAKHTIN, 2010)

ser o romance o único gênero acanônico, diferentemente dos outros gêneros poéticos (épico, lírico e dramático “puros”).

A romancização da literatura não implica em absoluto a imposição aos outros gêneros de um cânone estrangeiro e não peculiar, pois o próprio romance está privado deste cânone; ele, por sua natureza, é acanônico. Trata-se de sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir. (BAKHTIN, 2010, p. 427).

Não reconhecer a plasticidade dos outros gêneros é, de certa forma, confundir a abordagem rigorosa de alguns modelos idealizados com a diversidade e inventividade que as práticas artísticas, desde sempre, expressaram através das obras. Bakhtin, motivado talvez por seu recorte de análise, o romance, menospreza os outros gêneros, chegando a considerá-los com menor potencial dialógico. Nesse ponto, compartilhando a abordagem de Mendes (2010), o capítulo expõe a contradição de Bakhtin em relação a seu próprio conceito de dialogismo:

Trata-se [o dialogismo] de uma propriedade da língua em seu uso real, concreto, que leva todo falante a engendrar o seu discurso a partir do discurso de outro. Assim, por esse princípio, pode-se dizer que qualquer proferimento, qualquer ato de enunciação se faz em tensão dialógica com outros tantos, reproduzindo-os, citando-os, parafraseando-os, parodiando-os, negando-os, contrapondo-se a eles [...] Na história de suas formas, na sua relação com as instâncias de poder e com o público de cada tempo e espaço, o drama exibe vocação fortemente dialógica, avessa tanto à setorização ideológica (insiste no conflito de visões, na contra-

dicção) quanto à adesão irracional (exige debate, argumentação, disputa, julgamento) (MENDES, 2011, p.8-14).

Em seus estudos, Mendes opera com o conceito de dialogismo principalmente para análise do diálogo dramático. Já na tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016), a noção orienta não apenas as questões do diálogo dramático, mas toda a reflexão sobre aspectos estratégicos da composição dramática que respondem a diferentes tradições (e aos seus desvios). Dessa forma, a noção colabora para identificar vozes que atravessam as peças em todos seus elementos constitutivos: intrigas, personagens e discursos.

É a partir dessa perspectiva que, no mesmo capítulo, o conceito de drama absoluto de Peter Szondi (e, conseqüentemente, o conceito de crise do drama) é analisado. O objetivo é refletir sobre como o conceito szondiano de drama (adotado por Sarrazac e pelo grupo francês) sintetiza tradições e práticas distintas. Essa análise é um ponto estruturante da tese, que defende o desvio como vetor para um mapeamento da dramaturgia contemporânea.

2. A teoria do drama moderno

O conceito de drama formulado por Peter Szondi quer abranger uma multiplicidade de práticas dramáticas, bem diversas, mas que teriam em comum a adoção de princípios aristotélicos, neoclássicos e hegelianos. É possível também identificar na noção de drama de Peter Szondi aspectos das concepções realista, naturalista e até melodramática. Ou seja, o conceito sintetiza diferentes poéticas, de tal forma que fica difícil encontrar alguma peça (por mais tradicional que seja) que se enquadre na formulação. Para Szondi, o drama moderno – o modelo de drama que é constituído a partir do Renascimento – teria como horizonte atingir uma forma absoluta, ou “pura” (supostamente identificada com todos princípios canônicos, um drama absolutamente “dramático”). Para Szondi, o drama absoluto refletiria uma tendência de maior horizontalidade nas relações humanas, identificada com o fim da Idade Média e da

perspectiva teocentrista. Em termos dramáticos, isso se traduziria numa ação que se desdobra por meio de personagens que representam homens capazes de decidir sobre seus destinos. Para essa concepção de drama, a ação dramática se desdobraria a partir de conflitos de interesses humanos, que se expressariam principalmente por meio do diálogo entre as personagens. Ecoa no discurso de Szondi a concepção hegeliana do gênero dramático como síntese do princípio lírico (interioridade) com o épico (ação manifesta no diálogo) e também a ideia de conflito como eixo da ação dramática.

O estabelecimento do diálogo como meio primordial da expressão dramática é também outro aspecto fundamental do drama, segundo Szondi. Sabe-se que, a partir do Renascimento, as dramaturgias tendem à supressão progressiva do prólogo, do coro e do epílogo.

Nisso o drama clássico se distingue tanto da tragédia antiga como da representação religiosa medieval, tanto do Theatrum mundi barroco como das peças históricas de Shakespeare. A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz (SZONDI, 2011,

Szondi deixa clara a especificidade de sua noção de drama, que exclui a tragédia grega, os dramas medievais, as peças de Shakespeare, o barroco espanhol, mas não exemplifica, com uma única obra sequer, sua concepção de drama moderno, ou absoluto. Para o autor, o drama é uma dialética fechada em si mesma, livre para ser, a cada momento, novamente fundada. Em síntese, o drama seria uma sequência de momentos presentes: “[...] O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si. (SZONDI, 2011, p.25)”. Também podemos identificar nessa característica ecos da dialética hegeliana e da concepção aristotélica (ausência aparente do dramaturgo, relativa autonomia das personagens, desdobramento causal e concentrado da ação).

O dramaturgo está ausente do drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia. O drama não é escrito, antes posto. Nele, todas as palavras ditas são “de-cisões”: nascidas da situação, nela permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor (SZONDI, 2011, p.25).

A postura de silenciosa observação do público deveria ser revertida em um jogo dramático de identificação e ilusionismo, onde a relação espectador-drama conheceria apenas a separação completa, ou a total identidade – ideia que podemos associar ao realismo, ao naturalismo e também ao melodrama. Sobretudo porque a tragédia neoclássica tem diversos artifícios “embelezadores da realidade”, entre eles, a linguagem das personagens, versificada com rima. Sob a perspectiva atual, é difícil imaginar uma identificação plena (nos sentidos mais naturalista e melodramático) do leitor/espectador com aquela linguagem tributária do “decoro” e com alto grau de estilização. Assim, o conceito de drama absoluto de Szondi, embora diretamente relacionado ao neoclassicismo, em diversos pontos nos quais defende uma identificação “absoluta” entre recepção e obra, parece mais abordar as heranças realista, naturalista e, relativamente, também melodramática.

Outro exemplo está na relação ator e personagem proposta pelo modelo. Também nesse aspecto é possível perceber a inclinação realista e/ou naturalista da concepção de drama de Szondi. O autor afirma que o ator deveria confundir-se com seu papel, identificar-se totalmente com sua personagem “[...] Nele [o drama absoluto] a relação da arte do ator e seu papel não deve de modo algum ser visível; pelo contrário, ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja” (SZONDI, 2011, p.26).

Szondi ainda se refere ao drama absoluto como sendo de caráter primário e, a partir dessa reflexão, defende mais dois princípios que, esses sim, podemos associar às regras neoclássicas: as unidades de tempo e lugar.

A natureza absoluta do drama pode ser formulada do seguinte modo: o drama é primário. Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é sua própria encenação. [...] Sendo o drama sempre primário, seu tempo é sempre o presente. O que não se traduz em absoluto numa situação estática, mas apenas no modo particular do decurso temporal dramático: o presente passa e se torna passado, mas enquanto passado não se faz mais presente em cena. Ele passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. [...] Um raciocínio análogo em relação ao espaço justifica a exigência de uma unidade de lugar. [...] Ademais a descontinuidade espacial (como a temporal) também pressupõe o eu épico [...] (SZONDI, 2011, p. 26-28).

Definido o drama, Szondi passa a comentar aspectos formais, presentes em obras dramáticas produzidas entre 1880 e 1950, os quais problematizariam, ou simplesmente não corresponderiam mais a essas concepções dramáticas. O fenômeno, que evidenciaria a emergência de novos conteúdos e a demanda por novas expressões formais, é definido pelo autor como “crise do drama” – no caso, a crise do drama absoluto, o modelo de forma dramática inferido das práticas europeias entre os séculos XVII e XIX. Como foi mencionado anteriormente, Szondi não apresenta sequer um exemplo de texto que consideraria como um drama absoluto, mas dá muitos exemplos de textos que contrariam as concepções absolutas do drama, *Teoria do drama moderno* (SZONDI, 2011) é composto, majoritariamente, por esses comentários. A noção de drama absoluto, portanto, é operativa por meio da contraposição de obras dramáticas às suas concepções (as quais reuniriam as ideias e procedimentos das principais correntes tradicionais). Nessa perspectiva, o método de Szondi continua útil atualmente, pois é possível escolher textos de qualquer época e observar-lhes os desvios, ou seja, aqueles aspectos que diferem das concepções “absolutas” e indicam estratégias de autorreflexividade. Isto não significa admitir a existência de um drama realmente absoluto, muito menos

nos estabelecer as tradições como critério de valor. A ideia é justamente tentar interpretar que conteúdos formais, ou quais possibilidades de sentido esses desvios estariam indicando – e conferir-lhes uma formulação teórica.

O único inconveniente metodológico é adotar um modelo que associa o drama a uma única forma, por demais conservadora e abstrata, o que pode estimular o não reconhecimento das múltiplas tradições e, conseqüentemente, das múltiplas vozes que ecoam na história da dramaturgia. Ao ignorar-se a diversidade das tradições, tende-se a ignorar também a diversidade de seus desvios. O conceito de drama absoluto de Szondi é uma tentativa de sintetizar num único modelo uma série de práticas muito diferentes. Os parâmetros e convenções dramáticas que imperam no final do século XIX não resumem toda a diversidade das dramaturgias que começaram a se estabelecer a partir do período renascentista na Europa e vão se desdobrando até a contemporaneidade – menos ainda a história da dramaturgia como um todo.

Embora defenda a diversidade e permanente transformação do drama, criticando aqueles que, como o teórico alemão Hans-Thies Lehmann em *Teatro Pós-Dramático* (LEHMANN, 2007), condenam o drama ao passado e declaram sua morte, ou propõem sua negação, ainda assim, Sarrazac opera com esse modelo de drama absoluto, ao qual ele também se refere como modelo “aristotélico-hegeliano”.

Talvez seja uma contradição defender a multiplicidade das formas dramáticas e adotar esse conceito operativo, na medida em que ele associa o gênero dramático a um único modelo (e tão abstrato que não há um exemplo de peça que se enquadre nele), o que acaba endossando a ideia de drama como uma forma específica (idealizada, canônica, ou conservadora) e não como prática artística, fazer criativo dialógico, modo de escrita que se transforma e em tempo algum correspondeu a um modelo único e unívoco.

Nessa perspectiva, a proposta de utilização da noção de desvio como vetor para a abordagem das escritas dramáticas (no lugar da noção de crise do drama) se configura como uma das principais con-

tribuições teóricas da tese *Dramaturgias de desvio*, embora o procedimento de análise e a própria noção de desvio sejam defendidos e teorizados por Sarrazac:

Um estudo aprofundado desses extraordinários canteiros de obra de formas experimentais constituídos por peças igualmente dependentes da montagem, como O sonho, de Strindberg, ou O sapato de cetim, de Claudel (o qual coloca justamente na epígrafe de sua obra um provérbio português: “Deus escreve certo por linhas tortas”), certamente nos permitirá efetuar um vasto inventário das formas-desvios no teatro do século XX. [...] Numa época em que a noção de gênero codificado – comédia, tragédia, féerie, farsa etc. – parece ter-se tornado obsoleta ou paradoxal [...] talvez pudessemos visar uma tipologia dos desvios – essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo (SARRAZAC, 2012, p.65-66).

Como é possível reconhecer na citação acima, o que a pesquisa fez foi aceitar a proposta de Sarrazac de mapear as dramaturgias contemporâneas, compondo uma “tipologia dos desvios”. O próprio Léxico do drama moderno e contemporâneo (SARRAZAC, 2012) pode ser encarado como resultado de um esforço coletivo nesse sentido, porém, voltado para as dramaturgias encenadas na Europa. A particularidade da tese brasileira é, sobretudo, a concentração do recorte em dramaturgias encenadas no Brasil no início do século XXI, e o afastamento da noção de crise do drama absoluto.

3. Os desvios recorrentes

Sobre os textos classificados como dramaturgias de desvio, a maioria foi considerada de tendência épica: dos 77 textos, 52 apresentaram estruturas associadas a emersões épicas do drama. As noções de montagem/colagem, metadrama e rapsódia foram

utilizadas para designar essas recorrências de desvios épicos identificados pela pesquisa. Do total de 52 textos, 12 são compreendidos como montagens/colagens, 19 como metadramas e 21 como rapsódias. A tese aborda cada um desses desvios e discute as recorrências com variados exemplos de peças – destacando sempre o caráter aproximativo das categorias. Essas noções dialogam não apenas com os trabalhos de Peter Szondi e Sarrazac, mas com uma ampla perspectiva sobre o drama que associa determinadas estratégias ao modo épico – o dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht é um dos exemplos mais célebres nesse contexto. As teorizações de Brecht sobre o Teatro Épico e, particularmente, sobre os procedimentos de distanciamento da “dramaturgia não-aristotélica” (termo que usou para designar sua produção dramatúrgica) foram fundamentais para a análise das estratégias que a pesquisa qualifica como épicas. A tese parte de um levantamento dos principais aspectos estruturais das peças de Brecht, mencionado pelo teórico Gerd Bornheim no livro *Brecht: a estética do teatro* (BORNHEIM, 1992). Apresentados e discutidos no segundo capítulo da tese, esses procedimentos são considerados como desvios épicos:

Relativização, ruptura, distanciação [sic], decisões e continuação – tais são os recursos que Brecht emprega para conseguir realizar o efeito de distanciamento em sua dramaturgia. Evidentemente, esses instrumentos não devem ser entendidos cada um por si mesmo; cada um, tomado em si mesmo, é incompleto, e os tópicos analisados forçam um tanto as composições brechtianas. São instrumentos que se condicionam uns aos outros, entrecruzam-se, correspondem-se em grau maior ou menor (BORNHEIM, 1992, p. 328-329).

Porém, a maior contribuição da tese talvez esteja justamente na reflexão sobre os 25 textos restantes: as dramaturgias de desvio de inclinação lírica.

Assim como fez em relação aos procedimentos de tendência épica, a tese também abordou os desvios de inclinação lírica em três categorias recorrentes na amostra. São elas: Monodrama (que inclui a

subcategoria Jogo de Sonho), Poema Dramático e Ação Cíclica. As primeiras, assim como as três categorias de desvios épicos abordadas, são objeto de verbetes específicos no Léxico, além de serem desenvolvidas em outros escritos de Sarrazac como *O futuro do drama* (SARRAZAC, 2002) e *Sobre a fábula e o desvio* (SARRAZAC, 2013). Já a última categoria, a Ação Cíclica, é uma formulação própria do estudo, desenvolvida em diálogo com os estudos de Cleise Mendes (1981) e de Gil Vicente Tavares (2011), pesquisador, diretor e dramaturgo baiano, autor de *A herança do absurdo* (TAVARES, 2015), que trata da influência das peças de absurdo nas dramaturgias contemporâneas.

4. Os desvios líricos e o futuro do drama

Algumas das características tradicionalmente associadas ao gênero lírico são utilizadas como referência para definir o que o estudo considera como emersões líricas do drama. O teórico Anatol Rosenfeld (2010), partindo do princípio de que não existem formas absolutas – portanto, não existe um poema absolutamente lírico, um drama totalmente dramático, ou uma narrativa completamente épica – sintetiza alguns aspectos que servem como referenciais:

Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática) [...] Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. [...] À intensidade expressiva, à concentração e ao caráter “imediato” do

poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos. De tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. (ROSENFELD, 2010, p.22-23).

Nessa perspectiva, qualidades como subjetividade, musicalidade, expressão de emoções e sentimentos, desreferencialização de tempo e espaço, intensidade, concentração e brevidade são associadas à uma ideia geral e abstrata de construção lírica “pura”, ou “absoluta”. Outro ponto levantado na tese é o fato da concepção de drama de Hegel (que tem uma influência evidente no conceito de drama absoluto de Szondi) atribuir o caráter lírico do drama à interioridade das personagens, suas motivações, sentimentos, pensamentos, subjetividades. Nessa concepção, estratégias como o monodrama e, entre elas, o jogo de sonho, seriam evidentemente procedimentos estruturais (dramatúrgicos) de cunho lírico, pois apresentariam os acontecimentos sob uma perspectiva subjetiva – a partir da imaginação e da percepção de uma personagem, ou de um scriptor específico (correspondentes ao “eu lírico” de um poema). Ao invés de apresentar os acontecimentos como resultados da dialética entre as “subjetividades” das personagens, suas expressões, confrontos e objetivizações em ação dramática, todos os discursos e referenciais são subjetivados, relativizados, adquirindo certo caráter instável, simbólico, ou de fantasia – de sonho.

Já a mencionada Ação Cíclica, outro procedimento de cunho lírico identificado pela pesquisa, estaria fundamentada, sobretudo, em uma dinâmica de repetição – característica formal atribuída tradicionalmente ao poema lírico. O termo cíclico, no entanto, ressaltaria tanto a possibilidade de uma repetição em diferença, numa dinâmica de espiral infinita, como também de repetição mecânica e opressiva, ambas muito presentes nas dramaturgias contemporâneas.

A noção de Poema Dramático também é abordada com essa perspectiva, e tem a particularidade de ser associada a apenas um texto do corpus de 100 peças da pesquisa. É a noção mais controversa, pois

indica um tipo de construção limítrofe entre peça e poema que, embora não muito recorrente na amostra, é muito frequente nos palcos e em trabalhos teóricos sobre dramaturgia.

Nesse capítulo da tese, Nelson Rodrigues, um dos dramaturgos brasileiros mais polêmicos do século XX, é citado como autor de peças caracterizadas por uma potente emergência da subjetividade, associada muitas vezes a estratégias expressionistas, e que serve como exemplo de muitos desvios líricos abordados (e emblemáticos). Alguns aspectos desses desvios são observados em textos de prestigiados autores contemporâneos como João Falcão, Bosco Brasil, Jô Billac e Grace Passô, entre outros citados no referido capítulo.

Os textos, estratégias e autores que são associados às recorrências de desvios líricos, mesmo correspondendo a apenas 25% do corpus de textos, são apresentados pela tese como determinantes para o processo de transformação do drama, além de indicativos de um caminho ainda latente de estudo e compreensão. Diante da exaustiva exploração das teorias épicas de teatro e dramaturgia durante o século XX, a associação de determinadas estratégias ao modo lírico e a afirmação da subjetividade como agente transformador (tantas vezes rotulada como “subjetivismo” e desqualificada como “alienação”) podem ser encaradas como mais uma contribuição particular da tese Dramaturgias de desvio e indicar, junto com a noção de desvio, caminhos possíveis para o mapeamento do drama contemporâneo e o desdobramento de novas pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. Brecht: A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- MENDES, Cleise Furtado. As estratégias do drama. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- _____. Diálogo e performatividade no drama. In: Revista Tabuleiro de Letras. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UNEB, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/153/104> Acesso em: 11 de dezembro de 2016.
- _____. O drama lírico. ART. 002, Salvador: 47-67, jul./set., 1981.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SANCHES, João. Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015. 2016. 251 p. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, Bahia.
- SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. O futuro do drama. Porto: Campos das Letras, 2002.
- _____. Sobre a fábula e o desvio. : Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TAVARES, Gil Vicente Barbosa de Marques. A herança do absurdo: vestígios no drama contemporâneo. Salvador: EDUFBA, 2015.

ABSTRACT

The article presents a synthesis of the thesis *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*, a comparative study of one hundred pieces staged in cities of different Brazilian regions. The text exposes the main topics of the research and its theoretical perspectives, with the purpose of proposing ways to the mapping of the contemporary dramaturgical production.

KEYWORDS

Dramaturgy; Detour; Contemporary scene.

A POÉTICA E SUAS POTÊNCIAS – A LEITURA DE UM ATOR

RESUMO



Este artigo apresenta as potências de leitura e interpretação da “Poética” de Aristóteles, sob a perspectiva do trabalho do ator. Buscamos explicitar tal possibilidade de leitura partindo de uma perspectiva histórica sobre a difusão e interpretação dessa obra, bem como pelo cruzamento de alguns conceitos Aristotélicos com alguns pontos das obras de teóricos modernos do trabalho do ator.

Palavras-chave:

Ator; Aristóteles, poética.

A poética e suas potências - a
leitura de um ator

DOUGLAS RODRIGUES NOVAIS

Apresentarei a seguir as origens de um estudo que desenvolvi recém-formado na graduação em artes cênicas e que levaram, posteriormente, ao desenvolvimento da tese de doutorado “A Poesia do Ator – o ofício e a formação do intérprete sob uma perspectiva Aristotélica”. O conteúdo desse artigo é resultado de uma investigação sobre *A Poética* de Aristóteles e de um cruzamento desse estudo com a teoria de alguns dos principais teóricos modernos do trabalho e formação do ator.

Diversas questões aqui apontadas foram desenvolvidas na tese, de modo que optei por preservar o caráter panorâmico desse artigo a fim de destacar, sobretudo, as potências de leitura e interpretação da poética de Aristóteles.

Tal escolha se deve a uma impressão de que parece vigorar nos tempos atuais, uma ideia de que o conhecimento histórico tem uma função independente da prática concreta em que consiste o mesmo campo estudado por essa historiologia – por exemplo, que a história da arquitetura não interfere nas técnicas de construção utilizadas nos dias de hoje, que as práticas médicas antigas em nada contribuem com a medicina atual; todas elas não serviriam senão como fábulas a serem guardadas num canto do cérebro separado daquele departamento que tomaria decisões e agiria na vida real, relegadas, no fim das contas, à formação de professores de história, de pessoas que contam boas histórias da arquitetura, da medicina etc. ou que, pior ainda, ostentam conhecimento pelo mero ostentar.

Um abismo, em outras palavras, entre teoria (ou história) e prática (ou atualidade) derivaria dessa concepção. Com o intuito de não incidir nesse equívoco, proponho a seguir um breve apanhado histórico

da *Poética* de Aristóteles para articular alguns pontos da prática teatral contemporânea à luz desses poucos dados, com o intuito não de focar nesses paralelismos, mas de revelar, por meio das já conhecidas teorias modernas sobre o trabalho do ator, os caminhos que levaram à construção da citada pesquisa de doutorado.

1.1 As Origens

Conheci a *Poética* de Aristóteles em uma aula de história do teatro em meu primeiro ano de formação universitária. O professor falava de algo que nos parecia ser um totem ressequido, uma ferramenta obsoleta da criação dramaturgical. A idade daquele documento não nos inspirava respeito, mas antes sugeria um caráter anacrônico e dispensável, como as folhas de xerox que o comportavam.

Não sabia eu que a *Poética* de Aristóteles é considerada uma obra fundamental da teoria da arte, que não são poucos os autores que a ela atribuem o título de principal obra sobre estética ocidental e que, a despeito de críticas sofridas no período clássico, não houve quem abalasse sua autoridade ao longo de vinte e três séculos - séculos, não anos.

O registro dessa obra se deu entre os anos 335 a.C. e 323a.C., e a primeira tradução para o português, anônima, data de 1779. Mais tarde, em 1789, foi publicada a tradução de Ricardo Raimundo Nogueira, *A Poética* de Aristóteles, traduzida diretamente do grego (Lisboa, Régia Oficina Tipográfica).

O principal tradutor da obra para o português é Eudoro de Sousa, responsável por diversas publicações da obra.¹

As edições recentes baseiam-se, sobretudo, na tradução manuscrita de cinco documentos fundamentais escritos nas línguas grega, latina e árabe.²

Pelas datas em que foram produzidas tais traduções (1200-1700) é possível inferir que o texto da *Poética* de Aristóteles não foi especialmente difundido durante a Antiguidade. Segundo Segismundo Spina, até mesmo Horácio, “cuja *Ars Poética* é visivelmente inspirada na do filósofo grego, não demonstra haver a conhecido diretamente, mas através de um peripatético do séc. III, o gramático de Paros, Neoptolemo” (SPINA, 1995, p. 47).

Spina afirma ainda que, esquecida durante vários séculos, a *Poética* de Aristóteles foi traduzida para o siríaco no sec. VI, altura em que já se havia perdido a sua segunda parte, que devia, segundo todas as probabilidades, ser constituída de uma teoria da comédia.³

Somente no Renascimento, e principalmente na Itália, ao longo do séc. XVI, a *Poética* se tornou objeto de curiosidade e de pesquisa. O surgimento da imprensa e a subsequente difusão da obra em larga escala permitiu que abundassem a partir de então as traduções, estudos e comentários a seu respeito, em áreas diversas como a Linguística, Filosofia e o Teatro.

1.2 O Teatro e a Poética

De como a poética foi compreendida no Renascimento

A *Poética* é vista usualmente como um tratado que versa sobre os processos de composição na arte. No caso específico de Aristóteles, sua *Poética* trata evidentemente dos processos de construção da tragédia, e foi dessa maneira que o texto foi lido durante todo o começo da época moderna influenciando o renascimento do gênero trágico no século de ouro espanhol e, é claro, de Shakespeare.

¹ Eudoro de Sousa publicou as seguintes edições: 1951 (Lisboa: Guimarães), com introdução e índices, 1966 (Porto Alegre: Globo), com prefácio, introdução, comentário e apêndices, 1973 (São Paulo: Abril), na primeira versão, coleção Os Pensadores, glossário, 1986 (Lisboa: Imprensa nacional/Casa da moeda), com prefácio, introdução, comentário e apêndices, 1992 (São Paulo: ArsPoetica) original grego e tradução.

² As edições atuais baseiam-se em traduções dos seguintes manuscritos: - Dois manuscritos gregos: o Parisinus 1741, que data do século X e é o manuscrito principal, e o Ricardianus 46, datado do século XIV, que, embora mutilado, complementa o Parisinus 1741;

- Um manuscrito árabe: a Versão Árabe, do século X, que remete ao texto grego através de uma versão siríaca;

- Dois manuscritos latinos: o Toletanus, escrito em torno de 1280, e o Etonensis, de 1300, os quais encontram-se pela tradução latina, efetuada em 1278 por Guilherme de Moerbeke.

³ Essa probabilidade é indicada pelo que diz o próprio Aristóteles no capítulo VI: “Da arte de imitar em hexâmetros e da comédia trataremos adiante” [ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. (1449 b21)].

De como a Poética se fundiu na prática europeia

Segundo Mauro Toledo (2005), a influência da Poética se estende do já citado século XVII, com os trágicos franceses, até chegar ao século XVIII, quando passa por várias releituras, especialmente a de Diderot, na França, e Lessing, na Alemanha. Dessas releituras, surge um novo gênero, o drama burguês, que paulatinamente ocupa o lugar da tragédia. No século XVIII, emblematicamente, a tragédia, enquanto gênero dramático desaparece. “Mas, se por um lado assistimos ao paulatino desaparecimento do gênero trágico, por outro, testemunhamos a redescoberta do trágico visto agora não como mero gênero literário, mas como matéria de especulação filosófica” (TOLEDO, 2005, p. 8), como se encontra, por exemplo, na obra de Schelling ou de Nietzsche.

Do modo como se entende hoje em dia a Poética

Em grande parte, no interior da academia europeia, teatro se tornou sinônimo de literatura dramática por conta de um modo específico de leitura da Poética que foi se consolidando, a rigor, a partir do classicismo francês. De uma maneira geral, atribuiu-se a Aristóteles uma visão do acontecimento cênico enquanto “espetáculo” como sendo algo inferior se comparado ao texto da tragédia propriamente dito.

Não é possível, no entanto, atribuir a Aristóteles a avaliação do espetáculo como condição menor do teatro em comparação com a dramaturgia propriamente dita. Pelo contrário, como afirma no último capítulo da Poética, “a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espetáculo cênico, que acrescentem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios” (ARISTÓTELES:1966. Cap. XXVII, 1462 a15).

O italiano Marco de Marinis mostra que essa aceção da primazia do texto sobre o espetáculo não se sustenta na Poética de Aristóteles em si, mas em preocupações específicas do universo classicista francês, enviesando a leitura de Aristóteles nessa direção. Segundo Marco de Marinis, o filósofo de Estagira tinha outra perspectiva:

a de buscar valorizar o estatuto do texto em uma sociedade amante do espetáculo, mas ainda assim considerando o espetáculo como razão de ser do teatro. Em lugar de propor a negação do espetáculo, Aristóteles teria antes argumentado em favor do reconhecimento da especificidade do texto dramático, isto é, da sua definição enquanto obra poética dotada de vocação teatral (BRANDÃO, 2006, p. 113)

Por essa perspectiva, é possível verificar que, por um lado, a história da pesquisa teatral ocidental pós-renascentista tem sido intimamente relacionada à pesquisa da dramaturgia; mas, por outro, se comparo esse quadro ao panorama da produção atual, observo que o teatro de nosso tempo supõe, ao contrário, o aspecto espetacular como uma condição decisiva da sua existência.

Se, nos tempos que correm, o espetáculo continua sendo o motor da engrenagem teatral, seria possível retornarmos à Poética de Aristóteles buscando ali aspectos universais que iluminem os caminhos da construção dos artistas do teatro de hoje? Será possível que a raiz da cena contemporânea tenha algo em comum com o que importava ao espetáculo quatro séculos antes de Cristo?

Da reconfiguração da figura do encenador

O nascimento do teatro moderno marcou uma ruptura com a concepção do teatro fundada na centralidade do texto. Um dos grandes marcos dessa era moderna do teatro é o desenvolvimento da função do encenador. A ele cabe dar unidade e coesão ao espetáculo, apontando ou determinando os caminhos da encenação, sendo também ele, muitas vezes, quem coordena o grupo, no aspecto de sua gestão. É neste momento que surgem nomes como Stanislavski, Meyerhold, Jacques Coupeau, Grotowski e Bertold Brecht entre tantos outros; grandes encenadores do teatro moderno que têm em comum o fato de suas pesquisas estarem em grande medida nas mãos, no corpo, no ser e na ação dos atores, o que fez com que muitos desses diretores fossem também pesquisadores da arte da interpretação.

Da mudança de olhar quanto ao ator nos dias de hoje

Olhando para a história do teatro, podemos encontrar umas tantas orientações implícitas aos atores, aqui e ali, nas obras antigas do teatro. Em “Prometeu Acorrentado” de Ésquilo, por exemplo, é dito que “a técnica é, sem dúvida alguma, mais fraca que a necessidade” (ÉSQUILO, 1977, p. 514). *Hamlet*, de Shakespeare, diz-nos:

Acomoda o gesto à palavra e a palavra ao gesto, tendo sempre em mira não ultrapassar a modéstia da natureza, porque o exagero é contrário ao propósito da representação, cuja finalidade sempre foi, e continuará sendo, como que apresentar o espelho à natureza. (SHAKESPEARE, 1978)

Mas nada disso se compara ao enorme volume de produções sobre o trabalho de ator que se produziu na modernidade. É com o grande trabalho realizado por Stanislavski na construção do seu método, e que posteriormente culminaria no “Teatro Pobre” de Grotowski, que o ator passa a ser visto como figura central e essencial do teatro. A partir deste momento, então, é que se observa uma explosão de teorias e estudos voltados ao ator. A partir do impulso dado por Stanislavski, figuras importantes como Meyerhold, Artaud, Stela Adler, Eugenio Barba, Peter Brook, Adolphe Appia, Dullin, Julian Beck e Judith Malina, e Eugenio Kusnet elevam a pesquisa sobre o trabalho do ator a um patamar nunca antes visto na história⁴.

Esse conjunto de mudanças, especialmente se considerarmos as teorias de Brecht e seu Teatro Épico, Lehman e seu Teatro Pós-Dramático e Augusto Boal com seu Teatro do Oprimido, parecem conduzir a uma superação da teoria aristotélica. Como seria, no entanto, considerar esse movimento não como uma aniquilação, mas um replantio?

⁴ Neste ponto, é fundamental citar o menos conhecido mas não menos importante brasileiro João Caetano, que, com suas “Lições Dramáticas”, fundou a teoria para o ator brasileira.

⁵ ARISTÓTELES, A Poética (Cap. I, 1447 a): “A epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação.”

Os paralelos que apresento a seguir visam revelar os recônditos do pensamento Aristotélico presentes na Poética e que possam, ainda que brevemente, apontar orientações para o trabalho do ator.

1.3 A arte do ator: paralelos entre os teóricos modernos da interpretação e Aristóteles

Diderot e Aristóteles: a imitação

Um pouco antes de Stanislavski, na França, Denis Diderot havia publicado um estudo, ainda rudimentar se comparado à obra de Stanislavski, intitulado “Paradoxo sobre o Comediante” no qual ele apontava as qualidades de um grande ator:

Que tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis (DIDEROT, 1979, p. 354)

Ora, tal visão está plenamente de acordo com a visão aristotélica, uma vez que na Poética, escrita por volta de 330 anos antes de Cristo, já há a definição de que é o teatro uma arte da imitação⁵. E mais, em sua definição da tragédia, Aristóteles deixa claro que são as ações o centro da imitação.

Stanislavski e Aristóteles: ação e finalidade

O sistema de Stanislavsk por sua vez recebe, não sem razão, o nome de “Método das ações físicas”. Estão Diderot, Aristóteles e Stanislavski a falar da mesma coisa, da essência do teatro, da essência da ação do ator.

Talvez passe despercebido também o fato de que existe, na concepção de Stanislavski, um fundamento muito próximo daquele aristotélico. Em sua A Preparação do Ator, ele diz “Em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer... Atuem sempre com um objetivo” (STANISLAVSKI, 1936, p.67 – grifo nosso).

A finalidade para Aristóteles é a causa principal da ação humana, é o meio pelo qual se define a ação. É essa concepção que aparece na icônica definição de tragédia, no capítulo VI de sua obra: “É, pois a tragédia, a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada... e que, suscitando o terror e a piedade, tem por fim a purificação dessas emoções.” (ARISTÓTELES:1966. Cap. VI, 1449 b25)

Artaud e Aristóteles: transe e catarse

Outro grande expoente do teatro do início do século XX foi Antonin Artaud, ator, poeta, autor, dramaturgo e diretor que, em sua obra *O Teatro e seu Duplo*, propunha “(...) Um teatro que produza transe (...) que se dirija ao organismo com meios preciosos e com os mesmos meios que as músicas curativas de certos povos...” (ARTAUD, 1999, p. 23). Esse efeito curativo pode ser considerado, por analogia, com o efeito que a Catarse produziria no espectador, segundo a teoria Aristotélica. Para ele, a finalidade do teatro era a catarse, termo que não foi definido pelo filósofo e que, por conta disso, foi adornado com inúmeras interpretações. Entre os vários sentidos que o termo pode ter (religioso, psicológico, moral ou fisiológico/médico), destaca-se assim a possibilidade desse efeito “curativo” de certas emoções.

Brecht e Aristóteles – fábula e drama

Até mesmo Bertold Brecht, tradicionalmente conhecido pela oposição de seu Teatro Épico ante a concepção Aristotélica da criação dramática, mostra em seu Pequeno Organon para o Teatro haver pontos de concordância em suas visões do teatro, a começar pelo título da obra, emprestado do próprio compêndio de lógica e linguística aristotélica. Diz Brecht que “[a] fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente –, a alma do drama” (BRECHT, 2005, p. 104).

Brecht está a se referir da passagem da Poética em que diz Aristóteles: Portanto o mito é como que o princípio e alma da tragédia. (ARISTÓTELES:1966 Cap. VI 1450 a35).

*

Eis aí uns poucos exemplos que nos mostram que Aristóteles e a sua Poética integram o cerne do debate acerca da produção teatral ainda na modernidade, e ainda por autores que, em suas linhas gerais, preferiram referir-se ao velho Estagirita como antiexemplo. Ademais, a possibilidade de extrair da Poética e da obra de Aristóteles orientações para o trabalho do ator deriva da própria *forma* da Poética:

Esse frenesi exegetico explica-se em primeiro lugar pelas próprias características da Poética. Inúmeras vezes foram apontadas suas incoerências, suas contradições, suas lacunas, suas digressões e suas elipses... Portanto, qualquer que seja a explicação desse estado de fato, a obra de Aristóteles permite aos exegetas encontrar material para justificar as doutrinas mais diversas. (ROUBINE, 2003, p. 14)

*

Eis aí uns poucos exemplos que nos mostram que Aristóteles e a sua Poética integram o cerne do debate acerca da produção teatral ainda na modernidade, e ainda por autores que, em suas linhas gerais, preferiram referir-se ao velho Estagirita como antiexemplo. Ademais, a possibilidade de extrair da Poética e da obra de Aristóteles orientações para o trabalho do ator deriva da própria *forma* da Poética:

Pelo conjunto de elipses presentes na obra que nos possibilitam as mais diversas análises e teorias, podemos concluir que não é a Poética um documento morto e que parte do seu valor se compõe também de tudo aquilo que nela falta.

1.4 De que Aristóteles não é mero objeto de apreciação histórica

Por este breve retrospecto histórico, em que contextualizo a Poética, é possível identificar uma realidade inerente à evolução do teatro– e, por conseguinte, do próprio conhecimento humano como

um todo: parece haver um elemento de permanência na evolução histórica do teatro, aquilo que chamamos a *essência* do objeto.

A nós, habitantes de um tempo em que a ideia de um progresso linear e cumulativo do conhecimento, representado pelas tecnologias, arraigou-se em nosso pensamento com força de uma verdade indubitável, vale questionarmos-nos quanto ao seguinte: servem-nos as obras de Aristóteles ou Platão, hoje, apenas como documentos históricos? Teriam esses homens falado apenas para os gregos, na situação grega, e não para nós?

Parece-me uma clara evidência que o nosso tempo não seja o soberano na produção do conhecimento, que não basta ver as outras épocas com os olhos da nossa, temos de ver a nossa com os olhos das outras, sob o risco de, em caso contrário, ficarmos cegos, perdendo o fio da continuidade da existência humana.

É forçoso que isso assim seja! Do contrário, como saber em qual momento eu deveria jogar todo o conhecimento adquirido na lata do lixo e recomeçar a construir meu conhecimento desde a estaca zero? Ninguém em sã consciência faria isso, pois a proximidade dos fatos iluminaria o absurdo e nos impediria. O absurdo de se descartar aquilo que de bom (e atual) existe em Stanislavski, em Artaud ou em Brecht também detém nossa mão contra um homicídio doloso. Ora, se podemos dar quatro passos até o início do século XX, por que nos negar a dar vinte até o IV a.C.?

o historicismo que cria este afunilamento e refere as ideias aos momentos e situações históricas tem de ser compensado por uma operação inversa, uma espécie de “desistoricismo”, que julgue estas ideias não pelo momento onde surgiram, mas pelo que elas exigem e cobram de nós hoje. (CARVALHO, 1994, s/p)

Servindo-me das palavras desse filósofo, permito-me concluir com palavras de artista. Eis aí, então, em que este estudo busca ser útil a seus leitores: não um passeio por um museu, mas por um palácio a ser restaurado.

Sempre se esquece que o filósofo, tal como o poeta, é o portador de futuros entre nós e pode contar menos do que os outros com a participação de sua época. Filósofos e Poetas são contemporâneos de pessoas de um futuro longínquo e, tão logo, prescindam de agitar seu vizinho, não tem motivo algum para criar ordens e tirar conclusões em seu desenvolvimento, exceto aquelas compilações sistemáticas que lhe são necessárias para uma visão geral de sua situação e, que no entanto, são sempre destruídas de novo por eles mesmos em benefício de seu progresso interior. (RILKE, 2007, p. 195)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Globo, 1966. [tradução e extenso estudo].
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRECHT, Bertold. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRANDÃO, Tania. “Artes Cênicas: Por uma metodologia da pesquisa histórica” In: CARREIRA, André, et al (Org.). Metodologia de pesquisa em Artes Cênicas. Memória ABRACE IX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CARVALHO, Olavo de. “Pensamento e Atualidade de Aristóteles”. Transcrição de aula realizada no dia 15 de março de 1994 e publicada em http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/pensaris1_1.htm
- DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1979.
- ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. Tradução de Daisi Malhadas & Maria Helena de Moura Neves. Araraquara: UNESP / ILCSE, 1977, p. 514.
- ROUBINE, Jean Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RILKE, Rainer Maria. Cartas do Poeta sobre a vida: a sabedoria de Rilke. Organização de Ulrich Baer. Tradução de Milton Camargo Mota. Coleção Prosa. São Paulo: Martins, 2007.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. Tradução de Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1978
- SPINA, Segismundo. Introdução à poética clássica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- STANISLAVSKI, Constantin. A Preparação do Ator. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936. Trecho do ato III, cena II.
- TOLEDO, Alexandre Mauro. Mimesis e tragédia na Poética de Aristóteles. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ABSTRACT

This article presents the possibilities of reading and interpretation of Aristotle's "Poetics", from the perspective of the work of the actor. We seek to explain this possibility of reading from a historical perspective on the diffusion and interpretation of this work, as well as for the crossing of some Aristotelian concepts with some points of the works of modern theorists of the work of the actor.