

FAP Revista Científica
ISSN 1980-5071

Revista de **Artes**

DO CAMPUS CURITIBA II



EDIÇÃO 2021 – VOLUME 24, NÚMERO 1 (jan/jun) | SEMESTRE

Dossiê: Organizar a Vida - Viver na Arte

24

APRESENTAÇÃO

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e disponível, atualmente, somente em versão digital/on-line (ISSN: 1980-5071).

Criada em 2006, pelas professoras doutoras Margie Rauen e Mônica de Souza Lopes, a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, especialistas e graduados em duas formas de chamadas: dossiês temáticos e fluxo contínuo para recebimento de trabalhos situados nas áreas de Artes, Comunicação, Educação e áreas afins, nas suas mais variadas formas de análise interdisciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

Este número apresenta o Dossiê Temático intitulado **ORGANIZAR A VIDA, VIVER NA ARTE**, resultante do *Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II*, evento virtual realizado pelo Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas (UNESPAR-CNPq), em fevereiro de 2021. O dossiê é **coordenado por dois integrantes do referido grupo de pesquisa, a saber:**

Francisco Gaspar Neto é Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) onde foi bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (agência do fomento CAPES) na Universidade de Lisboa. É Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua como Professor Adjunto A no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, representação teatral e composição. É vice-líder do Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas (UNESPAR/CNPq).

Luciana Barone é Doutora e Mestre em Multimeios, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É Bacharel em Artes Cênicas pela mesma Instituição. É Educadora do Movimento Somático pelo programa de *Body-Mind Centering* (formação no Brasil, Argentina e Canadá) e Especialista em Psicologia Junguiana pelo IJEP-FACIS (2017). Desde 2008 é professora adjunta do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), tendo ministrado aulas de Interpretação, Direção, Multimídia e Cena, entre outras. Foi editora da *Revista Científica de Artes/FAP* (2010-2012) e presidente da Comissão Institucional de Pesquisa (2009-2010). É líder do Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas (UNESPAR/CNPq).

Nesta edição, os coordenadores promovem a reunião de 15 instigantes artigos vinculados à temática do dossiê. E a referida edição traz ainda mais 7 artigos na seção 'outros temas', submetidos em fluxo contínuo, além de 3 resenhas elaboradas sob variadas perspectivas provenientes do campo das Artes, da Educação e das Comunicações e publicadas nos últimos 4 anos.

Desejamos a todas, todos e todes uma boa leitura!

Profa. Dra. Cristiane Wosniak
Editora Chefe dos Periódicos FAP

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ
Secretaria da Ciência, Tecnologia e
Ensino Superior

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa E Pós-Graduação

Universidade Estadual do Paraná
State University of Parana

REITOR / RECTOR:
Prof. Dra. Salete Machado Sirino

VICE-REITOR / VICE-RECTOR:
Prof. Dr. Edmar Bonfim de Oliveira

Faculdade de Artes do Paraná
Arts College of Parana

DIRETORA / DEAN: Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay
VICE-DIRETOR / VICE-DEAN:

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação
Research and Graduate Program

COORDENADOR / COORDINATOR: Profa. Dra. Cintia Ribeiro Veloso da Silva
EDITORA CHEFE / EDITOR-IN-CHIEF: Profa. Dra. Cristiane Wosniak
ASSESSORA TÉCNICA (revisão da língua inglesa): Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies
DIAGRAMADORA / DIAGRAMMER: Juciene Cachione Franco
ASSESSORIA REVISÃO TEXTUAL: Profa. Dra. Letizia Osorio Nicoli e Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista Y Vedia Sarubbo
ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO/VIDEOARTE PERIÓDICOS: Profa. Me. Arícia Machado

TÉCNICOS / TECHNICIANS

Capa e Projeto Gráfico / Cover and Graphic Design: Me. Karin Oertel
Ilustrações / Illustrations: Dra. Denise Adriana Bandeira
Bibliotecário / Librarian: Me. Mary Tomoko Inoue

Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II:
Organizar a vida, viver na arte

ORGANIZADORES DO EVENTO (conselho científico):

Dr. Adriano Marcelo Cypriano
Dr. Diego Elias Baffi
Dr. Francisco Gaspar Neto
Dra. Luciana Paula Castilho Barone
Dr. Marcelo Bourscheid
Dra. Nadia Moroz Luciani

ORGANIZADORES DO DOSSIÊ / ORGANIZERS OF THE DOSSIER

Editores do Dossiê: Francisco Gaspar Neto e Luciana Paula Castilho Barone
Revisor do Dossiê: Marcelo Bourscheid.



ORIENTADORES / ADVISORS

Adriano Marcelo Cypriano

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Alessandra Torres Bittencourt

Centro Universitário Campos de Andrade

Dra. Cristiane Wosniak

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Arícia Machado

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Diego Elias Baffi

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Francisco Gaspar Neto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Luciana Barone

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Lúcio Kürten dos Passos

Centro Universitário de União da Vitória

Dr. Marcelo Bourscheid

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Maria Cristina Mendes

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dra. Nadia Moroz Luciani

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Robson Rosseto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Rodrigo Oliva

Universidade Paranaense – campus Umuarama

Dra. Thaís Castilho Taiacol Candido

Universidade Estadual de Londrina

Dr. Ulisses Quadros de Moraes Galetto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)

Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)

Dra. Anaïs Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)

Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)

Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)

Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)

Dra. Cynthia Schneider (IFPR)

Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)

Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)

Dr. Francisco Gaspar Neto (Unespar)

Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)

Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)

Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)

Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)

Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)

Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)

Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)

Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)

Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)

Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)

Dr. Raphael de Boer (FURG)

Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)

Dra. Rosane Kaminski (UFPR)

Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)

Dra. Sandra Fischer (UTP)

Dra. Sônia Tramuja (Unespar)

Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)

Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-
GRADUAÇÃO

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral
80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil
Telefone: +55 41 3250-7339

© 2021 Universidade Estadual do Paraná
UNESPAR – Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Indexadores:

LATINDEX

INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL

SUMÁRIOS.ORG



Revista científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.24 n.1 (jan. / jun., 2021).
Curitiba: FAP, 2021- 335p.
Semestral ISSN 1980-5071
Disponível em:
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>
1. Arte – Pesquisa - Periódicos.
I UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP. II.
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.
CDD 705 CDU 7(05)

1

DOSSIÊ
TEMÁTICO:
ORGANIZAR A
VIDA, VIVER
NA ARTE

THEME:
ORGANIZING
LIFE, LIVING IN
ART

- 13 UM CONSTANTE PROCESSO DE EXPANSÃO**
A CONSTANT PROCESS OF EXPANSION
Cass Fleming
- 39 DA CRIAÇÃO DE DARTINGTON HALL AO TEATRO ESTÚDIO DE MICHAEL CHEKHOV: OS PRINCÍPIOS DE COMUNIDADE, EDUCAÇÃO E ATUAÇÃO**
FROM THE CREATION OF DARTINGTON HALL TO THE CHEKHOV THEATRE STUDIO: PRINCIPLES OF COMMUNITY, EDUCATION AND ACTING
Luciana Paula Castilho Barone
- 62 QUANDO SERÁ O FUTURO? PRÁTICAS CHEKHOVIANAS DO IMAGINAR NUMA PERSPECTIVA DECOLONIAL**
WHEN WILL THE FUTURE BE? CHEKHOVIAN PRACTICES OF IMAGINING IN A DECOLONIAL PERSPECTIVE
Veronica Fabrini
- 75 TENTATIVAS DE PERFORMAR O ENCANTO DURANTE A PANDEMIA**
TENTATIVES DE PERFORMER L'ENCHANTEMENT PENDANT LA PANDÉMIE
Tania Alice
- 83 “ ” INTERVENÇÃO URBANA E O INTRUSO EM UM SITE SPECIFIC SILENTE**
“ ” URBAN INTERVENTION AND THE INTRUDER ON A SILENT SITE SPECIFIC
Diego Elias Baffi
- 105 PISTAS PARA ENCONTROS NÃO PREMEDITADOS**
CLUES FOR (UNPLANNED) ENCOUNTERS
Caio Monczak
Francisco Gaspar Neto
- 118 O AIKIDO E A CAPOEIRA EM MEU PERCURSO COMO ATRIZ E PESQUISADORA**
AIKIDO AND CAPOEIRA IN MY JOURNEY AS AN ACTRESS AND A RESEARCHER
Renata Mazzei Batista
- 128 HIC ET NUNC VERSUS CRONOTOPO: A MORTE E A MORTE DO TEATRO COMO LIBERTAÇÃO PARA ARTISTAS POR MEIO DAS VONTADES, DO DESEJO E DO INCONFESSÁVEL**
HIC ET NUNC VERSUS CRONOTOPO: THE DEATH AND THE DEATH OF THEATER AS RELEASE FOR ARTISTS THROUGH WILLS, DESIRE AND THE UNCONFESSABLE
Adriano Marcelo Cypriano
- 142 PERFORMATIVIDADE, JOGO E LINGUAGEM NA DRAMATURGIA DE DON CORREA**
PERFORMATIVITY, GAME AND LANGUAGE IN DON CORREA'S DRAMATURGY
Marcelo Bourscheid
- 151 GIRADRAMATÚRGICA: PROCESSOS CRIATIVOS EM DRAMATURGIA NEGRA**
GIRADRAMATÚRGICA: PROCESOS CREATIVOS EN DRAMATURGIA NEGRA
Carlos Alberto Mendonça Filho
Stela Regina Fischer

1

**DOSSIÊ
TEMÁTICO:
ORGANIZAR A
VIDA, VIVER
NA ARTE**

THEME:
ORGANIZING
LIFE, LIVING IN
ART

- 165 **DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA PARANAENSE: UMA ESCRITURA DA FALTA**
DRAMATURGY OF FEMALE AUTHORITY CONTEMPORARY IN PARANÁ: A SCRIPTURE OF LACK
Sumara Gomes (Maia Piva)
Lourdes Kaminski Alves
- 176 **A ANATOMIA NA SINTAXE**
L'ANATOMIE DANS LA SYNTAXE
Lígia Souza Oliveira
- 183 **MIMESIS PERFORMATIVA E O PROJETO "CENA" DE CRAIG: NUVENS ILUMINADAS**
PERFORMATIVE MIMESIS E THE CRAIG'S "SCENE" PROJECT: ILLUMINATED CLOUDS
Luiz Fernando Ramos
- 193 **A LUZ PERFORMATIVA COMO MATÉRIA DOS SONHOS NA IMAGINAÇÃO DO ESPECTADOR VIRTUAL**
LA LUMIERE PERFORMATIVE COMME MATIERE DES REVES DANS L'IMAGINAIRE DU SPECTATEUR VIRTUEL
Nadia Moroz Luciani

2

**SESSÃO
OUTROS
TEMAS**

OTHER
THEMES

- 207 **PROCESSOS DE CRIAÇÃO NAS ARTES DO VÍDEO: REFLEXÕES SOBRE A VIDEODANÇA ESCONDERIJO**
CREATIVE PROCESSES IN VIDEO ARTS: REFLECTIONS ABOUT SCREENDANCE ESCONDERIJO
Daniele Sena Durães
- 224 **FLUXO EXPANDIDO NAS AUDIOVISUALIDADES CONTEMPORÂNEAS**
EXPANDED FLUX IN CONTEMPORARY AUDIOVISUALITIES
Edemar Miqueta
- 234 **REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA PINTURA E NO CINEMA**
REFLECTIONS ON CREATION PROCESSES IN PAINTING AND CINEMA
Francisco Benvenuto Gusso
- 247 **APROPRIAÇÕES DE SUBGÊNEROS DO HORROR NO CINEMA NEGRO NORTE-AMERICANO CONTEMPORÂNEO**
APPROPRIATIONS OF SUBGENRES OF HORROR IN THE CONTEMPORARY NORTH AMERICAN BLACK CINEMA
Waldir Alves da Silva Segundo

2

**SESSÃO
OUTROS
TEMAS**

**OTHER
THEMES**

- 259 **O MARKETING GLOBAL DO CINEMA EM PERSPECTIVA COMPACTUADA: AS SUPERPRODUÇÕES HOLLYWOODIANAS E AS PRODUÇÕES ESTRANGEIRAS**
THE CINEMA'S GLOBAL MARKETING FROM AN AGREED PERSPECTIVE:
HOLLYWOOD BLOCKBUSTERS AND FOREIGN PRODUCTIONS
Jonas Abreu
- 275 **PERFORMANCE E PROCESSO RITUAL: REFLEXÕES SOBRE UMA INTERVENÇÃO URBANA FEITA COM DANÇA**
PERFORMANCE AND RITUAL PROCESS: REFLECTIONS ON NA URBAN INTERVENTION
DONE WITH DANCE
José Jayme Da Silva Marques
- 290 **ECOTEATRO: CONSCIÊNCIA AMBIENTAL – UMA ANÁLISE SEMIÓTICA**
ECOTHEATER: ENVIRONMENTAL AWARENESS – A SEMIOTIC ANALYSIS
Emerson Luiz Gomes Carneiro

3

**ENTREVISTAS
INTERVIEWS**

- 305 **VIDEODANÇA EM PAUTA: EXERCÍCIO DE REGISTRO E REVISÃO DE ENTREVISTA (IN) FORMAL COM O ARTISTA-DOCENTE-PESQUISADOR DEMIAN ALBUQUERQUE GARCIA**
SCREEN DANCE ON THE AGENDA: REGISTRATION EXERCISE AND REVIEW OF (IN)FORMAL
INTERVIEW WITH THE ARTIST-TEACHER-RESEARCHER DEMIAN ALBUQUERQUE GARCIA
Daniele Sena Durães

4

**RESENHAS
CRÍTICAS**

REVIEWS

- 313 **PERSPECTIVAS E OBJETOS DE PESQUISA SOBRE CORPO, LINGUAGEM E ESTÉTICA NO CAMPO DA EDUCAÇÃO**
PERSPECTIVES AND RESEARCH OBJECTS ABOUT THE BODY, LANGUAGE AND AESTHETICS
IN THE FIELD OF EDUCATION
Helen de Aguiar
- 325 **ENCONTROS: ENTRE FILMES, ENTRE PESSOAS**
FILMS, PEOPLE: ENCOUNTERS
Giovanni Comodo
- 330 **MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: TRAJETÓRIAS, POÉTICAS E CONTRIBUIÇÕES**
WOMEN IN BRAZILIAN CINEMA: TRAJECTORIES, POETICS, AND CONTRIBUTIONS
Ana Pellegrini Costa

1

**DOSSIÊ TEMÁTICO: ORGANIZAR A VIDA,
VIVER NA ARTE**

THEME: ORGANIZE LIFE, LIVE IN ART



1

DOSSIÊ TEMÁTICO: ORGANIZAR A VIDA, VIVER NA ARTE

THEME: ORGANIZE
LIFE, LIVE IN ART

Francisco Gaspar Neto
Luciana Barone

É com imenso prazer e satisfação que apresentamos o Dossiê ORGANIZAR A VIDA, VIVER NA ARTE, resultante do *Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II*, evento virtual realizado pelo Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas (UNESPAR-CNPq), em fevereiro de 2021. Ao imaginarmos o evento, partimos da questão posta por Roland Barthes em “Como viver junto” (2003), para fantasiarmos o “viver com” nestes tempos de isolamento corporal, inspirados ainda pela ideia da ‘nuvem’, como proposta pelo devaneio de Gaston Bachelard (2001) e também como um não lugar, aglutinador de ideias e informações. A situação quase compulsória de isolamento social nos levou a (re)pensarmos os espaços sempre imbricados da vida e da arte.

Desde essas primeiras ideias, no entanto, a crise não parou de se agravar, em todos os seus aspectos, sanitário, político, econômico, humanitário e, portanto, ecológico, nos conduzindo ao entendimento de que a arte e a vida estão em jogo, também, em um plano maior, terrestre e cósmico. Cuidar de si e do outro tornou-se o imperativo para o viver juntos a ser construído agora, visando o futuro. E as noções de habitar e organizar ganham, nesse contexto, implicações que jamais poderíamos imaginar.

Este Dossiê reúne reflexões diversas, que podem ser vistas destas duas amplas perspectivas: a de organizar a vida e a de viver na arte. Perspectivas que se deslizam o tempo todo, uma em direção a outra, o que pode ser realizado pelo leitor, ao escolher seu mapeamento de leitura, não necessariamente na ordem linear em que o arquivo nos exige habitar. Cabe aqui ressaltar que nos abrimos também a formatos textuais diversos, que melhor abrigassem as proposições das autoras e dos autores. Assim, o leitor encontrará artigos, ensaios, memoriais, textos expositivos e narrativos, cujas extensões seguiram aquilo que os conteúdos pediram a sua autoria.

No eixo *Organizar a vida*, estão reunidos os textos que se debruçam sobre o reflexo da arte no modo de organizar a vida, seja por meio de engajamento político, do pensar a comunidade, do cuidado de si e do outro ou dos modos relacionais.

Em torno do trabalho de Michael Chekhov, Cass Fleming, em UM CONSTANTE PROCESSO DE EXPANSÃO, explora possíveis engajamentos da imaginação e do jogo, conforme propostos pelo diretor russo para o enfrentamento da crise gerada pela pandemia. Identifica, então, nas práticas de *ensemble* e de contato, uma política do amor, como proposta por Paulo Freire, engajada a uma responsabilidade social. A autora propõe ainda o Terceiro Espaço, inspirada em Homi Bhabha, como possibilidade de contribuição à melhora do bem-estar social e à imaginação e promoção de transformações políticas e poéticas no mundo pós-pandêmico. É relevante ressaltar que o referido texto se encontra aqui publicado na versão original, em língua inglesa, e também traduzido para a língua portuguesa.

Luciana Paula Castilho Barone, em DA CRIAÇÃO DE DARTINGTON HALL AO TEATRO ESTÚDIO DE MICHAEL CHEKHOV: OS PRINCÍPIOS DE COMUNIDADE, EDUCAÇÃO E ATUAÇÃO, entrelaça a narrativa biográfica do diretor russo e aspectos de sua técnica aos princípios educacionais da comunidade inglesa que abrigou o Teatro Estúdio Chekhov, permeando o texto com suas impressões relativas à pesquisa. Apoia-se, então, em filósofos contemporâneos da comunidade, para pensar o papel da alteridade como basilar tanto para Dartington Hall, quanto para a técnica chekhoviana.

1

DOSSIÊ TEMÁTICO: ORGANIZAR A VIDA, VIVER NA ARTE

THEME: ORGANIZE
LIFE, LIVE IN ART

Francisco Gaspar Neto
Luciana Barone

Verônica Fabrini, em QUANDO SERÁ O FUTURO? PRÁTICAS CHEKHOVIANAS DO IMAGINAR NUMA PERSPECTIVA DECOLONIAL parte da crise instaurada no cenário atual, para recorrer à imaginação, como possibilidade de inventar outros mundos possíveis. Propõe, então, uma aproximação entre as ideias relativas a um Teatro do Futuro, de Michael Chekhov, e algumas visões encontradas nas tradições dos povos originários do Brasil, apontadas por Kaká Werá e Ailton Krenak.

Partindo também da provocação de Ailton Krenak, para quem a crise sanitária, política e econômica que vivemos é, antes de tudo, uma crise ecológica, TENTATIVAS DE PERFORMAR O ENCANTO DURANTE A PANDEMIA, de Tania Alice, narra três experiências performáticas, realizadas durante a pandemia, que giram em torno do tema do cuidado e da atenção ao outro. As experiências configuram tentativas de preservar o encanto, inspirando à conexão com o amor, através de todas as formas de vida, mesmo em tempos de crise ecológica.

Diego Elias Baffi também aborda um processo de criação próprio, a intervenção urbana site specific Negativvivos, em um pequeno município do Norte Pioneiro Paranaense, em 2017, no ensaio “ ” INTERVENÇÃO URBANA E O INTRUSO EM UM SITE SPECIFIC SILENTE. O autor entrelaça reflexões a respeito das artes performativas, debatendo e analisando a integração de estados meditativos a processos criativos, investigando o lugar do corpo que se desconhece, de uma perspectiva filosófica, para a qual também aponta, ao lado da arquitetura, para pensar a noção de programa em ações de intervenção urbana.

Francisco Gaspar Neto e Caio Monczak, em PISTAS PARA ENCONTROS NÃO PREMEDITADOS, lançam o olhar sobre diversas obras contemporâneas, mostrando que nelas se encontram os aspectos constituintes do viver junto. Em resposta às telas invasivas e à privação de sono dos tempos atuais, eles propõem modos de relações que subvertam as disposições essencializantes de sujeitos, objetos e ambientes, e promovam o encontro entre o espaço e as subjetividades. Por fim, todas as pistas convergem para a análise da experiência da Prática de Arrumação, de Francisco Gaspar Neto, proposta para o evento, juntamente com Caio Monczak.

No eixo *Viver na arte*, estão reunidos os textos que discutem os aspectos propriamente artísticos, seja em termos de procedimentos, face ao advento da pandemia da COVID-19, seja por meio de análises de obras, dispositivos organizadores e conceituais, ou relativos à poética da cena.

Em O AIKIDO E A CAPOEIRA EM MEU PERCURSO COMO ATRIZ E PESQUISADORA, Renata Mazzei Batista rememora o início da sua formação teatral, atentando às dificuldades que experimentava com sua expressividade corporal. A partir da prática do Aikido e da Capoeira, relacionadas aos estudos de Rudolph Laban e ao pensamento de Martin Buber, a autora nos leva pelo percurso de um processo que aponta para modos de criação relacional. Com a pandemia, esse percurso teve de ser interrompido e a autora passou a se dedicar à relação de seu corpo com os objetos circundantes e o ambiente do isolamento.

Adriano Marcelo Cypriano, em HIC ET NUNC VERSUS CRONOTOPO: A MORTE E A MORTE DO TEATRO COMO LIBERTAÇÃO PARA ARTISTAS POR MEIO DAS VONTADES, DO DESEJO E DO INCONFESSÁVEL, aborda a súbita interrupção das atividades presenciais no teatro, explorando as mortes simbólicas daí decorridas, e as formas de sublimação da criação teatral para o enfrentamento do momento, tecendo analogias erotizantes para as deslizantes funções do teatro.

1

DOSSIÊ TEMÁTICO: ORGANIZAR A VIDA, VIVER NA ARTE

THEME: ORGANIZE
LIFE, LIVE IN ART

Francisco Gaspar Neto
Luciana Barone

A dramaturgia contemporânea também é debatida em *Viver na Arte*. Em PERFORMATIVIDADE, JOGO E LINGUAGEM NA DRAMATURGIA DE DON CORREA, Marcelo Bourscheid parte da obra do dramaturgo paranaense Don Correa para pensar a função performativa da linguagem elaborada por John Langshaw Austin articulada ao que Bárbara Cassin denomina de visão sofisticada da linguagem. Assim, o autor nos mostra como a obra de Don Correa funda jogos com regras próprias nascidas do interior da discursividade dramaturgical, ao mesmo tempo que engajam o espectador como coparticipante da obra para que ela se complete em sua eficácia dramaturgical.

Partindo das vivências de um de seus autores, o artigo GIRADRAMATÚRGICA: PROCESSOS CRIATIVOS EM DRAMATURGIA NEGRA, de Carlos Alberto Mendonça Filho e Stela Regina Fischer, faz uma análise crítica dos processos de segregação e dominação coloniais sobre corpos e sujeitos e aponta, ao final, como experiências de criação coletivas por e entre pessoas negras podem resultar em obras e pesquisas autenticamente negras.

Em DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA PARANAENSE: UMA ESCRITURA DA FALTA, Sumara Gomes (Maia Piva) e Lourdes Kaminski Alves propõem que é através da ideia de falta que se caracteriza a produção dramaturgical contemporânea e como, dentro desta perspectiva, o teatro contemporâneo faz face à crise do drama identificada em obras de Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann e Sílvia Fernandes. Por fim, as autoras demonstram como essa crise se reflete na escrita dramaturgical feminina, mais especificamente na obra de autoras paranaenses.

A ANATOMIA NA SINTAXE, de Ligia Souza Oliveira, destaca na obra dramaturgical de Valére Novarina a mudança de acento do uso da palavra como meio de comunicação para a palavra como corporificação do vocábulo. Em sua análise, a autora se baseia nas noções de oralidade e performatividade de Paul Zumthor, articuladas com as noções de corporeidade e fisiologia em Novarina. Assim, a palavra em Novarina se desarticula do sentido rígido, associando-se diretamente com os aspectos corporal e fisiológico da oralidade.

A performatividade é abordada ainda da perspectiva da cena e, especificamente, da iluminação. Luiz Fernando Ramos, em MIMESIS PERFORMATIVA E O PROJETO "CENA" DE CRAIG: NUvens ILUMINADAS, retoma a noção de *mimesis* desde Aristóteles, passando pela contraposição à *mimesis* dramática realista, de Bertolt Brecht, até a reação à tradição mimética que permeia todo o século XX, para vincular a *mimesis* performativa à cena em si, não ligada a um antecessor textual. Alude ao projeto de Craig, que vislumbrava uma cena substantiva e autônoma, para, através da ideia de efemeridade e substancialidade da nuvem bachelardiana, associá-la à iluminação performativa, que é tema de Nadia Moroz Luciani em A LUZ PERFORMATIVA COMO MATÉRIA DOS SONHOS NA IMAGINAÇÃO DO ESPECTADOR VIRTUAL. A autora delinea a luz performativa como matéria que permite à imaginação superar a passividade da visão e as limitações do mundo real para ingressar no mundo subjetivo dos sonhos, de forma ativa e participativa. Relacionando a percepção da luz à imaginação dinâmica de Gaston Bachelard e ao idiorritmo barthesiano, evoca a presença conforme concebida por Hans Ulrich Gumbrecht, em sua relação com a experiência, implicando o impacto sobre os sentidos, para refletir sobre o papel da iluminação no teatro virtual em tempos pandêmicos.

Desejamos a todas e todos uma ótima leitura!

UM CONSTANTE PROCESSO DE EXPANSÃO¹

Cass Fleming²

RESUMO: Este artigo considera os usos possíveis da técnica desenvolvida pelo teatrólogo russo Michael Chekhov durante a crise que o mundo atualmente enfrenta à luz da atual pandemia do Covid-19. Inicia com uma consideração do que Foucault (1977) chamaria de história afetiva de Chekov e reflete sobre porque isto pode ser pertinente para uso desta técnica na pandemia atual. O artigo então discute criticamente uma seleção dos métodos e princípios de Chekov em um diálogo com as ideias de Freire (1966) sobre a política do amor, o trabalho dos teóricos do jogo (Henricks 2015, Hopkins 2019, Sutton-Smith 2008) e profissionais de outras áreas (McAvinchey, 2020), e a noção de um possível terceiro espaço (Bhabha, 2004). Eu argumento que estas técnicas e princípios a ela relacionados podem facilitar um engajamento com imaginação incorporada e jogo que podem melhorar o bem-estar de atores e não-atores tanto em contextos de performance quanto do cotidiano. Este artigo ainda sugere que estes métodos e ideias também podem possuir o potencial de nos conectar mais integralmente às comunidades entre as quais vivemos neste tempo de crise e a imaginar e provocar mudança pessoal e sócio-política no mundo pós-pandêmico.

Palavras-chave: Michael Chekhov; Contato; Jogo; Amor; Responsabilidade Social.

A CONSTANT PROCESS OF EXPANSION

ABSTRACT: This article considers the possible uses of the technique developed by the Russian theatre practitioner Michael Chekhov during the crisis that the world currently faces in the light of the current Covid-19 pandemic. It opens with a consideration of what Foucault (1977) would term Chekhov's affective history and considers why this might be pertinent to a use of his techniques in the current pandemic. The article then critically discusses a selection of Chekhov's methods and principles in dialogue with Freire's (1966) ideas about the politics of love, the work of play theorists (Henricks 2015, Hopkins 2019, Sutton-Smith 2008) and applied practitioners (McAvinchey, 2020), and the notion of a possible third space (Bhabha, 2004). I argue that these techniques and related principles can facilitate an engagement with embodied imagination and play which can improve the wellbeing of actors and non-actors in both performance and everyday contexts. The article goes on to suggest that these methods and ideas may also hold the potential to connect us more fully to the communities we live amongst in this time of crisis and to imagine and bring about personal and socio-political change in the post-pandemic world.

Keywords: Michael Chekhov; Contact; Play; Love; Social Responsibility.

1 Texto traduzido para o português pela Dra. Ana Maria Rufino Gillies, Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste-Unicentro e do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná-FAP, Campus II, Curitiba, Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Revisão técnica: Profa. Dra. Luciana Barone.

2 Dr Cass Fleming, Fundadora e Co-Diretora do Departamento Coletivo Chekhov de Teatro e Performance, Goldsmiths, Universidade de Londres.

Este artigo considera os usos possíveis da técnica desenvolvida pelo teatrólogo russo Michael Chekhov (1891-1955) durante a crise que o mundo enfrenta atualmente, provocada pela atual pandemia do Covid-19. Discutirá criticamente uma seleção dos métodos e princípios de Chekhov sobre os quais eu argumento que facilitam em engajamento com imaginação incorporada e jogos, que podem melhorar o bem-estar de atores e não atores tanto em contextos de performance, quanto do cotidiano. Argumenta-se, ainda, que estes métodos e ideias podem também possuir o potencial de nos conectar mais integralmente às comunidades entre as quais vivemos neste tempo de crise e a imaginar e provocar mudança pessoal e sócio-política no mundo pós-pandêmico.

Esta análise começa com uma consideração do que Foucault (1977) denominaria de ‘história afetiva’ de Chekhov, que pode explicar sentimentos pessoais, amor, consciência e instintos, em um nível psicofísico, além do contexto sociopolítico de sua vida, e porque isto pode ser pertinente para o uso de suas técnicas na atual pandemia. Em seguida, vai abordar cinco pontos chave: (1) a prática de *Conjunto*³ e o princípio de fazer contato; (2) a política de *amor* e responsabilidade social; (3) o desenvolvimento de uma predisposição e capacidade de jogar pelo método das bases⁴; (4) *jogo* como um agente incorporado imaginativamente para o bem-estar, mudança pessoal e política; e (5) a possível criação de um terceiro espaço lúdico. Na conclusão, argumenta-se que o uso da Técnica Chekhov dá um suporte para o potencial de bem-estar durante a atual pandemia e poderia ajudar artistas a pensar novas práticas de performance para um mundo pós-pandêmico.

Michael Chekhov foi um ator, diretor e professor russo, que cedo tornou-se um criador de *devised theatre* e que trabalhou com Konstantin Stanilavski, Leopold Sulerzhitsky e Yevgeny Vakhtangov no Teatro de Artes de Moscou, e estúdios relacionados. Ele se baseou, mas radicalmente adaptou, os métodos psicofísicos desenvolvidos por estes homens, rejeitando o uso das emoções pessoais do ator e descobrindo outras técnicas psicofísicas para despertar a imaginação incorporada, a improvisação, o jogo, a prática de conjunto e a dramaturgia que era profundamente centrada no ator. Na Rússia, ele dirigiu um estúdio independente e foi subseqüentemente nomeado Diretor Artístico do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (MAT) em 1922, que eventualmente tornou-se o Segundo Teatro Acadêmico de Arte de Moscou (MAAT2) em 1924. Após deixar a Rússia, Chekhov tornou-se um emigrante vivendo e trabalhando como ator, diretor, professor e criador de teatro em Berlin, Praga, Viena, Paris, Latvia, Lituânia, Estados Unidos e Inglaterra, antes de se estabelecer nos Estados Unidos. Ele formou o Teatro Estúdio Michael Chekhov, em Dartington Hall, no Reino Unido, em 1936, que subseqüentemente mudou-se para a América, onde ele formou o *Chekhov Theatre Players* com alguns de seus alunos. Após o fechamento de seu Estúdio devido à

3 Nota de tradução: optamos pela palavra “conjunto” para a tradução de “ensemble”, que é a mesma empregada por Álvaro Cabral na tradução do livro “Para o Ator” (editado pela WMF Martins Fontes, 2010), único de Michael Chekhov publicado em português até o presente momento. Cabe lembrar as possibilidades de entendimento de “ensemble” como “coletivo”, ligado à ideia de grupo teatral.

4 Nota de tradução: optamos pela palavra “bases” para a tradução de “grounds”, que pode também ser compreendida como *princípios fundamentais* da técnica de Michael Chekhov.

guerra, ele mudou-se para Hollywood, onde veio a atuar em vários filmes e finalmente estabelecer-se permanentemente, mas nunca mais ensinou dentro de um contexto de estúdio. Não obstante, ele de fato ensinou e orientou atores profissionais, predominantemente em regime de meio período e, em 1946, dirigiu sua última peça, uma nova montagem de sua produção *O Inspetor Geral* para o *LAB Theatre*. Ele morreu em Hollywood em 1955.

Voltando agora para a identidade de Chekhov e a dimensão afetiva de sua história, é importante notar que sua mãe era judia, na época dos *pogroms* contra os judeus e de seu êxodo em massa na Rússia Imperial, e seu pai era cristão. Embora fosse de família burguesa, o pai de Chekhov tinha sido alcoólatra e vários incidentes em sua infância indicam que ele não teve um relacionamento familiar fácil (BLACK, 1987, p. 5) e durante esse período com o Teatro de Artes de Moscou, ele vivenciou uma grave crise de saúde mental que o deixou incapaz de atuar por algum tempo. Chekhov tornou-se um seguidor da filosofia espiritual de Rudolf Steiner, que ele acreditava ter ajudado na sua recuperação, e se baseou em aspectos da Antroposofia e nas ideias de Steiner sobre pedagogia, para começar a desenvolver seu próprio método de atuação e direção. No entanto, ele se tornou um Antroposofista na Rússia pós-revolucionária, que era hostil à religião e às práticas espirituais, o que fez com que ele fosse rotulado como um ‘artista doente’ e suas produções como ‘estranhas e reacionárias’ (GORDON, 1985, p. 15). Eu sugeri em algum outro texto que

O posicionamento [de Chekhov] como ‘um expulso’ também pode ter desempenhado um papel fundamental na maneira como [ele] desenvolveu [seus] métodos e no estilo em que [ele] escolheu compartilhar [sua] prática. Flusser (2003) argumenta que ‘[e]xpulsos eram elementos perturbadores e removidos para tornar o ambiente ainda mais normal/comum do que antes’ (2003, p. 82) e o modo como partes da comunidade teatral russa reagiram à prática de Chekhov [...] certamente pareceria endossar essa afirmação (FLEMING, 2013, p. 26).

Depois de fugir da Rússia em julho de 1928 para evitar ser preso, Chekhov se tornou um emigrado nômade, vivendo e trabalhando na Europa, e na Inglaterra, antes de se estabelecer nos Estados Unidos. Ele era constantemente forçado e se deslocar entre países para evitar golpes fascistas, guerra civil e, finalmente, a Segunda Guerra Mundial. Durante a Segunda Guerra Mundial, ele também teve que negar sua herança judaica para proteger sua filha que vivia sob o regime nazista com sua ex-mulher (BEEVOR, 2005, p. 144). Além disso, Kirillov (2005) explica que Chekhov era visto como um ‘emigrante-traidor’ depois de 1928 e Gordon aponta que quando Chekhov tinha contato com outros emigrados russos enquanto vivia em Paris, ele ainda parecia excluído dessas comunidades de realocados, devido à percepção de sua postura política, ou à falta dela (1995, p. 11). Esta oscilação geográfica fez com que Chekhov trabalhasse com artistas de várias culturas diferentes, tanto em centros rurais quanto urbanos, se deparando com ideias muito diferentes sobre formação de atores e técnicas de ensaio. Ele também estava frequentemente ensinando, dirigindo e atuando em línguas que não falava, ao chegar a novos países (por ex., alemão e inglês) como um ‘outsider’

que se encontrava muitas vezes trabalhando às margens. Robert Leach argumenta que Chekhov também era um *outsider* em termos de sua posição histórica porque suas práticas centradas no ator não eram de ‘sua época’ que era predominantemente a época da ascensão do diretor [...] de forma que suas ideias, por serem de um ator estrangeiro, rivalizavam com as ideias de, digamos, um Strasberg ou um Kazan’ (1997, p. 67). Ele estava desenvolvendo sua prática na época ‘errada’ da história, muitas vezes nos países ‘errados’, era seguidamente de nacionalidade e/ou religião ‘errada’ (ou etno-religião) no lugar ‘errado’ e, por último, ele muitas vezes sustentava crenças espirituais e políticas ‘erradas’ (FLEMING, 2013, p. 25). De uma posição feminista, podemos ver que a história pessoal de Chekhov também foi profundamente política e, nos termos de Foucault, o aspecto afetivo de sua vida é útil para compreender seus métodos e o modo como eles funcionam na prática.

Durante seu tempo na Rússia, o próprio Chekhov viveu as ondas de cólera, tifo e, em seguida, a pandemia mundial de gripe espanhola de 1918-1920, que assolou o país durante os anos de revolução social e política. Depois ele vivenciou a era pós-pandêmica, sem dúvida testemunhando o impacto que a gripe espanhola e a morte tiveram em grande parte do mundo. Além disso, suas próprias dificuldades de saúde mental e experiências de vida o levaram a desenvolver uma técnica que ele acreditava ser mais saudável para os artistas (por exemplo, não se inspirar diretamente em suas memórias pessoais) e empoderadora, psicológica e imaginativamente adaptativa e prazerosa para os atores. Além do mais, ele acreditava que o uso de sua técnica poderia, e deveria, ser social e politicamente engajado e conectado às necessidades do conjunto da sociedade mais ampla. É importante notar que a noção de *Individualidade Criativa* de Chekhov também celebra a diferença e tem a capacidade de abarcar artistas de diferentes origens e identidades. Isso alimentou sua abordagem geral de modo que pareceria particularmente pertinente para uso no contexto da atual pandemia do Covid-19 em relação a experiências de doenças e perdas, a importância do bem-estar em termos psicofísicos e as profundas desigualdades políticas e de saúde que tem vindo à tona nos últimos 16 meses. De igual importância é a maneira pela qual essa técnica pode ajudar os artistas no desenvolvimento da capacidade de imaginar criativamente, e então incorporar, mudanças pessoais e sociopolíticas tão necessárias no mundo pós-pandêmico.

A PRÁTICA E O PRINCÍPIO DE CONJUNTO PARA FAZER CONTATO

A técnica de Chekhov é radicalmente psicofísica, centrada no ator (ou participante) e um método altamente imaginativo que é física e vocalmente expressivo e flexível. A centralidade dos princípios do conjunto em sua obra e a noção de fazer *contato* situam sua prática em um quadro relacional. Chekhov também explora os modos pelos quais os atores se experienciam em relação a sua imaginação e vida interior e às experiências que podem parecer externas a eles. Ao mesmo tempo, sua abordagem desenvolve, explora e destaca o uso da energia dentro dos atores, junto com a conexão entre os atores, entre os atores e o público, e entre os atores e o mundo ‘fora’ deles. O uso do termo teatro corporificado por Phelim McDermott em relação à prática de Chekhov é útil aqui

e ele argumenta que: ‘esta [sua] performance também tem uma relação para além de seu próprio corpo-no-espço e está em diálogo energético com outros *performers*, com o desenho de luz e do ambiente, e com o público. Todo esse campo de energia é um sistema em fluxo constante, pois se relaciona consigo mesmo e organiza o sistema de emoções, impulsos, intelecto e narrativa’ (2007, p. 204). Eu havia argumentado previamente que,

Neste contexto, não é surpreendente que [esta] prática se baseie na observação de e no engajamento imaginativo e energético com não apenas outras pessoas, mas também com a natureza (árvores, plantas e outras formas naturais), os elementos, o clima, as formas e os animais. A imaginação incorporada é alimentada pela relação *entre* pessoas, energias, elementos e formas, que alimenta o ‘*feedback loop*’ de Marshall (2001) [para atores]. A relação entre o ator e estas e outras dimensões externas alimentam, alteram e desenvolvem a vida interior imaginativa do ator. O ator então envia esse trabalho imaginativo e energia de volta (irradia) para a *performance*, e para o mundo, como um tipo de reciprocidade e troca. Dessa forma, é Relacional, no sentido de Buber (2004) do termo, em que o significado e o valor são baseados nessas trocas relacionais baseadas na mutualidade e na reciprocidade (FLEMING, 2013, p. 34).

A capacidade de se engajar neste tipo de troca relacional e incorporada é apoiada pela prática de conjunto que Chekhov desenvolveu para ajudar os atores a se engajarem, serem abertos (ou *de coração aberto*, em seus termos) e disponíveis. Isto é vital para que estejam prontos para *Receber* e responder a novas (e mais espontâneas) formas de ser, corporificar, representar, relacionar-se e adaptar-se a ideias, materiais e outras pessoas. Isto também os torna abertos ao acaso, acidente e descoberta, à medida em que o conjunto e o jogo relacional levam a resultados menos determináveis. A capacidade de dar (ou de irradiar, nos termos de Chekhov) para os outros atores e para o público também é fundamental e forma essa interação dinâmica com receber/ser aberto. A interação dinâmica de ser aberto/receber e ser capaz de dar/retribuir aos outros, e de viver o momento, sustenta esse método de prática de conjunto e alcança o que Chekhov define como fazer autêntico *contato*. Como o desenvolvimento desta vida imaginativa ‘interna’ é visto como inextricavelmente relacionado ao mundo ‘externo’, é também uma técnica anti-individualista – embora ele nunca tenha procurado proibir o desenvolvimento de atores como indivíduos ou desejado que eles fossem agrupados dentro de um conjunto. Um sentido do trabalho do ator em relação ao que Chekhov define como a *integridade* (o todo do *conjunto*, da seleção de personagens, da produção criativa geral, da composição etc.), que é um dos Quatro Irmãos (com *desenvoltura*, *forma* e *beleza*) ao invés de ser absorvido apenas em seu papel/trabalho individual, também é desenvolvido em seu método. Isto ajuda a evitar o trabalho autocentrado (individualista) e exige que o ator permaneça aberto e engajado para as várias trocas relacionais que existem nesta forma de *contato* criativo apoiado pela técnica de *conjunto*.

Eu sugeriria que os princípios e técnicas de *conjunto*, *contato* e *troca relacional* oferecem ferramentas importantes para os atores não apenas na produção de teatro que aborda sua realidade social, por exemplo, a atual crise global, mas também em relação ao próprio bem-estar dos praticantes

no mundo e servem como um lembrete para a comunidade artística de olhar para além de si mesma e buscar envolver-se com um mundo mais amplo.

A POLÍTICA DO AMOR E DA RESPONSABILIDADE SOCIAL

Para Chekhov, fazer este tipo de contato e troca dinâmicos dentro de um conjunto é necessário a fim de alcançar um ‘sentimento de conjunto cooperativo, colaborativo e co-criativo’ (1963, p. 78-79) e práticas de trabalho associadas. Já argumentei em outro lugar, com Tom Cornford que, para Chekhov, as técnicas e os princípios sociais de *conjunto* e contato estão conectadas à sua noção de *amor* e de responsabilidade sócio-política que ele acredita que todos os artistas de teatro têm.

Chekhov explica que o contato deve ser iniciado por uma oferta ao invés de ser imposto: ‘Você convida a outra pessoa a entrar em seu coração; você dá espaço a ele ou ela; isto é uma coisa bem diferente’ (26 de novembro de 1937). O requisito implícito para nos expandir a fim de dar espaço ao outro está intimamente relacionado à concepção de amor de Chekhov, que ele caracteriza como um ‘constante processo de expansão’ (Chekhov e Leonard, 1963, p. 23-24), e que ‘começa quando começamos a amar todo ser humano [...] sem qualquer razão específica, sem o prefixo de “eu” ou “meu” (idem, p. 19-20). Esta é a raiz das crenças sociopolíticas e princípios éticos de Chekhov:

Nós não podemos evitar a responsabilidade social de nossas vidas, quer queiramos ou não [...] Ser capaz de trabalhar como grupo social, como organismo. Devemos sentir um ao outro. Todos nós sofreremos se alguém cometer um erro. No bom sentido, você deve ser responsável e viver com a vida de nossa humanidade sofredora atual (Chekhov, TAITT: 30 de janeiro de 1939) (FLEMING and CORNFORD, 2002, p. 180).

A esse respeito, as ideias de Chekhov também ‘anteciparam tanto o princípio feminista de que o pessoal é político quanto os princípios da pedagogia radical, articulados mais notoriamente por Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* (1996)’ (Ibid, p. 181). Para Chekhov, essa noção de amor não se limita a uma ideia espiritual e não é meramente algo sentimental, mas está intimamente ligada a suas crenças sociopolíticas e princípios éticos. Alguns anos depois de Chekhov, Freire discutiu o significado do amor na pedagogia e argumentou de maneira semelhante a Chekhov: ‘O diálogo não pode existir, entretanto, na ausência de um amor profundo pelo mundo e seu povo [...] O amor é ao mesmo tempo fundamento do diálogo e o próprio diálogo [...] Porque o amor é um ato de coragem, não de medo, ele é compromisso com os outros’ (idem, p. 70). Como Chekhov, ele observa: ‘Como um ato de bravura, o amor não pode ser sentimental; como ato de liberdade, não deve servir de pretexto para manipulação. Deve gerar outros atos de liberdade; caso contrário, não é amor’ (idem, p. 70-71). Tanto Chekhov quanto Freire buscavam modelos e métodos pedagógicos e criativos que fossem generosos e produtivos. Portanto, não é surpreendente notar que Freire chegou a uma conclusão semelhante no que diz respeito ao modelo pedagógico que esta abordagem cria ‘fundamentando-se em amor, humildade e fé, o diálogo torna-se uma relação horizontal da qual a confiança mútua entre os dialogantes é a sequência lógica’ (idem, p. 72) e propõe que professores e

alunos atuem como ‘co-investigadores’ (idem, p. 87), espelhando a decisão de Chekhov de se referir aos seus alunos como colegas. Chekhov procurou empoderar radicalmente os atores em seu estúdio em Dartington, estabelecendo companhias lideradas por estudantes nas quais eles pudessem fazer seu próprio trabalho, e incentivou uma cultura de crítica construtiva em uma relação horizontal com os atores sendo encorajados a dar *feedback* aos seus diretores, desafiando e reconfigurando as hierarquias do teatro que dominavam na época.

Embora Chekhov tenha direcionado suas ideias para a prática teatral, seus métodos e princípios estão cada vez mais sendo usados além do teatro em contextos aplicados e terapêuticos (McAVINCHEY, 2020). Precisamos agora considerar como nós usamos alguns desses métodos no contexto de sofrimento atual, experimentado em todo o mundo durante esta pandemia, para ‘sentir um ao outro’ e dar espaço um ao outro, ou seja, ouvir os outros, estar aberto, para entrar em diálogo significativo, polivocal e para desenvolver empatia. Dentro da comunidade artística, essas técnicas podem ajudar no bem-estar dos artistas que estão desempregados, temporariamente dispensados ou lutando para trabalhar em formatos digitais. Durante esta pandemia, dois praticantes compartilharam os usos da técnica de Chekhov que buscam fazer *contato* e atender às necessidades de bem-estar dos artistas em oficinas com o *The Chekhov Collective* no Reino Unido⁵. Jessica Cerullo⁶ conduziu uma sessão de acesso aberto intitulada ‘*Chekhov and Challenging Times*’ [Chekhov e Tempos de Desafios] (2021) que explorou especificamente o equilíbrio psicofísico dos participantes e também se baseou em uma variedade de práticas somáticas e contemplativas que buscam construir capacidades de empatia. Isso foi seguido por uma sessão liderada por Roanna Mitchell⁷ chamada ‘*Gestures of Respair*’ [Gestos de Desespero] (maio de 2021), que se baseou e falou sobre seu trabalho em contextos de saúde mental, para explorar o fato de como ferramentas criativas conhecidas podem ser aproveitadas como ‘gestos de reparação’ de forma muito concreta. Talvez agora seja o momento de considerarmos como fazer *contato* e entrar em diálogo com a comunidade mais ampla no contexto da pandemia com essas abordagens? A perda, a ansiedade, o isolamento social e as profundas desigualdades em saúde que estamos testemunhando exigem, sem dúvida, novas formas de construir conexões, sistemas de apoio e movimentos sociais para mudar e desafiar as desigualdades e traumas que estamos enfrentando.

5 Cass Fleming fundou *The Chekhov Collective* em 2013 <https://chekhovcollectiveuk.co.uk/>

6 Jessica Cerullo é a Diretora Artística do MICHA, *The Michael Chekhov Association* USA.

7 Roanna Mitchell é Co-Diretora do *The Chekhov Collective* UK.

O DESENVOLVIMENTO DE UMA PREDISPOSIÇÃO PARA O JOGO ATRAVÉS DO MÉTODO DAS BASES

As técnicas de Chekhov são baseadas na improvisação em uma prática orientada para o processo. Esse princípio era tão central que ele provocativamente afirmou ‘que não há momentos no palco em que um ator possa ser privado de seu direito de improvisar’ (2002, p. 40). Ele também procurou desenvolver a capacidade do artista de representar e os incentivou a ‘realizar jogos infantis’ (1983, p. 54-55) e jogos de bola extensivamente. Eu já discuti em detalhes (FLEMING, 2013; 2020) o modo como o método Chekhov funciona como uma forma de jogo criativo que usa o que ele chama de diferentes *Bases*– ou pontos de – sua técnica como o equivalente às regras de um jogo que restringe o foco do ator (e do diretor) e, portanto, aumenta a criatividade, agência, formas de experiência de fluxo e disposição para abraçar o desconhecido. Por exemplo, um diretor pode permitir que a mesma cena ou cenário seja representado várias vezes com os atores explorando diferentes bases (por exemplo, *Atmosferas, Centros Imaginários ou Gestos Psicológicos*) catalisando o *conjunto* para fazer descobertas, e desenvolvendo material em um prazeroso processo criativo de tentativa e erro. O diretor e os atores podem permanecer com uma *Base* por um período de tempo, retornar às *Bases* anteriores e posteriormente combinar duas, três ou mais juntas (CHEKHOV, 1991, p. 153-154). De fato, Chekhov argumentou que o trabalho nunca deveria acontecer sem que uma *base* tenha sido identificada pelo *performer*, ou pelo diretor e que momentos sem uma base devem ser vistos como momentos mortos [...] Instintivamente, o ator ficará infeliz por causa dos muitos pontos mortos no organismo’ (CHEKHOV, TAIIT, 16 de março de 1937).

Esta abordagem é semelhante ao sistema dos *Viewpoints*, desenvolvido por Mary Overlie (e posteriormente por Anne Bogart), mas a paleta de *Bases* de Chekhov é muito mais extensa do que a dos *Viewpoints*, e é mais flexível porque Chekhov incentiva artistas a verem qualquer coisa que eles descubrem em seu processo como uma nova *Base* potencial para exploração criativa. O sistema passa a ser baseado num processo e princípio evolutivo, em vez de simplesmente um conjunto de técnicas. Este sistema de *Bases* que catalisou o jogo foi revolucionário na época de Chekhov, pois reduziu o controle do professor ou diretor e deu aos atores a agência como criadores; transformando-os de atores (e estudantes) passivos em artistas ativos e, até certo ponto, transformando-os em atores-diretores. Vinculada a esse uso de bases e jogo, estava o que Chekhov chamou, em sua técnica, de *Psicologia do Malabarista*, que era a ‘psicologia de um ator improvisador’ (2002, p. 4), que é capaz de jogar constantemente. Deirdre Hurst Du Prey, colaboradora de Chekhov e aluna em seu Estúdio, discutiu como as ideias de Chekhov sobre a centralidade da capacidade de invenção e da originalidade em seus métodos estavam correlacionadas ao que ele definiu e ensinou como o desenvolvimento desta *Psicologia do Malabarista*: ‘Tínhamos que fazer tudo conscientemente e com destreza, como malabaristas. Era realmente fascinante ver alguém sendo original e inventivo e usando a *Psicologia do Malabarista* o tempo todo’ (1983, p. 88). Em outras ocasiões, Chekhov se refere a essa habilidade como *Psicologia do Clown*, e fica claro que isso se refere ao desenvolvimento

e uso de uma predisposição particular para tratar qualquer coisa como um potencial trampolim para improvisação e para o jogo.

Esta disposição, ou estado de espírito incorporado, não é exclusivo das técnicas de Chekhov, ou mesmo da prática teatral. Como Stuart Brown, psiquiatra e pesquisador clínico, explica: 'Às vezes, correr é uma brincadeira⁸, às vezes não. Qual é a diferença entre os dois? Realmente depende das emoções vividas pelo corredor. Jogar é um estado de espírito e não uma atividade [...] Temos que nos colocar no estado emocional adequado para jogar (embora uma atividade também possa induzir o estado emocional do jogo)' (BROWN, 2009, p. 60). Henricks argumenta que este 'estilo cognitivo... incentiva [as pessoas] a verem muitas situações como oportunidades de jogo quando outros podem ver essas mesmas configurações como ocasiões para trabalho enfadonho ou rotina' (2015, p. 30). O uso dos princípios basilares de Chekhov pode ajudar a desenvolver este tipo de predisposição que leva ao jogo e a uma atuação e inventividade cada vez mais criativas, mas também pode beneficiar o bem-estar dos atores e do diretor.

O JOGO COMO UM AGENTE INCORPORADO DE FORMA IMAGINATIVA PARA O BEM-ESTAR E MUDANÇA PESSOAL E POLÍTICA

O jogo beneficia não apenas os atores, mas também todos os adultos e crianças em todas as sociedades e, como Henricks observa, engajar-se nesta atividade total:

[...] promove o desenvolvimento corporal e motor, a mudança neurológica, o crescimento e complexidade cognitivos, a aquisição da linguagem e da alfabetização e o progresso social e emocional. Jogar ajuda as pessoas a aprender como gerenciar ambientes com as habilidades que já possuem. Então, incentiva-as a estabelecer melhores estratégias [...] Ao mesmo tempo, é uma 'oficina social', um lugar para experimentar novos papéis. (2015, p. 6).

Além disso, Sutton-Smith observa que 'o prazer positivo do jogo/da brincadeira normalmente se transfere para o modo como nos sentimos sobre o resto de nossa existência cotidiana e torna possível viver mais plenamente no mundo, não importa o quão chata, dolorosa ou mesmo perigosa a realidade comum possa parecer. Parece-me que, desta forma, o jogo refresca ou frutifica geneticamente o nosso outro ser mais geral' (2008, p. 95). Parece, portanto, que no momento atual, quando a humanidade está sofrendo com a pandemia de Covid-19, na verdade precisamos jogar mais do que nunca e que o uso de alguns dos métodos de Chekhov pode nos ajudar a conseguir isso, tanto no teatro quanto na vida cotidiana.

O trabalho de Zoe Brook, terapeuta dramática da Bazooka Arts, na Escócia, é pertinente neste contexto. Em sua prática, vemos como o uso que ela faz da Técnica Chekhov para estimular o uso da imaginação e do jogo incorporados se torna um agente de mudança. Bazooka Arts trabalha com e em várias comunidades no oeste da Escócia que experimentam altos níveis de desigualdade

⁸ Nota de tradução: aqui, a palavra "play" é empregada para referir-se a seu duplo sentido de jogo e brincadeira.

na saúde, isolamento e desemprego. Alguns dos participantes com os quais Brook trabalha foram encaminhados para sua empresa pelos serviços de saúde e sociais e ela trabalhou em vários projetos com participantes com dificuldades de saúde mental de longo prazo. Brook explica como seu uso da Técnica Chekhov funciona na prática: ‘Sua imaginação se torna seu agente de mudança’ (McAVINCHEY, 2020, p. 184). Essa forma de jogo imaginativo também pode melhorar o humor. Como argumenta Henricks, ‘Jogar é adaptativo porque expande a variabilidade das possibilidades comportamentais e, por este motivo, promove a sobrevivência tanto de animais quanto de humanos. O jogo é otimista e melhora a vida’ (HENRICKS, 2015, p. 38). McAvinchey demonstra não apenas a eficácia das técnicas de Chekhov em contextos sociais e terapêuticos em relação ao trabalho de Brook, mas argumenta que elas também ‘revelam um tipo muito diferente de eficácia política que abre domínios de agência e engajamento para indivíduos em sua negociação de si mesmos no mundo’ (2020, p. 184).

Isso sugere que essas técnicas e princípios podem ajudar os praticantes de teatro em seu trabalho criativo, no bem-estar dos próprios artistas, nas formas de engajamento social, no diálogo e na troca, e ajudar a promover mudanças positivas para comunidades fora do teatro – e se tornar um possível catalisador para agência política e mudanças.

Sabe-se que jogar é profundamente paradoxal como atividade social, pois se dá em um estado de tensão criativa entre equilíbrio e desequilíbrio, seguindo as regras e quebrando as regras, e este é um espaço que podemos perceber como radical e potencialmente ‘*queer*’. Dentro deste espaço paradoxal de jogo ‘esses atos de construir, testar, modificar e destruir não estão confinados a qualquer campo de comportamento ou setor da sociedade. Na verdade, tudo o que os humanos fazem, ou assim parece, pode de repente ser dissimulado e reconstruído pelo jogo’ (HENRICKS, 2015, p. 19). Desse modo, o jogo se torna um motor potencial para a mudança sociopolítica. As técnicas de Chekhov de *Conjunto, Contato, Jogo e Psicologia do Malabarista*, e *Bases* sugerem um empoderamento muito específico do participante visto neste contexto e, como Henricks argumenta, ‘Sem a intenção de ser, os jogadores são agentes de mudança’ (IBID, p. 2). E, como vimos, isso é profundamente social: ‘jogar é uma qualidade de troca, relacionamento ou interação’ (ibid, p. 44), o que nos leva de volta à noção de *Conjunto, Contato, Amor* e responsabilidade social.

Rob Hopkins argumenta em sua recente publicação (2019) como podemos desenvolver e aproveitar o poder da imaginação para criar diferentes possibilidades políticas e o futuro que desejamos. Ele pergunta:

E se [...] jogar estivesse no centro do dia-a-dia – mesmo para os adultos? E se víssemos mais e mais pessoas trazendo jogo e imaginação para a política? E se nossa vida diária incluísse mais oportunidades e espaços onde jogar fosse possível? Isso diminuiria nossa ansiedade? Isso criaria empatia? Isso estabeleceria conexões? E isso nos ajudaria a ser mais imaginativos e positivos sobre o futuro e suas possibilidades? (HOPKINS, 2019, p. 28).

Estou argumentando que um uso flexível e criativo da Técnica Chekhov para catalisar a imaginação e o jogo e atuar tanto dentro quanto fora do teatro pode muito bem nos ajudar a imaginar – e gerar – novos futuros políticos pós-pandemia que abordem as profundas desigualdades de saúde que testemunhamos em todo o mundo, junto com a necessidade de reconstruir nossas comunidades após um período de sofrimento humano.

A POSSÍVEL CRIAÇÃO DE UM TERCEIRO ESPAÇO LÚDICO

Vou terminar esta discussão com mais uma provocação. Roanna Mitchell e eu temos nos perguntado se o uso de algumas das técnicas de Chekhov neste contexto poderia também levar a um terceiro espaço (MITCHELL; FLEMING, 2020). O ‘Terceiro Espaço’ é uma teoria pós-colonial sobre identidade e comunidade que Homi Bhabha (2004) desenvolveu como conceito como parte de suas discussões sobre ‘hibridez’ e foi posteriormente desenvolvido pelo trabalho de Henri Lefebvre sobre a noção de justiça e igualdade espacial e desenvolvimentos dessas ideias por outros. Esse objetivo é particularmente interessante em relação à dissidência; um terceiro espaço onde os oprimidos podem planejar sua libertação. Ou, alternativamente, pode ser o espaço que torna possível para o oprimido e o opressor se unirem – momentaneamente – livres da opressão em si – as pessoas são incorporadas e podem falar a partir de sua particularidade. Nós temos argumentado que no contexto do isolamento social e da mudança nos padrões de vida e trabalho provocados pela pandemia, o Terceiro Espaço também é interessante em relação à forma como é percebido como um espaço entre e em torno de polaridades, um espaço instável de jornada que não é ‘pertencente’ a nenhuma perspectiva. Assim, por exemplo, este tipo de espaço pode ser entre: pessoal e profissional; eu e um outro; doméstico e político; capital cultural individual e estrutura educacional dominante. Mais recentemente, no relacionamento com a mídia e os ambientes virtuais, o artista Randall Packer descreveu um terceiro espaço como uma fusão entre o espaço físico e os espaços remotos/virtuais que habitamos. Como grande parte do mundo está trabalhando e se conectando por meio de sistemas de videochamada, essa parece ser uma proposta interessante (MITCHELL; FLEMING, 2020). O Encontro Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II, em que este artigo foi apresentado, em fevereiro de 2021, ocorreu neste tipo de terceiro espaço digital, então talvez haja traços dessa realidade espacial e política neste texto. Por último, o psicólogo Lev Vygostky (1978) também considerou ideias sobre o terceiro espaço em relação aos jogos infantis como uma zona de desenvolvimento proximal – e o mesmo mostrou-se aplicável para adultos. Combinado, isto torna a noção de criar um Terceiro Espaço por meio do uso da Técnica Chekhov uma possibilidade atraente e necessária. Para abraçar totalmente esta possibilidade, precisaríamos interrogar e adaptar certos aspectos da técnica em relação à raça, etnia, gênero, sexualidade e questões de capacitismo, para torna-la apropriada para nós no século XXI e aproveitar plenamente seu potencial sociopolítico. Com essas adaptações e combinações com outras abordagens selecionadas, agora parece ser ‘o momento certo para os métodos de Chekhov.

CONCLUSÃO

Estamos testemunhando mortes relacionadas a profundas desigualdades raciais, econômicas e de saúde em todo o mundo na atual pandemia de Covid-19. Este artigo está propondo que a comunidade teatral considere jogar com a Técnica Chekhov e usar a nossa Psicologia do Malabarista para nos adaptarmos às nossas diferentes e diversas necessidades no século XXI, não apenas para treinar e trabalhar efetivamente como profissionais do teatro, mas também para: (1) melhorar nosso próprio bem-estar em tempos de pandemia e o bem-estar de outras pessoas em nossas comunidades. (2) imaginar e promover mudanças sociopolíticas. (3) visualizar novas *performances/atuções* que estejam enraizadas nesta noção política de contato, amor e jogos, para um mundo pós-pandêmico. Para concluir, volto às palavras de Chekhov, ‘nós não podemos evitar a responsabilidade social de nossa vida [...] Em um bom sentido, você deve ser responsável e viver com a vida da nossa humanidade sofredora atual’ (CHEKHOV, TAITT: 30 de janeiro de 1939) (FLEMING e CORNFORD, 2002, p. 180). E para fazer isto, precisamos nos lembrar que o amor político é um ‘constante processo de expansão’ (CHEKHOV e LEONARD, 1963, p. 23-4).

REFERÊNCIAS

BEEVOR, A. **The Mystery of Olga Chekhova**. London and New York: Penguin, 2005

BHABHA, H. **The Location of Culture**. Abingdon: Routledge, 2004.

BLACK, L. **Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher**. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987.

BROWN, S. **Play: How it Shapes the Brain, Opens the Imagination and Invigorates the Soul**. New York: Penguin Group, 2009.

CHEKHOV, M and LEONARD, C. (ed.). **Michael Chekhov's To the Director and Playwright**. New York and Evanston: Harper and Row, 1963.

CHEKHOV, M. **On the Technique of Acting**. New York: Harper Perennial, 1991.

CHEKHOV, M. **To the Actor**. London and New York: Routledge, 2002.

CHEKHOV, M. ‘Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials’. In: **The Drama Review** 27 (3), 1983, p. 46-83.

Du PREY, D.H. ‘The Training Sessions of Michael Chekhov’. In: **Dartington Theatre Papers (third series)**, Devon: Dept. of Theatre, Dartington College of Arts, 1978.

Du PREY, D. H. ‘Working with Chekhov’, **The Drama Review**, 27 (3), (T99) Edited from Peter Hulton’s interview with DHDP at Dartington, July 1978, 1983. Originally published in interview form in ‘Theatre Papers: The Third Series’ (1979-1980).

FLEMING, C. 'A genealogy of the embodied theatre practices of Suzanne Bing and Michael Chekhov: the use of play in actor training'. De Montfort University: Leicester, 2013. <https://dora.dmu.ac.uk/handle/2086/9608>

FLEMING, C. & CORNFORD, T (eds.) **Michael Chekhov in the Twenty First Century: New Pathways**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2020.

FOUCAULT, M. **Language, Counter-memory, Practice**. Bouchard, D. (ed.) New York: Cornell University Press, 1977.

FREIRE, P. **Pedagogy of the Oppressed**. London: Penguin Books, 1996.

GORDON, M. The Castle Awakens: Mikhail Chekhov's 131 Occult Fantasy. **Performing Arts Journal** 49, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995, p. 113-120.

HENRICKS, T.S. **Play and the Human Condition**. Urbana. Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

HOPKINS, R. **From What Is - To What If: Unleashing the power of the imagination to create the future we want**. Vermont and London: Chelsea Green Publishing, 2019.

KIRILLOV, A. **Notes in Chekhov, M. The Path of the Actor**. London and New York: Routledge, 2005, p. 203-228.

LEACH, R. 'When He Touches Your Heart ...: The Revolutionary Theatre of Vsevolod Meyerhold and the Development of Michael Chekhov'. In: **Contemporary Theatre Review** 7 (1). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997, p. 67-83.

McAVINCHEY, C. 'If the new theatre is to have meaning, the audience too must play its part': Chekhov technique in applied, therapeutic and community contexts'. In: Fleming and Cornford (eds.) **Michael Chekhov in the Twenty First Century: New Pathways**. London and New York: Bloomsbury Methuen, 2020.

McDERMOTT, P. Physical Theatre and Text. In: Keefe, J and Murray, S (2007). **Physical Theatres: A Critical Reader** (eds.) London and New York: Routledge, 2007, p. 201-208.

MITCHELL, R. & FLEMING, C. 'The Third Space' – Chekhov Technique and the Potentiality of a Third Space. Practice research sessions, Scholar LAB, MICHA, USA June 2020. **TAITT (The Actor is the Theatre) class notes taken from the Deirdre Hurst du Prey Chekhov Theatre Studio Archive**, held by the Dartington Trust.

VYGOTSKY, L. Play and its role in the Mental Development of the Child. In: BRUNER, J.; Jolly, A., Sylva, K. (1976) **Play: its role in development and evolution**. Middlesex, Penguin Books, 1976, p. 537-554.

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021

A CONSTANT PROCESS OF EXPANSION

Cass Fleming¹

ABSTRACT: This article considers the possible uses of the technique developed by the Russian theatre practitioner Michael Chekhov during the crisis that the world currently faces in the light of the current Covid-19 pandemic. It opens with a consideration of what Foucault (1977) would term Chekhov's affective history and considers why this might be pertinent to a use of his techniques in the current pandemic. The article then critically discusses a selection of Chekhov's methods and principles in dialogue with Freire's (1966) ideas about the politics of love, the work of play theorists (Henricks 2015, Hopkins 2019, Sutton-Smith 2008) and applied practitioners (McAvinchey, 2020), and the notion of a possible third space (Bhabha, 2004). I argue that these techniques and related principles can facilitate an engagement with embodied imagination and play which can improve the wellbeing of actors and non-actors in both performance and everyday contexts. The article goes on to suggest that these methods and ideas may also hold the potential to connect us more fully to the communities we live amongst in this time of crisis and to imagine and bring about personal and socio-political change in the post-pandemic world.

Keywords: Michael Chekhov; Contact; Play; Love; Social Responsibility.

UM CONSTANTE PROCESSO DE EXPANSÃO²

RESUMO: Este artigo considera os usos possíveis da técnica desenvolvida pelo teatrólogo russo Michael Chekhov durante a crise que o mundo atualmente enfrenta à luz da atual pandemia do Covid-19. Inicia com uma consideração do que Foucault (1977) chamaria de história afetiva de Chekov e reflete sobre porque isto pode ser pertinente para uso desta técnica na pandemia atual. O artigo então discute criticamente uma seleção dos métodos e princípios de Chekov em um diálogo com as ideias de Freire (1966) sobre a política do amor, o trabalho dos teóricos do jogo (Henricks 2015, Hopkins 2019, Sutton-Smith 2008) e profissionais de outras áreas (McAvinchey, 2020), e a noção de um possível terceiro espaço (Bhabha, 2004). Eu argumento que estas técnicas e princípios a ela relacionados podem facilitar um engajamento com imaginação incorporada e jogo que podem melhorar o bem-estar de atores e não-atores tanto em contextos de performance quanto do cotidiano. Este artigo ainda sugere que estes métodos e ideias também podem possuir o potencial de nos conectar mais integralmente às comunidades entre as quais vivemos neste tempo de crise e a imaginar e provocar mudança pessoal e sócio-política no mundo pós-pandêmico.

Palavras-chave: Michael Chekhov; Contato; Jogo; Amor; Responsabilidade Social.

1 Dr Cass Fleming, Founder and Co-Director of The Chekhov Collective Department of Theatre and Performance, Goldsmiths, University of London.

2 Texto traduzido para o português pela Dra. Ana Maria Rufino Gillies, Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste-Unicentro e do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná-FAP, Campus II, Curitiba, Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Revisão técnica: Profa. Dra. Luciana Barone.

This article considers the possible uses of the technique developed by the Russian theatre practitioner Michael Chekhov (1891-1955) during the crisis that the world currently faces in the light of the current Covid-19 pandemic. It will critically discuss a selection of Chekhov's methods and principles that I argue facilitate an engagement with embodied imagination and play and which may be able to improve the wellbeing of actors and non-actors in both performance and everyday contexts. It will go on to argue that these methods and ideas may also hold the potential to connect us more fully to the communities we live amongst in this time of crisis and to imagine and bring about personal and socio-political change in the post-pandemic world.

This analysis will open with a consideration of what Foucault (1977) would term Chekhov's 'affective history' which can account for personal sentiments, love, conscience and instincts, on a psychophysical level, in addition to the socio-political context of his life, and why this might be pertinent to a use of his techniques in the current pandemic. It will then address five key points: (1) *Ensemble* practice and principle of making *contact*; (2) The politics of *love* and social responsibility; (3) The development of a pre-disposition and capacity to *Play* through the method of *grounds*; (4) *Play* as an imaginatively embodied agent for wellbeing, personal and political change; and (5) The possible creation of a playful third space. It will conclude by arguing that a use of Chekhov Technique holds wellbeing potential during the current pandemic and could help artists to envision new performance practices for a post-pandemic world.

Michael Chekhov was a Russian actor, director, and teacher and early devised theatre maker who worked with Konstantin Stanislavski, Leopold Sulerzhitsky and Yevgeny Vakhtangov at the Moscow Arts Theatre, and the related studios. He drew on, but radically adapted, the psychophysical methods developed by these men, rejecting the use of the actor's personal emotions and finding other psychophysical techniques to awaken the embodied imagination, improvisation, play, ensemble practice and dramaturgy that was profoundly actor-centred. In Russia he ran an independent studio and was subsequently made the Artistic Director of the MAT First Studio in 1922, which was to become the Second Moscow Art Academic Theatre (MAAT2) in 1924. After leaving Russia Chekhov became an émigré living and working as an actor, director, teacher and devised theatre maker in Berlin, Prague, Vienna, Paris, Latvia, Lithuania, USA and England before settling in the USA. He established the Michael Chekhov Theatre Studio at Dartington Hall in the UK in 1936, which subsequently relocated to America where he established the Chekhov Theatre Players with a number of his students. After the closure of his Studio due to the war he moved to Hollywood where he was to act in various films and finally settle, but never taught within a studio context again. However, he did teach and lecture professional actors mostly on a part-time basis and in 1946 he directed his last show, a re-staging of his production of *The Government Inspector* for the LAB Theatre. He died in Hollywood in 1955.

Turning now to Chekhov's identity and the affective dimension of his history, it is important to note that his mother was Jewish, in the time of the pogroms against, and mass exodus of, the Jews in Imperial Russia, and his father Christian. While he came from a bourgeois family, Chekhov's father had been an alcoholic and various incidents in his childhood indicate that he did not have an easy family relationship (BLACK, 1987, p.5), and during this time with Moscow Arts Theatre he experienced a serious mental health crisis that left him unable to act for some time. He became a follower of Rudolf Steiner's spiritual philosophy, which he found supported his recovery, and drew on aspects of Anthroposophy, and Steiner's ideas about pedagogy, to start to develop his own method of acting and directing. However, he became an Anthroposophist in post-revolutionary Russia which was hostile to religion and spiritual practices and he was subsequently termed 'a 'sick artist' and his productions 'alien and reactionary' (GORDON, 1985, p.15). I have suggested elsewhere that

[Chekhov's] positioning as 'an expellee' may also have played a key part in the way in which [he] developed [his] methods and the style in which [he] chose to share [his] practice. Flusser (2003) argues that '[e]xpellees were disturbing factors and were removed to make the surroundings even more ordinary than before' (2003, p.82) and the way in which sections of the Russian theatre community reacted to Chekhov's practice [...] would certainly appear to support this claim' (FLEMING, 2013, p.26).

After fleeing Russia in July 1928 to avoid arrest, Chekhov became a nomadic émigré living and working across Europe, and England, before settling in the USA. He was often forced to move between countries to avoid fascist coups, civil war and finally World War II. During World War II he also had to deny his Jewish heritage in order to protect his daughter who was living under the Nazi regime with his ex-wife (BEEVOR, 2005, p.144). In addition to this, Kirillov (2005) explains Chekhov was seen as a 'traitor-emigrant' after 1928 and Gordon points out that when Chekhov had contact with other Russian émigrés while living in Paris he still appeared to be excluded from these re-located communities due to his perceived political standing, or lack of it (1995, p.11). This geographical oscillation resulted in Chekhov working with artists from various different cultures, in both rural and urban centres, encountering very different ideas about actor training and rehearsal techniques. He was also often teaching, directing and acting in languages that he did not speak on arrival in new countries (i.e. German and English) as an 'outsider' who was often working from the margins. Robert Leach argues that Chekhov was also an outsider in terms of his historical position because his actor-centred practices were not of 'his time', which was 'predominantly the time of the rise of the director [...] so that his ideas as a 'foreign' actor were unlikely to rival those of say, a Strasberg or a Kazan' (1997, p.67). He was developing his practice in the 'wrong' period in history, often in the 'wrong' countries, he was also often the 'wrong' nationality and / or religion (or ethno religion) in the 'wrong' place and, lastly, he often held the 'wrong' spiritual and political beliefs' (Fleming, 2013, p.25). From a feminist position

we can see that Chekhov's personal history was also deeply political, and in Foucault's terms the affective aspect of his life is helpful in understanding his methods and the way that they work in practice.

During his time in Russia, Chekhov himself lived through the waves of cholera, typhus and then the worldwide Spanish Influenza pandemic of 1918-1920 that assaulted the country during the years of social and political revolution. He then lived through the post-pandemic era, no doubt witnessing the impact that the Spanish Influenza and death had on much of the world. In addition, his own mental health difficulties and life experiences led him to develop a technique that he believed was healthier for artists (for example, not drawing directly on their personal memories) and was empowering, psychologically and imaginatively adaptive, and pleasurable for actors. Moreover, he believed that a use of his technique could, and should, be socially and politically engaged and connected to the needs of the ensemble and wider society. It is also important to note that Chekhov's notion of *Creative Individuality* also celebrates difference and has the capacity to embrace artists of different backgrounds and identities. This fed into his overall approach that would seem particularly apposite for use in the context of the current Covid-19 pandemic in relation to experiences of illness and loss, the importance of wellness in psychophysical terms, and the profound political and health inequalities that have been brought to the fore over the past 16 months. Of equal importance is the way in which this technique may also support artists in developing the capacity to creatively imagine, and then embody, much needed personal and socio-political change in the post-pandemic world.

ENSEMBLE PRACTICE AND PRINCIPLE OF MAKING CONTACT

Chekhov technique is radically psychophysical, actor (or participant) centred and highly imaginative method that is physically and vocally expressive and flexible. The centrality of ensemble principles in his work and the notion of making *contact* situates his practice in a relational framework. Chekhov also draws on the ways in which the actor experiences themselves in relation to their imagination and inner life, and to the experiences that can seem external to them. Concurrently, his approach develops, draws on, and highlights the use of energy within actors, along with the connection between actors, between actors and audience, and between actors and the world 'outside' themselves. Phelim McDermott's use of term embodied theatre in relation to Chekhov's practice is useful here and he argues that: '[t]his performance also has a relationship beyond its own body-in- the-space and is in energetic dialogue with other performers, the design environment and light, and the audience. This whole energy field is a system in constant flux as it relates to itself and organises the system of emotions, impulses, intellect and storytelling' (2007, p.204). I have previously argued,

In this context it is not surprising that [this] practice draw[s] on observation of, and imaginative and energetic engagement with, not only other people, but also nature (trees, plants, and other natural forms), the elements, weather, forms and animals. The embodied imagination is fed by the relationship *between* people, energies, elements and forms, which feeds into Marshall's (2001) 'feedback loop' [for actors]. The relationship between the actor and these, and other, external dimensions feed, alter and develop the actor's imaginative inner life. The actor then sends this imaginative work and energy back out (Radiates) into performance, and the world, as a type of reciprocity and exchange. In this sense it is Relational in Buber's (2004) sense of the term, in that the meaning and value is based in these relational exchanges based on mutuality and reciprocity. (FLEMING, 2013, p. 34).

The capacity to engage in this type of embodied and relational exchange is supported by the ensemble practice that Chekhov developed to help actors be engaged, open (or *openhearted* in his terms) and available. This is vital if they are to be ready to *Receive* and respond to new (and more spontaneous) ways of being, embodying, playing, relating and adapting to ideas, material and other people. This also renders them open to chance, accident and discovery as ensemble and relational play leads to less determinable outcomes. The ability to give out (or to *radiate* in Chekhov's terms) to the other actors and the audience is also key and forms this dynamic interplay with receiving/being open. The dynamic interplay of being open/receiving and being able to give out/back to others, and existing in the moment, underpins this method of ensemble practice and achieves what Chekhov defines as making authentic *contact*. As the development of this 'internal' imaginative life is seen as being inextricably related to the 'external' world it is also an anti-individualistic technique - although he never sought to prohibit the development of actors as individuals or wanted them to be subsumed within an ensemble. A sense of the actor's work in relation to what Chekhov defines as the *whole* (of the ensemble, the selection of characters, the overall creative production, the composition, etc.), which is one of the Four Brothers (with *ease, form and beauty*) rather than being absorbed only in their individual role/work, is also developed in his method. This helps to avoid self-centred (individualistic) work and demands that the actor remain open and engaged for the various relational exchanges that exist in this form of creative *contact* supported by *ensemble* technique.

I would suggest that the principles and techniques of *ensemble, contact* and *relational* exchange offer important tools for actors not only in the production of theatre that addresses their social reality, for example the current global crisis, but also in relation to the practitioners' own wellbeing in the world and serve as a reminder to the arts community to look beyond itself and to seek to engage with the wider world.

THE POLITICS OF LOVE AND SOCIAL RESPONSIBILITY

For Chekhov, making this type of dynamic contact and exchange within an ensemble is needed in order to achieve a 'cooperative, collaborative and co-creative ensemble feeling' (1963, p.78-79) and associated working practices. I have argued elsewhere, with Tom Cornford, that for

Chekhov the techniques and social principles of ensemble and contact are connecting to his notion of *love* and the socio-political responsibility he believes all theatre artists hold.

Chekhov explains that contact must be initiated by an offer rather than imposed: *'You invite the other person to enter your heart; you give him or her space; this is quite a different thing'* (26 November 1937). The implicit requirement to expand ourselves in order to give space to the other relates closely to Chekhov's conception of love, which he characterizes as a 'constant process of expansion' (Chekhov and Leonard, 1963, p.23-4), and which 'begins when we start loving every human being [. . .] without any specific reason, without the prefix of "me" or "mine"' (*idem*, p.19-20). This is the root of Chekhov's sociopolitical beliefs and ethical principles:

We cannot avoid the social responsibility of our life, whether we want to or not. [. . .] To be able to work as a social group, as an organism. We must feel each other. We will all suffer if one makes a mistake. In a good sense you must be responsible and live with the life of our present suffering humanity. (Chekhov, TAITT: 30 January 1939) (FLEMING and CORNFORD, 2002, p.180).

In this respect Chekhov's ideas also 'anticipated both the feminist principle that the personal is political and the principles of radical pedagogy, articulated most famously by Paulo Freire in *Pedagogy of the Oppressed* (1996)' (*ibid*, p.181). For Chekhov, this notion of love is not limited to a spiritual idea, and is not merely a sentimental feeling, but is closely connected to his socio-political beliefs and ethical principles. Some years after Chekhov, Freire discussed the significance of love in pedagogy and argues in a manner similar to Chekhov, 'Dialogue cannot exist, however, in the absence of a profound love for the world and its people [...] Love it at the same time the foundation of dialogue and dialogue itself [...] Because love is an act of courage, not of fear, love is commitment to others' (*idem*, p.70). Like Chekhov he notes, 'As an act of bravery, love cannot be sentimental; as an act of freedom, it must not serve as a pretext for manipulation. It must generate other acts of freedom; otherwise, it is not love' (*idem*, p.70-71). Both Chekhov and Freire were seeking pedagogic and creative models and methods that were both generous and generative. It is therefore not surprising to note that Freire reached a similar conclusion with regards to the pedagogic model that this approach creates '[f]ounding itself upon love, humility and faith, dialogue becomes a horizontal relationship of which mutual trust between the dialoguers is the logical sequence' (*idem*, p.72) and proposes that the teachers and students should act as 'co-investigators' (*idem*, p.87), mirroring Chekhov's decision to refer to his students as colleagues. Chekhov sought to radically empower the actors at his studio at Dartington, establishing student-led companies in which they could make their own work and he encouraged a culture of constructive critique on a horizontal relationship with actors being encouraged to give feedback to their directors, challenging and reconfiguring the hierarchies of the theatre that dominated at that time.

While Chekhov was to take his ideas into performance practice his methods and principles are increasingly being used beyond the theatre in applied and therapeutic contexts (McAVINCHEY, 2020). We now need to consider how we use some of these methods in the current suffering

experienced around the world during this pandemic to ‘feel each other’ and to give each other space, i.e. listen to others, to be open, to enter into meaningful and polyvocal dialogue and to develop empathy. Within the arts community these techniques might support the wellbeing of those artists who are out of work, furloughed, or struggling to work over digital forms. During this pandemic two practitioners have shared uses of Chekhov technique that seek to make *contact* and address the wellbeing needs of artists in workshops with The Chekhov Collective³ in the UK. Jessica Cerullo⁴ ran an open access session entitled ‘Chekhov and Challenging Times’ (March 2021) that specifically explored psychophysical balance of participants and also drew on a variety of somatic and contemplative practices that seek to build capacities for empathy. This was followed by a session led by Roanna Mitchell⁵ called ‘Gestures of Repair (May 2021) which drew upon, and spoke to, her work in mental health contexts, to explore how familiar creative tools can be harnessed as ‘gestures of repair’ in very concrete ways. Perhaps now is the time we can consider how to make *contact* and enter into dialogue with the wider community in the context of the pandemic with these approaches? The loss, anxiety, social isolation and the profound health inequalities we have witnessed unquestionably calls for new ways of building connections, systems of support and social movements to change and challenge the inequalities and trauma we are facing.

THE DEVELOPMENT OF THE A PRE-DISPOSITION TO PLAY THROUGH THE METHOD OF GROUNDS

Chekhov’s techniques are based in improvisation in a process-orientated practice. So central was this principle that he provocatively claimed ‘that there are no moments on the stage when an actor can be deprived of his right to improvise’ (2002, p. 40). He also sought to develop the artist’s capacity to play and he urged them to ‘play childish games’ (1983, p.54-55) and ball games extensively. I have previously discussed in detail (FLEMING, 2013; 2020) the way in which Chekhov’s method functions as a form of creative play which uses what he calls different *Grounds* - or points of - his technique as the equivalent to the rules of a game that restrict the actor’s (and director’s) focus and therefore increases creativity, agency, forms of flow experience and willingness to embrace of the unknown. For example a director can enable the same scene or scenario to be played a number of times with the actors exploring different *Grounds* (e.g. *Atmospheres*, *Imaginary Centres* or *Psychological Gestures*), catalysing the ensemble to make discoveries and developing material in a pleasurable process of creative trial and error. The director and actors may remain with one *Ground* for a period of time, return to previous *Grounds* and later combine two, three or more together (CHEKHOV, 1991, p.153-154). Indeed, Chekhov argued that work should never happen without a

3 Cass Fleming founded The Chekhov Collective in 2013 <https://chekhovcollectiveuk.co.uk/>

4 Jessica Cerullo is the Artistic Director of MICHA, The Michael Chekhov Association USA.

5 Roanna Mitchell is Co-Director of The Chekhov Collective UK.

ground being identified by the performer, or the director and that '[g]roundless moments must be looked at as dead moments [...] Instinctively the actor will become unhappy because of the many dead points in the organism' (CHEKHOV, TAITT, 16 March, 1937).

This approach is similar to the Viewpoints system developed by Mary Overlie (and later developed by Anne Bogart) but Chekhov's palette of *Grounds* is much more extensive than Viewpoints and is more flexible because Chekhov encourages artists to view anything they discover in their process as a new potential *Ground* for creative exploration. The system becomes a process based and evolving principle rather than simply a set of techniques. This system of *Grounds* that catalysed play was revolutionary in Chekhov's time as it reduced the control held by the teacher or director and gave actors agency as creators; turning them from passive interpretive actors (and students) into active artists and to some extent it turned them into actor-directors. Bound into this use of *Grounds* and play was Chekhov's technique of what he called the *Juggler's psychology*, which was the 'psychology of an improvising actor' (2002, p.4), who is capable of constantly playing. Deirdre Hurst du Prey, Chekhov's collaborator and student at the Studio, discussed how Chekhov's ideas about the centrality of ingenuity and originality in his methods were correlated to what he defined and taught as developing this *Juggler's Psychology*: 'We had to do everything consciously and with dexterity, like jugglers. It was really fascinating to see someone being original and inventive and using the *Juggler's Psychology* the entire time' (1983, p.88). At other times Chekhov refers to this ability as a *Clown's Psychology*, and it is clear that this relates to the development and use of a particular predisposition to treat anything as a potential a springboard for improvisation and play.

This disposition, or embodied state of mind, is not exclusive to Chekhov's techniques, or indeed theatre practice. As Stuart Brown, a psychiatrist and clinical researcher, explains: 'Sometimes running is play, and sometimes it is not. What is the difference between the two? It really depends on the emotions experienced by the runner. Play is a *state of mind* rather than an activity [...] We have to put ourselves in the proper emotional state in order to play (although an activity can also induce the emotional state of play' (BROWN, 2009, p.60). Henricks argues that this 'cognitive style... encourages [people] to see many situations as play opportunities when others might see those same settings as occasions for drudgery or routine' (2015, p.30). A use of Chekhov's principles of *Grounds* can help to develop this type of pre-disposition that leads to play and increasingly creative performance and invention, but it can also benefit the wellbeing of the actors and director.

PLAY AS AN IMAGINATIVELY EMBODIED AGENT FOR WELLBEING, PERSONAL AND POLITICAL CHANGE

Play benefits not only actors, but also all adults and children in all societies, and as Henricks notes, engaging in this total activity:

[...] promotes bodily and motor development, neurological change, cognitive growth and complexity, acquisition of language and literacy, and social and emotional progress. Play helps individuals learn how to manage environments with skills they already possess. Then it encourages them to establish better strategies [...] At the same time it is a “social workshop”, a place to try out new roles (2015, p. 6).

Moreover, Sutton-Smith notes that ‘Play’s positive pleasure typically transfers to our feeling about the rest of our everyday existence and makes it possible to live more fully in the world, no matter how boring or painful or even dangerous ordinary reality might seem. It appears to me that in this way play genetically refreshes or crucifies our other, more general being’ (2008, p.95). It would therefore seem that at the present time when humanity is suffering from the Covid-19 pandemic we actually need play more than ever and that a use of some of Chekhov’s methods may help us achieve this in both the theatre and in everyday life.

The work of Zoe Brook a drama-therapist with Bazooka Arts in Scotland is pertinent in this context. In her practice we see how her use of Chekhov Technique to encourage a use of embodied imagination and play becomes an agent for change. Bazooka Arts works with and in various communities in the west of Scotland who experience high levels of health inequality, isolation and unemployment. Some of the participants that Brook works with have been referred to their company from health and social services and she has worked on various projects with participants experiencing longer-term mental health difficulties. Brook explains how her use of Chekhov Technique works in practice: ‘Your imagination becomes your agent for change’ (McAVINCHEY, 2020, p.184). This form of imaginative play also supports the development of adaptive behaviours and can also improve mood. As Henricks argues, ‘Play is adaptive because it expands the variability of behavioural possibilities, and for that reason, it promotes the survival of both animals and humans. Play is optimistic and life-enhancing’ (HENRICKS, 2015, p.38). McAvinchey demonstrates not only the efficacy of Chekhov’s techniques in social and therapeutic contexts in relation to Brook’s work, but argues that it also ‘reveals a very different kind of political efficacy that opens up realms of agency and engagement for individuals in their negotiation of their selves in the world’ (2020, p.184).

This suggests that these techniques and principles can help theatre practitioners in their creative work, the wellbeing of artists themselves, forms of social engagement, dialogue and exchange, and help to promote positive change for communities outside of the theatre – and become a possible catalyst for political agency and change.

Play is known to be deeply paradoxical as a social activity as there is it exists in a state creative tension between equilibrium and disequilibrium, following the rules and breaking the rules, and this is a space that we can perceive as both radical and potentially ‘queer’. Within this paradoxical space of play ‘these acts of constructing, testing, modifying, and destroying are not confined to any one field of behavior or sector of society. Indeed, anything that humans do, or so it seems, can suddenly be dissimulated and reconstructed by play (HENRICKS, 2015, p.19). In this

way play becomes a potential motor for socio-political change. Chekhov's techniques of *Ensemble*, *Contact*, *Play* and the *Juggler Psychology*, and *Grounds* suggest a very specific empowerment of the participant seen in this context, and as Henrick argues 'Without intending to be, players are agents of change' (*ibid*, p.2). And, as we have seen, this is deeply social: 'play is a quality of exchange, relationship, or interaction' (*ibid*, p.44) which takes us back to Chekhov's notion of *Ensemble*, *Contact*, *Love* and social responsibility.

Rob Hopkins argues in his recent publication (2019) how we can develop and harness the power of the imagination to create different political possibilities and the future we want. He asks:

'What if [...] play were at the heart of the everyday – even for adults? What if we were to see more and more people bringing play and imagination into politics? What if our daily lives included more opportunities and spaces where play was possible? Would it decrease our anxiety? Would it build empathy? Would it establish connections? And would it help us to be more imaginative and positive about the future and its possibilities' (HOPKINS, 2019, p. 28).

I am arguing that a flexible and creative use of Chekhov Technique to catalyse the imagination and play both in and beyond the theatre might well help us to imagine - and bring about - new political futures post-pandemic that addresses the profound health inequalities we have witnessed around the world, along with the need to re-build our communities after a period of human suffering.

THE POSSIBLE CREATION OF A PLAYFUL THIRD SPACE

I will end this argument with one further provocation. Roanna Mitchell and I have been asking if a use of some of Chekov's Techniques in this context could also lead to a third space (MITCHELL and FLEMING, 2020)? The 'Third Space' is a postcolonial theory on identity and community that Homi Bhabha (2004) developed the concept as part of his arguments on 'hybridity' and was later developed by the work of Henri Lefebvre on the notion of spatial justice and equality and developments of these ideas by others. This goal is particularly interesting in relation to dissent; a third space is where the oppressed are able to plot their liberation. Or, alternatively it can be space that makes it possible for oppressed and oppressor to come together - momentarily - free of oppression itself – people are embodied and able to speak from their particularity. We have argued that in the context of the social isolation and changed living and working patterns brought about by the pandemic, the Third Space is also interesting in relation to the way that this is perceived as a space in between and around polarities, an unstable space of journeying which is not 'owned' by any one perspective. So for example, this type of space can be between: personal and professional; self and other; domestic and political; individual cultural capital and dominant educational structure. More recently, in relational to media and virtual environments, artist Randall Packer has described a third space as a fusion between the physical space and remote/virtual spaces we inhabit. As much of the world has been working and connecting via video calling systems, this seems like an

interesting proposition (MITCHELL and FLEMING, 2020). The Performing Arts Research in Times of Crisis (II) Conference that this paper was presented at in February 2021 took place in this type of digital third space so there are perhaps traces of this spatial and political reality in this piece. Lastly, the early psychologist Lev Vygostky (1978) also considered ideas about the third space in relation to children's play as a zone of proximal development – and the same has been shown to apply to adults. Combined this makes the notion of creating a Third Space through a use of Chekhov Technique an attractive, and necessary, possibility. To fully embrace this possibility we would need to interrogate and adapt certain aspects of the technique in relation to of race, ethnicity, gender, sexuality, and issues of ableism, to make it appropriate for us in the twenty first century and to harness its full socio-political potential. With these adaptations and blends with other selected approaches, now would appear to be the 'right time' for Chekhov's methods.

CONCLUSION

We are witnessing death related to profound racial, economic, health inequality all around the world in the current Covid-19 pandemic. This article is proposing that the theatre community consider playing with Chekhov Technique, and using our Juggler's Psychology to adapt to our different and diverse needs in the twenty first century, to not only train and work effectively as theatre professionals, but to also: (1) Improve our own wellbeing in the time of pandemic and the wellbeing of others in our communities. (2) Imagine and bring about socio-political change. (3) Envision new performances that are rooted in this political notion of contact, love and play for a post-pandemic world. To conclude, I return to Chekhov's words, '*we cannot avoid the social responsibility of our life [...] In a good sense you must be responsible and live with the life of our present suffering humanity*'. (CHEKHOV, TAITT: 30 January 1939) (FLEMING and CORNFORD, 2002, p.180). And to do this we need to remember that political love is a 'constant process of expansion' (CHEKHOV and LEONARD 1963, p.23-4).

REFERENCES

- BEEVOR, A. **The Mystery of Olga Chekhova**. London and New York: Penguin, 2005.
- BHABHA, H. **The Location of Culture**. Abingdon: Routledge, 2004.
- BLACK, L. **Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher**. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987.
- BROWN, S. **Play: How it Shapes the Brain, Opens the Imagination and Invigorates the Soul**. New York: Penguin Group, 2009.
- CHEKHOV, M and LEONARD, C. (ed.). **Michael Chekhov's To the Director and Playwright**. New York and Evanston: Harper and Row, 1963.

CHEKHOV, M. **On the Technique of Acting**. New York: Harper Perennial, 1991.

CHEKHOV, M. **To the Actor**. London and New York: Routledge, 2002.

CHEKHOV, M. 'Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials'. In: **The Drama Review** 27 (3), 1983, p. 46-83.

Du PREY, D.H. 'The Training Sessions of Michael Chekhov'. In: **Dartington Theatre Papers (third series)**, Devon: Dept. of Theatre, Dartington College of Arts, 1978.

Du PREY, D. H. 'Working with Chekhov', **The Drama Review**, 27 (3), (T99) Edited from Peter Hulton's interview with DHDP at Dartington, July 1978, 1983. Originally published in interview form in 'Theatre Papers: The Third Series' (1979-1980).

FLEMING, C. '**A genealogy of the embodied theatre practices of Suzanne Bing and Michael Chekhov: the use of play in actor training**'. De Montfort University: Leicester, 2013. <https://dora.dmu.ac.uk/handle/2086/9608>

FLEMING, C. & CORNFORD, T (eds.) **Michael Chekhov in the Twenty First Century: New Pathways**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2020.

FOUCAULT, M. **Language, Counter-memory, Practice**. Bouchard, D. (ed.) New York: Cornell University Press, 1977.

FREIRE, P. **Pedagogy of the Oppressed**. London: Penguin Books, 1996.

GORDON, M. The Castle Awakens: Mikhail Chekhov's 131 Occult Fantasy. **Performing Arts Journal** 49, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995, p. 113-120.

HENRICKS, T.S. **Play and the Human Condition**. Urbana. Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

HOPKINS, R. **From What Is - To What If: Unleashing the power of the imagination to create the future we want**. Vermont and London: Chelsea Green Publishing, 2019.

KIRILLOV, A. **Notes in Chekhov, M. The Path of the Actor**. London and New York: Routledge, 2005, p. 203-228.

LEACH, R. 'When He Touches Your Heart ...: The Revolutionary Theatre of Vsevolod Meyerhold and the Development of Michael Chekhov'. In: **Contemporary Theatre Review** 7 (1). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997, p. 67-83.

McAVINCHEY, C. 'If the new theatre is to have meaning, the audience too must play its part': Chekhov technique in applied, therapeutic and community contexts'. In: Fleming and Cornford (eds.) **Michael Chekhov in the Twenty First Century: New Pathways**. London and New York: Bloomsbury Methuen, 2020.

McDERMOTT, P. Physical Theatre and Text. In: Keefe, J and Murray, S (2007). **Physical Theatres: A Critical Reader** (eds.) London and New York: Routledge, 2007, p. 201-208.

MITCHELL, R. & FLEMING, C. 'The Third Space' – Chekhov Technique and the Potentiality of a Third Space. Practice research sessions, Scholar LAB, MICHA, USA June 2020. TAITT **(The Actor is the Theatre) class notes taken from the Deirdre Hurst du Prey Chekhov Theatre Studio Archive**, held by the Dartington Trust.

VYGOTSKY, L. Play and its role in the Mental Development of the Child. In: BRUNER, J.; JOLLY, A., SYLVA, K. (1976) **Play: its role in development and evolution**. Middlesex, Penguin Books, 1976, p. 537-554.

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021

DA CRIAÇÃO DE DARTINGTON HALL AO TEATRO ESTÚDIO DE MICHAEL CHEKHOV: OS PRINCÍPIOS DE COMUNIDADE, EDUCAÇÃO E ATUAÇÃO

Luciana Paula Castilho Barone¹

Mas nós, aqui, batemos as cartas e as pomos como elas vêm (Roland Barthes)

RESUMO: Este trabalho aborda a estruturação da comunidade de Dartington Hall, no Reino Unido, os princípios educacionais e artísticos que ela consolidou entre os anos de 1925 e 1938 e o trabalho de Michael Chekhov nela sistematizado, entre os anos de 1935 e 1938. Para tanto, a autora navega entre sua própria experiência de pesquisa, os diversos eventos (em diferentes períodos ou países) que marcaram a estruturação da comunidade, e as relações que potencializaram a intensa vida artística de Dartington Hall, nos anos de 1930. Localizada em uma área rural em Devon, Inglaterra, Dartington Hall foi fundada por Leonard e Dorothy Elmhirst em 1925, como um experimento educacional que entendia a escola como vida, e não como uma preparação para a vida. Nos anos 1930, diversos artistas começam a desenvolver trabalhos educacionais e artísticos na comunidade, entre eles, o ator e diretor russo Michael Chekhov, que fundou ali seu Teatro Estúdio. A autora busca relacionar o pensamento que estruturou essa comunidade, educacional e artisticamente, aos princípios da técnica de Michael Chekhov, apoiando-se, então, em proposições de filósofos contemporâneos da comunidade, para pensar o papel da alteridade como basilar tanto para Dartington Hall quanto para a técnica chekhoviana.

Palavras-chave: imaginação; comunidade; técnica Michael Chekhov; Dartington Hall.

FROM THE CREATION OF DARTINGTON HALL TO THE CHEKHOV THEATRE STUDIO: PRINCIPLES OF COMMUNITY, EDUCATION AND ACTING

ABSTRACT: This essay approaches the structuring of Dartington Hall community (UK), the educational and artistic principles which were consolidated in it, between 1925 and 1938, and the work of Michael Chekhov systematized in it, between 1935 and 1938. Therefore, the author navigates through her own research experience, through the diversity of events (at different countries and times) that marked the structuring of the community and the relationships that potentiated the intense artistic life at Dartington Hall in the 1930s. Located in a rural area in Devon, England, Dartington Hall was founded by Leonard and Dorothy Elmhirst in 1925, as an educational experiment where school was understood as life and not as a preparation for it. In the 1930s, many artists began to develop educational and artistic work at the community, among them, Russian actor and director, Michael Chekhov, who founded there his own Theatre Studio. The author aims to relate the structuring thought of the community, in terms of education and art, to the principles of Michael Chekhov technique. Supported by propositions of contemporary philosophers on community, she points to the role of otherness as a basis to both, Dartington Hall and Chekhov's technique.

Keywords: imagination; community; Michael Chekhov technique; Dartington Hall.

¹ Artista da cena (Soul Cênica), é Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP, Mestre e Doutora em Mídias pela mesma universidade, com pesquisa sobre a imagem e a cena contemporânea e sobre a poética de Robert Lepage. É analista junguiana pelo IJEP e Educadora do Movimento Somático pelo Programa do Body-Mind CenteringSM. Em 2019 pesquisou, na Goldsmiths University of London, o BMCSM como suporte à técnica Michael Chekhov. Desde 2008, é professora de atuação junto ao Bacharelado de Artes Cênicas da UNESPAR. (www.rosasolar.com.br). E-mail: luciana.barone@unespar.edu.br

BRASIL, CURITIBA, 2021: TRAÇOS DE TRAJETOS

O tema da vida comunitária me inquieta desde 2015, quando conheci uma comunidade (urbana) na cidade de São Paulo e outra (em uma ecovila), ao sul da Bahia. Por diversos motivos, estas experiências foram significativas em minha vida que, por mais de uma década, foi marcada pela criação e vivência de grupos de teatro (NT2aM², KAOZ Teatro³, Teatro de Alvenaria⁴) e mobilizada pelas questões relativas a seus modos de existir e de se pensar como coletivos. Se no NT2aM e na KAOZ Teatro, os trabalhos que dirigi eram mais autorais (textos previamente escritos, sendo, em *Cadafalso* e *Ofélia em Off*, com temas por mim propostos sobre a mulher que me eram pessoalmente caros), a partir de 2004, as questões de autoria, de procedimentos de criação e de modos de produção foram sendo reelaboradas, com minha entrada no Teatro de Alvenaria e sua proposta de investigar seu modo de criar colaborativamente. Foi com o Alvenaria que, efetivamente (porque no corpo e na prática), compreendi como ética e estética são intrínsecas e transbordam pela obra, independentemente do discurso verbal ou conceitual (mental) que se pretenda projetar sobre ela, a criação. Para o Alvenaria, o posicionamento político frente a questões de seu tempo era basilar, e, como sua proposta estético-política compreendia os modos de produção e das relações éticas que se estabeleciam entre nós, e entre nós e os outros dos espaços que “invadíamos” com nossos ensaios ou apresentações (Minhocão, Beco da Vila Madalena, Foyer do Copan, Casa das Caldeiras), era fundamental que incorporássemos, na prática rotineira do grupo, nossos próprios posicionamentos, frente ao que abordávamos, enquanto temáticas cênicas. Era necessário que nos dispuséssemos a tentar praticar na vida o que defendíamos em cena.

Paralelamente, em meu Doutorado (2002-2007), mergulhei na obra de Robert Lepage, através da qual conheci os *Répondez S’il Vous Plaît Cycles* (RSVP) e os *Cycles Repère*, em que encontrei ressonâncias para as práticas de encenação a partir das relações entre corpo, objetos, espaço e imagem, exploradas na encenação de *Ofélia em Off* e conceitualmente elucidadas e elaboradas, a partir dos estudos daqueles ciclos e do pensamento lepageano.

Michael Chekhov chegou em minha vida, através do concurso público que me fez ingressar como docente na universidade, em 2007. Desde então, fui mergulhando em sua concepção de *ensemble* e em suas proposições para o trabalho com a imaginação, que iam ganhando mais corpo, conforme estudava a abordagem junguiana da psique e a abordagem somática do Body-Mind CenteringSM. Esta relação acabou me levando para a Inglaterra e, especificamente, a Dartington Hall,

2 NT2aM foi um grupo formado no curso de Artes Cênicas da UNICAMP por Antônio Rogério Toscano, João André da Rocha, Luciana Barone e Rita Wirtti, em 1995, que estreia de *revólver - o novo testamento segundo a morfina*. O grupo se estabelece então em São Paulo, onde monta *Cadafalso*, com Emmilio Moreira e Keila Taschini, em 1999.

3 A KAOZ Teatro foi formada em no início dos anos 2000, em São Paulo, por Keila Taschini, Luciana Barone e Verônica Mello, tendo montado *Ofélia em Off* (2003, 2005) e *Desdém* (2004).

4 Teatro de Alvenaria foi um grupo focado em processo colaborativo, formado por Arthur Reis, Celso Melez, Juliana Belmonte, Lilian Loto, Lilianna Bernartt, Luciana Barone, Luciana Caruso, Rafael Castilho e Rui Xavier. Montou *Ensaio sobre a Liberdade* (2004), *Elogio do Crime* (2007), *Projeto Maiakovski* (2008) e *Ofélia em Off* (2008), com a direção de Luciana Barone.

pois me instigava saber como se estruturara a comunidade educacional que acolhera Chekhov nos anos 1935-1938.

Ao propor a mesa *Michael Chekhov: Imaginação e Comunidade*, no evento Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II, em fevereiro de 2021, meu bachelardiano devaneio sonhador era o de reunir artistas que investigam e praticam a técnica de Chekhov, numa mini comunidade (efêmera que fosse), pois pra mim foi notório como o senso do coletivo era caro a Chekhov e como são fortes as comunidades em torno de suas práticas, tanto na Inglaterra (e Europa), quanto nos Estados Unidos (através da MICHA - Michael Chekhov Association), e que diferença isso faz na troca (não hierárquica) de experiências chekhovianas.

Foi então que me propus à investigação e compartilhamento da história de Dartington Hall (enfocando seus princípios educacionais e como eles se relacionavam com a Arte), intercalando-a com a aspectos da biografia de Michael Chekhov (que passou a vida de um país a outro, encontrando na comunidade de Dartington Hall um sentido de pertencimento) e com o sentido de comunidade indiano (através dos propósitos do Ashram e da escola de Tagore, que inspiraram o experimento dos Elmhirsts).

O grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas UNESPAR-CNPq propôs o evento a partir da imagem de nuvem, pelo devaneio de Gaston Bachelard (2001) e da ideia de *Como Viver Junto* (2003), de Roland Barthes, que, se por um lado me oferece um certo conforto para o modo de escrita que teço abaixo (não apenas fragmentado, mas entrelaçado por impressões subjetivas marcadas pelos passos da pesquisa), por outro, me remete à necessidade de encadeamentos que tentarei estabelecer na parte final: “(...) escrever de modo descontínuo (por fragmentos), de acordo, é possível, é comum. Mas falar por fragmentos? O corpo (cultural) resiste a isso, ele tem necessidade de transições, de encadeamentos” (BARTHES, 2003, p.38).

Convido o leitor, assim, a transitar pelos locais, experiências e fatos, narrados ora de modo mais aberto e subjetivo, ora permeados pelas linguagens fatuais biográficas dos autores investigados, visando um mergulho neste potente encontro que foi o de Michael Chekhov com os Elmhirsts, na comunidade de Dartington Hall.

REINO UNIDO, EXETER, DEZEMBRO DE 2019

Faço *checkout* no último quarto em Exeter. Dirijo-me à estação de trem. Destino: Totnes. Já estou na reta final de minha temporada britânica e o coração começa a antever as saudades que sentirei desta terra que estranhamente me atrai, apesar do frio, apesar das regras, apesar da formalidade. Essa doçura por detrás do muro, que transborda em pequenos gestos. Essa beleza ímpar de impecáveis parques, habitados por ninfas e elfos. Essa onipresença shakespeariana, revelando camadas e camadas da complexidade humana, ambientadas pelas margens de rios cristalinos, por silêncios duradouros e por verdes florestas dourando-se com o passar dos dias.

Adentro mais um dos tantos trens que me transportam, pontualmente. O tempo nunca foi tão precioso. Perder o trem, que caos. Mesmo tendo outro em dez minutos. Perder o trem nunca foi tão desastroso como nestes tempos britânicos. É uma pressa inexplicável de estar em dia. Um pouco tardia pra quem já dobrou a curva das quatro décadas da jornada. Mas não menos imperiosa. Acomodo-me em um assento à janela, a favor da direção do destino. Recosto-me aliviada, já sem o peso das bagagens. O que será que me aguarda? Um lorde atravessa o corredor, conferindo os *tickets*. É um mistério perseguir alguém que já morreu.

Abro os olhos e me deparo com a linha azul do horizonte. Leva um tempo até que eu entenda como pode um trem estar tão perto do mar. Uma amplitude instaurada num espaço de mistura de ritmos, a velocidade, as ondas do mar, o silêncio de vastidão celestial. Estas sensações vêm da atmosfera ou apenas se encontram com ela? Fechar os olhos e perceber.

Memória. Que estranha sensação de estar percorrendo um trilho rumo ao passado, na esperança do “encontro” com o idealizador de um teatro do futuro⁵, imaginário e espiritual, que ainda não se incorporou no racionalista mundo ocidental.

ÍNDIA, SANTINIKETAN, 1901

O pequeno Tagore,⁶ aos oito anos de idade já escrevia poemas e aos onze passou meses viajando pela Índia com o pai. Mais tarde, estudou Direito na Inglaterra e, de volta a sua terra natal, dedicou-se ao desenvolvimento de projetos educacionais nas propriedades agrícolas de sua família. Em 1901, funda um Ashram em Santiniketan, onde seu pai havia, no início dos anos 1860, revivificado o arenoso solo para o plantio de árvores e construído uma bela casa. Tagore transformou Santiniketan em uma escola modelar para a educação básica na Índia. *Em My School* (1933), ele afirma ter escolhido

(...) um lindo lugar, distante da contaminação da vida urbana, em minha infância eu cresci naquela cidade no coração da Índia, Calcutá, e todo o tempo eu tinha uma espécie de saudade de algum lugar distante dali, onde meu coração e minha alma pudessem ter verdadeira emancipação. Eu sabia que a mente tinha sua fome pelos cuidados da natureza, da mãe natureza e então eu escolhi esse local onde o céu está desobstruído pelo limite do

5 Em 1936, em Dartington Hall, Michael Chekhov (1936) preconizou um teatro do futuro, pelo qual atores e diretores trabalhariam pela incorporação daquilo que imaginam para personagens e peça, dando vida àquilo que o mundo imaginal lhes transmite, por seu espírito criativo.

6 Rabindranath Tagore, poeta, escritor, pintor, músico e educador nascido em Calcutá, Índia, em 1861. Em 1913, Tagore, que era reconhecido por seus múltiplos talentos, foi o primeiro não europeu a ganhar o prêmio Nobel de Literatura, por seu *Gitanjali*.

horizonte. Ali, a mente poderia ter a liberdade de criar os próprios sonhos sem medo e as estações poderiam chegar com todas as suas cores e movimentos e beleza no coração da morada humana.⁷ (tradução nossa).

O ensino em Santiniketan sempre esteve ligado ao crescimento natural da vida e o primeiro passo era estabelecer na criança um senso de unidade com a natureza. A criança deveria estar ciente de seu entorno – o conhecimento era reconhecido como livremente disponível por toda a parte e não limitadamente nos livros. A relação com o ambiente era fundamental ao processo educacional, através de experimentos.

Figura 1 - Tagore com estudantes, em Santiniketan.



Fonte: <https://indiantribalheritage.org/?p=21449>

ESTADOS UNIDOS, COLONY CLUB DE NOVA IORQUE, SETEMBRO DE 1920

Dorothy Straight e Leonard Elmhirst encontram-se pela primeira vez em setembro de 1920. O inglês Leonard Knight Elmhirst desistira de seguir o caminho da Igreja a ele predestinado pela família, pois desde cedo tinha várias questões com a religião e suas práticas. Aos 24 anos, abandona os estudos de História e Teologia no Trinity College (Inglaterra), viajando para a Índia para trabalhar em um instituto de agricultura. Inspirado pela experiência, muda-se para Nova Iorque para estudar agricultura na Cornell University, tornando-se Presidente do Cosmopolitan Club, onde vivem os estudantes estrangeiros da universidade.

7 "(...) a beautiful place, far away from the contamination of town life, for I myself, in my young days, was brought up in that town in the heart of India, Calcutta, and all the time I had a sort of homesickness for some distant lane somewhere, where my heart, my soul, could have its true emancipation... I knew that the mind had its hunger for the ministrations of nature, mother-nature, and so I selected this spot where the sky is unobstructed to the verge of the horizon. There the mind could have its fearless freedom to create its own dreams and the seasons could come with all their colours and movements and beauty into the very heart of the human dwelling." (disponível em <http://www.visvabharati.ac.in/Santiniketan.html>).

A norte americana Dorothy Payne Whitney Straight, nascida em família bastante abastada, perdera a mãe aos seis anos de idade, a madrasta aos doze e o pai aos dezesseis. Herdeira de grande fortuna, desde cedo se comprometeu com diversas causas sociais, feministas e artísticas. Quando conheceu Leonard, em 1920, já era viúva e mãe de Whitney, Beatrice e Michael.

Ambos se encontraram para tratar do financiamento dela ao Cosmopolitan Club. Cinco anos depois estariam casados. Neste meio tempo, Leonard viaja pela segunda vez para a Índia, que vivia, então, o avanço de seu movimento de libertação em relação aos ingleses, liderado por Mahatma Gandhi⁸. A missão de Leonard era trabalhar em Santiniketan, diagnosticando os problemas da vila rural e instrumentalizando seus moradores para o reestabelecimento da economia, do equilíbrio social e das artes criativas. Ele acaba se encantando com o projeto educacional de Tagore e vislumbrando um projeto nele inspirado, para a Inglaterra.

Dorothy e Leonard se reencontram nos Estados Unidos, quando ele volta da Índia. Ele a pede em casamento por diversas vezes. Ambos estavam apaixonados e ela acaba finalmente cedendo. Aceita o casamento, o projeto educacional experimental e a própria Inglaterra, que passa a ser o seu novo lar. Casam-se em 1925. Ela, aos 38 anos de idade, ele, aos 31.

ÍNDIA, RISHKESH, 2018

A Índia tem um modo muito particular de lidar com os espaços internos e externos. Nas ruas, o trânsito é caótico, o barulho intenso, a sujeira impressiona e o movimento chega a ser vertiginoso. No Ashram, tudo é silencioso ou musicado pela elevação dos mantras, não se pisa de sapatos, a beleza predomina e as flores espargem seu perfume. Fechar os olhos no Ashram é como adentrar um universo interior desconhecido; em minha experiência, nunca a meditação foi tão potente. Aqui, os serviços se organizam coletivamente, cada um se responsabiliza por sua tarefa, tudo é feito em silêncio, a meditação se dá em ato.

O rio Ganges, em Rishkesh, é cristalino. Um espanto, para quem o conhecia pela perspectiva das narrativas dos rituais com os mortos de Varanesi. Aqui se diz que três mergulhos seguidos na Ganga (sim, o rio é personificado por uma Deusa mitológica) podem purificar antigos carmas. Espero o dia certo para realizar meu pequeno e solitário ritual, vestida da cabeça aos pés - aqui são consideradas desrespeitosas as ocidentais roupas de banho. Quantas imagens essas águas parecem

⁸ Tagore confiava na ciência ocidental e acreditava que a Índia tivesse muito o que trocar com o Ocidente, ponto de vista antagônico ao de Gandhi, sobre estes aspectos.

transportar em sua correnteza. Sinto como se elas me atravessassem e, realmente, a sensação é de que algo foi libertado de meu corpo/alma. Longe da academia, não há necessidade, nestas águas, de justificar com a racionalidade os atos de fé.

Figura 2 - Rio Ganges em Rishkesh, 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Carl Gustav Jung (2011), em seu texto “O que a Índia nos pode ensinar” discorre sobre o modo de pensar dos indianos, que se aproxima do modo primitivo, que é o de perceber o pensamento: “O raciocínio do primitivo é sobretudo uma função inconsciente e ele percebe seus resultados. Esta peculiaridade seria de se esperar em qualquer civilização que houvesse desfrutado de uma continuidade quase inquebrável desde os tempos primitivos” (JUNG, 2011, p. 248). Não se trata do pensar como o praticamos no ocidente, mas de perceber os pensamentos “como se fossem visões ou coisas vivas” (*idem*, p.250). O homem indiano

(...) transformou ou está por transformar seus deuses em pensamentos visíveis baseados na realidade dos instintos. Ele resgatou seus deuses e eles vivem com eles. Certamente é uma vida irracional, cheia de crueldade, de coisas horríveis, miséria, doenças e morte mas, em certo sentido, completa, satisfatória e de beleza emocional indizível (*ibidem*).

Já o ocidental sofreu uma dissociação entre as partes consciente e inconsciente da psique. O politeísmo ainda bárbaro foi erradicado e suprimido, junto com a irracionalidade e a impulsividade instintiva “às expensas da totalidade do indivíduo” (*idem*, p.248). Jung afirma que

a personalidade consciente podia ser domesticada porque estava separada do homem natural e primitivo. Por isso nós nos tornamos altamente disciplinados, organizados e racionais, por um lado, mas [d]o outro lado permaneceu um primitivo e oprimido, excluído da educação e da cultura (*idem*, p. 248-249)

Não dá para compreender o papel da espiritualidade e da educação na comunidade indiana de uma perspectiva estritamente ocidental. É preciso mergulhar na experiência, pelo menos parcialmente liberta da educação racionalista que me forjou, em minha trajetória acadêmica, ainda que no campo supostamente mais livre que é o das artes. É através de experiências como estas que percebo o quanto as artes (e sua formação) estão aprisionadas pelas formas racionalistas adotadas pelo ocidente e herdadas em nossas nem tão tropicais colonizadas terras.

Figura 3 - Rishikesh, 2018.



Fonte: Arquivo pessoal

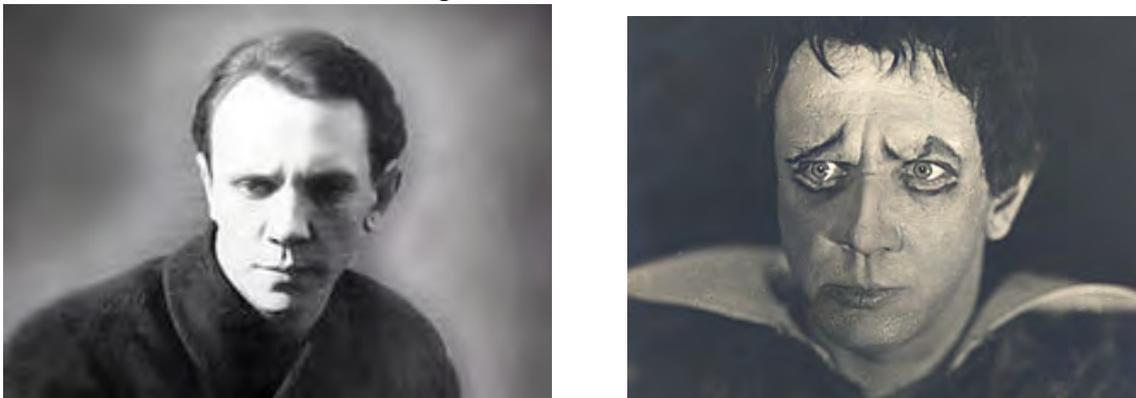
RÚSSIA/ UNIÃO SOVIÉTICA, MOSCOU, 1901-1928

Nascido na Rússia, em São Petesburgo, em 1891, Mikhail Aleksandrovich Chekhov era sobrinho do dramaturgo Anton Chekhov. Ingressa na Suvorin Drama School aos 16 anos e, aos 20, por sugestão da atriz Olga Kniper (esposa de seu tio Anton), apresenta uma cena para Constantin Stanislavsky, que o entrevista e o admite para ingressar no Teatro de Arte de Moscou. Seu primeiro papel foi uma figuração na famosa montagem de *Hamlet*, feita por Constantin Stanislavski e Edward Gordon Craig, em 1911.

O pai de Chekhov sofria de alcoolismo, mal a que ele mesmo foi acometido. Chekhov casara-se com a atriz Olga Knipper-Chekhova, com quem teve uma filha. Porém, suas crises depressivas, a bebida e conseqüente comportamento destrutivo contribuíram para o fim de seu casamento. Quatro anos depois, Olga o deixou, levando a filha. A eclosão da violência da Revolução Russa intensificaria a crise pessoal, que Chekhov interpretou como sendo de natureza espiritual. Começou, então, a estudar a antroposofia de Rudolf Steiner, de quem seu trabalho sofreria forte influência. Em 1918, ele se casa com a alemã Xenia Ziller, a quem atribui a cura de seu estado mental, tornando-o mais estável e produtivo e com quem fica até a morte.

Além de ator no Teatro de Arte de Moscou, Chekhov fazia parte do primeiro Estúdio do TAM e, quando Vakhtangov morreu, em 1922, ele assumiu sua direção artística. Chekhov seguiu atuando, dirigindo e ensinando. Em 1927, a repressão de Stalin aos experimentos nas artes estava começando e Chekhov foi acusado de ser um místico. “Com intensidade crescente, as circunstâncias estavam me forçando a rejeitar minha filosofia. A luta estava se tornando inútil. Minha atividade como ator, diretor e diretor artístico de teatro foi gradualmente interrompida’ (CHEKHOV *apud* MAROVITZ, p. 95, tradução nossa)⁹

Figura 4 - Michael Chekhov.



Fontes: orldoftheatreandart.com/michael-chekhov-revolutionary-acting-20th-century/ e https://www.uc.pt/fluc/depllc/CER/centro_de_estudos_russos/cerartigos/cerartigo88

A antroposofia foi proibida na União Soviética e Chekhov, avisado de que estava prestes a ser preso, fez uso de seu passaporte ainda válido e deixou a Rússia em 1928, aos 37 anos de idade.

Seu trabalho foi desacreditado na União Soviética, assim como ele, que era tido como um traidor. Seus escritos ficaram conhecidos somente por um pequeno círculo de profissionais do teatro na Rússia, graças à impressão clandestina de seu trabalho, com traduções não tão fiéis. Apenas em 1986, uma primeira edição de uma coleção de seu trabalho seria impressa em Moscou.

REINO UNIDO, DARTINGTON, MARÇO DE 1925

Leonard parte para a Inglaterra e ao chegar à ostentosa corretora Knight, Frank & Rutley, anuncia sua busca por um lugar lindo para iniciar uma escola. Com um solo razoavelmente produtivo, para rendimento agrícola e um clima adequado. E que tivesse a maior variedade possível, referindo-se a bosques, floresta, pomares. Preferencialmente, com um valor histórico agregado.

⁹ “With increasing intensity, circumstances were forcing me to reject my philosophy. The struggle was becoming futile. My activity as an actor, director, and head of the theater gradually drew to a halt”.

Das 48 propriedades a ele ofertadas, a oeste da Inglaterra, Leonard foi diretamente a Devon, região recomendada por Tagore. Ao visitar a segunda propriedade da lista, encontrou o que procurava.

De carro, não podiam encontrar nenhuma entrada que desse acesso a Dartington Hall, que, “se é que existia mesmo, estava muito bem escondida”¹⁰ (YOUNG, 1996, p.104). Envolta pelo rio Dart, ficava de um dos lados da estrada principal, com a casa principal no topo de uma colina, no meio da curva. A vila de Dartington ficava abaixo, na estrada principal de Totnes a Plymouth e Buckfastleigh.

A geografia cria entre Hall e a aldeia de Dartington um senso de distância que prevaleceu mesmo na era do carro e ainda maior entre Hall e tudo em volta. Dentro da curva do rio, as pessoas poderiam mais prontamente se sentirem em uma comunidade separada e seus vizinhos os veriam assim também. O senso de distância era aumentado quando o caminho direto através do jardim até a porta de entrada de Hall estava fechado para carros. Finalmente, Leonard encontrou um caminho para entrar. Engatou em marcha lenta por um atalho pelo riacho e então subiu a colina, tendo sua primeira visão do pátio. Foi amor à primeira vista: ele sabia que não tinha que procurar mais (*ibidem*, tradução nossa)¹¹.

Ao retornar para Londres, escreveu para Dorothy:

Nós subimos e descemos algumas colinas encantadoras e chegamos a uma verdadeira terra de fadas - e ao inverno também - como ela seria na primavera, verão ou outono eu não ousou imaginar. Eu queria me ajoelhar e adorar toda sua beleza e cada nova vista apenas parecia endossar que o trabalho manual da natureza se juntara à mão reverente de gerações de homens... ilimitadas construções rurais, com telhados, janelas e portas como uma terra de fadas, e aqueles agricultores, e o jardim e as árvores que você deve ver pessoalmente, os pomares, o rio e a casa de barcos e todos os nove décimos que permanecem inexplorados... e o lugar mais ideal para um cultivo do desenvolvimento infantil que eu já vi (...) (ELMIRHIRST *apud* YOUNG, 1996, p.104, tradução nossa)¹²

10 (...) if it existed at all, was well hidden”. (tradução nossa)

11 “Geography creates between the Hall and Dartington village a sense of distance which has persisted strongly even into the age of the car; and still more between the Hall and everything beyond. Within the river’s loop people could the more readily feel themselves a separate community and their neighbors regard them like that as well. The sense of distance was, if anything, increased when the direct road through the garden to the front door of the Hall was closed to cars. At last Leonard found the way in. He crept in bottom gear along a little cutting over a brook, and the up the hill and to his first view of the courtyard. It was like falling in love at first sight: he knew he need look no further”.

12 “In we went and up and down some wonderful hills till we pulled up in a veritable fairy land – in winter too – what it would be like in spring or summer or autumn I dare not imagine. I wanted to kneel and worship the beauty of it all and every fresh vista only seemed the more to recommend the handiwork of nature joins with the reverent hand of generations of men... unlimited farm buildings with roofs and windows and doors like a fairy land, and such farmer folk, and the garden and trees you must see for yourself, the orchards, the river and the boathouse and all the nine-tenths that remain unexplored...and the most ideal place for a children’s growing ground I ever saw (...)”.

O experimento inglês havia encontrado seu endereço.

Figura 5 - Dorothy e Leonard Elmhirst em Dartington Hall.



Fonte: <https://www.dartington.org/about/our-history/archive/>

REINO UNIDO, TOTNES, DEZEMBRO DE 2019

Desço do trem e adentro um táxi. *“To Dartington Hall, please”*. Totness é uma pequena cidade do condado de Devon. Avançamos um pouco, e logo caímos nas curvas arborizadas da estrada que leva a Dartington. Quantas cores empalidecendo com o cair do outono e a aproximação do inverno! Quantos pensamentos me atravessam, enquanto me equilibro nas curvas e a paisagem me invade a alma. O que me leva a este lugar ao sudoeste da Inglaterra?

O táxi faz a rotatória, deixa o prédio moderno para trás e atravessa o portal da muralha de pedra, adentrando os tempos idos do medievo. Levo um tempo pra me dar conta de que estou dentro de um feudo. Garoa. Atravesso o pátio e adentro por uma porta de madeira e vidro, onde um rapaz me atende, entregando-me as chaves do quarto anteriormente reservado. Uma simples explicação, para me direcionar a ele. Nada mais. Atravesso o jardim, arrastando a mala que resiste à grama molhada e trepida sobre o caminho de pedras. Como é bom aprender com a autonomia britânica! Do outro lado do jardim, atrás da porta de vidro, uma escada que me conduz ao labiríntico corredor. Em cada porta, um nome. Quantos não foram os hóspedes de Dartington Hall! Alguns ilustres, entraram para a história, marcada pelas largas paredes de pedra que a sustentam. Quanta poesia este lugar incubou!

Abro a porta que range. Uma pequena acomodação, com uma cama, um pequeno guarda-roupas, um banheiro e, sobre a mesa, chaleira elétrica, chá, café e biscoitos. Pela janela, avisto o jardim zen que entardece. Desço e me sento. Ótimo local para meditar. A história parece me trespassar a pele. Jardim zen, sudoeste da Inglaterra, Rússia.

Figura 6 - Dartington Hall, 2019.



Fonte: Arquivo pessoal.

REINO UNIDO, DARTINGTON HALL: PRINCÍPIOS COMUNITÁRIOS E EDUCACIONAIS

Espiritualizados, mas não religiosos. Ritual, apenas nas artes. Utopia, sim, desde que pragmática. Nada de estereótipos comunitários como roupas leves, vegetarianismo, naturismo, amor livre ou boemia. A comunidade como agente de reintegração, o meio pelo qual as pessoas tomam a responsabilidade coletiva de gerenciar os diferentes aspectos da vida. A comunidade como matriz que organiza separadamente aspectos como a educação, as artes, a agricultura, o florestamento, fundamentada nos modos democráticos de organização.

Tais eram os ideais do casal Dorothy-Leonard para este experimento, que mesclava influências indianas e americanas, em território britânico. No que tange à educação, além da estrutura indiana de Santiniketan, havia a influência das ideias acerca da democrática escola progressista de John Dewey¹³, e do embate entre a virtude original do homem natural com a obediência e o conformismo impostos pela escola ortodoxa, conforme apontado por Jean Jacques Rousseau. O foco da educação, para Dorothy e Leonard, apoiados pelas ideias de Dewey e Rousseau, deveria estar no que a criança era e não no que ela deveria se tornar quando adulta, ou seja, concebiam a educação como vida e não como uma preparação para a vida.

13 John Dewey (1859-1952) foi um filósofo instrumentalista norte-americano, defensor de uma educação progressista, pela qual os alunos realizam tarefas associadas aos conteúdos que lhes são ensinados, tendo sua criatividade potencializada. Assim, estudantes são estimulados a pensarem por si, sendo participantes ativos da democracia, que é exercitada dentro da própria escola, por meio de práticas conjuntas e colaboração. Dewey fundou a Lincoln School, em Manhattan, Nova Iorque ligada à Universidade de Columbia, da qual era professor.

A escola de Dartington Hall, portanto, não contava com um currículo pensado por adultos para futuros adultos, mas o fundamentava nos interesses das crianças. O aprendizado deveria se dar pelo fazer, envolvendo os instintos dos estudantes: o intelecto não era priorizado e a expressão dos sentimentos era bem vinda. Adultos não deveriam ser tidos como figuras de autoridade, mas como amigos. A escola era compreendida como comunidade autônoma, onde as crianças fossem estimuladas a ter iniciativas cooperativas (inclusive entre os diferentes sexos, geralmente separados pela escola ortodoxa), de maneira prática, tomando decisões nas atividades coletivas. O mau uso da disciplina a que se assistia na escola ortodoxa não tinha espaço, de modo a impedir que o mundo competitivo dos adultos contagiasse o ambiente. Para W. B. Curry, o diretor da escola, “crianças tratadas com reverência cresceriam mais criativas, mais realizadas, e, portanto, mais tolerantes e, sobretudo, comprometidas em lidar com as diferenças pela razão e não pela força”(YOUNG, 1996, p.167, tradução nossa)¹⁴. Uma escola compreensiva, onde todos se sentissem como membros da comunidade, respeitadas e valorizadas suas próprias capacidades e talentos específicos.

Dorothy e Leonard defendiam que para ampliar a consciência do mundo, a educação deveria trabalhar através das artes. E a arte através da educação.

Liberar a imaginação, lhe dar asas, abrir francamente as portas da mente, este talvez seja o serviço mais vital que um ser possa prestar a outro. Tantas vezes tentamos sufocar o sonhador por medo de que ele nunca se torne um homem prático, e ainda é ao homem de imaginação que devemos tudo o que há de melhor nas iniciativas e descobertas humanas. Aqui entramos num reino que vai além dos limites da subsistência e da disciplina que ela impõe, um reino onde a criança tem direito ao máximo respeito, à máxima liberdade. Não podemos traçar seu curso, nem tentar guiá-la em suas aventuras. São poucas as crianças para as quais o mundo da expressão emocional, o mundo do espírito não seja algo muito real. Nós devemos estimular - por discussão, com oportunidades regulares de estarem com a música, o canto e toda atividade criativa; nós devemos encorajar, criar empatia e tentar prover os meios e oportunidades, numa atmosfera agradável; mas se formos honestos em nosso desejo de dar à criança liberdade, devemos ser muito cuidadosos em não sobrepor-lhes nossas próprias regras, crenças e teorias. A vivificação do espírito é UNA com o grande mistério da vida (LEONARD ELMHIRST *apud* YOUNG, 1996, p.193-194, tradução nossa).

ALEMANHA, BERLIM E FRANÇA, PARIS: DO MERCADO TEATRAL A UMA EPIFANIA

Chekhov queria apresentar sua versão de *Hamlet* na Alemanha, mas Max Reinhardt o convidou a fazer Skid, um *clown* tragicômico da peça *Artisten*, de George Abbott e Philip Dunning, que seria montada em Viena. Chekhov trabalhava com um assistente de Reinhardt que corrigia sua pronúncia e treinava habilidades físicas que muito lhe exigiam, fazendo com que sentisse falta do teatro russo, mas não podia pensar em voltar, auto exilado que estava. Língua e linguagem travando barreiras, mas, apesar das dificuldades, na estreia, Chekhov abriu-se à inspiração e seu

14 “(...) children treated with ‘reverence’ would grow up more creative, more fulfilled and therefore more tolerant, above all people committed to settle differences by reason instead of force”.

clown comoveu a todos, no palco e na plateia. Ele trabalhou por dois anos com Reinhardt e dirigiu o Habimah Theatre em *Noite de Reis*, de Shakespeare, o que lhe trouxe grande alegria, por retomar um clássico. O Habimah era um dos poucos grupos étnicos (usavam o hebraico) estabelecidos na Rússia, onde haviam sido dirigidos por Vakhtangov e de onde saíram, por conta da perseguição instaurada, estabelecendo-se, então, na Palestina. Reencontraram Chekhov em Berlim e a montagem que fizeram juntos foi muito bem recebida. O laço entre Chekhov e os atores judeus do grupo foi estreito, trazendo saudades do tempo em que não era um emigrante.

Na noite de estreia de *Noite de Reis*, do Habimah, no meio do primeiro ato, notou-se um homem alto e bonito, com barbas brancas, elegantemente vestido com casaco e chapéu pretos, evocando misteriosa imagem, avançando até a primeira fila da plateia, onde pronunciou algo. Segundo Marowitz (2004, p.112), Chekhov nunca elaborou qual fora a natureza daquela interrupção do misterioso homem, que era Rabindranath Tagore.

Insatisfeito com a indiferença do público germânico em relação a sua visão de teatro, Chekhov se deu conta de que conhecia apenas o teatro subsidiado e que não sabia lidar com as questões de mercado, que estavam tão evidentes na Alemanha. Inspirado pela arte multinacional de que se orgulhava Paris, bem como por sua ampla colônia russa, Chekhov resolve mudar-se para lá.

Seu desejo inicial era o de montar o *Dom Quixote*, mas só conseguiu fundos para uma pantomima musicada que poderia ser compreendida tanto pelo público francês quanto pelo russo. A performance musical, no entanto, foi um fiasco, o que o leva a substituir pela montagem de *O Dilúvio*, que havia feito sucesso em Moscou. A peça foi bem e Chekhov se interessou em montar outros autores russos, além de *Noite de Reis*. Mas logo entendeu que havia pouca plateia russa em Paris para manter um teatro permanente.

Um dia, assistindo a um grupo de pessoas que disputavam quem resistiria por mais tempo dançando, Chekhov vive uma epifania. O grupo estava ali há dias e a atmosfera daquela dança coletiva despertou nele uma besta interior, que sentia vontade de matar. Ele compreende que efetivamente matou ali o idealista e o vaidoso que o habitavam. Ao afastar-se do grupo, do vazio de sua alma começou a emergir uma tranquilidade e uma força. Compreendeu que era o nascimento de sua filosofia, não apenas em sua mente, mas em todo seu ser, em seu coração e em seu desejo:

O que eu havia chamado de antroposofia, que eu conhecia e estimava como um grande sistema de pensamento sobre o mundo e o homem, estava se tornando um ser vivo, independente. Não me deixe perder essa nova unidade que eu jamais sentira antes, eu implorei a mim mesmo, esse 'EU', tão sereno e forte, essa nova pessoa crescendo dentro de

mim. E não me deixe afundar nesse homem patético de novo arrastando-se pela avenida que já era estranho para mim, mas que antes eu julgava ser eu. (CHEKHOV *apud* MAROWITZ, p. 128, tradução nossa)¹⁵

REINO UNIDO: DARTINGTON HALL E AS ARTES

Erica Inman, a secretária da escola de Dartington Hall deu início ao Drama Club, que se tornou Dartington Players e então os Playgoers. Mais tarde, chegaram o ator inglês Maurice Browne e a americana Ellen Von Volkenburg, que Leonard e Dorothy passaram a financiar. Eles ensaiavam suas produções em Dartington e produziram *The mask of Comus* (Jonh Milton) para ser apresentada lá, em julho de 1929, na qual Leonard e Dorothy atuaram. A peça ensinou-lhes que poderiam fazer coisas amadoras de qualidade se tivessem ajuda profissional. A partir de 1929, artistas profissionais foram convidados a ensinar em Dartington Hall. Estabeleceram a primeira trupe profissional de dança, sob a liderança de Margaret Barr, que trouxe, em 1934, o dançarino Uday Shan-Kar, que passou a ensinar Beatrice (filha de Dorothy), com quem foi viajar para a Índia. A trupe de Kurt Jooss estabeleceu-se em Dartington, tornando-se uma escola de formação em 1939. Joss trouxe Rudolph Laban e Lisa Ullmann, que permaneceram em Dartington entre 1936 e 1940. Walter Gropius fez a reforma do Teatro Barn, um antigo celeiro. Faltava alguém para assumir a arte teatral em Dartington Hall.

Figura 7 - Teatro Barnes, em foto do prospecto do Chekhov Theatre Studio, 1936 e em foto da autora, em 2019.



Fonte: Devon Archives e arquivo pessoal

15 “What I had called antroposophy, which I knew and cherished as a grandiose system of thinking about the world and man, was now becoming and *independent, living being*. Let me not lose this new unity that I had never felt before, I pleaded with myself, this ‘I’, so serene and strong, this new person growing within me. And let me not sink back into this pathetic man shuffling along the boulevard who was now alien to me, but whom I had previously thought of as *myself*”.

LETÔNIA E LITUÂNIA (1928-1935): DO CORAÇÃO PARTIDO À PARTIDA PARA A INGLATERRA, PELA AMÉRICA

Chekhov recebeu um convite para atuar e dirigir em *O Inspetor Geral*, de Gogol, em Riga, Letônia. Os ensaios eram, como na Rússia, concentrados e respeitosos, a temporada foi um sucesso e ele mudou-se para aquele país, onde montou um repertório e abriu uma escola. Recebeu convite para dirigir o *Hamlet* na Lituânia e revezava-se entre os dois países bálticos, numa fase bastante criativa. Um ataque cardíaco, no entanto, o forçou a diminuir seu ritmo. Além disso, enquanto esteve hospitalizado, seu assistente foi tomando seu lugar, o que o enfraqueceu, no momento de seu retorno. Enfartado e decepcionado, Chekhov é surpreendido pelo golpe fascista que se impõe na Lituânia. Tomado pelo mesmo temor que sentira na Rússia antes de deixá-la, resolve partir, em 1934.

Com o Moscow Art Players, enquanto diretor e ator, ele partiu em turnê pelos Estados Unidos, com um repertório que compreendia *O Inspetor Geral*, *O Dilúvio*, *O Casamento*, *Uma noite com Anton Chekhov*, e que se ampliaria com *Pobreza não é crime* e duas peças de autores soviéticos. Uma noite, no Majestic Theatre, em Nova Iorque, após interpretar *O Inspetor Geral*, Chekhov recebeu em seu camarim a visita de duas admiradas espectadoras, que mudariam o rumo de sua jornada.

Beatrice Straight recebera de Tamara Dayakarhanova a indicação de Chekhov como um possível nome para assumir o teatro em Dartington. Ela e Deirdre Hurst Du Prey partiram para Nova Iorque para assisti-lo em *O Inspetor Geral* e em *Uma noite com Anton Chekhov*. Embora Beatrice não tivesse compreendido uma única palavra dita, uma vez que as peças eram interpretadas em russo, estava convencida de que encontrara o profissional que procurava. Avisou sua mãe, Dorothy, e Leonard, que foram assisti-lo na Filadélfia e também se encantaram. Na época, Chekhov estava sendo sondado para juntar-se ao The Group Theatre, de Nova Iorque, mas acabou aceitando o convite para estabelecer um teatro em Dartington. Ele se muda para a Inglaterra em outubro de 1935 e o Teatro Estúdio Chekhov abre suas portas um ano depois, em outubro de 1936.

REINO UNIDO, DARTINGTON HALL E O TEATRO ESTÚDIO CHEKHOV, 1936-1938

Segundo Charles Marowitz, um dos aspectos que fez Chekhov aceitar ir para Dartington era o fato de que Rudolf Steiner havia concebido uma comunidade, cercada por natureza, em torno dos princípios da antroposofia. “Pela primeira vez na vida Chekhov ganhava a oportunidade de colocar suas teorias em prática com um grupo de atores de sua escolha, com uma sólida base financeira e em um cenário idílico” (MAROWITZ, 2004, p. 151, tradução nossa)¹⁶. Steiner era como um mentor para Chekhov, que escreveu:

¹⁶ “For the first time in his life, Chekhov was being afforded an opportunity to put his theories into practice with an ensemble of actors of his own choosing on a firm financial basis and, as it turned out, in an idyllic setting”.

Nas últimas quatro ou cinco décadas, com o grande fluxo do desenvolvimento da ciência, arte, filosofia e religião, pode-se claramente distinguir o surgimento de um novo movimento, a tendência que se dirige à unificação da ciência, da arte e do conhecimento espiritual. O precursor deste movimento, Dr. Rudolf Steiner, através de seu enciclopédico conhecimento, seu aguçado e claro pensamento e sua notável faculdade espiritual foi capaz de dar conselhos práticos a cientistas, filósofos, artistas e outros especialistas que quisessem desenvolver, atualizar e ampliar seus conhecimentos profissionais (YOUNG, 1996, p.231-232, trad. nossa)¹⁷

Os anos em Dartington permitiram a Chekhov a sistematização de seu trabalho. Como não falava uma palavra de inglês, dedicou-se, inicialmente, ao estudo do idioma. Na primavera de 1936, ele começou a treinar Beatrice Whitney Straight e Deidre Hurst Du Prey para serem suas assistentes, no ensino de sua técnica de atuação, que se daria no Teatro Estúdio Chekhov.

Ministrou 18 aulas para elas, entre abril e junho de 1936, onde enfocava, além de aspectos da técnica em si, como as professoras poderiam fazer uso deles, ao ensiná-los. Um de seus princípios é o de que o professor pratique junto com os estudantes. Chekhov planejou, para seu Teatro Estúdio, um curso de três anos, que incluiria o desenvolvimento da concentração e imaginação, euritmia, voz e fala, e composição musical. Além desse currículo básico, cada aluno deveria aprender *design* de palco, iluminação, montagem de cenários e maquiagem, para ter uma compreensão prática do processo completo da produção teatral. Depois de completar os três anos, alunos seriam elegíveis para ingressar na companhia da escola, o que lhes proporcionaria sua primeira experiência profissional.

Os atores escolhidos para compor a primeira turma eram originários da Inglaterra (6), Canadá (3), Alemanha (1), País de Gales (1), Estados Unidos (3), Austrália (2), Noruega (1), Letônia (2) e Lituânia (1). A rotina de trabalho era de 10 horas diárias, com britânicas pausas, às onze e às dezesseis horas. Iniciavam com concentração, imaginação, atmosfera, objetivos e gesto psicológico. Trabalhavam, então, com improvisação e a partir de histórias curtas de Nikolai Gogol, Edgar Allan Poe e Anton Chekhov. Faziam exercícios coletivos junto à natureza, observando os gestos de árvores e nuvens. O trabalho coletivo era sempre priorizado, através da interação entre os atores, de padrões coreográficos e da improvisação em grupo. Os sentidos de desenvoltura, forma, beleza e do todo também eram exercitados.

Havia exercícios de silêncio e exercícios para gritar. Exercícios de tempo e ritmo. As pausas e seus preenchimentos internos eram minuciosamente investigados. Os atores tinham aula de dança com Lisa Ullman, da companhia de Kurt Joos, e de pintura com o artista Mark Tobey. Exercícios de euritmia de Steiner eram aplicados, para tornar a música ou a fala visíveis através do movimento.

17 "In the last four to five decades, within the big stream of the development of science, art, Philosophy and religion, one can clearly distinguish a new movement arising, the tendency of which is directed towards the *unification of science, art and spiritual knowledge*. The initiator of this movement, Dr. Rudolf Steiner, through his encyclopedic knowledge, his sharp, clear thinking and his outstanding spiritual faculty, was able to give concrete practical advice to scientists, philosophers, artists and other specialists who wanted to develop, to refresh, to widen their professional knowledge".

Dorothy encantou-se com Chekhov e passou a acompanhar suas aulas, descobrindo em si, com o suporte e incentivo dele, a arte da atuação. Ela considerava surpreendente a capacidade imaginativa de seu professor, que entrava e saía de um personagem em um instante. A humildade e o senso de humor de Chekhov também lhe eram notórios. Desenvolveram uma profunda amizade e ele passou a ser um dos homens mais importantes de sua vida, depois de Willard e Leonard.

Figura 8 - Michael Chekhov e Beatrice Straight, Dartington Hall.



Fonte: Devon Archives.

Em 1938, Hitler avançava para a Inglaterra, instaurando uma nova ameaça na vida de Chekhov e também de seus alunos. Ponderando que seria mais seguro se estabelecerem-se nos Estados Unidos, Beatrice encontrou uma casa em Ridgefield, em Connecticut, numa área rural próxima de Nova Iorque, com construções apropriadas para estúdios, uma biblioteca, salas de estar, dormitórios e um teatro. Chekhov e parte dos atores deixaram Dartington em novembro de 1938, encerrando precocemente este precioso ciclo criativo em comunidade, no experimento inglês dos Elmhursts. Dorothy não acompanhou a trupe, temendo que a guerra não lhe permitisse retornar à Inglaterra. Em 24 de outubro de 1939, o grupo estreia *The Possessed* no Lyceum Theatre, na Broadway, em Nova Iorque. O Teatro em Ridgefield foi aberto em dezembro de 1938 e a escola, em janeiro de 1939.

Dartington tornara-se um centro internacional. Em 1941 estabeleceu-se uma política para as Artes, que incluía cursos de formação. Nos anos de 1960, criou-se a Summer School of Art e o Centro de Artes se tornou então o que hoje é chamado de Dartington College of Arts, com um regulamento próprio. Nos anos de 1970, foram iniciados Bacharelados em Música e Teatro e Dança e uma formação superior em Arte e Design.

Michael Chekhov permaneceu em Riegfried até a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, que o levou a fechar sua escola e mudar-se para Los Angeles em 1943, onde deu início a uma carreira no cinema de Hollywood, dando aulas e palestras de atuação e processo criativo. Durante as filmagens de *Arco do Triunfo*, em 1948, no entanto, teve um ataque cardíaco que o afastou do cinema. Chekhov morre em 1955, vítima de outro ataque do coração. Ele nunca retornou a sua terra natal.

Dorothy morreu em 1968, aos 81 anos de idade. “Horas antes de sua morte, estava rindo alegremente, em volume suficiente para preencher a casa” (YOUNG, 2016, p. 345, tradução nossa)¹⁸. Leonard casou-se de novo e passou os últimos anos de sua vida na Califórnia, em Los Angeles. Ele morreu em abril de 1974, aos oitenta anos. Suas cinzas foram depositadas junto às de Dorothy, no jardim de Dartington Hall, na Inglaterra.

BRASIL, CURITIBA, FEVEREIRO DE 2021: ENCADEAMENTOS

Retomo aqui minha introdução, do ponto em que a deixei, com o *Como viver junto*, de Roland Barthes. Em seus seminários, apresentados no College de France em 1976 e 1977, ele nos introduz a ideia de idiorritmo. Ao questionar a ideia de método que se encaminha para um objetivo para obter um resultado, Barthes retoma a ideia de Nietzsche da cultura como violência sobre o inconsciente do pensamento, que assim forja forças, potências. Barthes evoca, então, a força do desejo, a figura da fantasia, entendendo-a como origem da cultura, engendrando formas e diferenças. O “viver junto” é sua fantasia de regime, de vida, de gênero de vida, nem dual nem coletiva. Para esta fantasia, encontrou, em alguma leitura, aglomerados idiorrítimos aonde cada sujeito teria (respeitado) seu ritmo próprio.

Barthes esclarece que não é nas relações a dois (pessoais) e nem nos aglomerados constituídos nas grandes comunas (pois elas são estruturadas por uma arquitetura do poder) que reside a idiorritmia, ou seu Bem, cujos princípios, de maneira resumida, seriam: um objetivo comum; consciência dos limites do grupo; capacidade de integrar ou de perder; ausência de subgrupos internos com limites rígidos; cada um é livre e importante; a distância como valor - uma distância que não quebre o afeto, “penetrada, irrigada de ternura” (BARTHES, 2003, p.260). Para o autor, através deste Bem, se alcançaria o valor da delicadeza, a saber:

18 “A few hours before her death she was laughing gaily and loudly enough to fill the house”.

distância e cuidado, ausência de peso na relação e entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário da relação = Utopia propriamente dita porque forma do Soberano Bem (*ibidem*).

O idiorritmo seria a base para uma sociedade utópica, onde todos pudessem ter respeitado seu ritmo próprio. Eduardo Yamamoto (2013) apresenta a discussão de outros filósofos contemporâneos da comunidade (Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Georges Bataille, Roberto Espósito e Giorgio Agamben), que ampliam a noção de comunidade, estabelecida por meio do vínculo, para além da ideia da vida rural, idílica, tribo, corporação ou pequena cidade medieval (YAMAMOTO, 2013, nota à página 2).

Yamamoto refere-se a à contraposição feita por Esposito, de uma perspectiva de comunidade fundada na ideia de uma essência comum (que reúne sujeitos plenos ou indivíduos autossuficientes do ponto de vista identitário), a uma visão que se refere não ao que é comum, mas ao que é dissidente:

Se fosse para figurativizá-la em um conjunto de homens, citaríamos a bela expressão de Bataille, “comunidade dos que não tem comunidade” (apud BLANCHOT, 1983, p. 9), uma comunidade de desertores e renegados, de homens destoantes, inconciliáveis, desmotivados a fazerem “obra da comunidade” (NANCY, 2000) ou a se reconhecerem enquanto comunitários ou comunitaristas (...) (YAMAMOTO, 2013, p.65)

Yamamoto alude à afirmação de Blanchot de que a vinculação com o outro não é opcional, mas condição mesma do ser, do existir no mundo. Porém é na confrontação das diferenças que o indivíduo pode se reconhecer, ainda que perante a impossibilidade de sê-lo. Blanchot reforça que a comunidade não é constituída de iguais. A morte das singularidades e da diversidade em favor de um coletivo homogêneo, é a proposta das formações políticas totalitárias.

Para Yamamoto, isso implica compreender a comunidade não como projeção de um conjunto de interesses internos individuais, lançado em um espaço externo, mas como uma externalidade. O autor aponta que, nas concepções comunitárias de Esposito, Nancy, Bataille e Agamben, o indivíduo “se vê extraviado; ele vê se esvaír sua subjetividade e interioridade por um traço que o arranca de si (...) obrigando-o a encarar o seu fora” (*idem*, p.67). A ética é fundamental para se pensar a comunidade, pois é ela que institui o outro como fundamento do ser e porque ela coloca em questão o vínculo como elemento originário do indivíduo, compreendendo-o como “radicalidade da diferenciação e aproximação entre os seres humanos” (SODRÉ *apud* YAMAMOTO, 2013, p.68).

Esse ser arrastado para fora de si, na visão de Yamamoto, pode significar uma oportunidade de vitalidade, uma possibilidade de irrupção do novo, no encontro com o inesperado, seja no próprio indivíduo, seja externamente, nos espaços sociais e nas improváveis situações coletivas.

Para pensarmos estas ideias a partir da prática comunitária de Dartington Hall, lembremos que ela foi concebida, enquanto escola, para que todos fossem respeitados naquilo que eram, em suas diferenças. Era fundamental que todos pertencessem. Isso se deu diante da experiência de falta de pertença que sofrera Leonard Elmhirst, na escola, por não ser igual ao que se idealizava de um estudante (indivíduo) de sucesso (competitivo). Sua concepção para Dartington Hall muito se aproxima da ideia idiorrítmica idealizada por Barthes. Embora se localizasse na área rural e apresentasse certas projeções de Dorothy e Leonard, enquanto comunidade artística, Dartington recebeu exilados (como Laban) e emigrados, como Chekhov, artista que nunca pôde desfrutar da grandiosidade do reconhecimento que tivera como ator na Rússia, que esteve sempre à procura de um país para desenvolver sua arte e nunca pôde voltar para sua terra natal, morrendo de enfarto ao encarar a vida artístico-mercadológica norte americana. Dartington Hall, assim, aproxima-se dessa ideia de comunidade de “desertores e renegados”, de Nancy.

Para Chekhov, a comunidade inglesa deu solo à concretização de seu sonho, onde atores puderam efetivamente experimentar a individualidade criativa que sempre defendeu (a singularidade), no jogo com o trabalho em grupo (*ensemble*) que eram elementos fundamentais a sua técnica. Ou seja, as diferentes singularidades, sempre em relação, em estado de troca, de jogo. O jogo, o dar e receber é um dos importantes aspectos da técnica de atuação de Michael Chekhov. A escuta do que o outro entrega, e uma resposta a partir do atravessamento que ela causa.

Além disso, no grupo de alunos e futuros atores da companhia que formaram em Dartington Hall, havia pessoas de países diversos, e a diferença linguística nunca foi tida como barreira. A alteridade parece ter sido um dos princípios da escolha dos atores.

Chekhov, de certo modo, já imagina o colaborativo, pois trabalhava com improvisação e não encontrava autores que aceitassem produzir a dramaturgia durante o processo em colaboração com os atores (MAROVITZ, 2004, p. 167), acostumados que estavam com a autoridade sobre a cena teatral.

Mesmo a espiritualidade, em Dartington Hall, não era tida dentro da religião, pelo contrário, a religião era considerada como antagônica à espiritualidade por Leonard e Dorothy. Assim, o aspecto espiritual do trabalho de Chekhov (como o Eu Superior, condutor da imaginação criativa) - cortado das traduções norte-americanas de seus escritos e exilado da União Soviética, onde as ideias de Rudolf Steiner eram tidas como ameaças -, em Dartington Hall ganhou livre curso.

Em Dartington foi possível desenvolver e incorporar as ideias teatrais, que talvez Chekhov não tenha alcançado nos países em que a questão mercadológica pautava o tempo e os procedimentos de criação e produção.

Embora estabelecida em uma propriedade medieval e rural, remetendo à imagem idílica que Yamamoto explica ser rebatida pelos autores contemporâneos da comunidade que aborda, não era exatamente um espírito de identidade comum que se buscava em Dartington Hall, mas, pelo contrário, um sentido de pertença, um respeito às diferenças, uma educação que estimulasse

iniciativas próprias, em que não fosse imposta uma norma pela dura disciplina. O cooperativismo era estimulado, assim como a liberdade pela escolha dos projetos aos quais os estudantes se vinculavam. No campo das artes, diversas linguagens e abordagens foram experimentadas em Dartington Hall. Diferentes culturas ali conviveram, lembrando que Leonard priorizou uma arquitetura em que houvesse espaços comuns e o espaço de privacidade.

Como é próprio das fricções das diferenças, Dartington Hall tinha suas próprias contraditoriedades, sendo uma delas uma de suas maiores vantagens: o fato de que seu financiamento não fosse uma questão primordial ou impeditiva. Isso permitiu a Dartington a experimentação de diversos projetos e a Chekhov, entre tantos outros, o conforto de poder fazê-lo sem a pressão do mercado para o auto sustento. Ali ele pôde mergulhar em sua arte, desenvolver sua técnica, experimentar amizades profundas e sentir pertença, mesmo com seu inglês de acento forte. Em Dartington ele pôde, como muitos outros artistas, experimentar a própria individualidade criativa, que ele tão bem apresenta em sua técnica. Aquela que emerge da imaginação.

A comunidade, entendida como o lugar a que pertencem as diferenças, possibilita o encontro criativo dos indivíduos. Ela potencializa iniciativas, a partir de talentos diferentes. Ela não apaga diferenças, mas as ressalta. Dartington Hall, ao experimentar estes princípios desde a educação básica, plantou solo fértil onde puderam florescer as experiências artísticas diversas a partir dos anos de 1930. Na educação, nas artes, nos grupos de teatro e de trabalho, a convivência com o diferente, o respeito ao outro, em suas necessidades e especificidades, não parece ser vital para um campo fértil de pluralidade de ideias, convivência e criação?

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **Como viver junto** - Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHAMBERLAIN, Franc. **Michael Chekhov**. London: New York: Routledge, 2004.

CHEKHOV, Michael. **The path of the actor**. Abingdon: Routledge, 2013.

CHEKHOV, Michael. **Michael Chekhov's Lessons for Teachers, Expanded Edition** (Transcribed from the original shorthand notes by Deirdre Hurst Du Prey). Michael Chekhov Association, 2018.

CHEKHOV, Michael. **The Theatre of the future** (Based on a lecture by Michael Chekhov entitled 'The Actor and the Theatre of tomorrow', given, in English, at the New School for Social Research, New York, September, 22nd, 1935). Transcribed by Deirdre Hurst Du Prey. Dartington Hall, 1936. Devon Archives.

JUNG, Carl Gustav. **Civilização em Transição**. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. RJ, Petrópolis: Vozes, 2011.

MAROVITZ, Charles. **The other Chekhov**: a biography of Michael Chekhov, the legendary actor, director and theorist. New York: Applause Theatre Book Publishers, 2004.

SHARP, Martin. **Michael Chekhov**: The Dartington Years [DVD]. Dartington Hall Trust Archives, 2002.

YAMAMOTO, E. Y. A comunidade dos contemporâneos. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 26, p. 60-71, dez. 2013.

YOUNG, Michael. **The Elmhirsts of Dartington**. Totnes, Devon: Dartington Hall Trust, 1996.

SITE:

TAGORE, Rabindranath. **My School**, 1933 (citação). Disponível em <http://www.visvabharati.ac.in/Santiniketan.html>, acessado em fevereiro de 2021.

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021

QUANDO SERÁ O FUTURO? PRÁTICAS CHEKHOVIANAS DO IMAGINAR NUMA PERSPECTIVA DECOLONIAL

Veronica Fabrini¹

RESUMO: Este pequeno ensaio irá abordar a percepção das práticas chekovianas a partir do local e do tempo em que estamos: Brasil, 2019, 2020 e 2021. Em 2019 tivemos a primeira turma de ingressantes por cotas étnico-raciais no curso de artes cênicas da unicamp e com eles a necessidade de abrir-se para outros saberes e reconhecer o peso colonial da universidade. Por outro lado, reconhecer que estamos vivendo uma guerra, um outro tipo de guerra – uma guerra imperialista com o golpe de 16 e tudo que seguiu: genocídio dos povos indígenas, dos negros, as queimadas na Amazônia, no Pantanal, a Covid sendo praticamente usada como arma numa guerra biológica contra os pobres, os quase 400 mil mortos. O Céu está caindo... a sensação de apocalipse, o isolamento social, a alteração na percepção, a certeza de que a humanidade simplesmente “não deu certo”. O ódio e a mentira elegeram um genocida. Como acreditar na arte? Como organizar a vida e viver na arte em meio a tudo isso? Mas podemos ainda imaginar e perceber. Temos um corpo que nos conecta com o mundo e temos a natureza dentro do corpo. Encontro sentido no pensamento indígena, sobretudo nas ideias de Ailton Krenak e, por mais estranho que pareça, este ensaio irá colocar em diálogo Ailton e Michael Chekhov. Ambos viveram destruição de mundos.

Palavras-chave: imaginação; natureza, teatro.

WHEN WILL THE FUTURE BE? CHEKHOVIAN PRACTICES OF IMAGINING IN A DECOLONIAL PERSPECTIVE

ABSTRACT: This short essay will address the perception of Chekovian practices from the place and the time we are in: Brazil, 2019, 2020 and 2021. In 2019 we had the first class of newcomers by ethnic-racial quotas in the scenic arts course at unicamp and with them the need to open up to other knowledge and recognize the colonial weight of the university. On the other hand, to recognize that we are living a war, another type of war - an imperialist war with the coup of 16 and everything that followed: genocide of indigenous peoples, blacks, the burnings in the Amazon, in the Pantanal, Covid being practically used as a weapon in a biological war against the poor, the nearly 400,000 dead. Heaven is falling ... the sensation of apocalypse, the social isolation, the change in perception, the certainty that humanity simply “did not work”. Hate and lies elected a genocide. How to believe in art? How to organize life and live in art in the midst of it all? But we can still imagine and perceive. We have a body that connects us to the world and we have nature within the body. I find it felt in indigenous thought, especially in the ideas of Ailton Krenak and, strange as it may seem, this essay will put Ailton and Michael Chekhov in dialogue. Both lived through the destruction of worlds.

Keywords: imagination; nature, theater.

1 Professora do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, tem como campos de investigação Imaginário e Processos Criativos, sob uma perspectiva feminista, decolonial e anarquista. É atriz e encenadora, Bacharel em Artes Cênicas e Mestre em Artes pela UNICAMP, Doutora em Artes Cênicas pela USP, com Pós-Doc em Teatro e Filosofia na Universidade de Lisboa. E-mail: vefabrini@gmail.com

A Imaginação é Natureza, pois na Natureza tudo tem alma.

(...) os povos originários tinham, e ainda têm, clara noção de que existem vários mundos além do mundo terreno e que, para cada passo que deva ser dado nesses mundos que o ocidente insiste em deixar à parte, é preciso uma estratégia própria, ou seja, uma arte de se fazer aquilo.

Jaider Esbell

1. CRISE

Não há quem, neste apocalíptico 2020 (e 2021) não esteja assolado por uma imensa, uma gigantesca crise de todas as ordens e urgências, da existenciais às financeiras, das éticas às poéticas, das sentimentais às intelectuais. Medo da morte e vida sem sentido. E o teatro, então... chiiiiiii..... uma arte do corpo vivo, da presença, do encontro.... fechado dentro de casa. Por algum instinto de sobrevivência pensei: que bom, a imaginação está comigo e ela é livre e infinita. E assim, pensando em alimentá-la, pensei em Michael Chekhov. Comecei minha re-aproximação por meio de uma proposta de Hugo Moss, da Michael Chekhov Brasil, que propôs o “Projeto Goethe” (ou “cadê Goethe quando se precisa dele?”). Tratava-se de um exercício de observação fenomenológica de uma planta, como proposto por Goethe, uma das bases do trabalho chekhoviano. O exercício deveria ser feito com tempo, tranquilidade e sem interrupção entre cada etapa, com delicada concentração e entrega, observando uma planta (no jardim, ou num vaso). Esse tipo de observação parte da seguinte premissa goetheana (GOETHE, 2011, p.102): “O ser humano só conhece a si mesmo na medida em que conhece o mundo; ele se torna ciente de si mesmo dentro do mundo, e ciente do mundo dentro de si. Cada novo objeto, bem contemplado, abre um novo órgão de recepção dentro de nós.”

O exercício vai se desdobrando em modos de observação cada vez mais sutis e profundos, no que Goethe chama de um *empirismo delicado*. A cada etapa nossa subjetividade vai se misturando com as camadas sutis da planta observada ao ponto de não se separar mais sujeito observador de objeto observado. Mais que isso, o objeto se torna sujeito e temos um encontro de subjetividades!

Realizada nesse momento de confinamento e estando nós globalmente envolvidos com o espectro da morte, foi uma experiência profunda de ampliação da sensibilidade, de conexão com a *anima mundi*, com a alma do mundo. Essa experiência me levou ao encontro das cosmovisões indígenas, como nos fala Ailton Krenak:

As diferentes narrativas indígenas sobre a origem da vida e nossa transformação até aqui na Terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes. Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano. Todos nós já fomos alguma outra coisa antes de sermos pessoas (...). (KRENAK, 2020, p.51)

Ailton já havia narrado com contundente beleza em *Ideias para adiar o fim do Mundo*, de 2019, essa *outra cosmopercepção*, prisioneira no mundo-mercadoria onde tudo é coisa, onde nada tem alma, e, portanto, pode ser explorado à exaustão, consumido e descartado, deixando uma ínfima parte de humanos cada vez mais ricos.

... fomos nos alimentado desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ela é uma coisa e nós, outra: a Terra e a Humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2019, p.17)

Enquanto isso a humanidade vai sendo deslocada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia, na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada a terra. (idem, p. 21-22).

A ideia de nós, humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece um mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo. (ib., p. 22-23)

O livrinho já havia se transformado no meu companheiro mais próximo, meu kit de sobrevivência. Mas faltava juntar o teatro nesse kit. E a imaginação era o caminho para inventar outros mundos possíveis,

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que esse tempo quer consumir. Se existe uma ânsia de consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (ib. p. 32-33)

Em 2019, ano de lançamento desse querido livro-amuleto, tivemos a primeira turma de ingressantes por cotas étnico-raciais no curso de artes cênicas da Unicamp e com eles a necessidade de abrir-se para outros saberes e reconhecer o peso colonial da universidade. Crise! Por outro lado, reconhecer que estamos vivendo uma guerra, um outro tipo de guerra – uma guerra imperialista com o golpe de 16 e tudo que seguiu: genocídio dos povos indígenas, dos negros, as queimadas na Amazônia, no Pantanal, a Covid sendo praticamente usada como arma numa guerra biológica contra os pobres, os quase 400 mil mortos. Crise!

Mas podemos ainda imaginar e perceber. Temos um corpo que nos conecta com o mundo, temos um corpo que é natureza, um corpo *terrano*. Fui salva pelo pequeno livro azul. Fui salva por uma orquídea sorridente num pequeno vaso ao sol. Escutei seus segredos. Fui salva pela imaginação – espaço real de transporte, espaço do mundo-do-meio. Fui salva pelo reconhecimento da alma de

tudo que existe: gente, pedra, rio, bicho, flor e tudo mais. Decidi presentear Chekhov com Ideias para Adiar o Fim do Mundo. Achei que ele gostaria. Ambos viveram destruição de mundos.

2. UMA XÍCARA DE CHÁ COM MICHAEL CHEKHOV

As primeiras estrelas começavam a tintilar no céu, quando cheguei à casa de Michael Chekhov. Parei diante do portão e me entretive tentando decifrar o cheiro das flores amarelas que se misturavam com outras lilases, numa cabeleira vegetal que escondia porta de entrada.

O perfume que me atraiu para as práticas chekhovianas foi a palavra *imaginação*. Apesar da minha formação em dança na juventude, minha passagem pelo circo, minha formação universitária marcada pela ideia de um trabalho *físico*, a imaginação sempre foi meu anjo da guarda, meu segredo. Mas não encontrava técnica, linguagem ou espaço, onde efetivamente trabalhá-la de forma direta. Ou melhor, tê-la como mestre, como princípio. Deixar que elas, as imagens, me instruissem.

(Devaneios antes de tocar a campainha)

Na minha formação, a imaginação não encontrou espaço, pois o que me ensinavam ou era *físico* demais - até a exaustão! - ou intelectual demais, até a compreensão que fechava as portas do devir, inventando respostas para muitos “porquês”. Ou ao menos, essas portas se tornavam pesadas demais. Para dar uma imagem material desse ser (eu mesma) em formação, era como se meu corpo tivesse uma cabeça e uma bacia. Mas faltava a ponte, faltava o *meio*. Faltava a grande caixa das costelas, caixa da joia preciosa do coração, acolchoado pelos pulmões. Ar, sangue e ritmo, matriz torácica, plexo solar, morada das imagens.

Do ponto de vista bíblico-simbólico, o coração é, com os pulmões, um mestre do sopro e da vida. O ritmo cardíaco é identificado com o da respiração, presença do Sopro divino no humano. Isso remete a uma visão pneumatológica dos glóbulos vermelhos, vinculada à comunicação íntima existente entre o sopro e o sangue (Gn 9,4).

Na simbologia bíblica dos pulmões, microcosmo humano, a matriz abdominal e peitoral é um espaço preenchido pelo Sopro, entre os membros inferiores, território do TER, e a cabeça, território do parecer, no sentido de vir-a-ser ou DEVENIR. Em filosofia, o DEVENIR ou devir exprime a transformação incessante e permanente pela qual as coisas se constroem e se dissolvem noutras coisas. No cosmos planetário, a atmosfera, o ar, o vento... ocupam um espaço intermediário entre a terra e os céus. Em outras palavras, o espaço intermediário entre os céus e a terra está cheio de um Sopro, no qual o homem vive como um peixe dentro d'água. (MIRANDA, 2000, p. 152-159)

Claro que as muitas abordagens aprendidas vinham revestidas com sua embalagem *psicofísica*, todavia o máximo que a desconfiança materialista permitia acabava por se confundir essa outra dimensão com a dimensão energética e poucas gotas de uma *psi* individual, alguma coisa dentro da gente que deveria mover-se no baixo ventre, gerar arroubos, expressar-se, dar uns gritos... Alma??? Coração? Sentimento?

Na psicologia aristotélica, o órgão da *aisthesis* é o coração.; trânsito de todos os órgãos do sentido correm em sua direção; lá, a alma “pega fogo”. Seu pensamento é inatamente estético e sensorialmente ligado ao mundo.

Essa ligação entre coração e os órgãos do sentido não é um sensacionalismo simples e mecânico; é estético. Ou seja, a atividade da percepção e da sensação em grego é *aisthesis*, que na origem significa “absorver” e “respirar” - um suspiro, aquela resposta estética primária. (...) “trazer para dentro” significa interiorizar o objeto nele mesmo, em sua imagem, de modo que a imaginação *dele* é ativada (em vez da nossa), de forma que ele revele o seu coração, mostre a sua alma, torando-se personificado e assim amável – amável não apenas para nós e por nossa causa, mas porque essa amabilidade aumenta à medida que seu sentido e sua imaginação desabrocham. Aqui começa a fenomenologia: num mundo de fenômenos com alma. Os fenômenos não precisam ser salvos por graça, fé ou qualquer teoria que a tudo abarque, ou pela objetividade científica ou subjetividade transcendente. Eles são salvos pela *anima mundi*, por suas próprias almas e nosso simples arfar pelo amor imaginal. (HILLMAN, 2010, p. 48-49)

Meu aprendizado foi, a maior parte do tempo, marcado pelo “dito popular” de que “O ator é aquele que age”. Ou pelo instinto ou pela razão. Mas onde ficaria então o duplo dos *instintos, os arquétipos*? E como explicar a sensação de que a imaginação estava fora, além de mim? Claro que, quando lia Artaud (1984, p. 162-164), tudo parecia se encaixar e seu curto texto sobre um atletismo afetivo foi fundador do meu entendimento (e mistério) sobre o corpo: “Em relação ao ator, é preciso admitir a existência de uma espécie de musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos. ... O ator é como um atleta do coração.”

Também no atletismo afetivo, a relação com os pulmões:

Não há dúvidas de que a cada sentimento, a cada **movimento do espírito**, a cada alteração afetiva da alma humana corresponde uma respiração própria. (grifo nosso)

Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como Kha dos Embalsamados do Egito, como um espectro eterno onde se irradiam forças da afetividade. Espectro plástico e nunca acabado cujas formas o verdadeiro ator imita, ao qual impõe as formas e a imagem de sua sensibilidade.

Mas como? Por qual caminho? Com Artaud, o teatro era o que eu pressentia, cena alquímica e metafísica, mas um sentido-experiência sem lugar na trivialidade banal e produtivista no sistema mundo; tão profundo parecia inatingível. Alta voltagem para uma prática cotidiana. Era mais prudente guardá-lo em segredo e buscar caminhos mais... objetivos? Técnicos? Práticos? Eficazes?

Fui buscando caminhos. Sem me distanciar da minha paixão pelo imaginário, Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, me trouxe pistas do enraizamento corporal das imagens e da construção dos regimes imaginários. Para Durand, a dimensão orgânica que instaura o imaginário está enraizada no nível sinestésico dos gestos inconscientes de nossa sensomotricidade, ou seja, nosso imaginário se irriga nos fluxos biopsíquicos dos reflexos ou esquemas sensório-motores dominantes, ou *schèmes*. Esses *schèmes* são gestos básicos, *reflexos* no sentido de que são necessários para a manutenção

da vida e foram estudados pela Reflexologia de Leningrado². São eles: reflexo postural (a busca da verticalidade), o digestivo e o copulatório. Segundo os trabalhos do neurofisiologista e psiquiatra russo Wladimir Bechterev³ (1857-1927), esses reflexos são as matrizes de construção progressiva dos grandes conjuntos simbólicos. Em suas investigações sobre o imaginário, Durand correlaciona cada *schème* a um verbo de ação de ação correspondente: ao postural, *separar/distinguir*; ao digestivo, *misturar/confundir*; ao rítmico-copulatório, o *ligar*. As imagens ou arquétipos se constelam então a partir da afinidade com cada um desses gestos reflexológicos, em dois regimes de imagens: o diurno e o noturno. O regime diurno é constituído pelo universo mítico heroico, no qual a ambivalência da imagem se resolve em oposição, em antítese; e o regime noturno subdivide-se no universo mítico místico, onde a ambivalência do arquétipo é dissolvida numa fusão e, por fim, no universo mítico dramático ou sintético, no qual a polaridade, a ambivalência do arquétipo se faz coincidência de opostos, jogo entre duas forças não redutíveis uma a outra. Nesse sentido, as imagens primordiais germinariam nos processos corporais básicos, ligados aos órgãos, em íntima relação com a materialidade do corpo, como nas ideias de Artaud (1984, p.163) de que “O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que tem seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, nos espantariam com a revelação de sua existência, pois nunca se pensou que um dia pudessem existir”. Seria possível então percorrer o caminho de volta, das imagens às corporalidades?

Fui pensando em tudo isso enquanto hesitava em tocar a campainha, tentando formular alguma pergunta inteligente. Mais do que perguntar alguma coisa, queria estar com ele, ver que, além de um pensador que deixou ensinamentos muito especiais, ele era uma pessoa a quem aprendi a me afeiçoar, escutando suas palestras gravadas, lendo os registros de suas aulas. Queria escutar ele dizer coisas triviais como “hoje a tarde estava muito agradável”. Toquei a campainha e suas duas notas soaram afinadas em meio ao coro dos grilos. Assik, o cachorro de Michael, veio me receber, abanando animadamente o rabo; talvez porque a *imaginação* tenha uma profunda conexão com a *natureza*. Se eu tivesse rabo, também abanaria, feliz que estava em poder trocar algumas palavras

2 O nome mais conhecido da Reflexologia de Leningrado é o do fisiologista Ivan Pavlov, “pai” do behaviorismo, laureado com o prêmio Nobel de 1904. Em 1921, Lenin assina um decreto assinalando “os incríveis serviços do acadêmico Ivan Petrovich Pavlov, que são de enorme significância para a classe trabalhadora de todo o mundo”. Nessa época, que corresponde ao tempo de formação e sucesso de Michael Chekhov junto ao Teatro de Arte de Moscou, as ciências e a tecnologia vão adquirindo enorme importância junto ao regime soviético, bem como a crença geral no meio científico de que a ciência dos reflexos de Pavlov forneceria bases para uma nova visão do psiquismo humano, com bases materialistas.

3 Vladimir Mikhailovic Bekhterev foi um importante neurologista russo que em 1905, fundou e liderou o Instituto de Psiconeurologia em São Petersburgo, que em 1925 recebeu o seu nome. Estava em parte em uma competição frutífera, às vezes em oposição aberta com Pavlov, que dominava o corpo docente (e o “corpo político”). Em dezembro de 1927 durante o Primeiro Congresso Neurológico Russo em Moscou, recebeu a ordem de examinar Josef Stalin. Retornando ao Congresso após sua consulta, ele disse a alguns colegas que havia “examinado um paranóico com uma mão pequena e seca”. No dia seguinte, Bekhterev morreu e apenas seu cérebro foi examinado post-mortem, o corpo sendo cremado no mesmo dia. Após sua morte, o nome Bekhterev foi silenciado na União Soviética; um de seus filhos foi exilado e morreu logo depois do seu pai. KESSERLING, Jürg. Vladimir Mikhailovic Bekhterev (1857–1927): Strange Circumstances Surrounding the Death of the Great Russian Neurologist, *European Neurology*, Vol. 66, No.1, 2011. Disponível em <https://www.karger.com/Article/Pdf/328779>. Acesso em 03 de mar. de 2021.

com este outro mestre e lhe presentear com o livrinho azul. Na certa, ele me ensinaria a abanar o rabo e até levantar as orelhas, com a mesma alegria e curiosidade de Assik.



Eu- Micha! Que feliz em te encontrar! Veja só, você que falou tanto em um teatro do futuro... e cá estou eu...no futuro... Seus ensinamentos chegam até mim como mensagens numa garrafa.

Chekhov (me recebendo com um abraço, enquanto falava cheio de entusiasmo) - *Quando eu tento imaginar o que o teatro pode ser e será no futuro (eu não falo no sentido místico ou religioso nesse momento), ele será algo puramente espiritual, no qual o espírito do ser humano será redescoberto por artistas. Nós, artistas e atores, escreveremos a psicologia de um ser humano. O espírito será concretamente estudado. Não será um espírito “em geral”, mas será uma ferramenta concreta, ou meio, que nós teremos que saber utilizar tão facilmente como qualquer outro recurso. O ator deve saber o que é isso e como tomá-lo e usá-lo. [...] Eu acredito no **teatro espiritual, no sentido da investigação concreta do espírito do ser humano**, mas essa investigação deve ser feita por artistas e atores, não por cientistas.*⁴

Meu coração se encheu de tristeza, pois o futuro, bem... esse futuro-hoje vive o ápice do materialismo, ainda que tenha havido ondas, como nos anos 60, 70, no começo do século passado, outros momentos aqui e ali, pequenos grupos. Mas, quando olhamos o planeta lá de cima, é

4 CHEKHOV, Michael. *The future Theatre*, 15 de dezembro de 1941. Arquivo original dos registros de Deirdre Hurst e Beatrice Straight, disponível em <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/1081>, acesso 03/03/2021. No original: *When I try to imagine what the theatre can be and will be in the future. (I speak neither in the mystical or religious sense at the moment) it will be a purely spiritual business in which the spirit of the human being will be rediscovered by artists. We artists and actors will write the psychology of a human being. The spirit will be concretely studied. It will not be a spirit “in general,” but it will be a concrete tool, or means, which we will have to manage just as easily as any other means. The actor must know what it is, and how to take it and use it. (...) I believe in the spiritual theatre in the sense of concrete investigation of the spirit of the human being, but the investigation must be done by artists and actors, but not by scientists.*

certo que a humanidade não deu certo. Foi acometida pela doença da mercadoria, pela paixão da mercadoria⁵, como diz Davi Kopenawa (KOPENAWA, D. e ALBERT, B. 2016. p. 407). Creio que há uma relação direta entre o modo como tratamos e entendemos e mesmo sentimos os corpos e o modo como sentimos o mundo. Se essa conexão é de predação, utilitária, materialista, consumista, centrada na produtividade e eficiência, isso reverbera no modo como *sentipensamos* o corpo – e é sempre bom lembrar que isso implica também o corpo dos outres! Talvez esse seja um valor e uma potência ética da nossa profissão. Chekhov dizia que o *ator é um ser humano profissional*, mas o que é o ser humano? (talvez, depois que ele ler meu presente, vai mudar para “o ator é um *ser-terrano* profissional”).

A contribuição de Chekhov só pode ser vivenciada em sua completude a partir de uma outra ontologia, esta que considera a existência como trina: mundo espiritual, mundo anímico dos arquétipos e mundo material – e o fluxo entre esses mundos.

Eu (atravessando a soleira de sua casa, pisando num outro tempo): Essa “investigação concreta do espírito do ser humano”, é o que torna o ator “um ser humano profissional”? E o que é um *ser humano*?

Ficamos em silêncio por poucos segundos. Nesses poucos segundos, nossas almas, de tempos e histórias tão diferentes, de línguas e culturas tão diferentes, reconheceram-se uma na outra. Eu olhava o futuro com desilusão. Mas me deixei contagiar com a sua esperança. Afinal, eu havia encontrado a mensagem na garrafa e tinha que responder ao chamado porque eu estava no futuro.

Chekhov (sorrindo): Como muitos artistas e pensadores, eu tive uma crise violenta no meio de uma carreira de sucesso como ator, junto ao Teatro de Arte de Moscou, com certeza você deve ter lido sobre isso. Foram os estudos de Schopenhauer, de Goethe da antroposofia de Steiner que me ajudaram a recuperar, me trouxeram a vida de novo. Só vim a conhecer pessoalmente a Dr. Rudolf Steiner em 1922, mas suas ideias me ajudaram a refazer minha visão do ser humano – e do ator. A noção de corpo na antroposofia encontra sua prática concreta, corporal, na eurytmia⁶ (STEINER, 2009), conhece?

5 Davi Kopenawa em *A Queda do Céu* (KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu*. Companhia das Letras, SP, 2016) retrata os brancos como homens da mercadoria e resume nessa frase esse futuro-hoje (p. 407): *o que fazem os brancos com todo esse ouro? Por acaso eles comem?*

6 A eurytmia é uma nova forma de dança que vem sendo desenvolvida desde 1912. Ela baseia-se no conhecimento do ser humano e do mundo como apresentado na Antroposofia, Ciência Espiritual de Rudolf Steiner. As demais informações do texto, na voz Chekhov, são criações a partir das informações em Froböse, E. e E. *Eurytmia – sua origem e seu desenvolvimento segundo Rudolf Steiner*. Trad. C. Berthalot. São Paulo: Editora Antroposófica, 2009.

Eu: Um pouco. Nos anos 90, estudei com a Madalena, cantora e uma professora de formação antroposófica⁷. Era fantástica a percepção de corpo se expandindo em fluxos, vibrações, uma invisibilidade muito visível...

Chekhov (colocando duas xícaras na mesa): A noção de um corpo tri-membrado da antroposofia, nos abre como um leque.

Eu (devaneando): Há algo de muito neoplatônico nisso.

Chekhov (me convidando a sentar): Sem dúvida! Essa corrente viajou como um lençol freático e alimentou o pensamento o Goethe, até chegar a Steiner. Mas como palavra e como conceito da euritmia existe desde a Época Clássica na Grécia, como o equilíbrio de forças atuantes no corpo humano. Trago comigo esse “arquétipo básico” do triângulo: “ordem benfazeja de um centro em relação a dois extremos”.

Eu: (observando a fumaça que subia de nossas xícaras, sentindo o perfume do chá umedecendo as narinas) Essas “forças” não são só forças físicas. Penso que temos que considerar pelo menos os quatro corpos: o corpo físico, o corpo energético, o corpo emocional, o corpo mental... tudo isso são forças. Como incluir tudo isso nas artes do corpo?

Chekhov: (depois de dar o primeiro gole, me olhou com um olhar maroto) Duas mulheres desenvolveram essa arte do corpo, Lory Meyer-Smits, com seus 19 anos, trouxe os primeiros elementos dessa nova arte, em 1912, e depois a segunda mulher de Steiner, Marie Steiner von Sivers. Logo a seguir, uniram-se a ela outras personalidades que participaram da ampliação paulatina dos elementos dessa nova dança. Durante a 1ª Guerra Mundial o trabalho se manteve secretamente. Em 1923, Marie cria a Escola de Euritmia de Stuttgart. E novamente, a guerra. Com a 2ª Guerra Mundial o trabalho com a Euritmia continua de forma oculta, nas “catacumbas”. Só com o término da guerra, em 1946, a Escola de Euritmia de Stuttgart pode reassumir seus trabalhos.

Eu: *Animus* e *Anima* trabalhando juntos criam coisas incríveis. Penso no trabalho de Lisa Ullmann e Laban - acho incrível ela ter estado com vocês em Dartington⁸.

Chekhov: (convicto) ...e o que seria de mim sem Beatrice Straight e Deirdre Hurst du Prey!

Um das primeiras lições para afinar imaginação e corpo nas práticas chekhovianas estão relacionadas aos quatro elementos, são uma corporificação dos elementos. Talvez ele gostasse também de conhecer nossos povos originários e confabular com Kaká Werá.

Kaka Werá Jecupé (CREMA, R., WERÁ, K. 2019, p. 226-229) fala sobre os “três mundos” na tradição Guarani e da aventura da encarnação de nossa alma-colibri que atravessa os mundos e adormece na árvore-corpo do Ser. “Sua semente luz é emanada do mundo do alto, depois no mundo

7 Referência às aulas com Madalena Bernardes, cantora e professora, criadora da escola Voz em Movimento. Madalena estudou música na Unicamp, Terapia Ocupacional pela Pontifícia Universidade Católica, em SP. Estudou terapia vocal com Thomas Adams e canto com Nelly Der Speck, ambos ligados à sociedade antroposófica (Holanda e Alemanha).

8 Entre 1936 e 1939, Chekhov desenvolve sua pedagogia em Dartington Hall, na Inglaterra, uma comunidade rural na qual integrava a vida comunitária e o ensino das Artes. Laban e Lisa Ullman também desenvolviam suas pedagogias nesta comunidade. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/page/about>. Acesso em 11 de mar. de 2021.

do meio seus corpos sutis *são modelados pelas quatro Entidades da Natureza* e depois é acolhida no corpo genético pelos pais terrenos.” Essas entidades vão “vestir” a alma com as qualidades dos quatro elementos: o fogo, a centelha da vida, da vitalidade (a vontade do espírito); o ar, o corpo mental; a água, o corpo emocional e a terra, o corpo físico.

Para Chekhov, a grande questão na arte do ator é o “como” (*“How” is the mystery or Art*) e não o “o que” ou “por que” e isso implica diretamente nas qualidades de movimento. Um dos primeiros exercícios para ativar esse “como” são qualidades de movimento relacionadas à terra/moldar, à água/fluir, ao ar/voar e ao fogo/irradiar. Simples assim, mas com a atenção nos princípios trinos (como consciência de um centro e duas polaridades) e o trabalho tanto com o corpo físico quanto com o corpo energético, ativando a percepção do fluxo de transformações.

No entanto, o mais intrigante do trabalho com essas práticas é essa *duplicação do corpo* (corpo físico e corpo imaginário) que, com a prática, vai conduzindo a um refinamento da imaginação, como se gerasse um espaço entre a matéria e o devir, a matéria e sua irradiação – e isso se amplia para os outros seres e para as coisas. Como se, ao exercitar o seu duplo imaginário, as “coisas” também revelassem o seu duplo – não mais “coisas”, mas entidades com alma.

Eu: Numa das tradições dos povos originários do Brasil, há uma forma de ver a existência que eu sinto que dialoga com o seu modo de ver. Esta tradição, que tem no colibri, Manuí, o arquétipo da alma, compreende o ser, raio encarnado, trino⁹: Avá, o Eu superior, Solar; Nheng, Eu anímico, Lunar; e Bô, eu terreno, Terreno. (Tirei da minha bolsa meu bloquinho de anotações e li:). Diz assim Kaká Werá (2019, p. 226):

... o sistema “kuaracy-korá” diz respeito a como a consciência opera dentro daquilo que é chamado de “três mundos” da existência e os respectivos planos da vida, que são basicamente uma fonte de emanção do mistério chamado vida (mundo do alto); um campo vibratório que acolhe, **dá coesão e modela esse mistério (mundo do meio)**; e um campo de expressão e materialização dos padrões vibratórios das dimensões anteriores (mundo de baixo ou mundo das formas). (*grifo nosso*)

Um raio de Tupã que se corporificou no mundo da forma. Esse raio encarnado é trimembrado. Um corpo luminoso, formando um cocar de luz. Um corpo vibratório, sustentado por inúmeros vórtices e linhas verticais; seu centro emana uma centelha divina cuja forma semiabstrata se assemelha a um beija-flor.

9 Curioso observar a “atração” entre essa tradição e o pensamento de Goethe/Steiner, expressa no prefácio de outro livro de Kaká, (A Voz do Trovão. A Criação do Mundo segundo os Guaranis, disponível em <http://pindorama.art.br/file/MitoGuarani-VerCompl.pdf>. Acesso 10/01/2021), no qual se lê: *O projeto deste livro tem início após os estudos da herança espiritual da cultura ancestral brasileira, mais especificamente daquelas cujas origens remontam às raízes tupi-guarani, cultura nativa que habita milenarmente o Brasil e que antecede a formação do povo brasileiro; além disso, estendeu influências em inúmeros povos antigos nas terras sul-americanas. Tais estudos reuniram professores especialistas na pedagogia Waldorf, um modelo de educação que tem sua origem na Alemanha, a partir de Rudolf Steiner, criador da Antroposofia; reuniu também educadores da Associação Monte Azul, integrantes do Instituto Arapoty (organização voltada para a difusão dos saberes ancestrais do Brasil) e alguns convidados alemães.*

(Chekhov se levanta e, hipnotizada pelos seus movimentos, vejo todo seu corpo se transformar. Seu corpo aumentou de tamanho. Pálido, com a respiração levemente opressa, aos poucos se relaxando. Ele me olha. Agora ele é outra pessoa.)

Chekhov: *There are more things in heaven and earth, Horatio, that are dreamt of in your philosophy...*¹⁰

(Encantada, observo a metamorfose de volta ao corpo do meu amigo voltando a ser Micha. Sorrio. Tanto pela atuação em si, quanto pelo sentido da frase)

Eu: (dando o último gole na xícara e já me levantando) Mais coisa **entre** o céu e a terra.

Chekhov: “o mundo do meio”, mundo da imaginação.

Eu: (pegando na bolsa meu presente, cuidadosamente embrulhado) Trouxe um presente pra você, uma pequena lembrança desse nosso encontro impossível, um presente do futuro. Que o “mundo do meio” seja nosso lugar de encontro e que as imagens sejam meu pacto contigo.

Chekhov (desembrulhando avidamente, como uma criança, lê em voa alta): “Ideias para adiar o fim do mundo” (virando a contra-capa, segue a leitura) “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferentes gradações são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos”. (ele me olha com olhar surpreso e ao mesmo tempo de cumplicidade de quem encontrou um parceiro).

Eu: Aprendi com suas lições, que viajaram no tempo e chegaram até mim, que a imaginação é como uma canoa que nos leva pra passear no “mundo do meio” e traz de lá forças-formas, arquétipos, seres, que nos ensinam a atuar. Como você disse, no mágico número três: o corpo, a voz e a imaginação são a trindade do ator, esse ser humano profissional...

Chekhov: Estou pensando em mudar isso... talvez, “um ser-terrano profissional”.

Ficamos em silêncio por poucos segundos. Nesses poucos segundos, nossas almas, de tempos e histórias tão diferentes, de línguas e culturas tão diferentes, reconheceram-se uma na outra. Eu olhava o futuro com desilusão. Mas me deixei contagiar com a sua esperança. Afinal, eu havia encontrado a mensagem na garrafa e tinha que responder ao chamado, porque eu estava no futuro.

Nos despedimos com um abraço (naquele tempo se podia abraçar), fiz um carinho em Assik com um leve tremor no cóccix, como se eu tivesse aprendido a abanar o rabo com seu ser-cão... e atravessei a soleira, de volta pra casa.

10 “Há mais coisa entre a terra e o céu, Horácio, do que sonha sua filosofia”. Hamelt diz essa frase a seu amigo Horacio, quando é instigado a contar o que vira na torre da guarda – o fantasma de seu pai. Ironia Shakespeariana na voz de Hamlet, pois Horacio, como um estudante, personifica a razão. Embora a razão seja um bem do ser humano, ela não consegue explicar tudo.

Sentada no fundo do ônibus, olhando a paisagem escura da noite, vou pensando nos tantos povos terranos do mundo todo. Penso nos estudantes indígenas do curso de teatro. A primeira coisa que aprendi com os indígenas é que *corpo é território*. Conceber-se em contiguidade com a Natureza, compondo com ela não é pouca coisa. *É toda uma outra ontologia*. Corpo que é um duplo da terra. E mais: nessa terra tudo tem alma e é pessoa: bicho, planta, rio, montanha e inclusive, gente. A presença indígena instaura “a” diferença, diametralmente oposta à arrogância narcísica antropocêntrica que só sabe funcionar pelo princípio da identidade. Corpo e território passaram a ser “um só corpo”, ou antes, interdependentes e permeáveis e só poderiam ser compreendidos nessa contiguidade, em relação à terra; isso é *cosmopolítica* e *cosmopoética* e pede a invenção de uma outra corporeidade, uma *corporeidade selvagem*, amiga da terra – corporeidade *terrana*.

Kaká Werá diz que “não existe teatro para os povos indígenas”, mas sim celebrações, representações que são “formas de entrar em conexão com aquilo que há de mais sagrado e profundo, entrar em conexão com as consciências superiores, uma maneira de “dialogar com as outras consciências e sistemas de vida da Terra”. Um coração aberto à diferença, encontra nas palavras de Kaká, um modo radicalmente outro de *sentipensar*¹¹ (BORDA, O.F., 2003) o mundo que pode guiar o fazer teatral, conduzindo uma crítica profunda de suas práticas:

O ser humano não indígena considera o seu reino único inteligente entre os quatro reinos, mas os povos indígenas consideram os reinos vegetal, animal, mineral e humano como uma tribo. Para haver diálogo entre esses reinos há ritos, representações e celebrações. Para haver conexão, troca e interação entre esses reinos é que existem as representações indígenas, para fortalecer e reintegrar, para reconhecer, penetrar determinados níveis e portais de consciência. Isso é o que significa para nós um rito, uma representação, uma celebração: compartilhar a alma das coisas, a essência das coisas. (WERÁ, 2011, p. 71).

Estas palavras nos pedem uma outra *cosmopercepção*. Mas é preciso também pactuar com os povos nos quais ela se enraíza. E não haverá pacto possível sem uma radical inversão de paradigmas, sem uma revolução decolonial do pensamento e uma ação anti-colonial permanente. Só ela pode nos levar a pensar uma *cosmopoética* para o teatro. Uma revolução das sensibilidades e dos afetos.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce, KOPENAWA. **A Queda do Céu**, SP, Companhia das Letras, 2016.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BORDA, Orlando Fals. **Ante la crisis del país: ideas-acción para el cambio**, Bogotá, Áncora, 2003.

11 Utilizo esse verbo que conjuga coração e mente, *sentipensar*, inventado em Abya Yala e registrado pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, no livro *Ante la crisis del país: ideas-acción para el cambio* (2003), fazendo menção às comunidades que vivem na costa caribenha colombiana.

CHEKHOV, Michael. **The future Theatre**, 15 de dezembro de 1941. Arquivo original dos registros de Deirdre Hurst e Beatrice Straight, disponível em <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/1081>

CREMA, Roberto e WERÁ, Kaka. **A Águia e o Colibri**. Brasília, Unipaz, 2019.

ESBELL, Jaider. Curso MAM online: **Caminhos para a Arte Indígena Contemporânea**, aula *Artivismo e demandas políticas na Arte Indígena Contemporânea*, 28/10/2020, pdf.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Contribuições para a ótica (1a parte) & O experimento como mediador entre objeto e sujeito**. São Paulo: Antroposófica, 2011.

HILLMAN, James. **O Pensamento do Coração e a Alma do Mundo**. Campinas: Ed Verus, 2010.

KRENAK, Ailton. **A Vida não é útil**. SP, Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. SP, Companhia das Letras, 2019

MIRANDA, Evaristo. **Corpo, território do sagrado**. São Paulo: Ed. Paulus, 2000.

WERÁ, Kaká, em **Teatralidades do Humano**, org. Ana Lúcia Prado, São Paulo SESC/SP, 2011.

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021

TENTATIVAS DE PERFORMAR O ENCANTO DURANTE A PANDEMIA

Tania Alice¹

O contrário da vida não é a morte, é o desencanto.
Simas/Rufino

RESUMO: O artigo, reflexo da fala realizada no evento da UNESPAR intitulado “Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise” no dia 26/02/2021, reflete sobre três experiências realizadas por mim em tempos de pandemia. Primeiro, a escrita do livro *Manual para performers e não-performers – 21 ações para gerar felicidade*, que se configura como um arquivo de performances já realizadas, ao mesmo tempo que se propõe ser uma ferramenta de multiplicação; em seguida, a experiência do espetáculo *Crescer pra Passarinho – uma experiência de cuidados poéticos online*, apresentado mais de 80 vezes durante a pandemia; e, para concluir, a experiência das “petformances”, poéticas do cuidado para, com e por animais, que têm me conduzido a performar junto com os animais que convivem comigo e a multiplicar essa prática por meio de cursos e oficinas, em uma parceria com a médica veterinária Manuela Mellão. As três experiências são pensadas aqui como possíveis fontes de inspiração para outras criações durante os tempos difíceis que atravessamos, como tentativas de preservar o encanto.

Palavras-chave: arte relacional; poéticas do cuidado; petformances.

TENTATIVAS DE PERFORMER L'ENCHANTEMENT PENDANT LA PANDÉMIE

RESUMÉ: L'article, qui se propose être un reflet de la conférence réalisée lors de l'événement de l'UNESPAR intitulé «Tendances de la recherche en arts scéniques en temps de crise», le 26/02/2021, s'intéresse à trois expériences de création menées en période de pandémie. Tout d'abord, la rédaction du livre *Guide pour performers et non-performers - 21 actions pour produire du bonheur*, qui se configure comme une archive de performances que j'avais déjà réalisées et est envisagé comme un outil de multiplication de celles-ci; ensuite, l'expérience du spectacle participatif *Grandir en oiseau - une expérience de soins poétiques en ligne*, présenté plus de 80 fois pendant la pandémie; et, pour conclure, l'expérience des petformances - poétiques du soin par, pour et avec des animaux, une pratique de création transformatrice que j'ai débuté chez moi avec mon chien et ensuite partagée au cours et d'ateliers en partenariat avec la vétérinaire Manuela Mellão. Ces trois expériences sont présentées comme d'éventuelles sources d'inspiration pour d'autres créations dans les moments difficiles que nous traversons, comme une manière de nous maintenir enchantés.

Mots-clés: art relationnel; arts du care; petformances.

1 Tania Alice é performer e diretora artística dos Performers sem Fronteiras, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, onde é professora de Performance e orienta projetos na Graduação e Pós-Graduação, além de desenvolver pesquisa sobre “Poéticas do Cuidado”, como formas de ação artística em zonas de trauma. E-mail: taniaalice@hotmail.com

Em março de 2020, foi decretada oficialmente a pandemia da Covid-19 no Brasil. Em seu livro “A vida não é útil” (2020), Ailton Krenak mostra que essa crise sanitária, política e econômica, antes de tudo, é ecológica. Ela é o resultado daquilo que ele chama de nosso “vício de Modernidade” e que nos confere ilusoriamente a sensação de poder, de permanência, a ilusão de que vamos continuar existindo indefinidamente (KRENAK, 2020, p. 17). Para Krenak, “é incrível que esse vírus que está aí agora esteja atingindo só as pessoas. Foi uma manobra fantástica do organismo da Terra de tirar a teta da nossa boca e dizer: *Respirem agora, eu quero ver*” (KRENAK, 2020, p. 11). De fato, nesse contexto em que já sucateamos o planeta, o que ainda nos permite respirar? A pandemia nos obrigou a parar para considerar, entre outras coisas, que as diversidades – sejam raciais, de gênero, de corpo, mente ou de formas de vida como animais e natureza – precisam e tem direito de respirar; que elas precisam ser ouvidas e respeitadas e não podem ser consideradas apenas como uma versão complementar de uma versão única e colonizadora que assola o planeta. Como, dentro desse contexto de transformação, atravessados por mortes e perdas, podemos nos encantar apesar de tudo? Desejo aqui compartilhar três experiências pandêmicas que buscaram sonhar e gerar encantos apesar de tudo:

MANUAL PARA PERFORMERS E NÃO-PERFORMERS

Uma das minhas primeiras experiências da pandemia foi o desejo de escrita de um livro/ arquivo de performances já realizadas por mim no passado, para que elas possam ser multiplicadas por educadora/es e artistas que assim o desejassem. Ao longo dos anos passados, tenho me empenhado em desenvolver - junto às/aos pesquisadoras/es do Grupo de Pesquisa “Práticas Performativas Contemporâneas” (CNPq/ UNIRIO) e ao Coletivo Performers sem Fronteiras², vinculado a esse grupo de pesquisa - projetos artísticos participativos que podem ser produtores de felicidade. Coletar gargalhadas em um prédio de uma periferia violenta da cidade de Marseille; ir de casa em casa para dançar a música preferida do/a morador/a em sua cozinha e em seguida reunir todas as pessoas para uma festa onde essas músicas são tocadas; coletar abraços de 5, 10 ou 15 minutos, no Brasil, para depois levá-los à vítimas de terremotos no Nepal; criar salas de aula a céu aberto, onde cada um, em cinco minutos, pode ensinar aos outros o que é essencial para ele são algumas das 21 ações artísticas que reuni em um livro intitulado “Manual para performers e não-performers – 21 ações artísticas para produzir felicidade”. Esse livro, escrito durante os três primeiros meses da pandemia, tem por ideia norteadora a multiplicação da produção de felicidade³. A ideia do livro é que, refazendo performances, as pessoas possam explorar as possibilidades dessa linguagem, fazer suas próprias leituras e adaptações e, com o tempo, aprender as suas especificidades, para, em

2 Cf. www.performerssemfronteiras.com

3 O livro propõe 21 programas performativos de ações participativas que geram felicidade, que podem ser multiplicados pela/os leitora/es, de maneira a contribuir na produção de afetos alegres.

seguida, terem as ferramentas para criarem suas próprias ações. A ideia da publicação também era recuperar o tempo perdido, assim que acabasse a pandemia, permitindo a realização coletiva de diferentes ações poéticas participativas em ruas, prédios, bairros, periferias e espaços urbanos para reconectar as pessoas entre si.

O livro foi publicado em 2020, mas a pandemia continuou⁴. No contexto de um governo que promove uma política genocida por meio de criminosa desinformação, com enorme atraso nas compras de vacinas e uma produção de mentiras envolvendo saúde pública, mesmo após um ano de pandemia, continuava sendo impossível trabalhar com performances do encontro em espaços urbanos. Aquilo que Bourriaud chama *Estética Relacional* (2009), que Kester nomeia *Conversation Pieces* (2004) e que para as pesquisadoras Suzi Weber e Renata Teixeira são *Performances do Encontro*⁵ permaneceu impossível dentro do contexto da necropolítica⁶ (Mbembe, 2018) governamental. Sendo assim, uma das perguntas que me fiz nesse período crítico foi: que encontros geradores de potências de vida e de saúde são possíveis mesmo nesse contexto?

Como pesquisadora em artes, realizei diversas tentativas. Criei um grupo no Facebook intitulado “Performance durante a quarentena”, que chegou a ter mais de 1.500 participantes, que se revezavam para realizar desafios performáticos semanais; idealizei o curso “Performances possíveis em tempos de pandemia”, oferecido para alunas/os da graduação da UNIRIO, que pretendia a exploração do campo pessoal, familiar e da própria casa. A experiência que chegou mais perto, nesse momento, de algo que não iria se configurar como uma prática de substituição, mas sim como uma ação participativa possível, foi a idealização e criação, junto aos Performers sem Fronteiras, do espetáculo “Crescer pra Passarinho - uma experiência de cuidados poéticos online”⁷, que se apresentou como uma continuidade dessas experiências inicialmente realizadas.

CRESCER PRA PASSARINHO – UMA EXPERIÊNCIA DE CUIDADOS POÉTICOS ONLINE

“Crescer pra passarinho” foi apresentado mais de oitenta vezes durante a pandemia, para profissionais de saúde que atuam na linha de frente do combate à Covid-19 e, em seguida, realizado com o objetivo de arrecadar fundos para a compra de cestas básicas, em apoio à ação realizada pela Associação de Produtores Teatrais do Rio de Janeiro – APTR. Apesar do formato online parecer

4 O livro, com prefácio de Rita von Hunty, personagem drag do ex-aluno da UNIRIO, Gui Terreri, está disponível em: www.editoramultifoco.com.

5 Cf. Mestrado de Renata Teixeira Ferreira da Silva, orientado pela Profa. Dra. Suzanne Weber da Silva, intitulado “*Performances do Encontro*: práticas performativas em tempos de presença real e virtual. - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

6 A expressão “necropolítica” foi cunhada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe em livro com título homônimo (São Paulo: 2018, n-1 edições).

7 O elenco do espetáculo conta com o Prof. Dr. Gilson Motta (UFRJ); as/os alunas/os de Iniciação Científica Anderson Caetano (IC/FAPERJ), Gizelly de Paula (IC-UNIRIO) e Gabriela Estolano (IC-UNIRIO); as/os orientandas/os de Mestrado Ivan Faria, Ana Paula Penna e, inicialmente, Ana Raquel Machado e Marianna Rego; o aluno voluntário Marcelo Miguez e, inicialmente, também com o aluno Gabriel Hippólito.

como algo que, inicialmente, poderia limitar as experiências em termos de cuidado, o uso de uma plataforma virtual mostrou-se proveitosa, visto possibilitar-nos estender o cuidado para pessoas de várias partes do Brasil e do mundo. Nesse sentido, o ambiente virtual reforçou a própria identidade do projeto dos Performers sem Fronteiras, que se caracteriza por atuar em diversas zonas de trauma, integrando os trabalhos artístico, social, terapêutico e espiritual.⁸

A intenção do espetáculo *Crescer pra Passarinho* era múltipla: numa primeira camada, buscamos oferecer uma atividade para os profissionais da área de Saúde, como forma de retribuição ao trabalho que eles vêm fazendo durante a pandemia, apesar de toda a falta de apoio do Governo brasileiro; numa segunda camada, visamos angariar fundos para os artistas que se encontram impossibilitados de trabalhar devido à pandemia; e, numa terceira camada, buscamos utilizar o ambiente virtual como uma forma de experimentação estética. Dessa forma, o espetáculo era gratuito para os profissionais de Saúde, enquanto a renda obtida com o público geral foi revertida para a Associação dos Produtores de Teatro – APTR. Embora seja uma quantia simbólica, julgamos que o gesto ético é válido, na medida em que reforça os laços de solidariedade, única porta de saída, ao nosso ver, para as crises que atravessamos.

Figura 1 - Cartaz de divulgação do mês de junho de 2020



Fonte: Arquivo pessoal

8 Cf. www.performerssemfronteiras.com

“*Quem faz um poema abre uma janela*”, escreve Mario Quintana: e era disso mesmo que precisávamos e queríamos proporcionar naquele momento: ar, janelas abertas, horizontes, ressignificação das marcas traumáticas. Conforme afirma Suely Rolnik, as marcas deixadas pelos eventos traumáticos em nossos corpos possuem o potencial de um devir de geração de um novo corpo, que não se configura mais como um arquivo de traumas, mas como um espaço de novas possibilidades.

O que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK, 1993).

As passarinhadas eram feitas de diversas formas, individual ou coletivamente: poesia, contação de histórias, meditação, teatro de sombras, yoga do riso, dança livre, música, desenho... Em todas essas formas, buscamos criar voos poéticos junto aos participantes, pois, como diz Manoel de Barros, “*Eu penso em renovar o homem usando borboletas*”.

Figura 2 - Foto do espetáculo Crescer pra Passarinho.



Fonte: Acervo pessoal.

“PETFORMANCES”

As petformances nasceram em contexto similar, do desejo de encontro. Inicialmente, partiu de um ímpeto de reperformar, junto com meu cachorro Buda, algumas das obras que compõem a história da performance, me dispondo a incluir as possíveis transformações que ele poderia propor nessas performances icônicas. Para esse trabalho, a linguagem da fotoperformance se tornou uma evidência por ser uma “tentativa de capturar o sensível”, conforme define Moacir Junior (2019). Juntos, realizamos, entre outras, o re-enactment das seguintes performances: “Parangolés” - Hélio Oiticia, “A artista está presente” - Marina Abramovic, “Cut Piece” - Yoko Ono, “Como explicar arte contemporânea para uma lebre morta” - Joseph Beuys, “Bed In” - Yoko Ono e John Lennon, “Antropometrias” - Yves Klein, “Paradox of Praxis” - Francis Alys, “Reciprocidade desalmada” - Thales

Frey, “Silhuetas” - Ana Mendieta, “Merda de Artista” - Piero Manzoni, “Marca Registrada” - Leticia Parente, “One year performance Project” - Tehching Hsieh (1983-1984, com Linda Montano), “Dropping a Han Dynasty Urn” - Ai Weiwei, “Action Painting” - Pollock, “Circles” - Richard Long, “Dinheiro acaba” - Paulo Nazareth, “A inusitada orquestra de legumes e verduras de Viena” - Matthias Meinharter, “Cegos”- o Desvio Coletivo/Coletivo Pi, “Dog” - Oleg Kulig, “The Bed Project” (minha autoria), “Divisor” - Lygia Pape, “My little me” - Anja Carr, “Objetos relacionais” - Lygia Clark - todas disponíveis no Instagram de @buda_performer e das @petformances. Nesses momentos, que eram como brincadeiras diárias, percebi o quão possível é criar cumplicidade num contexto divertido dentro de casa e como o próprio Buda podia sugerir e provocar mudanças nos programas performativos, inicialmente propostos, o que foi me atentando para a criatividade dos animais.

Figura 3 - O cachorro está presente



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 4 - Destruindo um pote de petiscos



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Com o desejo de expandir a alegria de “petformar” com Buda e de intensificar a pesquisa nessa arte, criei um curso intitulado “Petformance – poéticas do cuidado para, com, por animais” e convidei a médica veterinária e aluna de Artes Cênicas da UNIRIO, Manuela Mellão, para ser monitora da disciplina. Seu olhar clínico e comportamental, mas também holístico e integrativo, foi fundamental para o aprofundamento da pesquisa e, a partir dessa primeira experiência, foi se construindo uma parceria. Realizado remotamente durante o primeiro semestre de 2020, o curso foi muito bem recebido pelas/os alunas/os e suas/seus parceiras/os animais, a ponto de novamente ser oferecido para a graduação da Escola de Teatro da UNIRIO, no primeiro semestre de 2021. Em conjunto, desenvolvemos uma oficina de curta duração, cujo primeiro compartilhamento aconteceu na Mostra Internacional de Teatro – MIT de São Paulo, nos dias 18 e 19 de março de 2021, com um retorno muito comovente por parte da/os participantes, que produziram, junto com seus pets, obras extremamente potentes: releituras, composições, escritas criativas, fotografias⁹...

Durante o curso, ficou evidente a transformação das/os participantes e de seus animais, como se ocorresse uma abertura da sensibilidade e do olhar para o outro. Os animais se revelaram potentes cocriadores e incentivadores dessas descobertas.¹⁰

Concluindo, essas experiências – sejam elas a escrita do “Manual para performers e não-performers”, a criação e realização da performance participativa “Crescer pra Passarinho” ou ainda a experiência das petformances - propõem um deslocamento de nosso olhar, aquilo que Suely Rolnik (2019), em um de seus lembretes para uma constante descolonização do inconsciente, chama de “Ativar e expandir o saber ecoetológico ao longo da vida” (ROLNIK, 2019, p. 195). Todas elas nos permitem perceber que podemos aprender e nos conectar com o encanto e o amor através de todas as formas de vida e que não há circunstâncias que nos impeçam de fazer essa conexão, mesmo em plena crise política, sanitária e ecológica. As experiências nos proporcionaram encantos e proporcionaram encantos àqueles que se dispuseram a compartilhá-las conosco. Por fim, compartilho a reflexão de Simas e Rufino (2020, texto corrido online), na expectativa que possamos sempre, apesar de tudo, manter a nossa capacidade de encanto.

Pergunta: como responder com vida a um sistema de desencanto? “O Brasil dos homens de bem”, que invoca a espiritualidade colonial para a transformação do Estado em uma “bancocracia” vê na mortandade um impulso para o lucro.

É preciso ouvir o silêncio.

É fundamental soprar palavras de força, aprender o saber dos anciões da terra. Não basta colher a folha para fazer o remédio: é preciso saber cantá-la e encantá-la. Cantar a folha é reverenciar a permanência da árvore.

9 A oficina também permitiu perceber que há um grande interesse por parte dos participantes, pois para 20 vagas, tivemos 297 inscrições.

10 Os trabalhos criados pelas/os alunas/os e seus animais (gatos, cachorros, galinhas, tartarugas...) estão disponíveis em: <https://www.instagram.com/petformances/> - @petformances.

REFERÊNCIAS

- ALICE, Tania. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.
- ALICE, Tania. **Manual para performers e não-performers**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2020.
- BISHOP, Claire. **Participatory Art and the Politics Spectatorship**. London: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HOOKS, Bell. **O amor como a prática da liberdade** (Love as the practice of freedom). Trad. para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento, do original: *Outlaw Culture. Resisting Representations*. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243–250. Disponível em: <https://medium.com/enugbarijo/o-amor-como-a-pr%C3%A1tica-da-liberdade-bell-hooks-bb424f878f8c>].
- JUNIOR, Moacir. Tentativas de capturar o sensível: a fotoperformance e as artes presenciais. São Paulo: **Revista Concept**, v. 7, n. 1, p. 92-101, jan/jun. 2018.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- KESTER, Grant. **Conversation pieces: community and communication in modern art**. Los Angeles: California Press, 2004.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. Trad. de Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- SIMAS, Luiz A.; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. São Paulo: Morula, 2020.
- TEIXEIRA, Renata. **Performances do Encontro: práticas performativas em tempos de presença real e virtual**. Tese de Mestrado, orientada pela Profa. Dra. Suzanne Weber da Silva na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.
- WERÁ, Kaká Werá. **História indígena do Brasil contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 1998.

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021

“ ”

INTERVENÇÃO URBANA E O INTRUSO EM UM *SITE SPECIFIC* SILENTE¹

Diego Elias Baffi²

RESUMO: O ensaio aborda o processo de criação e execução da intervenção urbana *site specific* Negativvvos, realizada em um dos menores municípios da mesorregião Norte Pioneiro Paranaense (Estado do Paraná, Brasil), em 2017. A ação, que envolvia a inclusão de frases em edifícios públicos e a inserção de tábuas de fórmica com palavras em espaços esvaziados da zona urbana e rural da cidade, se utilizou de procedimentos compositivos e produziu resultados estéticos normalmente considerados dentro do espectro das artes visuais. O ensaio se dedica a descrição e análise do processo criativo que gerou a intervenção em foco – e, para isso, agrega reflexões conduzidas por pesquisadores das artes performativas (para debater, especialmente, a deambulação e analisar a hipótese de que estados meditativos possam integrar processos criativos) e da filosofia (para pensar o lugar do corpo que se *desconhece*) – e de seus resultados – para o qual remete a pensadores da filosofia e da arquitetura (ambos na intenção de aprofundar o lugar e função do uso do programa em ações de intervenção urbana).

Palavras-chave: Intervenção Urbana; Deambulação; Performance Urbana; Programa Performativo; quandonde.

“ ”

URBAN INTERVENTION AND THE INTRUDER ON A SILENT *SITE SPECIFIC*

ABSTRACT: The essay addresses the process of creating and executing the urban intervention *site specific* Negativvvos, held in one of the smallest municipalities in the northern region of Pioneiro Paranaense (State of Paraná, Brazil), in 2017. The action, which included the inclusion of phrases in public buildings and the insertion of formica boards with words in empty spaces in the urban and rural areas of the city, was based on compositional procedures and produced aesthetic results normally considered within the spectrum of the visual arts. The essay is dedicated to the description and analysis of the creative process that generated the intervention in focus – and, for that, it aggregates reflections conducted by researchers in the performing arts (to debate, especially, deambulation and to analyze the hypothesis that meditative states may integrate processes creative) and philosophy (to think the place of the body that *unknows* itself) – and its results – to which it refers to thinkers of philosophy and architecture (both intending to deepen the place and function of the program use in actions of urban intervention).

Keywords: Urban Intervention; Deambulation; Urban Performance; Performative Program; quandonde.

1 A primeira versão deste ensaio integra o doutorado “Ensaio entre mundos possíveis: a estrangeiridade como princípio para a criação de intervenções urbanas em arte”, de minha autoria, defendido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 2019 sob a orientação de Tania Alice. Para esta publicação o ensaio foi reduzido e modificado.

2 Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com Estágio Doutoral na Universidade Livre de Bruxelas (ULB), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) é docente do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) lotado em Curitiba Campus II (FAP) na cadeira de Dramaturgia e Processos de Criação Cênica. É pesquisador colaborador dos GPs Processos Criativos em Artes Cênicas (UNEPAR/CNPq) e Práticas Performativas Contemporâneas (UNIRIO/CNPq) e coordenador do projeto de pesquisa “Arte e Espaço Público: uma discussão no meio da rua”. Paulistano de nascimento, campineiro de formação e curitibano de morada, é membro fundador da quandonde intervenções urbanas em arte (plataforma criada em 2012 que já atuou em 30 cidades do Brasil, além de 12 outros países da África, América e Europa) e do Performers sem Fronteiras, palhaço (atuação e direção), vegano, pai da Luísa, ciclista, antifascista e atualmente plantando no quintal e sonhando com o dia que receberá a vacina. www.quandonde.com.br. E-mail: diego_baffi@yahoo.com.br

Em 2017, tive a oportunidade de atuar por um breve período como arte-educador em uma das menores cidades do estado do Paraná (BR). Desde minha chegada ao município estabeleceu-se uma intensa rotina de trabalho que me impediu de conhecer a cidade para além dos locais de dormitório e atuação pedagógica. Quando estava quase concluindo meu período de participação no projeto educacional, consegui reservar algum tempo para atuar também artisticamente: a partir de uma deambulação por parte do perímetro urbano e rural da cidade, produzi e executei a intervenção urbana *site specific* Negativvvos. O ensaio que aqui se apresenta é um relato do processo de execução desta obra.

[...] o silêncio implica uma forma de resistência, uma maneira de manter a salvo uma dimensão interior frente às agressões externas. O silêncio permite-nos ser conscientes da conexão que mantemos com esse espaço interior, o silêncio a visibiliza, enquanto o ruído a esconde. Outra maneira de nos conectarmos com o nosso interior é o caminhar, que transcorre no mesmo silêncio.

O silêncio é a expressão mais verdadeira e efetiva das coisas inomináveis. E a tomada de consciência de que há determinadas experiências para as quais a linguagem não serve, ou que a linguagem não alcança, é um traço decisivo do conhecimento.

David Le Breton (2017)

O processo de captura³ da intervenção urbana que tratarei neste ensaio, começou por uma longa e silenciosa deambulação pela cidade. Se opto pela palavra deambulação é por encontrar em minha errância algum eco deste procedimento desenvolvido pelo movimento surrealista francês e igualmente presente no movimento modernista brasileiro. Procedimento similar às flanâncias e derivas – práticas que têm em comum o fato de poderem ser descritas como caminhadas contemplativas cujo fim é o próprio andar –, como bem observa Paola Berenstein Jacques (2012), a deambulação traz como uma de suas características marcantes o cultivo de um estranhamento radical do, outrora, banal, espaço cotidiano realizado no interstício, na passagem, entre o rural e o urbano:

3 Quando opto pela palavra “captura” em vez de “desenvolvimento” ou “criação”, busco salientar que meus processos criativos visam sobretudo, não a *produção* de algo, mas o *encontro* do que já está (ou seja, a ação artística que se faz possível e, *quiça*, necessária dadas as condições do espaço urbano e seu coengendramento com minhas condições e possibilidades), mas que se faz fugidio à percepção.

As deambulações seriam então errâncias vorazes, insaciáveis, provocadas tanto pelo fascínio do estranhamento do próprio cotidiano urbano banal – que, observado de outra forma, de mais de perto ou mais lentamente, se transforma em surreal –, quanto pela atração pelo que desaparece na transformação da própria cidade. (p. 139)

Em busca de atender ao princípio contemplativo supracitado, buscava caminhar *estando* presente e não *me fazendo* presente, ou seja, tentava observar o que havia em mim e na cidade ao meu redor a partir dos encontros que se davam entre seus elementos (incluindo-me em posição não-hierárquica), e não da imposição de mim à cidade ou da cidade ao meu corpo-espço. Para isso, durante este primeiro gesto, os impulsos para outras ações, que não a de caminhar, eram simplesmente observados, sempre que possível, desde quando ganhassem minha atenção até o momento que perdessem sua atração. Considerava como elementos transitórios as ideias de interação com algo no caminho; os impulsos de agir reativamente aos encontros que se davam; as lembranças, preocupações e expectativas; e mesmo as eventuais ideias para a intervenção em desenvolvimento. Pistas ou rastros do que me atravessava, bem como ao meu entorno, mas não o que lá havia. Nesse momento, intuía que a intervenção emergiria como algo-que-já-existia-se-dando-a-ver e não como borbulha a se desfazer ao vir à tona. E assim a ação artística se faria, em algum nível, irrecusável.

Ao caminhar na cidade pela primeira vez sem um propósito, seja predeterminado pelo motivo ao qual fui a ela chamado (o trabalho como arte-educador), seja como meio para a realização de uma ação não necessariamente legível *a priori*, cuja finalidade a justificaria (o uso do espaço público como espaço de passagem – mal necessário ou obstáculo duracional à imediata resolução dos intentos do caminhante), me sentia um tanto estranho, intruso, estrangeiro.

Esta sensação era acompanhada por outros acontecimentos em mim, os quais não se desfaziam à chegada de um novo impulso, ganhando permanência e se intensificando, modulando a maneira como os demais impulsos se configuravam: o primeiro pode ser definido como uma expectativa sempre renovada e sempre frustrada de onipresença humana. A vivência em cidades com alta densidade populacional criou em mim (só me dei conta disso ao refletir sobre esse momento no diário de campo) uma sinonímia entre cidade e onipresença humana, relação que ali parecia próxima de encontrar seu oposto ou “negativo fotográfico”. Dito de outra forma: eu caminhei por horas sem avistar uma única pessoa, e mesmo suas representações gráficas (fotos publicitárias, desenhos nos muros) ou expressões sonoras (palavras ou ruídos outros que dessem a impressão de serem produzidos por pessoas) foram bastante raras. Em vez de surgir em mim a apreciação da diferença de, pela primeira vez, estar em uma cidade que me impactava por essa característica, comecei a duvidar de minha percepção e caminhava com a sensação de que deveria haver alguém em meu campo de visão, talvez a me observar, ou prestes a chegar. Por diversas vezes, demorava o olhar nas janelas das casas ou nas construções abandonadas, esperando ver a(s) pessoa(s) que “havia(m) de estar” nas cercanias.

Tal acontecimento se articulava com outro padrão corporificado por minhas vivências prévias de cidade, o qual não correspondia ao que encontrava durante a deriva, terminando por criar uma sensação angustiante: especialmente, mas não exclusivamente, na zona rural, não conseguia encontrar limites aferíveis entre o espaço público e o privado, de modo que passei a caminhar com um nível de estresse acima do comum, com uma prontidão para reagir diante de qualquer gesto violento de proteção, ou mesmo da mera acusação de ser invasor da propriedade alheia.

Paralelamente, havia, entre os impulsos que constituíam uma exceção à norma de observar sem reagir, aqueles relativos aos ruídos que mobilizavam a atenção como sendo provocados pela aproximação de carros. Posto que, na falta de calçadas, transitava pelas ruas de terra da zona rural do município no espaço destinado aos veículos, tais ruídos me faziam procurar um espaço de trânsito ou pouso no qual me sentisse a salvo de um possível atropelamento. Porém, em nenhuma das vezes se tratou, de fato, de um veículo qualquer, pois era sempre, depois percebia, o ruído do vento na folhagem.

E os três elementos iam se relacionando e se intensificando: quando ouvia o ruído da aproximação da ventania, intuía ser a presença humana que tanto aguardava e começava inevitavelmente a pensar o que faria oualaria se essa pessoa me acusasse de ter invadido uma (sua) propriedade. Quanto mais eu sentia receio de ser descoberto, mais propenso estava para achar que os ruídos eram de aproximação e mais certeza tinha de que estava prestes a ser confrontado com outra presença humana.

Com o objetivo de prosseguir fiel à deambulação como inicialmente proposta e de viabilizar o desapego do que sequestrava minha atenção, busquei detalhar a percepção das sensações e ideias que me atravessavam desde os seus mais tênues impulsos subliminares (pré-configuração, quando não poderiam ainda ser nomeados por um traço distintivo) até, em sua impermanência, se dissolverem em meio a outros afetos. Com isso, pretendia estar mais apto a só reagir aos impulsos que colocassem verdadeiramente em risco a minha integridade física, estando presente, ou seja, mais conectado ao real do que ao espaço projetado (imaginário).

O que se deu então foi o desenvolvimento gradual de outra qualidade de presença. Quanto mais aproximava minha atenção das sutilezas das micropercepções e às nuances de cada afeto, menos eu podia precisar os limites entre o que acontecia e o que *me* acontecia. Aumentava a liquefação da fronteira entre o que antes poderia ser grosseiramente definido como dentro e fora do corpo. Assim, o vento na folhagem se tornava uma melodia específica que podia, por vezes, e surpreendentemente, ser ouvida como palavras e não o aviso genérico da aproximação de um veículo.

Este foi o índice de um ponto de passagem fundamental à continuidade do trabalho, por isso, retenho-me um pouco mais na descrição de seu mecanismo: conforme pormenorizava e permeabilizava minha atenção, ouvia as melodias singulares em vez de confundir os ruídos do vento nas plantas com os de carros ou pessoas se aproximando. Ao se diferenciarem, alguns destes ruídos

mostravam-se como sons de palavras, porém, neste momento, havia simultaneamente em mim a percepção de suas nuances, de sua forma sonora como existência em si, pré-significação. Observava que, antes de serem possíveis palavras, eram sons, podendo acompanhar o meu processo de lê-las como código e o impulso de atribuí-las a outrem. Atento às diversas operações das quais participava, podia me eximir de reagir ao que pareciam ser, a fim de colocar minha atenção em acompanhá-las. Quebrava-se, assim, o círculo vicioso que movia meu corpo e minha atenção para a reação física ao ruído, ao estresse e à tentativa da imaginação de antecipar conflitos vindouros. Todos esses impulsos estavam ainda ali, mas agora eram percebidos concomitantes a outros processos menores que antes não se faziam notar, dado a pequena monta de seus dispositivos. Então, como observador participante, integrava estes acontecimentos e seus impulsos. Estava aberto para que eles me atravessassem, sendo espaço coautor de suas reverberações.

Uma última coisa deve ser destacada a respeito deste momento antes de avançarmos: a qualidade de percepção que me colocava nesse novo terreno (não de forma angustiante, mas até levemente cômica) de indiferenciação entre dentro e fora, me fazia consciente de que os sons que ouvia não eram de pessoas falando, entretanto, não havia condições de aferir onde terminava a especificidade do ruído produzido pelo vento na folhagem e onde começavam meus processos subjetivos de complementação e modificação destes sons para que fossem identificados como palavras. As barreiras entre o que acontecia e o que me acontecia se faziam indissociáveis, fluidas.

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo,
isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora,
o que o corpo [...] pode e o que não pode fazer.

Baruch de Espinosa

O estado psicofísico descrito remetia às minhas experiências com a meditação e seus processos de descoberta e estranhamento de si. Posteriormente, ao buscar referências que auxiliassem na compreensão dessa possível relação, deparei-me com os estudos de práticas meditativas de Cassiano Quilici, principalmente no que se refere ao seu uso no processo de investigação de performances artísticas. Em seu livro “O ator-performer e as poéticas da transformação de si” o autor lista três etapas dessas práticas bastante similares ao percurso que vivenciei. Diz o autor:

[...] primeiramente [...] O corpo deverá aprender certa imobilidade, e atingir um grau de desprendimento de seus anseios, para começar a experimentar o instante fugidio de consciência antes de qualquer conceituação. [...] O desenvolvimento desta atenção não reflexiva e pré-conceitual é essencial para a atividade meditativa. Através de *sati* [ação de estar atento, desvinculada da ideia de um sujeito], começa-se a entrar no campo das pequenas percepções que surgem-desaparecem sem cessar: sensações, imagens, pensamentos vaga-lumes, nascem-morrem a cada instante, vislumbrados com nitidez. O próprio corpo perde sua aparente solidez, e é experimentado como um campo de vibrações.

A não substancialidade do ‘eu’ começa a se tornar algo mais do que uma ideia. [...] Perceber radicalmente a impermanência é também estar numa relação livre com o devir. Trata-se de não se estar mais sob a compulsão do alcançar algo. Nesse sentido a meditação não é um “não fazer” ou um “não agir”. Um não se lançar em direção a, mas manter-se num estado de abertura. (2015, p. 202-203)

No que se refere à imobilidade corporal durante a prática meditativa, minhas vivências anteriores corroboram ao recomendado por Quilici. Seria possível, no entanto, que os mesmos estágios fossem atingidos durante uma caminhada, ou seja, em movimento? Em outras palavras: eu poderia considerar pontos de confluência entre o que vivi em deambulação e os apontamentos de Quilici e, como intuí, definir minha errância neste dia como meditativa? O primeiro indício de uma resposta positiva pode ser encontrado ainda neste mesmo texto, onde lê-se que “[...] qualquer ação ou ‘não ação’ pode ser uma prática meditativa. No simples ato de respirar, quando acompanhado de certa atitude mental e qualidade de atenção, reside a possibilidade do despertar.” (2015, p. 196)

A hipótese se confirma igualmente ao observamos o apresentado no artigo “Andar, dançar, meditar: performance como prática espiritual”, de Gilson Motta e Tania Alice⁴ (2008), no qual os autores destacam que “[...] performances itinerantes possuem um lugar próprio na história da arte” (p. 5), e enumeram

[...] o caminhar pode ser visto como uma ação antiarte no contexto da cidade banal dos Dadaístas. A deambulação dos surrealistas se apresenta como um modo de revelar uma cidade onírica. No contexto da Land Art, a ação de caminhar se torna um modo de intervenção na natureza. (2008, p. 5)

Dentre as práticas listadas, encontram-se ainda práticas meditativas budistas que acontecem em caminhada (p. 3, *passim*). Destaco deste texto a interessante citação indireta de Thierry Davila sobre o ato de caminhar:

Em *Marcher, Créer*, Thierry Davila descreve o efeito de *estrangement* [...] estranhamento causado pelo ato de caminhar em si. Ele afirma que, frequentemente, o ato de caminhar nos conduz a deslocar a realidade mais habitual para zonas de incerteza e de estranheza, que fazem a realidade renascer de outro modo nos colocando frente a uma outra cidade, um outro cenário sobre aquela paisagem que julgávamos conhecer. Trata-se, portanto, de uma conversão do olhar, de um aguçamento dos sentidos e de uma intensificação das capacidades perceptivas que nos faz redescobrir o mundo, como se esse se mostrasse pela primeira vez. Thierry Davila chama esta operação de *dépaysement*. Esta palavra não possui uma tradução para o português e possui uma grande riqueza semântica, podendo indicar o que sentimos quando estamos fora de nosso país, expatriamento, mudança de lugar, desenraizamento, desorientação, literalmente, “mudança de paisagem” (2018, p. 13-14).

⁴ É importante destacar que Tania Alice é também orientadora do doutorado a partir do qual este trabalho foi feito. A ela meu agradecimento pelas inspirações diretas e indiretas a este trabalho.

Além de citar elementos similares aos presentes na descrição que Quilici faz da prática meditativa, especialmente as ideias de “aguçamento dos sentidos” e “intensificação das capacidades perceptivas”, que igualmente atravessam a deambulação em discussão, Davila apresenta um elemento que já citei anteriormente, fundamental na experiência aqui descrita. Trata-se do *expatriamento* enquanto sensação, a *estrangeiridade* de si em si.

O ato de se descobrir um estrangeiro no próprio corpo é abordado de maneira magistral e angustiante no ensaio autobiográfico “O intruso”, de Jean-Luc Nancy (2000). Ao descrever o árduo processo de transformação vivenciado a partir da descoberta de uma insuficiência cardíaca que lhe exigiu um transplante de coração, sucedido pela rejeição do novo órgão e por um câncer, consequência mais nefasta da agressividade dos tratamentos a que foi submetido, o autor faz uma ode à figura do intruso que se implementa em nós, até tornar-nos também intrusos e de suas relações com o estrangeiro e a estrangeiridade. Assim o autor define a relação entre o intruso e o estrangeiro:

O intruso se introduz à força, de surpresa ou por astúcia, em todo caso sem direito, sem ter sido de saída admitido. É preciso que haja o intruso no estrangeiro, sem o que ele perde sua estrangeiridade. Se ele já possui o direito de entrada e de estada, é esperado e recebido sem que nada dele fique fora de espera nem fora de acolhimento, ele não é mais o intruso, também não é mais, tampouco, o estrangeiro. Também não é logicamente aceitável nem eticamente admissível excluir toda intrusão na vinda do estrangeiro. Uma vez que está aí, se ele permanece estrangeiro, durante todo o tempo em que o permanece, em vez de simplesmente “naturalizar-se”, sua vinda não cessa: ele continua vindo, e esta não deixa de ser por algum lado uma intrusão: isto é, de ser sem direito e sem familiaridade, sem hábito e, ao contrário, de ser um desarranjo, uma perturbação na intimidade. (p. 3).

Se o estrangeiro é o intruso e é *enquanto* intruso em um ambiente sociocultural, é o intruso *no* estrangeiro que o torna tão mobilizador e desestabilizador do contexto no qual se encontra. Quando se refere à presença do intruso no estrangeiro, Nancy trata tanto dos dispositivos que nele operam, quanto de uma certa disposição corporal, como bem observa Felipe Wircker Machado (2013), em sua dissertação de mestrado “Uma ou várias peles: sobre o corpo inacabado”, ao analisar o trabalho de Nancy.

O corpo se abre ou, antes, o intruso que nele se manifesta abre o corpo, pondo em questão o limite entre dentro e fora. Uma vez que encontra-se não mais fechado, tampouco completamente aberto, antes entreaberto, o corpo torna-se fenda (KIFFER, 2012, p. 27)⁵, e se percebe passível de mutações e contaminações de outros corpos; a certeza das identidades que antes balizavam tanto a noção de corpo quanto a de Sujeito, de um Eu autoidentitário e autocentrado, é intensamente perturbada. (2013, p. 43).

5 Pelo que consegui averiguar, as referências da dissertação de mestrado de Felipe Wircker Machado não fazem parte do conteúdo disponibilizado no site da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), através do qual este trabalho foi acessado. Assim, não pude localizar qual texto o autor cita neste trecho. O mais perto que pude chegar desta informação foi o fato do autor se referir, provavelmente, a alguma das publicações de sua orientadora neste trabalho, Ana Paula Veiga Kiffer que, segundo seu currículo na Plataforma Lattes, tem ao menos seis publicações no ano de 2012.

A *entreabertura* do corpo tornado fenda remete ao estado de abertura de Quilici e ao relatado na deriva em relação à dissolução dos limites entre corpo e espaço de entorno. Em Nancy (2000), a fisicidade do processo de abertura aparece como uma interioridade ao mesmo tempo íntima e plural, próxima e distante. Este pensamento está em destaque aqui porque creio ser uma forma de tocarmos o dispositivo, de compreendermos a maneira pela qual o intruso/estrangeiro dá-se como corpo e como opera a sua abertura. Quando o autor afirma que: “um delicado deslizamento me separava de mim mesmo” (p. 7); “Meu coração tornou-se meu estrangeiro: justamente um estrangeiro porque ele estava dentro. A estrangeiridade não devia vir de fora senão, por ter, de saída, surgido de dentro”; “Uma estrangeiridade se revela ‘no coração’ do mais familiar – mas dizer familiar é muito pouco: no coração daquilo que nunca se assinalava como ‘coração’” (p. 8); ou “meu corpo, me são vindos de alhures, são em alhures ‘em’ mim” (p. 12), ele trata de como a sensação ia dando a ver um processo de abertura e estrangeirização de si, uma desconstrução contínua de si mesmo:

O intruso não é um outro senão eu mesmo e o homem ele mesmo. Não é um outro que o mesmo que nunca termina de alterar-se, ao mesmo tempo aguçado e esgotado, desnudado e superequipado, intruso no mundo assim como em si mesmo, inquietante ímpeto do estranho, *conatus* de uma infinidade excrescente (2000 p. 29).

Um dos caminhos apontados por Nancy para o estrangeiro/intruso, como vimos, é o de naturalizar-se. Esse processo, ao contrário do que possa parecer a princípio, não é absolutamente um processo produzido a partir do apaziguamento das tensões e inquietações produzidas, mas de sua intensificação:

A vinda do intruso não cessa de se fazer como intrusão, apesar de haver sempre a tentativa, o esforço de “naturalizá-lo”, normatizá-lo, apropriar-se dele. Por isso a intrusão não é desprovida de violência, mas a tentativa de “naturalizar” o intruso mostra-se ainda mais violenta. (MACHADO, 2013, p. 51).

Ao final de seu ensaio, e passada mais de uma década do início de sua viagem, Nancy partilha conosco que, impremeditadamente, sua estrangeiridade acabou por tomar um outro caminho “[...] não tenho mais um intruso em mim: me tornei um, é como intruso que frequento um mundo no qual a minha presença poderia bem ser por demais artificial ou muito pouco legítima” (2000, p. 31).

De trazer consigo um intruso até tornar-se um intruso no mundo. Uma viagem de si *em* si, mas também uma migração da vibratibilidade na composição *com* os atravessamentos, deixando de ser condicionado por eles, para ser parte deles. Estrangeiro de um si inapreensível, devido a sua mobilidade. Capacidade de ser e de produzir um espaço de dissolução dos seus entornos. Um corpo que sempre escapa para dentro, sem se deixar agarrar até fazer disso sua captura, seu processo de continuidade em diferença.

Não há como afirmar que as experiências de (anti)artistas que têm a deambulação como espaço criativo, induzam a estados meditativos como os apontados por Quilici, Alice & Motta e Davila, ou mesmo que operem processos de estrangeiridade/intrusão e dissolução de si como os descritos por Nancy, mas é certo – arrisco dizer – que a figura do intruso em um mundo que o considera ilegítimo é, em muitos contextos, operada pelo artista, com destaque, na contemporaneidade, àqueles que operam suas proposições dentro da arte da performance e da intervenção urbana. É neste sentido que a obra que desenvolvia se desenhava a partir do ato de acolher – por via da intervenção urbana, minha posição como estrangeiro/intruso naquele contexto e do estrangeiro/intruso em mim.

Quando a Desordem nos atropela,
tanto na vida como na arte,
de repente acordamos num mundo que não reconhecemos mais,
e que não conhecemos ainda.
Eugênio Barba

Em busca de acolher o preposto, me propus produzir uma obra *site specific* cujo “local” (sítio) “específico” era tanto relação incidental com a cidade, quanto a reiteração/continuidade deste “local” no qual reverberava um corpo sem fronteiras grosseiramente delimitáveis, que se produzia *com* a cidade na qual me encontrava, recusando a perspectiva da cidade como uma existência alheia que eu analisava e sobre a qual interviria. Manter esse duplo processo de intrusão: da cidade em mim e de mim [sic] na cidade, manter-me o intruso desta e nesta cidade, seria o modo de me vincular ao mecanismo que me produzia como território e coautor de uma determinada estrangeiridade; seria aquele princípio, dito irrecusável, com o qual eu trabalharia a partir de então. A definição do programa performativo⁶ se iniciou no momento em que, durante a deambulação descrita, acessei o estado “meditativo” no qual a fluidez entre o fora e o dentro me permitia ouvir os ruídos do entorno como palavras sem confundi-los propriamente com palavras intencionalmente produzidas, mas tornando-me consciente de seus processos constitutivos. É importante ressaltar que o desenho do programa performativo, que começo a tratar aqui, pouco se produziu no curso da deriva. Eu continuava tendo ideias de toda sorte, inclusive para a ação, e as observava até que sumissem, em geral, sendo substituídas por outras ideias ou sensações. Apenas horas depois, ao finalizar a deriva, coloquei minha atenção no sentido do que havia ficado em mim da experiência e de como este rastro poderia derivar um programa performativo, a ser realizado no dia seguinte.

⁶ Ainda que na noção de *programa performativo* aqui utilizada possam ser apontadas dessemelhanças em relação à proposta de Eleonora Fabião (2013) – sendo a ausência de compromisso com a concisão naquele a mais evidente –, a presente noção mantém seus princípios norteadores, quais sejam: “[...] um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (p. 5).

Ainda que eu não estivesse propriamente interessado em sua catalogação no momento em que as ouvia, algumas dessas palavras resistiram em minha memória após a deriva. Mais do que os sentidos que remetem, as palavras ‘vazios’, ‘vicejam’ e ‘voluptuosidades’ são resquícius do desenho melódico que o vento fazia na folhagem, marcado especialmente em suas consoantes fricativas, ou seja, nas consoantes produzidas pelo estreitamento da passagem do ar pelo aparelho fonador, no que se refere ao uso, nestas palavras, das letras v, z, s, c e j.

Outras pertinências também marcavam a permanência dessas palavras para a constituição do programa performativo. Durante a deriva, o “vazio” também se revelava na ausência de outras pessoas nos espaços públicos daquele município, sobretudo, nas marcas dessa ausência, ou seja, nos *esvaziados* (rastros, ou negativos, de presenças anteriores): as construções, as plantações, as áreas esvaziadas por remoção de recursos naturais e/ou desmatamento ou ainda as áreas cujo preenchimento por estes recursos se dava de maneira visivelmente manipulada segundo uma lógica humana, contavam histórias de ocupação e prometiam retornos.

Quando, no curso da deambulação, estive na quadra de futebol de salão da cidade, ela também estava vazia. Lá pude observar uma camada de poeira que cobria todo o piso, revelando que o espaço não havia sido usado recentemente e que o vazio não era uma condição momentânea que eu coincidentemente presenciava; também me chamou a atenção as marcas de sapatos deixadas no piso e de bolas nas paredes. Naquele momento, jogos imaginários surgiram na minha frente enquanto tentava decifrar se a posição das manchas de bola na parede, atrás das traves, significava gols efetivados ou não; e ainda: qual idade teriam as pessoas que marcaram o chão com as pegadas de seus tênis. Além da curiosidade em “decifrar” a história dos rastros, as imagens eram a tentativa de minha psique atender à necessidade de estar com outras pessoas, de povoar aquele espaço esvaziado.

O desejo de fazer “brotar pessoas” no espaço ao meu redor ligava-se também ao verbo “vicejar” que parecia me remeter igualmente a um estado meditativo que tornava sensível – no sentido de tornar-me participante, consciente – uma série de sensações surgidas nos atravessamentos com o espaço de entorno. Em um município que contava com algumas construções abandonadas, o vicejar remetia também ao processo de reocupação do espaço por vegetação ruderal, geralmente pioneira. Por fim, “voluptuosidades” me remetia a uma relação corporal com a cidade, o caminhar por horas a fio embrenhando-me por caminhos e descaminhos, bem como o desejo, tantas vezes refreado, de tocar a cidade, de uma relação tátil com seus contornos.

Compondo com estas palavras, montei a frase “Estes vazios vicejam voluptuosidades anônimas”. O “estes” seria a expressão da especificidade da ação (de sua disposição em *site specific*) e falava de uma relação com o espaço urbano público com o qual eu intentava intervir. O “anônimas” surgiu da percepção de que eu deveria compor com a ausência, tornando-me tão anônimo quanto aqueles que haviam deixado suas marcas na cidade. Para isso, eu proporia uma ação para ser fruída na minha ausência, da qual permaneceria anônimo.

A esses elementos agregaram-se outras características marcantes daquele espaço urbano: a quantidade de poeira vermelha que marcava tudo na cidade, com exceção de algumas placas de fórmica que curiosamente despontavam em um grande monte de entulho, em um dos barrancos na entrada da cidade; as buchas vegetais (*Luffa Cylindrica*) muito comuns na cidade, especialmente em alguns muros e cercas na área urbana; e a disponibilidade de água e de um balde improvisado na quadra de futebol de salão municipal.

Os elementos foram organizados no seguinte programa performativo:

1) Recolher cinco tábuas que se destacavam da pilha de entulho na entrada da cidade (figura 01);



Pilha de entulho na entrada da cidade, arquivo pessoal, 2017

- 2) Colher buchas vegetais das cercas (figura 02);
- 3) Limpar as tábuas com as buchas e o balde improvisado (figura 03);
- 4) Limpar o chão da quadra com as buchas, escrevendo com a ação de limpar, ou seja, em negativo, a seguinte frase: “Este vazio viceja voluptuosidades anônimas” (figura 04);
- 5) Escrever a mesma frase nas tábuas com a terra retirada do chão como pigmento e as buchas como pincel, criando placas de um novo negativo, agora em relação a primeira frase (figura 05);



Buchas vegetais, arquivo pessoal, 2017



Balde e tábuas, arquivo pessoal, 2017



Escrita no chão da quadra, arquivo pessoal, 2017



Escrita nas tábuas, arquivo pessoal, 2017

6) Escrever com a terra retirada do chão e usando as buchas como pincel a mesma frase nas paredes da quadra, menos a última palavra, “anônimas”, compondo o terceiro negativo. Completar a frase deixando a placa com essa palavra ao lado da palavra “voluptuosidades” escrita no muro de modo a criar a conexão do terceiro negativo com o segundo. Optar, neste caso, pelo uso da letra cursiva a fim de chamar a atenção para o fato de que alguém ali esteve escrevendo aquelas palavras a partir de uma relação subjetiva com aquele espaço (figura 06);



Escrita na parede da quadra, montagem de duas fotos, arquivo pessoal, 2017

7) Deixar a placa com a palavra VAZIO em uma clareira à beira da rodovia que atravessa a cidade (figura 07);



Placa deixada em clareira, arquivo pessoal, 2017.

8) Deixar a placa com a palavra VOLUPTUOSIDADES em alguma clareira no centro de um dos milharais da zona rural (figura 08);



Placa deixada em milharal, arquivo pessoal, 2017

9) Deixar a placa com a palavra ESTE em um carro abandonado na porta da única delegacia da cidade (figura 09);



Carro abandonado onde foi deixada a quarta placa, arquivo pessoal, 2017

10) Deixar a placa com a palavra VICEJA em uma casa em construção abandonada, a qual vem sendo naturalmente ocupada por plantas (figura 10).



Placa deixada em casa semi-construída e abandonada, arquivo pessoal, 2017

Para além de ser uma presença constante nas impressões que retive no meu trânsito pela cidade, a intervenção recebeu o nome de *Negativos*, em referência à fotografia, ou seja, à película que marca uma imagem por seu oposto complementar e que tensiona presente e passado ao ser o registro de um momento vivido, que é ao mesmo tempo presente enquanto imagem e passado enquanto ato no mundo. Da mesma forma, a ação buscaria tratar da presença imaginada, apontando o vazio de sua ausência e tentaria tensionar presente e passado, criando uma ação para ser encontrada e não procurada, nem vivida como presente, mas fruída como incerto e inapreensível passado a vicejar imaginações sobre contextos, histórias e objetivos daquele que ali esteve, deixando registrada sua passagem. Semelhante às marcas que encontrei nas paredes e no piso da quadra, agora pretendendo-se não rastro acidental, mas gesto consciente, quiçá poético, do registro das voluptuosidades de outro anônimo com o espaço público.

Achei pertinente grafar o título como *Negativvvos*, com a triplicação da consoante fricativa “vê”, a fim de referenciar as três palavras que inauguraram o programa – vazios vicejam voluptuosidades – e o som do vento. Também materializa a escolha por criar correspondências internas de três negativos, como três registros espelhados de um mesmo mundo imaginário em diferentes películas. Por fim, a letra “v” remete ao cinco em algarismos romanos, as cinco palavras

de cada uma das frases e, considerado a primeira letra “v” com a vogal “i” que a antecede, este cinco torna-se quatro, número de palavras do terceiro negativo.

No dia seguinte, a ação foi executada, demandando aproximadamente quatro horas, durante as quais fotografei as imagens que constituem este ensaio. Para além do que se pode ver nas imagens, gostaria de fazer referência a duas resistências que percebi em mim em relação às outras cidades de minha história (aquelas que “moram em mim”, como diz Chico Buarque em *Assentamento*) e das expectativas que me criaram corpo. A primeira se deu entre a ação de limpar o chão com a frase e o início da pintura das placas.

Com a determinação de cumprir o programa anonimamente, ocupava-me de não provocar barulho ou fazer ações que pudessem atrair pessoas. Essa precaução desencadeava em mim um estado de vigilância próximo ao vivenciado no dia anterior, em relação à possibilidade de que eu fosse inquirido por alguém que me julgasse invasor de alguma propriedade. Foi neste estado que ouvi um carro que acabava de estacionar do lado de fora do ginásio, a poucos metros de onde eu estava. Tive segundos de um medo exacerbado, que me deixou sem reação. Então, retornei à crença do dia anterior, como se a sensação de que eu estava sendo observado continuamente se confirmasse e, baseado nessa suposição, concluí que a pessoa que me acompanhava poderia ter chamado a polícia e temi ser acusado de ter invadido a quadra, mesmo que a porta já estivesse aberta quando cheguei. Respirei fundo e me aproximei da porta. Do lado de fora, um homem bastante atento parecendo assustado, pedia que eu lhe desculpasse, pois não era da cidade e gostaria de saber como encontrar a prefeitura. Parecia que, de alguma forma, a cidade produzia esse estado de alerta em seus estrangeiros. Na cidade tão pouco povoada, era na atenção extracotidiana que nos irmanávamos.

A segunda aconteceu quando iniciava a colocação das placas nos locais escolhidos. Assim que cheguei no lugar que pretendia colocar a placa de Vazio, percebi que não estava com a minha carteira. Mesmo não tendo me aproximado de ninguém, além do senhor que me referi no parágrafo anterior, tive imediatamente a crença de que dificilmente a encontraria, pois ela teria sido provavelmente encontrada e levada por alguém. No entanto, voltei desanimado pelo mesmo percurso feito até aquele momento, apenas para me certificar do que intuía que teria acontecido, para enfim encontrá-la em um local pelo qual eu deveria ter passado cerca de dez minutos antes. Ainda no perímetro urbano, mas, ainda assim, intacta.

*Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: [...] fazer alusão ao inapresentável.
A arte, assim, propriamente, não diz o indizível, ela diz que não pode dizê-lo.*

Nelson Brissac Peixoto

No decorrer dessa trajetória, o princípio irrecusável para o desenvolvimento da intervenção urbana, que afirmaria a precariedade e a potência de uma estrangeiridade específica, deu-se como a emersão do que, com a ajuda de Nancy, nomeei intruso. A resistência – através da manutenção da vibratibilidade com os acontecimentos do espaço de entorno possibilitada enquanto liquidez nas fronteiras delimitáveis ao corpo – à naturalização e, conseqüentemente, à dissolução deste estado permitiu que o intruso (e sua lógica constitutiva) *reverberasse mundo*, produzindo um acontecimento no espaço público da cidade que se dava pela ampliação dos acontecimentos deste corpo-espaço em sua experiência de estrangeiridade.

O que pretendo destacar neste momento é que o acontecimento – estético, poético, criativo –, que o intruso inaugurava, se dava *no* corpo (primeiramente meu e, posteriormente, da cidade) e não por vontade ou atividade deliberada *pelo* corpo. Não havia o sujeito que ao decidir racionalmente produzia em si mesmo e em seguida reverberava determinados afetos, mas alguém que se engajava no acontecimento e em suas possibilidades. Uma disponibilidade que une passividade e atividade em um mesmo movimento – que prefiro chamar de disponibilidade *passivativa*⁷ – frente à experiência, ou seja, uma postura de busca permanente pela sintonização na justa medida entre abertura e composição com o acontecimento.

Se a estrangeiridade/intrusão incide diretamente no corpo-espaço e não por meio de uma vontade deliberada do “eu”, sua reverberação ao mundo não será um exercício *sobre*, ou a descrição do ocorrido em outro suporte, mas um exercício *com*, isto é, a continuidade do que se faz indescritível quando acessado fora da experiência, como aponta Nelson Peixoto:

O estrangeiro só pode transmitir as mesmas sensações que experimentara diante daquelas paisagens, como se as estivesse contemplando naquele instante. Com o mesmo espanto e a mesma falta de palavras provocadas pelo que é indescritível. (2003, p. 26).

O *silêncio* de que nos falava Le Breton no início deste ensaio reaparece na *falta de palavras* de Peixoto, que aponta, por sua vez, o corpo estrangeiro como território e espaço de trânsito para o *indescritível* (semelhante ao *inominável* do pensador francês), de modo que deste corpo podem decorrer outros acontecimentos, sem serem, no entanto, subprodutos das vontades de quem lhes faz portador (exceção feita às vontades que atuam como dispositivo formador da própria agência do acontecimento, de suas potências intrínsecas como seria, no caso do estrangeiro de Peixoto, o desejo de transmitir a outrem, que atuaria como parte da reemersão do espanto e da afonia).

Durante a construção do programa performativo de *Negativvos*, busquei atentar à passagem de uma intrusão que *me* acontecia à intrusão que acontecesse *com* o espaço ao meu entorno, e como, pelo encontro de nossas singularidades, poderia derivar um espaço poético (de *poiesis*, um espaço em criação) capaz de contribuir para outras experiências estéticas, ainda que não

7 Sobre passivatividade, ver “Pognometria e Intervenção Urbana: um exercício de variáveis”, (BAFFI, 2018, p. 281)

mediadas por um desejo sobre o que deveria ocorrer. Capturar os gestos justos (precisos, no sentido de justeza e não de justiça⁸) que me permitissem o engajamento simultaneamente na intrusão em curso e no espaço em curso ao meu redor, tensionando um e outro. Quando falo de um espaço em criação/em curso me refiro a uma disponibilidade, frente a determinadas características do lugar no qual se insere a obra, própria da criação para locais (ou sítios) específicos. Como aponta Peixoto referindo-se aos escultores, mas que acredito pode ser igualmente aplicável a qualquer artista que produza obras *site specific*:

A obra para sítio específico evidencia que o lugar está em permanente mutação, é um espaço de passagem. Não há referência a uma localização primordial e estável. O escultor não busca lugares particularmente dotados de significado histórico ou imaginário. Não trabalha com a imagem deles, mas com sua conformação espacial. Converte esses locais de trânsito, espaços típicos da dinâmica urbana moderna, em lugares da experiência. (2003, p. 318)

Ter como objetivo *converter locais de trânsito em lugares da experiência* traz, ainda segundo Peixoto, uma dimensão arquitetural à obra feita para locais específicos [tomando arquitetura em sua acepção fundamental, ou seja, de “lugar em que, simplesmente, se desenrola a vida.” (*idem*, p. 319)].

A arquitetura como prática artística e técnica define-se, grosso modo, pela ação de edificação de espaços para uso humano tendo por enfoque preponderante sua dimensão plástica/estética. Promover a modificação das dinâmicas de uso de espaços públicos, para que passem a compor fruções estéticas da experiência de cidade, é o compromisso comum no qual parte das obras arquitetônicas e *site specific*s se encontram com as ações de intervenção urbana em arte. É por terem territórios de consistente vizinhança que alguns conhecimentos erigidos em uma destas áreas do conhecimento podem ser compartilhados e aplicados às outras, com pouca ou nenhuma necessidade de adaptações ou reconsiderações que partam de suas diferenças constitutivas. É deste modo que as considerações a respeito da função do programa em arquitetura podem nos revelar mais informações sobre o *modus operandi* de um programa performativo para ações de intervenção urbana.

Aqui tratarei especificamente das proposições de Igor Guatelli (2012) sobre o lugar do programa na arquitetura dos entre-lugares. Além de eleger os espaços de uso público como matéria de trabalho, suas proposições confluem para o pensamento da intervenção urbana em arte materializado em *Negativvos*, ao fugirem dos paradigmas arquitetônicos de busca pela produção de um espaço ideal para usos predeterminados (ainda que esse espaço paradigmático seja multifuncional, suas múltiplas funções estão previstas no programa apresentado) em direção a um

8 A discussão sobre a dupla justiça/justeza é desenvolvida dentro das ferramentas-conceitos do Modo Operativo AND, de Fernanda Eugênio, Portugal. Sobre sua aplicabilidade e contexto em que podem ser acessadas ver: EUGÊNIO, Fernanda, 2017; 2018 e DUENHA, M; EUGENIO, F; DINGER, A, 2016.

espaço cujos usos sejam determinados pelas necessidades de seus sujeitos *a posteriori*. Diz Guatelli que, dentro de suas proposições:

[...] o programa em arquitetura passaria a ser entendido como programação de situações geradoras de acontecimentos. Seria uma condição mínima para a ativação de um suporte arquitetônico e um lugar. (2012, p. 115)

Seu interesse pela *condição mínima* é altamente influenciado pela aceção de programa concebida a partir dos apontamentos de Derrida (2004):

A ideia de programa como um pro-grama (*for gramme*), pelo grama, em favor do grama, como algo que diz respeito aos processos de construção de uma dinâmica mínima capaz de provocar reações e estimular e fortalecer as solicitações (*sollus + ciere* – etimologicamente mover, abalar o todo) *a posteriori* por parte do usuário/fruidor em relação à estrutura, e não como instrumento que atenda “necessidades” ou determine *a priori* os limites de uso dessa estrutura. (GUATELLI, 2012, p. 75)

Estar em “pro-grama” é estar em favor da dinâmica mínima ou do gesto justo, “passivativo”, capaz de desencadear acontecimentos poéticos futuros que sigam fortalecendo as solicitações de um espaço em curso / em mutação em sua relação direta com o fruidor, ou seja, de forma não mediada pelas intenções daquele que realiza a ação. Sobre a qualidade desse gesto *gramático* e seus desencadeamentos, acrescenta Guatelli:

De alguma maneira, talvez possamos pensar o grama como um rastro, que corresponderia a uma força de engendramentos, invisível, espectral, inominável e incontrolável ao ser trabalhada a partir de uma perspectiva da eclosão do imprevisto, do acidental – a chance do porvir – e não só como fixação e delineamento de outras realidades e resolução de necessidades identificadas *a priori*. O pro-grama passaria a funcionar como uma estratégia, operando como rastro [...] uma presença espectral o suficiente para receber e aceitar a emergência de solicitações e inscrições suplementares. [...] Operar o programa como um rastro seria considerá-lo uma estratégia “pré-formacionista”, seria operá-lo como motor de fluxo contínuo de acontecimentos imprevistos e não como gerador de usos supostamente dominados e controlados. [...] [programa como] força disseminadora (rastros) de situações e significações. (2012, p. 76-77)

Um programa que vise a abertura a outros mundos, tão possíveis quanto imprevistos, ao invés da materialização de um mundo *a priori* racionalmente concebido. Um grama que funcione como convite a (aberto ao porvir) e como convocação de (por incontrolável força de engendramentos) coautores da experiência vindoura. Para não impor limites de uso e não destituir a força do lugar, é preciso não reduzir o programa nem às necessidades passadas, nem à determinação de situações e significações vindouras, mas compor com essas forças.

Quando tratamos de intervenções urbanas, o caráter transformador da dinâmica de uso da cidade aparece intrínseco à ação. Transformar aqui não é aniquilar os usos e processos em curso, impondo uma agenda de modos de ser e de fazer a cidade – a isso concorrem os espetáculos (DEBORD,

1997) e a eles, as intervenções urbanas em arte não são afeitas –, mas acrescentar “detalhes e uma camada de significado” como destaca Fontes (2013), citando *passim* Frenchman (2004):

No universo das apropriações temporárias possíveis, o aspecto que irá diferenciar a intervenção, ativa e intencional, do uso cotidiano, práticas diárias, será mais uma vez a intenção transformadora. Já diria Frenchman que as intervenções adicionam detalhes e uma camada de significado ao uso cotidiano, incrementando a experiência urbana. (2013, p.66)

Os *detalhes* de Frenchman se unem ao *grama mínimo e inominável* de Guatelli, ao *silêncio* de Le Breton e ao *indescritível* de Peixoto, para apresentar o silente como força que instaura profundas e contaminantes transformações no espaço do corpo e de suas continuidades com os demais corpos e com o espaço da cidade. Instaurar o silêncio para ouvir (ver, tocar) as melodias tênues que compõem cada encontro – à semelhança da performance 4’33”, de John Cage⁹ – de modo a acolher o gesto que, como rastro, instaura a abertura para outros mundos ao mesmo tempo possíveis e inimagináveis.

REFERÊNCIAS

BAFFI, Diego Elias. **Ensaio entre mundos possíveis: a estrangeiridade como princípio para a criação de intervenções urbanas em arte**. 2019. 9 v. Tese (doutorado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

BAFFI, Diego Elias. Passivatividade: exercício da diferença na construção de uma ética cênica. **Anais do V Colóquio do Centro de Estudos MARGENS: Interdisciplinaridade, diversidade, multiplicidade nas Artes: nucleações em torno de Suzi Frankl Sperber**. IEL – UNICAMP, Campinas, 2013. [no prelo]. Disponível em: <https://tinyurl.com/ycwp22db>. Acesso em: 15 abr. 2021.

BAFFI, Diego Elias. Pognometria e Intervenção Urbana; um exercício de variáveis. **Boitató Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL** [on-line]. jan-jun de 2018 n. 25, p. 259 a 292. ISSN 1980-4504. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/download/35222/24529>. Acesso em: 15 abr. 2021.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BUARQUE, Chico. Assentamento. In **Terra**, Rio de Janeiro: Marola Edições Musicais Ltda., 1997.

DAVILA, Thierry. **Marcher, créer**. Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XXe siècle. Paris: Éditions du Regard, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

9 Em 1952 John Cage apresentou sua obra célebre, na qual um pianista permanece diante de um piano em silêncio, realizando apenas pequenos gestos, por quatro minutos e trinta e três segundos.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUENHA, M; EUGENIO, F; DINGER, A. Entre-modos. Um jogo de re-perguntas à volta do Modo Operativo AND. In: **Urdimento**, v. 2, n. 27, p. 96-123, Dez./2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102272016096>. Acesso em: 15 abr. 2021.

EUGENIO, Fernanda. (original) **Para uma situação do Modo Operativo AND**. 2018. Disponível em: <https://www.and-lab.org/para-uma-situacao-do-mo-and>. Acesso em: 15 abr. 2021.

EUGENIO, Fernanda. Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND. In: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 203-210, maio/ago., 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/2333>. Acesso em: 15 abr. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. In: **Ilinx-Revista do LUME 1**, n. 4, p. 01-11, dez., 2013.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes**: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 1ª ed., 2013.

GUATELLI, Igor. **Arquitetura dos entre-lugares**: sobre a importância do trabalho conceitual. São Paulo: Editora Senac, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: SciELO-EDUFBA, 2012.

LE BRETON, David. **Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política**. Diário de Sevilla, 21-10-2017 (original). Entrevista concedida a Pablo Bujalance Málaga, trad. Sílvio Diogo. Disponível em: <https://desenhares.wordpress.com/2017/10/21/ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

MACHADO, Felipe Wircker. **Uma ou várias peles**: sobre o corpo inacabado. 2013. 216 f. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

MOTTA, Gilson; ALICE, Tania. Andar, dançar, meditar: performance como prática espiritual. In **PÓS – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 8, n. 15, mai./2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 30 jan. 2019. p. 314-16 [sic]

NANCY, Jean-Luc. **O intruso**. Paris: Éditions Galilée, 2000. Tradução: Pricila C. Laignier. [inédito].

QUILICI, Cassiano S. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SABATÉ, Joaquin; FRENCHMAN, Dennis; SCHUSTER, J. Mark (Orgs.). **Llocs amb esdeveniments**. Event Places. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.

“ ” INTERVENÇÃO URBANA E O INTRUSO EM UM SITE SPECIFIC SILENTE
Diego Elias Baffi/ EIXO 1

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021

PISTAS PARA ENCONTROS NÃO PREMEDITADOS¹

Caio Monczak²
Francisco Gaspar Neto³

RESUMO: Este artigo é a resposta a uma experiência de criação coletiva proposta pelos autores, denominada Prática de Arrumação, na programação do Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida - Viver na Arte, organizado pelo Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas, do Campus Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná em Curitiba, entre os dias 22 e 27 de fevereiro de 2021. Os elementos constituintes de estratégias de criação e convivência são apresentados no texto através das descrições do espetáculo teatral *And on the Thousandth Night...*, do coletivo britânico Forced Entertainment; da leitura teatral de Carmelo Bene sobre a obra dramática de William Shakespeare, da performance *Self Unfinished* de Xavier Leroy e da relação traçada por Erin Manning entre tango e processo de individuação e coletividade. Entre essas descrições está a correlação entre trechos de pagode dos anos noventa e a descrição de Ariane Mnouchkine do processo de composição em teatro. Por fim, se descreve a prática de Arrumação, no evento de pesquisa, analisando seus momentos de preparação, execução e elaboração de seus efeitos em um texto escrito.

Palavras-Chave: Criação coletiva; práticas Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida - Viver na Arte; Estratégias de criação e convivência; Prática de Arrumação.

CLUES FOR (UNPLANNED) ENCOUNTERS

ABSTRACT: This paper is a response to an experience of collective creation proposed by the authors, and named Practice of Arrumação, within the schedule of the event Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida – Viver na Arte, held by the Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas from Curitiba II Campus, Paraná State University from 22 to 27 February, 2021. Constituent elements of strategies of creation and coexistence are presented in the text through descriptions of the theater performance *And on the Thousandth Night...* by the British group Forced Entertainment; through Carmelo Bene's theatrical reading of William Shakespeare's dramatic works; through the performance *Self Unfinished* by Xavier Leroy; and through the connections between tango and the process of individuation and collectivity thought by Erin Manning. Among these descriptions is the correlation between *pagode* snippets of the nineties and the description provided by Ariane Mnouchkine of the composition process in theatre. Finally, the practice of Arrumação in the event is described, and its moments of preparation, execution and elaboration are analyzed in a written text.

Keywords: Collective Creation; Practices within Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida - Viver na Arte; Strategies of creation and coexistence; Practice of Arrumação.

1 O texto deste artigo é resultado das provocações dos conceitos de Idiorritmia de Roland Barthes (2003) e Nuvem de Gaston Bachelard (2001) que foram os disparadores do encontro Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida - Viver na Arte, organizado pelo Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas, do Campus Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná em Curitiba, entre os dias 22 e 27 de fevereiro de 2021. Embora os dois autores não sejam citados diretamente no texto, os efeitos de suas provocações auxiliaram na sua elaboração.

2 Mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná - Faculdade de Artes do Paraná (2016).

3 Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (2016), bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (agência do fomento CAPES) na Universidade de Lisboa. Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (2005), possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) (1993). Professor Adjunto A da Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: kikoneto@gmail.com

O cuidado de si é mais responsável que o sentimento de culpa. Ao mesmo tempo, a energia do perdão vale a pena conhecer. Como diria Bataille um autêntico escritor é quem rechaça o servilismo. O importante é afiar a própria intenção e ultrapassar a ideia de trabalho, dívida ou disciplina. Não tocar as coisas com a mão da agonia. E, como diria Artaud, não ter medo de mostrar o osso e de perder a carne ao passar.

“REUBEN”

PRIMEIRA PISTA: *And on the Thousandth Night...*, do coletivo britânico Forced Entertainment, apresentado em Lisboa em 2014; nele, os 6 performers gastam horas contando histórias que iniciam com *e era uma vez...*; mas elas sempre são interrompidas pela introdução de uma nova história. Um espetáculo cuja narrativa é a dinâmica das suas interrupções. Há algo em *And on the Thousandth Night*, e na longa história do Forced, que podemos chamar de má vontade deliberada com o teatro, vontade de frustrar as expectativas e de levar os espectadores a se perguntar “o que é mesmo que eu estou fazendo aqui?” Em *And on the Thousandth Night...* a questão principal que se coloca para performers e espectadores é essa: “o que estamos fazendo aqui?”. O inacabamento do Forced recusa o fim do espetáculo, recomeçando sempre e sempre do mesmo início: “e era uma vez”. Reis, rainhas, adolescentes, viúvas negras, mais que personagens, são motivos que entremeiam o recomeço eterno e não-resolvido. O que exatamente *And on the Thousandth Night...* evita? O fim premeditado da peça, o reconhecimento e a catástrofe, o servilismo ao premeditado. Podemos dizer que o espetáculo evita a morte como princípio organizador da cena ou, como diz Deleuze (2010), a peça teatral como percurso que levará à morte, se não do herói, dela mesma. É preciso evitar a morte como falência da vontade para encontrar a morte como apoteose da vontade. Um pouco de má vontade, então, senão não há respiração.

SEGUNDA PISTA: é uma questão de vida ou morte. A expectativa do espectador é a sua sede por sangue. E quantas implicações não estão envolvidas aqui? Primeiro, é preciso entregar a obra para quem pagou o ingresso; depois, é preciso comunicar, agradar, mediar, acalmar; e por último, controlar as velocidades que se passam no meio, os devires loucos como vassouras de bruxas. O eterno recomeço travestido de novo acontecimento... mais uma vez... mais uma vez... *And on the Thousandth Night...* evita o recomeço do mesmo e encontra uma potência no desejo de morrer... e mais uma vez não será entregue o que se espera. Aqui, a má vontade, como elemento vivificante, é uma coragem e um instinto de sobrevivência. O que seria de Sherazade se ela fosse pró-ativa e concluísse a tarefa-história com eficiência? O que aconteceria se o desejo do Sultão fosse satisfeito?

O espectador-Sultão é a figura do fim antecipado. A morte espreita a cena toda vez que o espectador-Sultão é contemplado no seu desejo de chegar ao final da história, de saber o que se passará no fim. Entre o espetáculo-Sherazade do Forced e o espectador-Sultão identificamos dois distintos modos do tempo. O tempo cíclico no qual o fim rima com o começo, o devir da dialética como sucessão temporal necessária e negatividade como motor. Aristóteles define bem esse modelo

ao descrever a sucessão temporal e necessária na tragédia; ação única com início, meio e fim cujo objetivo é a purgação dos sentimentos de terror e piedade. Não me interessa aqui tanto sobre o tema da purgação. Proponho que se perceba como esse esquema pretende aprisionar a multiplicidade na unidade, de duas maneiras; o aprisionamento do meio entre o início e o fim, o presente sempre enclausurado entre a expectativa e a resolução. E a estabilidade como resolução de uma tensão insolúvel. E reside aí, exatamente, o problema: a resolução. *And on the Thousandth Night...* evita a resolução, não se ocupa do fim, ao contrário, se mantém no meio e frustra toda expectativa.

Me pergunto se o espectador-sultão, aquele que tem expectativa, que tem sede de sangue, fica frustrado ou aliviado ao não ter o que se espera, ao não reconhecer nem poder prever aquilo que se apresenta, a não tomar consciência das pistas que realmente são apresentadas a ele. Que espectador emerge dessa condição? Talvez, justamente porque não mais espera, deixe de ser um espectador, mesmo que continue sentado na almofadada poltrona, e passe a ser o cocriador ou participe, porque não há mais aonde chegar, apenas o que se oferece como presente. Presente enquanto tempo-espço e enquanto dádiva. Só se torna acontecimento aquilo que for aceito e retribuído. Desse modo, podemos também dizer que as interrupções da narrativa linear arrancam do acontecimento cênico uma multiplicidade de identidades infinitas e variantes, mas também arrancam o espectador de uma posição passiva, interrompendo a velha divisão entre palco e plateia.

O gesto por trás do esquema Aristotélico é fruto da vontade de resolver a multiplicidade pela unidade, o movimento pela estaticidade. Ficção que o drama herda na medida que é sempre a mesma história eternamente repetida, a de si mesmo. São vários os heróis e são vários os temas dos conflitos, mas no fim das contas (ou dos contos) é o drama, com seus conflitos dialogados, heróis personificados e suas resoluções que se apresentam em cena. Não somente Carmelo Bene foi capaz de ver e conjurar a sombra da morte no teatro. Mas há um aspecto na obra de Bene que Deleuze lê com muita clareza; a relação do seu teatro com a vida e com as variedades que ele arranca do caos. A relação crítica de Carmelo Bene com a figura de Shakespeare demonstra este caso.

Como diz Deleuze (2010), as montagens que Bene faz das obras de Shakespeare não são reproduções, adaptações ou obra derivada; elas envolvem o gesto crítico de trazer Shakespeare de volta à vida, ou melhor, de liberar a vida aprisionada por Shakespeare como artista de sua época e por séculos de opinião sobre sua figura e sua obra; duplo modo de aprisionamento da vida que o gesto da amputação enfrenta. Vale descrever, quando Bene amputa a figura de Romeu do texto original de Shakespeare, como representante do poder, ele libera, ao mesmo tempo, as outras personagens de seus destinos já conhecidos e o próprio Shakespeare dos inumeráveis escrutínios de críticos e estudiosos. Julieta já não se ligará ao amor eterno por Romeu e nem mesmo será necessário que se ligue a qualquer aliança; Julieta já não é um indivíduo historicamente marcado, agora ela é uma singularidade em comunicação com universos em disparidade. Romeu amputado traz Shakespeare de volta à vida, mas não à sua vida particular e sim a de Sherazade, evitando cumprir o desejo de morte do Sultão, seja na figura do espectador, do crítico ou do historiador.

O gesto cirúrgico de amputação de Bene rasga o véu das infinitas intepretações para reencontrar Shakespeare no embate com o Caos e que, no entanto, une os dois artistas no verdadeiro combate, o combate contra a *doxa*, a opinião.

A figura da morte não deve ser imediatamente relacionada com a dissolução do indivíduo, outra armadilha do Sultão e da opinião; Sherazade sabia disso e enfrentava a morte todas as noites para não sucumbir ao triste fim, não de sua vida, mas *da vida*. Há uma tendência em considerar que a entropia absoluta é a morte; isso é verdade, em última instância, mas é preciso lembrar que a entropia é um processo temporal que leva à estabilização total de um sistema. A morte física de um indivíduo não corresponde a este esquema. Alguém se vai e, no entanto, a sua obra fica, assim como ficam os objetos nos quais ele colocou suas marcas e ficam os signos-lembrança de suas relações. E é neste sentido que se pode dizer que há uma vida personificada e *a vida* como potência anônima que atravessa e anima toda vida. Sherazade enfrenta as várias mortes noturnas para renascer sempre no dia seguinte e entre uma morte e outra, *a vida* e o embate com o caos.

TERCEIRA PISTA: Vassouras. Era uma vez... um grupo de samba rock que cantava assim: “Diga aonde você vai que eu vou varrendo”. O trecho da música Dança da Vassoura de Delcio Luiz e Anderson Leonardo, sucesso nos anos noventa com o Molejo, oferece a imagem precisa de como o trabalho da composição é antes de tudo a preparação das condições para a emergência da obra de arte, mais do que a elaboração de uma obra de arte. Como diz Laurence Louppe (2021), a composição é agenciamento de elementos díspares, singulares, conjugados em uma linguagem própria cujas leis de organização são relativas ao seu próprio composto. Sendo assim, compor é varrer do composto todas as forças de conjugação e dissolução que poderiam levá-lo à morte, entre elas as determinações do ego e ideias pré-concebidas ... - Pare!

Era uma vez uma diretora chamada Ariane Mnouchkine (2011, S/P) que captou essa dinâmica coletiva a partir do papel do diretor, associando o trabalho de criação em teatro ao *curling*, ela dizia:

Uso como exemplo aquele jogo que acontece numa pista de gelo, o curling. Entre os jogadores há um cara que fica varrendo o gelo à frente da pedra pra que ela deslize o máximo possível. Eu acho que essa pessoa é o diretor de teatro. O que ele faz é o que o diretor faz. Tentar tirar o máximo possível de obstáculos. Tudo o que não é necessário. Toda mobília, as ideias e intelectualismo inúteis, para que o ator alcance a poesia, a transformação, porque mesmo numa cena que pode parecer super realista, sabemos que ali há uma metamorfose.

- Pare!

Era uma vez a apresentação de um livro chamado “Espinosa: Filosofia Prática” de Gilles Deleuze (2002, p.7), e de repente alguém pergunta: “Diga-me, o que o levou a ler Espinosa? O fato de ele ser judeu?” Ao que outro alguém responde:

Não, Vossa Excelência, eu nem tinha ideia disso quando me deparei com o seu livro. Aliás, se o senhor leu a história de sua vida, pôde ver que não era amado na sinagoga. Encontrei o volume em um antiquário da cidade vizinha; paguei por ele um copeque, lamentando naquele momento gastar um dinheiro tão difícil de ganhar. Mais tarde, li algumas páginas, em seguida, continuei como se um vento forte me impulsionasse pelas costas. Não compreendi tudo, como lhe falei, mas quando tocamos em tais ideias é como se segurasse em uma vassoura de feiticeira. Eu não era mais o mesmo homem” (2002, p. 7).

Para além do reconhecimento de uma identidade (o fato dele ser judeu), o que levou esse personagem a ler Espinosa foi o encontro de uma pista. E em toda pista há uma relação com o desconhecido, com o não premeditado. Aqui o vento forte é *a vida* como potência anônima que atravessa e anima toda vida e a vassoura da feiticeira é operadora de metamorfoses. Outra passagem da mesma canção: “Na dança da bruxinha dança preta, dança loura / agora todo mundo na dancinha da vassoura”. A referência à bruxa é precisa. Ao mesmo tempo em que a vassoura facilita o fluxo e o deslizamento, é um meio de transporte encantado que... Pare!

QUARTA PISTA: A galeria. Outro exemplo e os mesmos elementos. *Self Unfinished*, trabalho solo de Xavier Leroy, de 1998. A sala ampla de uma galeria, uma mesa e uma cadeira, um aparelho de som. De início, o homem e a máquina, tarefas simples e, no entanto, interrompida. Leroy, assim como o Forced em *And on the Thousandth Night*, se recusa a entregar o que se espera. Em algum momento, com gestos precisos, sem exageros, o performer ergue a camisa, esconde o rosto e os braços; ele dobra o próprio corpo e se apoia nos braços e nas pernas, com a cabeça e os braços escondidos sob a camisa; em seguida, o que se assiste é uma sequência de metamorfoses, na cena e nas nossas cabeças. As mãos voltadas para trás, caminhando de costas, mas será mesmo de costas? O que se vê é o que se vê e o que se imagina estar vendo. Yvonne Rainer (1999 S/P) descreve o que viu: “Para mim, alternou-se como inseto, marciano, galinha, regador, lagarta em pupa”⁴. O que vemos é o ritmo das modificações e as paradas. A figura se movimenta pelo espaço, toca mesa e cadeira, apoia-se na mesa e agora não sabemos se com os pés ou as mãos; para além dos animais vistos por Rainer existe mulher, homem, criança, objeto, multidões.

Em *Self Unfinished*, Leroy coloca em questão a noção de sujeito que se estabelece sob categorias fixas: homem, animal, mulher, criança, biologia, máquina. A incompletude do sujeito mostrada por Leroy mostra que o indivíduo já experimenta a coletividade ontologicamente porque a sua individualidade é somente uma das estações do processo de individuação, assim como ela compartilha uma natureza não individuada, pré-individual (SIMONDON, 2020). O desconcerto deste trabalho é causado por aquilo que não se oferece; sem os marcos que dão unidade e identidade à individualidade o espectador fica sem chão, desconcerta-se e precisa dar um jeito para encontrar o equilíbrio que a cena roubou. A figura, ela mesma, cambaleia, se torce, esbarra, mas não perde seu equilíbrio próprio. O desconcerto é o mergulho no pré-individual, no incomum partilhado sem

4 For me it alternated variously as insect, martian, chicken, watering can, caterpillar into pupa, et al. (Tradução minha)

comunicação, e é também impulso para a criação. O que se coloca em risco no ato compositivo é a tendência do bailarino de controlar, já que é na interrupção dos seus atos habituais de percepção e ação que se encontra a abertura necessária para a comunicação de dois processos que diferem somente em magnitude. Podemos dizer que Leroy comunica o plano das singularidades que vagueiam no espaço e o plano das estruturas e funções que já contam com suas histórias próprias: é um homem e uma mulher e um animal e uma máquina e... Por fim o corpo nu, mas que corpo? O que se torna presente na cena é a multidão que não se permite ser contida em um indivíduo. E existem outros lugares com outras matérias; Rainer percebeu bem ao dar tanta atenção aos animais que imaginou; suas matérias eram outras, com outras velocidades e, ao mesmo tempo, parte do composto.

QUINTA PISTA: encontrar pistas ou dar pista? Uma outra sala, agora com vários casais caminhando, desenhando figuras com suas paradas e disparadas: passos marcados, volteios e distâncias calculadas. A descrição que Erin Manning (2009, p. 25-26) faz de um salão repleto de dançarinos de tango nos ajuda a afinar as nossas lentes para captarmos essa cena de uma certa distância e o que ela quer que vejamos é a pista e não os dançarinos. Então é preciso descrever a cena em negativo (como os negativos dos filmes); ela nos convida a esquecer os casais em pares, as coreografias ensaiadas e deixar o olhar flutuar por entre os espaços, os ritmos, a simultaneidade dos intervalos:

Eu movo para mover com você e para mover com eles e para mover você me movendo. Os corpos se recompõem ao longo de novos vetores e os órgãos se dispersam. Os intervalos conectados transformam afetivamente a nossa relação coletiva: a música se move conosco, nossos passos coletivos soando como uma batida de continuidade marcada⁵.

O tango acontece quando o corpo se lança para formas ainda por vir e somente neste sentido é que se pode dizer dançamos juntos; recorrer ao passo coreografado é deixar de *dançar com* para se aprisionar em uma dança solipsista. Do solo de Leroy não se pode dizer solipsista porque envolve uma multidão maior que uma multidão de indivíduos humanos e principalmente porque não se resolve como autorrealização de uma individualidade.

E se há uma multidão que se move em conjunto na estranha figura coletiva de Leroy, no tango de Manning desenha-se uma multidão entre multidões. Em ambos os casos a relação envolve ritmo e esquecimento; o que retorna sempre é a relação negociada e improvisada que não procura rimar o passado e o futuro, mas que constitui no presente futuros possíveis enquanto o passado se dissolve. Nas metamorfoses de Leroy a estranha figura não se confunde com nenhuma de suas

5 I move to move with you to move with them to move you moving me. Bodies recombine along new vectors, and the organs disperse. The connected intervals affectively transform our collective relation: the music moves with us, our collective steps sounding like a beating of a marked continuity. (tradução minha)

formas temporárias, embora seja mais visível que todas elas. Não que nós a vemos, mas é ela que nos faz ver ao se instalar na retina. Do mesmo modo que o tango não está nos passos marcados, mas nas repetidas combinações de relação “a cada vez”.

SEXTA PISTA: Os encontros não premeditados: Prática de Arrumação. O que tem pra hoje? Nem galerias, nem salões de tango, nem salas de teatro estão disponíveis à vida conjunta por conta do isolamento social. A parcela da população que tem o direito básico de se proteger durante a pandemia trabalha em casa para não se expor ao vírus. E assim se popularizou a expressão “*Home Office*”, fazer da sua casa um escritório, um local de trabalho. Ao mesmo tempo que a casa se fecha ao vírus ela se escancara, como se não tivéssemos escolha, para uma avalanche de lixo midiático que entra pelas nossas telas. A jornalista Eliane Brum, em seu artigo “Quando o vírus nos trancou em casa, as telas nos deixaram sem casa”, afirma que “se há *Office*, não há *Home*” (2020). Se há trabalho, servilismo, não há lar. A má vontade, retomando algo da nossa primeira pista, é o corpo querendo voltar para casa. Porque afinal, sem lar é impossível descansar. A sensação de se sentir sem casa mesmo estando em casa é legítima e representa mais um passo em direção ao fim do sono. Dormir implica em não produzir e não consumir, um problema para uma sociedade em que praticamente tudo foi colonizado pela lógica da mercadoria. O ensaísta Jonathan Crary em “24/7 Capitalismo Tardio e os Fins do Sono” (2016) alerta para diversas investidas, da ciência e do poderio militar, para ultrapassar esse último limite. Em primeira instância, criar um soldado sem sono e em segunda, o trabalhador/consumidor sem sono. É possível desfazer a função da videochamada como uma máquina pela qual o trabalho invade a nossa casa e sequestra nossos afetos? É possível fazer da videochamada mais uma pista para se dançar? Nosso espaço de coletividade agora está restrito às videochamadas. Isso é encontro? Isso é presença? Isso é possível? Na tela (cada um na sua casa) é possível mover, mover o outro, ser movido, mover o movimento mesmo estando no mesmo lugar? Vou apresentar um caso pessoal que certamente não é a resposta para essas perguntas, mas oferece pistas que as façam reverberar.

No dia 25 de fevereiro de 2021, quase um ano depois do início da quarentena imposta pela pandemia de Covid-19, propus uma ação dentro do evento Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida - Viver na Arte, organizado pelo Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas, do Campus Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná. A ação se chama Prática de Arrumação e nesta ocasião foi disparada por um convite aos participantes:

Seja bem-vindo/a ao evento Os Rumos da pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a vida-viver na arte.

Se você tem interesse em participar da prática de Arrumação, na quinta-feira, dia 25 de fevereiro de 2021 às 09h, nós queremos te fazer um pedido como preparação para o nosso encontro. Gostaríamos que você nos ofertasse o enquadramento de um cômodo mobiliado do espaço no qual você estará quando participar da prática. Pode ser qualquer cômodo, desde que ele esteja mobiliado, habitado por objetos e móveis. Por favor, depois de escolhido o cômodo e o enquadramento, tire uma foto para se certificar que ele estará com

a mesma disposição na quinta-feira. Será nesse cômodo, nesse enquadramento, que você participará da nossa arrumação coletiva de liberação de multiplicidades. O enquadramento pode ser feito de qualquer ângulo, desde que você coloque seu celular ou computador em um lugar fixo para que tenha as mãos e a mobilidade do corpo livres durante a prática. Convidamos você para nos encontrar na quinta-feira dentro da sua oferta (o cômodo e o enquadramento).

É isso, escolha sua oferta com cuidado e atenção. Nos encontramos na quinta-feira.

Aguardamos você

Caio Monczak e Francisco Gaspar Neto

Mesmo com hora marcada, esse convite se aproximava mais das mensagens em garrafas lançadas ao mar. Eu não tinha muita certeza do que ele significava, ou se a proposta seria compreendida. Mas, obviamente, se você leu esse artigo até agora, sabe que essa era uma falsa preocupação. O que estava implícito no convite era uma pista; uma pista ainda a ser montada. Não sabíamos bem, os convidados e eu, o que resultaria dessa primeira troca de ofertas. Alguns pontos do convite são bem ingênuos, assim como toda iniciativa que pretende se iniciar pelo meio. “Será nesse cômodo, nesse enquadramento, que você participará da nossa arrumação coletiva de liberação de multiplicidades” é uma proposição verdadeiramente ingênua e pretenciosa. O desejo de controle e morte é insidioso e não estamos isentos de ceder às suas tentações; mas vale à pena conhecer a energia do perdão sem perder a atenção no cuidado de si. E era esse o ponto que eu queria chegar, o cuidado de si como um tratar de si. Ao pedir para que certo enquadramento fosse ofertado, a ideia era que os convidados reparassem no seu entorno como algo a mais do que o fundo e a moldura do enquadramento pré-determinado pela tela da videochamada para se tornar aquilo que realmente é, nosso corpo-ambiente cotidiano, vivo e metamórfico; no final das contas, o convite foi o primeiro gesto de histerização do espaço sobrecodificado da tela virtual que velada e abertamente nos obriga a sermos somente rostos sem corpo. Então, o que se esperava não era evidenciar o corpo para além do rosto, mas rasgar a tela para o corpo-ambiente cotidiano, múltiplo e relacional que é o espaço da casa. E essa não foi uma escolha ao acaso, mas motivada por uma passagem de Shaday Larios⁶ (2020, s/p):

Parece que enquanto passam estes dias sem podermos pôr o corpo no espaço público, a ordem de nossas casas tende a ficar desnaturalizada. Como se o excesso de presença devolvesse uma certa intimidade perdida ao lugar no qual sonhamos. Recebi uma fotografia de uns amigos que vivem com três filhos num apartamento pequeno. Na imagem vê-se a família cercada por uma muralha de móveis virados de cabeça para baixo com vários lençóis

6 Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Autônoma de Barcelona, dedicando-se à investigação do que ela denomina objetos documentais. Membro fundadora do Coletivo Solar e autora de *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (Paso de Gato, 2018) e *Detectives de objetos* (La Uña Rota, 2019). Dirige o projeto pedagógico de escrituras colaborativas e laboratório de teatro de objetos documentais “Circuito de la Memoria Material” em diversos países.

colocados em cima, como cúpulas de um acampamento coletivo. Era a primeira vez que tinham tido tempo para deixar que um jogo de apaches subvertesse o controle das disposições na sala, tempo para que o verbo “mobilier” deixasse de ser um regulador congruente de atividades programadas e se tornasse um processo gradual de “desmobiliamento”.

O que Shaday Larios apresenta aqui é a imagem de uma casa que momentaneamente se distrai de suas disposições habituais e subverte a ordem e o valor dos seus moradores, sujeitos e objetos. O desmobiliamento é mais do que somente a agência recuperada dos objetos, mas o agenciamento dos corpos em relações mútuas de esquecimento de si como pista de um processo dinâmico e criativo, no sentido nietzschiano de esquecimento como intensificação da vida e da criação de novos modos de existência. Quando propus o enquadramento do cômodo, tinha em mente esses dois aspectos: sugerir que a atenção cambiasse para o ambiente como espaço de relações vivas (desmobiliamento) e, também, como espaço potencial para novos arranjos não premeditados (Arrumação).

Coincidentemente, conheci o trabalho de Shaday Larios através de Luiz André Cherubini⁷, em São Paulo, um mês antes do evento da pandemia de Covid-19 no Brasil. Um pouco depois, Shaday Larios escrevia o artigo da qual a citação acima foi retirada. A identificação foi imediata porque desde 2016 venho trabalhando com uma estratégia de criação coletiva denominada Arrumação, inspirada nas pesquisas da antropóloga e performer Fernanda Eugénio com o Modo Operativo AND⁸. E foi essa estratégia que foi apresentada no evento de pesquisa com o nome de Prática de Arrumação. Tanto o desmobiliamento apresentado por Shaday Larios como a estratégia de Arrumação apontam para modos de funcionamento das relações que subvertem as disposições essencializantes de sujeitos, objetos e ambientes. A noção de desmobiliamento não remete a um estado de dissolução de um sistema previamente organizado, mas à capacidade desse sistema de encontrar novos modos provisórios de relação. A estratégia de Arrumação, por sua vez, subverte a ideia de arrumação como dispositivo organizador dos corpos no ambiente para encontrar outros sentidos que revelam a estados de existência abertos à modulação recíproca dos corpos no ambiente. Assim, uma breve consulta ao dicionário revela que o vocábulo ‘arrumação’ abarca definições bem reveladoras, tais como: 1 - Ato de arrumar; 2 - Boa disposição, ordem, arranjo; 3 - Lugar onde se arruma; 4 - Rumo; direção; 5 - Sinais (no mar) anunciadores de terra próxima; 6 - Estiva; 7 - Escrituração regular; 8 - Posição no mapa.

Deste modo, o termo arrumação guarda sentidos variados que articulados oferecem um mapa múltiplo das diversas camadas de relação entre sujeitos, objetos e ambientes; eles passam pelo ato de organização de um espaço - como arrumar a casa; a organização das ideias; ao ato de

7 Diretor Teatral e um dos fundadores do grupo de teatro de bonecos e animação Sobrevento.

8 A esse respeito Fernanda Eugénio faz uma brilhante análise da relação entre O Modo Operativo And e políticas de convivência em EUGÉNIO, Fernanda. Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND In **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 203-210, mai.-ago. 2017

dar lugar a alguma coisa ou encontrar lugar para si próprio (na linguagem popular se diz: preciso arrumar um lugar para ficar). Além disso, popularmente a arrumação se relaciona com arranjos escusos, mesmo fraudulentos, algo assim como “arrumar um troco”, dar um golpe em alguém. E, finalmente, o termo faz parte da linguagem técnica das navegações, guardando sentido tanto de encontrar o rumo a partir de sinais – a luz de um farol, a disposição das estrelas no céu, os acidentes geográficos – quanto de lançar estes sinais nas cartas marítimas. A estratégia de Arrumação articula todos esses sentidos como pistas para que nas modulações recíprocas possamos sempre nos atentar ao meio e evitar, ao máximo, o fim precipitado dos encontros. Então, a Arrumação é uma estratégia coletiva de ação nos espaços, na lida com materiais diversos, que articula tanto o conhecimento do espaço e dos objetos quanto o conhecimento de si; o que modula esse encontro entre o espaço e a subjetividade é a ideia de arrumar lugar para novos modos de existência e de relação, orientados por sinais relativos e heterogêneos.

Objetivamente, ela é praticada por vários participantes no mesmo ambiente. No início, cada participante ocupa um lugar no ambiente com uma coleção de objetos que podem ter sido arregimentados de diferentes maneiras: ao acaso, em casa ou na rua; objetos pessoais, deliberadamente escolhidos por cada participante ou objetos ofertados a eles antes da prática. No início, cada participante tem um tempo de encontro com sua coleção de objetos em composições variadas. Um jogo quase interminável comparado ao das crianças quando brincam de construir suas pequenas cidades e que quando terminam de construí-las já não se interessam em brincar com elas. O que define o tempo de duração dessa primeira fase é o momento no qual esse microcosmos movente é interrompido ao chegar às suas fronteiras e tangenciar a composição de outro participante. Trata-se de um momento crítico no qual a presença do outro e sua composição estabelecem relações que nenhum dos dois participantes poderia prever. Você pode estar jogando com uma folha de papel azul, mas bastante preocupado com as muitas formas de dobrar o papel quando na borda da sua composição surge uma caixa de madeira azul que lhe indica muito claramente que outro jogo está prestes a se iniciar. Neste momento, a questão que se coloca é como acolher este jogo que está se concretizando sem abandonar aquilo que já estava tomando minha atenção, meu corpo e meu tempo?

Mas, se você modifica os termos da questão, talvez você não esteja diante de um problema verdadeiro. Não se trata do seu corpo, sua atenção, seu tempo, mas sim de um corpo, uma certa atenção e um certo corpo que agora são convidados a se modularem, a montarem em uma vassoura de bruxa e acompanhar o fluxo. Então, aquela caixa azul de madeira não é somente uma caixa ou azul ou de madeira, mas um sinal marítimo, um convite à navegação. E você precisa arrumar estrategicamente um lugar para acompanhá-la, de corpo e alma. O que acontece depois é imprevisível, mas isso já não importa e não vale a pena tentar narrar aqui. É preciso praticar. O que se pode dizer é que com o avançar do tempo, a composição coletiva envolve mais e mais encontros,

vindo de todas as partes e, cada vez mais, você já não sabe quais relações se estabelecem a partir do ponto em que você se encontra, embora perceba seus efeitos.

A Arrumação já tinha sido praticada dentro da minha casa com alguns participantes, transmitida ao vivo de Curitiba para Lisboa durante a Escola de Verão do AndLab⁹. Assim como em outras ocasiões, com durações mais curtas ou longas. O que nunca tinha acontecido era que fosse praticada com cada participante em sua casa e compartilhada através de telas de computador. E o que eu me perguntei de início foi: como chegar às bordas? Como fazer com que cada microcosmos pudesse ser interrompido por outro e como chegar àquilo que não se pode narrar? Talvez a resposta estivesse na própria lógica da oferta. O convite disparador do encontro pedia que as pessoas ofertassem seus ambientes e enquadramentos e aí poderia estar o ponto central da experiência, mas isso só foi descoberto no final e chegaremos lá. Eu estava muito distraído pensando como desmobilizar aqueles encontros de sujeitos, objeto e ambientes e como propor novos modos de arrumação. Programei um conjunto de pistas para ofertar aos participantes:

Pista 1 - saia do enquadramento e olhe para o cômodo (você já fez isso antes).

Pista 2 - experimente olhar para o cômodo de vários pontos de vista diferentes (alguns que você não tenha feito antes).

Pista 3 - experimente ocupar o cômodo (você já fez isso antes).

Pista 4 - ocupe de modos diferentes (alguns que você não tenha feito antes).

Pista 5 - perceba que tudo o que você olha, está te olhando, tudo o que você toca está te tocando.

Pista 6 - experimente vários encontros com um objeto, com uma peça de mobília.

Pista 7 - promova encontros descontraídos/distraídos.

Pista 8 - deixe o acaso agir.

Pista 9 - olhe para fora por alguns instantes. Olhe para dentro por alguns instantes. Faça isso algumas vezes.

Pista 10 - repare a bagunça, sinta-se em casa.

Pista 11 - sinta a bagunça, repare-se em casa.

Cada pista era um passo para que os participantes encontrassem novos modos de habitar a casa e para que encontrassem suas “desmobilizações”. Diferentes maneiras de olhar o ambiente e se olhar no ambiente, deixando de encontrar as mobílias para captar os sinais que pulsavam no ambiente. Pistas de como arrumar lugares no ambiente e como arrumar tempo para se perceber

9 Edição de 2016 da Escola de Verão, organizada pelo AndLab Lisboa, no espaço Gaivotas, em Lisboa.

percebendo esses encontros. E pequenos ajustes de percurso: você já fez isso antes; repare a bagunça. Dos mais de 20 participantes naquela prática, seis se propuseram a trabalhar com as câmeras abertas e um com a câmera fechada. Todas eram mulheres e por isso serão denominadas como *elas*, deste ponto em diante.

Eu também desliguei minha câmera e somente minha voz denunciava minha presença. Cada participante decidiu em ato como se relacionar com cada pista, com o ambiente em que estavam, com a mobília, objetos e seus corpos. O mosaico de telas tornou-se uma pista de dança, na qual os enquadramentos se uniam e se separavam ao mesmo tempo. Enquanto isso eu mapeava as paisagens emergentes entre as bordas de enquadramento: Um corpo agachado sobre uma mesinha de centro que na junção das telas se aproximava de uma gata inclinada sobre uma caixa de papéis velhos, que por sua vez se aproximava do gesto de retirar coisas de dentro de outras em uma estante; uma parede branca que se desdobrava em um objeto branco e indiscernível em uma estante contígua; uma caixa de papelão manipulada pela gata que era um adereço na parede de outro ambiente; a linha de retângulos que começa sobre um sofá e desce até a prateleira da mesma estante de onde coisas saíam de dentro de outras; conjugação de gestos: entrar e sair de plano, passar pelas portas numa sincronia do acaso; um olhar distraído para um canto de sua própria casa que se tornava uma espiadela fortuita para a casa da participante ao lado.

Cada uma dessas imagens tornou-se um ponto de passagem, um portal multidimensional em que cada participante era capturada pelo universo alheio sem, no entanto, perder o seu próprio. Já não víamos mais vizinhanças conjugadas, mas casamentos fortuitos que emergiam de repente para logo se dissolverem. No conjunto das telas em separado, universos inteiros se constituíam sem que se pudesse dizer com quais daqueles elementos eles eram constituídos. E é nesse ponto que se completa a precisão da lógica da oferta, da qual eu falei anteriormente, assim como nas noções de modulação e coletividade.

Nós que estávamos ali, acompanhando aquelas pessoas performando suas vidas à nossa frente, terminamos por constituir com elas um jogo de sinais nas bordas; a atenção que cada um de nós ofertava para elas funcionava como uma edição em tempo real dos estímulos que recebíamos: elas nos ofertaram seu corpos-ambiente e nós ofertávamos nossa atenção e já não fazia diferença se as janelas estavam abertas ou fechadas porque estávamos todos lá e a ideia de mesmo lugar já não era um problema a ser resolvido ou mesmo investigado. Elas não prestavam atenção em nós, mas nossa atenção também não estava somente nelas, como figuras recortadas no ambiente. Estávamos todos juntos na mesma experiência.

Em algum momento, na preparação da Prática de Arrumação, solicitei que os participantes encaminhassem fotos de seus cômodos antes e depois do nosso encontro. Imaginava que poderia ver o resultado das minhas proposições na comparação entre as duas imagens. Como se enganar mais? Então é melhor que eu diga, um Sultão qualquer pediu que se enviassem fotos do antes e do depois da prática. O que o tal Sultão não sabia é que Sherazade defende a vida lá onde ela é sempre

cativa. Nunca houve antes ou depois, só o meio. E esse breve relato, embora muito precário, é o efeito do que eu denominei naquele momento de Prática de Arrumação. Aliás, você pode escolher começar pela pista que quiser.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001;

BARTHES, Roland. **Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e Seminários no Collège de France. 1976-1977.** São Paulo: Martins Fontes, 2003;

BRUM, Eliane. Quando o vírus nos trancou em casa, as telas nos deixaram sem casa. **El País**, 23 dez. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-12-23/quando-o-virus-nos-trancou-em-casa-as-telas-nos-deixaram-sem-casa.html>>. Acesso em: 01 mai. 2021;

CRARY, Jonathan. **24/7 Capitalismo Tardio e os Fins do Sono.** São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática.** São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. Um Manifesto de Menos In: **Sobre o Teatro.** Rio de Janeiro,

Jorge Zahar Ed., 2010, pp. 25-64;

LARIOS, Shaday. Casa e teatro de objetos: intimidade do espaço doméstico em tempos de distanciamento In: **Questão de Crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais.** Rio de Janeiro, 2020. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/author/shaday-larios/>. Acesso em: 01 mai. 2021;

MANNING, Erin. **Relationscapes: movement, art, philosophy.** MIT Press, 2009;

MNOUCHKINE, Ariane. Não ganho para dizer que o mundo está ferrado. Folha de São Paulo. **Entrevista concedida a Roberto Kaz e Márcio Aquiles.** São Paulo: Sabatina Folha/SESC. Out. 2011.

REUBEN. **um pensamento estranho atravessa meu crânio e desce até as entranhas.** São Paulo: Luna Parque, 2018.

SIMONDON, Gilbert. **A Individuação à luz das noções de forma e informação.** São Paulo: Ed. 34, 2020.

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021

O AIKIDO E A CAPOEIRA EM MEU PERCURSO COMO ATRIZ E PESQUISADORA

Renata Mazzei Batista¹

RESUMO: Ao longo da minha formação teatral me deparei com diversas dificuldades que afetavam a qualidade do meu trabalho como atriz, sendo a principal delas relacionada a minha expressividade corporal. E nesse percurso de autoaprimoramento realizei cursos, workshops e atividades que mexiam com o que eu considerava meus pontos frágeis. Conheci primeiramente o *aikido* e depois a capoeira, que ampliaram a percepção do meu corpo, do meu corpo em relação ao outro e do meu corpo em relação ao espaço. Os resultados foram as pesquisas de mestrado “O *aikido* e o trabalho do ator” e de doutorado “O *aikido* e a capoeira como fontes de inspiração para o ator”, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e que tiveram como objetivos a ampliação do repertório pessoal, o aprimoramento das habilidades físicas, o estímulo da criatividade cênica e a composição de uma dramaturgia pessoal a partir do que foi sendo experimentado. No decorrer desse processo, estas duas artes marciais, aparentemente tão diferentes, foram se comunicando e se relacionando harmonicamente para o aprimoramento individual e relacional do ator.

Palavras-chave: *aikido*; capoeira; ator; criação; preparação.

AIKIDO AND CAPOEIRA IN MY JOURNEY AS AN ACTRESS AND A RESEARCHER

ABSTRACT: Throughout my theatrical training I came across several difficulties which affected the quality of my work as an actress, the main one being related to my body expressiveness. In this journey of self-improvement I took courses, workshops and I carried out activities that touched on what I considered my weak points. I first learned *aikido* and then capoeira, which expanded the perception of my own body, my body in relation to the other and my body in relation to the space. The results were the master's and the doctorate researches “*Aikido* and the actor's work” and “*Aikido* and capoeira as sources of inspiration for the actor”, at the School of Communication and Arts at the University of São Paulo, and which had as objectives the enlargement of the personal repertoire, the improvement of physical skills, the stimulation of scenic creativity and the creation of a personal dramaturgy based on what was being experienced. During this process, these two martial arts, apparently so different, were communicating and relating harmoniously for the individual and relational improvement of the actor.

Keywords: *aikido*; capoeira; actor; creation; preparation.

¹ Renata Mazzei Batista é atriz desde 1998, professora de teatro desde 2002 e doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP com a pesquisa “O Aikido e a Capoeira como inspiração para o Trabalho do ator”. Como atriz participou de diversos espetáculos como o monólogo *Separação de Corpos*, de sua autoria e resultado de sua pesquisa do Mestrado realizado na ECA-USP e de alguns filmes como a *Grávida* da Cinemateca de Christian Saghaard apresentado na TV Cultura. Integrou o CEPECA (Centro de Experimentação e Pesquisa para o Ator) de 2007 a 2017 e o Grupo de cinema AP 43 coordenado por Nara Sakare de 2012 a 2017. Como professora ensinou atuação e expressão corporal no Teatro Escola Macunaima por dez anos, até 2017 quando se mudou para a Itália. Atualmente reside em Florença, onde dá aulas de teatro e produz os próprios espetáculos. E-mail: remazzei.batista@gmail.com

Ao longo da minha carreira como atriz, desde que me formei na escola técnica, me deparei com diversas questões sobre o meu trabalho. No início deste percurso, o que despertava a minha atenção era a diferença entre a minha vontade de `performar´ teatralmente e a habilidade que eu efetivamente apresentava. Sentia que ao improvisar, ao criar uma cena, meus movimentos eram inexpressivos, sem desenvoltura, sem criatividade. As conhecidas aulas de expressão corporal me deixavam em pânico. Mas meu desejo pelo teatro continuava a pulsar me obrigando a tomar providências. Foi por meio das artes cênicas que fui me descobrindo, percebendo o que eu precisava aprender, desenvolver, aprimorar e ficando mais consciente do meu corpo. Todo esse tormento no início da minha formação, em vez de me desestimular, me impulsionou a realizar atividades, cursos, workshops que focassem a minha expressividade corporal. E nesse percurso cheguei, dentre outras coisas, ao *aikido* e à capoeira, duas artes marciais ao mesmo tempo distintas e semelhantes, que me ajudaram a aprimorar diversos aspectos do meu trabalho e com as quais desenvolvi as pesquisas de mestrado e doutorado na Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo. Foi com elas que me descobri pesquisadora de teatro.

No meu doutorado, intitulado *O aikido e a capoeira como fontes de inspiração para o trabalho do ator*, ouvia frequentemente questionamentos sobre os evidentes contrastes entre estas duas artes e as razões por eu as ter escolhido. Uma das motivações para a minha escolha foi justamente os contrastes que observava entre elas. Durante os treinos percebia que meu corpo respondia diferentemente a cada uma, corpo aqui compreendido de maneira integral, considerado em todo seu aparato psicofísico. Na época, como as praticava duas vezes por semana em dias alternados, podia perceber claramente como afetavam meu estado de ânimo, minha energia, meu nível de cansaço e minhas habilidades psicomotoras. Estas distinções me motivaram a estudá-las com maior profundidade, de modo que auxiliassem meu aprimoramento como atriz. Embora com o tempo eu fosse notando muitas semelhanças, o que também utilizei na minha investigação, sem dúvida foram os pontos de diferença que me atraíram.

O *aikido*, concebido por *Sensei* Morihei Ueshiba no começo do século XX, tem como fundamento a criação da relação com o parceiro por meio de movimentos esféricos, relaxados e estáveis, auxiliados pela respiração e pelo aproveitamento da energia de quem ataca (UESHIBA, 2006). É, portanto, uma arte essencialmente de contragolpe. É na interação entre quem ataca (*uke*) e quem contra-ataca (*nage*, em português `aquele que dirige´) que o *aikido* se revela. A violência e a rivalidade não têm espaço, uma vez que são dois parceiros, um colaborando para o crescimento do outro. Como o próprio termo explica, *aikido* é o caminho da harmonização do *ki*, termo este muito complexo e profundo, mas que pode ser explicado de forma simples como a energia vital que flui em nosso corpo e que nos mantém vivos e saudáveis. Parece estranho falar em harmonia quando estamos tratando de uma atividade que pressupõe ataque e contragolpe. Entretanto, faz-se importante destacar que não se trata de um embate, mas de uma interação de energias com

qualidades diferentes e que se transformam a partir da conexão entre os parceiros. Surge, então, um diálogo vivo e orgânico por meio dos corpos que se movimentam como um só.

As qualidades diferentes as quais me referi anteriormente estão relacionadas às funções do *nage* e do *uke*. Tudo se inicia com o *uke* atacando o *nage* com as mãos, com os pés ou com uma arma, por exemplo a faca, no *aikido* chamada de *tanto*. O *nage* recebe este movimento conduzindo o parceiro com postura estável, relaxada e deslocando-se no espaço seguindo uma trajetória esférica, sendo o quadril seu ponto central. Deslizando os pés pelo chão (*suri ashi*) o *nage* se movimenta como um pião que gira em torno do próprio eixo. A esfericidade é fundamental nesta arte marcial, pois é ela que permite o *nage* colocar em prática a força centrífuga quando traz o *uke* para seu centro immobilizando-o e a força centrípeta quando o projeta para longe de si. Já o *uke*, quando é contragolpeado, tem sua estabilidade alterada até a queda. Além disso, na relação com o *nage*, a tensão excessiva da musculatura do *uke* sofre alteração passando para um relaxamento e uma flexibilidade maiores, possibilitando a harmonização entre os dois corpos. Neste momento o *uke* cede à proposta do *nage* e deixa-se ser conduzido por ele, permitindo que sua agressividade inicial seja absorvida pela esfera dinâmica do *nage*. Percebe-se, portanto, que no *aikido* a complementaridade de energias inicialmente opostas e posteriormente transformadas pela interação entre os praticantes é um dos seus fundamentos.

A capoeira, por sua vez, tem seu surgimento em contexto muito diferente do *aikido*. É considerada uma luta-dança criada pelos escravos no Brasil com objetivo de luta e resistência. Ela se configura principalmente pelo jogo que se instaura entre duas pessoas no centro de uma roda ao som de instrumentos como berimbau, atabaque e pandeiro (REGO, 1968). Durante o jogo os parceiros se conectam por meio de seus movimentos como se estivessem conversando, se escutando corporalmente, impulsionados pelas cantigas e toques (SILVA, 2008). O termo 'conversando' nesta arte marcial é bastante apropriado, pois a interação entre os dois capoeiristas se dá como se estivessem perguntando e respondendo um ao outro por meio de seus corpos. Nesse momento observamos uma movimentação constante e fluida composta de ataques, esquivas e defesas, utilizando o corpo como um conjunto e tendo como base a ginga. Na ginga identificamos sinuosidade, molejo, agilidade, flexibilidade e estabilidade. Diferentemente do *aikido*, não existe nessa arte marcial uma diferença bem definida em relação à função de cada jogador, como acontece com o *uke* e *nage*. As estratégias de cada um vão sendo reveladas no decorrer do jogo a partir do improviso. Por isso, a escuta e a conexão entre os jogadores são essenciais.

É importante também destacar que vemos na capoeira uma grande variedade de técnicas e ao mesmo tempo muitas variações destas mesmas técnicas em razão da subjetividade de cada jogador. Quando assistimos aos jogos podemos perceber que cada um tem uma maneira pessoal de jogar, deixando sua 'impressão digital' em cada movimento que realiza. Justamente em razão desta pessoalidade, que encontramos tantas variações nas técnicas de capoeira pelo mundo afora.

Outro importante aspecto da capoeira é a música. Não existe capoeira sem o elemento musical composto de ladainhas, quadras e corridos², responsável pela instauração de uma atmosfera que impulsiona o capoeirista, influenciando seus movimentos e conduzindo-o a um estado de ânimo específico. É já comprovada a afetação do estado emocional do ser humano pela música. Desde antes de nascermos reagimos aos sons que nos circundam. Fillat afirma que

A memória sonora gera durante nossas vidas uma infinidade de relações com nossa psique, estabelecidas à base de rastros ou impactos emocionais que, ao longo de nossa existência, vão criando um arquivo de sons.” (2011, p. 29, tradução nossa).

Assim, nesse processo, todo o sistema sensorial é afetado, interferindo em nosso imaginário, nossas emoções, nossas ideias e nossos movimentos.

Acrescente-se ainda que na capoeira os toques e os cantos têm profunda conexão com o andamento do jogo e com os movimentos dos jogadores, não existindo um sem o outro. Por esta razão, cada toque vai definir o andamento da roda, o seu início e o seu encerramento, as pausas e o jogo a ser jogado, a exemplo de uma orquestra composta de sons e de corpos regida pelo berimbau.

Podemos dizer, portanto, que a capoeira é uma arte marcial composta por uma complexidade de elementos corporais, musicais, relacionais e culturais, somados à subjetividade do praticante que deixa sua personalidade impressa em cada jogo que performa. Identificamos, assim, elementos objetivos e subjetivos operando conjunta e harmonicamente e dando forma a esta arte marcial brasileira.

Analisando estas duas artes marciais, podemos perceber que as diferenças são claras sobretudo no que diz respeito às origens culturais, à presença da música ou ausência desta e às técnicas utilizadas em cada uma. A cantoria acompanhada de percussão na capoeira está em contraposição ao silêncio no *aikido*, a atmosfera descontraída e lúdica da primeira se opõe à formalidade da segunda, a vestimenta mais prática e simples do capoeirista contrasta com o *hakama* japonês, a relação entre *uke* e *nage* no *tatame* se distingue dos jogadores no centro da roda, além de tantas outras diferenças impulsionadas pelas raízes culturais diversas que seria difícil elencar todas. Foi nessa diversidade que me apoiei para ampliar meu repertório e romper limites que identificava em meu corpo. Ao longo dos treinamentos consegui mudar padrões e explorar possibilidades tanto em meu corpo, quanto na relação com o espaço e com o outro que me deixou mais livre para explorar/experimentar e me permitiu chegar a uma expressividade mais potente. Faz-se importante esclarecer que a minha atenção não ficou apenas sobre as diferenças, mas se voltou também para as

2 A música na Capoeira pode ser classificada em quatro tipos: Ladainha: É tocada na capoeira angola na abertura da roda. Tem um ritmo mais lento que as demais, e tem o tom de oração e de lamento. Na ladainha costuma-se contar a história de uma figura importante do universo da capoeira como, por exemplo, Zumbi dos Palmares ou de um acontecimento relevante como a Guerra do Paraguai quando os capoeiristas foram enviados para ajudar no combate. Corrido: é uma cantiga que “acelera” o ritmo e que se caracteriza pela pergunta do puxador e a resposta do coro. São estrofes curtas e ágeis. Quadra: é uma estrofe curta de quatro versos e seu conteúdo pode variar de acordo com a criatividade do compositor. Chula: é uma cantiga curta, normalmente feita de improviso que faz apresentação ou identificação.

semelhanças entre ambas, como o uso do corpo como um todo, o estado de presença e a instauração de relações potentes entre os parceiros.

Foi por meio dessa mistura de culturas e técnicas que desenvolvi as pesquisas voltadas para o trabalho do ator orientadas pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, objetivando a preparação do ator para a cena e a criação de uma dramaturgia corporal, esta entendida no meu processo como a contação de uma história por meio do corpo, compreendidos todos os elementos concebidos pelos atores tais como ações, respiração, músicas, formas de se relacionar, objetos e tudo o mais que compõe a cena. Cada técnica, cada princípio, cada elemento presentes nestas artes marciais me ajudaram a ampliar minha `bagagem` cultural e artística, a aprimorar minhas habilidades corporais e cênicas e a desenvolver uma dramaturgia. No mestrado, que teve como objeto o *aikido* e o corpo do ator, me desdobrei nas funções de pesquisadora e atriz e, como resultado prático, concebi o monólogo “*Separação de Corpos*”. Já no doutorado, contei com a ajuda de outros atores³ que aceitaram participar da pesquisa e juntos realizamos alguns estudos utilizando *A Serpente*, de Nelson Rodrigues, *A Negrinha*, de Monteiro Lobato e *Hamlet*, de William Shakespeare. Para me auxiliar neste caminho, recorri aos trabalhos de dois pesquisadores que me forneceram elementos para analisar tanto o movimento quanto a relação com o parceiro e com os objetos. São eles: os fatores do movimento de Rudolf Laban (1978) e as palavras princípio Eu-Tu e Eu-Isso de Martin Buber (1971).

Tendo como suporte os fatores do movimento de Laban (1978), iniciamos a parte prática com o aprendizado de algumas técnicas presentes nestas artes marciais e previamente selecionadas de modo que o corpo ficasse com mais agilidade, presença, coordenação, flexibilidade e autoconsciência. Seguindo esse raciocínio, depois de aprendida cada técnica, as analisamos a partir do peso (variação de tónus do leve ao pesado), do espaço (direto e flexível; níveis espaciais) e da fluência (controlada e liberada)⁴. Assim, identificamos no *uke* fluência liberada e no *nage* fluência controlada em razão da dinâmica golpe e contra-ataque. Já em relação ao peso percebemos no *nage* a leveza nos movimentos em contraposição à agressividade inicial do *uke*. Quanto ao espaço, notamos o uso dos níveis alto, médio e baixo em todas as técnicas já que a trajetória esférica descendente é recorrente na movimentação do *nage*. Seguimos o mesmo processo de `aprendizado-análise` com as técnicas da capoeira justamente para que a apropriação destes elementos novos fosse mais eficiente. Dessa

3 Carolina Loureiro, Gabriel de Almeida, Helena Semedo, Isabella Leonel, Jefferson Mathias, Larissa Hupallo, Murilo Rocha, Nacho Munoz, Nathalia Amadei, Wagner Cerqueira

4 Nesta investigação entendemos por tónus o grau de força muscular empregado na realização de um movimento. Dessa forma, seguindo aspectos elementares às ações corporais elaborados por Laban, consideramos pesado o movimento que emprega força muscular intensa, e leve o movimento que necessita de um grau de tensão próximo ao do relaxamento. Em relação ao Espaço, Laban utiliza o termo direto para se referir a uma atitude interna do agente, ou seja, o agente foca toda sua atenção corporal em um único ponto no espaço. Por sua vez, flexível é o movimento que se caracteriza por ocupar um espaço tridimensional simultaneamente. Ainda em relação ao fator Espaço, Laban apresenta três possibilidades de níveis, tendo como critério a alturas, que são: baixa, média e alta (Rengel, 2005, p. 63 a 71). Por fim, Laban apresenta como outro fator a fluência, que diz respeito à continuidade do movimento do agente, podendo ser liberada ou controlada.

forma, estudando os golpes e as esquivas, percebemos primeiramente a multidirecionalidade no uso do espaço pelos jogadores, já que eles podem ocupar todo o centro da roda enquanto jogam, desde que não percam a relação com o parceiro e que não rompam o círculo estabelecido. Assim, de acordo com as estratégias adotadas por cada jogador e pela música que estiver sendo tocada, os movimentos podem explorar os níveis alto, médio e baixo e se desenvolver na vertical, horizontal e diagonal. A partir da dinâmica da roda vemos também a presença da circularidade, a exemplo do que encontramos no *aikido*. Em relação à fluência, na maior parte do tempo, os movimentos de um capoeirista são controlados e estáveis. Por fim, podemos dizer que o tônus utilizado durante o jogo é ao mesmo tempo firme e relaxado, potencializando assim a prontidão e a disponibilidade corporal.

Durante o andamento da parte prática com o estudo dos movimentos, levávamos sempre em consideração a afetação psicofísica deles sobre o corpo, este aqui considerado como um conjunto, um todo, que deve estar engajado no menor movimento. Seguindo este pensamento, Laban explica que:

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo (...) Cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo que sempre deverá ser afetado (...) (1978, p. 67).

Complementando a concepção de que o corpo é uma unidade psicofísica, Laban ainda explica que:

A extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações que é capaz de executar, são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento (...) cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada movimento se origina de excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Esta excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (1978, p. 49).

Apoiando-se nessa ideia e tendo realizado a análise e apropriação corporal das técnicas selecionadas, partimos para as improvisações experimentando livremente o que foi aprendido na fase inicial. Neste momento, não se tratava mais de reproduzir as técnicas, mas de utilizar criativamente os elementos que extraímos destas técnicas como as torções, as quedas, as formas de caminhar, o ritmo e a relação com o espaço para conceber as cenas. Todo esse material passou a ser parte do nosso 'alfabeto' para a dramaturgia.

Outro aspecto que teve grande importância nesta pesquisa foi a relação entre os atores e entre o ator e os objetos. Tanto no *aikido* com o *uke* e o *nage* como na capoeira com os capoeiristas, a cooperação, a não-competitividade e a conexão entre os parceiros devem estar presentes todo o tempo. Se um parceiro está em relação direta e cooperativa com o outro, o diálogo corporal e a conexão acontecem. Fazendo um paralelo entre a arte marcial e o trabalho do ator, notamos que

nos dois casos a `escuta` é fundamental, `escuta` esta considerada da forma mais ampla possível, abarcando não apenas o que é falado, mas também o que é realizado corporalmente em todos os seus detalhes. Os atores se colocam em um fluxo de dar e receber constantes, dependendo diretamente um do outro para agir.

Para tratar da relação, recorreremos ao filósofo Martin Buber (1971), que explicou a relação do homem com o que está a sua volta por meio das palavras princípio Eu-Tu e Eu-Isso. Para Buber, o ser humano, desde que nasce vai criando vínculos e interage com o que o cerca, dando início ao Eu-Tu que representa o mundo da relação completa e total e que para ser proferida necessita da reciprocidade e da totalidade do ser. Ela é direta, sem mediações. Em contraste ao Eu-Tu, Buber apresenta a palavra princípio Eu-Isso que se refere ao mundo da experiência, da utilização, do conhecimento, da observação:

Eu da palavra-princípio Eu-Tu é diferente do Eu da palavra-princípio Eu-Isso. O Eu da palavra-princípio Eu-Isso aparece como egótico e toma consciência de si como sujeito (de experiência e de utilização). O Eu da palavra-princípio Eu-Tu aparece como pessoa e se conscientiza como subjetividade. (1974, p. 73).

Na relação Eu-Tu os dois seres que se conectam mutuamente e sem antecipações em uma comunicação direta. Quando nos entregamos a esta relação, o fazemos com o corpo todo, deixando de existir o Eu separado do Tu e formando um ser uno. Esta é uma relação centrada no diálogo, na busca do genuíno encontro com o outro, sem a intenção de prever ou impor nada.

Explicando esse pensamento, Buber expõe:

O propósito da relação é a relação em si - no contato com o Tu. Assim que entramos em contato com o Tu, nós somos tocados por um sopro da vida eterna. Quem se coloca em relação participa de uma atualidade, quer dizer, em um ser que não é meramente parte dele e nem está meramente fora dele. Toda atualidade é uma atividade da qual participo sem me apropriar dele. Onde não há participação, não há atualidade. (...) Quanto mais diretamente o Tu é tocado, mais perfeita é a participação.⁵ (1996, p. 112, 113, tradução nossa)

Por sua vez na palavra princípio Eu-Isso o ser sai da relação de entrega e passa a ser um observador. Aquele ou aquilo que está em contato com o Eu é apenas um objeto de estudo. O Eu neste estado não participa, não interage com o objeto, mas age sobre ele, o manipula, o experimenta. Existe, por consequência, apenas o Eu que toma iniciativa sobre o mundo, ou seja, o Eu age enquanto o Tu simplesmente recebe esta ação. Por isto, Buber define o Eu do Eu-Isso como `egótico`, conforme exposto a seguir:

⁵ "The purpose of relation is the relation itself – touching the You. For as soon as we touch a You, we are touched by a breath of eternal life. Whoever stands in relation, participates in an actuality; that is, in a being that is neither merely a part of him nor merely outside him. All actuality is an actuality in which I participate without being able to appropriate it. Where there is no participation, there is no actuality.... The more directly the You is touched, the more perfect is the participation." (BUBER, 1996, p. 112-113).

A pessoa diz: “Eu sou”; o egótico diz: “É assim que eu sou”. “Conhece-te a ti mesmo” significa para a pessoa: conhece-te como ser. Para o egótico quer dizer: conhece o teu jeito de ser. Se afastando dos outros, o egótico se distancia do Ser.(...) A pessoa contempla o seu si-mesmo; o egótico ocupa-se com o seu “meu” : meu jeito, minha raça, meu agir, meu gênio.⁶ (1996, p. 113, 114, tradução nossa).

Quanto mais a pessoa se centra em si mesmo, se separando do outro ou tendo no outro apenas um objeto de experimentação, mais ele empobrece sua dimensão humana dialógica e reduz o outro ao Isso.

Buber acrescenta ainda que ninguém está o tempo todo na relação Eu-Tu e nem no Eu-Isso. O homem no decorrer de sua vida transita de um estado para outro constantemente “e é nessa transição de um para outro que a verdadeira história acontece”⁷ (1996, p. 115, tradução nossa).

Ao longo da pesquisa fomos estabelecendo conexões entre o defendido por Buber e as dinâmicas do *aikido* e da capoeira e, a partir disso, elaboramos procedimentos para a criação cênica como jogos e improvisações visando a potencialização do momento presente e do encontro. Em ambas as artes, seja no golpe e contra-golpe do *uke* e *nage*, seja no ataque e esquiva dos capoeiristas, a interação é direta e imediata, ocorrendo a troca de energia de um para outro e afetação recíproca. Nestes dois casos os participantes ‘perguntam’ e ‘respondem’ um ao outro em um fluxo contínuo. Assim, transpusemos este estado dialógico e relacional para o trabalho do ator objetivando aprofundar a relação entre os atores e aumentar o estado de presença. A criação cênica de cada ator, dessa forma, teve como estímulo principal o que recebia do parceiro na relação, um alimentando o outro reciprocamente.

E foi assim, entrelaçando as características do *aikido* e da capoeira e tendo como referências teórico-práticas Laban e Buber, que os procedimentos visando a criação dramaturgica, a ampliação de repertório técnico e artístico, a potencialização das relações e o estímulo da criatividade foram sendo elaborados.

Esta investigação não terminou com a pós-graduação e teve prosseguimento em outros trabalhos que realizei como atriz e professora, pois me instrumentalizou artística e pedagogicamente. Entretanto, esse desenvolvimento se deu de forma diferente, já que, em vez de partir de técnicas específicas extraídas dessas artes, passei a utilizar seus princípios relativos à circularidade, à ação-reação, à estabilidade-instabilidade, ao corpo-espaço e elaborei aquecimentos compostos por alongamentos e improvisações. Fui percebendo que, depois do longo percurso de estudo do mestrado e do doutorado, todas as nuances encontradas nestas pesquisas iam aparecendo organicamente nas minhas criações cênicas ainda que eu não as buscasse intencionalmente.

6 “The person says, ‘I am’; the ego says, ‘That’s how I Am’. ‘Know Thyself’ means to the person: Know yourself as being. To the ego it means: know your being-that way. By setting himself apart from others, the ego moves away from being. ... The person beholds his self; the ego occupies himself with this My: my manner, my race, my Works, my genius.” (BUBER, 1996, p. 113, 114).

7 “ (...) Between these and those true history takes place.”

Ocorre que, mais adiante nesta trajetória, contrariando a expectativa de todos, uma pandemia surgiu e todas as relações sociais presenciais foram suspensas ou transformadas devido ao isolamento social imposto. Nesse momento me perguntava como poderia dar prosseguimento ao estudo da relação e da presença por uma tela de computador ou sozinha em casa. Esta crise, vivenciada por tantos, me faz pausar, me paralisou de uma certa forma, pois não via na tecnologia uma saída apropriada para a minha expressividade. Foi com a criação de um outro monólogo⁸ que comecei a vislumbrar um caminho de saída dessa crise. Retomei então, a fase inicial do mestrado e me voltei para mim mesma, pesquisando meu corpo e a minha relação com os objetos que me cercavam de modo que eu conseguisse me recuperar do choque sofrido com o brusco corte de socialização. O cenário exigido para o monólogo era exatamente o que eu tinha naquele momento a minha disposição: meu quarto, minhas roupas, minha maquiagem, minha decoração. Me concentrei então de forma mais intensa na relação com estes elementos. Aquele espaço pequeno e que pensava já conhecer tão bem, passou a ser meu refúgio de criação. Ao longo desse processo fui descobrindo que não o conhecia tão bem quanto imaginava e que ali poderia encontrar uma grande fonte de estímulo. Foi então que notei o quão presente estava em meu corpo tudo o que havia praticado ao longo daqueles anos. Aos poucos uma “dança” foi surgindo a partir da esfericidade, da multidirecionalidade, da variação de ritmo e de tantos outros elementos que encontrei tanto do *aikido* como da capoeira. Surgiu, então, um dilema: a questão do encontro com o outro em uma relação recíproca, direta e imediata. Percebi que este era o momento de ressignificar as afetações, o contato com o outro e o estado de presença, uma vez que o outro não estava fisicamente no mesmo espaço que eu e muitas vezes não estava nem visível. Esta fase na preparação deste monólogo está em andamento. Este é um caminho que ainda está sendo percorrido, onde existem mais perguntas que respostas. Entretanto, uma das formas que estou utilizando para abordar esta dificuldade é o uso da imaginação: imagino onde o outro está em relação a mim, imagino a sua reação a algo que realizei, me imagino me aproximando ou me afastando dessa plateia invisível, me imagino caminhando em torno destas pessoas como se elas estivessem presentes.

Enfim, não se trata de um exercício fácil, mas necessário a fim de me adaptar às exigências desse período. Está sendo um caminho desafiador e difícil, mas ao mesmo tempo prazeroso e feliz por descobrir a cada dia opções além do óbvio. Neste processo de amadurecimento como atriz e pesquisadora, o *aikido* e a capoeira tiveram participação fundamental, sobretudo neste momento em que as relações estão tão afetadas pelo distanciamento social, pois me ajudaram a me conhecer melhor e me despertaram para novas possibilidades em relação a mim mesma, em relação ao próximo e em relação às coisas que me cercam.

⁸ *Um Quarto Feito de Cinzas*, de Anderson Borges Costa.

REFERÊNCIAS

BUBER, Martin. **I and Thou**. Trad. Walter Kaufmann. New York: Touchstone, 1971.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

FILLAT, Josep M. Romero. **M de Música, del Oído a La Alquimia Emocional**. Tapa Blanda: Alba Editorial, 2011.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: Ensaio Sócio Etnográfico**. Salvador: Ed. Itapuã. 1968.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O Corpo em Ação na Capoeira**, Campinas: UNICAMP, 2008. Vol. 4.

UESHIBA, Kisshomaru. **O Espírito do Aikido**. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Cultrix, 2006.

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021

HIC ET NUNC VERSUS CRONOTOPO: A MORTE E A MORTE DO TEATRO COMO LIBERTAÇÃO PARA ARTISTAS POR MEIO DAS VONTADES, DO DESEJO E DO INCONFESSÁVEL

Adriano Marcelo Cypriano¹

RESUMO: Inicialmente este artigo apresenta uma visão idiossincrática sobre os desafios enfrentados por artistas e educadores de artes cênicas em meio à pandemia de COVID-19. Em seguida são exploradas as consequências existenciais e poéticas derivadas das privações trazidas pelo isolamento social em uma forma de arte intrinsecamente gregária como o teatro. Isolando os elementos espacial e temporal, o texto oferece uma visão transcendente para o trabalho de artistas da cena por meio da conversão criativa das restrições impostas pelo trabalho virtual.

Palavras-chave: Teatro; Ator; Atriz; Performer; Cena.

HIC ET NUNC VERSUS CRONOTOPO: THE DEATH AND THE DEATH OF THEATER AS RELEASE FOR ARTISTS THROUGH WILLS, DESIRE AND THE UNCONFESSABLE

ABSTRACT: Initially, this article presents an idiosyncratic view of the challenges faced by performing artists and theater teachers during the COVID-19 pandemic. Then, the article explores the existential and poetic consequences derived from the deprivations brought by social isolation in an intrinsically gregarious art form such as theater. Splitting the spatial and temporal elements, the text offers a transcendent vision for the work of artists in the scene through the creative conversion of the restrictions imposed by the online work.

Keywords: Theater; Actor; Actress; Performer; Scene.

1 Adriano (Marcelo) Cypriano é bacharel, mestre e doutor pela ECA /USP. Encenador e dramaturgo, se especializa na formação do artista de teatro e em processos de criação e composição para a cena. Lecionando e produzindo ininterruptamente em quase três décadas, desenvolve procedimentos e atividades próprias. E-mail: adriano.cypriano@unespar.edu.br

INTRODUÇÃO

“Deixai, o vós que entraís, toda a esperança!” (DANTE. p.31)

Não fosse o texto ora apresentado apenas um triste exemplo de ensaio malgrado, poderíamos facilmente confundi-lo com a elegante poética da escrita performativa a que ele almejou ser. No entanto, tal redação ainda arvora-se como crônica do cotidiano com pretensões proto filosóficas. Ou seja: mesmo que caótico em sua formulação, confuso em seu desenvolvimento e contraditório em seus resultados, o que segue pretende-se registro e escrutínio do atual.

Pior: é um texto cindido. Seriam, talvez, quase dois textos precariamente articulados por um fragilíssimo argumento. De modo que a primeira porção da escrita organiza-se de modo diverso da segunda, sendo que ambas aparentemente problematizam diferentes objetos; ainda que, como veremos, paradoxalmente a conclusão acabe por reconciliá-los.

A pandemia que assolou o mundo a partir de 2020 teve como consequência impor o isolamento social como forma de prevenção e, dessa forma, exilar em videoconferências elencos, ensaios e montagens. Assim, inicialmente o texto aborda a súbita interrupção das atividades presenciais e a remanescente sensação deixada pela incontínente migração ao ambiente virtual de um inumerável plantel de práticas até então incompatíveis, ou inusuais, a esse terreno.

O texto segue explorando o que o traslado para o mundo *online* possa ter significado em termos de mortes simbólicas para a arte teatral em relação ao binômio espaço e tempo respectivamente. Para daí ir para o maior segmento da primeira divisão do desenvolvimento cujo título refere-se às palavras de Cristo à multidão após ter ressuscitado Lázaro. É nessa parte em que se argumenta que as tais mortes aludidas funcionam como estímulo ao imediatamente contingenciar toda produção cultural e subordiná-las às demandas da internet. É ainda durante essa parte do texto que se formula a hipótese de que poeticamente a superação desse estímulo hipertrofiado se daria pela sublimação das formas de criação e produção da cena.

A segunda porção deste material, também fartamente seccionada em segmentos menores, limita-se em categorizar a hipótese inferida no parágrafo anterior por intermédio das principais funções tradicionais do teatro. Ressalve-se ainda que tal categorização obedece a uma relação de nexos inferida pelo próprio trabalho, não se valendo, por ignorância e não por desdém, de nenhuma outra dissertação anterior sobre o tema.

De modo que a segunda parte do desenvolvimento é este plantel de analogias entre alguns dos ofícios de teatro. Esses tais ofícios, as tais funções tradicionais citadas antes, talvez hoje até já caducos ou em franco processo de necrose, fosse esse o caso perceberíamos a corrosão do tempo a se imiscuir na paródia inferida. Porém, não creio ser esse o caso; pois ainda que em colaborativas ou em fluxo, as tais desgastadas funções seguem descrevendo em termos mais ou menos precisos

as práticas profissionais de divisão de trabalho em produções, mesmo, e sobretudo, em escala de grupo teatral.

E finalmente chegamos às conclusões, cujo título é tomado emprestado à obra “The Creative Mythology”, quarto e último volume de “The Masks of God” do mitologista norte-americano Joseph Campbell. Será nesse derradeiro ponto do texto em que se reconciliarão em definitivo as superficialmente desconexas partes do desenvolvimento.

PRIMEIRA PARTE

O DESTEMIDO MUNDO NOVO

Os últimos dias de março de 2020 marcaram o início da longa quarentena frouxamente imposta ao Brasil pelo surto pandêmico do SARS COV 2, o vírus causador da COVID-19. Imediatamente ergue-se uma mordaz contradição para todos os artistas. Porém, especialmente excruciante para aqueles tais renitentes devotos praticantes do que se costumava chamar Teatro, expressão ungida e amaldiçoada pelas presencialidade e efemeridade ontológicas; ao menos era ou deveria ser assim, mas o arrepiar dos tempos gera suas contingências e entretantos.

Assim: dispensado o óbvio, como pensar o trabalho remoto sujeito às vicissitudes dos fenômenos eletromagnéticos, suas oscilações e volatilidade? A concretização da profecia pós-moderna do humano brutalmente se liquefazendo no cristal do écran. Em um tempo de avatares, ávidos queremos crer na outra criatura que se nos apresenta. Sem compreensão mais profunda de suas circunstâncias, que antes de propostas são dinâmicas, uns tais seres atados às suas amargas solidões professam incrédulos sua alegria de meia dúzia de palavras sorridentes.

Olha-se por uma tela: *ce n'est pas une entité*. E sonha-se com uma pretensa empatia que só poderia acontecer entre pessoas e assim, no esforço de se fazer entender, torna-se incompreensível. Paulatinamente uma legião com milhares, milhões de vozes, mas nenhum diálogo, se levanta, e as opiniões prevalecem sobre todas as narrativas. O fundamentalismo niilista contagia o tecido das associações e um permissivo e radical ceticismo se apodera de todos os canais de agremiação, agora sociais.

UMA MORTE

D'onde a morte do Teatro aconteceu no espaço. Olhamos ao redor e estamos sós, irremediável, rigorosa e “euclidianamente” sós.

Além da evidente ausência da presença *in loco* dos envolvidos todos, uma nova crise eclodiu. Afinal, chegáramos às fronteiras últimas? Estaremos, então, nesse novo inexplorado território em que o único e mais sincero olhar lançado de volta será não orgânico? Ou, por outro lado, o sentido próprio de localidade ter-se-á também perdido e o máximo que pode ser feito é ansiar para que a distopia se cumpra e nos livre do incômodo da felicidade.

O que em um primeiro momento afigurou-se como soluções emergenciais e temporárias, com o passar do tempo adquiriu o angustiante caráter precário das suspensões, dos hiatos. Nascia assim uma brutal letargia, fruto do medo e da ignorância. E em uma sociedade já deflagrada pela banalização da violência e pela cotidiana legitimação das desigualdades, essa tetânica evolução dos fatos evidenciou-se somente como mais uma nota de cômico pesar por nossas diversas inações.

O alarme de primeira hora brotou do instinto e este, como sempre, era o medo. Uma irracional necessidade de sobrevivência irrompeu célere. Tentando encontrar signos que alegorizassem, ou iludissem, a ausência de nexos de nossos dias sobre a terra, entregamo-nos à apatia de tarefas insanas e irrealizáveis. Sob a mesma máscara de felicidade dos suicidas demo-nos de vésperas às festas, aos caminhos, às soluções. E o pior, o imperdoável: de maneira obscena previmos alguma vã esperança.

Espectáculos online, videoconferências de cinema ao vivo e/ou teatro virtual. Modalidades seminovas proliferaram descontroladamente e a febre das *lives* rapidamente virou uma ardida ressacada. Horas e horas de exposição à internet escandem-se extenuantes, mas seguimos e seguimos na vã busca por algum sopro de novidade e vida no deserto dos processadores. O sabor da época como gotas de sangue na boca após o bofetão, a dor, a vergonha e a categórica vontade de continuar. Sim, continuar para fazer sentido, continuar para existir, continuar para continuar existindo. Assim nos envolvemos, nos enredamos.

Então, escondida, pouco a pouco sobrevém a culpa. A culpa por não sermos criativos, quando todos parecem reinventar-se. A culpa por não produzirmos o tanto que se espera dos reclusos. A culpa por não nos fragilizarmos e por sermos demasiado frágeis. E ela se repete e se repete. Em que instâncias passaram a ser nossos encontros, fossem eles bons ou maus? Em que instâncias passarão a ser nossos encontros, sejam eles ou não?

Agora usamos plataformas, aplicativos. Somos partes de programas, a fricção entre a ficção e nossos fragmentos particulares de realidade desenhou um novo estatuto para a existência. Não mais íntegros, a plêiade de interfaces possíveis nos cindiu, deixamos de lado nossa individualidade para, agora múltiplas, nos tornarmos “dividues” – seres fragmentados de gênero indecifrável.

Uma vertiginosa aceleração/transformação nos lançou à nuvem, no singular; assim, não aquelas que estão no céu supostas por Bachelard (2007, p.189), mas essa única, invisível e onisciente. Essa que não nos permite inscrever formas, apenas contê-las para poder sugar-lhes a vida do ameaçador real e lançá-las domadas à cripta eternal dos servidores. A rede nos levou para lá. Iluminados por uma grande trama, caímos em uma teia mundial, não há mais como dela desfiar-se. Acreditávamos piamente nos sistemas, venerávamos métodos e sabíamos que a salvação viria dos algoritmos. Igual a loucos do tarô dançamos nosso ensandecido botão à beira do abismo, que nos mirando de volta piscou gentilmente os olhos.

Mas a incerteza, senhora dos tempos, quis sempre diferente.

Uma acre história sinestésica desenrola-se diante da humanidade abismada. Todas as tradições genuinamente inventadas caem por terra diante de renovados deuses natimortos.

Somada à peste, a cadela do fascismo pare suas crias em um mundo que transita do quase transumano ao famélico. O espetáculo tomou definitivamente o poder e a Pauperização das Massas² perdeu seu aspecto relativista para tornar-se absoluta. Ouve-se de pessoas pequenas em altas patentes o quanto custa e é difícil converter-se ao egoísmo. Tomou-se como costume escarrar ideologia como um insulto à face de antagonistas, ao inferno com os argumentos ou mesmo a lógica, são novos e destemidos tempos e o que vale é a força e a predação.

Uma das cabeças de Cérbero está podre – ou teria sido Fukuyama³ um profeta?

OUTRA MORTE.

D’onde a morte do Teatro aconteceu no tempo. A recusa em acreditar que o saber de toda experiência nos condena ao estorvo de estar sempre voltados ao pretérito impulsiona a fantasia de um presente e sugere uma perversão de futuro.

Como ao redor de Sagittarius A*⁴, brilho e caos solvem-se no nada, ou visto dessa forma: se o pós-moderno falhou miseravelmente foi em demonstrar que a única maneira de ludibriar a inescapável espera é aceitar a ausência de sentidos do que há para além das pontas da vida. Godot⁵ não viria ainda que existisse fora de palavras e conceitos.

Escravizados à absoluta crença em nossas terminações nervosas, vemo-nos caminhar incautos guiados pela poética exatidão do neoplatonismo de Sir Penrose⁶. Os mil anos de saber de Oxford emergem em uma nova constelação em direção aos argumentos de Bostrom⁷. E vamos do pouco ao nada sabemos *Faster Than Light*.

Assim entendidas tais mortes como o Arcano Maior: não o terminal Mundo, mas como porta/ponte/passagem mística às revelações fáusticas. Uma vez liberto das amarras da narrativa e da fábula o teatro deriva há um século se dizendo polissêmico, mas novamente demandando voraz o paradoxo de algum sentido.

O duplo falecimento, que inicialmente engendrou uma darwiniana disputa pela sobrevivência básica, impregnou a criação com tal necessidade categórica que poucas vezes na existência tivemos a oportunidade de ver o assombro em sua forma mais simples.

2 Aspecto importante da Teoria da Crise de K. Marx, ligado à Lei da Queda Tendencial de Lucros e da Mais-Valia (MACHADO).

3 Yoshihiro Francis Fukuyama, professor da Universidade Stanford, filósofo e economista ganhou grande notoriedade no final dos anos 80 do século passado com o artigo *O Fim da História*.

4 Uma forma astronômica muito compacta e brilhante no centro da Via-Láctea que muito provavelmente abriga um buraco negro supermassivo (fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sagittarius_A* em 12/03/2021 às 10h42’).

5 Referência ao texto “Esperando Godot” de Samuel Beckett.

6 Sir Roger Penrose, físico e matemático, prêmio Nobel em 2020.

7 Nick Bostrom (Niklas Boström) filósofo sueco da Universidade de Oxford, autor do “Argumento da Simulação”.

“DESATAI-O E DEIXAI-O IR”

Mas para artistas a cornucópia da criação não se apresenta logo que é requerida, assim como a libertação não acontece sem o padecimento. Ao estímulo do mundo responderiam artistas com formas, não fosse por assim não ser e ponto.

Portanto, artistas se veem renovadamente libertos. E essa inesperada liberdade intromete-se no grande jogo de experiências, não a partir de epifanias surgidas por seu engenho ou arte, mas da irônica tranquilidade de poder comerciá-la sem o remorso das hipocrisias. Como em uma subvertida máquina de prazeres pede-se apenas por amenidades para inocular-se contra a bestialidade dos dias e das pessoas do lado de lá das paredes.

E depara-se com a impossibilidade de se confrontar o desejo com a vontade. Uma vocação moral, talvez, revela-se no quase espontâneo aparecimento da obrigação que se fale sobre o amor. A mesma discreta diligência com que se aborda o caso daquele parente próximo que já não mais pode cuidar de si usa-se para categorizar o amor: nunca diretamente, sempre por subterfúgios.

Quem sabe a negação da morte aprimore-se no contínuo ato de resistência que é o amor. Entretanto, se a própria substância disso que se nomeia “amor” nos é tão desconhecida, como de resto toda estrutura do que nos circunda, a própria palavra seria oca, vazia; uma palavra apenas, como um nome para Julieta⁸, que em si nada vale além de seu próprio som. Senão, o que explicaria tanta dor e indiferença no mundo? Ou por outra: as mesmas pessoas que são capazes das maiores atrocidades sem pestanejar, se apaixonam, sonham e cometem todos os pequenos e singelos gestos de bondade. A mais brilhante aluna de Heidegger⁹ despendeu muito de seus anos finais tentando entender os tais mecanismos que regulam essa aberração tão naturalmente camuflada na normalidade.

Sobre tal tema e suas contradições, com excessiva petulância arriscamos afirmar que não se pode confundir vontade com desejo; ainda que semelhantes em impulso, a **vontade é fruto de ponderação e estratégia**. Ao sentirmos alguma vontade, ela já se nos apresenta como um discurso articulado. A vontade nunca carece de uma justificativa plausível e dos meios para a obtenção de seus objetivos. No estrito campo da dramaturgia, ao analisarmos as vontades impostas a personagens dramáticas é imperativo que todas as tarefas designadas para a perseguição de um determinado objetivo sejam desveladas o máximo possível. Ao construir uma imagem cênica, seus segredos e contradições não serão ignorados a quem os cria, ainda que a isso a audiência talvez nunca tenha completo acesso.

8 Personagem de Willian Shakespeare do texto “Romeu & Julieta”.

9 Hanna Arendt, filósofa judia de origem alemã radicada nos Estados Unidos.

O império da vontade é sempre muito bem iluminado àqueles que – mesmo não o sabendo – estabelecem seus territórios e fronteiras. A vontade é objetiva e inequívoca em sua nascente; não há vontade órfã, como não há quem sinta volição sem o saber. Assim, revelar ou esconder as vontades é antes instrumento tático que acidente.

Pode-se argumentar que sentimos vontades amorfas, que não explicitam suas origens ou destinos, porém justificam-se como insatisfações, desassossegos. Muitas vezes parecemos saber com maior precisão o que não queremos do que o absoluto objeto do querer. E é essa sinalização, ter mais acuidade na filtragem daquilo que recusamos do que daquilo que nos atrai, que também nos orienta em situações de indecisão ou impasse profundo.

Entretanto, aquela tal insatisfação amorfa indicaria um imperativo, uma necessidade que perpetuamente nos arrastaria à vã busca de sua satisfação. O véu que nubla os contornos daquilo querido confere-lhe uma natureza diversa da preclara vontade, pois trata-se de coisa bem diferente, da qual não trataremos diretamente.

Sobre a vontade, basta ainda que se afirme que é imprescindível para a toda a criação em arte. Sem um plano sobre o qual balizar sua empreitada, o artista fica à mercê do acaso para vestir seus arranjos formais – assim não há arte, mas sorte – e se o acaso é invocado como material não só processual mas formal, tal linguagem já é assim prevista por essa premissa. O dínamo que nos sustenta dos revezes processuais e nos impulsiona no fazer artístico não é senão a férrea obstinação. Ao moldá-la, dar-lhe um contorno e amputá-la de sua nascente selvagem, tornamo-la eficaz aos nossos projetos, mas não sem o prejuízo de um fugidio *je ne sais quoi*. O puro impulso, *trieb* (HARK, 2000, p. 48), ao encontrar dutos pelos quais fluir torna-se vontade que segue na direção que lhe é indicada ou imposta, conforme o caso. A exatidão do termo, portanto, também determina que não confundamos paixões com vontades. O querer da vontade não é absoluto, mas relativo, da mesma maneira que sua satisfação encontra um termo, o que não acontece com o perpetuamente insatisfeito desejo.

Aquilo de que tratamos, é o curto-circuito imaginário entre o desejo e o que está defronte, ou seja, o fantasma.¹⁰ A estrutura geral do fantasma, expresso por $\$-a$ ¹¹, onde $\$$ é uma certa relação do sujeito ao significante, e o sujeito enquanto irredutivelmente afetado pelo significante, onde $-$ indica a razão com que ele mantém com uma conjuntura imaginária em sua essência, a , que não é o objeto do desejo, mas o objeto no desejo. (LACAN, 1986, p.67)

10 Grifo nosso.

11 Símbolos da fórmula Lacaniana.

A vontade aproxima-se dos elementos que possam constituí-la como expressão, portanto a vontade segue a direção da potência, enquanto o desejo é pura latência. O destaque é para a simetria entre a vontade, que supõe uma forma narcísica de potência, e o desejo, composto pelo imperativo relacional e gregário. O binarismo acentuado pela pretensa oposição entre os termos descreve o aspecto duplo e ambivalente das querências de artistas de teatro em que o trabalho criativo escapa da esfera absolutamente pessoal e que, simultaneamente impede que se imponha sobre o qual qualquer forma de domínio. Desta maneira, o império da vontade é imprescindível, qualquer que seja o aspecto considerado no processo de criação cênica. Então, não se trata de desconsiderar a angular posição que a vontade e seus discursos impõem aos artistas, mas de perceber que por força de concatenar discursos coerentes que possam ser decantados em formas apreensíveis, pouca atenção é dispensada para **o obscuro território do desejo – campo em que o inominável engendra o explícito**, ainda que esqueçamos disso e assim atribuamos às nossas vontades tais resultados. Tudo o que possa ser designado como autoexpressivo é constituído a partir da potência decantada da vontade e a consciência que daí brota é sua dádiva incontestável.

Às vezes, a incoerência é a única verossimilhança possível.

A estreita relação entre a produção artística e os caminhos do desejo cabe ao preenchimento daqueles incontáveis volumes ainda não escritos da experiência humana sob o sol. Portanto, o pêndulo que vai da Libido à Destruto ocupa diferentes disciplinas e não raramente chega a modelos antagônicos, mas igualmente aceitáveis, em diferentes campos da expressão.

O texto passa a fazer um exercício de diletantismo escancarado ao satirizar em termos de algumas das práticas sexuais observadas com mais recorrência em nossa cultura a maneira como o desejo sublima-se nas atividades ligadas às artes cênicas. De tal forma que se perceberiam as deslizantes funções do teatro por meio de uma clivagem erotizante. Um olhar tingido por esse filtro pode reforçar um determinado aspecto metonímico no teatro em relação à vida; a existência e suas opções encontram alguma simetria, coincidências e incongruências na arte. O que se propõe, em última instância, é que os caminhos percorridos com mais insistência pelo desejo redefinam territórios para a criação cênica. Atrizes, atores e performers buscam seus “Hamlets” ideais sobre os quais possam, sem restrições ou travas morais, depositar seus desejos, ainda que os desconhecendo.

Se Hamlet é realmente o que lhes digo, ou seja, uma estrutura tal que o desejo possa encontrar seu lugar nela, uma composição articulada com o rigor necessário para que todos os desejos, ou mais exatamente, todos os problemas da relação entre o sujeito e o desejo possam se projetar, seria, de alguma forma, suficiente lê-lo (LACAN, 1986, p. 31).

Assim, a hipótese cá preconizada é que da mesma maneira que a cultura estabeleceria padrões que redirecionam os estímulos de natureza erótica para atividades socialmente aceitas, as funções e suas atribuições especialmente em teatro estariam à disposição de um expediente sexualmente orientado; por assim dizer: os papéis que as pessoas assumem diante das questões de composição e trabalho em coletivo estariam direta e intimamente relacionados a mecanismos de busca e obtenção de prazer erótico sublimado¹².

Não se trata de tentar estabelecer algum padrão de conduta, ou ainda alguma psicodinâmica de terapia artística, mas de alegorizar as atividades processuais e criativas ligadas à realização artística no teatro do início do século XXI no Brasil.

Antes de entrarmos em considerações mais detalhadas, é conveniente que se apure o atual estado do problema das funções no teatro contemporâneo. Valeria, portanto, um breve retrospecto – que não acontecerá neste texto, advirto logo - a fim de contextualizar o problema e colocar a devida perspectiva às formulações apresentadas. Assim, para a compreensão das funções e papéis no teatro contemporâneo é conveniente alguma interpretação dos caminhos e descaminhos trilhados por uma parcela significativa da produção teatral.

A cultura que em perpétuo movimento e mutação ordena a constelação dos conhecimentos epistemológico e gnosiológico em teatro, ou seja: o que sabe e o que se sabe que se sabe sobre o teatro, também se reelabora continuamente. Portanto, não apenas como o teatro é visto e entendido que muda, mas os afazeres postos em marcha para sua realização experimentam os efeitos deste movimento. Aqueles responsáveis pelos processos de (re)elaboração da cena estão entre os menos imunes às surdas atividades tectônicas que reconfiguram perenemente a realidade.

Último aviso, ou consideração: o abaixo listado tenta não tecer considerações morais sobre a sexualidade em si, mas apenas se aventura no caráter anedótico de suas variantes mais comuns – se é que exista algo sobre isso que possa ser assim considerado.

SEGUNDA PARTE

A ENCENAÇÃO - VOYEURISMO

A/O *voyeur* está em casa no “lugar de onde se vê”, perfeitamente adaptada(o) para se comprazer pelo visto, para a/o *voyeur* as imagens constelam-se para gerar seu deleite. Assim, o visto, aquilo trazido pelos olhos, o diferente, portanto, é a matriz geradora da volição artística. Ao

12 “O termo *Sublimierung* foi introduzido por Freud no vocabulário psicanalítico para nomear um processo que explica as ‘atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual’ (conf. Laplanche & Pontalis). Uma pulsão, segundo Marco Antonio Coutinho Jorge, acha-se sublimada quando visa um novo alvo não sexual ou objetos socialmente valorizados. As atividades sublimatórias, segundo a ótica de Freud, são constituídas pela atividade artística, pela pesquisa intelectual e pela prática de esportes.” (MENDES, 2011).

identificar a fonte do prazer a uma imagem que sinaliza o alheio, a/o vidente permite-se um gozo de caráter também estético.

Tornar em formas material proveniente da imaginação é mister na experiência do artista criador. E de uso indiscriminado nas expressões cênicas, mas neste caso algumas peculiaridades devem ser examinadas. A cena é materializada com a explícita intenção de que seja vista por outrem, sejam pares performer, seja a/o encenador(a)/diretor(a), ou mesmo as/os espectadores, porém desde sua mais primitiva origem a cena tem como destino a fruição de outrem. Sendo o público essa razão nada oculta e necessariamente presente para o desfecho final da composição, conclui-se que o “olhar de fora” é uma condicional para a própria razão de ser da cena, antes que qualquer tema possa se insinuar na dramaturgia.

O olhar estrangeiro, exterior, nasce com a cena. Como se a composição para o palco apenas encontrasse sua validação ao deparar-se com olhares ávidos por desvendar seus segredos e explorar seus detalhes.

A DRAMATURGIA - MASOQUISMO

A excitação e o prazer pela dor e sofrimento nos instigam a considerar a própria antítese imposta pela característica definidora do masoquismo. O paradoxo crucial da condição do masoquista impõe o embate de forças libidinosas e tanáticas pela obtenção da satisfação. Assim, a dor é o instrumento que propiciaria o gozo, mas a dor em essência é o resultado de algum outro processo ou ação. Uma dor não se revela por si só, é preciso que seja trazida, ofertada ou organizada para que atinja sua máxima eficácia. Para o masoquista a dor é este território entre dois pontos, a ponte estendida entre a pasmaceira de dias de afazeres morredidos do cotidiano e aqueles misteriosos continentes do prazer.

Imagine-se na circunstância de quem experimentou isoladamente diferentes dores e anseios, quase constantemente pondo-se tais humores em contradição. Sinta-se, veja-se na pele de quem cria mundos e vidas em suas mais delicadas nuances e empresta suas dores e fantasias a seus atos criativos. Encarne, por um pequeno momento que seja, esse artista da diegese e tente entender o misto de dor e prazer que sentirá tal artista ao ver as falas, que laboriosamente lapidou, serem estupradas sem piedade por aquelas e aqueles que de fato lhes darão vida.

O ato de martírio protagonizado pelo autoexpurgo que materializou o texto continua na insistência que ele se torne teatro e, assim, passe ao escrutínio da malta.

A AUDIÊNCIA - SADISMO

Provocar em outrem o desconforto é a ferramenta que o sádico encontra para sua satisfação. E uma vez mais o prazer é emprestado ao outro. Para que o sádico se compraza é necessário que alguém sofra. Não é propriamente o desprazer alheio que o sádico busca, mas sua expressão, a

amostragem, a exteriorização de um sofrimento real, imaginário, físico, moral ou espiritual que irrompe em demonstração inequívoca e observável.

De tal forma que uma dor sincera, mas surda, sem que haja como reconheça-la em seu flagelo, será inútil ao sádico; ao passo que a situação oposta o extasiará.

A ATUAÇÃO – EXIBICIONISMO

Muito mais que qualquer dominação sádica, está na pessoa exibicionista a ânsia pelo poder, a sede pelo controle. E tal luta sintomatiza-se pela atenção de outrem. Ter a atenção de outra e/ou outro vivente é ter seu tempo, sua vida pela eterna efemeridade que durar o feitiço que a/o mesmeriza.

Equivoca-se ao se crer que o deslumbre pelas próprias formas funciona como um canto de sereia aos exibicionistas. Por definição, a pessoa exibicionista busca a exposição, a visibilidade em seu sentido mais amplo. A intenção é exatamente que outrem perceba as formas exibidas, sejam elas quais forem. O que não implica que quem exhiba considere necessariamente tais formas belas, ou mesmo sedutoras.

A exibição brota da revelação do oculto, do ato intencional de fazer com que se saiba o que antes era secreto, íntimo. Assim, aquela ou aquele que revela quer trazer consigo toda a humanidade para a fronteira que separa o é oculto do é sabido, assim como sacerdotes e sacerdotisas que transitariam entre o sagrado e o mundano. Portanto, a pessoa exibicionista quer ir ao limite, ao final; revelar é chegar às terminações. O ato de exhibir liga-se ao escatológico pela organização do mostrar, ancestral ao monstruoso e ao sagrado.

A CENOGRAFIA – INFANTILISMO

As experiências de conforto e segurança do útero materno equivalem à tentativa de recriação de um território seguro, um lugar onde o *grounding* prevalecerá. O espaço se compõe de dimensões exteriores aos corpos, pretensamente apreensíveis pelos sentidos e, assim, compartilháveis. A expulsão do ventre da mãe exilou-nos neste ambiente aéreo em que a gravidade impera obscura.

Procurar a mãe impõe reconstruir um domicílio, brincar de casinha é a concretização última de Édipo e sua tragédia incestuosa. Temos um tipo de Gulliver e suas bonequinhas e soldadinhos dançando numa maquete. A/O infantilista se sente protegida(o) ao dominar o espaço de representação e ali poder realizar e aprazer-se com seus rituais de infanticídio.

A redução de um(a) demiurgo(a), pois tenta apenas criar a ambiência em que nenhum mal concreto poderá atingi-la/o.

A INDUMENTÁRIA - FETICHISMO

O fetiche envolve uma transferência, uma substituição. No caso, vestir em outra pessoa as próprias fantasias, brincar com bonecas em escala humana.

A outra pessoa é apagada para que apenas essa pele constituída pelos tecidos de sua roupa exista, aja e fale. Começando pelos pés: os sapatos, ou ainda a falta deles, são os anteparos ao que tocar o chão conspurcam a pureza do corpo. Os pés sustentam e são o extremo, a culminância de nossas peles em pressão contra a terra. Descaradamente os pés sobem pelas pernas, este elevar-se nos faz supor os sexos e como serão ocultos ou evidenciados. Daí para a cabeça, os cabelos, adornos e chapéus.

Por fim, o corpo... fetiche derradeiro.

A TEORIA TEATRAL - NECROFILIA

A morte vista como um continuado processo de corrupção. Não o fim, mas a degradação, a decadência e a ausência de atividade animada são as geratrizes para a satisfação dos necrófilos; sem nunca esquecermos de um significativo elemento escatológico. Não a Biologia, mas a Física deve ser requisitada para dar voz aos quereres necrofílicos.

Ainda uma vez mais: a imobilidade e o silêncio por um lado e a obscuridade e a morbidez de outro se somam para que nos aproximemos desta evanescente sensação de paralisia que amplamente satisfaz aos aficionados por esta prática. Talvez o fetiche por bonecas artificiais acabe resvalando por sensações próximas ao prazer experimentado pelos amantes de carnes já sem vida.

Mas impossível não supor aqui o fascínio exercido pela *Ars Moriendi*, pela corrupção e contígua putrefação que recai sobre os despojos remanescentes dos seres. Quando aquilo que supomos vida extingue-se, uma miríade de processos catabólicos inicia-se. Um novo nascimento, um fervilhar de seres e reações físico-químicas explode naquilo que antes era indivíduo. Assim, mais que a imobilidade, o prazer do necrófilo é a morbidez e a latência de movimento das instâncias de apodrecimento e corrupção dos tecidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo foi varrido por uma doença que fez com que os hábitos de toda nossa civilização fossem alterados quase literalmente de um dia para o outro, somado a isso temos a catastrófica política negacionista do governo federal. Assim, *per se*, o texto já oferece uma ponderação singular sobre a peculiar conjuntura sociopolítica brasileira do início de dois mil e vinte um para poder balizar suas impressões sobre o campo específico da arte teatral no concernente a sua produção, formação e difusão.

Entretanto, tendo frágil e poeticamente articulado sua argumentação na porção inicial do desenvolvimento do artigo, ou seja: que o varrimento da presença *in loco* dos envolvidos nas atividades cênicas descritas acima resulta no esfacelamento das dimensões basais do ofício; o texto se esforça em vislumbrar um sentido de liberação criativa dos impulsos pela via de fenômenos sublimatários – categorizados na parte seguinte.

Colocando-se na perigosa posição de mais palpiteiro que pesquisador, a conclusão antevista para este trabalho seria sua desafortada classificação como material teórico, antes que de estímulo criativo; pois que predominou o “espírito poético expansivo” ao “espírito científico taciturno” (VALADARES, 2014) ao se arquitetar e lavrar este trabalho. Porém, ainda que tripudiado pelo próprio relato que o apresenta, subjaz neste texto um persistente pensamento que o cruza: que o trauma coletivo causado por diferentes fatores, mas catalisados pela pandemia, pode favorecer o desimpedimento de forças titânicas que têm enredado criativamente o teatro.

Por fim, apesar de todo o amargor, este é um artigo ingenuamente otimista.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BACHELARD, GASTON. **A Dialética da Duração**. São Paulo: Ática, 1994.

BACHELARD, GASTON. **O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar da Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN Zygmunt. **A Arte da Vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **The Masks of God – Vol. 3 – Occidental Mythology**. London: Penguin Books, 1991.

CAMPBELL Joseph. **The Masks of God – Vol. 4 – Creative Mythology**. London: Penguin Books, 1991.

HARK, Helmut (org.). **Léxico dos Conceitos Junguianos Fundamentais**. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

DANTE, Alighieri. **A Divina Comédia**. eBookBrasil.com em <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/divinacomedia.pdf>

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

LACAN, Jacques. **Hamlet por Lacan**. Campinas: Escuta / Liubliú Editoras, 1986.

HOBBS, Thomas. **Leviathan – Leviathan or the Matter, forme of CommonWealth Ecclesiastical and Civil**. U. K. 1651. E-book prod. Edward White & David Widger.

JUNG, CARL Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

MACHADO, Nuno Miguel Cardoso. **A “Primeira Versão” da Teoria da Crise de Marx: a queda da massa de mais-valia social e o limite interno absoluto do capital.** São Paulo: Estudos Econômicos vol.49 nº.1 Jan./Mar. 2019. (Versão impressa: ISSN 0101-4161 Versão On-line ISSN 1980-5357). Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-41612019000100163

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. **PS - Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites** Reverso vol.33 nº.62 Belo Horizonte (versão impressa ISSN 0102-7395), set. 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952011000200007

MORIN, Edgar. **A Decadência do Futuro e a Construção do Presente.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.

VALADARES, Alexandre Arbex. **A doutrina dos elementos entre a poética e a epistemologia de Gaston Bachelard.** Belo Horizonte: Kriterion vol.55 nº. 130 Dez. 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2014000200001

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre o Mito e a Política.** São Paulo: Edusp, 2009.

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021

PERFORMATIVIDADE, JOGO E LINGUAGEM NA DRAMATURGIA DE DON CORREA

Marcelo Bourscheid¹

RESUMO: Neste trabalho, analisaremos a obra do dramaturgo e encenador Don Correa (1983-), um dos mais inventivos criadores da cena teatral paranaense na contemporaneidade. Tendo a linguagem como um dos temas principais de sua obra, Don Correa explora o aspecto criativo e performativo da linguagem como elemento central para a criação de sua estética, utilizando-se em seu teatro do que se pode chamar de um *uso performativo da linguagem*, uma concepção que o aproxima das teorias elaboradas por John Langshaw Austin (1911-1960) e da visão sofisticada da linguagem conforme apresentada pela filósofa francesa Bárbara Cassin (1947). Através da análise das peças *Tutorial* (2017) e *Nós, outros* (2018), de Don Correa, buscaremos mostrar como o uso performativo da linguagem na obra deste dramaturgo cria jogos ficcionais com regras próprias estabelecidas pela discursividade dramática, jogos que reclamam a participação ativa do espectador para a sua eficácia poética.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea; linguagem; performatividade.

PERFORMATIVITY, GAME AND LANGUAGE IN DON CORREA'S DRAMATURGY

ABSTRACT: In this paper, we analyze the work of the dramatist and director Don Correa (1983-), one of the most inventive creators within the contemporary theatrical scene in the state of Paraná. Having language as one of the main themes in his work, Don Correa explores the creative and performative aspect of language as the central element in the creation of his aesthetic, making use in his theatre of what one may call the performative use of language, a conception that approximates him to the theories elaborated by John Langshaw Austin (1911-1960) and the sophisticated vision of language as presented by the French philosopher Barbara Cassin (1947). Through the analysis of the plays *Tutorial* (2017) and *Nós Outros* (2018), written by Don Correa, we endeavor to show how the performative use of language in the work of this dramatist creates fictional games with its own rules, established by the dramatic discursivity, games which summon the active participation of the spectators for its poetic efficacy.

Keywords: contemporary playwriting; language; performativity.

¹ Dramaturgo, diretor teatral e professor de dramaturgia. Doutor em Letras pela UFPR. É Agente Universitário na UNESPAR e integra o Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas – UNESPAR/CNPQ. E-mail: mar.marcelo@gmail.com

“Um texto teatral deve provocar um desejo de reunião. Primeiro, de alguns atores que queiram converter esse texto numa experiência no espaço e no tempo. Em seguida, de alguns espectadores que se reúnam com aqueles atores num dado lugar a dada hora para partilhar e completar essa experiência”.

Juan Mayorga

A partir de 1950, é possível diagnosticar na dramaturgia brasileira o surgimento de peças teatrais que não têm como elemento estruturante principal de sua poética a criação de instâncias representacionais, mas que estabelecem, através de dispositivos performativos, universos poéticos autônomos que se distanciam do caráter mimético tradicionalmente associado ao teatro e radicalizam a potência performativa do ato teatral como recurso estético. Para o pesquisador Stephan Baugarthel,

Não é mais a ilusão de uma representação de um mundo empírico anterior ao texto dramático que interessa para este processo de significação, mas a criação de um mundo estético que se autossustenta, ou seja, um universo semiótico com meios linguísticos, que não se justifica por seu valor referencial, mas pela eficácia autopoiética e performativa (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 128).

Na vertente do teatro contemporâneo que alguns estudiosos denominaram de “teatro da fala”, em que podemos incluir autores como Nathalie Sarraute, Valère Novarina, Daniel Lemahieu e Jean-Luc Lagarce, ocorre uma predominância da presentificação sobre a representação, o sentido devendo ser buscado para além do significado factual dos diálogos. A obra do dramaturgo e encenador paranaense Don Correa (1983) pode ser inserida nesta vertente, característica que o autor reforça ao nomear como Fala Companhia a trupe com que encena seus trabalhos, mas principalmente pela exploração radical de uma poética da cena fundamentada na performatividade da linguagem como elemento estruturante de sua dramaturgia. Porém, diferentemente dos outros autores mencionados nesta vertente, o teatro da fala de Don Correa explora a dimensão performativa da linguagem para instaurar o espaço de convívio entre os agentes criativos da cena e os espectadores, não abandonando, no entanto, a dimensão narrativa.

O desejo de reunião entre os espectadores e os agentes criativos da cena parece ser o elemento preponderante nas criações recentes deste dramaturgo e encenador. Nas peças *Tutorial* (2017) e *Nós outros* (2018), objetos da presente análise, a criação de dispositivos cênicos que potencializem este encontro com o espectador configuram-se como elementos estruturantes da estética desses espetáculos. A noção expressa na epígrafe de Juan Mayorga presente neste artigo, de que o espectador completa a experiência teatral, é potencializada na obra deste criador através da elaboração de uma dramaturgia repleta de espaços propositalmente lacunares a serem preenchidos por narrativas biográficas e jogos ficcionais narrados/performados por atores e espectadores.

A peça *Tutorial* teve como seu impulso criativo inicial os encontros realizados no projeto Teatro de Segunda. Nestes encontros, estabeleceu-se como premissa a investigação de novas possibilidades de escrita dramática que investigassem a relação da cena com os espectadores. Essa premissa é estabelecida, nesta peça, por uma série de dispositivos. Um deles é a presença de um personagem chamado Jack, descrito como “um não ator de 40-70 anos, que não participou do processo criativo e deverá conhecer o elenco no dia da apresentação, (...) alguém amável, porém potencialmente perigoso. Alguém por quem o público possa se apiedar ou temer” (Correa, 2016, pp. 1-2). Esse personagem, interpretado a cada sessão por um convidado diferente, pode ser considerado o protagonista do espetáculo, apesar de não possuir falas previstas na dramaturgia, apenas espaços lacunares no texto reservado às suas intervenções. Porém, as falas do Ator e da Atriz, os outros dois “personagens” da peça, colocam Jack como o referente principal da narrativa, criando interessantes jogos cênicos em que as fronteiras entre ficção e realidade se diluem. Após a entrada de Jack em cena, o Ator o interpela incitando a atacá-lo.

Jack, me ataque

JACK. (XINGAMENTOS SEGUIDOS POR EMPURRÕES E INTIMIDAÇÃO). (CORREA, 2017, p.3).

O dispositivo de incitação à violência instaura uma situação de instabilidade na cena, ao propor como regra de jogo a necessidade de reação de um agente que não participou do processo criativo, não havendo, aparentemente, nenhum controle dos *performers* sobre a intensidade desta reação. No entanto, este controle se dá pela construção deste personagem que é feita em cena, durante a performance, pelo Ator e a Atriz, que vão estabelecendo pela enunciação as ações possíveis de Jack, suas características físicas e comportamentais, moldando pela performatividade do discurso a sua caracterização e suas relações com a narrativa.

Jack não ousa aqui, dentro de um teatro, me dar um soco, arrancar meus dentes, dar uma cabeçada no meu nariz, me levar ao chão, chutar meu rosto, deformá-lo, roubar minha carteira, olhar para mim como um pedaço de carne, talvez tirar algum proveito sexual. Aqui não. Jack faz essa cena lamentável que vamos chamar daqui pra frente de “violência”. (...) (*idem*).

Tal qual a concepção sofisticada da linguagem, em que “o ser é um efeito do dizer”, Jack é um efeito do *logos* operado pelos dois atores com os quais contracenam. É a linguagem que constitui os seres, suas relações, o cenário de suas ações e que tensiona as relações entre ficção e realidade presentes na peça. A aproximação desta dramaturgia com a concepção gorgiana da linguagem é clara:

O discurso sofisticado não é apenas uma performance, no sentido epidítico do termo, é inteiramente um performativo, no sentido austiniano do termo: “How to do things with words”. Ele é demiúrgico, fabrica o mundo, faz com que este advenha. (CASSIN, 2005, p. 63)

Esse discurso performativo, sofisticado, cria interessantes jogos nas peças de Don Correa, especialmente quando opera trânsitos entre as subjetividades dos personagens ou faz com que, através da linguagem, as subjetividades sejam incorporadas por outros seres, como neste trecho em que há um convite para um membro da plateia.

Segure a arma por favor. Agora pense comigo por um instante. Você é um animal assim como o Jack. Você é tudo aquilo que falei dele. Não vou insultar o senhor, mas tente imaginar. O senhor sendo o Jack. Isso é crucial. O senhor é o Jack, e o Jack é um bicho feroz. Talvez eu seja um militar que faz uma sequência de três movimentos e retira sua arma. Assim, um, dois três... (CORREA, 2017, p.5)

Como apontou o dramaturgo francês Valère Novarina, a “linguagem é o lugar do aparecimento do espaço” (2003, p. 16). No trabalho de Don Correa, a linguagem é frequentemente utilizada para a criação de espaços ficcionais, sendo que os recursos cenográficos, os figurinos e a iluminação, são utilizados em suas encenações de forma bastante econômica. Essa economia dos recursos cênicos por parte do encenador potencializa os dispositivos engendrados pelo dramaturgo, aproximando seu trabalho como encenador daquilo que Patrice Pavis classificou como “não-encenação”, modo de operação cênica presente principalmente nos trabalhos do encenador francês Claude Régy, que define assim seu papel como encenador:

Que isso seja antes de mais nada uma espécie de trabalho de parto; deixar acontecer, derrubar as paredes para que se possa dar vazão livremente àquilo que vem de longe no inconsciente do autor, no inconsciente dos atores e que, enquanto tal, sempre sem barreiras, possa atingir o inconsciente dos espectadores(...). A escritura constituiu um elemento dramático em si, transmite sensações e cria imagens. Quando se ouve um texto, o espírito gera fluxos de imagens. A encenação deve conservar-se minimalista para não formatar a visão dos espectadores e impedir o livre desenvolvimento do seu imaginário, a partir daquilo que ouvem e veem. (PAVIS, 2010, p. 28-29)

Don Correa trabalha com o minimalismo cênico nas encenações de seus textos. A criação do espaço ficcional em seus espetáculos recorre a poucos adereços e objetos cênicos, a iluminação é contida, os figurinos são casuais. O encenador mostra predileção por espaços vazios que permitam esse trânsito entre o seu inconsciente e o inconsciente dos espectadores. Trata-se da criação, através da performatividade da linguagem, de um espaço de escuta. A importância da escuta é central no trabalho deste dramaturgo, escuta que se dá tanto no espaço intracênico, nas relações estabelecidas entre os atores, mas principalmente no extracênico, na escuta dos atores às interpelações feita aos espectadores. Os dispositivos cênicos criados por Don Correa obrigam o ator a presentificar uma escuta, a qual não pode se dar no plano meramente representacional, sob o risco do dispositivo falhar.

RICHARD
(para alguém da plateia)

Você já viu um homem sangrar? Um homem morrer? (...)

Você conheceu o seu pai?

(Aguarda. Caso o interlocutor tenha conhecido seu pai, diz a próxima fala, caso não fica em silêncio por alguns segundos)

Como ele era? *(ouve)*

Eu não posso falar por ele. Quem sabe eu possa falar sobre você? Sobre o seu pai? Uma história que ele tenha contado. Talvez. Para mim. Sim.

(Conta uma história de seu próprio pai, música). (CORREA, 2018, p. 8-9)

A performatividade da linguagem institui a presença como escuta. Essa presença efetiva-se não apenas no momento da performance, mas já se encontra presente no próprio ato de criação dos espetáculos, elaborados a partir de uma técnica que o dramaturgo/encenador denomina de “sopro”, que é assim definida por Don Correa:

O dramaturgo-diretor estabelece um espaço de escuta nas salas de ensaio. Se houver um texto escrito a ser encenado, ele pode ser soprado para o ator, que devolve o sopro ao dramaturgo-diretor, de forma que a grafia é imediatamente transformada em fala. Procedimento do “sopro”: o elenco não tem contato visual com a grafia do texto, que pode existir ou ser feito depois. (2019, p. 1)

Essa técnica propõe um modo de produção inusitado: durante todo o processo criativo, os atores e demais criadores não se relacionam com uma textualidade escrita, mas com enunciações sopradas diretamente pelo dramaturgo aos agentes criativos em sala de ensaio. Essa técnica subverte a relação dos atores com o texto, fazendo com que eles se apropriem de suas falas de uma maneira “pneumática”, como nos diria Valère Novarina. O dramaturgo se torna um “performer do pneuma”, soprando um texto para os atores e recebendo novos sopros textuais que somente ao final do processo receberão uma formalização escrita. Além do aspecto performativo presente nos dispositivos dramatúrgicos em cena, a performatividade encontra-se presente já no processo de elaboração. O próprio processo criativo adquire o caráter de performance.

“O espaço do teatro se expande na região híbrida que se situa entre a palavra e a escuta”: a sentença do dramaturgo e cenógrafo Daniel Jeanneteau é uma boa definição sobre a instância da escuta no teatro, elemento central na criação dramatúrgica e cênica de Don Correa. Em *Nós, Outros* (2018), a criação de espaços de escuta foi aprofundada através da vivência dos atores na Aldeia Tupã Nhe’e Kretã, em Morretes. Os agentes criativos do espetáculo foram orientados a abandonar suas expectativas e preconceções sobre as culturas Guarani e Kaingang, estando abertos à escuta atenta para a alteridade com a qual se defrontariam. Esse processo de escuta e relação com o outro, além de recurso para a criação, acabou por constituir-se em um dispositivo dramatúrgico e em uma temática central da peça. As rubricas e falas iniciais do texto nos situam neste universo e nos dão a dimensão exata da relevância da escuta na relação com a alteridade:

EDUARDO

Eu não sou daqui. (*Fala de onde veio, por onde passou, como chegou até aquele local*). (*Se dirige a plateia*. Você é daqui?

(*Caso seja*)
Sua família também?

(*Caso não seja*)
De onde você é? (*Ouve*). Como chegou até aqui?

(*Diz o nome do membro da plateia*). Eu me ofereço para ser seu amigo. Não sei se é assim que se faz uma amizade. Talvez você tenha que me conhecer primeiro. Mas é esse o meu convite. Eu gostaria de ser um amigo. (CORREA, 2018, p. 1).

“Eu não sou daqui”. Eu sou um outro para os indígenas, sou um outro para os espectadores, sou sempre “o outro de outro alguém”. Há uma distância intransponível entre nossa subjetividade e a alteridade com que nos defrontamos, e o máximo que é possível fazer é estabelecer uma ética relacional fundamentada na escuta. Eu não posso falar pelo outro, mas a linguagem, em sua potência demiúrgica, pode estabelecer espaços de escuta para que possamos aproximar universos distantes. Os atores, em sua alteridade constitutiva, não podem se apropriar do discurso de uma cultura a qual não pertencem, mas podem estabelecer espaços para uma escuta atenta. Os espectadores são instados a falar não para que se cumpra uma necessidade cênica de interação, mas pela fidelidade ao pacto estabelecido de não falar pelo outro, mas permitir, na dramaturgia, espaços para que a biografia dos espectadores se relacione com a narrativa estabelecida. Não sabemos se as narrativas contadas pelos atores ou pelos espectadores são reais. “Não leve tão a sério isso que acabei de falar. Não levem tão a sério, por favor. Talvez não seja verdade. Embora seja” (*idem*).

Essa relação de escuta promovida pela técnica do sopro promove um tensionamento interessante no sistema de comunicação teatral presente nas peças recentes da Fala Companhia, configurando-se como um uso inventivo da noção de endereçamento teatral.

Segundo um consenso entre todas as teorias, a simultaneidade de duas perspectivas é fundamental para o teatro. Ela é descrita de modo diverso: enquanto “função dupla” da fala dramática, que é sempre endereçada duas vezes, às personagens e ao público; enquanto sobreposição da perspectiva das personagens e dos espectadores; enquanto “sobreposição imediata dos sistemas comunicativos interno e externo”; enquanto “eixo de comunicação intracênico” e “um eixo ortogonal que diz respeito à comunicação entre o palco e o local da plateia, diferenciado (real ou estruturalmente) do palco”. (BIRKENHAUER, 2012, 184)

Toda comunicação no teatro se configura sob o aspecto da “dupla enunciação”. Toda fala enunciada por um ator é endereçada duas vezes, comunicando-se ao mesmo tempo no eixo intracênico e estabelecendo a relação comunicacional entre o eixo palco-plateia. As peças de Don Correa problematizam essa dupla perspectivação, por promoverem a instância do jogo entre atores e espectadores através da performatividade das enunciações cênicas e introduzirem o espectador

no eixo intracênico, onde se desenvolverá o jogo necessário para a concretização do procedimento cênico estabelecido.

(Eduardo senta-se ao lado da plateia com um dado na mão)

Vou explicar como se faz. É importante que a gente preste atenção. Primeiro eu faço, vocês observam, e em um dado momento um de vocês pode participar. Não vou forçar a barra, pode ficar à vontade. Eu quero que vocês queiram participar e ninguém vai sentir desconforto. Eu espero que não.

(Eduardo começa a ensinar o jogo). (CORREA, 2018, p.1)

Javier Daulte, dramaturgo e encenador argentino, analisa o fenômeno teatral a partir da perspectiva do jogo. “O jogo implica um elemento indispensável para sua execução: (...) o compromisso com as regras deste jogo e com nenhuma outra coisa” (DAULTE, 2017, p.2). As peças de Don Correa são exemplares desta noção de teatro como jogo, estabelecendo dispositivos dramáticos que funcionam como regras de um jogo que só terá eficácia se contar com o compromisso dos espectadores com as regras propostas. Em *Nós, outros*, dados são distribuídos aos espectadores, sendo estabelecida uma divisão entre os espectadores que retirarem números pares e ímpares, além de uma terceira divisão para os que retirarem o número 1. Essa regra não é questionada em nenhum momento, pois se isso ocorresse acabaria por invalidar o jogo. Pares, ímpares, o número um: três modos de operar no jogo proposto, escolhidos pelo mero acaso, representam os elementos da relação estabelecida durante o processo de criação realizado junto à Aldeia Tupã Nhe'e Kretã, em Morretes, no Paraná. Como nos diz o texto, “Aqui no Paraná os Kaingang são divididos em 2 grupos. Os Kamé e os Kairú”. (Correa, 2018, p. 11). O sorteio de dados faz com que os espectadores, divididos em dois grupos, problematizem esta divisão presente na cultura Kaingang e, por extensão, as divisões identitárias presentes na nossa própria cultura, os abismos intransponíveis criados entre “nós” e “os outros”, cisões estabelecidas por fundamentos nem sempre sólidos, como nos mostra a causalidade do jogo de dados presente na peça. A potência do jogo estabelecido em *Tutorial e Nós, Outros* se dá pela eficácia do Procedimento, no sentido que Javier Daulte dá a este termo, ou seja, o de um

sistema de relações, relações entre elementos. Trata-se de relações matemáticas. A Matemática elabora sistema de relações, as explora e testa seus limites. À Matemática não lhe importa se trabalha com números e letras ou Clovs e Hams, isto é, é indiferente aos conteúdos. Ao sistema de relações matemáticas que se pode deduzir de um material chamarei Procedimento. (DAULTE, 2017, p.3)

As lacunas presentes na dramaturgia dos espetáculos de Don Correa não se apresentam como falhas ou como espaços deixados ao improviso, porque os sistemas de relações entre os elementos estão dados. Os conteúdos narrativos desta dramaturgia lacunar se modificam a cada sessão do espetáculo, mas não estão submetidos ao acaso: o Procedimento estabelecido determina

o limite da narrativa. O sistema de relações prevalece sobre o conteúdo narrado, pois o que importa, neste teatro, é a construção, pela linguagem, de um sistema coerente de relações. Trata-se do “impulso performativo” predominante no teatro a partir dos anos 70 do século passado, em que, segundo Erika Fischer-Lichte,

o teatro deixava de entender-se como representação de um mundo fictício que o espectador observa, interpreta e compreende, e começava a conceber-se como a produção de uma relação singular entre atores e espectadores. (...) Neste processo as ações dos atores e dos espectadores não tinham em princípio outro significado que sua própria execução. Neste sentido eram, pois, autorreferenciais. E enquanto autorreferenciais e constitutivas da realidade podem ser denominadas (...) performativas no sentido de J.L. Austin. (2011, p. 42-43)

Embora os espetáculos de Don Correa abordem temáticas importantes como a violência urbana, a alteridade, as relações familiares, dentre outras, acredito que o interesse de público e crítica despertado pela obra deste jovem criador não se deva à atualidade dos temas abordados ou à riqueza das narrativas trocadas entre espectadores e atores, mas à habilidade com que este autor desenvolve procedimentos eficazes em fazer com que o espectador se sinta convidado ao jogo cênico proposto pelos espetáculos de sua companhia. Um jogo em que o ato de narrar importa, mas em que o mais relevante é o compromisso com as regras do próprio jogo, dentre as quais, talvez a mais importante seja a de deixar-se conduzir pela linguagem. “Eu não posso falar por você”, nos diz Don Correa em *Nós, Outros*. Nessa impossibilidade, esse dramaturgo nos convida para um inovador jogo cênico, convite que a obra deste artista paranaense tem demonstrado que merece ser aceito.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea. In: MOSTAÇO, Edécio, et. al. (org). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

BIRKENHAUER, Theresia. **Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea**. In: Revista Urdimento, Florianópolis, número18, Março de 2012.

CASSIN, Barbara. **O efeito sofisticado**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CORREA, Don. **Nós, Outros**. Curitiba: 2018, Texto não publicado.

CORREA, Don. **O sopro e a escuta**. Curitiba: 2019, Texto não publicado.

CORREA, Don. **Tutorial**. Curitiba: 2017, Texto não publicado.

DAULTE, Javier. "Juego y compromiso. El Procedimiento". **Pausa: Quadern de teatre contemporani**. Barcelona, número 13, 2017, Disponível em: https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/pausa/2017/pausa_a2017n39pa13.pdf. Acesso em 13/09/2019.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e Para Louis de Funès**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva,

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021

GIRADRAMATÚRGICA: PROCESSOS CRIATIVOS EM DRAMATURGIA NEGRA

Carlos Alberto Mendonça Filho¹
Stela Regina Fischer²

RESUMO: Proponho um olhar sobre o teatro negro e a dramaturgia negra brasileiros a partir de vivências minhas enquanto artista e sujeito negro, analisando os processos de segregação e dominação coloniais que permeiam corpos/as/es, imaginários e subjetividades. Para tanto, descrevo a criação e aplicação do projeto de extensão GiraDramatúrgica - Núcleo de Pesquisa e Criação em Dramaturgia (realizado na Universidade Estadual do Paraná de abril a novembro de 2020), que promoveu encontros e criações dramatúrgicas por e entre pessoas negras para pensar, investigar e desenvolver narrativas cênicas negras verdadeiramente nossas.

Palavras-chave: dramaturgia negra; pedagogia do teatro; teatro negro brasileiro; GiraDramatúrgica.

GIRADRAMATÚRGICA: PROCESOS CREATIVOS EN DRAMATURGIA NEGRA

RESUMEN: Propongo una mirada al teatro negro y la dramaturgia negra de Brasil a partir de mis experiencias como artista y sujeto negro, analizando los procesos de segregación y dominación colonial que permean los cuerpos, el imaginario y las subjetividades. Para ello, describo la creación y aplicación del proyecto de extensión GiraDramatúrgica - Centro de Investigación y Creación en Dramaturgia (realizado en la Universidad Estatal de Paraná en 2020), que promovió encuentros y creaciones dramatúrgicas de y entre negros para pensar, investigar y desarrollar narrativas escénicas negras verdaderamente nuestras.

Palabras clave: dramaturgia negra; pedagogía teatral; teatro negro brasileño; GiraDramatúrgica.

1 Graduando do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: carloscanarim1@gmail.com

2 Doutora em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professora da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. E-mail: stelafis@terra.com.br

para este país
eu traria
os documentos que me tornam gente
os documentos que comprovam: eu existo
parece bobagem, mas aqui
eu ainda não tenho certeza: existo. (...)
Lubi Prates, *Para este país*.

I. PELE, COR E ESCRIVIVÊNCIA

Não lembro muito sobre a minha infância; algumas imagens dançam em minha mente. Imagens marcantes, elas.

Chamavam a mim e a meu irmão mais novo de bagunceiros, mas éramos crianças sendo crianças. Entre constantes não, o que restava muitas vezes eram as nossas próprias companhias. Lembro que uma vez, sozinhos em casa, descobrimos potes e potes de tinta branca no quartinho que servia como despensa. Aquilo era da minha mãe, na época professora de artes. Não era de brincar. A cena que se segue é a dos nossos corpos, o meu e o de meu irmão, cobertos por aquelas tintas brancas. A clara pele dele e a minha, azeviche, embranquecidas.

Entre violências constantes e banhos salgados para purificar, constatei ainda menino que tudo que se impregna em algo não é fácil de remover. E isso vale do menor torrão de açúcar que cai no café até à mão suada que dispara a bala faminta por corpos/os/es negras/os/es periféricas/os.

Tudo foi e vem sendo impregnado de branco: terras, corpos/as/es, vozes, palavras, mentes. Ao levantar episódios de racismo cotidiano, Grada Kilomba (2019) reflete que o mundo colonial, além de engendrar uma pilhagem ostensiva de corpos/as/es, subjetividades, culturas e riquezas naturais dos territórios colonizados, operou também pela disseminação e manutenção de ideologias supremacistas, sexistas e racistas, principalmente através das instituições sociais.

Nos pediam para ler sobre a época dos “descobrimientos portugueses”, embora não nos lembrássemos de termos sido descobertas/os. Pediam que escrevêssemos sobre o grande legado da colonização, embora só pudéssemos lembrar do roubo e da humilhação. (...) Que ótima maneira de colonizar, isto é, ensinar colonizadas/os a falar e escrever a partir da perspectiva do colonizador. (KILOMBA, 2019, p. 65).

Assim, a educação³ e a arte⁴, diretamente (enquanto discurso) ou pelo campo da linguagem (a palavra e a imagem, por exemplo), são práticas que também ratificam e atualizam epistemologias eurocêntricas, patriarcais, brancas e heterossexuais em sua maioria. Teorias desenvolvidas por

3 Na educação, penso principalmente quanto às práticas de ensino na universidade pública, visto que a instituição superior de ensino ao qual estou me formando possui essa característica.

4 No campo da arte, me detenho à análise do teatro e da dramaturgia, sobretudo às produções no Brasil. Porém, as diferentes linguagens artísticas podem ser utilizadas para pensar essa manutenção colonial, principalmente quando analisamos as principais metodologias utilizadas no ensino artístico e a não-representação de maiorias minorizadas nas iconografias, por exemplo.

autoras/es como Leda Maria Martins (1995), Djamilá Ribeiro (2017), Luiz Rufino (2019), Silvio Almeida (2018) entre outras/os/es, ao denunciar epistemicídios e desigualdades gerados por um sistema, também reivindicam outras formas de entender o mundo e as relações que daí surgem, parecendo se alinhar a uma perspectiva decolonial⁵.

Destrinchar o racismo sintomático também na arte, recortando-a nas áreas do teatro e da dramaturgia⁶, pede que nos debruçemos sobre alguns questionamentos norteadores, como propõe Júnia Pereira (2019):

A pergunta “quem fala?” sempre foi possível ou foi(é) dirigida a todos os enunciados teatrais? Como se configura historicamente a visibilidade da autoria na criação dramaturgica e o que ela tem (ou não) a ver com o gênero e outros marcadores sociais dos(as) dramaturgos(as)? (PEREIRA, 2019, p. 64).

A tradição teatral da qual somos herdeiras/os/es possui uma gênese branca, europeia sobretudo, mas não exclusivamente, é também masculina e burguesa. Se analisarmos historicamente a dramaturgia enquanto texto escrito estas questões ficam ainda mais evidentes. Afinal, quem são as/os dramaturgas/os/es ainda hoje reconhecidos se pensarmos em termos de Teatro Brasileiro? Ou ainda de outra forma, quem são aquelas/es que são narradas/os/es, citadas/os/es, tomadas/os/es como referência nas disciplinas acadêmicas que se ocupam em tematizar a história do teatro e/ou as/os referenciais dramaturgicos/os nacionais?

Construir a dramaturgia como um lugar acessível, democrático e possível para todas/os/es independente de raça, classe e gênero se mostra um grande desafio, principalmente quando avançamos sobre a segregação histórica no teatro em relação às múltiplas narrativas populares, periféricas e de resistência advindas das ditas “minorias”, como as dramaturgias negras e os teatros negros.

As constantes reproduções e postulações únicas dos cânones europeus-brancos-masculinos no teatro dito ocidental constrói uma grande maquinaria perversa que escolhe, classifica, referência e recomenda quem pode pensar, quem pode escrever e como se deve escrever.

5 Para entender a decolonialidade, Nelson Maldonado-Torres define primeiramente o colonialismo moderno como “(...) os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a “descoberta.” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 35). Decolonialidade então, “(...) refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos.” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 36).

6 Para utilizar uma definição específica a fim de análise, parto do pressuposto de que a dramaturgia “(...) corresponde ao planejamento e elaboração de textos de todo e qualquer formato ou gênero discursivo (...), a ser comunicado publicamente” (NICOLETE, 2013, p. 72). Essa comunicação pública que a dramaturgia pressupõe não opera somente pelo campo do texto escrito ou verbal, mas também por uma conjuntura de signos existentes na composição de imagens, por exemplo. Dessa forma, não restringimos o texto dramaturgico somente à uma concatenação lógica de falas e acontecimentos; abrimos então o campo de definição para diversas possibilidades e formas de se fazer.

Além de se constituir como homem, nosso olhar demarca o dramaturgo clássico também como europeu, pois ele só pode ser concebido em uma análise que exclui manifestações espetaculares de outros continentes e centra suas investigações na Europa, excluindo também, dela, as tradições populares nas quais não existe contexto não somente para a forma dramática pura, mas também para a primazia do texto e/ou do autor. (PEREIRA, 2019, p. 65).

Ao deflagrar essa hegemonia branco-europeia que atualiza e reproduz a dominação colonial pela linguagem (nesse caso, a escrita dramatúrgica), Júnia Pereira nos propõe uma mirada às outras possibilidades de escritura cênica que pautam outras formas de fazer, de pensar e de existir na cena. Dessa forma, as dramaturgias e as práticas teatrais podem assumir lugares de desobediência e resistência ao atuar pela descolonização, pautando urgências e transformações próprias de seu tempo.

Leda Maria Martins (1995) analisa historicamente que as cenas negras insurgem no Brasil pela busca do deslocamento da visão e do discurso ao que já está posto como norma no teatro dos séculos XIX e XX, colocando em cheque representações feitas por dramaturgos e encenadores que recorriam ao estereótipo, à satirização e à demonização da pessoa negra. Assim, as nossas histórias vem gingando e carnavalizando o que o imaginário branco estruturou ao escravizar, objetificar, demonizar, negar, anular, marginalizar, hiperssexualizar, invisibilizar, violentar, racializar e tentar exterminar o/a negro/a, suas diferentes culturas, vivências e subjetividades, com isso propondo narrativas e poéticas sobre nós e para nós.

Nós, dramaturgas/os/es negras/os/es, empretecemos a cena e o papel no desejo e no direito de poder nos enxergarmos ao ler/interpretar um texto ou produzir/assistir a um espetáculo. As *nossas* narrativas mergulham em mares de manifesto, denúncia e resistência, sambam as plurais existências afro-diaspóricas que ao mesmo tempo se ajuntam e se afastam numa grande encruzilhada⁷ poética e política.

II. TEMPO, COR E ENCRUZILHADA

Minha mãe, como a grande maioria das mulheres negras periféricas brasileiras, sempre trabalhou muito para que pudéssemos ter uma vida melhor. Quando criança, em Porto Alegre, me acostumei a vê-la sair muito cedo para o trabalho e muitas vezes nem a ver chegar, pois já era muito tarde. Na época ela também estava estudando no ensino superior através de uma bolsa de estudos, algo importante mas também desafiador para quem muitas vezes viu-se sendo a única nos lugares em que frequentava ou que não tinha dinheiro para sequer ir até a universidade.

7 Alinho-me ao que pensa o prof. Dr. Marcos Alexandre ao dialogar com as teorias pensadas anteriormente pela profa. Dr. Leda Maria Martins (1995): “(...) a encruzilhada é um lugar de encontro e desencontro, passagem, interseção, mediação, entrecruzamento. Como espaço de trânsito e deslocamento, na encruzilhada, nós nos deparamos com um ponto de interseção, um lugar em que os corpos se cruzam e são cruzados, tocados” (ALEXANDRE, 2017, p. 57-58).

Uma frase dela sempre me foi recorrente: *“Meu filho, você é negro. Nunca deixe alguém dizer o contrário”*. Sempre que eu ouvia essas palavras, sacudia a cabeça e respondia: *“Bah mãe, de onde tu tirou isso? Eu sou branco”*.

O que poderia um menino dizer quando via seus colegas brancos/as brincando no recreio e deixavam-no isolado num canto? Ou quando seus personagens preferidos dos desenhos animados, como o Batman e o Homem-Aranha, eram homens brancos? Ou quando o sinônimo de belo para as pessoas ao seu redor normalmente era aquele cara ou aquela mulher brancos, loiros e/ou com olhos claros? Ou também quando a mãe falava e falava e falava sobre como a vizinha que morava ali na rua do lado tinha chamado ela de tanta coisa feia? O que poderia um menino dizer?

Podemos dizer que o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta *por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos*, a depender do grupo racial ao qual pertençam.

(...) uma pessoa não nasce branca ou negra, *mas torna-se* a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede *a formação de sua consciência e de seus afetos*. (ALMEIDA, 2018, p. 22-43, grifo meu)

Não se trata somente de uma cor epidérmica ou ao conjunto de fenótipos, mas também de dimensões ideológicas e políticas quanto à identidade e ao pertencimento. Aproximo o meu processo de tornar-me negro⁸ também ao meu contato mais direto com o teatro, seja como espectador e aluno, seja como ator, diretor, dramaturgo, pesquisador e professor. Me descubro e percebo envolto de brancura nos pensamentos, nas relações com as pessoas, nas técnicas para atuar, nas grandes teorias para pensar a cena, além de enxergar o meu corpo preto como o diferente e muitas vezes o único nos espaços de formação dominados pela branquitude.

A aparente falta de teóricas/os e artistas negras/os/es se mostra uma necessidade a ser falada e discutida por mim, principalmente devido às outras vivências que começo a ter fora do ambiente acadêmico com outros cursos⁹ voltados ao teatro negro e à dramaturgia. Começo a questionar os porquês de não estarmos estudando pessoas negras importantes para a construção de um teatro dito brasileiro, mas também quanto às grandes teorias do teatro ocidental, da sociologia, da educação e no que se refere à própria formação pedagógica das/os discentes do curso

8 É importante lembrarmos que é na obra *O Segundo Sexo* (1949) que Simone de Beauvoir pensa a ideia de “tornar-se” mulher, atribuindo dimensões sociais e políticas às construções simbólicas e ideológicas advindas dos marcadores sociais (no caso da autora, no que se refere às mulheres e às construções sociais e imagéticas do feminino); já no livro *Tornar-se Negro* (1983), Neusa Santos propõe uma mirada ao processo de tornar-se referente à negritude, denunciando as arapucas coloniais presentes na sociedade brasileira ao naturalizar o massacre e a negação das construções identitárias negras.

9 Um dos cursos que participei foi o “Negro Olhar”, realizado pela atriz e diretora Tatiana Tibúrcio, que promove ciclos de leitura dramatizada de textos de autoras/es negras/os e a própria pesquisa quanto à história do teatro negro brasileiro. Pude participar da etapa curitibana em 2019 pelo projeto SESC Dramaturgias, promovido pelo SESC Paraná.

de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná. Onde estavam e estão as/os artistas e teóricas/os negras/os/es?

Em contraponto à reprodução e a manutenção desse ideário colonizador, é necessário mencionar que muitas/os professoras/es brasileiras/os/es vêm propondo outras abordagens para os conteúdos curriculares, reforçando através de ações extensionistas¹⁰, grupos de estudos e encontros temáticos a importância de pedagogias que partam da decolonialidade para a emancipação e a construção de novos saberes na arte, nas/os corpos/os/es, nas relações interpessoais e para a formação de artistas de teatro.

Outro ponto recorrente para mim é a representatividade negra na universidade: não tenho outras/os/es colegas auto-declaradas/os/es negras/os/es em minha turma, ao passo de que, no colegiado de Teatro, não há professoras/es negras/os/es ministrando aulas. Todas essas “ausências” se mostram sintomas da naturalização do racismo que também segrega e gerencia os lugares a serem ocupados, ainda mais numa cidade como Curitiba¹¹.

Todas essas interrogações coçam, incomodam, mas também mobilizam; o que se revela é o apagamento, o silenciamento, o escasso incentivo, o processo de reprodução de uma narrativa única, a ausência de inserção, a exclusão e o exotização das/dos artistas negras/os/es e suas produções, sintomas do racismo estrutural que se mostra como um dos pilares da formação social brasileira e do colonialismo como um todo, pois:

(...) não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes desses indivíduos sejam catalogadas, ouvidas (...) O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. (RIBEIRO, 2017, p. 65)

Os teatros negros¹² insurgem a partir da reivindicação dessas urgências: o direito de existir, o direito de poder falar, de poder se ver representado/a nas histórias contadas na cena, seja ela no palco, seja na rua, na arte, na educação, na sociedade e em qualquer outro lugar.

10 Um exemplo recente dessas ações é o projeto Estudos em Teatro Negro, que promove encontros virtuais sobre a cena negra a partir de pesquisas acadêmicas e entrevistas com artistas negras/os/es. O projeto é realizado a partir da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e é coordenado pelo prof. Dr. Gustavo Melo Cerqueira e pelo prof. Dr. Licko Turle. Os encontros do Módulo I iniciaram em maio de 2020, com as aulas ocorrendo às terças e quintas-feiras das 14h às 16h. Mais informações disponíveis em: https://www.youtube.com/channel/UCjVtUsM4PxU05NyK406E_RA. Acesso: agosto, 2020.

11 É impossível que eu não mencione o racismo cotidiano, direto ou simbólico, presente não só em Curitiba mas em muitos lugares do sul do país, fruto de uma política de embranquecimento operada pelo governo imperial entre o final do século XIX e início do XX. Um dos exemplos mais recentes foi o da juíza Inês Marchalek Zarpelon, que sentenciou um homem negro à prisão pela sua “raça”, associando a cor da pele à violência e vandalismo. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/08/12/exclusivo-juiza-diz-em-sentenca-que-homem-negro-e-criminoso-em-razao-da-sua-raca>. Acesso em: agosto, 2020.

12 Utilizo aqui “teatros negros” para tentar abranger a pluralidade e a diversidade presente tanto na formação brasileira como nos movimentos cênicos que desde o século XIX pautam o/a negro/a, suas subjetividades e histórias como centro do que entendemos no ocidente como teatro.

(...) Uma das premissas do teatro negro é ser uma *arte engajada* e este engajamento deve ser manifestado em distintos níveis, assumindo características que vão desde uma arte que seja (por que não?) *panfletária* até uma estética que assume vieses que dialogam com outras nuances que exploram características relacionadas com os aspectos políticos e ideológicos que possam assumir espaços voltados para questões dos afetos e das subjetividades, demonstrando que há um vasto campo de atuação do teatro negro e que este, hoje, não mais se restringe exclusivamente ao caráter da religiosidade. (ALEXANDRE, 2017, p. 35-36)

Um lugar de manifesto também paira nas cenas negras, pois elas expõem, questionam e denunciam tudo aquilo que é negado ou ainda não existe em sua plenitude - principalmente quando pensamos num país como o Brasil onde o racismo possui máscaras de diferentes tons brancos e o pensamento colonial ainda fundamenta as práticas do Estado. Mesmo após 132 anos de uma falsa abolição, ainda não somos livres.

Entretanto, coletivos/as e dramaturgas/os/es vêm contribuindo para uma construção efetiva dos teatros negros no Brasil ao longo da história. É o caso de grupos como a Companhia Negra de Revista (RJ, 1926), a Cia Bataclan Negra (RJ, 1927), o Teatro Experimental do Negro (RJ, 1944) liderado por Abdias do Nascimento, o Teatro Popular Brasileiro (RJ, 1950) de Solano Trindade, o Teatro Profissional do Negro (RJ, 1970) promovido por Ubirajara Fidalgo, o Bando de Teatro Olodum (BA, 1990), o Grupo NATA (BA, 1998), a Cia Marginal (RJ, 2000), a Cia dos Comuns (RJ, 2001), a Cia Caixa Preta (RS, 2002), o Grupo Clariô de Teatro (2002), a Cia Os Crespos (SP, 2007), a Capulanas Cia de Arte Negra (SP, 2007), o Coletivo Negro (SP, 2007), a Companhia Negra de Teatro (MG, 2015); e também dramaturgas/os/es negras/os/es como Artur Rocha (RS), Machado de Assis (RJ), Lima Barreto (RJ), Romeu Crusoé (PE), Hermes Mancilha (RS), Leda Maria Martins (MG), Grace Passô (MG), Cuti (SP), Aldri Anunciação¹³ (BA), Cidinha da Silva (MG), Jô Bilac (RJ), Viviane Juguero (RS), Ana Maria Gonçalves (MG), Onisajé (BA), Cristiane Sobral (DF), José Fernando Peixoto (SP), Dione Carlos¹⁴ (SP), Anderson Feliciano (MG), Allan da Rosa, Alexandre de Sena (MG), Jé Oliveira (SP), Jhonny Salaberg (SP), Maria Shu (SP), Luh Maza (RJ), Rodrigo França (RJ), Preto Amparo (MG) e Pedro Bertoldi (RS); entre tantas outras/os/es dramaturgas/os/es, grupos e manifestações espalhados pelo país que precisam ser conhecidas/os, pesquisadas/os e divulgadas/os.

Nas formas, nas falas, nos desejos vai se construindo uma poética negra tão complexa e diversa quanto sua matriz de inspiração. Poética que, como não poderia deixar de ser, se disseminou por todas as partes da Diáspora. E cujas distâncias geográficas, históricas, culturais e/ou sociais, guardando suas distintas particularidades, acabam por fomentar uma rica variedade de expressões e possibilidades. (LIMA, 2010, p. 234)

13 É importante mencionar o projeto virtual chamado Melanina Digital, coordenado por Aldri. Na plataforma online, podemos encontrar um panorama da dramaturgia negra no Brasil, assistir leituras dramáticas e saber mais sobre as/os dramaturgas/os/es negras/os/es em nosso país. Mais informações, disponível em: <https://melaninadigital.com/>. Acesso: agosto, 2020.

14 Aproveito também para mencionar o importante curso de Dramaturgia Negra “Palavra Viva” ao qual participei ministrado por Dione e promovido pelo Itaú Cultural/SP. No curso, pudemos conhecer mais sobre dramaturgias como as de Viviane Juguero, Cristiane Sobral e Onisajé, além de acessar materiais e discussões acerca da historicidade do teatro negro no Brasil.

Dessa forma, a diversidade presente na existência também se mimetiza nas formas teatrais negras, somando diferentes repertórios, (escre)vivências¹⁵ e características singulares advindas muitas vezes da regionalidade - o que se mostra um aspecto relevante num país de grandes dimensões territoriais e composto por diferentes povos como o Brasil. Os teatros negros e as dramaturgias negras manifestam-se assim de modos multidisciplinares, bebendo em diferentes áreas do conhecimento de um modo geral, horizontalizando saberes, práticas e convidando-os para a dança.

A escrita dramaturgica assume então um lugar de ruptura, de possibilidade, de ginga na brecha, para adentrar e ocupar espaços considerados (pelo imaginário colonial) como impróprios e negados à/ao negra/o/e. Assim, a dramaturgia também "(...) pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo" (EVARISTO *apud* ALEXANDRE, 2017, p. 28). A autonomia, a liberdade, a criatividade e a afirmação de um pertencimento a uma ação historicamente-estruturalmente colocada distante de nós, escrevedoras/os/es pretas/os/es, geram altíssimos abalos sísmicos e emergentes revoluções em toda a ordem e a lógica colonial.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá (...) Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (ANZALDÚA, 2000, p. 232)

Escrevemos com um grito engasgado. A garganta ferve, borbulha, coça, arranha. Escrevemos com uma ânsia, com um devir, com uma voracidade ancestral. Escrevemos porque estamos vivas/os e essa escrita se transforma numa potência de vida (ANZALDÚA, 2000). Falar e escrever não nos era possível; as máscaras de ferro e transparentes prendiam e modelavam toda a linguagem expressiva de nossas/os ancestrais escravizadas/os/es. Esse silenciamento ainda persiste nos dias de hoje, apesar de muitos avanços em diversos níveis sociais, políticos e educacionais.

Ao tecer, tramar, costurar novas histórias sobre nossas plurais existências, reescrevemos todo o imaginário e as representações na dramaturgia brasileira permeados por estereótipos e por narrativas únicas, além de impedir o sucesso de um projeto de dominação pautado no silenciamento, na invisibilização e na morte sistemática física, epistemológica e/ou simbólica de pessoas negras brasileiras.

15 Conceito elaborado pela escritora brasileira Conceição Evaristo, que se refere "à escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil." (OLIVEIRA, 2009, p. 622). A escrevivência se forma então a partir de três elementos: corpo, condição e experiência. Segundo Oliveira (2009), "O primeiro elemento reporta à dimensão subjetiva do existir negro, arquivado na pele e na luta constante por afirmação e reversão de estereótipos. A representação do corpo funciona como ato sintomático de resistência e arquivo de impressões que a vida confere. O segundo elemento, a condição, aponta para um processo enunciativo fraterno e compreensivo com as várias personagens que povoam a obra. A experiência, por sua vez, funciona tanto como recurso estético quanto de construção retórica, a fim de atribuir credibilidade e poder de persuasão à narrativa."

III. VERBO, ESPIRAL E AQUILOMBAMENTO

Diante de todas essas teorias críticas e questões perpassadas anteriormente, foram fermentando, reverberando e florescendo em mim ideias, delírios e sonhos (muitos deles, aparentemente impossíveis). Foi então que criei a GiraDramatúrgica - Núcleo de Pesquisa e Criação em Dramaturgia, um projeto que teve a intenção de promover a investigação, discussão e criação em dramaturgia por e entre pessoas negras. Posteriormente ao seu início como um curso online, a GiraDramatúrgica tornou-se um projeto de extensão do curso de Bacharelado em Artes Cênicas vinculado à Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II.

Meus principais objetivos ao pensar a Gira foram criar um grupo de dramaturgas/os/es negras/os/es voltado à pesquisa e à experiência criativa nas áreas da dramaturgia e do teatro negro; estabelecer conexões, trocas de experiências e diálogos entre artistas negras/os/es de diferentes regiões do país; estimular o exercício da escrita criativa para a cena e a busca por diferentes narrativas, visando a construção de dramaturgias autorais de cada uma/um das/dos dramaturgas/os/es; e aprofundar questões, pertinências e urgências sobre a Dramaturgia Negra e o Teatro Negro Brasileiro.

Devido à pandemia da COVID-19, precisei adaptar o projeto à nova realidade de distanciamentos físicos e simbólicos. Houve com isso o aumento do alcance de pessoas interessadas em compor o curso devido ao ambiente virtual, não ficando restrito somente à região de Curitiba. Através de um chamamento que teve como público-alvo dramaturgas/os/es, escritoras/es e pessoas negras em geral interessadas no desenvolvimento da escrita dramatúrgica, mais de trinta inscrições de todas as regiões do Brasil foram realizadas em uma semana.

Visando otimizar o contato e o acompanhamento de cada dramaturga/o/e-integrante, foram selecionadas dezesseis dramaturgas/os/es de sete estados do país (RS, PR, SP, RJ, ES, MG, BA e MA) a partir do envio de um breve currículo, da escrita de uma “carta atemporal” (endereçada a uma pessoa de qualquer tempo-espaço da história da humanidade) e de um pequeno “vídeo de intenções”, falando sobre as expectativas e anseios pessoais sobre o curso e as temáticas por ele abordadas.

Das dezesseis pessoas selecionadas, tivemos apenas cinco desligamentos durante o processo, muito devido às novas realidades, às rotinas de trabalho e de estudo remotos. Realizamos, entre abril e novembro de 2020, um total de vinte encontros, sendo um a cada semana sempre às quintas-feiras das 18h às 21h. Os encontros foram realizados virtualmente pelas plataformas Google Meet e Zoom.

Não estipulei como requisito das/dos participantes uma experiência prévia na área da dramaturgia nem do próprio teatro; inclusive, além de atrizes/atores, diretoras/es e dramaturgas/os/es, também participaram dessa primeira turma pessoas ligadas a outras áreas como o cinema, o jornalismo e a literatura de um modo geral. Entendo que qualquer pessoa, seja qual for seu repertório e vivência, pode vir a escrever um texto para a cena, desmistificando dessa forma um

imaginário povoado pela exclusão e pelo “dom”. Também, o referencial bibliográfico sobre teatro e dramaturgia a ser estudado buscou priorizar obras artísticas e literárias brasileiras, sobretudo ao que se refere às escritas por autoras/es negras/os/es.

Iniciamos nossos trabalhos no dia 16 de abril de 2020. Num primeiro momento, de abril a junho, nos voltamos aos estudos sobre os teatros negros no Brasil e suas histórias aparentemente apagadas e/ou silenciadas pelo teatro brasileiro, assim resgatando-as. Para tanto, orientei a leitura analítica e debates em grupo a partir de textos norteadores como trechos do livro “A Cena em Sombras” (1995), de Leda Maria Martins; “Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões” (2003), de Abdias do Nascimento; “Por uma história negra do teatro brasileiro” (2015), de Evani Tavares Lima; “O Corpo é uma Festa! Reflexões em torno da oralidade brasileira” (2016), de Daniel Santos Costa e Sayonara Pereira; e também o documentário “A Negação do Brasil” (2000), de Joel Zito Araújo. Temas como o racismo estrutural e o colonialismo na arte, as questões de representação e estereótipos, e as diferentes manifestações cênicas presentes nas culturas afro-brasileiras foram, com essas leituras e conversas, perpassados.

Após os debates, medieei exercícios de escrita partindo de estímulos como a escuta do álbum musical “Planeta Fome” (2019) de Elza Soares; a apreciação dos poemas “Também sou amigo da América” e “Cantares da América” (1992), escritos por Solano Trindade; e o curta-metragem “Alma no Olho” (1974) de Zózimo Bulbul. Busquei alinhar essas propostas de escrita aos textos e obras teóricas estudados, intencionando promover diálogos interdisciplinares, criativos e relacionais entre as teorias e as diversas formas artísticas que se convergem e se misturam nas palavras.

Ao final dessa primeira parte da Gira, realizei algumas orientações individuais com as/os dramaturgas/os/es participantes, visando conhecê-las/os, conhecer suas vivências anteriores com a dramaturgia e/ou com o ato de escrever, saber dos seus anseios e expectativas quanto à escrita, o que as/os move a escrever, etc. As primeiras ideias, as ânsias, as temáticas desejadas, as perguntas motivadoras e as pesquisas de linguagem para os projetos dramatúrgicos começavam a aparecer.

Num segundo momento, dos meses de julho a novembro, nos voltamos ao estudo de dramaturgias negras brasileiras, bem como à escrita dos projetos dramatúrgicos individuais. Para tanto, selecionei para leitura alguns textos dramatúrgicos como “Os Negros” (1905), de Lima Barreto; “Sortilégio” (1978), de Abdias do Nascimento; “Como a moça foi sacrificada e como seu amado a trouxe lá de baixo” (1988), de Hermes Mancilha; “Cachorro!” (2007), de Jô Bilac; “Namíbia, Não!” (2012), de Aldri Anunciação; “Bonita” (2015), de Dione Carlos; “Ori Oresteia” (2015), de Viviane Juguero; “Carne Viva” (2015), de Luh Maza; “Mata teu Pai” (2017), de Grace Passô; e “FomeTropikal” (2020), de Carlos Canarin. Através do contato com esses textos, das análises e dos debates em grupo, pudemos fazer um breve panorama das escritas dramatúrgicas negras no Brasil, buscando apreender suas pluralidades, similaridades e diferenças.

Intencionando auxiliar nos processos criativos de cada dramaturga/o/e, mediei a prática de outros jogos de escrita que trabalharam, por exemplo, com a efemeridade da obra e a criação sem pudor e julgamento, visando escrever de forma automática e cronometrada tendo como base uma foto, um áudio, uma conversa; também houve a carta de apadrinhamento, uma dinâmica onde cada dramaturga/o/e ficou responsável por apontar possibilidades para o texto de outra/o/e, sugerindo referências como filmes, músicas, espetáculos, imagens, etc.).

Logo após a realização dos exercícios, cada dramaturga/o/e integrante era convidada/o/e por mim para compartilhar com o grupo algumas palavras sobre os desafios e os prazeres ao escrever, bem como ler o que havia produzido no dia. Compreendo que o ato de ouvir um *feedback* sobre seu texto e/ou ler o que a/o colega produziu, percebendo a linguagem sendo desenvolvida processualmente no texto, também são práticas de aprendizagem na formação dramaturgic.

Na fase final do processo conduzido na Gira, fizemos rodadas de leitura e análise em grupo dos textos em processo de cada dramaturga/o/e, mirando e orientando para a finalização de cada uma das onze dramaturgias. Nessa dinâmica, propus que as/os participantes lessem as dramaturgias a serem analisadas, para que em roda pudessem comentar livremente sobre nossas impressões, questões, sugestões, etc. Após os comentários do grupo, a palavra era passada para a/o autora/autor, que compartilhava conosco sobre seu processo de trabalho, respondendo às perguntas (se havia) e apontando o que ainda gostaria de incorporar ao seu texto, como também falando sobre outros apontamentos divididos pelas/os dramaturgas/os/es participantes.

Cada dramaturga/o/e operou seu coser de forma livre e autônoma, mirando a escrita para a cena não como um problema inalcançável ou irresolúvel, mas como uma encruzilhada (RUFINO, 2019) onde tudo é possibilidade e é trânsito. Esse caráter processual é bastante importante para a composição dramaturgic, visto que cada obra possui um *modus operandi* específico e requer tempos de maturação e abordagens diferentes.

O que me interessa, enquanto professor-dramaturgo é, justamente, a pluralidade de ideias, de narrativas e de jeitos de contar e elaborar histórias. Celebramos a alteridade como potência para a cena e para a escrita, entendendo que a vivência e o repertório de cada dramaturga/o/e integrante são diversos e igualmente riquíssimos dentro de sua singularidade. Não me coube então nesse caso específico propor uma ideia ou abordagem temática-estrutural que servisse a todos da mesma maneira, mas sim convergir possibilidades de reinvenção do mundo e da vida a partir da dramaturgia e do acontecimento de estarmos juntos. Outras vozes emergem de um silêncio secular.

A primeira turma encerrou suas atividades no dia 12 de novembro de 2020, com onze novas dramaturgias de diferentes temáticas e estruturas escritas por onze dramaturgas/os/es negras/os/es; “Cálice”, de Denise Telles; “Temporais”, de Yannikson Mattos; “Bluesman ou Como se afogar num mar sem água”, de Diego Ferreira; “Psiu! Melanina”, de Ozzy Souza; “A Senhora das Ervas”, de Cláudia Oliveira; “Maria”, de Jaiara Dias; “Sem título”, de Tamyres Costa; “Dona Biloca”, de Mário Alves;

“Explosão Solar”, de Carolina Maria; “Vida de Mãe Raimunda”, de Kelle Bastos; e “Eu, Atlântica”, de Rafael Cristiano são os textos que compuseram a nossa roda e, agora, estão no mundo.

Assim sendo, a Gira se configurou como uma ação horizontal onde cada dramaturga/o/e a compôs com seu repertório de (escre)vivências e através da troca e da partilha, como uma grande encruzilhada poética que afeta e deixa-se afetar ao tensionar as hierarquias e dominações coloniais do poder e do conhecimento. Penso esse trânsito da encruzilhada como fator fundamental para o aprendizado e a construção dramaturgica, uma vez que por esse contato todos os onze textos possuem rastros das/dos outras/os/es dramaturgas/os/es, não somente de sua/seu autora/autor.

Esse aquilombamento¹⁶ virtual torna-se um ato de resistência num momento histórico onde se fala e se documenta com mais intensidade (sobretudo na internet pelas redes sociais) acerca da violência policial e do racismo como práticas institucionalizadas pelo Estado; do genocídio negro, sobretudo jovem e periférico, no Brasil; e da eugenia emergindo novamente com outras máscaras numa pandemia onde pessoas negras são as que mais morrem¹⁷ e que acirra ainda mais as desigualdades e exclusões que já existiam.

IV. RETICÊNCIAS

A GiraDramatúrgica - Núcleo de Pesquisa e Criação em Dramaturgia é uma iniciativa inacabada: não há ponto final, mas sim as reticências. Os anúncios e as urgências pairam pelo ar, nossas teias de ligação estão cada vez mais tomando forma e não há dúvidas de que vieram para ficar. Estes são processos contínuos e que reverberam pelo tempo, como as dramaturgias. Cabe a nós, dramaturgas/os/es negras/os/es brasileiras/os/es, continuarmos promovendo discussões, pesquisas e aquilombamentos outros de formação e encontro para que cada vez mais continuemos ocupando espaços e visibilizando nossas vozes e reivindicações.

Ao entendermos a dramaturgia feita por dramaturgas/os/es negra/os/es como ação de reescrita da pessoa negra na representação teatral e, conseqüentemente, no próprio mundo, contribuimos para o enfrentamento de todo um projeto colonial de dominação que alimenta e é retroalimentado pela sociedade em que vivemos (inclusive pelos processos e práticas que se dão nos campos educacionais e artísticos). A dramaturgia e o teatro precisam ser áreas verdadeiramente democráticas e acessíveis a todas/os/es, independente de cor, gênero e classe social.

16 Clóvis Moura nos informa que os quilombos foram “a unidade básica de resistência do escravo. Constituíam-se como fato normal dentro da sociedade escravista. Era reação organizada de combate a uma forma de trabalho contra a qual se voltava o próprio sujeito que a sustentava.” (MOURA, 1959, p. 87). Dessa forma, operamos por ressignificar o termo quilombo para a contemporaneidade, onde o aquilombamento torna-se um tipo de tecnologia, de encontro, de cura, de possibilidade, de ajuntamento, de resistência.

17 Mais informações sobre o dado apresentado podem ser encontradas em: <https://apublica.org/2020/05/em-duas-semanas-numero-de-negros-mortos-por-coronavirus-e-cinco-vezes-maior-no-brasil/>. Acesso em: setembro, 2020.

Ao gestar e colocar no mundo onze novas dramaturgias negras num contexto histórico-social como ao qual estamos passando, povoamos e fomentamos nossas cenas com narrativas outras que não as que a branquitude internalizou e limitou (como exclusivamente o ridículo, a morte e/ou a dor, tudo sob a ótica do branco). Fazendo uma menção à autora Conceição Evaristo: “eles combinaram de nos matar, mas a gente combinamos de não morrer” (EVARISTO, 2014). No caso deste coletivo, combinamos de viver por meio da escrita porque escrever é um ato de vida.

Se faz necessário que eu ressalte a fundamental importância da GiraDramatúrgica em minha formação enquanto artista-docente e enquanto um dramaturgo negro. Pensando nos primeiros encontros que tivemos, lembro de minha ansiedade, de minhas constantes dúvidas e incertezas sobre o projeto, bem como se eu realmente estava preparado para conduzir e mediar esses encontros e práticas em dramaturgia.

Com o passar do tempo e em meio a acertos e falhas, me vejo conquistando lugares e promovendo iniciativas que nunca pensei que poderiam ter algum êxito ou que seria eu quem proporia, muito devido às impossibilidades e às negações que permeiam nossas subjetividades desde a infância. Me descubro e me emancipo a cada nova leitura ou pesquisa dramatúrgica e a cada diálogo que tenho com minhas/meus pares. Que continuemos na ginga, fazendo arte e tecendo histórias em espaços pretos onde efetivamente possamos nos sentir livres, corajosas/os e empoderadas/os. Estejamos sempre juntas/os/es!

REFERÊNCIAS:

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

COSTA, J. B.; TORRES, N. M.; GROSGOUEL, R. (Org). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'Água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 279f. Tese (Doutorado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2014.

NICOLETE, Adélia. **Ateliês de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena**. 288f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, L. H. S. "Escrevivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 621-623, Ago. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2009000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 Nov. 2020.

PEREIRA, Júnia Cristina. **Dramaturgias de Si e do Outro: Construções Identitárias**. 253f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

PRATES, Lubi. **Um corpo negro**. São Paulo: Nós, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021

DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA PARANAENSE: UMA ESCRITURA DA FALTA

Sumara Gomes (Maia Piva)¹
Lourdes Kaminski Alves²

RESUMO: A escrita teatral contemporânea é uma escritura da falta, no sentido de que há uma escolha consciente dos autores e autoras em deixar lacunas na dramaturgia que possam ser preenchidas pela experiência dramatúrgica do espectador. Na discussão entre Peter Szondi (2001), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007) e Sílvia Fernandes (2010), as inovações trazidas pelo formato contemporâneo e pós-dramático aparecem como novas possibilidades de encarar o drama. E essa “crise do drama” interfere também na escrita dramatúrgica de autoria feminina no Brasil e, especificamente, no Paraná, foco da pesquisa de mestrado em andamento. Aqui apresentamos uma parte do estudo, ilustrando com a obra de Patrícia Kamis (2009).

Palavras-chave: Dramaturgia; autoria feminina; autorias paranaenses; temáticas da resistência; contemporaneidade.

DRAMATURGY OF FEMALE AUTHORITY CONTEMPORARY IN PARANÁ: A SCRIPTURE OF LACK

ABSTRACT: Contemporary theatrical writing is a scripture of the absence, in the sense that there is a conscious choice by the authors to leave gaps in the dramaturgy that can be filled by the dramaturgical experience of the spectator. In the discussion between Peter Szondi (2001), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007) and Sílvia Fernandes (2010), the innovations brought by the contemporary and post-dramatic format appear as new possibilities to analyze the drama. And this “crisis of the drama” also interferes in the dramaturgical writing of female authorship in Brazil and, specifically, in Paraná, the focus of the master’s research in progress. Here we present a part of the study, illustrating with the work of Patrícia Kamis (2009).

Keywords: Dramaturgy; female authorship; authorship from Paraná; resistance themes; contemporaneity.

1 Atriz, roteirista, dramaturga e professora de teatro. Bacharel em Artes Cênicas pela UNESPAR-FAP, mestranda em Letras pela UNIOESTE, com pesquisa sobre dramaturgia de autoria feminina no Paraná. Professora e Coordenadora do Curso Técnico em Teatro Colégio Eleodoro (Cascavel-PR). E-mail: maiapivaatriz@gmail.com

2 Doutora em Letras, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Assis. Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná UNIOESTE. E-mail: lourdeskaminski@gmail.com

O TEXTO DRAMATÚRGICO CONTEMPORÂNEO: UMA ESCRITURA DA FALTA

Jean- Pierre Ryngaert, em sua obra *Ler o teatro contemporâneo* (1998) chama a atenção para a urgência no sentido do texto como um dos entraves na compreensão da dramaturgia contemporânea, enfatizando que o sentido não é uma necessidade no texto dramático da atualidade. Feito muito mais de imagens, símbolos e cheio de lacunas, o texto contemporâneo se coloca num lugar de absorção, muito mais do que de compreensão, como um quebra-cabeças em que estão “obrigatoriamente”, segundo o autor, faltando peças. Uma escrita que expõe suas ausências para criar sentidos, excitando o imaginário.

Discussões como a perda da narrativa unificadora e o gosto pelo fragmento permeiam a dramaturgia contemporânea, revelando a quebra de paradigmas estabelecidos para o texto teatral desde a tragédia grega, permeando toda a história da dramaturgia até a chegada do movimento realista, que desemboca no movimento contemporâneo, onde as leis de *ação, tempo e lugar* – que, ademais, já vinham sendo quebradas ao longo da história da dramaturgia, por autores como Shakespeare, por exemplo – já não fazem mais sentido para uma dramaturgia do fragmento, do quadro, do subjetivo, da autoficção, muito característicos do texto teatral contemporâneo.

Na produção dramatúrgica contemporânea, de modo geral, é possível encontrar textos cuja unidade foge completamente dos padrões tradicionais, a ponto de parecer não ter nenhuma, lançando-nos – como leitores e espectadores – num limbo que só faz sentido na compreensão da totalidade da obra.

Segundo Peter Szondi (2011), em sua obra *Teoria do drama moderno*, o “drama” – aqui entendido como “apenas uma determinada forma de literatura teatral” (SZONDI, 2011, p. 21) – enfrentou várias crises desde a instituição das três regras aristotélicas – espaço, tempo e ação – até o encontro de novas fórmulas, no teatro moderno, para escapar às amarras que essas leis impunham ao formato dramático e encontrar uma nova dialética entre forma e conteúdo.

Szondi situa o nascimento do drama no Renascimento, quando o homem e as relações humanas passam a ser o centro da encenação. Saindo do mundo medieval, em que Deus e a religião eram o centro de todas as expressões artísticas, o Renascimento traz a possibilidade de rompimento com as estruturas clássicas e a origem de uma nova maneira de se fazer dramaturgia: tudo passa a estar presente no diálogo. Se o diálogo é a expressão por excelência, a partir da exclusão da épica, então, tudo tem que estar na fala da personagem e tudo se realiza no drama por este embate de falas.

O tempo do drama é o presente. Por isso, Szondi afirma a impossibilidade de um fato histórico ser apresentado como dramático. Ele afirma que este será sempre do domínio da épica, não da dramaturgia, que exige estar no presente, sem fazer alusões ou narrativas que remetem ao passado, o que forçosamente acontece com todo “drama histórico”. “No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes” (SZONDI, 2011, p. 27). E este é o ponto nevrálgico das reflexões do autor em relação à crise do drama, pois, segundo ele, muitas das tentativas de