

O Mosaico

número 7, jan-jun 2012



Direção e Coordenação

Stela Maris da Silva
Diretora

Ângelo José Sangiovanni
Vice-Diretor

Zeloi Aparecida Martins dos Santos
Coordenadora da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Giseli Miyoko Onuki
Coordenadora da Divisão de Extensão e Cultura

Assessoria de Comunicação

Helio Ricardo Sauthier

Editores

Prof. Ms. Cristóvão de Oliveira
Prof. Ms. Robson Rosseto

Conselho Editorial

Prof.^a Dr.^a Celina Midori Murasse Mizuta
Prof. Ms. Cristóvão de Oliveira
Prof. Ms. Francisco Gaspar Neto
Prof. Ms. Giancarlo Martins
Prof.^a Ms.^a Gisele Miyoko Unuki
Prof. Dr. Marcos Camargo
Prof. Ms. Robson Rosseto
Prof.^a Dr.^a Zeloi Martins dos Santos

Conselho Consultivo

Prof. Dr. Carlos Fernando França Mosquera (FAP)
Prof.^a Dr.^a Celina Midori Murasse Mizuta (FAP)
Prof. Dr. Fábio Guilherme Salvatti (UFSC)

O Mosaico

Revista de Pesquisa em Artes
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

ISSN 2175-0769

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes 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.

Samuel Gionedis
Projeto Gráfico

Mariza Pinto Fleury da Silveira
Bibliotecária CRB/9-569

Sumários de Revistas Brasileiras
Indexador

Revista avaliada como B5 pelo Qualis CAPES.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes / Faculdade de Artes do Paraná. Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação. – n. 1 (jan./jun. 2009-). – Curitiba: FAP, n. 7, jan./jun. 2012.
144 p. : il. ; 21x29,7 cm.

Semestral
ISSN 2175-0769
Disponível em:
<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=122>

1. Arte- Pesquisa – Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná. Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação.

Faculdade de Artes do Paraná

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral
CEP: 83035-050 – Curitiba/PR – Brasil
www.fap.pr.gov.br | mosaicofapr@gmail.com

SUMÁRIO

RELAÇÕES ENTRE O TEATRO AMBIENTALISTA E O TRABALHO DO GRUPO XIX DE TEATRO	7
Lígia Ferreira	
HILDA HILST: DA POESIA AO TEATRO, TRANSIÇÕES E IMBRICAÇÕES: O PRIMEIRO PERCURSO	20
Júlia Fernandes Lacerda	
A ARTE CEMITERIAL COMO FATOR DE DISTINÇÃO E ETERNIZAÇÃO DO STATUS SOCIAL NO CEMITÉRIO SÃO FRANCISCO DE PAULA	31
Sara Jane dos Santos	
O CORPO EXTRA-COTIDIANO NA INSTITUIÇÃO DE FORMATAÇÃO DO COTIDIANO	45
Mateus Duarte Rettamozo	
ESGOTAMENTO E DESAMPARO: APONTAMENTOS ACERCA DA PerFORMATIVIDADE E DA DRAMATICIDADE EM BECKETT	55
Priscila Genara Padilha	
O ESPAÇO CÊNICO COMO ELEMENTO POLÍTICO NA PEÇA <i>BR-3</i> DO TEATRO DA VERTIGEM/SP	66
Cassiana dos Reis Lopes	
VOZES DO BRASIL INDÍGENA.....	80
Monalisa Sukorski Nunes do Couto	
MICRODRAMA: UMA EXPERIÊNCIA DE INSTABILIDADE.....	94
Juliana Lima Liconti	
MODELOS DE MEMÓRIA EM BOCA DE OURO E VESTIDO DE NOIVA.....	108
Márcio Luiz Mattana	
COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL: ESTUDO SOBRE UM GRUPO CORAL EM CURITIBA.....	118
Liane Cristina Guariente	
O EXPRESSIONISMO ALEMÃO E SUAS MÚLTIPLAS DEVIRAÇÕES AMERICANAS	132
Lucas de Castro Murari	

EDITORIAL

A produção acadêmica que se encontra neste sétimo número de **O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná** reúne investigações pautadas no estreitamento entre a pesquisa artístico-científica, desenvolvida no âmbito das instituições de ensino superior. Nesta edição apresentamos artigos elaborados por professores e alunos da graduação, mestrado e doutorado da Universidade do Estado do Paraná/ Faculdade de Artes do Paraná, da Universidade do Estado de Santa Catarina e da Universidade Federal de Santa Catarina.

A composição desta publicação apresenta onze textos que versam sobre as artes nas suas diversas faces: criação, crítica, ensino e recepção. Embora não tenha sido projetada dentro de uma estrutura temática, se mantém fiel ao seu propósito de ser um espaço de reflexão para os debates das Artes.

Nesse sentido, as preocupações de cada pesquisador contribuem com a pesquisa em arte e sobre a arte a partir de temáticas singulares reveladas nos estudos que serão compartilhados com a comunidade acadêmica. Nossa intenção é que a diversidade dos temas que os autores dessa publicação desenvolveram se entrecruze e seja propulsora de novos conhecimentos.

Agradecemos, de modo especial, aos articulistas que contribuíram na consolidação deste espaço de produção artística, acadêmica e científica. Um agradecimento especial de boas vindas ao Professor Mestre Robson Rosseto que veio para contribuir com **O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**. Obrigado aos membros do Conselho Editorial e a todos os pareceristas *ad-hoc*, pela árdua tarefa de emissão de pareceres sobre os artigos recebidos, especialmente às Professoras Doutoras Guaraci Martins e Denise Bandeira que, a partir deste número, integram nossa Comissão Científica. Agradecemos, também, à Direção da FAP, à Coordenadoria de Pesquisa, à Assessoria de Comunicação e aos funcionários da Instituição que apoiaram a realização deste volume.

Desejamos a vocês, caros leitores, uma prazerosa leitura, e que sintam-se instigados a desempenharem suas coautorias de pensamento. Nesse sentido, convidamos a todos a produzir trabalhos que contribuam com o registro e difusão da produção intelectual emergente no campo das artes, cujo rumo é o desenvolvimento artístico científico.

Cristóvão de Oliveira e Robson Rosseto - Organizadores

RELAÇÕES ENTRE O TEATRO AMBIENTALISTA E O TRABALHO DO GRUPO XIX DE TEATRO

Ligia Ferreira¹

Programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC

RESUMO

O artigo busca colocar em relação algumas questões referentes à prática de teatro de grupo, pautada pelo trabalho colaborativo, presentes no trabalho do Grupo XIX de Teatro, da cidade de São Paulo, com algumas formulações a respeito do Teatro Ambientalista de Richard Schechner. Ao entrar em contato com o trabalho de Schechner percebi algumas possíveis aproximações entre esses dois âmbitos – teatro de grupo/teatro ambientalista -, no sentido de serem, em sua maioria, práticas experimentais pautadas pela pesquisa e que buscam formas renovadas de fazer teatro, prezando por uma maior incidência de trocas e experiências entre quem faz e quem frui o acontecimento teatral.

Palavras-chave: teatro de grupo; teatro ambientalista, espaços não-tradicionais; participação do público.

ABSTRACT

The article discuss some issues regarding the practice of theater of group guided by the collaborative work, present in the work of the Grupo XIX de Teatro, from São Paulo, with some formulations about the Environmental Theatre of Richard Schechner. When I started reading Schechner,'s work I noticed some possible similarities between these two areas - theater group / environmental theater - in the sense of being, in most cases, experimental practices guided by research and looking for new ways of making theater, valuing a higher incidence of exchanges and experiences between who performs and who watches the theatrical event.

Keywords: theater of group; enviromental theatre; non-traditional enviroment; audience's interaction

¹ Atriz, Diretora e Produtora. Integrante da Dearaquecia e da Cia Entrecontos. Mestranda em Teatro – PPGT/UDESC, com pesquisa sobre direção teatral. Como atriz: Mais Tarde Talvez Fosse Ela (Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua, 2010), Medo de morrer longe de ti (Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, SC, 2010), entre outros. Dirigiu os espetáculos Mais tarde Talvez fosse ela (2010), A Ponto de Partir (2007), além de co-dirigir o espetáculo Anti-Nelson Rodrigues (Prêmio Funarte Nelson Brasil Rodrigues, 2012).Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3345293099992535>

Esse artigo busca colocar em relação algumas questões referentes à prática de teatro de grupo, pautada pelo trabalho colaborativo, presentes no trabalho do Grupo XIX de Teatro, da cidade de São Paulo, com algumas formulações a respeito do teatro ambientalista contidas no livro *O Teatro Ambientalista* de Richard Schechner (1987), sobretudo os pensamentos expostos nos capítulos “O Espaço” e “A Participação” e no texto “Seis axiomas do teatro ambientalista” (1968), inserido no livro posteriormente. Ao entrar em contato com o trabalho de Schechner percebi algumas possíveis aproximações entre esses dois âmbitos – teatro de grupo/teatro ambientalista -, no sentido de serem, em sua maioria, práticas experimentais pautadas pela pesquisa e que buscam formas renovadas de fazer teatro, prezando por uma maior incidência de trocas e experiências entre quem faz e quem frui o acontecimento teatral.

O Grupo XIX de Teatro iniciou suas atividades no ano de 2000, quando um diretor e cinco atrizes se juntaram num projeto extracurricular ministrado por Antônio Araújo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O trabalho desenvolvido no projeto deu origem ao exercício cênico que posteriormente viria a ser o primeiro espetáculo do grupo: “Hysteria”. A peça trouxe à tona alguns dos que seriam os principais elementos de pesquisa desses artistas: a utilização de espaços não-convencionais - geralmente patrimônios históricos - e um interesse por um evento teatral aberto à participação do público.

Essas duas temáticas específicas são referenciadas no trabalho de Schechner e têm a ver com a instauração de uma obra mais aberta, que se influencia fortemente pelo espaço e pelo público. Entendendo a utilização de patrimônios históricos, repletos de memórias e passado, e a participação do público como elementos do real que integram a cena, busco estabelecer a discussão a respeito da inserção da realidade na ficção teatral, na intenção de entender como essas abordagens podem potencializar a representação, proporcionando diferentes possibilidades de experiência e troca.

Para tanto, me apoio na publicação do grupo sobre os espetáculos “Hysteria” e “Hygiene”, que contém relatos dos integrantes, o texto das peças, reportagens jornalísticas, e outros, a fim de extrair desse material, informações sobre as escolhas do grupo em relação aos temas descritos acima. Utilizarei ainda entrevista realizada com o diretor Luiz Fernando Marques na qual discorre sobre a prática do processo colaborativo do grupo, os processos de criação e a relação com a Vila Maria Zélia, antiga vila operária do bairro Belenzinho em São Paulo, onde o grupo reside e constrói seus espetáculos.

No prólogo de seu livro, Schechner (1987) explica que o mesmo nasceu de uma necessidade de entender o que ele, o diretor, e o “*The Performance Group*” estavam realizando desde a fundação do grupo, que aconteceu em novembro de 1967, até a época da escrita do livro, em 1973. Utilizando-se sempre de exemplos de trabalhos do grupo, Schechner busca estabelecer o que seria o teatro ambientalista.

Para Schechner (1968), o teatro ambientalista se encontra entre duas esferas das artes cênicas: entre acontecimentos como o *happening* e um teatro mais tradicional. Segundo o autor, o *happening* é um fazer artístico que preza pela abertura da obra, pelo não controle sobre a cena e que aposta na utilização de elementos do real e de suas interferências sobre o fazer artístico. Já o teatro tradicional ortodoxo, para Schechner, se baseia numa cena totalmente programada e fechada a interferências externas, onde o controle e uma densidade de ficção intensos são elementos essenciais para seu estabelecimento. O teatro ambientalista estaria então neste entremeio, combinando controle e descontrole, ficção e realidade, ou seja, apesar de prezar por uma obra mais aberta que se influencia por elementos do real e externos, possui uma estrutura estabelecida, bem como camadas de ficção.

No texto “Seis axiomas para o teatro ambiental”, Schechner (1968) formula aqueles que seriam os pressupostos para um teatro ambientalista. Pretendo, a seguir, utilizar esse texto como eixo para estabelecer algumas aproximações entre os princípios das práticas do “*The Performance Group*” e seu diretor com as práticas do Grupo XIX de Teatro. Intenciono ainda discutir como elementos da realidade - no caso estudado, identificados pela utilização de patrimônios históricos e pela participação do público - influenciam na cena do grupo.

O primeiro axioma afirma o evento teatral como um local de transações relacionadas, ou seja, entende que o fenômeno teatral se constrói a partir da relação entre os vários elementos que o constituem: “o público, os atores, o texto (na maioria dos casos), estímulos sensoriais, espaço arquitetônico (ou a falta dele), equipamentos de produção, técnicos [...] (SCHECHNER, 1968, p.41)”². A ideia aqui é que nenhum dos elementos possua maior importância dentro do processo e dentro da representação, mas sim que haja, nessas transações relacionadas, contribuições e contaminações mútuas entre os elementos da produção.

Essa relação pressupõe a existência de uma não-hierarquia dos elementos, entendendo que cada um contribui em igual potência. Pode-se relacionar esse pressuposto do teatro

² Tradução livre.

ambientalista com o desejo, nas práticas de teatro de grupo que trabalham com a forma colaborativa, de que o processo dite os caminhos da produção, respeitando as influências de cada elemento. O processo colaborativo, de acordo com Araújo (2006), é uma forma de trabalho que preza pela contribuição contínua dos elementos da cena e das funções por trás dos mesmos. A ideia é que todos os elementos estejam na base conceptiva do trabalho e nasçam ao mesmo tempo. Nesse sentido contaminações e interferências são bem vindas a esse tipo de processo, como podemos ver na fala do autor,

Diferente de um tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos, e as interferências criativas de um colaborador com outro em geral são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão, no processo colaborativo as demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista invadindo a área de outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações. Nesse sentido, uma “promiscuidade” criativa não só é bem-vinda a essa prática, como é, o tempo todo, estimulada (Silva, 2006, p. 4).

A fala de Araújo combina com a ideia de que o processo teatral deva ser uma confrontação entre os artistas e eles mesmos, deles com o processo, do processo com a representação, ideia que também se faz presente do texto de Schechner. O diretor se utiliza de uma fala de Jerzy Grotowski para exemplificar essa questão do encontro e da confrontação: “Eu não fiz o Akropolis de Wyspianki, eu o conheci. [...] Nós não queríamos escrever uma nova peça, nós queríamos confrontar a nós mesmos” (GROTOWSKI *apud* SCHECHNER, 1968, p. 42)³ Esse comentário do diretor polaco está em consonância com a noção de que só se conhece os elementos de uma produção durante o processo de fabricação da mesma, com as influências de cada elemento. Schechner entende as transações relacionadas dos elementos do evento teatral como uma rede de expectativas e obrigações e, para ele, é nesse intercâmbio que se encontra aquilo que se configura como a raiz do teatro: a troca de estímulos sensoriais ou ideológicos, ou seja, encontros e trocas efetivas.

Além da relação entre os elementos de dentro da cena, Schechner estabelece três tipos de relações inter-humanas possíveis: entre os atores e atrizes, que compreende desde o período de ensaios até o desenvolvimento das apresentações; entre os membros da audiência, uma transação que sempre foi vedada pelo teatro tradicional através de regras muito rígidas de comportamento aos espectadores; e entre os atores e atrizes e os membros da audiência, que acontece tanto nos

³ Tradução Livre.

eventos teatrais mais tradicionais como nos mais experimentais, em menores ou maiores intensidades.

Se o teatro ambientalista busca investir nessas relações inter-humanas no desenvolvimento de suas peças, podemos perceber que essa é uma preocupação que também se faz presente em muitos projetos que trabalham sob a ótica do colaborativo, por ser um processo que preza pelo estabelecimento de um ambiente democrático e de troca. Para o diretor Luiz Fernando Marques, do Grupo XIX, o trabalho colaborativo consiste em:

Se unir com outros artistas para de fato construir algo juntos. O que eu sentia na época que eu era ator, é que muitas vezes o ator estava a serviço de uma ideia que só estava na cabeça do diretor. O barato do colaborativo é que geralmente se tem um tema que o grupo topa pesquisar e o resultado daquilo vai ser a soma ou a contaminação desses artistas todos juntos⁴.

É possível pensar que um processo que nasce nesses moldes e que tem em sua base a premissa de relações democráticas e dialogadas possui a capacidade de se expandir nesse caráter também para sua relação com os espectadores e destes com eles mesmos, ampliando a potência dessas transações relacionadas.

O segundo axioma consiste na afirmação de que todo o espaço é usado para a performance e todo o espaço é usado para a audiência. Esse pressuposto desconstrói a ideia estabelecida por anos de que a cena acontece num local isolado, onde se cria um cosmos fictício inalcançável aos espectadores. Nesse modelo hegemônico é concedida ao público uma postura imóvel e passiva. Schechner afirma que estabelecer um local comum para a cena e para a audiência abre um leque de possibilidades tanto, no terreno das experiências, como no âmbito da interpretação e da construção cênica, conforme vemos na seguinte citação:

Uma vez que se abre mão dos acentos fixos e da bifurcação do espaço, novas relações são possíveis. Contato corporal pode acontecer naturalmente entre atores e atrizes e a audiência; níveis de voz e intensidades da interpretação podem ser muito variados; uma percepção de experiências compartilhadas pode ser engendrada. Mais importante: cada cena pode criar seu próprio espaço, seja se contraindo para uma área central ou pequena, ou se expandindo para preencher todo o espaço disponível (SCHECHNER, 1968, p.49)⁵.

A mudança na relação do trabalho teatral com o espaço e as conseqüentes relações estabelecidas entre espectadores, atores e atrizes também são elementos explorados pelo Grupo XIX, em suas peças. O espetáculo "Hysteria", por exemplo, se passa num sanatório e trata da

⁴ Entrevista concedida à pesquisadora em agosto de 2011.

⁵ Tradução Livre.

questão de mulheres do século XIX internadas sob a acusação de histeria. No começo da peça, o público é dividido entre homens e mulheres: as mulheres ocupam um espaço dentro da cena, como se fossem internas do sanatório; os homens ocupam lugar de observadores, cúmplices do que acontece dentro da cena/sanatório. Flávio Desgranges descreve suas impressões sobre a disposição do público nesse espetáculo no relato a seguir, extraído do texto “A posição do espectador em Hysteria”, presente na publicação do grupo:

As mulheres formando uma arena em torno da cena, como que integradas à ação; os homens mais distantes, posicionados como observadores. Homens e mulheres, se compreendia, fruïam de maneira distinta o ato teatral. As mulheres tratadas como atuantes, os homens como espectadores (DESGRANGES, 2006, p.64).

Essa mudança na perspectiva dos espectadores e o uso modificado do espaço dialogam com a temática da peça e ao mesmo tempo instauram novas discussões sobre o uso do espaço e o lugar do espectador. Para Schechner, através do investimento em possibilidades outras de uso do espaço e do local da plateia no mesmo, é possível fazer com que esses elementos influenciem e interfiram de maneira mais efetiva no sentido da representação.

O terceiro axioma também tem a ver com a utilização do espaço e afirma “o evento teatral pode acontecer tanto num espaço totalmente transformado como num ‘espaço encontrado’” (SCHECHNER, 1968, p. 50). Esse axioma revela duas possibilidades de abordagem relacionadas ao uso do espaço: a primeira é baseada na total transformação de um espaço para o estabelecimento do evento teatral e a segunda visa dialogar a cena com o que Schechner chama de “espaço encontrado”, ou seja, busca relacionar um espaço já existente com seus elementos próprios, com a proposta da encenação. Com isso, o teatro ambientalista pretende “rejeitar o espaço convencional e buscar no próprio evento uma definição orgânica e dinâmica do espaço” (SCHECHNER, 1968, p.51)⁶.

Nesse sentido, o Grupo XIX de Teatro também nos serve como exemplo, ao investir na utilização de construções antigas, carregadas de memória e passado, encaixando-se na segunda opção descrita por Schechner. Em 2004, em meio ao processo do segundo espetáculo, “Hygiene”, o grupo entrou em contato com a Vila Maria Zélia, uma vila operária no meio da cidade de São Paulo, com espaços abandonados há mais de quarenta anos. O diretor Luiz Fernando relata como foi o encontro do grupo com esse espaço:

⁶ Tradução Livre.

A vila causa espanto, paixão, indignação e surpresa. Lá estavam a igreja ainda bem cuidada, os armazéns, as escolas, abandonados, sujos, cheios de lixo e pó, e as 180 casinhas dos moradores, cada uma já com sua identidade, mas dentro de um traçado urbano que nos leva para outro tempo (MARQUES, 2006. p. 66).

Ao realizar uma apresentação do espetáculo “Hysteria” no armazém da vila, o grupo sentiu o impacto e a força do espaço. A partir dessa experiência os integrantes elaboraram um projeto de residência artística, que veio a ser viabilizado através da Lei de Fomento da Cidade da São Paulo. Os membros do grupo, com a ajuda da comunidade da vila, realizaram um mutirão de limpeza dos espaços, restabelecendo os mesmos. O diretor afirma que a partir dessa relação, o grupo entendeu que “era ali o chão da nova casa, [e surgiu] a possibilidade de se relacionar não só com a arquitetura, mas com uma comunidade e em última instância com a cidade” (MARQUES, 2006, p.68). É nesse sentido que o trabalho do grupo se encaixa naquilo que Schechner chama de “lugar encontrado”: desde o estabelecimento da sede do Grupo XIX na Vila Maria Zélia, seus espetáculos são criados sempre com foco na relação entre espaço, comunidade e a produção artística.

No capítulo “O Espaço”, Schechner (1987) afirma que o trabalho com o espaço ambientalista começa antes mesmo de haver um projeto de espetáculo ou um processo em andamento. Começa nos primeiros contatos do grupo com o espaço pretendido. O diretor descreve uma série de exercícios possíveis de relação com os espaços, como vemos a seguir:

Mover-se através do espaço, explorá-lo de distintos modos. Senti-lo, vê-lo, falar com ele, esfregar-se nele, ouvi-lo, fazer barulho com ele, fazer música com ele, abraçá-lo, cheirá-lo, lambê-lo. Deixar que o espaço faça coisas: que o abrace, que o agarre, que o mova, que o empurre por todos os lados, que o suspenda, que o esprema. [...] (1987, p. 18).⁷

Schechner acredita que existe “uma relação viva entre os espaços do corpo e os espaços através dos quais o corpo se move. [...] Os exercícios com o espaço se constroem a partir do pressuposto de que tanto os seres humanos como o espaço estão vivos” (1987, p 19)⁸. Os espaços estão vivos porque carregam histórias e memórias em suas estruturas e em suas dinâmicas específicas. Esse discurso e essa atitude diante das especificidades do espaço se assemelham ao que os integrantes do Grupo XIX fizeram ao entrar em contato com o espaço encontrado na vila. O diretor de arte do espetáculo “Hygiene”, Renato Bolelli, discorre sobre o processo de apropriação do grupo com o espaço da vila:

A conquista do uso deste lugar foi feita diariamente com o uso da nossa própria força. Abrir espaços, senti-los com seus cheiros, sons e sabores. Limpá-los, tocá-los como se já

⁷ Tradução Livre.

⁸ Tradução Livre.

os tivéssemos tocados, reconhecendo-os. A história de nosso país, nossa história descoberta. A junção entre a arquitetura, o patrimônio e o teatro. Experimentar esses lugares, tomando do espaço real a condição de sítio cênico, criou para nós uma condição de inseparabilidade, um estado em que não havia mais como distinguir espaço histórico/real e espaço cênico/imaginários: ambos numa nova condição: híbrida (BOLELLI, 2006, p 72)

Na fala de Bolelli, identifica-se de maneira mais exata como estes espaços vivos, como denomina Schechner, possuem uma carga vital, de vida real que, ao ser inserida na cena, interfere e transforma. No capítulo “A irrupção do real”, do livro *Práticas do real na cena contemporânea*, José A. Sanchez (2007) fala em “anexação de realidade”, termo estabelecido por Tadeusz Kantor. Esse diretor acreditava que a preexistência de cada elemento influenciava e modificava a cena e não poderia ser ignorada ou eliminada. Ou seja, tudo que entrasse em cena, deveria o fazer “sem renunciar a sua existência em benefício de uma realidade de segunda ordem. [...] [A] preexistência dos elementos cênicos não pode ser eliminada pela ilusão do texto ou da encenação” (SANCHEZ, 2007, p. 99)⁹. Assim, para Kantor, devia-se utilizar a história por traz de cada elemento em prol da encenação, deixando que suas peculiaridades pré-existent interferissem e fizessem parte do sentido do trabalho.

Assumir a vida e a existência prévia do espaço foi experimentado, como pudemos ver, pelo grupo aqui estudado. A vila, além de se fazer como espaço de patrimônio histórico, se fez também como espaço de confronto do grupo com a comunidade local, suas especificidades e lógicas. Além de espaço real, a vila se fez também como espaço social colocado em confronto com as práticas teatrais que ali estavam se instalando.

Mas voltemos aos axiomas de Schechner. Segundo o autor, no teatro tradicional o foco está voltado para apenas uma direção, em muitos casos, o palco. A proposta do quarto axioma é desconstruir essa ideia, apostando no foco flexível e variável, estabelecendo uma encenação com multifocos, onde cenas acontecem simultaneamente, de forma que diferentes espectadores tenham diferentes percepções dependendo de onde veem a cena. Esse fato faz com que se crie a possibilidade de diversas versões do mesmo espetáculo, através da percepção dos espectadores. O diretor afirma que o estabelecimento do multifocos faz com que nenhum espectador consiga ver tudo, ampliando as percepções do trabalho:

A performance que usa multifocos não irá atingir todos os espectadores da mesma forma. As reações podem ser afetivamente incompatíveis umas com as outras porque um

⁹ Tradução Livre.

espectador juntará os elementos de uma forma diferente do que a do homem sentado ao seu lado (SCHECHNER, 1968, p. 58)¹⁰.

Retornando ao espetáculo “Hysteria”, podemos identificar também a ideia de multifocos proposta por Schechner. O fato de a plateia ser dividida em masculina e feminina evidencia que esses dois polos têm visões diferentes da cena. As mulheres, inseridas na mesma, têm uma visão de dentro, em maior proximidade com as atrizes, fato que possibilita uma percepção de acontecimentos menores, íntimos, propiciados pela relação mais próxima. Os homens, colocados como observadores, alheios ao que se passa dentro da cena, têm uma visão talvez mais externa, como observadores e cúmplices dos acontecimentos. Assim, o espetáculo estabelece a possibilidade de diferentes percepções e impressões sobre o trabalho.

O quinto axioma, “todos os elementos da produção falam em sua própria linguagem”¹¹ preza pela não-hierarquia entre os elementos da cena e se relaciona com o primeiro axioma, que trata das transações da produção. O ator não deve ser mais importante do que a luz, a música, o figurino, pois cada elemento deve estar em sintonia e em constante contaminação um com o outro. Schechner utiliza a ideia de elementos competidores, de Grotowski, que acreditava que esse diálogo de igual para igual era capaz de criar contrastes na composição cênica. Como já colocado anteriormente nesse texto, essa ideia de não-hierarquia dos elementos e das funções é própria do processo colaborativo. O diretor Luiz Fernando Marques acredita que um processo nesses moldes faz com que o resultado seja a soma de todos os artistas: “eu percebo uma polifonia de vozes”.¹²

O sexto axioma diz respeito ao texto, afirmando que ele não precisa ser nem o ponto de partida nem o objetivo de uma produção, pode inclusive haver a inexistência de um texto. Schechner rejeita a ideia de que a peça escrita deva vir antes e guiar os encaminhamentos da produção. Dialogando com o primeiro axioma, que aposta na relação dos elementos, esse axioma afirma que o texto, quando existir, deve ser mais um dos fatores constituintes da produção e não o mais importante. O texto deve respeitar, assim como o espaço e os outros elementos, as evoluções do processo. O diretor afirma: “o texto é um mapa com muitas rotas possíveis. Você

¹⁰ Tradução Livre.

¹¹ Tradução Livre.

¹² Em entrevista à pesquisadora em agosto de 2011.

puxa, empurra, explora. Você decide aonde quer ir. Os ensaios podem levar você para outro lugar” (SCHECHNER, 1968, 64)¹³.

Nesse sentido, o Grupo XIX também dialoga com as formulações de Schechner, por ter uma maneira particular de trabalhar a dramaturgia. O grupo nunca parte de textos pré-estabelecidos, mas sim de grandes temas que, ao serem pesquisados e aprofundados, direcionam para os assuntos mais fechados dos espetáculos. A atriz Janaina Leite relata essa relação com a dramaturgia no texto “Cadê o dramaturgo?” presente da publicação do grupo. A atriz afirma: “de macrotemas como a Mulher e a Casa, vimos emergir respectivamente a questão das mulheres aprisionadas em hospícios no fim do século XIX [Hysteria] e a destruição das habitações coletivas na cidade do Rio de Janeiro [Hygiene]” (LEITE, 2006, p. 113). Segundo a atriz, a dramaturgia dos espetáculos é desenvolvida a partir da relação entre textos criados em improvisações pelos atores e atrizes, citações de livros, fatos históricos, registros de diários, boletins policiais, fichas médicas, entre outros. Cria-se então uma dramaturgia polifônica, reunião de todos os elementos experienciados e estudados no processo da peça. Assim, o texto se constrói em constante relação com os demais elementos, como sugere Schechner em seu sexto e último axioma.

Outra característica interessante da dramaturgia do Grupo XIX é seu caráter aberto à intervenção do público. Como o grupo tem interesse na participação dos espectadores em suas peças, desenvolve uma dramaturgia que dialogue com essa questão. No espetáculo “Hysteria”, por exemplo, o fato de as mulheres serem colocadas em cena como atuantes, já sugere um tipo de relação diferenciada com as atrizes e abre espaço para diferentes tipos de participação. Flavio Desgranges identifica três formas diferentes de participação das mulheres/espectadoras em Hysteria:

Como figurantes, já que as atrizes se relacionavam com todas elas como internas do sanatório, ainda que nem todas fossem convidadas a atuar; como participantes diretas da ação, sendo, por exemplo, estimuladas a cantar e dançar junto com as atrizes-pacientes; e como personagens, quando eram feitos convites para alguma das espectadoras, sempre tratadas como internas, trouxessem referências pessoais e falassem um pouco de sua história (e de sua histeria?) (DESGRANGES, 2006, p. 64).

Mesmo que não houvesse uma participação direta em ação ou fala por parte das mulheres-espectadoras, o fato de estarem dentro da cena, reconhecidas e referenciadas como internas do sanatório, já estabeleceria um nível de participação diferenciada de um teatro mais tradicional. O grupo investe, assim, num tipo de participação que não seja agressiva ou impositiva, mas que

¹³ Tradução Livre.

nasça de uma relação de cumplicidade entre os espectadores e a peça. Por isso, o diretor do espetáculo, Luiz Fernando Marques, afirma que a relação de proximidade é instaurada de maneira gradativa, fazendo com que o público feminino se sinta impulsionado a participar por sentir-se cúmplice da ação. O diretor discorre sobre essa questão da seguinte forma:

Nós nos preocupamos em criar uma curva de interatividade que se inicia com a mais prosaica das perguntas, “a senhora sabe das horas?”, e caminha gradativamente até chegar em perguntas mais íntimas sobre a sexualidade feminina. Foi preciso pensar em uma interpretação que não fosse impositiva, muito menos virtuosística. [...] E por fim, e mais importante, despertar uma relação de cumplicidade, ou seja, aceitar o encontro de fato, o olho no olho, entender esta relação e estar aberta, aceitar a contribuição que aquela pessoa deseja dar, seja ela qual for (MARQUES, 2006. p. 74).

Aqui se entende que esse interesse na participação da plateia é mais do que uma estratégia estética e cênica, mas diz respeito ao que o grupo intenciona com o teatro que faz. Um teatro que propicie encontros, experiências e trocas reais. A real participação do público potencializa a construção cênica e possibilita a criação de uma nova peça a cada sessão. No capítulo “A participação”, Schechner (1987) afirma que a participação é legítima somente quando influi no tônus e no resultado da representação, “somente se muda os ritmos da representação. [...] A participação anula o destino e a sorte e devolve ao drama sua incerteza teatral original ao introduzir elementos do que não está ensaiado no suave campo da representação” (Schechner, 1987, p. 62)¹⁴. Nesse sentido, o tipo de participação proposta pelo Grupo XIX dialoga com a ideia do diretor, pois possibilita justamente esse tipo de mudança na representação, ao assumir a incerteza trazida pela contribuição das espectadoras, diferentes em cada sessão.

A participação aparece como elemento do real inserido na ficção por esse caráter de incerteza, colocando nas mãos dos espectadores, parceiros na experiência cênica, a possibilidade de também expressar-se e participar do acontecimento cênico. Dessa forma, para que a participação seja possível, é necessária uma abertura não somente por parte da encenação e suas estruturas, mas também por parte dos próprios espectadores. Sanchez (2007) afirma que “ao espectador se exige [...] uma implicação real no acontecimento cênico, uma adesão, íntima, profunda. O espectador [...] sabe que vem se oferecer a uma operação verdadeira (Sanchez, 2007, p 24)¹⁵. O espectador também deve estar disposto a abrir-se à experiência teatral e expressar-se através dela e esse comprometimento real influi no tônus da representação e a modifica e potencializa.

¹⁴ Tradução Livre.

¹⁵ Tradução Livre.

Para Schechner (1987), esse campo criativo por parte do espectador comumente está fechado no teatro tradicional ortodoxo e a incerteza provinda da participação surge justamente como abertura do mesmo. No teatro tradicional, somente aos atores é permitido expressar-se, através de suas palavras e ações pré-definidas. Aos espectadores é concedida uma quase ausência, numa presença muda e passiva que apenas observa o que se passa. O diretor acredita que a partir da participação é possível abrir esses canais e conceder ao espectador uma verdadeira presença. Essa abertura de canais de expressividade possibilita uma entrega maior do público ao acontecimento cênico e, por consequência, amplia a possibilidade de trocas efetivas. Creio que é isso que Schechner afirma quando fala da “necessidade de relacionar-se com as pessoas não em um terreno mecânico, mas sim numa relação de pessoa-para-pessoa, na qual se possa trocar dados sensoriais e experiências: jogar. [...] O jogo tem lugar quando os jogadores recebem da parte de outros jogadores versões de si mesmo” (Schechner, 1987, p.58)¹⁶.

A aposta em relações renovadas do uso do espaço cênico, bem como o interesse pela participação do público, tem a ver com um desejo de uma cena mais aberta e que se completa com a influência de um elemento essencial para sua manutenção: o público. Muitas das transformações ocorridas na arte teatral dos últimos tempos se fizeram pela necessidade de reaproximar o público do teatro. Nesse sentido, a utilização de elementos do real surge justamente como instrumento de aproximação do teatro à vida e por consequência também de seus espectadores. As relações entre o teatro ambientalista de Schechner e seu grupo com os espetáculos do Grupo XIX, se fazem interessantes no sentido de entender essa operação que vem sendo realizada desde a metade do século passado e hoje repercute no trabalho de grupos jovens como o aqui estudado.

¹⁶ Tradução Livre.

REFERÊNCIAS

DESGRANGES, Flavio. **A posição do espectador em Hysteria**. Hysteria e Hygiene: Publicação do Grupo XIX de teatro. Viabilizada através do patrocínio da Petrobras e da Funarte. São Paulo, 2006

LEITE, Janaina. **Cadê o espectador?** Hysteria e Hygiene: Publicação do Grupo XIX de teatro. Viabilizada através do patrocínio da Petrobras e da Funarte. São Paulo, 2006

MARQUES, Luiz Fernando. **A arte do encontro**. Hysteria e Hygiene: Publicação do Grupo XIX de teatro. Viabilizada através do patrocínio da Petrobras e da Funarte. São Paulo, 2006

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Vivências Possíveis**. Hysteria e Hygiene: Publicação do Grupo XIX de teatro. Viabilizada através do patrocínio da Petrobras e da Funarte. São Paulo, 2006

SANCHEZ, José Antonio. La irrupción de lo real. In: **Prácticas de lo real en escena contemporánea**. Madrid, Visor Libros, 2007

SCHECHNER, Richard. El Espacio. In: **El Teatro Ambientalista**. Traducción: Alejandro Bracho, con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Árbol Editorial México D. F. 1987

_____. La participación. In: **El Teatro Ambientalista**. Traducción: Alejandro Bracho, con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Árbol Editorial México D. F. 1987.

_____. **Six Axioms for Environmental Theatre**. The Drama Review: TDR, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment (Spring, 1968), pp.41-64. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/1144353>. Acesso em Agosto de 2011.

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta**, São Paulo, nº. 6, 2006. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_015.pdf Acesso em abril de 2011

Entrevista com Luiz Fernando Marques, concedida à pesquisadora em agosto de 2011, na sede do Grupo XIX de Teatro.

HILDA HILST: DA POESIA AO TEATRO, TRANSIÇÕES E IMBRICAÇÕES: O PRIMEIRO PERCURSO

Júlia Fernandes Lacerda¹⁷
Stephan Arnulf Baumgärtel¹⁸

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Programa de Pós Graduação em Teatro (PPGT)

RESUMO

O presente artigo realiza um breve panorama da trajetória literária da escritora Hilda Hilst: Brasileira, nascida em Jaú (interior de São Paulo), no ano de 1930, formada em Direito, escreveu por quase cinquenta anos durante os quais foi agraciada por importantes prêmios literários do Brasil. Faleceu aos 73 anos, e hoje é reconhecida como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea. O enfoque deste estudo é traçar a proposta poética inicial da autora em poesia, para em seguida adentrar o seu universo dramaturgico e perceber as influências formais, estruturais e temáticas que reverberaram no seu teatro, bem como as particularidades deste gênero o qual a autora se debruçou tão brevemente.

Palavras-chave: Hilda Hilst; trajetória literária; poesia; dramaturgia.

ABSTRACT

The present article does a brief overview of the career of literary writer Hilda Hilst: Brazilian, she was born in Jaú (São Paulo), in 1930, graduated in law and wrote for almost fifty years during which she was honored by important literary awards in Brazil. She died at age of 73, and today is recognized as a leading name in the Brazilian contemporary literature. The focus of this study is to evaluate the initial poetic proposal of the author, then enter her universe and note the formal influences in her dramaturgy, and the structure and themes that reverberated in her theater, as well as the particularities of this style she worked so briefly at.

Keywords: Hilda Hilst; career of literary; poetry; dramaturgy.

17 Mestranda em Teatro no Programa de Pós Graduação em Teatro (PPGT), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica, sob orientação do Professor Doutor Stephan Arnulf Baumgärtel; ingresso em 2011/1. Endereço eletrônico: juliateatro@gmail.com.

18 Professor adjunto da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na área de história do teatro, estética teatral e dramaturgia; possui mestrado em Letras Inglês pela Ludwig-Maximilians-Universität München (1995), doutorado em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005), e pós-doutorado na ECA/USP (2009-2010) com estudos sobre a dramaturgia brasileira contemporânea. Endereço eletrônico: stephao08@yahoo.com.br.

É melhor ter os pés na superfície do cérebro; é estar atento a poesia que existe em tudo e que nem sempre é compreensível.

Hilda Hilst

Uma escritora pouco conhecida no gênero dramático, Hilda Hilst desenvolveu sua trajetória literária principalmente através da escrita em poesia e prosa. Nascida em Jaú, cidade de São Paulo no ano de 1930, começou a escrever jovem, publicando sua primeira produção poética em 1950, intitulada *Presságio*. No entanto, segundo COELHO (1980) a autora elegeu o início de sua caminhada como escritora somente nove anos depois, com a publicação da obra poética *Roteiro do Silêncio*.

Como dramaturga, sua escrita se resume em oito peças teatrais criadas num modo de produção “relâmpago”, entre os anos 1967 e 1969, período em que o regime ditatorial militar regia o Brasil. Após essa passagem pela dramaturgia, Hilda Hilst seguiu com a poesia, mas adentrou o universo da prosa ficcional com a publicação de *Fluxo-Floema* em 1970. No ano de 1990, a autora anuncia o “adeus à literatura séria”, (Instituto, 1999) publicando *O caderno Rosa de Lori Lamby*, dando início a uma fase de escrita pornográfica com o intuito de se tornar conhecida pelos leitores através de seus textos. E assim aconteceu. Atualmente, quando se fala ou se escreve sobre Hilda Hilst e sua obra, o público imediatamente reconhece o universo erótico da autora, ou seus poemas e prosas que tratam de temas sexuais com uma linguagem irreverente e direta.

Desde o princípio de sua carreira, quando começou a ser conhecida no âmbito literário paulistano, Hilda Hilst era considerada pelos leitores e críticos uma escritora de difícil compreensão (fato que nem sempre é claramente justificado pelos próprios críticos), basicamente em virtude da sua opção por uma linguagem lírica e abordagem temática, o que parecia impossibilitar o crescimento do seu número de leitores. No entanto Hilda Hilst queria ser lida, e foi com esta finalidade que optou por esse novo estilo. Ao compreender a literatura pornográfica como uma fórmula para vender mais livros, a autora alcançou seu objetivo, mas por outro lado, abandonou a estética literária que acreditava para vender aquilo que o brasileiro compraria: “Esta é uma brincadeira final. É um sorriso”, afirmou Hilda Hilst após a divulgação da posterior publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*. “Pela primeira vez, eu acredito, vou ser lida.” (Hilst, 1988, 16 abr)

A respeito da complexidade e dificuldade de sua escrita, Hilda afirmou em uma entrevista:

Parece que as pessoas não prestam atenção que existe um tipo de literatura não apropriada para você ler no bonde, no avião ou na cápsula, mas que exige do seu neurônio, para você, em um determinado instante, fazer também um processo de auto-conhecimento. [...] Se o universo está tão complexo, tão dividido, tão ambíguo, frente a uma esquizofrenia em plano mesmo do planeta, então como a literatura vai ser absolutamente clara, se você também fica cheio de perplexidades, complexidades e de ambiguidades? Então ninguém senta na mesa e diz: agora eu vou escrever um texto complexo, ou vou escrever o novo; não existe isso, você escreve o que é a realidade pra você. (Hilst, 1984, 5 jun).

E é justamente ao temário desta complexidade do mundo, com todos os seus desdobramentos, que Hilda Hilst dedicou grande parte da sua escrita. Reflexões sobre a existência do ser humano, sobre os problemas e os questionamentos que circundam a vida como um todo, pensamentos e hipóteses de cunho religioso, com referências às forças divinas e não humanas, são alguns fundamentos essenciais presentes na escrita de Hilda Hilst, que aparecem com diferentes graus de complexidade, ambiguidade e perplexidade, em todos os gêneros que se debruçou. Embora não tenha de imediato atingido o ápice do sucesso como escritora, Rosenfeld (1970, p.10) em ensaio sobre o livro *Fluxo-Floema* afirma que “é raro encontrar no Brasil e no mundo escritores [...] que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa – alcançando resultados notáveis nos três campos.” Além da temática, que é um elemento responsável por essa notabilidade da escrita de Hilda Hilst apontada pelo crítico, destaca-se a questão estrutural dos seus textos, que possuem uma particularidade acentuada. Os traços estilísticos da autora podem ser vistos como inovadores da cena literária (e teatral), uma vez que Hilda Hilst experimenta modos característicos na formalidade da escrita.

Ao observar o percurso da poética de Hilda Hilst como um todo, percebemos que o estilo pornográfico e erótico com os quais a autora obteve grande repercussão de público, afasta-se das preocupações estéticas e literárias que predominavam no começo de sua carreira. E é justamente este percurso inicial em poesia (anterior aos anos 70) que influenciará e reverberará, tanto em estruturas textuais quanto em temática, na sua produção dramaturgica, como veremos neste estudo.

Situando o início da trajetória da poesia de Hilda, tomando como ponto de partida a publicação de *O roteiro do silêncio*, conforme mencionado anteriormente, Coelho (1980, p.278), expõe a questão do silêncio que era atribuído aos poetas na década de 50: “pode-se dizer que o silêncio era a presença mais forte que se impunha aos poetas [...]. O que não significa que se calaram. Longe disso. Na verdade, de mil modos, falaram sobre o não-falar.” Esse silêncio pode ser

lido como uma reação direta ao contexto histórico que o mundo vivenciava naquela década: a Guerra Fria, logo após a segunda guerra mundial, e que os poetas trataram de expressar cada qual à sua maneira.

É dessa chama que está iluminada a poesia *Roteiro do silêncio*, em cujo título já se enunciava a atitude mais válida, naquele momento de caos e decepções profundas. Não era, porém, o silêncio total que se impunha, mas o do *eu lírico*, confessional, como diz o título das cinco elegias que abrem o volume “É tempo de parar as confidências”: “Teus esgares/ Teus gritos/ Quem os entende?” E mais adiante, a resolução: “E foi assim que o poeta/ Assombrado com as ausências/Resolveu:/ Fazer parte da paisagem/ E repensar as convivências.” (Coelho, 1999, p.69)

Falar sobre o indizível, sobre a impossibilidade da fala, foi um temário que norteou a geração de poetas do Brasil na década de 50, recebendo influências significativas como de Lorca, Valéry e Fernando Pessoa, no que diz respeito também ao tratamento estético do próprio poema.

De acordo com Coelho (1999) percebe-se uma evolução na poesia de Hilda Hilst: “do interrogar atento e lírico” passa, posteriormente, a questões que estão mais concentradas no “eu”, no próprio “ser-que-interroga”, uma mudança bastante significativa na escrita da autora. O olhar que até então era de um ser que se observa e se vê à distância, transita para um olhar interior, de um “*eu que se assume por dentro*”. E é este último olhar o que predomina em seus poemas.

Uma nova fase na trajetória poética de Hilda Hilst pode ser apontada a partir de 1961, quando há uma religação do “homem-século XX (prisioneiro da civilização tecnicista) aos impulsos primitivos/naturais do ser”, e que a poesia nomeou “*a busca de Deus nas coisas terrestres*” (Coelho, 1999, p.71). Esta busca torna-se constante e predominante nas obras seguintes de Hilda Hilst intituladas *Ode fragmentária* (1961) e *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962). O interessante é que esta temática continuará presente em algumas de suas produções dramáticas, com intensidades diferentes.

Tais obras refletem, de certo modo, “a preocupação com a nova palavra poética que as vanguardas estavam reivindicando” e embora Hilda Hilst não seguisse fielmente às transformações da época, não ficou totalmente à parte dessas novas propostas, que primavam o “contínuo refletir sobre a *tarefa do poeta e o lugar da poesia e do amor no mundo* de incertezas e buscas que continuava a desafiar o homem.” (Coelho, 1980, p. 287) Outro apontamento relevante colocado por COELHO é o fato de que a década de 60 foi um período de questionamentos sobre a própria poesia brasileira, e sobre o ser poeta neste mundo, diante do caos político e econômico enfrentado pelo país em crise. “Embora acusada de elitista ou alienada [...], Hilda aguça em arte

sua urgência de comunicar ao outro” (Coelho, 1980, p.290), através de questões que tratam da natureza, da degradação e da finitude do ser humano. Tais questões existenciais aparecem com evidência nas obras publicadas por Hilda Hilst neste período. E é justamente neste momento que após a leitura do livro *Cartas a El Greco*, do grego Nikos Kazantzakis, a escritora “encanta-se com a história de um homem em sua constante luta entre a matéria e o espírito, estabelecendo, assim, o conflito com o divino, tema tão presente em sua obra” (Gualberto, 2008, p.71). É importante ressaltar que “entre outras ideias, a obra defende a tese de que é necessário isolar-se do mundo para tornar possível o conhecimento do ser humano.” (Instituto, 1999, p.10) Este foi o ponto de partida para o retiro de Hilda Hilst (no ano de 1966) em uma chácara de sua família no interior de São Paulo, a Casa do Sol¹⁹, com a finalidade de se isolar e, entre outros anseios pessoais, se dedicar integralmente à literatura. A partir de então,

ilumina-se em sua poesia o pano de fundo imenso da tortuosa/luminosa/efêmera vida terrena que alcança ou participa da eterna divindade. Adensa-se o seu sentimento religioso do mundo [...]. Uma *interrogação radical* é provocada por essa nova experiência religiosa que tenta re-descobrir a religião no sentido original da palavra “re-ligio”: a re-ligação do homem ao universo cósmico/divino do qual foi separado ao nascer. Interrogação radical, porque envolve num mesmo fenômeno a ideia da divindade, do universo, do “homem-decaído”, de seu lugar no mundo e de seu poder de criação. (Coelho, 1980, p.291-292)

Tais interrogações reverberam uma experiência poética que propõe mais enigmas que respostas através de uma linguagem que “não pode ser clara como a lógica o exigiria. Sua expressão pertence ao reino da metáfora ou do símbolo – linguagem privilegiada da *intuição poética*.” (Coelho, 1980, p.292). Aqui é importante salientar que a metáfora e o símbolo começam a aparecer nos textos de Hilda Hilst constantemente, a partir dessa nova experimentação.

Após estas fases da poesia de Hilda Hilst apresentadas (escritas até o ano de 1967), ela silenciou seus poemas no sentido formal e enveredou para o universo até então inédito em seus escritos, da dramaturgia e da prosa. Isto não quer dizer que poesia em si esteja ausente nas demais linguagens, pelo contrário, há uma migração desses poemas para outras estruturas linguísticas e uma preocupação diferente com o público leitor.

Mais tarde, após sua produção em teatro, Hilda Hilst voltou a escrever poesias, que se diferenciam em forma e conteúdo de tudo aquilo que havia escrito até então. Entretanto, neste

¹⁹ A Casa do Sol, atualmente, é o Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos da Casa do Sol; entidade sem fins lucrativos, que visa a difusão e divulgação da obra de Hilda Hilst bem como de outros escritores nacionais e estrangeiros. Ver <http://www.hildahilst.com.br/instituto.php>.

período em que cessou a produção poética, novas produções emergiram, sob as quais irei discorrer a partir de agora.

Há uma extraordinária transformação no ato criador de Hilda Hilst nesse período. É como se tivessem rompido as comportas de um dique e as águas se precipitassem livres em toda a sua força selvagem. Entregando-se à invenção febril de uma linguagem metafórica (ou alegórica) forte, contundente, avassalante, a escritora aprofunda sua sondagem do Eu situado no mundo, em face do Outro e do Mistério cósmico/divino que o limita. (Coelho, 1980, p.302-303)

Esta “extraordinária transformação” citada acima, parece (a meu ver) mais uma evolução gradual da própria poética do que um rompimento de comportas. Hilda Hilst desenvolve mais profundamente elementos e aspectos que já vinha trabalhando em seus poemas, procurando uma adequação diferente às palavras, por meio da prosa ficcional e do teatro. Contudo, a linguagem metafórica (e/ou alegórica) se faz mais presente, junto às indagações e as relações homem-natureza-vida, temas tão presentes em suas obras.

Segundo Rosenfeld, Hilda Hilst “chegou à dramaturgia porque queria ‘falar com os outros; a obra poética ‘não batia no outro’. Era um desejo de comunicação [...] e a obra poética não lhe parecia satisfazer esse desejo, pelo menos não na medida almejada” (1970, p.14), uma vez que a palavra dita em voz alta, em um palco, para centenas de espectadores, parece ganhar muito mais força e alcance do que a palavra que permanece somente no papel.

Hilda Hilst surge como dramaturga num momento em que o Brasil sofria as consequências causadas pela ditadura militar que regia o país naquela época. Entretanto, os efeitos produzidos pelo seu teatro não atingiram o público de imediato. Uma das explicações possíveis, dada por ela mesma, numa entrevista: “Foi uma coisa de urgência [...]. Mas a maneira complexa com que eu me expressei não deu certo”. (Hilst, 1988, 27 mar) É curioso notar que ao mesmo tempo em que neste trecho ela se refere a sua obra como “complexa”, na mesma entrevista Hilda Hilst demonstra não compreender onde está, afinal, esta tão falada “complexidade”:

A peça se chama Auto da Barca [de Camiri], eu fiz como um Auto, onde a metáfora tem importância decisiva. E as pessoas acham difícil uma coisa simples e tranquila. [...] É para fazer toda uma metáfora com Che Guevara. Mas como eu escrevi esse texto na época da repressão, eu não queria ser fuzilada, torturada, mas não gostaram da montagem e fica o estigma de que eu sou difícil. (Hilst, 1988, 27 mar)

Sobre esta questão, a pesquisadora Vincenzo (1992, p.35) coloca que a dificuldade “de interpretação” presente nos textos de Hilda Hilst “provém não só da linguagem de teor intensamente poético [...] como do tipo de universo ficcional que elabora, da complexidade das

ideias e do ‘sentimento de mundo’ que exprime”: a amplitude que a obra de Hilda Hilst alcança, vai além dos paradigmas da ditadura militar, colocando em pauta questões que falam não somente para um grupo de pessoas em específico ou uma causa, mas que trabalham o acontecimento, o fato corrente para uma visão dilatada do ser humano. E ainda: “as referências à situação do país existiam. E embora entremostradas através das malhas da poesia, podiam ter um caráter contundente, ainda que impregnado de uma significação mais ampla e complexa.” (Vincenzo, 1992, p.36). Como se pode perceber, é constante a menção que pesquisadores e críticos fazem da poesia presente na produção dramática da autora, bem como se referem à sua produção como complexa: Hilda Hilst continua a fazer poesia, mas escolhe a estrutura dramática para fazê-lo.

Neste momento de transitoriedade da escrita de Hilda Hilst, da poesia para o teatro e, em seguida, para a prosa ficcional, há um adensamento da dramaturgia feminina no Brasil, com a ampliação do espaço de atuação da mulher na literatura e nas expressões artísticas em geral. Este fato é concomitante ao renascimento dos movimentos feministas no final da década de 60, e embora eu não pretenda aqui fomentar uma discussão de gênero, me parece fundamental a compreensão deste momento da dramaturgia (feminina), para a apreensão do contexto da recepção e da produção de sua obra teatral.

A pesquisadora Elza Cunha de Vincenzo, em seu livro “Um teatro da mulher” (1992), realizou um estudo sobre as vozes femininas no teatro brasileiro, fazendo um panorama sobre as artistas que conseguiram, aos poucos, um espaço da mulher na dramaturgia. Entre elas, está Hilda Hilst no capítulo sobre “Pioneirismo e poesia no palco”. No capítulo do mesmo livro intitulado “Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher”, Vincenzo (1992, p.13) relata que no final da década de 60, em São Paulo, muitas autoras surgiram e despertaram a curiosidade da crítica, fase que ficou conhecida como “nova dramaturgia”. Na chamada nova dramaturgia, “o debate é um embate, não assume jamais um tom discursivo ou demonstrativo, mas empenha por inteiro as personagens colocadas em situações críticas, às vezes no limite de uma situação.”

Percebendo Hilda Hilst dentro desse movimento da nova dramaturgia, observamos que dois aspectos - o individual e o coletivo – são constantes em suas peças de teatro. Os personagens, que podem ser vistos muitas vezes como tipos específicos com conflitos particulares, fazem parte de um coletivo que é o mundo exterior. Algumas vezes eles são a própria representação de um coletivo através de um personagem. Suas narrativas relatam situações em que o ser humano se encontra no ponto limite da vida (grande parte das vezes está aprisionado), o que pode ser

relacionado também à situação limite do Brasil no período da ditadura militar. Aqui, o teatro se torna um espaço de reivindicação e de luta: cada qual com as suas armas, e no caso da dramaturgia, a arma é a palavra.

Outro aspecto importante destacado por Vincenzo (1992, p.09) é que o teatro vinha desde o fim da década de 50, “rompendo também em determinados pontos com formas tradicionais e experimentando novas estéticas, tentando criar uma dramaturgia brasileira condizente com certa visão da realidade nacional” e sobretudo buscando se tornar um espaço para discussões sociais e políticas.

É compreensível que a escritora tenha buscado fazer teatro justamente em um período tão conturbado da história do Brasil. Desde 1964, quando o novo regime militar passou a reger o país, diversos artistas encontraram no teatro, e nas artes em geral, um espaço para denúncias e debates. As manifestações artísticas que compreenderam o regime ditatorial, em geral, possuíam uma força política intensa e refletiram, de modo direto ou indireto, as grandes angústias e os questionamentos pertinentes à sociedade. Com os Atos Institucionais decretados no Brasil, a ditadura assumia sua feição autoritária através de ações que procuravam manter o controle do povo.

Cada artista buscou a sua forma de falar sobre a ditadura e de reagir a esse sistema estabelecido. É interessante observar, conforme nos aponta Iná Camargo Costa em seu livro “Sinta o drama”, mais especificamente no capítulo que trata do “papel da mulher no teatro moderno”, que “assim como o resto da sociedade, o teatro tanto reagiu como se adaptou à nova situação” (COSTA, 1998, p.187), tornando-se até mesmo um “artigo de consumo” da sociedade. O teatro de Hilda Hilst, entretanto, não se enquadra neste grupo:

Apesar de se tratar, à primeira vista, de uma obra um tanto afastada dos problemas e preocupações de ordem mais imediata e urgente, verifica-se logo que quase todas as peças giram, pelo menos em algum dos seus planos, em torno de questões bem atuais: são constantes a aflição e a angústia suscitadas por um mundo em que a engrenagem, a eficiência, a técnica, a lei ultrapassada e principalmente o ritual inexorável da vida cotidiana se tornam um muro que sufoca os impulsos do amor, da juventude e da individualidade. (Rosenfeld, 1968, 25 jan)

As temáticas que norteiam as peças de teatro de Hilda Hilst, em geral, se relacionam a questões inerentes ao ser humano como o anseio por liberdade, a paixão, o mistério de existir, já preexistentes na sua poesia, e que são trabalhadas no teatro através de outros mecanismos de escrita. O modo com que aborda a clausura, o “pensar além do que se pode”, o jogo de poder, a submissão, entre outros pontos, se diferencia da forma com que os grupos de teatro em geral

estavam se posicionando com relação ao contexto ditatorial. Além do mais, o fato de Hilda Hilst vir da literatura e não ter um grupo de teatro pronto para encenar seus textos, era sim algo a ser considerado. O que não torna a sua produção dramática algo alienado de seu tempo:

Uma das acusações que Hilda Hilst tem suportado é de fazer uma literatura afastada da realidade imediata brasileira. Sobre isso, Hilda acredita que deve haver um sentido para ser esta escritora que é, no contexto do seu país. Julga, no entanto, que quando se trata da política em geral, as pessoas querem colocar uma noção muito pequena diante do escritor: “Eu sou contra todos os tipo de opressão, de ditaduras, e tenho denunciado isso constantemente. E se estou escrevendo coisas, para muitos, de um teor metafísico exagerado é talvez por estar percebendo esta potencialidade no homem. Desde que assume o ato de escrever, parece que a gente assume antenas pronunciadas”. (Vasconcelos, 1985, 4 ago)

Outro fator que pode ter gerado a fama de “alienada” à Hilda Hilst, é justamente por ter escrito suas peças de teatro já isolada no interior de São Paulo (na anteriormente mencionada chácara Casa do Sol), sem estar envolvida no centro das agitações políticas e culturais desde 1966: “Me fechei nessa casa aos 33 anos para criar uma obra literária. [...] Foi uma atitude radical. Me entreguei por inteiro.” (Hilst, 1997, 21 dez). Contudo, esta questão sobre a alienação ou não de Hilda Hilst não interfere, de fato, na sua produção enquanto escritora, mas é pertinente para a compreensão no que diz respeito à recepção de sua obra pelos leitores, pelo público e sobre as montagens teatrais dos textos da autora.

Lembramos que a principal motivação que levou Hilda Hilst a escrever para o teatro foi o anseio pela comunicação com o outro. E foi esta mesma razão que a levou para o caminho da prosa ficcional (ou narrativa), “depois do desengano – certamente provisório – que lhe causou a atitude cautelosa do teatro profissional” (Rosenfeld, 1970, p.14), etapa que se inicia com a publicação de *Fluxo-Floema* em 1970, escrito paralelamente à sua produção dramática, e que finalizará esta apresentação da proposta poética de Hilda Hilst e seus trajetos. Eis que, novamente, nos deparamos com a famosa dificuldade dos textos da escritora...

Assim, não compreendo isso; muita gente fala da dificuldade de entendimento de meu trabalho, em prosa. Mas tudo é difícil, não é? Há uma personagem minha que diz: “Olha, tudo é difícil. A rota agora, vê, você não conseguiu. Coçar o meio das costas, vê, você não conseguiu; é difícil, não? Andar de lado e sentado é difícilíssimo, não?” Portanto se você escreve tentando de uma certa forma “rebatizar” a palavra, pensar tua própria carne longe das referências é também muito difícil, não acha? Quero ser lida em profundidade, e não como distração, porque não leio os outros para me distrair, mas para compreender, para me comunicar. [...] Parece que as pessoas querem livrar-se assim de si mesmas, que têm medo da ideia, da extensão metafísica de um texto, da pergunta, enfim. (Hilst, 1975, 3 ago)

De acordo com Coelho (1980, p.303), sendo na “produção ficcional ou teatral, Hilda Hilst rompe o círculo mágico de seu próprio eu, tal como vinha sendo manifestado em sua poesia [...] para lançar-se na voragem do Eu/Outro em face do Enigma (= da existência, da Morte, do Deus, da sexualidade [...])”, entre outras questões que preenchem seu universo literário.

Em sua prosa há, a meu ver, uma modificação na forma com que a autora lida com estes questionamentos na poesia e no teatro: aqui, sem a preocupação de desenvolver uma narrativa, ou seguir uma métrica, as palavras parecem sair como um verdadeiro fluxo de pensamentos; como se ganhassem um corpo narrativo no desenvolvimento do próprio texto.

Fluxo Floema é dividido em cinco partes, intituladas *Fluxo*; *Osmo*; *Lázaro*; *O Unicórnio* e *Floema*: “os textos, em conjunto, visam a enunciar a totalidade do homem através de sua multiplicidade – e essa visão prismática ou caleidoscópica forçosamente teria que recorrer a todos os gêneros para exprimir-se na sua plenitude” (Rosenfeld, 1970, p.15); estes textos que juntos formam a obra em questão, são permeados por histórias, sensações, personagens e óticas que perpassam os gêneros épico e lírico, em uma fusão que desperta a curiosidade do leitor e aponta uma nova experimentação no campo da escrita de Hilda Hilst.

Um ponto bastante interessante da produção deste livro, e que nos aponta para uma compreensão dessa transição formal na escrita de Hilda Hilst, é o diálogo que a autora mantém com o escritor e amigo Caio Fernando Abreu através de cartas, em que ele “tece comentários sobre as narrativas ficcionais *Unicórnio* e *Lázaro*” (Gualberto, 2008, p.103) durante o processo. Através destas, nota-se que a escrita do livro não foi realizada na ordem como é apresentada na publicação, mas sim de modo aleatório, o que como resultado proporciona uma leitura fragmentada. Esta fragmentação não é um aspecto evidenciado na poesia e nos textos teatrais de Hilda Hilst. Se, até então, as características da poesia pareceram reverberar na produção dramaturgica, agora, a prosa aponta para novos caminhos não investigados pela sua dramaturgia.

São muitos os estudos literários, principalmente as teses e dissertações acadêmicas, os quais abrangem esta nova fase de Hilda Hilst que tem início no começo dos anos 70, provavelmente em virtude da ruptura estética e temática que ocorre a partir desta década na produção literária da escritora. Entretanto, são mais restritas as pesquisas acadêmicas que abrangem o percurso literário inicial da autora, o qual parece fundamental para compreender o alcance e as influências que sua escrita dramática herdou de produções anteriores, bem como os aspectos inovadores que reverberaram neste novo trajeto, os quais procurei discorrer neste estudo.

REFERÊNCIAS

- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. **Poesia (1959-1979)**. Direção Nelly Novaes Coelho. São Paulo/Brasília: Quíron em convênio com Instituto Nacional do livro, 1980. p.275-325.
- _____. Da poesia. In: **Cadernos de literatura brasileira**. INSTITUTO Moreira Salles, nº8, out. 1999. p.66-79
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. **Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst: uma escrita de nós**. Florianópolis: tese de doutorado, UFSC, 2008.
- HILST, Hilda. O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 3 ago. 1975. Entrevista concedida a Delmiro Gonçalves.
- _____. O melhor da Poesia e Ficção de Hilda Hilst. Em cinco livros. **Diário do povo**. Campinas, 5 jun. 1984. Entrevista concedida a Cacalo.
- _____. A amarga tarefa de criar num país sem letras e sem poesia. **Diário do povo**. Campinas. 27 mar. 1988.
- _____. Fórmula para vender. **O Globo**. Rio de Janeiro: 16 abr. 1988. Entrevista concedida a Celso Falaschi.
- _____. O lugar do escritor. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 21 dez. 1997. Entrevista concedida a Eder Chiodetto.
- INSTITUTO Moreira Salles. **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**. São Paulo: nº8, out. 1999.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro de Hilda Hilst. Suplemento literário. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 25 jan. 1968.
- _____. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.10-17
- VASCONCELOS, A. L. Hilda Hilst. Leitura. **Diário oficial do Estado**. São Paulo, 4 ago. 1985.
- VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

A ARTE CEMITERIAL COMO FATOR DE DISTINÇÃO E ETERNIZAÇÃO DO STATUS SOCIAL NO CEMITÉRIO SÃO FRANCISCO DE PAULA

Sara Jane dos Santos²⁰
Artur Freitas²¹

Faculdade de Artes do Paraná - FAP

RESUMO

O presente artigo pretende apresentar um breve histórico do surgimento dos cemitérios extramuros, também conhecidos como cemitérios secularizados, o contexto histórico em que se inserem, bem como suas relações com a sociedade que deles passa a usufruir e como a arte neles presente pode demonstrar e eternizar estas relações, não apenas sociais, como também econômicas, tendo o cemitério São Francisco de Paula como exemplo principal onde tais considerações podem ser observadas.

Palavras-chave: escultura tumular, cemitérios secularizados, arte cemiterial.

ABSTRACT

This article presents a short review about the secular cemeteries, the historical context that introduces its, and its relations between the society that make uses of its and how the art presents there could shows and eternalizes this relations, socials and economics, being the São Francisco de Paula Cemetery the principal exemple where this considerations could be observable.

Keywords: cemetery art, grave sculpture, secular cemetery.

²⁰ Acadêmica do curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná.

²¹ Historiador da arte, doutor e mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR), graduado em Artes pela mesma instituição (DEARTES/UFPR), professor adjunto da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) e líder do grupo de pesquisa NAVIS – Núcleo de Artes Visuais (CNPq) – arturfreitas@bol.com.br.

Para entender o contexto produtivo do que chamamos de arte cemiterial, ou escultura tumular, especialmente nos cemitérios secularizados, é preciso conhecer e entender pormenores do contexto social e cultural que originou este ambiente que pôde então ser transformado numa espécie de museu a céu aberto. Entender a presença da arte nos cemitérios é entender um processo onde a arte adquire uma função muito específica, onde está refletida uma intensa mudança nas relações sociais e econômicas da sociedade. Por isso, mesmo tendo este modelo de cemitério e suas manifestações artísticas peculiares se efetivado a partir do séc. XIX, é fundamental apresentarmos um breve histórico das transformações sociais que o gestaram e formataram durante o século anterior, bem como o contexto social, econômico e político que o recebe no Brasil.

No caso específico de Curitiba, sendo o cemitério São Francisco de Paula o primeiro cemitério extramuros da cidade, é nele que estão registradas estas mudanças ao longo de toda sua história. Como tais transformações são realmente mais fortes nos primeiros anos de sua existência, ou seja, a segunda metade do séc. XIX, é importante dar atenção especial ao que ainda pode ser contado por ele sobre estes tempos.

Por isso pretendemos observar os primeiros exemplares de escultura tumular presentes neste cemitério, o contexto em que foram produzidas e as particularidades das mesmas, que podem demonstrar como o cemitério secularizado, desde seu surgimento, mostrou-se como um local onde através da arte é possível distinguir e eternizar o status social do indivíduo e sua família.

E O CEMITÉRIO SE TRANSFORMA EM MUSEU: O SURGIMENTO DOS CEMITÉRIOS SECULARIZADOS E A POPULARIZAÇÃO DO MONUMENTO FUNERÁRIO COMO FORMA DE DISTINÇÃO

O surgimento dos cemitérios secularizados é uma espécie de histórico de uma grande transformação, não só na maneira com que o homem ocidental se relaciona com a morte, mas em diversos aspectos de suas relações sociais. Consolidando-se, especialmente, no começo do século XIX, teve intensa relação com o romantismo. De acordo com Hauser

todo o século XIX dependeu, artisticamente, do romantismo, mas o romantismo foi, ele mesmo, ainda um produto do século XVIII e nunca perdeu a consciência de seu caráter transitório e historicamente problemático. A Europa Ocidental passara por várias outras crises – semelhantes e mais graves – mas nunca sentira com tanta clareza que havia atingido um ponto de mudança na sua evolução. [...] Apesar de Heráclito e dos Sofistas, do nominalismo da filosofia escolástica e do naturalismo da Renascença, do ponto de vista dinâmico do capitalismo e do progresso da ciência histórica no século XVIII, a concepção de mundo do ocidente mantivera-se essencialmente estática, parmideana e in-histórica, até ao advento do romantismo. Os fatores mais importantes da cultura humana,

os princípios da ordem natural e sobrenatural do universo, as leis da moralidade e da lógica, os ideais de verdade e de direito, o destino do homem e o desígnio nas instituições sociais haviam sido considerados fundamentalmente inequívocos e imutáveis no seu significado, como enteléquias fora do tempo ou como ideias inatas. Em relação com a constância destes princípios, qualquer transformação, qualquer evolução e diferenciação parecem irrelevantes e efêmeras; tudo o que ocorria ao longo do tempo histórico era como se afetasse apenas a superfície das coisas. Só a partir da Revolução e do movimento romântico é que a natureza do homem e da sociedade passou a ser considerada essencialmente evolucionista e dinâmica. (HAUSER,1973. p .821-822)

Apesar de movida, em especial, pela questão higienista, levando em consideração o contexto em que se desenvolve, a criação dos cemitérios extramuros carrega em sua história muito mais características socioculturais do que apenas a mudança de atitudes gerada pela maior confiança na ciência, afinal, conforme aponta o historiador francês Phillipe Ariés, “a cidade dos mortos é o inverso da sociedade dos vivos, ou mais que o inverso, sua imagem e sua imagem *intemporal*”. (ARIÉS, 2003, p.77). Aliás, é a partir dos estudos deste autor, especialmente, que podemos traçar um breve resumo da história das atitudes do homem ocidental diante da morte. Segundo ele, a ideia de túmulos individuais, que podia ser observada na Roma Antiga, a identificação e a preservação da memória através de inscrições funerárias desaparece por mais de 800 anos, sendo que, durante a Idade Média, o defunto passou ao anonimato, sendo entregue à Igreja para que esta se encarregasse dele até o dia do juízo.

Neste período, ainda de acordo com Ariés, os fenômenos naturais relacionados à decomposição dos corpos eram atribuídos à ação do demônio, incluindo mau cheiro, barulhos estranhos e manifestações orgânicas em geral. No século XVII, os médicos apresentavam certo constrangimento com relação ao fato de não conseguirem comprovar se tais acontecimentos eram ou não relacionados ao sobrenatural. Porém, no século XVIII, as manifestações de desagrado ao caráter insalubre dos cemitérios aumentam significativamente, ampliando as afirmações higienistas de que a Igreja deveria ser um lugar limpo, livre de odores e irregularidades no chão. Fica bastante claro, ao longo de todas as narrativas históricas sobre esta época, a força da higienização no processo de surgimento dos cemitérios, mas é importante atentar a outros fatores, que determinaram o modelo dos mesmos. As primeiras sugestões dos que se convenceram da necessidade de sua criação são bastante diversas ao modelo adotado. Um bom exemplo disso é o decreto do Parlamento de Paris, de 1763, que não chegou a ser aplicado. Nele

o cemitério era um espaço fechado por muros, bastante grande para que as valas comuns pudessem fazer o rodizio rapidamente, sem esgotar o terreno. Isto porque os parlamentares tinham conservado o princípio secular de amontoamento dos corpos em várias camadas de espessura, apesar das objeções de alguns médicos e de alguns párocos.

Procuravam estendê-lo a toda parte da população que a ele escapava. E este é o traço mais curioso de seu projeto: para desencorajar sem as suprimir completamente, submeteram-se as sepulturas, nas igrejas, à taxa exorbitante de 2.000 libras (mais o preço do serviço, do monumento...o que fazia subir as despesas a cerca de 3.000 libras; certas fábricas, no inquérito de 1763, acham que a esse preço teriam um só cliente por ano). Os que não podiam ou não queriam pagar só tinham duas opções; ou iam, como todo mundo, para a vala comum (permitia-se-lhes apenas evitar a parada no depósito, dobrando o preço do transporte, ou então tinham direito, mediante 300 libras – quantia ainda assim significativa- a ir para uma cova particular, ao longo dos muros, zona reservada a esse tipo de inumação. Mas, em caso algum podiam cobrir o túmulo e ali edificar um monumento. Só tinham direito a colocar um epitáfio no muro do cemitério. O cemitério devia, portanto, ser absolutamente nu, sem monumentos e mesmo sem árvores. (ibidem, p.563)

As reações a este decreto foram diversas, mas em geral, o clero foi quem demonstrou maior descontentamento, por vários motivos que vão além do aspecto religioso, mas sua maior preocupação é com os padres que ganham a vida participando de cortejos. Estes não admitem o aparelho científico do parlamento, nem a afirmação de insalubridade da vizinhança. Admitem que “às vezes”, nos calores do verão aparecem miasmas de odores desagradáveis, mas que outros lugares seriam tão insalubres quanto. Para eles, a parada nos depósitos pode inclusive piorar os focos de infecção. Além disso, endividaria as paróquias.

Mas o relato de Ariés deixa bastante claro que o que mais chamou atenção na nova proposta foi o desaparecimento da possibilidade de distinção social através dos rituais funerários. Em especial ao observarmos alguns relatos, como o dos administradores do Hospital de Caridade. Para eles, o povo logo se habituará ao novo costume, principalmente,

Por não se sentir excluído e porque todo mundo fará a mesma coisa. Em primeiro lugar porque seria geral e que as pessoas de consideração sofreriam a mesma lei. O cemitério ficará nu, sem distinção de fortuna ou nascimento (ibidem, p.531)

Contrastando a isto, encontramos no mesmo texto a declaração do Arcebispo de Toulouse de que "nada pode deter a vaidade dos grandes que querem sempre ser distinguidos e a dos pequenos que não cessam de querer se igualar aos grandes."(ibidem) Assim, dos projetos que surgem em seguida, todos separam as sepulturas por categorias, provenientes da divisão social de acordo com a classe a qual pertencem. Criam-se, então, lugares arborizados – com grandes espaços nas valas comuns – onde "a harmonia do cemitério é assegurada pela beleza dos monumentos funerários e dos jardins". Em resumo, apresenta-se ao olhar como galerias cheias de monumentos num grande jardim (ibidem).

Outro fator determinante nesta transformação é a maneira com que o homem passa a tratar sua individualidade, e conseqüentemente, sua maneira de perceber e tratar a morte,

resultado das mudanças na sociedade sob a influência do racionalismo iluminista e posteriormente do romantismo.

A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tendem a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas, ao mesmo tempo, se ocupa menos da própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro - o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios. (ibidem, p. 531).

É preciso lembrar que o século XVIII é século das revoluções burguesas, que modificaram completamente os modos de produção, deixando para trás os resquícios da sociedade feudal e abrindo caminho para a consolidação do capitalismo. As massas e os partidos da Revolução Francesa cumpriram sua tarefa libertando e instaurando a moderna sociedade burguesa. (MARX, 1977). É preciso atentar também ao fato de que Napoleão

criou na França as condições sem as quais não seria possível desenvolver a livre concorrência, explorar a propriedade territorial dividida e utilizar as forças produtivas industriais da nação que tinham sido libertadas; além das fronteiras da França ele varreu por toda a parte as instituições feudais, na medida que isto era necessário para dar à sociedade burguesa da França um ambiente adequado e atual no continente europeu.(ibidem, p.18)

Tais mudanças sociais, especialmente as resultantes dos processos revolucionários trazem incertezas perante o futuro. “A revolução política abolira as velhas barreiras entre as classes, e a revolução econômica intensificara a instabilidade da vida num grau até aí inconcebível” (HAUSER, 1973).

Inicia-se o século XIX com o princípio da homenagem aos mortos, e muda drasticamente a relação afetiva entre o desaparecido e o “sobrevivente”. Relação esta que passa a ser privada. Em oposição ao pavor supersticioso que os mortos causavam na idade média, o europeu volta ao culto que os primeiros homens prestavam aos seus mortos. Enquanto, desde a Idade Média até o século XVII onde o sujeito demonstrava vontades com relação aos rituais funerários expressas por testamento, no século XIX, em resposta à afeição aos seus entes queridos e a repugnância em aceitar o seu desaparecimento, cresce o apego aos restos mortais (ARIÉS,1973), que reflete também a relação do sujeito com seu próprio medo de desaparecer, numa espécie de relação de espelho, conforme a teoria lacaniana (FRANCO, 2008). O romantismo traz a complacência diante da morte, mas também traz, de certa forma, a ansiedade sobre suas próprias memórias não poderem morrer, ultrapassando a morte definitiva, expressando uma nova forma materialista respeito pela morte que garantiu o sucesso de venda de lotes funerários perpétuos e

monumentos projetados para preservar – e exaltar – a memória do morto. Um exemplar é o cemitério Père-Lachaise, em Paris que rapidamente estava coberto de momumentos, tornando-se um local de passeio. (BRUNEAL, 2006).

Certamente a ascensão da burguesia tem um papel importante neste processo, principalmente se percebemos a escultura tumular como uma forma de alcançar distinção social através da disposição estética. Entendendo que, disposição estética, de acordo com Bourdieu é caracterizada como a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se objetivamente na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como toda espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros (BOURDIEU, 2007, p. 56). A produção artística, então, neste período, começa a servir como expressão distintiva, sendo que, “em termos de consciência pequeno burguesa, o romantismo foi, na filosofia, na literatura e na arte, *o reflexo mais completo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento.*” (FISCHER, 2007, p.66)

A representação da dor é o tema favorito da escultura funerária, apresentando uma espécie de tributo pago indiretamente à morte, assim como efígies recostadas, relevos induzindo à ideia de separação, onde, na maioria das vezes, o sobrevivente divide sentimentos e pensamentos com o morto que repousa no túmulo. Na maioria dos monumentos funerários, entretanto, a ideia da morte era rejeitada, e o defunto era lembrado como era em vida. O retrato tornou-se um dos elementos mais permanentes do trabalho, ressurgem orantes e surgem também os monumentos homenageando soldados e heróis, as altas aspirações, o hiper-realismo impactante gerado pelo espírito de revanche que toma conta dos franceses após a invasão da Prússia, enfim, o cemitério passa a ser um grande arquivo da humanidade. (BRUNEAL, 2006).Tais características rapidamente atingem outros países e vão se generalizando pela Europa, para não muito mais tarde chegarem às colônias portuguesas e espanholas.

TRANSFORMAÇÕES PROFUNDAS: O BRASIL RECEBENDO O CEMITÉRIO EXTRAMUROS

Certamente as transformações ocorridas na Europa trariam reflexos para o Brasil, então colônia portuguesa. É necessário considerar que o século XIX também é um século de transformações profundas para o Brasil, porém tais transformações seriam bastante distintas das ocorridas na Europa.

De acordo com Antônio Candido, o Brasil inicia o séc. XIX numa situação política e cultural bastante contraditória. Para as classes superiores brasileiras, a dependência da colônia, o mundo fechado criado pela Metrópole, além de impedir o intercâmbio comercial e tomar parte da riqueza do país, estabelecia condições humilhantes aos brasileiros. Também o povo, por sua vez, começava a demonstrar descontentamento com as classes superiores, ameaçando o Estado português.

A cultura intelectual era igualmente insatisfatória. Muitos administradores já eram brasileiros, que haviam estudado na Europa, devido à determinação da coroa portuguesa “em manter seus domínios americanos desprovido de instrumentos de transmissão e difusão da cultura superior”(CANDIDO, 2002). No Brasil não havia universidades, nem tipografias, nem periódicos.

Este contexto é brutalmente modificado com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, cuja “presença insólita e sob alguns aspectos salvadora”, não apenas fez do Brasil sede da Metrópole e posteriormente elevou-o a categoria de Reino Unido, como tornou-se um marco histórico cultural transformador, em especial a partir do Rio de Janeiro, que, ainda de acordo com Antônio Candido, se tornou definitivamente centro do país e foco de irradiação intelectual e artística.

Depois de 1808, foram permitidas as tipografias e imprimiram-se os primeiros livros, criou-se uma importante biblioteca pública, foi possível importar obras estrangeiras, abriram-se cursos e foram fundadas algumas escolas superiores. A população dobrou de imediato e se transformou social e culturalmente ao receber a corte europeia com seus costumes. O Brasil passa a receber muitos homens instruídos, brasileiros e estrangeiros; viajantes, cientistas, artistas e artesãos. E o mais importante no que diz respeito às mudanças no âmbito da arte: A partir de 1816, uma importante missão artística contratada na França fundou o que seria depois a Academia de Belas Artes, com os cursos de desenho, pintura, escultura, gravura etc., rompendo a tradição local de fundo barroco e instaurando o Neoclassicismo, que era então uma forma preferencial de modernidade. Pintores como Taunay e Debret, arquitetos como Grandjean de Montigny, escultores como os Irmãos Ferrez deixaram marca profunda na prática artística acadêmica de todo o nosso século XIX. Ao mesmo tempo florescia uma notável atividade musical, com o brasileiro José Maurício, o português Marcos Portugal, o austríaco Segismundo Neukomm, além de numerosos compositores de música ligeira, como José Joaquim da Câmara.(CANDIDO, 2002.)

Em poucas décadas, o desejo crescente de autonomia culmina na separação de Portugal e intelectuais do país falando na promoção de reformas necessárias para civilizar e modernizar o país: liberdade de comércio e pensamento, de instrução, representação nacional, abolição, a chegada de imigrantes, da industrialização, e não muito mais tarde, a República.

O Brasil do Segundo Império sente rapidamente os reflexos do desenvolvimento movido pela segunda Revolução Industrial, também conhecida como Revolução Científico-Tecnológica. A dinâmica expansionista do capitalismo, apontada por Hobsbawm dá ao processo de transformação mundial proporções nunca vistas. Esta experiência, que se inicia no fim do século XIX, de acordo com o historiador Nicolau Svecenko, foi intensa e atingiu a todas as camadas sociais.

De fato, nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos. Isso não apenas no Brasil, mas num mundo tomado agora como integrado. (SEVCENKO, 1998. p. 07)

Tal integração é explicada por Hobsbawm como um reflexo fundamental da economia capitalista, cuja característica de globalização consolidou-se com mais intensidade durante o século XIX, à medida que expandiu suas operações aos lugares mais remotos do planeta. “O capitalismo era assim, não só internacional na sua prática, mas internacionalista na sua teoria.” (HOBSEBAWN apud SEVCENKO,1998)

Segue uma onda de desenvolvimento científico, processos produtivos, potenciais energéticos, como eletricidade e derivados de petróleo, novos campos de exploração industrial, novos ramos metalúrgicos, desenvolvimento da microbiologia, da medicina, das técnicas de conservação de alimentos, medicina, farmacologia, higiene e profilaxia, controle de moléstias, natalidade e prolongamento da vida, entre outras tantas, que modificaram profundamente a sociedade brasileira, em todos os âmbitos e hierarquias. (SEVCENKO, 1998).A mobilidade social finalmente chega ao Brasil.

Neste contexto, é inevitável que as ideias de higienização vindas da Europa, e que demonstravam a necessidade urgente da mudança de hábitos com relação aos mortos não tardassem a chegar em terras brasileiras. Não foram recebidas da mesma forma em todo o Brasil, afinal, o desenvolvimento econômico e, portanto, as condições sociais e culturais de cada região eram bastante diversas, porém, em linhas gerais, com alguma distância temporal e velocidade difícil de ser descrita de maneira mais precisa em um estudo inicial sem aprofundamento em casos particulares, foram ocorrendo de maneira similar. Assim como na Europa, em um primeiro momento houve alguma rejeição à ideia de separar-se dos mortos²², e esta foi sentida com maior impacto em algumas províncias do que outras. Vale destacar o caso de Salvador, onde a

²² Para a sociedade da época, enterrar seus mortos nas igrejas não os separava deles, visto que os familiares estariam frequentemente no mesmo local que seus entes queridos e estes estariam a ouvir suas orações. Já o cemitério distante, onde a presença dos vivos parecia não fazer nenhum sentido, era visto como a consolidação da separação eterna.

construção do cemitério foi mote de um levante popular de grandes proporções, conhecida como Cemiteriada. Nas grandes metrópoles próximas a capital, o exemplo europeu é mais rapidamente assimilado. “Cemitérios de São Paulo e Rio de Janeiro aproximam-se da pomposidade dos cemitérios das cidades europeias, centros mercantis e industriais e fortunas individuais.” (VALLADARES, 1972). Uma característica importante a ser apontada é o fatos de nossos cuidados com os mortos, pompas funerárias, notadamente nos mostrarem a herança cristã portuguesa, como demonstra Gilberto Freyre, que perceberá a mesma herança em túmulos afro-cristãos de um cemitério de Moçambique. De fato, este historiador foi o primeiro brasileiro a ver nos cemitérios uma fonte de estudo da sociedade. Para ele os túmulos ou jazigos são

prolongamentos das casas-grandes, depois dos sobrados, das casas térreas, dos mucambos, hoje das últimas mansões ou casas puramente burguesas e do numeroso casario pequeno burguês, camponês, pastoril e proletário – é, como a própria casa, uma expressão ecológica de ocupação ou domínio do espaço pelo homem [...] E sob este ponto de vista, o túmulo patriarcal é, de todas as formas de ocupação humana do espaço, a que representa maior esforço no sentido de permanência ou sobrevivência da família: aquela forma de ocupação do espaço cuja arquitetura, cuja escultura, cuja simbologia continua e até aperfeiçoa a das casas-grandes e dos sobrados dos vivos, requintando-se, dentro de espaços imensamente menores que os ocupados por essas casas senhoriais, em desafios do tempo. (FREIRE apud RIBEIRO,1999)

Em aspectos gerais, conforme aponta o historiador Clarival Prado Valladares,

o primeiro indício de bem-estar econômico se vê na compra do supérfluo , entretanto, entendido como sinal de notabilização. Gastar no túmulo faz parte do processo de diferenciação social, especialmente quando se pretende prestígio para o nome da família. Assim tem acontecido desde que os cemitérios secularizados se erigiram, [...] a fim de atender a nobiliarquia do segundo império brasileiro, alias, mais riqueza do que nobreza, dando sucessão aos pomposos jazigos de família dos barões aos ainda mais pomposos jazigos de família dos comendadores. (VALLADARES, 1972)

É certo, deste ponto de vista, que a arte é um importante instrumento para tal notabilização, não só pela obviedade demonstrada pelos jazigos mais incrementados, mas também pela sua comparação com os jazigos mais simples, ou de classe média. Afinal, “a arte do rico e a do pobre caminham juntas, de mãos dadas, sempre preocupadas em refletir com sinceridade o gosto dominante de cada data, na respectiva coletividade. Ambas cuidam pressurosas, tanto do kitsch massificado como do evento de inerência artística”(VALLADARES, 1972). E nisto reside a distinção, perpetuada no cemitério secularizado, tanto no aspecto que envolve a escolha, produção e aquisição lápides, capelas e obras a elas associadas, quanto no que diz respeito à sua preservação e/ou reformulações futuras, feitas pelas gerações seguintes.

O CEMITÉRIO SÃO FRANCISCO DE PAULA

No Paraná o processo de higienização e transferência dos mortos ocorreu de maneira semelhante às metrópoles brasileiras, sendo o processo iniciado pelo agravamento de epidemias, especialmente no litoral, onde aparecem os primeiros cemitérios extramuros (CAROLLO, 1995). Em Curitiba, o primeiro cemitério secularizado foi o Cemitério São Francisco de Paula, cuja pedra inaugural foi decerrada em 1854, e em dois anos já contava com setenta e cinco inumados. Em 1862 teve suas obras paradas por falta de verba e retomadas apenas dois anos depois, sendo o campo santo oficialmente terminado em 31 de janeiro de 1866. A construção da capela iniciaria em 1897. O local, também conhecido como Cemitério Municipal, passou por diversas modificações, sendo a primeira em 1905, quando um decreto da Câmara determinou sua arborização, a construção de alamedas e um passeio de 3m de largura. Depois houveram ainda outras modificações bastante significativas em épocas bastante distintas do século XX, que fazem com que o Cemitério São Francisco de Paula pouco se pareça com o que era no século XIX, incluindo ampliações, substituições e grandes reformas. Atualmente com 51.414m² e mais de setenta mil sepultados (GRASSI, 2006) não é difícil, após um passeio em suas dependências, identificar os elementos de distinção social apresentados neste artigo. A disposição geográfica dos túmulos e mausoléus mais refinados e das sepulturas mais simples é percebida rapidamente. Na parte frontal, bastante arborizada, encontra-se uma pracinha, o início da larga alameda central, onde vemos a maior parte dos mausoléus, em especial de figuras célebres da história paranaense e que vai ficando mais estreita nos fundos do cemitério, mais precisamente após a cruz das almas. Ela é cortada perpendicularmente por outras duas alamedas mais largas, que dão acesso aos portões laterais.

Diferentemente de outras metrópoles brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro, onde surgiram rapidamente diversos cemitérios em variados pontos das cidades, possibilitando a escolha do cemitério como primeiro ato distintivo, o cemitério São Francisco de Paula abrigava a todas as classes. Em Curitiba, esta distinção parece surgir, não como uma premissa mas como uma decorrência natural dos processos sociais aos quais a sociedade local era submetida. O primeiro motivo para se acreditar nisso é que, o local que hoje percebemos e foi citado anteriormente como a área mais simples do cemitério, é resultante de uma posterior ampliação, não sendo parte do projeto original. Além disso, a região que seria no início do século XX ocupada pelos mais belos conjuntos escultóricos, também começou a ser ocupada a posteriori. Por conta disso, percebendo ser a parte dianteira do cemitério a primeira a ser ocupada, e tendo ela um misto maior de estilos

e elementos distintivos bastante diversificados, optou-se pela observação mais detalhada das sepulturas ali eternizadas. Optou-se, também, em virtude do objetivo do artigo, não entrevistar as famílias ou buscar informações pormenorizadas a respeito das sepulturas e conjuntos escultóricos, a fim de perceber os elementos tal como eles se apresentam ao público em geral.

Na parte mais antiga do cemitério, logo na entrada, ficava a antiga capela, onde hoje temos uma praçinha. Ali predominam os túmulos verticais e há um grande misto de túmulos muito antigos, alguns praticamente abandonados, sem nenhuma identificação, alguns muito antigos bem conservados, e um grande número de túmulos reformados. Nota-se ali, com clareza, as duas contingências apontadas por Valladares: a pobreza que silencia a sete palmos da vala comum e do outro lado, porém com idêntica potência, o materialismo excessivo. Além disso, conforme observa o autor, no caso do sujeito cuja família goza de uma situação favorável à construção de um jazigo à altura de sua posição, nem assim o destino é menos inexorável.

A perpetuidade do jazigo da família é uma quimera: depende da vigilância ininterrupta e do custeio dispendioso dos descendentes usuários...depende da boa sorte em relação aos vândalos do cemitério, os ladrões de bronze, de mármore, para não falar nos ladrões de dentes de ouro depende, até mesmo, do gosto dos herdeiros, pois nem sempre acham bonito o jazigo do vovô e resolvem moderniza-los nos materiais da moda...(VALLADARES, 1972)

Muitos jazigos encontrados na parte frontal, que notadamente outrora foram de grande destaque, encontram-se abandonados, ou passaram por reformas que descaracterizaram completamente sua forma inicial, muitas vezes demonstrando que a mobilidade social das famílias na sociedade capitalista nem sempre é ascendente.

A maioria das sepulturas segue certo padrão de placas de mármore com a identificação do morto. Estas placas tem o mesmo tipo de letra e informações relativamente padronizadas, como nome e datas de nascimento e falecimento, e uma vez ou outra acrescidas de "Orai por ele", e mais raramente alguma frase de afeto. Sabe-se que era uma prática bastante comum nas marmorarias brasileiras o uso de catálogos que iam das peças mais simples e padronizadas, a cópias de esculturas de cemitérios europeus. Aliás, esta será uma prática que se expandirá muito a chegada dos artesãos italianos ao Brasil. Em Curitiba não se foge a regra, sendo também uma constante das classes mais abastadas o ato de encomendar as obras em marmorarias paulistas, ou até europeias.

A predominância, aparentemente, é a de monumentos verticais, com apenas uma cruz (que também aparece em diversas sepulturas mais simples). Se não foram predominantes durante

as primeiras décadas de existência deste cemitério, ao menos foram, certamente, os grandes “sobreviventes” deste período. Em alguns casos, foram modificados, anexados a outras construções posteriores, até mesmo transferidos para dentro de jazigos e capelas familiares construídas no século XX. Aliás, segundo observa Ariés, os monumentos verticais encontram-se entre os mais antigos tipos de sepulturas, sendo inclusive anteriores aos cemitérios extramuros. Tais monumentos, em geral estreitos e altos, contam muitas vezes apenas com a cruz e uma placa de mármore padrão. Com relação às poucas esculturas que parecem de fato fazer parte do recorte espaço/tempo escolhido, podemos observar a predominância de orantes, anjos e figuras femininas.

Da mesma maneira que os monumentos verticais, os orantes também estão entre as primeiras formas escultura tumular. Em geral, nos casos observados no ali, são também representados como anjos a orar pelo sepultado. Além de orantes, as figuras celestiais encontradas neste cemitério também assumem outras alegorias, mais específicas como o anjo da guarda – seja em forma de querubins ou grandes anjos com imponentes asas – ou anjos à espera do juízo final. Estas alegorias são identificadas através de outros elementos simbólicos que fazem parte do conjunto escultórico, como coroas, trombetas, urnas, ou pela atitude do anjo, de contemplação, resignação, imponente, etc. Seja qual for o caso, representam a fé da família no amparo divino da alma, cuja figura angelical guardará até o dia do juízo final, intercederá por sua salvação e o guiará até o paraíso.

Outro tipo de escultura tumular encontrado nesta época é a figura feminina. Podem ser percebidas como alegorias à dor, ao luto, à saudade, representando o sentimento de perda que acompanha a família em luto. Conhecidas popularmente como pranteadoras ou carpideiras são como representantes dos familiares eternamente a chorar ao lado do ente querido. Resultam das mudanças de mentalidade a partir do período romântico, anteriormente citadas, onde a morte torna-se carregada de sentido poético. Em alguns casos também agregam a função de orantes, assim como os anjos, cuja atitude de resignação ou o olhar voltado para o Céu podem representar a fé e a esperança no reencontro na vida além-túmulo.

CONCLUSÃO

Não é novidade que a arte e a morte possuem estreita relação, e que a mesma pode ser percebida de diversas formas, a depender da época e da sociedade que a executa. Através da arte, os povos contam ao longo dos milênios como seus contemporâneos a encaram e o destino de seus mortos.

Desta mesma forma, o cemitério secularizado caracteriza-se como um espaço onde está refletida a organização social da cidade onde se insere. Muito mais que um espaço onde a sociedade depositou (e deposita) seus mortos, também ali eterniza-se o status da família caracterizando-se como um espaço de distinção social. Tal distinção se faz possível através da monumentalidade e da presença de conjuntos escultóricos de maior ou menor valor artístico ou até mesmo da ausência dos mesmos.

Não há dúvida que a força motriz que gerou os cemitérios extramuros tenha sido o processo de higienização, mas a maneira com que os mesmos se configuraram e a presença de tais elementos artísticos comprova a necessidade que a sociedade - ao passar por profundas transformações estruturais que permitiram a mobilidade de classes - demonstra em eternizar sua posição e distinguir sua família entre as demais. Tal distinção se faz através da arte. E nisto ela se difere de sua função em outras sociedades onde era associada a morte, como o caso do Egito, porque adquire esta função distintiva, onde sua presença ou sua ausência por si só podem comprovar a situação econômica da família. Assim, o cemitério secularizado tornou-se um espaço onde observamos a maneira com que as classes sociais fogem da possível igualdade gerada pela morte, bem como uma fonte histórica e antropológica para que possamos entender as atitudes sociais diante da morte, que nada mais são do que um reflexo da estrutura econômica na qual esta sociedade está inserida.

O caso do cemitério São Francisco de Paula, portanto, carrega este reflexo, tanto quanto qualquer outro cemitério e seus pormenores demandam pesquisas mais aprofundadas.

REFERÊNCIAS

- ARIÉS, P. **O Homem diante da Morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982
- BOURDIEU, P. **A Distinção. Crítica Social do Julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- BRUNEL, P. **Sculpture from Antique to Middle Ages**. London: Taschen, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. Humanistas – FFLCH/USP, 2002.
- CAROLLO, C.L. **Cemitério Municipal São Francisco de Paula: monumento e documento**. Curitiba: Prefeitura Municipal, Casa Romário Martins, 1995.
- FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- FRANCO, C. **A cara da morte. imaginário fúnebre no relato de sepultadores de São Paulo**. 2008 -Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), PUC/SP, São Paulo.
- GRASSI, C. **Um olhar: a arte do silêncio**. Curitiba: Ed. Do autor, 2006.
- MARX, Karl. **O 18 Brumario e as cartas a Kugelmann**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977
- RIBEIRO, J.E. **Escultores Italianos e sua contribuição à Arte Tumular Paulistana**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1999.
- SEVCENKO, N. **História da Vida Privada no Brasil. Vol. 3: República: Da belle époque até a era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VALLADARES, C. P. **Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros**. Brasília: MEC-RJ, 1972.

O CORPO EXTRA-COTIDIANO NA INSTITUIÇÃO DE FORMATAÇÃO DO COTIDIANO

Mateus Duarte Rettamozo²³
Robson Rosseto²⁴

Faculdade de Artes do Paraná - FAP

RESUMO

O paradoxo entre arte e escola é uma recorrente angústia de professores e pesquisadores desta área. Essa angústia é a principal faísca deste artigo que, através de levantamento bibliográfico da literatura especializada de ambas as áreas, procurou encontrar especificamente na teoria de Eugênio Barba sobre pré-expressividade e o corpo extra-cotidiano algumas relações, tensões e possibilidades com a escola. Ao limitar o estudo, a oposição entre escola e teatro parece se expandir, já que este busca um corpo extra-cotidiano, transgressor, enquanto aquela é justamente a instituição que formata os corpos cotidianos dos alunos. Chegou-se à conclusão que o paradoxo é inextinguível, porém o paradoxo é precisamente o lugar deste teatro.

Palavras-chave: ensino formal; corpo extra-cotidiano.

ABSTRACT

The paradox between art and school is a recurring anguish of teachers and researchers in this area. That anguish is the main spark of this article, which sought to find specifically in the theory of Eugenio Barba about pre-expressivity and extra-daily body some relations, tensions and possibilities with the school, through a literature review of the literature of both areas. By limiting the study, the opposition between school and theater seems to expand, because while the theater seeks a transgressive body, an extra-daily body, the school is precisely the institution that formats the daily bodies of students. I conclude that the paradox is imperishable, but the paradox is precisely the place of this kind theater.

Keywords: formal education; extra-daily..

²³ Graduando do quarto ano do Curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná.

²⁴ Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina/UEDESC, docente da Faculdade de Artes do Paraná/FAP. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Continuada/UNESPAR e membro do GT Pedagogia do Teatro & Teatro e Educação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE.

O fazer teatral é uma atividade complexa do conhecimento humano, permeada atualmente por uma infinidade de estruturas, linguagens e estéticas. Ao mesmo tempo em que as possibilidades se multiplicam e as fronteiras do teatro são expandidas, alguns elementos permanecem com especial importância em todo tipo de representação, reafirmando as características e particularidades desta arte.

Um desses elementos, que se encontra na base de todos os outros, é a chamada presença cênica do ator, que vem ganhando destaque na produção teórica e prática do teatro contemporâneo. Segundo Barba (2009), criador das teorias da antropologia teatral, trata-se de uma energia no corpo do ator capaz de manter a atenção do espectador, antes mesmo, do ponto de vista lógico, de transmitir qualquer mensagem. A aquisição desse estado por parte do ator pressupõe uma base pré-expressiva de trabalho, que se constitui como o nível de organização elementar do teatro.

A pré-expressividade inerente a cada um não leva em consideração intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com o personagem. Na fase de trabalho pré-expressivo o objetivo principal não é a expressão, mas o desenvolvimento da qualidade na presença do ator na área de jogo, que contém uma energia cenicamente viva. Essa presença é diferente da presença cotidiana, não teatral. Ela configura um corpo dilatado cujo comportamento cênico, seja através de uma dilatação no espaço ou pela dilatação das tensões internas, atrai o olhar do espectador. (MARTINS, 2004, p. 44)

Trata-se, portanto de um trabalho que não depende das linhas de interpretação, linguagens ou estéticas teatrais. É, pelo contrário, um elemento que permeia todas as formas de representação. E é aí que se encontra a importância do trabalho pré-expressivo no ambiente escolar, em que se pretende que o aluno conheça e experimente o teatro como um todo, suas particularidades e diferentes possibilidades. O trabalho com a presença cênica é, neste contexto, básico para que o aluno passe a de fato fazer, experimentar e sentir teatro de forma prática.

Esta configuração, esta “energia”, este “estado de jogo”, comumente chamada de “presença” ou “Corpo em Cena” é citada com frequência por diversos teóricos sobre o trabalho do ator, tais como Stanislavski e Peter Brook, no teatro, e Laban e Pina Bausch, na dança. As próprias técnicas de Viola Spolin (1963), amplamente utilizadas em sala de aula, destacam esta energia, focalizada pelo “ponto de concentração” e liberada com a solução do problema da cena. Não é difícil encontrar conceitos parecidos, como “corporeidade da ação física de Luís Otávio Burnier, transiluminação de Grotowski ou atleta afetivo de Artaud.” (FERRACINI, 2003, p. 35)

Este artigo se prende especificamente às teorias de Eugênio Barba, que percebe o corpo em cena diferente do corpo habitual, cotidiano. O próprio teórico ressalta que a pré-

expressividade não é um conceito inventado por ele. O que inventou foi o fato de acreditar nela como a base do trabalho de qualquer ator. Esta preocupação é a base dos estudos da chamada antropologia teatral, que consiste no “estudo do comportamento biológico e cultural do homem numa situação de representação, quer dizer, do homem que usa sua presença física e mental segundo princípios diferentes daqueles que governam a vida cotidiana”. (BARBA, SAVARESE, 1985, p. 1)

A preocupação de Barba está, portanto, num estado corporal e mental específico da cena. É justamente este estado, antes da interpretação, que qualifica um corpo como cênico, ou teatral. E tal estado só é alcançado quando o corpo abandona sua configuração habitual, cotidiana.

No dia-a-dia, estaríamos em geral dispersos ou "no piloto automático", desempenhando tarefas e cumprindo papéis de modo mecânico, comportando-nos como "maus atores". O corpo cotidiano careceria da energia e da vivacidade convocadas pelos processos artísticos. Nessa caracterização da experiência cotidiana, está subentendida a existência de um meio social em que vigoram certos modos de lidar com o corpo, os gestos, as ações e o pensamento. Entender o cotidiano como o lugar da automaticidade das ações e dos comportamentos é reconhecer uma espécie de "alienação" ou de cisão na subjetividade, a predominância de uma experiência que fragmenta corpo e mente. (QUILICI, 2009)

É evidente, portanto, a importância desta etapa no trabalho de qualquer ator, e Eugênio Barba (2009) descreve técnicas bastante específicas que promovem a dilatação do corpo, o que ele chama de “princípios-que-retornam” (o equilíbrio precário, a dança das oposições, a incoerência coerente, a virtude da omissão, o princípio da equivalência e o corpo decidido). Segundo o teórico, esses princípios podem ser percebidos em diversas técnicas, mas principalmente nas do teatro oriental.

No trabalho com alunos do ensino formal, porém, o que mais nos interessa na teoria de Barba não são exatamente as técnicas descritas por ele, mas especificamente a compreensão de que o corpo do ator deve estar dotado de uma configuração diferente da cotidiana para que se torne cênico.

É importante ressaltar que quando falamos desta “energia”, não se trata de nada abstrato, como alguns de seus sentidos podem sugerir. “Etimologicamente significa ‘estar em trabalho’.” (BARBA, 2009, p. 36) Esta condição é imprescindível no ensino do Teatro nas Escolas, que, tratando-se de uma atividade humana, expressiva, corporal e efêmera, só pode ser de fato apreendida se experienciada pelo aluno.

Mas como trabalhar com o abandono das lógicas cotidianas do corpo com alunos do ensino regular, justamente no período e na instituição que lhes ensina estas lógicas?

A escola é uma instituição que, historicamente, tem o papel primordial de “mostrar que o homem é um ser que se faz com plena consciência que é preciso, no homem, matar tudo o que nele é natural.” (FIGUEIRA, 1995, p. 3) Cabe à escola a tarefa de enquadrar os homens na sociedade, já que somos seres sociais. De maneira geral, estas instituições formatam e limitam os corpos de seus usuários, uma vez que estão voltadas “[...] para processos de transmissão/apropriação de conhecimentos via razão, que necessita, portanto, de mentes atentas e corpos paralisados.” (TIRIBA, 2009, p. 4)

Segundo Foucault (1987), as instituições percebem o corpo como objeto e alvo de poder. Na escola, a arquitetura, o espaço, a distribuição dos alunos nesse espaço, as regras de localizações funcionais (que definem a utilidade e as permissões de cada local), os horários e o olhar hierárquico são algumas das estratégias para disciplinar e docilizar estes corpos. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1987, p. 118) e, desta forma, ensinado a se comportar corretamente em sociedade, dentro do padrão aceito.

Se pensarmos no corpo, uma das coisas que mais aprendemos na escola – alunos, professores, orientadores, diretores, funcionários, enfim, todos nós que passamos pela instituição – é levar os corpos de determinada maneira e privilegiar certo tipo de relações corporais, com o nosso próprio corpo e os outros corpos que habitam a instituição. As cadeiras colocadas de acordo com alguma posição predeterminada, os corpos alinhados nas fileiras nos pátios, o uso de uniformes e outras normas sobre vestimenta, as regras para controlar a entrada e a permanência nos banheiros são algumas das mais evidentes técnicas de disciplinamento corporal. (KOHAN, 2009, p. 15)

Transmite-se no ensino formal, então, não só conhecimentos intelectuais, mas também modelos de comportamento e lógicas corporais e gestuais, que atuam de forma a manter a ordem dentro da instituição, e a atenção do aluno nos conteúdos didáticos.

O controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos. Impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e rapidez. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. (FOUCAULT, 1987, p. 129)

Nossos corpos, portanto, aprendem na escola, sobretudo no período do ensino fundamental, a se mobilizar na prática de atividades intelectuais ou gestuais padronizadas, de forma que as realizemos de forma correta e eficiente, gastando apenas a energia estritamente necessária para sua realização. E é justamente este o tipo de corpo que Barba pretende descartar quando se está em cena: as técnicas cotidianas, caracterizadas pelo princípio do menos esforço. Em lugar disso, o autor propõe as técnicas extracotidianas, baseadas, pelo contrário no

“esbanjamento de energia”, que às vezes significa utilizar o máximo de energia para realizar movimentos mínimos. (BARBA, 2009, p. 34)

Há, como se observa, uma tensão bastante clara entre a prática deste teatro e a estrutura básica da instituição escolar. Mesmo quando não se fala especificamente em corpo cotidiano ou extra-cotidiano, ou quando sequer chega-se a pensar no corpo dos alunos, esta tensão é sempre um desafio da arte-educação como um todo. Este paradoxo entre a liberdade e a transgressão de que a arte necessita e a ordem instituída pela escola é uma das questões que mais afligem os professores:

A arte “pensa” pela lógica da transgressão, ela é risco, dissolve, abala, nega. [...] Quando a arte é capturada pelas instituições, convertendo-se em bem cultural, ela acaba servindo de símbolo de convergência e de identificação com a realidade que aí está. Ela afirma a realidade, representando-a. (ANDRÉ, 2008, p. 1).

Logo de imediato, portanto, a arte, quando inserida no currículo escolar, passa a perder sua essência, seu sentido. Para o teatro, este impacto é ainda mais violento, já que se trata de uma arte do corpo, e, portanto, necessita de lógicas e metodologias diversas às usuais na escola.

A distinção entre o modelo de ensino utilizado nas demais disciplinas e o modelo de ensino em que o teatro opera, são destoantes em si. Se o fazer teatral exige uma disciplina para o domínio de suas técnicas, ele também propõe a transgressão do cotidiano. No contexto da escola, o teatro e as demais artes, encontram como resistência a normatização da instituição, através do disciplinamento dos corpos. (MORAES, 2011, p. 48)

Ora, se o próprio encontro entre teatro e escola já gera em si uma transgressão do cotidiano, fica clara a necessidade de o aluno, na condição de experienciador desta arte, transgredir as lógicas cotidianas de seu próprio corpo, que foram e estão sendo formadas na escola. Esta postura é de extrema importância para a compreensão do teatro como arte de expressão através do corpo, compreensão esta que só pode partir do corpo do aluno, no momento em que ele se põe em estado de jogo, em cena, já que “estar presente em uma situação é experienciá-la, comunicar-se com o aqui e agora da existência.” (MORAES, 2011, p. 48)

Fica clara também, mais uma vez, e agora de maneira acentuada, a oposição de forças entre teatro e escola. Tradicionalmente esta instituição não valoriza a experiência, mas o conhecimento intelectual em si. A importância do passado é maior do que a do presente. E é principalmente graças a esta postura que muitas vezes a escola passa a ser um espaço que paralisa e condiciona os corpos. O teatro enfrenta, então, forte resistência da escola, tanto no que diz respeito a objetivos, como a metodologias.

Nesta perspectiva, quando pensamos num conceito de teatro que tem por base o trabalho com um corpo extra-cotidiano, como é o caso da antropologia teatral, inserido na escola nos deparamos com uma situação crítica, já que além da falta de interesse dos próprios alunos, a instituição onde se pretende tal experiência é exatamente quem molda o cotidiano desses corpos.

Cabe salientar, porém, que o que se pretende no trabalho com um corpo extra-cotidiano não tem nada de metafísico. Não se trata do abandono do corpo usado habitualmente, da conquista de um novo corpo sublime, mas de uma reestruturação deste corpo, a partir de outras lógicas que não as do menor esforço, com o objetivo de torná-lo cênico, subjétil. “O corpo e a energia extra-cotidiano vêm do corpo-cotidiano, mais precisamente de sua (re)construção, ou ainda, de sua desautomatização.” (FERRACINI, 2003, p. 36)

Assim, o fato de a escola instituir esses corpos cotidianos, não é um impedimento para esta prática, já que o trabalho extra-cotidiano só pode acontecer a partir do conhecimento e da exploração das estruturas cotidianas do corpo, que sempre existem previamente, em qualquer ambiente. Segundo Barba, essas técnicas “consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível.” (2009, p. 63) O problema é a forma como a escola constrói este corpo cotidiano, baseado no conhecimento intelectual, em regras, punições e recompensas, que acabam por travá-lo, inibindo sua capacidade expressiva e criativa.

Deste modo, torna-se especialmente complicado fazer com que os alunos explorem novas possibilidades corporais, já que em seu dia a dia eles são proibidos de fazê-lo. Pedir que eles criem um corpo extra-cotidiano é portanto muito pouco efetivo. Deve-se, ao contrário, trabalhar o corpo desses alunos, fazer que ele se modifique naturalmente, para depois, chamar-lhes a atenção para esta nova lógica corporal.

Dos princípios descritos por Barba, o desequilíbrio, ou “equilíbrio precário” é o que está mais organicamente ligado ao corpo e que não depende de técnicas ou conhecimentos tão específicos, já que todos nós podemos pôr-nos em desequilíbrio. Aliás, estamos naturalmente em um jogo entre equilíbrio e desequilíbrio o tempo todo:

O corpo, como um sistema vivo, apresenta um dinamismo que encontra seu equilíbrio em sua auto-organização. E o caráter deste equilíbrio é ser instável, próximo ao desequilíbrio, porque os músculos estão em contínuo estado de tensão, prontos para restabelecer um re-equilíbrio. A instabilidade deste re-equilíbrio é que permite a movimentação corporal, é o estímulo para a vida, para a evolução. O estado de instabilidade precária, resultantes da tensão e re-equilíbrio constantes, dá aos corpos possibilidade de iniciativa, inteligência e risco (NUNES, 2002, p. 90)

Trabalhar com o desequilíbrio no teatro é, portanto, trabalhar com o que é natural no ser humano, e na natureza como um todo, e por isso apresenta-se como uma estratégia viável e aparentemente bastante efetiva no trabalho do teatro na escola, pois mesmo que a instituição busque a rigidez, a ordem e a estabilidade, o dinamismo que opera naturalmente em nosso corpo não pode ser inibido por essa postura, quando afetamos diretamente o corpo.

Essa técnica extracotidiana baseia-se na alteração do equilíbrio. Sua finalidade é um equilíbrio permanentemente instável. Refutando o equilíbrio 'natural', o ator intervém no espaço com um equilíbrio 'de luxo': complexo, aparentemente supérfluo e com alto custo de energia (BARBA, 2009, p. 39)

Segundo Barba (2009), quando saímos do equilíbrio habitual, e conseqüentemente desfazemos as tensões musculares utilizadas cotidianamente pelo nosso corpo para manter-se equilibrado, ele se reestrutura, e cria uma série de tensões, normalmente não usadas, para impedir que caiamos.

Desta forma, exercícios que provoquem o desequilíbrio dos alunos fariam com que seus corpos se reestruturassem, tornando-os extra-cotidianos, e, portanto providos de presença cênica, alertas, em jogo, prontos para a experiência do fazer teatral. Estas técnicas possibilitam que o aluno entre em jogo cênico sem que se preocupe intelectualmente em realizar movimentos diferentes (o que geralmente trava sua ação). Pelo contrário, ao pôr-se em desequilíbrio, o corpo do aluno se verá obrigado a explorar novos movimentos e lógicas corporais, que fogem das corriqueiras, e são, portanto, extracotidianas.

Por meio do afastamento do centro gravitacional, o corpo irá impor novos esforços musculares e uma conseqüente dinâmica de forças opostas, criando tensões diferentes do habitual equilíbrio econômico. (NUNES, 2002, p. 90)

Os trabalhos com o equilíbrio e o desequilíbrio buscam, nota-se, o desconforto. Tudo aquilo que fuja do habitual, do econômico, do mínimo esforço, enfim, do cotidiano. Esta estratégia tem se mostrado bastante proveitosa na produção teatral contemporânea:

Trabalhar com este tipo de treinamento, que produz instabilidade e imprevisibilidade em corpos que, por questões de sobrevivência cotidiana, tendem a procurar o equilíbrio e a perpetuar sua estabilidade, tem sido matéria de interesse de muitos diretores de atores, com o intuito de colocar o organismo do ator em estado de atenção constante, percebendo e reagindo de forma menos convencional às situações que a experiência do jogo teatral demandar. (NUNES, 2002, p. 92)

Da mesma maneira, como já explanado, acredito que estas estratégias são de extrema importância no ensino do teatro nas escolas, já que esta arte não pode ser aprendida somente de

maneira intelectual, mas prescinde do uso e da exploração do corpo. Exercícios de equilíbrio precário seriam mais do que aquecimentos, maneiras de atingir diretamente o corpo dos alunos na busca de lógicas corporais diferenciadas, sem a exigência de que o aluno crie um corpo extra-cotidiano.

Ou seja, a responsabilidade do aluno não é mais pensar em um novo corpo (o que na maioria das vezes acaba caindo em outros estereótipos), mas que ele simplesmente perceba como se configura seu corpo a partir do desequilíbrio, que já é uma lógica corporal não-habitual. Isto possibilitaria o trabalho diferenciado com esse corpo, que na escola tende a se tornar cada vez mais automatizado.

Porém, mesmo trabalhando diretamente com o corpo, de maneira orgânica, estas dinâmicas de equilíbrio/desequilíbrio não são capazes de vencer o paradoxo entre arte e escola, já que ainda são diretamente afetadas pela formação a que os corpos são submetidos nesta instituição:

Como todo movimento se inicia ou deveria iniciar-se com um movimento reflexo, aqueles se perdem na medida em que estes ficam inibidos. As escolas, enquanto espaços de educação integral das crianças, devem constituir-se como ambientes que contribuam para evitar o surgimento de travas, ou mesmo eliminar as que já tiverem se instalado, contribuindo para construir ou mesmo recuperar a liberdade e a confiança no corpo. (TIRIBA, 2008, p. 10)

Não cabe, portanto, simplesmente ao professor de arte a tarefa de lidar com a oposição desta matéria com o ambiente escolar. As próprias escolas devem procurar estratégias para tratar este corpo não mais como um empecilho para o aprendizado intelectual, mas, pelo contrário entender que não se separa o intelecto do corpo, e que o livre desenvolvimento de um depende do livre desenvolvimento do outro.

O corpo está em constante desenvolvimento e aprendizado. Possibilitar ou impedir o movimento da criança e do adolescente na escola; oferecer ou não oportunidades de exploração e criação com o corpo; despertar ou reprimir o interesse pela dança no espaço escolar, servir ou não de modelo... de uma forma ou de outra, estamos educando corpos. Nós somos nosso corpo. Toda educação é educação do corpo. A ausência de uma atividade corporal também é uma forma de educação: a educação para o não-movimento – educação para a repressão. Em ambas as situações, a educação do corpo está acontecendo. O que diferencia uma atitude da outra é o tipo de indivíduo que estaremos formando. (STRAZZACAPPA, 2001, p. 83)

A escola, portanto, como instituição formadora do indivíduo, deve se preocupar em possibilitar o livre crescimento deste, sem amarras, e travas. Uma instituição que ao invés de anestesiar o corpo e transmitir conteúdo, deve, pelo contrário, estimular o corpo, na busca pela

experiência, pela produção de conteúdo. Essa postura já é, felizmente, como se percebe atualmente, algo cada vez mais próximo. Mesmo assim, é preciso reconhecer que é impossível se desvencilhar do recorrente paradoxo, já que, mesmo estimulando a liberdade, a escola sempre precisará de disciplina, pois é uma instituição organizada. A arte, por outro lado, continua sempre transgressora.

Não seria o caso, porém, de afirmar que a arte, ou em particular o teatro, não tem espaço na escola. Isto porque o paradoxo não impossibilita seu funcionamento. Pelo contrário, o espaço da arte é justamente o espaço do paradoxo, da oposição. Não há espaço na escola para a “arte” que nega esta contradição, e que simplesmente reproduz e reafirma o cotidiano. É neste sentido que o teatro dentro da escola, uma vez diante deste choque de forças, deve estimular e trabalhar com o corpo extra-cotidiano dos alunos, um corpo cênico, que cria, que transgride o hábito.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda Mendes. Escola é lugar para artes? **ANAIS...** V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel:** tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator:** dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: Hucitec, 1995.

BONFFITO, Matteo. **O ator compositor:** as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERRACINI, Renato. O corpo cotidiano e o corpo-subjétil: relações. **ANAIS...** III Congresso Brasileiro De Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Vol. 1, pp.35-88, Florianópolis, SC, 2003

FIGUEIRA, Pedro de Alcântara. **A educação de um ponto de vista histórico.** Intermeio, Campo Grande, v. 1, n. 1, p. 11-15, 1995.

FOULCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

KOHAN, Walter. A escola, a disciplinarização dos corpos e as práticas pedagógicas: escola experiência e verdade. **Salto para o futuro:** O corpo na escola. Rio de Janeiro: TV Escola, ano XVIII, nº 4, abril. 2008. p. 15-19. Disponível em <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/181924Corponaescola.pdf/>>. Acesso em: 27 de maio. 2011.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em Jogo:** experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo em equilíbrio, desequilíbrio e fora de equilíbrio. **Revista Urdimento**, nº 4, 2002, p.90-99.

QUILICI, Cassiano Sydow. O ator-performer e a crítica do “corpo cotidiano”. **Revista Cultura Crí-ti-ca.** São Paulo: APROPUC-SP , 03, Teatro, 1º semestre. 2006.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. In: CADERNO CEDES 53. **Dança e Educação.** Campinas: Centro de Estudos Educação e Sociedade (CEDES), 2001. p.69-83.

TIRIBA, Léa. Proposta pedagógica. **Salto para o futuro:** O corpo na escola. Rio de Janeiro: TV Escola, ano XVIII, nº 4, abril. 2008. p. 3-10. Disponível em <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/181924Corponaescola.pdf/>>. Acesso em: 27 de maio. 2011.

ESGOTAMENTO E DESAMPARO: APONTAMENTOS ACERCA DA PERFORMATIVIDADE E DA DRAMATICIDADE EM BECKETT

Priscila Genara Padilha²⁵

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

RESUMO

Apesar da performatividade textual do teatro contemporâneo, podemos observar em alguns textos rastros de uma ideia, fragmentos de uma história, testemunhos de sentido. A escrita de Samuel Beckett se mostra interessante por transitar com maestria entre o dramático e o performativo. *Canção de Ninar*, um dos monólogos mais solitários de Beckett, será revisitado a partir da Análise Ativa de Stanislavski, na tentativa de analisar elementos performativos e dramáticos deste texto.

Palavras-chave: performatividade, dramaticidade, Beckett, análise ativa.

ABSTRACT

A pesar de la performatividad del teatro contemporáneo, podemos observar en algunos textos las huellas de una idea, fragmentos de una historia, el testimonio de sentidos. La escritura de Samuel Beckett es interesante porque muestra una jugada magistral entre lo dramático y lo performativo. *Canção de Ninar*, uno de los más solitarios de los monólogos de Beckett, será revisado a partir del análisis activa de Stanislavski, en un intento de analizar los elementos dramáticos y performativos de este texto.

Keywords: performatividad, drama, Beckett, análisis active.

²⁵ Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS, com a dissertação *Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett*, professora substituta do curso de Artes Cênicas da UFSC, doutoranda do PPGT da UDESC.

Herança das vanguardas do início do século, bem como do decorrente advento da *performance art*, a tendência performática no teatro aparece hoje como uma alternativa para a crise da representação que afeta não só a prática teatral, mas também outros territórios do conhecimento. A dramaturgia contemporânea, assim, também segue esta tendência desconstruindo a estrutura dramática, subvertendo a dialogicidade, criando simulacros, equivocando a referencialidade, desfigurando a personagem. Vários dramaturgos procuram por formas abertas, lacunares, com espaços, que não encerrem em si um sentido unilateral, fechado. Não há mais a necessidade de imitar a realidade, mas de dar uma sensação do real que não mais se pauta pela verossimilhança. O dramaturgo quer desenhar, se é possível, fluxos, forças, potências latentes geradas pela vida, (des) estruturando no papel uma forma caotizante, desestabilizante, provocativa. Hans Thies Lehmann (1997, p. 55), ao falar do teatro performativo, influenciado pela *performance art*, afirma que o teatro: “Esta e estava procurando discursos liberados tanto quanto possível das restrições de objetivo (telos), hierarquia e lógica causal. Essa busca pode terminar em poemas cênicos, serpenteando a narração, a fragmentação e outros processos.” É bem verdade que *Canção de Ninar*, texto que será neste trabalho analisado é considerado, pela sua estrutura, um poema cênico. Para ele o teatro contemporâneo, que aqui estamos chamando de performativo, não trabalha com a presença, mas com o presente. Pois a presença é o imutável, o eterno, e na performatividade há um escape destes elementos, a presença foge, para se tornar presente e depender de uma construção, realizada tanto pelo encenador e ator, como pelo público.

Apesar destas características da performatividade textual do teatro contemporâneo, podemos observar em alguns textos rastros de uma ideia, fragmentos de uma história, testemunhos de sentido. A escrita de Samuel Beckett se mostra, aqui, interessante por transitar com maestria entre o dramático e o performativo. Em verdade dificilmente conseguiríamos um texto constituído de pura performatividade. Pois, apesar da performatividade, deve haver alguma articulação de sentido no texto, uma ideia, uma temática. Uma lógica particular construída.

A dramaticidade trás com ela um enredo, uma história para ser contada. Com ela caracteres e personagens são construídos a fim de dar sentido linear à obra. Para Lehmann (1997.p. 56) o texto dramático, desde a poética serve de veículo para um sentido e um significado, no drama “a ordem dos eventos”... é governada por uma estrutura e uma lógica”. Elementos esfacelados no texto performativo.

*Canção de Ninar*²⁶, um dos monólogos mais solitários de Beckett, uma peça poema, será então revisitado a partir da Análise Ativa de Stanislavski. Embora a Análise Ativa tenha sido desenvolvida em um contexto realista dramático, em que tem-se uma estrutura linear de ação, com início, meio e fim determinados, pretendemos frisar sua pertinência ainda que em textos não dramáticos. Isto é dito considerando que esta análise pretende entender a ação proposta pelo texto. E, já que pelo menos parte dos textos performativos não dispensa a ação, a Análise Ativa parece se mostrar oportuna ainda na performatividade. Logo, como não se trata de um texto puramente dramático, não deixaremos de tencionar seus elementos, todavia, com os elementos que configuram Beckett como um dramaturgo da performatividade. Com respeito a isso, algumas questões nos incomodam: Em que medida esta análise pode servir a uma dramaturgia não representativa? Como se desenvolve a ação num terreno movediço e desfigurante como o de Beckett? Ela existe? Podemos realizar uma Análise Ativa completa em um texto performático? Não estaríamos forçando uma adequação inoportuna?

Stanislavski partia do pressuposto de que teatro é ação. Para ele o ator deveria desdobrar o texto em ação física. Assim a Análise Ativa foi desenvolvida para desvelar a ação do texto para que o diretor pudesse conduzir o ator em termos ativos, concretos. Como diz D'Agostini:

A Análise Ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática, que se complementa e concretiza na prática através do processo de criação do ator... (2007, p.23).

Entretanto, neste texto não abordaremos o trabalho do ator a partir da análise²⁷. Estamos usando-a apenas como um recurso de análise literária. Entendemos sua especificidade e sua relação com a cena. Porém, agora, interessam-nos as questões da escrita, os elementos performativos do texto.

Como elementos principais da Análise Ativa, temos o *universo*, os *acontecimentos inicial, fundamental, central e final*, a *principal circunstância dada*, a *linha transversal de ação*, o *superobjetivo*, o *tema* e a *ideia* da peça. Ainda é necessário, para uma análise completa,

²⁶ Tradução da versão francesa de Rocabry, de Samuel Beckett. Berceuse, Canção de ninar em português, foi traduzida por Bia Isabel Noy e revisada por Inês Marocco.

²⁷ No momento não vamos discutir a Análise Ativa e o trabalho do ator na construção de Canção de Ninar. Para esta discussão ver a dissertação Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett. No referido trabalho é possível visualizar a montagem do texto de Beckett através do treinamento clownesco e da Análise Ativa. Neste artigo apenas queremos problematizar o cotejo entre performatividade e dramaticidade em Beckett. Como, por ora, não estamos interessados na concretização cênica da obra, mas sim na análise desta, os resultados da pesquisa serão, se isto é possível, ignorados.

determinar os *acontecimentos secundários*, a circunstância que gera cada acontecimento, assim como seu *objetivo*, os *obstáculos* e *ações* de cada personagem.

Em *Canção de ninar* encontramos uma “jovem precocemente envelhecida”²⁸ que, sentada em sua cadeira de balanço, narra e espera. Bem como narra esta espera. Há poucas informações a serem consideradas. A princípio não sabemos onde ela está. Pela rotina que a repetição estabelece, somos levados a pensar que ela está em casa, em território familiar. Sabemos que há outras casas de frente a sua, pois suas janelas estão fechadas. Sozinha, sentada, ela espera. Há resquícios de um habitat onde a peça está inserida. Pela Análise Ativa, as questões sociais, culturais, políticas, tudo o que envolve o contexto do texto constitui-se como *universo*, e avaliá-las aqui demanda uma síntese.

Podemos desdobrar da situação desta mulher um contexto solitário, em que não há comunicação com a alteridade e, mesmo que se espere por ela, se “espera sentado”. Somos, assim, levados a acreditar que o *universo* desta peça se caracteriza por um profundo *isolamento*, onde a solidão e o desamparo são condições existenciais da personagem. Mas este isolamento é manchado pela busca de contato, pela impossibilidade de se contentar com o isolamento. Ela espera o “fim de um longo dia”, narra esta espera ao mesmo tempo em que é agente desta espera. Na verdade quem narra é sua voz gravada, numa tentativa de distanciamento da própria vida. Alheia a sua vida a mulher se afasta de si para melhor contar sua história? Ou cria um duplo sonoro, de poucos contornos, pura vocalidade e vibração, reflexo de um sujeito múltiplo em que nem o corpo fisiológico se caracteriza como uma unidade? Fato é que fora *esperar*, as ações do texto estão presentes na narrativa e dela desdobramos os elementos da análise.

A narração em terceira pessoa pode dar a entender que se trata da história de outra personagem, mas a didascália esclarece já no início do texto que uma mulher se balança enquanto sua voz, em OFF, narra o texto. Antes da gravação ela apenas se lamenta, dizendo: “Mais” e narra sua própria vida como se fosse a vida de outrem, criando um diálogo entre a palavra pronunciada no presente e o resto do texto gravado. Ela seria obrigada a se ouvir diariamente, por isso lamenta? Ou este advérbio (Mais) é um pedido, uma afirmação? Por favor, mais! A performatividade se afirma forjando uma conversa entre a personagem e seu duplo vocal, equivocando a noção de tempo, espaço e sujeito.

É um recurso autorreferencial característico da escrita contemporânea, em que a personagem se distancia de si própria para se referenciar em terceira pessoa. Tal recurso produz

²⁸ Assim descreve Beckett a personagem de *Canção de Ninar* nas didascálias.

no texto um estranhamento, dando a ideia de um duplo, de uma pessoa que é duas. Não uma pessoa dividida ao meio. Não se trata de fatias de uma unidade, mas do “um” já ser constituído de dois (ou mais). Beckett, como homem de seu tempo, parece não considerar o sujeito como sendo constituído de uma identidade. Em Beckett ele é múltiplo e se apresenta por fragmentos. Em *Canção de Ninar* o fragmento de personagem ouve-se falando de si, como se fosse outra pessoa falando de uma terceira. Como alguém que abre a porta para si mesmo. Seria esse o paradoxo de Beckett? A impossibilidade da solidão de si? Trata-se do reflexo da cisão do sujeito que na pós-modernidade não é identitário. O “um” já é “outro”. O sujeito é incompleto, fragmentado. Não há unidade, ele é despedaçado, “não todo” em termos lacanianos, múltiplo em termos deleuzeanos. A completude não há. Restam rastros, pedaços inacabados de um sujeito cujo “buraco nunca será tapado”. Mesmo o amor e a morte, para ele, já não são promessas da desejada unidade.

A jovem/velha, durante quase todo o texto espera. Espera que chegue o tempo em que ela diga a si mesma (e é exatamente o que ela faz): “tempo que ela acabe”, acabe de vagar por ai, deixe de ser errante. Mas espera também por alguém. Primeiro ela espera “um outro como ela, um outro ser como ela, errante como ela”. Vejamos o fragmento:

Mulher: Mais. Voz: Até o dia enfim. Fim de um longo dia. Onde ela diz. Se diz. A quem mais. Tempo que ela acabe. Tempo que ela acabe. Acabe de errar. Daqui de lá. Tudo olhos. Todas partes. Em cima em baixo. **À espera de um outro. De um outro como ela. De um outro ser como ela. Um pouco como ela. Errante como ela.** Daqui de lá. Tudo olhos. Todas partes. Em cima em baixo. À espera de um outro... (BECKETT, p.32, 1982)

Trata-se da espera de alguém em mesma condição. Como se saber do desamparo alheio pudesse confortar o próprio fracasso. A ação de esperar caracteriza toda a curta obra, sem que haja outra ação forte o suficiente para suplantar a espera e construir um novo acontecimento. Logo, entendemos que o único acontecimento do texto é a *espera*, e que ele é a tradução de Beckett para o universo de *isolamento* que o texto apresenta.

Todavia esta espera é constituída de momentos, farelos que ela gera para que haja a variação na repetição do mesmo. O *retorno*, o *equivoco* e a *desistência* são os momentos identificados que não possuem densidade para gerar um acontecimento, ficando subsumidos à *espera*. Porém é importante fazer esta divisão em momentos porque é no *retorno* que encontramos a principal circunstância dada: o próprio *retorno*. Esta circunstância deve ser antagônica com o universo para que haja conflito. Em *Canção de Ninar* o universo de isolamento é interrompido, fractalizado pelo retorno da personagem à janela, que espera encontrar alguém nas janelas de frente á sua. Já no *equivoco* temos como que um clímax do texto, em que as forças se

agudizam, ele seria, se tivesse força, nosso acontecimento central. Como pedaço de acontecimento final, temos a *desistência*. Iremos desenvolver melhor estas questões no decorrer do artigo.

Circularmente a narrativa dá voltas e pára no mesmo lugar, com diferenças significativas. A performatividade do texto se coloca em blocos de frases que se constroem pela repetição. Nestas orações é a variação de palavras que não permite o engessamento do texto. Portanto, há mobilidade em Beckett, há ação. Mas uma mobilidade imóvel. As frases são curtas e, às vezes, não constituem uma oração completa. Há um empobrecimento voluntário do vocabulário que é ao mesmo tempo valorizado pela repetição e pela variação. Podemos pensar este texto como sendo atravessado e constituído de uma linha de variação contínua que destrói os contornos da representação do real, para apresentá-lo em intensidades e sensações.

Para Deleuze (2007) a variação contínua é o próprio movimento do devir, ou seja, é constituída de linhas intensivas que desfazem os contornos do padrão e criam algo novo. Há, na verdade, a criação de um simulacro, em que se geram duplos dos fluxos de forças que compõem a vida no texto. Diferente da representação mimética, o simulacro não pretende abarcar a totalidade da realidade. Contenta-se, e isso é muito, em reproduzir intensidades, sensações, imagens da realidade. A realidade recriada, reconstruída, se desdobra em uma obra autêntica em que poesia, dramaturgia e música se equivocam.

Em *Canção de Ninar* a variação contínua gera uma personagem de contornos quebrados, fendidos, esfumaçados, com espaço para o caos, para a passagem de intensidades, diferenças. Deleuze (2007) propõe pensar a criação artística não mais sob a égide da representação. Ele faz uma importante distinção entre a Figura e o Figurativo. O Figurativo se refere ao representacional, à narrativa, à ilustração, à personagem. A Figura se opõe ao figurativo por não pretender “estar no lugar”, por não ser uma personagem de contornos definidos por um conflito, por uma história, por circunstâncias. “As Figuras se erguem, se dobram ou se contorcem, libertas de qualquer figuração. Elas nada mais têm a representar ou narrar, pois se contentam em remeter (...) elas só têm a ver com sensações...” (DELEUZE, 2007, p.18).

Segundo o filósofo é a relação da Figura beckettiana com seu isolamento que determina os contornos da imagem criada. A Figura é a forma da sensação, uma sensação que deve variar. Bacon citado por Deleuze (2007, p.12) diz: “(...) a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro. É por isso que a sensação é mestra de

deformações, agente de deformações no corpo (2007, p.43)”. A sensação de *Canção de Ninar* é o *esgotar*, como parece ser toda a obra de Beckett.

Por uma precisão e para sair do território da representação, Beckett isola suas Figuras em áreas. Condensação, espaços vazios, buracos, camas, cadeiras. O esgotado parece pedir por um lugar sintético, sem localização possível, sem endereço, inumerável. A narradora permanece o tempo inteiro sentada, não se levanta, não anda, não corre, nem ao menos fica de pé. Uma vida sentada para alguém que espera. A expressão “esperar sentado”, aqui, ganha outra dimensão. Não se trata de parar, sentar e esperar. Não é uma pausa para uma espera. A espera é ela mesma a condição de vida. A Figura só vive porque espera. Não há saída para ela, pois seu fragmento de história trás apenas testemunhos de uma espera. Só nela a mulher pode se desdobrar e agir. A ação em Beckett é estática.

Segue o bloco do texto em que a jovem precocemente envelhecida espera por “uma outra alma viva, errante como ela”. Não se trata mais de “um outro como ela”, mas uma outra alma viva. Há diferença? Se antes ela esperava um igual, agora espera por um qualquer, podendo ser diferente dela. Todavia, a rotina e o hábito são como uma compulsão. E a repetição é o mecanismo pelo qual o tédio se conforta: ela ainda espera alguém. A repetição de palavras e frases além de denotar uma rotina inexorável, sugere uma musicalidade experienciada na língua, o que aproxima muito o texto de um poema. Há a criação de outra língua. O poema torna-se um ritornelo desta língua e tende a se esgotar.

A *Canção de Ninar* é um ritornelo motor que tende para seu próprio fim, e nele precipita todo o possível, indo “cada vez mais rápido”, sendo “cada vez mais breve”, até a brusca parada, logo mais. A energia da imagem é dissipadora. A imagem acaba rápido e se dissipa, uma vez que ela própria é o meio de terminar. (DELEUZE, 2007, p.86)

Este esgotamento possui uma energia dissipadora que abre vácuos no tempo e hiatos no espaço. Beckett abre furos na língua para conectar-se com seu fora, para ver o que ela tem por de trás. O não escrito da língua.

Como todo acontecimento, o fundamental é gerado por uma circunstância, mas como se trata do início do conflito temos, assim, a principal circunstância dada do texto. Em *Canção de Ninar* temos um vestígio de acontecimento fundamental. É nele em que indícios de conflito aparecem. Podendo ser inferido, assim, que há rastros de uma *possibilidade* de fábula que, todavia, não se efetiva. São resquícios. Um ensaio.

Até então ela esperava num universo de solidão. Agora ela volta para sua janela para, além de esperar, expectar, procurar, observar. Trata-se do *retorno* da narradora. É uma nova

circunstância que imprime drama na peça e gera indícios de uma linha transversal de ação e um superobjetivo.

Mais. Se bem que enfim. Fim de um longo dia. **Ela voltou. Enfim ela voltou.** Se dizendo. A quem mais. Tempo que ela acabe. Tempo que ela acabe. Acabe de errar. Daqui de lá. **Tempo que ela volte. Se sentar em sua janela. Tranquila na sua janela.** De frente a outras janelas. Se bem que enfim. Fim de um longo dia. Ela voltou enfim. Se sentou em sua janela. Levantou a persiana e se sentou. Tranquila na sua janela. Única janela. De frente a outras janelas. Outras únicas janelas. Tudo olhos. Todas partes...(BECKETT, p.33, 1982)

O texto se repete em blocos de variações, e cria, assim, uma combinatória em que são inseridas, às vezes, novas palavras. Criado pelo autor, concretizado pelo ator, estudado pelo diretor, o superobjetivo diz respeito a tudo o que envolve a obra, a todos os elementos componentes do texto. Ele guia o ator na construção de sua linha de ação:

Tudo o que ocorre na obra, todas as tarefas isoladas grandes ou pequenas, todos os pensamentos e ações do artista, relacionados com a criação e o papel tendem a concretizar o superobjetivo (STANISLAVSKI *apud* D'AGOSTINI, 2007, p.28).

O superobjetivo da figura de *Canção de Ninar* parece ser ver alguém por sua janela para *se comunicar*, se relacionar de maneira efetiva. Ele é concretizado pela linha transversal de ação, um encadeamento de ações criadas por objetivos menores. Esta linha não precisa ser linear em que uma ação leva a outra. Pois não se trata de uma intriga dramática, mas de pedaços de fábula. Ela pode ser construída por fragmentos, por partes desfigurantes. Trata-se de tudo aquilo que a personagem faz para concretizar seu superobjetivo. Caracteriza-se, neste texto, como a *luta para se comunicar*.

Ainda no momento acima aparece uma única janela, de frente a outras janelas. Sentada em sua janela a narradora espera um outro que, como ela, voltou. Mas pode ser uma outra alma viva, diferente dela, mas que como ela pode ter voltado. Depois de uma errância a narradora decide voltar, levantar sua persiana, se sentar e esperar. Onde ela andou, já que voltou? Ou se trata apenas do retorno à sua janela? Talvez tenha andado em lugar nenhum. Espera, solidão e errância... Temas recorrentes na obra de Beckett aqui são retratados numa narrativa terminal.

No bloco abaixo ela está sentada, tranquila na sua janela, mas as persianas das janelas em frente a sua estão fechadas. Não há ninguém, mas há expectativas da narradora em ver um rosto qualquer.

Todas persianas baixadas. Nunca uma só levantada. Somente a sua levantada. Até o dia o dia enfim. Fim de um longo dia. Sentada a sua janela. Tranquila na sua janela. Tudo olhos. Todas partes. Em cima em baixo. À espera de um outro. De uma outra persiana levantada.

De uma só outra persiana levantada. **Nada mais. Sem nem se quer um rosto. Atrás do vidro.** D'olhos. Famintos como os seus. De ver. De ser vistos... (BECKETT, p.34, 1982)

De repente ela diz “não” e parece ver uma persiana levantada. É a possibilidade de quebrar o universo de solidão no qual está submersa. Trata-se do momento mais próximo de um clímax da peça, em que o conflito é agudizado. Aqui este fragmento é nosso equivalente para o acontecimento central, chamado de *Equívoco*. Este acontecimento “deve constituir o ápice do conflito, o clímax, o fim da linha transversal de ação” (D’Agostini, 2007, p.50). É a possibilidade de comunicação que se aproxima. Talvez pudéssemos falar em um clímax beckettiano. **“Não. Uma persiana levantada.** Como a sua. Um pouco como a sua. Uma só. **E lá outro ser. Lá em alguma parte. Atrás do vidro. Uma outra alma viva.** Uma só outra alma viva. Até o dia enfim. Fim de uma longa jornada... “(BECKETT, p.35, 1982).

Mas nada acontece, ninguém aparece, não há comunicação, não se estabelece com ninguém uma possível relação. Ela retorna, então, a seu fragmento de rotina. No próximo bloco de texto ela baixa a persiana, desce a escada e se senta na cadeira de balanço de sua mãe. Parou de esperar? Esta resignada? Foi absolvida? Ou como Sísifo rola a pedra até o alto do morro para vê-la cair e ter de rolá-la de novo *ad infinitum*? Temos a impressão de que ela repete todo dia a mesma sequência de ações, esgotando o real pela repetição, tal qual a história de sua mãe. O longo dia acaba, mas recomeça amanhã...

Mais. Se bem que enfim. Fim de um longo dia. Ela desceu. Enfim desceu. A escada rígida. **Baixou a persiana e desceu. Lá em baixo. Se sentou na velha cadeira de balanço. A de sua mãe. Esta onde sua mãe sentava.** Ao longo do ano. Toda vestida de preto. De sua mais bonita roupa preta. Ia se balançando. Se balançando. Até seu fim. Seu fim enfim. Louca a gente dizia. Um pouco louca. Mas inofensiva. Louca inofensiva. Morta um dia. Não. Uma noite. Morta uma noite. Fim de um longo dia. Na sua cadeira de balanço. De sua mais bonita roupa preta. Cabeça caída. Na sua cadeira de balanço balançando. Balançando sempre... (BECKETT, p.37, 1982)

Este trecho é caracterizado por um cansaço e pelo esgotamento da Figura, do conflito e da linguagem, que, levada às suas fronteiras, não encontra mais o possível. É quando ela parece desistir de esperar por alguém, quando já não há a linha transversal de ação. Ela pára de esperar e entende que a solidão é condição de existência. Trata-se do momento denominado de *resignação*, equivalente do acontecimento final, que mostra a personagem voltando para sua dura condição, entendendo que a única pessoa a quem possui é si própria. Na cadeira de balanço de sua mãe, ela se embala e lentamente cerra os olhos, como se adormecesse ou mesmo morresse. Como a morte não é uma solução para Beckett, acreditamos que ela apenas adormece, mas o faz como num ritual fúnebre, veste-se “de sua mais bonita roupa preta”, e se balança até adormecer. Cumprindo

um ciclo diário em que vigília, espera, letargia, sono, atravessam-se produzindo sensações de esgotamento.

Se bem que enfim. Fim de um longo dia. Ela desceu. Desceu enfim. A escada rígida. Baixou a persiana e desceu. Lá em baixo. Se sentou na velha cadeira de balanço. De braços enfim. **E se balança. Se balança. Os olhos fechados. Se fechando. Por muito tempo. Tudo olhos. Olhos famintos.** Todas partes. Em cima em baixo. Daqui de lá. Na sua janela. História de ver. De ser vista... (BECKETT, p.38, 1982)

A história de mais uma solitária está chegando ao fim? Mas houve um começo? Como diz *Clov*, em *Fim de partida*: “O fim está no começo, e no entanto continua-se.” Nos encaminhamos para o final da peça, o que nos faz pensar que ela é um grande desfecho desde o início. Este momento se caracteriza pela não solução do conflito. É quando a narradora entende que está sozinha, que a completude não chega com a alteridade, que a verdade não está no outro. Como um típico desfecho beckettiano o conflito não é solucionado, ela não sai do universo de solidão. A narrativa, assim como a longa jornada, está chegando a seu fim. Será? Como se parar de narrar a própria história implicasse em parar de viver. Ou seria um silenciar, simplesmente. “Falo, logo existo”, é uma expressão com a qual se pode fazer referência à obra de Beckett?

Tempo que ele desça. A escada rígida. Lá em baixo. **Seja ela a outra. A outra alma viva. Para ela só.** Se bem que enfim. Fim de uma longa jornada. Ela desceu. A escada rígida. Baixou a persiana e desceu. Lá em baixo. Se sentou na velha cadeira de balanço. E se balança. Se balança. Se dizendo. Não. Nunca mais isso. Na cadeira de balanço. De braços enfim. Para ela dizendo. Balança daqui. À merda a vida. Balança daqui. Balança daqui... (BECKETT, p.39, 1982)

Assim a Figura beckettiana encaminha-se para um movimento de introspecção e de solidão, como o próprio movimento da cadeira de balanço sugere. Se balançando a narradora realiza um processo de ensimesmamento. Ela fica só com seus pensamentos. Este é o processo da figura esboçada por Beckett e *Canção de ninar*. Vive por que se vive. Solidão, morte, existência, são neste texto apresentadas de forma poética e performática.

O sujeito tem de se recriar, tomar as rédeas da própria vida. Essa é a alternativa vislumbrada por Beckett. Se não há um outro possível, então ela tem de se valer por si só. Tem de tentar dar sentido a vida com os mecanismos que lhes são oferecidos. O sentido não está numa alteridade. O sentido da vida é o próprio viver. À merda a vida, pois ela continuará a viver independente de qualquer coisa.

O tema da peça é o *desamparo*. A ideia nasce da união do universo anterior, tema, linha transversal de ação e acontecimento final. Podemos dizer, assim, que a ideia de *Canção de ninar* é: *Num universo de profundo isolamento, o sujeito se percebe só, sendo que a luta para encontrar*

alguém com quem se comunicar acaba na compreensão de que o desamparo é sua condição existencial.

Num ambiente de extemporaneidade, fragmento, vazio, desamparo, a realidade é estável, mas estável em demasia. Ainda que “estável” a realidade é simulada. Forças, potências do esgotamento são recriadas em uma narrativa fragmentada que opera pela variação e combinação. A performatividade joga com os elementos dramáticos construindo uma combinatória de sensações e imagens que imprimem ritmo e cor à leitura. O esgotamento beckettiano, aqui, recria o cotidiano em versos.

REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramatiques**. 1º edição. Paris: Minuit, 1982.

D’AGOSTINI, Nair. **O método da Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 290f. Tese (doutorado em Literatura e cultura russa)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. 1º edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Crítica e clínica**. 2º edição. São Paulo: Ed: 34, 1997.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. 1º edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEHMANN, Hans Thies. **Do logos à paisagem: texto na dramaturgia contemporânea**. Tradução de Stephan Baungartel. Routledge, 1997.

PADILHA, Priscila Genara. **Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett**. 2011. 120f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2011.

VIVIESCAS, Victor. **Nostalgia de Sísifo: possibilidades de la escritura Teatral posmoderna**. In: Colóquio Internacional Sobre o Gesto Teatral Contemporâneo, Ciudad del México, nº. 2, nº. 5, p.49-63, 2004.

O ESPAÇO CÊNICO COMO ELEMENTO POLÍTICO NA PEÇA *BR-3* DO TEATRO DA VERTIGEM/SP

Cassiana dos Reis Lopes²⁹

Faculdade de Artes do Paraná – FAP
Universidade Federal do Paraná - UFPR

RESUMO

O espaço cênico – rio Tietê - utilizado na encenação da peça BR-3 da companhia Teatro da Vertigem serve como ponto de partida para abordar questões relacionadas ao que se entende por teatro político na atualidade. A partir das discussões propostas por Denis Guénoun e Hans-Thies Lehmann são estabelecidos no artigo dois pontos fundamentais: 1- a questão política no teatro implicada na escolha e utilização do espaço físico quando este dialoga com o contexto social e político da cidade; 2- a interrupção do político, quando o teatro atravessa as normas e os hábitos estabelecidos na dinâmica urbana.

Palavras-chave: teatro político, política, espaço cênico.

ABSTRACT

The scenic space - river Tietê - used at the play BR-3 from the drama group “Teatro da Vertigem” (Vertigo Theatre Company) leads to issues related to what is meant by political theater nowadays. Since the discussions proposed by Denis Guénoun Hans-Thies Lehmann, two Fundamental points were set: 1 - a political issue in the theater that involves the selection and use of a physical scenic space while it engages with the social and political context of the city, 2 - the interruption of the policy when the theater crosses over the rules and established habits of the urban dynamics.

Keywords: political theater, politics, scenic space.

²⁹ Graduada como Bacharel em Artes Cênicas, pela Faculdade de Artes do Paraná e graduanda do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná.

O político é o que flui, o que vaza, o que alimenta os sonhos enquanto miragem de outros mundos, outras realidades, outras relações possíveis”

Antônio Araújo³⁰

Este artigo deriva da pesquisa feita no Projeto de Iniciação Científica (PIC) da Faculdade de Artes do Paraná, no período de 2009/2010 e desde então vem sendo revisto e modificado. Este tem como objetivo estudar as características do teatro político em uma perspectiva atual, a partir do espetáculo *BR-3*³¹ da Companhia Teatro da Vertigem, grupo formado em 1991 em São Paulo, capital.

O que se observa na pesquisa é a forma com que o espaço da encenação, a apresentação da peça feita dentro do rio Tietê, pode atuar como elemento político. Para isso, o presente trabalho tem como base leituras de artigos fundamentados nas apresentações feitas dentro desse rio e nos filmes dirigidos por Evaldo Morcazel, gravação da peça e documentário, *BR-3*.

O trabalho se estrutura da seguinte forma: primeiramente será tratada a origem tradicional do termo “teatro político”, partindo do conceito de Agit-prop e o sentido de político adotado e discutido por autores como Denis Guénoun e Hans-Thies Lehmann na atualidade. Em seguida será desenvolvida a questão do espaço e como ele pode agir como elemento político em um espetáculo de teatro. Serão, então, levantadas possíveis relações entre aspectos do teatro político e a utilização do espaço físico utilizado no espetáculo estudado aqui.

TEATRO POLÍTICO. PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES: AGIT-PROP

Para dar início a este artigo, é importante citar as experiências históricas do teatro de Agitação e Propaganda na URSS. Silvana Garcia faz estudos sobre esse teatro de Agit-prop, considerado o início do teatro político militante³². Sendo assim, Garcia explica a forte relação da arte, com o Estado que surgia:

³⁰ Antônio Araújo é diretor da Companhia Teatro da Vertigem. Tem Doutorado e Mestrado pela Universidade de São Paulo (USP) e atualmente leciona nessa instituição na Escola de Comunicações e Artes (ECA).

³¹ O espetáculo *BR-3* foi apresentado em 2006 pelo grupo Teatro da Vertigem, dentro do rio Tietê, em São Paulo, e em 2007, na Baía de Guanabara, transpondo a montagem para um novo cenário e adaptando o espetáculo às grandes dimensões da Baía, a partir dos pilares da Ponte Rio-Niterói. Porém, será tratada aqui, apenas a montagem feita no rio Tietê.

³² É relevante colocar o quanto esse teatro político, no contexto da guerra, influenciou, mais tarde, o teatro brasileiro. Silvana Garcia, em seu livro “Teatro de Militância” fala sobre o grupo CPC: “O agitprop com força de permanência só vai surgir no Brasil no início da década de 60, através do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – o CPC da UNE”. (1990, p.99) Sobre o grupo Garcia comenta: “Mais do que uma contribuição estética, o CPC nos legou a novidade de um ativismo cultural de rua. Fruto de um raciocínio contraditório, a produção teatral do CPC misturou um projeto ambicioso de arte popular com uma prática diversificada entre agitprop e o teatro nos moldes profissionais” (1990, p. 204).

O novo Estado, desde cedo, mostra sua intenção de controle e condução dos assuntos culturais. Os primeiros decretos nesse sentido como, por exemplo, o que submete todos os teatros a tutela estatal, ocorrem antes mesmo que se complete um mês desde a vitória dos bolcheviques (GARCIA, 1990, p.5).

A partir dessa forte ligação entre a política do Estado e a arte, o teatro de agitação e propaganda se estabeleceu tendo como prioridade a mobilização política da população e pretendia ser um instrumento, um meio, para construir a transformação almejada nesse contexto. Garcia fala sobre o teatro de Agit-prop e seus objetivos:

[...] visa um resultado concreto, mensurável por sua eficácia política, não apenas no nível da mobilização conseguida para esta ou aquela campanha em particular, mas no engajamento mais amplo, que extrapola a relação palco-platéia e soma esforços na construção do socialismo (Idem, p.20).

A forma de se organizar, a utilização de espaços alternativos e a criação de uma nova relação com o público, não têm como fim uma preocupação estética, mas sim, um objetivo político, partidário do socialismo. Pretende interferir na estrutura do poder institucional diretamente.

No teatro de Agit-prop, existe um público específico. Como o objetivo é a luta organizada, as obras se voltam para o “sujeito revolucionário” (segundo a teoria marxista), para o trabalhador das fábricas:

A presença da “massa” de operários sem acesso à produção artística estimulou a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio através do qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária (Idem, p.3).

Estes fatores podem parecer à primeira vista limitadores, no sentido de possuir estreita relação com o Estado, fins tão diretos e espectador já direcionado. Porém este tipo de teatro traz muitas inovações no que se trata de forma e estética, até mesmo para poder atingir o seu maior público, o operário.

Para que essa plateia tenha acesso à arte, é modificada até mesmo a forma de se constituir desses grupos de teatro Agit-prop. São instituídos princípios organizativos próprios, como Garcia explica:

[...] formação de núcleos locais estruturados como coletivos artísticos; participação financeira dos membros por meio de um sistema de cotas; elenco flutuante, formado por operários locais; manutenção de um estúdio permanente de formação, com a colaboração de especialistas; processo de trabalho aberto à participação das organizações operárias e comunidades locais; independência com relação ao edifício teatral, atuando preferencialmente em espaços adaptados e em lugares públicos abertos (Idem, p. 6).

Essas características trazem uma ideia de grupo de teatro, em que a questão financeira, de manutenção do espaço, de abertura a novos membros, e principalmente a busca de outros espaços para apresentação dos espetáculos, se colocam como elementos essenciais para que a peça de Agit-prop ocorresse.

Outra particularidade desse teatro é a importância do espectador, não só enquanto operário, mas agindo diretamente na obra, construindo cenicamente a peça. Segundo Silvana Garcia: “A nível dos espetáculos, procura-se fazer o espectador participar como atuante nos grupos representando as cenas de massa, na aclamação de *slogans* e cantos revolucionários” (1990, p.22).

Estas foram as premissas que sustentaram o Agit-prop e definiram o sentido tradicionalmente adotado como teatro político. Porém, a presente visão passou por revisões ao longo do tempo e é possível destacar novas perspectivas sobre o teatro político na atualidade.

Para tanto, serão apresentados os pressupostos teóricos de dois autores contemporâneos: Denis Guénoun³³ e Hans-Thies Lehmann³⁴. Estes pensadores, apesar de desenvolverem reflexões bastante particulares sobre teatro e política, serão observados neste artigo a partir de seus pontos de convergência.

Esclareço aqui o salto histórico feito, do período da Revolução Russa (surgimento do teatro de Agit-prop) como impulsionador do conceito de teatro político. Este salto foi feito para a rediscussão desses conceitos na atualidade, serve para o recorte da pesquisa e encaminha os pontos que serão tratados a seguir. Isso porque a intenção no presente artigo é a de mostrar, de forma comparativa, duas noções de teatro político, a tradicional, ligada aos eventos do Agit-prop e uma visão contemporânea sobre o mesmo tema.

OUTRO VIÉS DO POLÍTICO NO TEATRO

Uma das visões existente nos dias de hoje com relação à política coloca a questão do poder de forma menos centralizada, não tão dicotômica como outrora, onde muitas vezes as questões que envolviam esse âmbito da esfera social era polarizada entre vencidos/vencedores,

³³ Denis Guénoun (nascido em 1946) foi ator, diretor, músico, fundador e animador da companhia teatral de L'Attroupement. Ele administrou o Centro Dramático Nacional de Reims, foi presidente de sindicato e atualmente é dramaturgo, ensaísta e professor na Universidade de Paris, Sorbonne.

³⁴ Hans-Thies Lehmann é professor de Estudos Teatrais da Universidade Goethe em Frankfurt am Main/Alemanha e membro da Academia Alemã de Artes Cênicas. Tem inúmeros trabalhos publicados na Alemanha e também em outros países, entre os quais os livros “Teatro e mito: a constituição do sujeito no discurso da tragédia antiga”, 1991 e “Escrituras políticas no texto teatral”, 2002.

oprimidos/opressores. É a partir da crítica desta perspectiva que será desenvolvida a ideia de teatro político neste trabalho.

Sobre essa forma de poder mais diluído, Lehmann fala: “a sociedade [...] cada vez mais organiza o poder como microfísica, como uma rede em que mesmo a elite política dirigente quase não tem mais poder real sobre os processos político-econômicos” (2007, p. 407). O poder, ou política, é visto não mais como hegemônico a alguns setores, mas presente do cotidiano, nas relações sociais.

Esse sentido diferente de poder descentralizado influencia também o teatro. A partir dessa reflexão, Hans-Thies Lehmann e Denis Guénoun questionam a presença de conteúdos políticos na obra teatral. Segundo os autores, os textos de teatro de militância, que se pretendem revolucionários, cheios de palavras de ordem, repetem a mesma forma do teatro tradicional, com heróis sagrados e o mesmo objetivo de identificação do público com os personagens.

Lehmann argumenta que muitas vezes essas formas de teatro não atingem seu próprio objetivo de transformação social, de conscientização da população, pois seus espectadores, em grande parte, são aqueles que já têm contato com essas noções políticas, já são engajados. A peça, portanto, tem a função de reafirmação para os já “politizados”: “Na maior parte das vezes, o teatro político não passava de um ritual de confirmação para aqueles que já estavam convencidos” (2007, p.409).

Lehmann critica ainda, o que ele chama de “teatros manifestos”, principalmente quanto à escolha de ter como mote central da peça, histórias de personalidades públicas revolucionárias. Em suas palavras, “uma fixação em nomes próprios, em personalidades conhecidas, falsifica a realidade propriamente política que se mostra em estruturas, complexos de poder e normas de comportamento, não nos expoentes da política” (2007, p.410). Assim, os teatros políticos, segundo uma visão tradicional acabam expondo concepções contraditórias em seu discurso.

Denis Guénoun e Lehmann fazem discussões muito próximas sobre o teatro político, ambos criticam a utilização da política nas peças de teatro de forma direta, panfletária. Guénoun, frisa a importância de se considerar o fundamento não político do político:

Pode-se dizer que o teatro faz política? Não, não exatamente. O teatro acontece no espaço político, mas ele faz com que aí aconteça algo diferente daquilo que a política faz acontecer. Há teatro no lugar da política (dentro do seu espaço, mas também em seu lugar – como uma usurpação). A representação teatral consiste em produzir, na área assim organizada, determinada – uma outra palavra, outros signos, outros adventos do sentido (GUÉNOUN, 2003, p. 41).

O teatro para esses autores, portanto, não tem a função de formação política, ele não deve falar sobre esse tema, o político é o “como” ele se apresenta, sua forma, não seu conteúdo. É a interrupção desse conteúdo, do comum, que gera o político. Para Lehmann:

Em primeiro lugar, o que é político no teatro só pode aparecer indiretamente, em um ângulo oblíquo, *de modo oblíquo*. Em segundo lugar, o que é político é expressivo no teatro se e apenas se ele não for de forma alguma traduzível ou retraduzível para a lógica, a sintaxe ou a conceituação do discurso político na realidade social. De onde, em terceiro lugar, chega-se à fórmula, apenas aparentemente, paradoxal segundo a qual o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político (LEHMANN, 2009, p. 8).

Ao revelar sensações não habituais no território do comum, o teatro estaria remetendo a questões não políticas que poderiam produzir questões políticas. A partir dessa linha de pensamento, Lehmann propõe a política da interrupção. A interrupção do que é regular, o abalo dos costumes é o elemento político do teatro, para ele: “Somente a exceção, a interrupção do que é regular, deixa a regra à mostra, e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical” (2009, p.8).

Os elementos da interrupção trazem outras perspectivas de situações que para o público são comuns, mas que mostradas de maneira imprevista, ganham novos significados. Essas situações “[...] podem funcionar como um choque que, fazendo com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso” (2008, p.238). Portanto, “A ‘interrupção do político’ no teatro adota sob essas condições, particularmente a forma de um abalo do que é habitual, no desejo de encontrar simulacros das assim chamadas realidades políticas dramatizadas no palco, analogamente à vida cotidiana” (2009, p. 9).

Esta quebra do que é regular acarreta outra forma de percepção do mundo, a isso o autor dá o nome de “política da percepção”. O elemento político, nesse caso, estaria na experiência estética ético-política, que segundo Lehmann:

[...] pode ter como centro a inquietante implicação recíproca de atores e espectadores na geração teatral da imagem tornando novamente visíveis os fios arrebatados entre a percepção e a experiência própria. Tal experiência não seria apenas estética, mas também ético-política (LEHMANN, 2007, p. 425).

Portanto, essa experiência política traria à mostra, tanto para espectador quanto para o ator, através do estético, a conexão entre percepção e experiência vivida.

É importante esclarecer que apesar de parecerem dois conceitos opostos, o do teatro político de Agit-prop e o conceito contemporâneo aqui abordado, não é a intenção deste artigo

colocar em choque estas duas formas de fazer teatro político, nem trazer a ideia de superação de uma forma pela outra, mas apenas apontar suas diferenças. Mesmo porque existem muitas formas de conceituar o que seria o teatro político, estas duas foram escolhidas como recortes dentro de um âmbito muito grande de estudos feitos sobre este tema.

É possível ver relações entre elas. Principalmente no que tange à questão da utilização do espaço. Os espetáculos do Agit-prop dispensam o espaço tradicional de teatro e realizam suas apresentações em fábricas e escolas; optam por espaços públicos abertos e com isso criam novas alternativas sobre as quais o político e o poético emergem. Também uma parcela das produções do teatro contemporâneo desenvolve pesquisas em espaços cênicos alternativos problematizando-os em suas encenações, como será abordado em seguida.

Porém, é explícito o fato de que os objetivos dessas experiências de utilização de espaço são muito diferentes. O Agit-prop visa, como vimos anteriormente, a modificação direta da sociedade, um resultado concreto, a construção do socialismo. Já o teatro atual, aponta para várias dimensões de transformação do ser social, a partir da exploração de elementos sensíveis e plurais que são instaurados na poética da obra conforme proposto por Lehmann e Guénoun para o teatro político.

ESPAÇO FÍSICO E POLÍTICO PARA GUÉNOUN E LEHMANN

Para o escritor Denis Guénoun, segundo o livro “A exibição das palavras – Uma ideia (política) do teatro”, a convocação do teatro, de uma forma pública e a realização de uma reunião, seja qual for seu objeto, já é um ato político. Não apenas o que é representado, seu conteúdo, mas a representação da obra em si. Segundo ele, “O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição física” (2003, p. 15).

Para o autor o fato de as pessoas se encontrarem para assistir uma obra - e esta obra não está isolada, mas discute temas que minimamente interessam essas pessoas - o fato de elas poderem se comunicar assistindo essa apresentação, gostando ou não gostando, e depois discutir sobre isso, faz do teatro um ato político.

Devido à importância dessa constituição física, e, portanto também do espaço físico, o autor discute de que maneira as escolhas da encenação não são puramente estéticas, mas também uma questão política, que construirá um discurso político:

[...] lugar, (afastado ou central, cidade ou vilarejo), hora, (dia, noite, horário de lazer ou de trabalho), bem como da composição e da forma da assembleia. Cada uma destas

características traduz uma relação muito precisa com a organização da cidade e formula uma espécie de discurso em relação a ela. [...] Todas estas posições são assumidas publicamente – e se instalam fisicamente – no espaço do político (GUÉNOUN, 2003, p.16).

Essas seleções (a forma, o lugar, o volume da cena) estabelecem um tipo de assembleia pública que gera uma forma específica de relação espetáculo-espectador. Dependendo das escolhas feitas para a apresentação, elas podem facilitar ou dificultar a percepção do público enquanto comunidade:

Ora, o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade (Idem, p. 21).

Pode-se concluir que a escolha do espaço cênico é política na medida em que possibilita a percepção do público enquanto comunidade que sente e reage a situações vistas, de forma coletiva. Nesta situação o público se reúne enquanto assembleia, participa do ato político e discute aspectos sensíveis da sociedade.

No caso Hans-Thies Lehmann, em seu livro “O teatro pós-dramático”, dedica um capítulo ao espaço cênico. Neste, aborda formas de utilização nos dias de hoje, problematizando como este elemento pode influenciar outras relações do espetáculo com o espectador:

Quando o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse, movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental, surge um estado de intensa dinâmica centrípeta em que o teatro se torna um movimento das energias co-vivenciadas e não mais dos signos transmitidos (LEHMANN, 2007, p.266).

Conforme acima citado, quando o espaço favorece uma proximidade do público com os elementos que compõem o espetáculo, pode-se gerar sensações nos espectadores que fogem da racionalidade, essa não racionalidade pode se relacionar com a “política da percepção”, que a partir do estético gera outras formas de percepção do cotidiano.

Portanto, devido à importância que Lehmann dá à maneira de se utilizar o espaço para essa aproximação do público com os atores, gerando novas percepções, este autor classifica o espaço em vários tipos, em seu livro “O Teatro pós-dramático”, porém os que serão utilizados são o “espaço-exceção” e o “teatro específico ao local”, que podem ser relacionados mais à frente com a peça *BR-3*. Sobre o espaço –exceção:

O teatro toma distância do cotidiano e se afirma como situação de exceção. No trabalho do grupo teatral vienense Angelus Novus, esse modo de tratamento do espaço converteu-

se em ato político sem que fosse necessária uma declaração política, pois exigia simplesmente um outro tempo, utópico, uma outra forma de comunidade...Aqui cabe apenas ressaltar a demanda da configuração do teatro como um espaço da comunidade (Idem, p. 280).

Esse tipo de pesquisa espacial trabalha com a ruptura do cotidiano quando se trata de uma peça teatral. Essa ruptura dialoga com a ideia de interrupção do político de Lehmann, pois ao distanciar-se do comum, o espetáculo propõe um estranhamento ao espectador, que facilita a visualização dele dentro de algo maior, a comunidade em que está inserido.

O Teatro específico ao local, classificado por Lehmann, também vem ao encontro ao objeto de pesquisa desse artigo, a peça *BR-3*, pois também explora uma forma alternativa de espaço cênico:

“Teatro específico ao local” significa que o próprio “local” se mostra sob uma nova luz: quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferro-velho se torna espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar, “estético”. O espaço se torna co-participante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Mas em tal situação também os espectadores se tornam co-participantes. Assim, o que é posto em cena pelo teatro específico ao local é um segmento da comunidade de atores e espectadores. Todos eles são “convidados” do lugar; todos são estrangeiros do universo de uma fábrica, de uma central elétrica, de uma oficina de montagem (Idem, p. 281).

Aqui também cabe a perspectiva da política da interrupção, já que ao utilizar um espaço cotidiano como espaço cênico, abre-se novas possibilidades de se pensar esse espaço e a relação dele com a sociedade.

Portanto, assim como visto no pensamento de Denis Guénoun, se percebe o espaço como agente político com relação ao espectador. Ele abre caminhos para que o público estabeleça outra relação com o espetáculo, outra percepção de si mesmo e do espaço arquitetônico e simbólico em que se encontra.

BR-3 E O ESPAÇO CÊNICO COMO ELEMENTO DO POLÍTICO.

A companhia Teatro da Vertigem se destaca por ser um grupo que tem uma pesquisa continuada que relaciona temas que mobilizam a sociedade em espaços públicos determinados. Edécio Mostaço, em seu artigo “Vertigem ética e estética” analisa esta pesquisa tema-espaço da companhia desde sua primeira peça:

A aproximação do fim do milênio acumulando posições díspares sobre o fim dos tempos foi o ponto de partida para *Paraíso Perdido* (apresentado em uma Igreja) à luz da insistente pergunta: qual o sentido da vida? [...]. *O Livro de Jó*, segunda montagem e ambientada num hospital, tomava a AIDS como princípio e metáfora para discutir

preconceitos e o pouco caso grassavam entre a maior parte da população que se julgava à cima e ao lado da epidemia. As simbólicas bestas que antecedem o Juízo Final serviram de motivação para a estruturação de *Apocalipse 1,11*, dentro de um presídio, local de uma chacina que ilustra com argúcia a guerra civil em que estamos metidos (MOSTAÇO, 2008).

Na peça *BR-3*³⁵, a entrada do público para assistir o espetáculo era por um barco, às margens do rio Tietê, e nele permanecia até o final da peça, navegando pelo rio. Na maior parte do tempo o espectador ficava sentado, com exceção do final da apresentação quando se movimentam para o segundo e terceiro andar. As cenas aconteciam dentro e fora do barco (nas margens ou dentro do rio).

Este espetáculo foi construído a partir de pesquisas feitas sobre o tema centro/periferia, tendo como objeto localidades do Brasil: Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasília (AC). A escolha do espaço cênico, o rio Tietê, foi feita desde o início do processo de criação pelo grupo Teatro da Vertigem, a partir da seleção do assunto para a peça. O espaço do rio, durante esta apresentação, é dividido basicamente, segundo Antônio Araújo, diretor da companhia, da seguinte forma:

A ideia é que as cenas de Brasília, dentro do percurso, sejam ligadas ao monumental e aos viadutos - o Cebolão, a ponte CPTM e o viaduto da Anhangüera. Brasília acontece de baixo das pontes Atílio Fontana e dos Remédios. Ao ar livre, nas margens, a gente vai ter Brasília. A outra ideia de ocupação espacial é de que tudo que for meio de transporte ou cena de passagem e de movimento seja feito em barcos em movimento – um barco-ônibus, um barco-avião, por exemplo (ARAÚJO, 2006, p.21).

Esta divisão do espaço contribuiu para a percepção do espaço cênico, o rio Tietê, enquanto os três “brasis”, Brasília, Brasilândia e Brasília.

Mas em que toda essa questão de espaço se relaciona com o teatro político? O rio, no caso de *BR-3*, não é apenas uma escolha estética, ele tem uma importância grande para o espetáculo. Conforme Guénoun, as escolhas feitas para a peça, como local, horário da apresentação, etc., constroem um discurso político. Segundo ele: “Cada uma dessas características traduz uma relação muito precisa com a organização da cidade e formula uma espécie de discurso em relação a ela” (2003, p.16).

Diante disso, é possível considerar que a escolha do rio Tietê como espaço cênico, revela uma escolha política. Esse rio que corta a cidade de São Paulo, é conhecido por seus habitantes

³⁵ Em linhas gerais, em *BR-3* é contada a saga de três gerações de uma mesma família. A primeira geração de Jovelina, que vai grávida para Brasília procurar seu marido e descobre que ele está morto, então, viaja para São Paulo, passa a viver na favela da Brasilândia, e muda de nome para Vanda. Lá, começa a trabalhar como traficante e tem dois filhos, Jonas e Hélienay. Vanda é assassinada, e então começa a história da segunda geração. Seu filho, Jonas, é convertido à igreja evangélica, e tem dois filhos, Douglas e Patrícia. Mais tarde viaja para o Acre, em Brasília e cria uma nova religião. Na terceira geração, Douglas e Patrícia vão à procura de seu pai, Jonas, separadamente. O desfecho é trágico, com a morte desses dois últimos, a mando de Jonas, antes de descobrir que aqueles eram seus filhos. Jonas, então, se mata enforcado.

pela poluição que o invade, pelo cheiro forte e sujeira. O rio muitas vezes é considerado mais como um esgoto, como algo morto, apesar das várias tentativas de tratamentos da água feitos pela prefeitura da cidade desde a década de 90. O espaço cênico utilizado tem significado na esfera da cidade, pois dialoga com o contexto social e político da própria São Paulo. A utilização do rio para a encenação resignifica o Tietê como território coletivo.

Nesse sentido ocorre o que Guénoun denomina de sentimento de comunidade, quando este fala: “O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa” (2003, p. 21). O público se percebe enquanto grupo quando submetido ao cheiro forte da água e das encostas, ele se sente como parte do rio, parte do lixo, do cheiro, da sujeira que o constitui, tanto se tratando do espaço cênico, ficcional, quanto do espaço real, o rio Tietê.

Tanto plateia, quanto atores compartilham a sensação de incômodo por estar naquele barco, por serem espectadores daquela paisagem de poluição e de destruição de dentro do próprio rio. Ali, nesse sentido, não existe distinção entre atores e espectadores, estão expostos aos mesmos fatores naturais. É visível o formato de assembleia no teatro, onde o grupo, a sociedade, se reúne e se sentem como membros dessa mesma comunidade.

Em Lehmann é possível observar a relação entre política e espaço através da ideia de “política da interrupção”. O autor se refere à ruptura daquilo que é regular no cotidiano. “Somente a exceção, a interrupção do que é regular, deixa a regra à mostra, e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical” (2009, p.8).

No espetáculo *BR-3*, o espaço real (rio) transformado em espaço cênico promove a interrupção do gesto habitual de passagem diária ao lado do rio sem percebê-lo. A partir disso, pode-se fazer relação com o “teatro de exceção”, estudado por Lehmann, já que neste tipo de encenação, “O teatro toma distância do cotidiano e se afirma como situação de exceção”, sem que se fale explicitamente de política o espaço cênico nessa peça é político, “pois exigia simplesmente um outro tempo, utópico, uma outra forma de comunidade” (2007, p. 280).

Este ponto também se relaciona com o “teatro específico ao local” na medida em que “significa que o próprio ‘local’ se mostra sob uma nova luz [...] passa a ser visto por um novo olhar, ‘estético’” (2007, p.281); essa nova luz pode ser interpretada como um outro olhar a respeito daquele ambiente.

A partir do momento que o espectador é convidado a assistir a peça de dentro do rio, existe uma quebra de paradigmas, o espectador rompe com a relação que geralmente é estabelecida com ele, criando outras relações, significações e vivencia novas sensações.

A ideia cristalizada do que se entende por rio é modificada durante a peça e toma novas dimensões a partir da reapresentação deste enquanto espaço cênico. O espaço sobre o qual o espetáculo se realiza, deixa de ser apenas o rio Tietê, e passa a ser um rio que leva personagens para Brasília ou ao Acre, ou uma estrada de asfalto por onde circula o barco-ônibus de Jovelina na primeira cena. Suas margens passam a representar outras cidades, igrejas, prisão, favela.

Tem um lugar que é o rio, dentro de um lugar que é a Marginal, dentro de um lugar que é a cidade de São Paulo. Mas dentro desse rio, você tem Brasília, Brasília, Brasilândia, o que também tem a ver com a mistura de lugares que é a cidade de São Paulo, essa confluência de povos, de cidades, de localidades que habitam aqui, que chocam dentro da cidade (ARAÚJO, 2006, p.24).

Com essa fala do diretor da peça, pode-se dizer que o rio não é só modificado, ele também modifica o espetáculo. Ele é vivo, real, a apresentação se adapta dependendo de sua correnteza, da quantidade de lixo, ou de seu volume. Ele interfere na peça, com seu cheiro, sua imagem, sua sujeira.

As transformações, tanto do espaço real, o rio Tietê, quanto do espaço ficcional, os espaços geográficos que esse rio representa, reverberam modificações também no público. O espaço dá abertura para outras possibilidades de pensar daquele rio, não o tratando apenas como esgoto. Segundo Antonio Araújo, diretor da peça: “Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para a veia inflamada que é esse rio” (2006, p. 25). O rio é representação de nós mesmos, de nossa sociedade.

Na peça pode-se atribuir diferentes significados ao rio. Ele pode ser considerado como símbolo de toda essa sujeira que vivemos diariamente nas cidades grandes, essa rotina que faz com que tudo pareça morto, como o rio. Porém, Araújo, adverte: “Mais do que ressignificar o rio como espaço teatral, para mim tem a importância de ressensibilização do rio para o espectador. Esse rio é um rio-esgoto. É olhar para a merda, é ver a merda, e uma merda que é também a nossa identidade” (2006, p. 25).

Nesse sentido, a proposta de Antonio Araújo vem ao encontro com a de “política da percepção” de Lehmann: “Aqui a política se funda no modo de ser da *utilização dos signos*. A política do teatro é uma *política da percepção*” (2007, p.424). Esta percepção está no sentido da

utilização dos signos de forma a trabalhar mais com a sensibilidade do que com o discurso político no sentido tradicional.

A ideia de “política da percepção”, apresentada por Lehmann, confirma o fato de o espaço cênico gerar experiências estéticas no espectador. Estas experiências interrompem o cotidiano, instigam questionamentos que surgem a partir de uma nova relação com o espaço, que antes era invisível para a sociedade.

Voltando à epígrafe desse artigo, o elemento político, relacionado ao espaço da peça *BR-3*, constrói uma relação com o espectador que possibilita a visualização de “miragem de outros mundos, outras realidades, outras relações possíveis”, o espaço é ativo e atua diretamente na percepção do público como agente político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O elemento político do espaço, a partir do que Lehmann chama de “política da interrupção” transforma o espectador na medida em que questiona o que é considerado como normal, comum. Assim, o espectador experimenta outras sensações que fogem de tudo que já havia sentido, percebendo o mundo, a “realidade”, como também passível de questionamentos, de outras relações com a sociedade em que vive.

A escolha do espaço, como vimos com Guénoun, também é um elemento político, na medida em que se relaciona diretamente com a cidade e com as questões políticas que nela se encontram. Além de possibilitar que o público se reconheça enquanto membro dessa cidade, desse espaço e se veja como comunidade.

A discussão da política no teatro reforça o debate que existe entre teatro e sociedade, isso inclui a maneira como a peça pode estar relacionada com questões políticas que atingem o público/sociedade, não da mesma forma e nem com o mesmo objetivo do Agit-prop, mas que efetivamente transformam.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo: nº 6, p. 127-133, 2006

FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (Orgs.). **Teatro da Vertigem. BR-3**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 2006.

GARCIA, Silvana. **Teatro de Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. Teatro Político. Verso e reverso. **Revista Folhetim**, São Paulo, nº 22, p. 68-77, Julho-dezembro, 2005

_____. O Brasil cabe num rio: BR3, do Teatro da Vertigem. **Revista Folhetim**, São Paulo, nº 25, p. 64-73, Janeiro/Junho, 2007

GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das Palavras. Uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no Texto Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MOSTAÇO, Edécio. Vertigem ética e estética. **Questão de Crítica**. 18/11/2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/11/vertigem-etica-e-estetica/> Acesso em 20/05/2012.

VOZES DO BRASIL INDÍGENA

Monalisa Sukorski Nunes do Couto³⁶

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

RESUMO

O presente artigo pretende relatar um recorte específico de um caminhar. Trata-se da visita que fiz ao povo Guarani da Tribo Araçaí em Piraquara, onde coletei dados sobre a sua música, registrados em caderno de campo e vídeo. O objetivo inicial era fazer um mapeamento sonoro indígena brasileiro iniciando pela região mais próxima de Curitiba. Porém, ao confrontar meus paradigmas com a vida real do povo indígena, vi-me obrigada a compartilhar pensamentos e sentimentos que geraram profundas mudanças em meu ser de artista, transformando minha forma de perceber e incorporar crenças e deslumbres.

Palavras-chave: cultura, música, indígena, relato.

ABSTRACT

This article aims to report a specific focus of a walking. This is the visit I made to the people of the Guarani tribe Araçaí in Piraquara, which collected data on their music, recorded in a field book and video. The goal was to start a sound mapping starting with the Brazilian indigenous region closest to Curitiba. However, the paradigms confront my real life of the indigenous people, I was obliged to share thoughts and feelings that led to profound changes in my being an artist, making my way to understand and incorporate beliefs.

Keywords: culture, music, indian, report.

³⁶ Formada em Turismo pela UFPR. Graduada em Licenciatura em Música pela FAP. Professora de musicalização infantil, flauta doce e aulas de arte curricular. Produtora executiva da Produtora Cultural Parabolé – Educação e Cultura. Integrante de grupos musicais de Curitiba como flautista. Professora de música e artes da Casa Labirintos Lúdicos. Pesquisadora da tradição indígena brasileira.

INTRODUÇÃO

Meu interesse pela cultura indígena começou com experiências pessoais em busca de uma maior conexão com a natureza e com a espiritualidade. Encontros, celebrações, participações em rituais, experiências com plantas de poder, retiros de meditação, entregas artísticas, tais como imersões em grupos de teatros, trabalhos manuais de expressão pessoal e o desenvolvimento do ato de cantar, serviram para moldar o ser que sou hoje, em constante mutação.

Após desfrutar destas experiências, passei a me identificar com características das culturas indígenas que chegavam até mim através dos conhecimentos acadêmicos, leituras, audições e acesso a documentários: o contato direto com a natureza, o respeito por todos os seres, a gratidão à energia criadora, a união e o compartilhamento em comunidade. Decidi aprofundar-me nestes domínios para compreender de onde meu sentimento de pertença provinha, se de proximidade com a tradição ou ancestralidade afeita a alguma nação indígena.

Particpei então no ano de 2005 de rodas de petã (cachimbo indígena) e celebrações guaranis nas quais brancos têm contato com a música deste povo e há o uso de erva mate e tabaco para a purificação e integração com a natureza. Buscava um maior contato com estas práticas ancestrais que não conhecia e respostas internas despertadas por este contato próximo com a natureza. Cada vez mais me senti em harmonia com o que vivenciava.

Desde 2003 vivi experiências com ayuasca (bebida considerada de poder para os indígenas) e da aplicação de kambô (substância curativa extraída de uma espécie específica de sapo), nas quais pude entrar em contato com questões mais subjetivas e internas minhas devido à reação a estas substâncias e a entrega aos rituais espirituais que participava, despertando a vontade de me aprofundar mais em experiências semelhantes.

Em 2006 conheci o ritual de temaskal (tipo de sauna úmida da tradição dos índios norte-americanos) no qual nos entregamos a mãe terra em contato direto com o fogo, as pedras, a terra, o calor e os cantos sagrados que nos dão força para continuar no ritual. Vivi momentos de muita cooperação entre as pessoas envolvidas para a construção e cobertura da tenda necessária, a busca de lenha, a manutenção do fogo e o compartilhar dos processos pessoais de cada indivíduo que participava. Depois de participar de vários temaskais até atualmente, em 2012, percebo o quanto este ritual me trouxe um alinhamento dos meus pensamentos, uma confiança mútua interpessoal, um contato íntimo com a natureza e uma força interna despertada pela necessidade de aguentar o intenso calor do interior da sauna sem desistir.

Não sabia exatamente como concretizar a documentação destas minhas vivências, ou se esse relato serviria a uma pesquisa científica. Com o olhar voltado as práticas rituais e cotidianas de várias comunidades indígenas brasileiras, sentia que se realizasse um trabalho meramente externo e de consulta a bibliografias, vídeos e CDs, eu não ficaria satisfeita. O que eu desejava era estar em contato com povos indígenas de fato, confirmar minha possível ancestralidade, viver na natureza, com suas dificuldades e maravilhas. Um viver que não se constrói na correria da cidade.

Sou branca, vou à faculdade, trabalho todos os dias, faço compras supérfluas, tenho necessidades de gente da cidade. Tais aspirações afastavam-me cada vez mais do intuito de mergulhar em uma vivência *in loquo*, em uma tribo que me acolhesse. Esse era um estereótipo que eu julgava viável: entrar em território indígena e me tornar um deles, pela generosidade deles. Acreditava na pureza, na inocência de infância que reveste as nações indígenas. Ao mesmo tempo em que havia o desejo de aproximação, também havia a percepção de uma distância grande, de um abismo construído socialmente entre mim – branca da cidade – e povos ancestrais dessas terras brasileiras, presentes de alguma forma em todos nós. Segundo dados obtidos no programa televisivo *ONCOTO*, que foi ao ar em março de 2011 pela TV Brasil, são cerca de cento e oitenta povos distribuídos pelo território nacional, donos de um número quase igual de idiomas, cada um destes grupos étnicos com tradições e costumes específicos, regidos por leis brasileiras nem sempre adequadas a seus propósitos.

RELATO DE PESQUISA

Dei início ao processo de busca por informações gerais sobre culturas indígenas no Brasil entre agosto e setembro de 2011. Foram consultados periódicos, DVDs documentários, dentre os quais, a série “Índios do Brasil”, CDs gravados pelos índios guaranis: “Guata Porã - O canto sagrado Guarani”, em parceria com João Poti e “Tapé Mirim - Caminho Sagrado” do Grupo Meyá Guarani, Tekoá Itaty da Aldeia Morro dos Cavalos, além de outros áudios de referência, como as pesquisas realizadas por Marlui Miranda, Magda Pucci e Oliver Shanti.

Três filmes relacionados ao tema podem ser aqui incluídos por apresentar um panorama geral sobre a cultura indígena brasileira anterior a colonização e mostrar a interferência dos brancos nesta tradição cultural brasileira: “A Missão” de MELROSE, Barrie e WESTLEY, Bill; “1492: A conquista do paraíso” de SCOTT, Ridley e GOLDMAN, Alain e “Xingu: a trajetória épica dos irmãos Villas Bôas” de Cao Hamburger.

Durante a pesquisa bibliográfica comecei a perceber que o material era extenso e diversificado, o que dificultava o estabelecimento do foco da minha investigação. Encontrei dados sobre as características culturais de muitas tribos brasileiras: os Iauanawá, Katukina e Ashaninka do Acre, os Kamayurá do Xingu (MT), os Pankararu de Pernambuco, os Krenak de Minas Gerais, os Krahô do Maranhão, os Guaranis do Sul, entre outras. Numa primeira análise de dados, procurei estabelecer semelhanças e diferenças entre esses povos, mas logo percebi que, se eu insistisse nesse caminho, necessitaria de um longo tempo para sair da superficialidade, além de incorrer em uma compilação de informações já registradas.

Há bibliografia restrita sobre a música de cada tribo. Servi-me, para o presente trabalho, de algumas referências tais como, Rafael Bastos, Acácio Piedade, Deise Montardo e Maria Mello. Há certa quantidade de registros áudio visuais documentando encontros entre brancos e índios, assim como entrevistas com antropólogos e pesquisadores, mas, diretamente focando o tema da música enquanto cultura e expressão das tribos, não consegui encontrar nenhum material que me mostrasse as diferenças sonoras e culturais musicais. Tive alguma facilidade para acessar na Internet CDs gravados ao vivo, como o trabalho já citado com os índios guaranis. Também travei conhecimento com algumas performances realizadas por brancos utilizando influências sonoras das músicas tribais, como no CD “Viagem pelo Brasil: memória musical Brasileira” de Ana Kieffer, Gisela Nogueira e Edelson Gloeden e no CD “A modernização da música primitiva”, de Claudinho Brasil.

O objeto inicial desta pesquisa era investigar como as tribos encaravam o fazer musical. O que a música representava para elas e quais as diferenças sonoras que poderiam ser encontradas nas diversas etnias. Meu primeiro impulso foi delimitar, em forma de mapeamento sonoro, a música indígena brasileira. Esse passo, entretanto, implicaria viajar aos mais diversos nichos culturais em busca das reservas, a fim de proceder a coletas de temas musicais, o que me pareceu inviável para minhas condições reais de pesquisa. Decidi, pois, gerar por observação um conteúdo para o presente artigo, participar ativamente da pesquisa. Decidi fazer um contato direto próximo a Curitiba.

Consegui contato com uma estudante de música que havia sido professora de artes em uma escola na tribo Guarani de Piraquara, há 30 km de Curitiba. A estudante precisava visitar a tribo novamente para fazer uma pesquisa antropológica cujo tema era *a música enquanto cultura indígena*. Esta colega e outra tornaram-se minhas companheiras de experiências nas duas visitas que fizemos a tribo Araçaí de Piraquara. Obtivemos na ocasião um vídeo-depoimento de registro

com o ancião da tribo. Algumas colocações a respeito de como a música permeia o viver deles foram descritas por esse ancião. A partir dessas visitas, minha compreensão do caminho desta pesquisa mudou. Compartilho a seguir as reflexões que me surgiram, transcritas de meu caderno de campo.

VISITA AOS GUARANIS

No dia primeiro de outubro de 2011 fui visitar a tribo indígena Guarani Araçaí localizada em Piraquara, para um primeiro contato. Eu precisava obter autorização para gravar um vídeo-depoimento com dados para análise etnomusicológica do universo indígena. De posse dessa permissão após uma conversa com o cacique da tribo que nos concedeu verbalmente este direito e nos orientou com quem poderíamos conversar, combinei com o responsável por intermediar as visitas um retorno a aldeia para uma semana depois.

Neste dia tive o prazer de fazer um passeio agradável com algumas crianças e jovens da tribo que já eram amigos da minha companheira de experiências, por isso minha interação com eles foi um pouco facilitada. Percebi que são extremamente fechados com quem eles não conhecem, são muito tímidos ou têm um certo receio das atitudes dos brancos, pois pareciam me encarar com desconfiança. Eu estava tão aberta e querendo aquela convivência, mas parecia que para eles eu era mais uma branca que iria tirar algo deles.

No local das moradias é possível perceber um desleixo com as coisas, talvez porque ganham muitas roupas e objetos e acabam não valorizando. É possível ver roupas e lixo espalhados pelo chão e concentrações de sacos plásticos a serem jogados fora. Há também um macaco de estimação preso a uma árvore por uma corrente e televisores de LCD transmitindo novelas e grandes rádios tocando música sertaneja ou funk carioca.

As casas não são mais construídas de maneira tradicional, pois é proibido cortar árvores do local. As comidas são compradas de um vendedor que vai até a tribo toda semana, pois a terra deste local para onde foram remanejados é ruim para o plantio. As crianças competem pela nossa atenção e carinho. Os adultos não nos cumprimentam. A bela experiência receptiva e a troca que esperava não foram tão fáceis assim... Ser uma pesquisadora, entrar no ambiente deles, esperando uma ótima recepção foi ilusão. De acordo com o índio que nos recebeu, eles já estão cansados de participarem de pesquisas e não saberem o que aconteceu com o material coletado. Conseguimos uma comunicação um pouco melhor com ele, pois ele já frequenta a universidade e

entende um pouco mais da importância destas pesquisas, mas a interação com a maioria dos indígenas foi difícil.

Na semana seguinte em conversa com o cacique da tribo sobre o meu interesse em pesquisar a música deles e fazer uma filmagem de registro, obtive como resposta que ele não tinha tempo para esta questão, pois precisava ir para a cidade. Passou então a responsabilidade para um de seus filhos, o qual quando perguntado sobre sua música disse que não podia responder, porque a música era sagrada e muito íntima da cultura deles, que era preciso consultar o cacique para saber o que ele podia e devia dizer. Argumentou ainda que precisava de um tempo para se preparar, pois não havia sido informado do combinado, que voltaríamos naquele dia. Ninguém havia informado da nossa ida na semana anterior e comunicado que voltaríamos.

Pude perceber que o tempo é outro para eles. A princípio eu tinha que voltar para Curitiba na hora do almoço, pois ainda trabalharia a tarde e isso havia sido combinado verbalmente na semana anterior com o filho do cacique que havia nos recebido. O tempo necessário para desenrolar o processo das entrevistas que eu considerava óbvio: chegar no local, armar a câmera e falar com o responsável na hora marcada foi outro. Tivemos que ser bem paciente e persistente para conseguir as entrevistas e filmagens.

Obtida a autorização para filmar, após umas duas horas de conversas com várias pessoas, o ancião da tribo e um tradutor foram convocados. O índio mais novo ressaltou que não conseguia traduzir tudo para o português, pois não existem palavras e expressões para algumas ideias da língua guarani. Não posso deixar de ressaltar que só conseguimos esta realização, pois a diretora da escola local, uma branca que já mora com eles há sete anos, interferiu e nos ajudou, pedindo a autorização para os responsáveis, além de mediar a difícil negociação para que alguém qualificado pudesse nos atender.

Quando eu estava conversando com os responsáveis e pedindo permissão para a gravação do vídeo de depoimentos do ancião, chegou um ônibus de excursão de uma igreja com muitas crianças e adultos. Levavam muitas sacolas de doações e em troca pediram: “será que os indiozinhos podem dançar para a gente?”. Só faltou perguntar onde colocavam a moedinha! O índio responsável pensou, conversou com outros e negou. Concordei e pude perceber que apenas a doação não tem um grande valor. Aquelas sacolas de plástico ficaram lá representando toda a distância entre a cultura natural, harmoniosa e de contato com a natureza com a qual me identifico. Amostra triste de representação do que a cultura dos guaranis se transformou: recebimento de doações em troca de algo. Sempre a troca presente, desde a colonização do país,

agora é em troca de uma vivência exótica, de um olhar sobre a figura singular e diferente. E eu, o que trocaria com eles? Tentei fazer e ser diferente, não seguir este padrão, mas ainda estou refletindo se consegui.

O processo transcorreu como esperado e no prazo estabelecido, consegui gravar o vídeo com um relato significativo da abrangência da música para a tribo, assim como registros de danças e músicas. Após finalizar a edição irei disponibilizar no site do you tube, conforme combinado com eles, esse registro, postado com o título de “A música na Aldeia Guarani Araçaí”. Esse movimento, de abrir o conteúdo ao grande público, foi a forma como entendi de compartilhar o que vi e a comoção a mim causada, e que outros podem vir a se dar conta. Surpreendi-me com a realidade vivida pelos índios guarani desta tribo.

No final da tarde desse dia aventurei-me a dar um mergulho na lagoa com as crianças e uma mulher, uma índia linda, muito forte com seu petã em mãos e longos cabelos negros. Conversamos um pouco, mas o maior tempo foi em silêncio regido pela fumaça do petã.

Ela devia ter uns 40 anos, era mãe de duas crianças que nadavam na lagoa. Comentou que estava com problemas com seu marido e talvez fosse sair desta tribo, achei a situação delicada e por isso respeitei este momento de tranquilidade e silêncio. Para mim foram minutos inesquecíveis, valeu-me pelo dia de esforços. Em alguns instantes ficamos somente eu e ela, sentadas na beira da água, comungando em silêncio nossa reverência à natureza. Estava estabelecido o primeiro contato não verbal real entre branca e índia. Lindo! Pude entender um pouco o que julgava real e o que era idealização para mim no viver indígena, através dessa breve conexão.

REFLEXÕES ADVINDAS

Em novembro de 2011, decidi por transformar meu caderno de campo no presente artigo. Entendi que relatar a experiência de tomar notas enquanto andava pela aldeia e procurava fazer contato, um contato árduo, de poucas palavras, seria mais significativo para o povo em foco e para o público em geral que adornar-me de um repertório musical que não me pertence e então fazer com ele novas composições para cantar, como era o desejo original do projeto de iniciação científica e artística que elaborei no início do ano letivo.

Antes de iniciar a redação desse artigo, pensei em desistir da pesquisa. Por sentir que penetrar no universo alheio é tarefa muito mais complexa e comprometida com a verdade do outro que eu poderia suportar. Senti-me, no papel de pesquisadora-artista, usurpadora de

conhecimentos alheios. Tendo como base as sensações vividas pela primeira vez em campo, bem como inspirada pelo impacto causado com a quebra dos paradigmas que eu cultivava com apreço sobre o povo indígena – eu perdera a inocência infante e então, passei a organizar este memorial.

O que havia vivido nas duas sessões que pude obter junto aos Guaranis, os sentimentos que me foram despertados nesses encontros, as percepções que pude depurar dos breves momentos em que pisei sua casa, sua terra e as reflexões que me acompanham desde então – muitas eu ainda não sei traduzir em palavras, dão forma ao presente relato. Algumas questões ainda latejam em mim e por isso, em janeiro de 2012 parei de cantar as músicas indígenas que eu conhecia. Todo o propósito de minha pesquisa foi abalado. Por que continuar pesquisando algo a que os próprios indígenas não veem propósito? Pelo contrário, têm receio dos pesquisadores que passam por lá fazendo perguntas e nunca mais retornam com o resultado do que foi pesquisado. Perdi a perspectiva de continuidade, de futuro. Essa aflição me acompanhou até março, quando tive a oportunidade de acrescentar ao trabalho um novo fôlego.

TRIBO FULNIÔ

No dia 11 de abril de 2012 fui a apresentação e bate papo com a Tribo Fulniô de Pernambuco, realizado na Faculdade de Artes do Paraná. Foi mais uma noite de inspiração, de muitos pensamentos e reflexões instigados pelas tantas contradições que vivemos nesta sociedade injusta de hoje.

As danças e cantos dos Fulniô são maravilhosos. Danças dos guerreiros, dos anciões, cantos de extrema força e energia louvando a natureza, os deuses e a energia criadora. As palavras do ancião da tribo foram tão tristes e desalentadoras quanto às do ancião da Tribo Araçaí. Quase fizeram chorar as pessoas mais envolvidas e atenciosas que estavam presentes. Eram palavras de desgosto, revelando mortes contínuas de indígenas pelas mãos de brancos cruéis que não percebem o valor do povo, diferente do branco. Povo este que faz parte da natureza e da raiz do Brasil.

O ancião disse palavras de preocupação com o planeta, que se enfraquecerá sem o conhecimento e força dos povos indígenas, e o mais incrível, ao ser perguntado sobre qual era a importância do branco para os indígenas, vieram palavras de respeito ao branco – nas trocas de conhecimento, de reconhecimento da ciência e dos estudos dos brancos. Apenas uma pequena ressalva, a necessidade do branco não fazer mal ao indígena como tem feito há séculos. Muito interessante foi perceber que mesmo tendo todo o conhecimento sobre a injustiça, a

discriminação e as dificuldades que muitos brancos impõem aos povos indígenas, o ancião dos Fulniô parecia não guardar rancor ou ódio pelos brancos, seu olhar era sincero, seu perdão era autêntico para com o povo que quase exterminou o seu.

Quando a palestra abriu espaço para perguntas, questionei ao ancião sobre o que ele achava de alguns brancos conhecerem as músicas indígenas e começarem a cantá-las. Para minha tranquilidade, ele me respondeu que achava bom, “só não fazer coisa errada” e ganhar dinheiro com esta prática, mas que assim as pessoas poderiam conhecer a cultura e língua deles. Esta afirmação confortou-me, tendo em vista meu gosto em cantar músicas indígenas, que aprendi durante esses anos, sempre com muito respeito e gratidão por este conhecimento.

Essa afirmação foi diferente da visão do ancião guarani quando questionado com a mesma pergunta durante minha visita à tribo de Piraquara. Ele disse que os brancos não sabem o que estão cantando e que não faz sentido cantarem, porque a música para eles é religião, é sagrada, e para tal precisam sempre estar em conexão com o significado das palavras e intenções das músicas, que cada uma tem um poder e uma finalidade específica dentro da cultura guarani. Saber dessa opinião fez com que eu revisse minha postura diante do cantar as músicas guarani que conheço, mesmo tendo sempre praticado tal repertório com total respeito e conhecimento da tradução das letras. O ancião guarani fez-me sentir incapaz de compreender toda a profundidade daquelas músicas. Para índios a música faz parte de um viver, de uma prática diária de celebração, louvação e contato espiritual. Contudo, não seria eu a quebrar tal comportamento reverente, já que estava em mim a reverência de colocar num pedestal os povos indígenas, um sentimento ancestral ou herança da educação que tive, que celebra as três raças como formadoras do povo brasileiro – índio, português e negro.

Confrontando as culturas, ao ser questionado sobre a prática da FUNAI, o ancião Fulniô simplesmente respondeu: “a FUNAI é fraco. Já foi boa, mas agora morreu, é fraco”. Outro artigo será necessário para tratar deste aspecto, mas posso afirmar que é só conhecer um pouco da realidade das tribos e dos empecilhos que os brancos ainda causam no viver desses povos para perceber que o órgão que deveria defendê-los não o faz.

Todos os dias ainda aparecem nos noticiários mortes desonestas de índios que reivindicam o uso de suas terras ancestrais. Os indígenas são expulsos de suas terras e remanejados para áreas inférteis ou impedidos de plantar, como é o caso da tribo Araçaí. Eles são impedidos de fazer suas casas tradicionais com o uso de árvores nativas, pois é proibido cortar árvores. São proibidos de plantar porque não podem roçar a terra nativa e o solo da região para onde foram remanejados é

ruim. Vivem então das doações de brancos que se identificam com a causa, dos artesanatos que são feitos somente para venda na tribo e na cidade, e de farelos que o governo disponibiliza diretamente para eles.

Os guaranis têm agora outras necessidades que os fizeram mudar de vida. Precisam trabalhar trabalho de branco para conseguir dinheiro para comprar comida, vestimenta e moradia. Não podem mais ter suas atividades tradicionais de sobrevivência direta em contato com a terra. Da mesma forma os Fulniô, que se deslocam desde Pernambuco até o sul para mostrar sua cultura e para vender seus artesanatos e conseguir um dinheiro para sobreviver, sendo que antes todo o viver estava no cio da tribo, na sua região, no cultivo e compartilhamento com a natureza.

Viver este encontro com os Fulniô e presenciar toda sua força de espírito, de canto e dança, me deu alento para continuar meu trabalho. Aprendi com essa experiência que me identifico com a minha cultura pessoal e que sou tudo isso que vivi. Sou o indígena, sou a branca, sou a natureza, sou a música, sou a arte e o respeito por tudo isso. O que posso considerar neste momento é que todos nós devemos olhar para nós mesmos e perceber o que há de mais especial, que somos únicos. Não há identificação com o exterior, não há busca externa que nos complete. Nós somos nosso complemento, nós somos nossa riqueza. Agora, ao invés de cantar as músicas indígenas que aprendi, estou fazendo minhas músicas, autorais, procurando transmitir nelas tudo que eu, branca, conheço desta vida, todos os valores e sentimentos que possuo e posso traduzir em música, o que é mais verdadeiro e que pode contagiar e transformar quem a ouve, revelando a sensibilidade que eu procurava no externo e que está dentro de mim, traduzido em música. Tudo o que vivi está contido nela e com certeza todo esse processo de pesquisa também.

O filme “Xingu: a trajetória épica dos irmãos Villas Bôas”, de Cao Hamburger que estreou no Brasil em 2012 é mais um exemplo de como o ser humano pode ser cruel. Como pode a ganância ser maior do que a vida de outros seres humanos. Como o egoísmo pode ser tão grande a ponto de não se valorizar os ancestrais indígenas, povo da natureza, povo da mata, povo da terra. No filme se diz que aquelas terras povoadas por índios eram de ninguém, mas o “ninguém” eram os índios daquelas regiões. Já eram donos daquelas terras, já extraíam dela seu viver. Há muito ainda o que trabalhar para tornar mais amena esta trajetória. Há muito o que escrever sobre desrespeito.

Para entender um pouco mais sobre a região do Xingu, o artigo de Maria Mello: “Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu”, faz uma explanação antropológica e musical de algumas etnias da região. Ler esse artigo me deixou mais convicta de que esta pesquisa irá se estender

ainda mais pela minha vida. Que preciso de maior preparo para transformar meu estudo teórico em uma apresentação artístico-musical com profundidade verdadeira, principalmente relembrando da performance de Marlui Miranda que assisti em 2011 em Curitiba na Capela Santa Maria, com o grupo da Camerata Antiqua. Sou ainda embrião de minha idéia.

CONCLUSÃO

Pretendo abrir o coração de outras pessoas, sensibilizando-as a conhecer estas culturas e povos subjugados dentro do Brasil, incentivando outras pesquisas e a transmissão destes conhecimentos embutidos na terra e na natureza.

Depois de questionar, pela experiência de campo, o porquê de, uma branca como eu, querer cantar músicas que não fazem parte de minha cultura, ao menos diretamente. De considerar que, por mais respeito que eu sinta, não possuo uma compreensão profunda do sentido dessas músicas. Que as traduções que conheço não foram feitas por mim, que não são completas de sentido, pela falta de palavras em português para expressar o que querem dizer, começou não me parecer suficiente o material que angariei para construir uma performance. Fazer uma apresentação artística musical com musica guarani não tinha mais sentido para mim. Uma apresentação como aula-show pareceu-me mais honesto. Expor minha vivência reflexiva e o conteúdo cultural que consegui registrar, mais sensato. Assim poderia despertar outras reflexões pessoas para estas questões.

Ressalto o pensamento de Beudet utilizado por Piedade em seu artigo: “Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja” no qual:

Ele parte do princípio de que esse universo não pode ser entendido como autônomo e de que as músicas das terras baixas devem ser estudadas de forma integrada aos outros domínios da cultura. Essa abordagem holística é defendida também para o caso interno, em relação à própria música. Teoricamente, Beudet professa a ideia de que a música não pode ser vista como uma consequência da estrutura social, mas, sim, como um importante meio — entre os wayãpi, tipicamente de comunicação — para constituir e organizar a sociedade (...) a essência da música wayãpi, que, como um todo, é entendida pelos índios como algo preexistente, natural — isto dentro de uma concepção da natureza e do cosmos plena de culturalidade. Nesse contexto, particularmente a música *tule* pode ser vista como um jogo político (faccional), por intermédio do qual é possível ouvir a sociedade em sua contínua alternância entre cooperação e competição. (Piedade, 2006, p.10)

Como eu posso querer cantar as músicas indígenas se elas fazem parte de uma cultura que é tripartite em mim? Ainda há um longo caminho a percorrer se quero mesmo poder compartilhar esta prática. O primeiro passo é compreender a cultura indígena como parte do multiculturalismo

brasileiro. Outro ponto a se considerar é a complexidade da prática musical indígena, muito mais que entretenimento e passatempo. A relação musical essencialista demarca a diferença entre “nós” brancos e os “outros” indígenas. Tratar esse tema superficialmente parece incitar conclusões imediatistas, perpetuar pré-julgamentos, sem proceder a uma imersão real na vida cotidiana dos povos estudados nesta investigação.

Na segunda visita que fiz a tribo guarani pude perceber as relações de poder mais internas e como a ideologia e o viver indígena em que nós brancos acreditamos já não existe mais. Percebi que o viver indígena com que me identificava era idealizado. O contato com a natureza para os guaranis daquela tribo quase não existe mais. O Ibama e a Funai impedem isso. A Rede Globo impede isso. Há alguns anos, os guaranis se reuniam todas as noites na casa de reza para celebrar e fortificar suas tradições, mas esta prática nunca foi obrigatória. Hoje muitos preferem ver as novelas na televisão a participar destes rituais.

Minha intenção, ao visitar os guaranis e entrevistar um ancião, levantando questões relacionadas a sua cultura, com foco na música, também foi uma forma de fazer com que os índios mais novos soubessem deste conhecimento. A estudante que me facilitou as negociações com a tribo já havia trabalhado na escola do local e me preveniu de que eles não se interessam em perguntar e reconhecer suas próprias tradições. Muitas questões típicas e essenciais para a manutenção da cultura já não atraem aos jovens indígenas, que não demonstram preocupação com raízes e antepassados. Parece-me que eles admiram mais o viver dos brancos do que o deles.

Muitos conhecimentos ficam restritos a memória dos anciões, que já estão descrentes quanto ao repasse dos ensinamentos. Os mais velhos relatam que muitas características essenciais do viver deles já mudaram. Aspectos contemporâneos dos brancos estão dominando suas práticas culturais, como o próprio registro geral de identificação, o RG, que os índios já possuem, caracterizando-se agora não mais como uma nação indígena, e sim como cidadãos brasileiros que moram em vilas e aglomerações de casas e dependem de doações do governo e de iniciativas isoladas de ajuda para sobreviver.

A excursão da igreja encontrada na tribo Araçaí, anteriormente mencionada, os olhava com superioridade, como estranhos, exóticos, quase alienígenas, com pena. A cultura dos guaranis é muito diferente sim, mas eles são, antes de qualquer argumento científico, seres humanos como nós brancos, amarelos, negros... com desejos e vontades pessoais, disputa de poder, relações sociais complicadas, dificuldades e facilidades no viver. Quando a entrevista estava encerrada, ganhamos um presente: o que eles haviam negado para a excursão da igreja, fizeram para nós.

Cantaram e dançaram três músicas. Por quê? Para mim foi uma confirmação de que eles me perceberam de uma forma diferente, perceberam a boa intenção e integração entre mim e eles. Eu não levei nada para doar, somente meu coração aberto e minha vontade de conhecê-los.

Nesse momento na aldeia guarani Araçaí está acontecendo uma forte disputa pelo poder. O cacique está passando seu posto para um de seus filhos. Ainda não está decidido qual deles, mas o que se pode perceber claramente é que a família do cacique tem muitos privilégios e se comporta com superioridade perante os demais. Fala-se que uma das filhas do cacique é bem mal-educada, trata os demais mal e com ar de superioridade. Seu filho passou por nós e nos ignorou passando com pressa quase sem nos olhar, dizendo que era hora sagrada de comer.

A visão de Beudet contribuiu muito para a evolução da pesquisa antropológica musical, conforme expresso nas palavras de Piedade (2006, p.13): “Para a etnomusicologia, particularmente, isso significa uma fértil libertação do modelo dilemático e ilustrativo — que se cristalizou nos anos 60 (...) segundo o qual a “música” é vista como um exemplo inerte dos significados da “cultura”.

Presenciar o choque do viver com sensibilidade e contato direto com a natureza dos vermelhos confrontado com a barreira de cimento e violência dos brancos deixou-me aflita durante algum tempo. Sentimento que revivo agora escrevendo este artigo-memorial. Não sei de onde vem esta ligação tão profunda entre a história e o pesar dos vermelhos e da minha própria história. Desejo cantar para saber.

REFERÊNCIAS

MELROSE, Barrie; WESTLEY, Bill. **A Missão**. (FILME- VÍDEO). Produção de Barrie Melrose, Direção de Bill Westley. Colômbia e Argentina, Goldcrest Limited, 1986. Color. NTSC, 124 min.

SCOTT, Ridley; GOLDMAN, Alain. **1492: A conquista do paraíso**. (FILME – VÍDEO) Produção de Ridley Scott e Alain Goldman, Direção de Ridley Scott. Inglaterra e Costa Rica, Percy Main Legend, 1992. Color. Stereo, 148 min.

Cao Hamburger; Fernando Meirelles, Andrea Barata Ribeiro & Bel Berlinck. **Xingu: a trajetória épica dos irmãos Villas Bôas**. (FILME- VÍDEO). 2011. Color. Stereo, 150 min.

BASTOS, Rafael; PIEDADE, Acácio. **Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani**. Mana 5 (2): 125-143, 1999.

MELLO, Maria. **Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu**. 1999. 214 p. Dissertação. (Pós graduação em Antropologia Social). UFSC. Florianópolis, 1999.

MONTARDO, Deise. **A música como “caminho” no repertório do xamanismo guarani**. Revista Antropológicas, ano 10, vol. 17 (1): 115-134, 2006.

PIEADADE, Acácio. **Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja**. Revista Antropológicas, ano 10. Vol.17 (1): 35-48, 2006.

MICRODRAMA: UMA EXPERIÊNCIA DE INSTABILIDADE

Juliana Lima Liconti³⁷
Ana Fabrício³⁸

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

RESUMO

O presente artigo relata o processo criativo da cena microdramática *Insônia*, como experiência particular, a partir do qual são descritas as etapas de constituição da cena, bem como a exposição dos momentos de encontro com o público. Uma vivência de instabilidade, que considera o caráter mutável do acontecimento cênico que convoca e constrói os envolvidos – cena, artista e espectador – através da produção e compartilhamento de conhecimento.

Palavras-chave: experiência; processo criativo; cena; microdrama.

ABSTRACT

This article reports on a creative process from which are described the steps to set up the scene, as well as exposure of the moments of encounter with the public. An experience of instability, because it considers the changing character of the scenic event that calls and constructs involved - scene, artist and viewer - through the production and sharing of knowledge.

Keywords: experience; creative process; scene; microdrama.

³⁷ Acadêmica do 3º ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em interpretação teatral, da Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Graduanda em Comunicação Institucional pela UTFPR, ju_liconti@hotmail.com.

³⁸ Professora Assistente na Faculdade de Artes do Paraná, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, membro do Grupo de Pesquisas Arte e Performance e coordenadora do Grupo de Estudos Improvisação e Espetacularidade. E-mail: ana.fabricio@gmail.com.

INTRODUZINDO

O presente artigo aborda as experiências vivenciadas durante o processo criativo da cena microdramática *Insônia*, elaborada durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa coordenado pela Ma. Ana Cristina Fabrício “Microdrama: comunicação e cena”, a partir da perspectiva de uma das alunas colaboradoras. Esta exposição pretende contribuir com a reflexão sobre como a cena modifica-se em função da relação artista e espectador. Tomando a obra cênica como um lugar de conhecimento, entende-se que cena, artista e espectador constroem-se neste encontro, são resultantes da experiência compartilhada, ou seja, acredita-se que “(...) o fenômeno do conhecer é um todo integrado e está fundamentado da mesma forma em todos os seus âmbitos” (MATURANA; VARELA, 2001, p 33).

Toma-se aqui a experiência como social e constituinte da produção de sentido, considerando-a como um alicerce no processo da cognição humana (MARCUSCHI, 1999). O que se dá não apenas através da memória³⁹, mas e principalmente no presente, enquanto o conhecimento é construído, colaborando com formação dos seres envolvidos. Simultaneamente, numa atividade conjunta, constrói-se o ambiente da experiência que é fruto da interação ativa entre todos os elementos interatuantes. “(...) Pode-se dizer que construímos o mundo e, ao mesmo tempo, somos construídos por ele (...) tal construção é necessariamente compartilhada” (MATURANA; VARELA, 2001, p.11).

Para elaboração de um microdrama, o artista necessita definir quais são seus objetivos semânticos quando agrupa uma série de signos para a criação de uma cena, todavia, ele deve estar consciente de que não é a origem deste dizer, pois, “(...) os comportamentos linguísticos humanos (...) são condutas que ocorrem num domínio de acoplamento estrutural ontogênico que nós (...) mantemos como resultado de ontogenias coletivas” (Idem, p.230). Assim, o sujeito é atravessado pelo discurso e se constitui simultaneamente à construção de sentido que ocorre no acontecimento cênico, mediante a relação com o espectador. Uma obra cênica não é e não será uma obra pronta⁴⁰ e o artista não tem domínio integral sobre ela.

Neste sentido o processo de construção microdramático se apresenta de maneira privilegiada para as reflexões propostas, porque, ao abrir mão da palavra como campo semântico principal, busca estruturar-se no domínio do movimento. Corroborando a ideia de que “O corpo

³⁹ Entende-se memória como “(...) a reatualização de acontecimentos e práticas passadas em um momento presente” (MARIANI, B. S. C. *Discurso e Memória*, 1998, p.30).

⁴⁰ Questiona-se, inclusive, a possibilidade de existência de uma obra pronta. Tudo é movimento e transformação, nada é inerte.

vivo se constrói como uma espécie de modelo semântico e este modelo emerge sempre da ação. Não a precede” (GREINER, 2005, p.66), a criação microdramática trabalha numa chave denominada “metáfora corporal”, na qual os signos reconhecíveis podem ser apenas indiciais, agenciando intensamente o público, para construção de sentidos.

A PREPARAÇÃO

O processo criativo de Insônia foi desenvolvido através da participação de alunos de Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná⁴¹ no grupo Tosco⁴², criado pela professora Ana Fabrício para o desenvolvimento das primeiras pesquisas em torno do microdrama⁴³. Em 2010, o grupo foi retomado com o objetivo de esclarecer algumas inquietações remanescentes da pesquisa iniciada em 2006 em torno do microdrama.

O foco era aprofundar os fundamentos do microdrama, tais como, a forma como estavam apropriados os conceitos de signo, metáfora, comunicação e entropia no contexto microdramático, assim como investigar quais as relações que esta dinâmica estabelecia com o trabalho realizado por Étienne Decroux. Quanto a este, percebeu-se, através dos estudos realizados, que as aproximações existiam sim, mas apenas em alguns objetivos, posto que as dinâmicas utilizadas para o treinamento na Mímica Corporal Dramática, bem como o resultado cênico eram bastante distintos. Neste sentido foi importante a experiência da oficina de Máscara Neutra⁴⁴, pois notou-se que o agenciamento físico requisitado neste fundamento da MCD é de uma natureza diferente da requerida nos trabalhos corporais relativos às práticas microdramáticas. Paralelamente, neste primeiro período, foram explorados microdramas tendo como objetivo perceber, com clareza, formas de organizar os movimentos numa metáfora corporal para procurar produzir a comunicação da ideia gerativa. Este processo ficou centrado em três pilares: as derivações possíveis do tema “mudança” em micronarrativas, a utilização de objetos, assim como a qualificação do trabalho corporal a partir da colaboração da professora Ma. Gisele Onuki.

⁴¹Além Juliana Liconti, fizeram parte do processo Cristiano Naguel, Paulo Eduardo Pinheiro Rosa, Renata Cunali e Talita Neves. O grupo, na primeira fase de retomada, contou ainda com a participação de Diego Davoli.

⁴² O grupo foi criado em 2006 com a participação de vários discentes colaboradores e desativado em 2008.

⁴³Cena não verbal na qual o ator torna-se “agente de mediação” (FABRÍCIO, A. C. 2008. p.72), pois seu corpo é o mecanismo criador de discurso através da metáfora.

⁴⁴ A máscara neutra é um grande instrumento para desenvolver o trabalho físico e expressivo do ator. Por ser uma máscara didática, ela nos possibilita aprofundar e aprimorar o potencial expressivo do artista, através da ação de um corpo vivo e presente.

Em 2011, na segunda fase da pesquisa, deu-se início ao processo de criação da cena *Insônia* que teve suas micronarrativas⁴⁵ criadas a partir de fragmentos da obra *Chroniques des jours entiers et des nuits entières* do dramaturgo, diretor e roteirista francês Xavier Durringer que aborda situações da esfera amorosa. A estrutura foi organizada como uma colagem dos vários microdramas construídos individual e coletivamente, dependendo dos objetivos de cada etapa. Seguiu-se, a princípio, a seguinte metodologia:

a) Produção da dramaturgia; b) Análise da dramaturgia; c) Escolha e organização de signos para a construção da cena; d) Comunicação através da metáfora corporal, de uma dramaturgia sintética aberta a significações; e) a dinâmica corporal do ator como meio” (FABRÍCIO, A. C. 2008, p. 72).

O resultado foi uma cena espetacular de aproximadamente 20 minutos, na qual os artistas colaboradores apresentavam simultaneamente seus microdramas. Este formato de apresentação permitia que o público desenvolvesse experiências de fruição diversificadas, determinadas pelas escolhas realizadas quanto ao campo de visão, mais aberto ou fechado em apenas um microdrama. Os momentos de transição caracterizavam-se por cenas variáveis construídas a partir da interação entre os atores, suas relações com o espaço e outros recursos improvisacionais. Também foram introduzidos mecanismos de desestabilização ou atualização⁴⁶ da ação cênica a partir de um disparador fixo. No primeiro caso, quando a frase “abro a janela” fosse dita, os atores deveriam iniciar uma nova sequência de movimentos ou renovar a de base com a primeira palavra que lhes viesse a mente. No segundo, cinco malas deixadas nos limites do espaço cênico, desde o início da cena, deviam ser trazidas para ação e bilhetes, escritos pelo público, guardados ali antes do início da apresentação, serviriam de estímulos para o estabelecimento de novas relações com os companheiros de cena, a própria mala e seu conteúdo e o espaço. Quando os atores percebessem o esgotamento da ação, deveriam criar uma transição para retornar às sequências previamente elaboradas.

Devido a essas exigências, era fundamental o aprimoramento do estado de presença dos atores que precisavam manter dois níveis de atenção. O primeiro mais geral: a necessidade de atentar-se ao tempo dos parceiros, pois, era importante que os ritmos estivessem em sintonia, considerando a possibilidade de transição de um microdrama individual para um coletivo. O segundo nível, mais particular, era a percepção e plasticidade dos movimentos, primordial para a

⁴⁵ Narrativas concisas e breves que comunicam por meio do subentendido porque contêm, preferencialmente, apenas núcleos de linguagem. Constituem a dramaturgia do Microdrama. Mais características são encontradas em FABRÍCIO, A. C. **Um processo de criação em dinâmicas não verbais para a formação do ator**, 2008.

⁴⁶ Atualizar no sentido de renovação das atenções para o aqui agora, ativando a presença efetiva dos atores na ação cênica.

qualidade do espetáculo, concedendo vida ao acontecimento cênico e dificultando a mecanização das ações.

UM PROCESSO

O relato desta experiência daqui em diante vai considerar uma abordagem mais pessoal, mesclando descrições, referencial teórico e linguagem metafórica, acreditando que deve fazer parte do trabalho artístico acadêmico o encontro entre a objetividade e os deleites subjetivos.

O processo de criação de *Insônia* teve início com os microdramas individuais desenvolvidos a partir de uma única micronarrativa escrita coletivamente. Com a micronarrativa “Noites inteiras sem chegar ou partir”, cada ator criou sua metáfora corporal e foi orientado a manipular os movimentos criados no corpo de um dos parceiros do grupo, oferecendo ao outro a oportunidade de aprimorá-la. Era um processo delicado, pois cabia ao ator assimilar o caráter poético de uma sequência corporal com movimentos e ritmos que não correspondiam aos de sua escolha. Era preciso dar sentido para cada movimento, não somente justificativas que permitissem a construção de um significado, mas principalmente era necessário investigar, decupar cada sinuosidade do movimento, perceber as mudanças no estado mente/corpo e adentrar nesse ilustre desconhecido. Considerando que no corpo “(...) toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão (...)” (GREINER, 2005, p. 130), as cenas se desenvolviam num contexto para além de um simples processo de transmissão da informação recebida, gerava-se ali uma contaminação poética.

Um simples deixar manipular-se pode adquirir grandes dimensões, dependendo apenas da relevância dada a cada acontecimento. Concentrar as energias no momento de ser/estar: meditativo/contemplativo/ativo é um caminho fecundo, e passear lentamente em suas beiradas pode levar a lugares surpreendentes, pois “conhecer é crescer em complexidade” (VIEIRA, 2006, p.25). A vivência de criar a partir da manipulação exigia desprendimento e estimulava a capacidade de recepção do material, afinal, tratava-se invariavelmente de uma interpretação diversa da que se tinha a priori e necessitava ganhar organicidade. Criava-se, a partir desta dinâmica, um campo energético que estabelecia uma complexa rede de inter cruzamentos dos elementos existentes na ideia inicial e as provenientes do movimento informado diretamente ao corpo. Depois do acolhimento do novo microdrama, foram propostos vários estímulos para aprimorar a linguagem corporal e suas possibilidades comunicativas, como modificar as bases de

apoio dos movimentos, repetir a sequência em ritmos diferentes, inserir sons e palavras⁴⁷ e recursos imagéticos que auxiliassem na descoberta do que era essencial comunicar.

O refinamento nesse primeiro momento da cena *Insônia* foi bastante desenvolvido, atrelava-se o processo criativo ao trabalho de consciência corporal. Investigando formas diversas de executar uma mesma sequência, descobriam-se outras disponibilidades corporais, a partir da solicitação de diferentes regiões do corpo. Também procurava-se verificar que a qualidade do movimento, intensificada pela conscientização de suas potencialidades, diminuía os ruídos de comunicação gerados pela habilidade pouco desenvolvida para executar as ações criadas.

Embora a definição dos signos seja fundamental ao processo, pois o artista necessita ter com clareza quais são os seus objetivos ao realizar uma cena, que tipo de comunicação pretende estabelecer, procura-se manter a consciência de que a compreensão é uma “(...) atividade de co-produção de sentido guiada por fatores que se dão pela mediação da linguagem que atua em espaços cognitivos variados e simultâneos” (MARCUSCHI, L. 1999, p 15). Não há uma real autonomia discursiva, pois o processo comunicativo pressupõe a troca, mas ela não ocorre de forma linear, é na interação que a construção de sentido acontece e há vários elementos presentes no ambiente relacional que interferem nesse processo e também se constituem dentro dele.

A situação paradoxal emerge do fato que para proferir discurso os sujeitos⁴⁸ necessitam crer que são a origem do dizer, mesmo que se saiba que se definem por um discurso preexistente. No caso da criação microdramática, devido à sua metodologia altamente racional, é necessário o cuidado para não crer que se detém o domínio da criação artística, pois essa visão tende a mecanizar a dinâmica cênica e colocar o artista em uma atitude defensiva perante as críticas decorrentes de seu trabalho, o que reduz a capacidade de aprendizado diante da diferença e restringe as possibilidades de troca. A experiência de compartilhamento da criação da primeira parte de *Insônia* proporcionou enxergar com clareza esta reflexão.

A micronarrativa, “Noites inteiras sem chegar ou partir”, no processo individual de elaboração, foi restringida aos elementos: ir e vir, sem efetivamente chegar a lugar nenhum. A metáfora corporal foi composta por uma trajetória com o corpo em arrastamento que era finalizada exatamente no ponto inicial. Durante o percurso, o texto da micronarrativa era

⁴⁷Desde que estas não tivessem dimensão dialógica.

⁴⁸ Conceito de sujeito visto pelo viés de Lacan, no qual não se pode defini-lo em substância porque só se define em relação ao outro. Assim, o inconsciente se estrutura como linguagem e é atravessado pelo discurso dos outros.

cantarolado no ritmo de canção de ninar. Esta ideia foi inserida a partir de um diálogo sonoro que se instaurou entre os colegas de cena espalhados pelo espaço realizando seus microdramas individuais.

A segunda fase da cena também passou pela manipulação e correspondia a um momento em que depois da noite inquieta, era preciso levantar e encarar a vida. Como proposta para alterar o contexto introspectivo fecundado na solidão noturna, incluiu-se um objeto do cotidiano na criação da metáfora corporal. O objeto escolhido, diferentemente dos colegas que optaram por objetos físicos, era uma janela imaginária, que quando avistada interrompia o estado e a dinâmica corporal em desenvolvimento com a possibilidade do *diferente*, sugerido pela janela. Essa potência gerou o impulso de ir até a janela e verbalizar a ação com a frase: “abro a janela”.

A verbalização tinha a função de romper com os ritmos e atmosferas desenvolvidas até ali, instaurar o caos, propiciando liberdade improvisacional para todos os atores que verbalizavam a primeira palavra que lhes invadisse a mente, reagindo ao impulso na dimensão do movimento⁴⁹ e do espaço. Entendendo que a racionalidade na construção da cena microdramática tende a aumentar a possibilidade de cristalização das ações, era fundamental colocar-se em zona de risco, em contato com a iminência do erro, convertendo-a em energia mobilizadora. A existência desse espaço/tempo improvisado alterava e afetava as dinâmicas pré-fixadas promovendo muita instabilidade. A maneira de desenvolver os percursos diferenciava-se em cada execução e os estados que a palavra utilizada carregava em cada contexto, modificava a relação entre os atores e a forma como se colocavam diante dos outros microdramas da cena.

No microdrama realizado em dupla, a metáfora corporal foi estruturada tendo em vista a ideia do confronto entre a onda do mar e a pedra. Porém, quando a micronarrativa se apresenta já como metáfora, há uma dificuldade, pois a imagem suscitada ganha contornos muito fortes, tornando difícil não reproduzi-la em termos corporais, num sentido sempre muito próximo ao literal, comprometendo a produção partilhada de sentidos que o Microdrama pretende. Assim, trabalhou-se com a dinâmica do embate “onda x pedra” com o mínimo de informações necessárias, ampliando o horizonte de interpretações.

Para o penúltimo microdrama individual, as dicotomias “amor e ódio” e “vida e morte”, presentes no texto francês, geraram micronarrativas que exploravam a possível sedução existente no ato de suicidar-se ou oferecer-se em sacrifício. Para a última etapa foram desenvolvidos um microdrama em dupla e um individual. No primeiro, a necessidade de mudança foi trabalhada no

⁴⁹ No sentido de que o estado precisa ser externalizado corporalmente, como todo trabalho desenvolvido no viés microdramático.

contexto de violência, também sugerido em *Chroniques des jours entiers et des nuits entières*, como um mecanismo para finalizar a exploração do contexto da perda. A metáfora corporal, para contemplar esta demanda, aludia à imagem de um agressor invisível que puxava cabelos das atrizes da dupla até que uma delas gritava: “PARA!”. Este momento passou a indicar o final desta sequência, abrindo para a última transição que investigou a imobilidade como dispositivo acumulador de energia.

No último microdrama individual, a sequência tinha como ideia central a impossibilidade de se fugir do passado, considerando, no entanto, a possibilidade de reinventá-lo, através do aprendizado obtido, uma vez que“(…) a vida é um processo de conhecimento” (MATURANA; VARELA, 2001, p.8). Nesta metáfora corporal entravam as malas citadas anteriormente, o bilhete e o objeto ali contido. No contexto abordado, folhas de papel significavam uma vida transformada em cartas, bilhetes, rabiscos. A dinâmica dos movimentos remetia ao desejo de jogá-los fora, mas de repente um traço antes incompreendido, passa a fazer todo o sentido, gerando a tranquilidade necessária para dormir, findando a Insônia.

Chega-se assim ao fim do processo criativo. Chega-se? Uma obra nunca está pronta e acabada, assim como os seres humanos nunca estão prontos. Porque, então, haveriam de terminar algo? Mas esse é o paradoxo, quanto mais se tenta, mais se mobiliza e nunca se resolve.

O ENCONTRO

(…) a cada momento elas nos surpreendem, revelando-nos que aquilo que pensávamos ser repetição sempre foi diferença, e o que julgávamos ser monotonia nunca deixou de ser criatividade (MATURANA; VARELA, 2001, p.11).

Por fim chegou a hora do encontro, da descoberta, do desvelamento, da apresentação, da presença. Nesta etapa o experiencial do relato e sua reflexão, desenvolvida no “domínio da subjetividade” (MATURANA; VARELA, 2001, p.17), convoca o “eu” para assumir a voz do texto, e compartilhar as sensações vivenciadas num contexto exclusivamente individual.

Foram realizadas três apresentações, sendo que duas tiveram número reduzido de pessoas na plateia e ocorreram no TELAB⁵⁰. Já a última, não obstante a maior quantidade de pessoas, aconteceu em um dos estúdios de ensaio da FAP. Destas abordarei apenas a primeira e a última porque contaram com espaços e condições diferenciadas.

⁵⁰ Teatro Laboratório da FAP.

O primeiro encontro com o público foi antecedido por um aquecimento muito concentrado, no qual se procurava investigar as reverberações energéticas do corpo, mantendo uma especial atenção a respiração de forma a estimular várias regiões corpóreas. Após este trabalho, aconteceram duas passagens de cena, a primeira enquanto ensaio e a segunda com a participação de espectadores, ambas foram filmadas.

A primeira passagem, embora não se caracterizasse como apresentação pública, será abordada tendo em vista seus ganhos qualitativos, oriundos do aquecimento que foi estendido à realização do ensaio como um todo. Esta não interrupção proporcionou uma imensa disponibilidade para a ação. A sensação de presença por mim vivenciada era algo próximo ao flutuar, como se o ambiente fosse isento de gravidade. O peso imposto aos movimentos, originário da carga emocional que eu impunha, acabava destacando elementos que tornavam a cena carregada, porém ausentaram-se nesse momento de encontro com a leveza. “(...) a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu o peso corpóreo” (CALVINO, I. 1990, p 32). A atmosfera do ambiente estava limpa, o único foco era a qualidade da execução dos microdramas.

Já na segunda passada, caracterizada como espetáculo, acredito que devido principalmente ao intervalo que a precedeu, assim como alguns problemas técnicos da sonoplastia⁵¹, percebi uma mudança, desta vez com perda da qualidade do meu estado para a cena. Senti insegurança ao não saber quando iniciar a sequência e isso fez com que surgissem coisas novas, como por exemplo, na primeira sequência. Ali houve uma perda parcial da noção de espaço, eu esbarrei ou quase em vários objetos, nas malas, na garrafa de café, e acabei por me distanciar justamente da atriz que eu deveria me aproximar. As relações com os outros atores ficaram comprometidas, encontros que costumavam ocorrer não aconteceram. Neste processo essa alteração não é vista como erro, mas como um espaço de diferença construído a partir das circunstâncias externas que alteraram a minha forma de estabelecer contato em cena. Acabei, então, por me conectar aos objetos e as sensações que eles me transmitiam, evitando a aproximação dos colegas. Notei que não tinha controle sobre o que se passava, era um estado muito forte, e eu dei vazão, pois sabia que era coerente com a proposta cênica, não havia motivo para negá-lo.

Após a realização do disparador “abro a janela”, a primeira palavra a adentrar meu pensamento foi dormência. O estado, cujas consequências descrevi acima, palavrou-se,

⁵¹ A sonoplastia era também um agente disparador, assim o sonoplasta escolhia o momento mais adequado para colocar a trilha.

fortaleceu-se ao ponto de reverberar pelo corpo. Assim, algo que a princípio deveria ser mais interno e imóvel, expandiu-se espacialmente: o formigamento ficou evidente, inclusive para o público que reconhecia os processos internos daquele momento através da transposição imediata, decorrente do estado que me atravessava, para a esfera da ação visível. Uma sensação de enrijecimento e imobilidade no dedo médio causou a necessidade de mobilidade do resto da mão, que em seguida se propagou mobilizando o corpo como um todo.

Esta dinâmica corporal restringiu ainda mais minha relação com os outros atores e uma queda que deveria ser proveniente de um choque entre três diferentes realidades, tornou-se um conflito entre duas, que de qualquer forma afetou o universo criado por mim. Embora eu não tenha me relacionado com eles a sua queda me derrubou. Nos microdramas posteriores, mesmo nos realizados em dupla, a minha “passividade” persistiu. O estado que se instaurou manteve-se com variações de intensidade no decorrer da cena.

Após o grito de “Para”, queria manter-me imóvel, a duração daquele momento alargou-se, parecia uma eternidade. Em um ímpeto, gerado pelo acúmulo energético, utilizei o impulso e o canalizei para ir ao encontro de uma das malas que estavam distribuídas no espaço cênico para tomar contato com os bilhetes, bem como os objetos para a execução do último microdrama individual, encerrando a cena *Insônia*.

Cada bilhete proporcionava um tipo de reação diferente: introspectiva, lúdica, comunicacional, um leque de inúmeras possibilidades. Desse encontro, no qual as pessoas cederam um pedacinho do que elas são, gerando a oportunidade de estabelecer um vínculo mais intenso com elas, as palavras dos bilhetes condicionavam o encaminhamento da cena, ampliando a minha compreensão da composição cênica. A relação com eles gerava ações e a partir delas novos entendimentos surgiam e podia-se perceber “(...) o corpo como um todo que aprende enquanto age” (MEYER, 2007, p. 105). Eu não lembro qual era o conteúdo do meu bilhete, recordo-me apenas do que ele causou em mim: quebrou o estado incidente e transformou-o em ação ansiosa mesclada com energia alegre. Este novo estado retomou a leveza existente na primeira passagem de cena.

A segunda apresentação é quase um total apagamento, como se eu não quisesse conceder a essas memórias a objetividade da descrição, sei que elas me constituem, mas não consigo trazê-las para a consciência. *A memória e seus grandes buracos negros, na tentativa de recordar, imagens e sensações aparecem como flashes e escapam após o primeiro suspiro consciente. Sempre que há a intenção de controlar a vida, ela insiste em demonstrar que caminha ao lado,*

construindo e sendo construída: agentes passivos, em escuta ativa. Não é dicotomia, é mistura de supostos opostos.

Já a terceira apresentação, teve vários elementos diferenciadores que a tornaram extremamente marcante. O número de pessoas na plateia, muito maior do que as anteriores, o espaço menor, um espelho cobrindo toda uma parede, a proximidade e a entrada repentina do público, foram fatores determinantes do resultado partilhado neste dia.

Estávamos numa atmosfera descontraída, após breve aquecimento, quando de repente as pessoas adentraram ao espaço. Ficamos surpresos, não havíamos nos preparado para a entrada dos espectadores e de forma incerta e instável colocamo-nos nas posições iniciais de cena. Comecei minha movimentação, não consegui avistar se os parceiros de cena tinham iniciado junto comigo. Resolvi assumir essa responsabilidade porque a minha sequência tinha estímulos sonoros, assim, mesmo aqueles impossibilitados de me ver, poderiam ouvir-me.

A minha trajetória ficou reduzida e eu precisava adaptar as durações do movimento em função do espaço, em alguns momentos o resultado foi satisfatório, em outros percebi o descolamento entre o tempo e o caminho percorrido. Precisava de mais espaço para chegar a determinados estados, como não os atingia, forçava. A sensação era de que a minha estratégia tinha ficado evidente ao público.

No momento do disparador da palavra, senti meu estômago queimar por dentro e fiz-me palavrarear: queimar, queimar-me, queimar-se. *O chão quente me queima, não quero colocar os pés sobre ele.* Então dava saltos, tentativas de colocar reduzidas áreas do corpo em contato com o chão. Esta mobilização corporal deixou-me em estado de exaustão rapidamente. Sentia o suor percorrendo a face. Não sabia o que fazer, estava cansada tinha consciência que não aguentaria sustentar aquela qualidade corporal por muito tempo. Meus parceiros ainda não estavam preparados para iniciar a primeira interação intencional e eu não encontrava justificativas para reduzir o ritmo dentro daquele contexto, o chão não havia parado de queimar, era a atriz quem estava cansada.

A solução foi aprofundar as queimaduras tornando a imagem mais interna. Já não mais importava manter os pés afastados do chão, o corpo inteiro queimava. A energia despendida assumiu outro foco de atenção e pude relaxar as regiões fatigadas. O outro momento crítico foi a leitura dos bilhetes. Quem escreveu o recado dentro da mala que escolhi, fazia referência a um processo criativo do qual eu tomava parte, tratava-se praticamente de uma “piada interna”. Ao lê-la foi como se eu tivesse sido retirada do contexto da cena, aquilo esvaziou completamente as

minhas intenções e funções naquele lugar e ao mesmo tempo não encontrei uma forma de finalizar o percurso. Entrei num círculo vicioso, quanto mais eu tentava sair, mais eu estendia a minha permanência em cena em busca de uma motivação contextualizada que impulsionasse a minha saída. Resolvi compartilhar com o público o que gerou a minha instabilidade e por esse motivo li o bilhete antes de sair de cena.

Até aqui compartilhei as minhas experiências dos encontros com o público, mas tenho como meta constante:

Perceber tudo o que implica essa coincidência contínua de nosso ser, nosso fazer e nosso conhecer, deixando de lado nossa atitude cotidiana de pôr sobre nossa experiência um selo de inquestionabilidade, como se ela refletisse um mundo absoluto (MATURANA; VARELA, 2001, p.31).

Essa foi a razão pela qual descrevi os encontros em primeira pessoa, pois não pretendo afirmar verdades, muito menos absolutas. Apresentei um modo de ver, diante da imensidão de outras possibilidades. Meu olhar se constrói, é construído e muda sempre, essa é a única certeza. Quanto ao público, ao final respondia um questionário tentando traduzir sua fruição em palavras. Sabe-se que essa iniciativa reduz a experiência em si, mas é uma tentativa de fazer subjetividade e objetividade aproximarem-se. A intenção foi entender o quanto da expectativa de como a cena percebida pelo público correspondia ao que se projetava, mesmo com fronteiras complacentes sobre a recepção. No entanto, tenho a clareza de que o fundamental é o encontro, gerador de mudanças. O acontecimento que em minúsculas proporções, imperceptíveis aos toscos sentidos humanos, ocorre vivo e pulsante. Não está fora, nem dentro de nós, está em tudo, é energia potencial de mobilidade.

CONCLUINDO?

(...) há muitas circunstâncias (...) em que podemos aplicar uma descrição semântica a um fenômeno social. Isso se faz freqüentemente como um recurso literário ou metafórico, que torna a situação comparável a uma interação lingüística humana (MATURANA, H. VARELA, F. 2001, p. 229).

O fenômeno teatral enquanto "(...) comportamento comunicativo (...) pode ser tratado como lingüístico"⁵² (MATURANA; VARELA, 2001, p.229), ou seja, enquadra-se nos exemplos nos quais o processo acima ocorreu. Esse fator possibilitou que fossem efetuados muitos paralelos com os valores literários apresentados por Ítalo Calvino no livro "Seis propostas para o próximo milênio", valores que perpassam a arte como um todo. Deste encontro, no qual foi exercitada a

⁵² Nos quais o que determina o comportamento é o significado que pode ser a ele atribuído.

“(…) nossa maneira de particular de ser humanos e estar no fazer humano” (MATURANA; VARELA, 2001, p.32), possibilitada pela linguagem com a qual estabelecemos um “diálogo imaginado” (Idem, p.32), emergiram vários entendimentos sobre o trabalho com o microdrama.

Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. A leveza enquanto subtração do peso, a rapidez como concisão, exatidão no sentido de ser preciso no processo de criação, a visibilidade para estimular a imaginação e multiplicidade das infinitas perspectivas. Essas são as ideias centrais defendidas no conteúdo do livro de Calvino e estão em diálogo com as aspirações microdramáticas, tanto que no fragmento a seguir tem-se o que se pode considerar como um objetivo do microdrama:

Construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros, numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas (CALVINO, 1990, p. 86).

Estas noções, foram importantes para o processo criativo, proporcionaram maior clareza na busca da aplicação prática dos princípios da cena microdramática. Cada vez que se apresenta, se ensaia ou até mesmo se escreve – como neste artigo – uma Insônia renovada surge. Por esta razão a conclusão é interrogativa, justamente porque a experiência alimentou-se da instabilidade da criação, conseqüentemente não há conclusão e, caso haja, ela modifica-se a cada novo instante, pois é “(…) o conhecimento do conhecimento, que cria o comprometimento” (MATURANA; VARELA, 2001, p.270). É necessário adquirir a consciência de que interferimos no mundo, ele não possui “um devir independente de nós” (Idem, p.271), atua-se e modifica-se o mundo em processos diretos e indiretos, assim como ele também altera os seres humanos, em constante interdependência.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FABRÍCIO, Ana C. **Um processo de criação em dinâmicas não verbais para a formação do ator**, 2008.

GREINER, Christine. **O Corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.

MARCUSCHI, Luiz A. Aspectos linguísticos, sociais e cognitivos na produção de sentido. **Revista do GELNE**, Pernambuco, nº 1, p. 7-15, 1999.

MARIANI, B. S. C. **Discurso e Memória**. Cadernos de Letras da UFF, Niterói, Rio de Janeiro, v. 14, p. 30-42, 1998.

MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MEYER, Sandra. As ações físicas e o problema corpo-mente. **Revista Urdimento**. Santa Catarina, nº 9, p 97 -110, 2007.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento, arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

MODELOS DE MEMÓRIA EM BOCA DE OURO E VESTIDO DE NOIVA

Márcio Luiz Mattana⁵³

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

RESUMO

O presente artigo discute os limites da classificação de gênero nas obras de Nelson Rodrigues. A despeito da classificação formulada por Sábato Magaldi, ele defende a possibilidade de interpretar *Boca de Ouro* como peça psicológica. Com este objetivo, o artigo analisa as semelhanças estruturais entre as cenas de *flashback* em *Boca de Ouro* e *Vestido de noiva*, comparando-as com representações da memória em outras peças de Nelson Rodrigues.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; memória; peças psicológicas.

ABSTRACT

This article discusses the limits of genre classification in Nelson Rodrigues works. Despite the classification formulated by Sábato Magaldi, it defends the possibility of reading *Boca de Ouro* as a psychological play. With this aim, the paper analyzes the structural similarities between the flashback scenes in *Boca de Ouro* and *Vestido de noiva*, comparing them with representations of memory in other Nelson Rodrigues plays.

Keywords: Nelson Rodrigues; memory; psychological plays.

⁵³ Márcio Luiz Mattana é professor auxiliar da FAP – Faculdade de Artes do Paraná e membro do Grupo de Pesquisa *Nexus/CiênciArte*, atuando dentro da linha de pesquisa “Arte, Memória, Pensamento e Literatura”. É graduado em Artes Cênicas pela PUC – Pontifícia Universidade Católica do Paraná e mestrando em Letras/Estudos Literários pela UFPR – Universidade Federal do Paraná. <http://lattes.cnpq.br/5241233020980872>.

INTRODUÇÃO

As controvérsias acerca da definição genérica das peças teatrais de Nelson Rodrigues são recorrentes na fortuna crítica que acompanha sua obra. Mesmo fugindo dos esquemas de construção da dramaturgia brasileira anterior, muitas de suas peças foram classificadas como “comédias de costume” por Pompeu de Souza, por exemplo (MAGALDI, 2004). Mesmo assim, a maioria tende a assumir a divisão feita por Sábato Magaldi como um guia de leitura mais seguro. A edição das obras completas de Nelson Rodrigues, organizada por Magaldi, separa as dezessete peças teatrais do autor em quatro volumes, divididos em três indicações genéricas: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. Sendo uma coleção, ela parece oferecer o que Gerard Genette define como “a garantia de uma seleção baseada na ‘reprise’, isto é, na reedição” (2009, p. 25). E permite contornar as ironias do autor, cuja tendência a classificações paragenéricas é evidente em obras como *Os sete gatinhos* e *Toda nudez será castigada* (MAGALDI, 2010), por exemplo. Entretanto, esta separação em gêneros pode dificultar a percepção de certas singularidades de cada peça, bem como esconder as grandes semelhanças entre obras contidas em volumes diferentes.

Esta digressão inicial se faz útil porque o objetivo deste artigo é tratar das semelhanças estruturais entre duas obras classificadas de modo bastante diverso: *Vestido de noiva* (peça psicológica) e *Boca de Ouro* (tragédia carioca). Mais que isso, o artigo segue o caminho arriscado de olhar a tragédia carioca *Boca de Ouro* como possível peça psicológica. Vale dizer que a definição desta peça como tragédia carioca é do próprio Nelson (MAGALDI, 2010). Porém, apesar da classificação de gênero, o próprio Sábato Magaldi aponta uma série de similaridades entre as duas obras.

BOCA DE OURO: ENTRE O RETRATO SOCIAL E A REPRESENTAÇÃO MENTAL

Muito embora aceitando a proposição do autor e classificando *Boca de Ouro* como tragédia carioca, Magaldi é bastante perspicaz acerca das ligações entre esta peça e as ditas peças psicológicas. No próprio prefácio ao terceiro volume das obras completas, ao apresentar *Boca de Ouro*, ele gasta bastante tempo relacionando a obra a Pirandello, por exemplo, e mostra aí uma leitura clara das singularidades da peça:

Por que a lembrança de Pirandello, a propósito de *Boca de Ouro*? Ela serve sobretudo de apoio ao raciocínio. Em Pirandello, sabe-se, o indivíduo não é uno – uma imagem idêntica para si e para os outros. Eu sou o que suponho ser, mas também o que pensa de mim o

mundo à volta. Nessa fragmentação, dissocia-se a personalidade: a soma de tantos dados que se acumulam. Não há verdade indiscutível e a personagem se forja pelas facetas diversas, diversíssimas, que a trama vai apresentando. (in RODRIGUES, 1985, p. 46).

Esta analogia com a obra de Pirandello vem atrelada à percepção das similaridades entre *Boca de Ouro* e a mais emblemática das peças psicológicas, *Vestido de noiva*. Mas a relação se estabelece, primeiramente, em torno dos planos de realidade das duas peças:

Obsessivo na expressão de seu mundo, Nelson traz para *Boca de Ouro*, em primeiro lugar, alguns elementos existentes em *Vestido de noiva*. Ali, a realidade tem o objetivo primordial de situar os episódios: a ação dramática existe como projeção exterior da mente de Alaíde, a acidentada que morrerá. O público fica informado dessa aventura da subjetividade a partir da comunicação do acidente ao jornal e, depois, ao ouvir a manchete gritada pelos jornalistas. (in RODRIGUES, 1985, p. 37).

Ao plano de realidade de *Vestido de noiva*, Magaldi contrapõe a cena do dentista e as cenas entre o repórter Caveirinha e D. Guigui, em *Boca de Ouro*. Simetricamente, as representações da mente de Alaíde em *Vestido de noiva* (a memória e a alucinação) são comparadas aos *flashbacks* de *Boca de Ouro*, definidos por Magaldi como ‘projeção exterior da mente de D. Guigui’. De certo modo, esta afirmação poderia ser lida como uma autorização para encarar a peça em sua dimensão psicológica, pois os referidos *flashbacks* correspondem a cerca de dois terços da obra. Ou seja, o material central que ganha a cena é a expressão da subjetividade de um único indivíduo, D. Guigui. Algo bastante próximo do que Peter Szondi identifica em obras de Strindberg e, mais tarde, do Expressionismo ou, para usar um termo do próprio teórico, da ‘dramaturgia do eu’:

O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama. (SZONDI, 2001, p. 58).

Para justificar as ‘infidelidades’ de Nelson a este modelo, Magaldi assume que o autor “usa das mesmas liberdades de *Vestido de noiva*” (in RODRIGUES, 1985, p. 38) ao mostrar em *flashback* algumas cenas que não poderiam ter sido presenciadas por D. Guigui. E para defender estes procedimentos, faz uso de argumentos similares aos usados na defesa da cena final de *Vestido de noiva* (in RODRIGUES: 1981a, p. 18). Vale lembrar que tais argumentos dão resposta a polêmicas que remontam à estreia de *Vestido de noiva*, quando diversos críticos fizeram objeções à cena final da peça, que retrata acontecimentos posteriores à morte da protagonista (CADENGUE, 2000, p. 28). Tais críticos defendiam que, sendo a peça expressão da subjetividade de Alaíde, deveria limitar-se a retratar a memória de cenas que ela pudesse ter presenciado. Os argumentos usados

por Magaldi para defender Nelson em *Vestido de noiva* são também utilizados por ele para defender as liberdades formais de *Boca de Ouro*.

Estes precedentes teóricos abertos por Magaldi, entretanto, por mais que apontem o caminho que interessa a este artigo, não se concretizam em uma análise mais específica. Isto é bastante compreensível, seja porque o teórico estava comprometido com a idéia de *Boca de Ouro* como tragédia carioca, seja porque seu objetivo era simplesmente apresentar a obra no contexto da produção de Nelson, sem a pretensão de uma exegese detalhada de seus procedimentos.

O presente artigo se propõe a avançar um pouco nesta exegese, a partir da simples comparação entre as estruturas de representação da memória nas suas peças. E que estruturas seriam estas?

CENAS DA MEMÓRIA: A QUESTÃO DAS VERSÕES MÚLTIPLAS

A obra de Nelson Rodrigues contém estratégias diversas de recuperação da memória. Para compreender o recorte proposto aqui, é importante estabelecer alguma diferenciação entre estas estratégias. E a primeira separação que se afigura é entre as narrativas memoriais e as representações dramáticas da memória.

Em diversas peças de Nelson encontramos narrativas memoriais, tais como a narrativa do estupro em *Bonitinha, mas ordinária* (RODRIGUES, 1990, p. 258), as lembranças das tias em *Dorotéia* (RODRIGUES, 1985) e a história da lua de mel de Décio e Lígia em *A serpente* (RODRIGUES, 1990, p. 70-71), por exemplo. Nestes casos, a reconstituição do passado advém da fala de uma personagem, sem que os eventos deste passado sejam concretizados em cena. Em outras, palavras, as narrativas memoriais não constituem *flashbacks* e a cena não se torna expressão da subjetividade de uma única personagem. Neste sentido, tais narrativas emprestam ao texto um caráter épico, mas não alcançam o estatuto de peças psicológicas.

Um caso diferente encontra-se em *Valsa no. 6* (RODRIGUES, 1981a), pois o acesso ao passado vem apenas pela voz da personagem Sônia mas não acontece em forma de narrativa organizada. Por um processo ligado ao delírio, Sônia emula e representa diversas vozes do passado em ação. Porém, mesmo assim, não temos acesso às imagens do passado nem vemos suas personagens.

Outros textos de Nelson colocam o passado em cena pela perspectiva de uma personagem. Nestas peças, os acontecimentos do passado são encenados: da narrativa de uma personagem passamos à concretização cênica de sua versão, em forma de *flashback*. Este é o caso de peças

como *Vestido de noiva*, *Perdoa-me por me traíres*, *Boca de Ouro* e, talvez, *Toda nudez será castigada*. Há, evidentemente, uma separação entre estas peças, pois as três últimas reconstituem as cenas do passado a partir da voz de personagens conscientes e em estado de vigília (O caso de *Toda nudez será castigada* é controverso, pois, embora a gravação de Geni aponte para uma narrativa do passado, é bastante questionável se as cenas que se seguem são de fato resultantes de sua narrativa). Já *Vestido de noiva* oferece cenas do passado que partem da subjetividade de uma moribunda em estado de delírio e/ou alucinação. Esta diferença é certamente a base para a classificação de Sábato Magaldi.

Todavia, há outra separação importante a fazer entre estes textos. Tanto em *Perdoa-me por me traíres* quanto em *Toda nudez será castigada*, o que se afigura são cenas do passado ofertadas como versão única. Trata-se de cenas jamais questionadas em sua integridade. Pelo contrário, estas cenas de memória partem de gestos de revelação radical: a versão de Tio Raul tem a autoridade de quem confessa um assassinato à sua próxima vítima e a de Geni é oferecida na hora de sua morte. Bem diferente é o caso de *Vestido de noiva* e *Boca de Ouro*. Nestas peças, o passado é oferecido em diversas versões conflitantes e incompletas. Por motivos diversos, as fontes destas versões não merecem total confiança do leitor. Tal desconfiança nasce de fatores psicológicos, seja da situação limítrofe de Alaíde ou dos impulsos secretos de Guigui. E isto permite supor novos modos de ler e aproximar estas peças.

VESTIDO DE NOIVA: A MEMÓRIA DE ALAÍDE E A CENA DO VESTIDO

Para efeito do presente estudo, há que tentar isolar o plano da memória de *Vestido de noiva* dos demais planos. Este procedimento leva logo a uma constatação simples: cada um dos três atos oferece uma tentativa de reconstituição da ‘cena do vestido’, em que Alaíde se prepara para o casamento. As diferenças entre as três versões serão, portanto, o objeto de análise.

Alaíde, obviamente, é o sujeito da ação. E o ato de lembrar é impulsionado por Madame Clessi, cujas indagações e invectivas obrigam Alaíde a reorganizar os registros da memória nos três atos. O que motiva esta investigação dos arquivos da memória é a necessidade de dar sentido aos fantasmas de uma certa Lúcia e uma certa Mulher de Véu, presentes em seu plano de alucinação: “ALAÍDE: Se ao menos soubesse quem é Lúcia. (...) Estou-me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. Tem um véu. (...) CLESSI: E os outros dois fantasmas? A mulher de véu e Lúcia?” (MAGALDI, 1981a, p. 118-121).

A primeira versão da cena, mostrada no final do primeiro ato, coloca em cena Alaíde, Pedro, a Mãe, o Pai e D. Laura. É uma cena de pouco conteúdo dramático, em que nada de substancial aparece. Nenhuma pista de Lúcia ou da Mulher de Véu é revelada. Mas uma estranheza se estabelece: Dona Laura beija a testa de alguém que não vemos nem ouvimos; e pergunta sobre o casamento desta outra pessoa. Este incidente obscuro cria a demanda por uma versão mais clara dos acontecimentos: “CLESSI: Quem foi que Dona Laura beijou na testa? (...) Quem foi que vestiu você?” (MAGALDI, 1981a, p. 129).

O segundo ato vai tentar dar conta destas demandas. A segunda versão da cena coloca sobre o palco, além dos anteriores, a Mulher de Véu. Trata-se de uma cena bem mais reveladora. Nela, a Mulher de Véu está fustigando verbalmente Alaíde, que quer chamar a mãe. A Mulher de Véu a impede e a acusa de roubar-lhe o namorado (Pedro). Avisa que vai roubar-lhe o marido e faz-lhe ameaças veladas de morte. Neste ponto, entra Pedro e a cena se encaixa na primeira versão. Descobrimos, junto com Alaíde, a acusação sobre o roubo do namorado, o que mantém aceso o interesse dramático da cena. Mas sobra a demanda acerca da identidade da Mulher de Véu, que poderá iluminar o sentido do drama. Esta revelação irá se dar apenas no final do segundo ato, criando o gancho necessário para a formação de uma terceira versão dos fatos, a se materializar no ato final: “MÃE: Já disse para você não chamar sua irmã de mulher, Lúcia (...) CLESSI: Quer dizer que Lúcia e a Mulher de Véu são a mesma pessoa” (MAGALDI, 1981a, p. 145).

A terceira versão da cena do vestido oferece uma visão mais límpida dos acontecimentos. No lugar da identidade vaga de uma Mulher de Véu, temos a irmã caçula de Alaíde, Lúcia. E no lugar de uma entrada fortuita e inócua de Pedro, temos a confissão de seu caso com as duas irmãs, que erige as sombras necessárias sobre o acidente que vitimou Alaíde posteriormente: “PEDRO: Você não devia dizer isso! Alaíde não precisava saber!” (MAGALDI, 1981a, p. 152).

Esta estrutura em três etapas, que serve de esqueleto para a narrativa das lembranças de Alaíde, guarda semelhanças bastante significativas com a estrutura encontrada em *Boca de Ouro*. Tais similaridades, como será visto adiante, não decorrem apenas da presença de três versões. Há paralelos significativos entre as estratégias e os modos de progressão dos *flashbacks* em ambos os textos.

BOCA DE OURO: A MEMÓRIA DE GUIGUI E A CENA DE ASSASSINATO

O mesmo procedimento adotado na análise de *Vestido de noiva* valerá aqui para o estudo de *Boca de Ouro*. Ou seja, o plano da memória de D. Guigui será isolado do plano da realidade, para efeitos de análise. Ao proceder deste modo, o que se obtém é a mesma estrutura de três versões, uma para cada ato da peça. Neste caso, as três versões não se resumem a uma única cena, mas cada versão apresenta um conjunto de acontecimentos ligados ao mesmo fato, ou seja, o assassinato de Leleco, marido de Celeste. D. Guigui é o sujeito que lembra, a voz que dá perspectiva para as cenas do passado. E o ato de reconstituição da memória é impulsionado pelas demandas do repórter, Caveirinha, e do marido, Agenor.

A primeira versão dos fatos é deflagrada sem que D. Guigui tenha ciência da morte de Boca de Ouro. Isto a leva a formar um retrato magoado do bicheiro, de quem já foi amante. Nesta versão, Leleco resolve pedir dinheiro a Boca para o enterro da sogra. Boca diz que dá se Celeste vier buscar. Ela vem, ele tenta seduzi-la e ela o ameaça, dizendo que Leleco o mata. Ele então desafia Leleco que, sem forças para matá-lo, acaba cedendo às ameaças e é obrigado a dizer para a mulher ir para o quarto de Boca. Ao não receber o dinheiro prometido, Leleco ofende Boca, falando do nascimento na pia de gafeira. E Boca mata Leleco com coronhadas de revólver. A versão se restringe, portanto, ao quarteto de personagens: Guigui, Boca, Celeste e Leleco.

No início do segundo ato, para aplacar o pavor de Agenor, que teme as represálias de Boca, Caveirinha revela a morte do bicheiro. Isto produz uma transformação radical em D. Guigui, cuja paixão antiga pelo bandido se reaviva com a consciência da morte do antigo amor. Isto impulsiona a construção de uma segunda versão dos fatos, agora inocentando Boca e fazendo uma pintura cruel de Leleco e Celeste.

Nesta segunda versão, Leleco descobriu que Celeste o trai. Ele quer extorquir o amante, mas ela afirma que a relação de adultério está rompida. Ele então planeja tirar dinheiro de Boca de Ouro. Quando Celeste vai até Boca, o bicheiro está recebendo uma comitiva de grã-finas. Nesta versão, é a 1ª. Grã-fina que fala sobre a história da pia de gafeira. Segue-se a cena do concurso de seios, em que ele humilha as grã-finas e seduz Celeste. Leleco vai buscar a esposa, mas ela se recusa a ir, humilha o marido e diz que pertence a Boca. Quando Leleco saca o revólver e ameaça o bicheiro, Celeste apunhala o marido. Além do quarteto inicial, esta versão inclui as três grã-finas e um preto velho. Este último aparece como uma forma de pintar Boca com ares de humanidade. Já a inclusão das grã-finas serve, na verdade, para introduzir a figura da 1ª. Grã-fina, que terá um papel importante no último ato.

O que motiva uma terceira versão dos fatos é a iminência do abandono de Guigui pelo marido. Ofendido pela mulher, Agenor ameaça ir embora de casa. Acuado por esta perspectiva, ela se obriga a pintar um último retrato dos acontecimentos passados, um retrato capaz de apaziguar os ânimos do esposo e evitar a separação iminente. Nesta derradeira versão, Leleco descobriu que Celeste o trai e exige saber o nome do seu amante. Ela diz que é Boca de Ouro e o marido resolve tirar dinheiro do bicheiro. Leleco chega e ameaça Boca, que já havia sido alertado por Celeste. Ela distrai Leleco, Boca o derruba e ambos, Boca e Celeste, matam Leleco. Após esconderem o corpo, entra em cena uma grã-fina chamada Maria Luiza e há uma disputa entre as duas mulheres. Descobrimos que ambas frequentaram a escola juntas e guardam desavenças desde esta época. No impulso de afastar Maria Luísa de Boca, Celeste mostra o cadáver de Leleco para ela. Boca diz então que será obrigado a matar alguém. Faz crer que irá executar Maria Luiza, mas acaba por matar Celeste. Então, descobrimos que Maria Luiza é a 1ª. Grã-fina do ato anterior, por uma frase engenhosamente repetida em ambas as versões: “BOCA: (...) Você disse que eu parecia um, como é? MARIA LUÍSA: Deus asteca! Um deus asteca!” (RODRIGUES, 1985, p. 336).

SIMETRIAS ENTRE AS DUAS REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA

A principal semelhança entre as representações da memória em *Vestido de noiva* e *Boca de Ouro* é estrutural. Em ambas as peças, demandas externas (Clessi de um lado, Caveirinha e Agenor de outro) exigem do sujeito (Alaíde e Clessi, respectivamente) uma espécie de aperfeiçoamento na reconstituição dos fatos. Isto acontece em três etapas.

Na primeira versão, uma personagem importante é omitida. Em *Vestido de noiva*, Alaíde omite a presença de Lúcia na cena do vestido. Em *Boca de Ouro*, Guigui omite Maria Luísa de toda a narrativa. Na segunda versão, esta personagem é incluída mas sua identidade é obscurecida, a ponto de seu nome ser substituído por um epíteto genérico. Em *Vestido de noiva*, Lúcia aparece como a Mulher de Véu. Em *Boca de Ouro*, Maria Luísa aparece como a 1ª. Grã-fina. Na última versão, finalmente, esta personagem ganha um nome e uma identidade bem delineada. Em *Vestido de noiva*, descobrimos que a Mulher de Véu é Lúcia, a irmã caçula de Alaíde e sua rival no amor de Pedro. Em *Boca de Ouro*, descobrimos que a 1ª. Grã-fina se chama Maria Luísa e foi colega e inimiga de Celeste no passado, quando frequentavam a mesma escola.

Outras tantas similaridades compõem este quadro. Em ambas as peças, as alterações de cada versão obrigam a uma mudança no perfil de várias personagens. Isto é obviamente visível nos retratos de Boca, Celeste e Leleco. Mas também é o caso de Pedro, inocente nas duas

primeiras versões da cena do vestido e desmascarado na última. Contudo, a semelhança mais significativa é mesmo a simetria entre as três versões, sempre articuladas à estrutura de três atos e seguindo o mesmo roteiro, em que uma personagem de importância cabal é omitida, esboçada e finalmente revelada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se fosse o caso de ir adiante, talvez valesse discutir que tipo de tragédia se afigura a partir de uma análise como esta. Pois, se tentamos olhar agora para *Boca de Ouro* como tragédia, é quase inevitável entender que o único herói trágico possível é D. Guigui. Ela é o sujeito da ação. Boca de Ouro, Celeste e Leleco não entram em cena. À exceção de Boca na cena do dentista, eles são apenas imagens da subjetividade de Guigui. E não são sequer os mesmos seres a habitar cada ato. São apenas versões. Para deixar evidente este paradoxo, basta lembrar que o bicheiro que matou Leleco no primeiro ato não pode ser o mesmo que não o matou no segundo. Mas isto é um assunto tão vasto e movediço que exigiria a amplitude de um novo artigo.

Por outro lado, vale esclarecer que todos estes detalhes não invalidam o sentido social da peça de Nelson. Ou, em outras palavras, não nos impedem de entender *Boca de Ouro* como uma 'tragédia carioca', ao menos no modo como a peça retrata um tempo e um lugar determinados. O que importa é perceber que essas classificações devem ser lidas com reserva, sem alçá-las à pretensão de leituras totalizadoras. É mais seguro ler qualquer das obras dramáticas de Nelson sem limitar-se a tais rótulos de classificação, mesmo aqueles definidos pelo autor. Livre do impulso de classificar, o leitor fica mais próximo de encontrar as verdadeiras singularidades de cada obra.

REFERÊNCIAS

CADENGUE, Antonio. O Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica – um espetáculo. **Folhetim – Teatro do pequeno gesto – n.7.** maio/agosto de 2000. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais.** Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues.** São Paulo: Global, 2004.

_. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações.** Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo – vol. 1: peças psicológicas.** Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. (a)

_. **Teatro completo – vol. 2: peças míticas.** Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. (b)

_. **Teatro completo – vol. 3: tragédias cariocas I.** Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

_. **Teatro completo – vol. 4: tragédias cariocas II.** Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL: ESTUDO SOBRE UM GRUPO CORAL EM CURITIBA

Liane Cristina Guariente⁵⁴

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

RESUMO

O objetivo deste estudo é investigar na prática do grupo coral – o Coral do CEIC de Curitiba - aspectos que o caracterizem como comunidade de prática musical. Os dados coletados oportunizaram compreender os conceitos descritos por Wenger (1998) e Lave e Wenger (1991). A constituição da comunidade – o domínio, a comunidade e a prática – os interesses compartilhados (prática compartilhada), a construção das relações de aprendizagem (aprendizagem situada) e os níveis de participação no grupo, nortearam as análises do campo empírico. Os resultados revelam a contribuição que o conceito traz para as situações de ensino, aprendizagem e experiência estética, vivenciadas em contexto comunitário.

Palavras-chave: comunidade de prática musical; prática coral; educação musical

ABSTRACT

The aim of this investigation is to study in loco some aspects of Curitiba CEIC Choral that could be characterized as a community of musical practice in a specific environment. By the study of methodological cases, I managed to collect some data for this investigation which pretty much give me support to really comprehend Wenger's (1998), and Lave's and Wenger's (1991) concepts and elements that they had described. In fact, the recognition of the community constitution – domain, community, and practice – as well as the observation of those processes which are characteristics of this practice, the group shared interests (shared practical learning), the construction of learning relations (local learning), and the group different levels of participation are processes that lead some analyzes of this text and give grounds to empiric observations. These outcomes reveal the contribution of practice community for the understanding of teaching issues along with learning aspects, and aesthetic experiences which are a living part of the community environment.

Keywords: community of musical practice; choral practice; musical education.

⁵⁴ Mestre em musica pela Universidade Federal do Paraná (2010). Professora da Faculdade de Artes do Paraná – FAP desde 1988. Preparadora vocal do Grupo Omundo, com a produção de um CD. Grupo Bayaka, quatro CDS. Diretora Musical do Grupo SEGUNDASABADO e Preparadora vocal do Coral do CEIC. Diretora musical, compositora e cantora do Grupo Palácio de Seda. Cantora do Grupo Terra Sonora, com seis CDS. Trabalhos de motivação profissional – Vale, Kraft, Volvo, Esso, Tintas Renner. Grupo de Pesquisa Educação e formação continuada- diversidade cultural. lianeguariante@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Ao iniciar este estudo, optei pela utilização de um modelo de pesquisa social qualitativa, que permite a aplicação de análises globais a casos particulares, bem como possibilitou documentar a convivência com pessoas que cantam, atores sociais que interagem em um grupo singular. Tal modelo apoiou-se na metodologia do estudo de caso. Por se tratar de um estudo descritivo de campo, no qual os dados recolhidos provêm, dentre outros, de relatos e entrevistas, o estudo de caso tornou-se especialmente significativo para a pesquisa.

O alicerce para a discussão se consolidou em função do conceito de “comunidade de prática” na perspectiva de Etienne Wenger (1998) que define o termo como um conjunto de indivíduos que aprendem, constroem e fazem a gestão do conhecimento: quando se consegue reunir pessoas em torno de um determinado conteúdo aprendido, compartilhado pelo grupo e difundido para mais pessoas, faz-se a difusão do conhecimento.

O Coral do CEIC, grupo focal desse estudo de pesquisa, iniciou suas atividades em fevereiro de 1997, quando alguns frequentadores dessa instituição, que gostavam de cantar, dispuseram-se a difundir por meio da música vocal suas convicções sobre a doutrina espírita. Eu pude supor, a princípio, que esse encontro conformou uma oportunidade. Como afirma Torres (2008), um momento no qual essas pessoas “tiveram de organizar-se num espaço de ampliação do conhecimento relacionado à atividade musical”, direcionado simultaneamente para a educação musical, para a performance de palco e trabalho humanitário. A atividade, subsidiada e aprovada pela presidência da instituição veio a se transformar em um departamento divulgador, com objetivos definidos e características específicas, e o grupo passou a ter status no CEIC. A partir das primeiras observações, foi possível definir os objetivos específicos da investigação: A) Verificar alguns dos domínios compartilhados pelo grupo coral em questão; B) identificar nas interações do grupo coral, os níveis de participação dos integrantes; C) identificar como ocorre o desenvolvimento da prática compartilhada entre os integrantes do grupo coral.

Em conformidade com a observação de Oliveira (2000), o espaço ou ambiente envia mensagens aos que ali convivem e aprendem, e esses respondem a elas. A influência desse meio, articulada nas sensações e percepções, possibilita insights contínuos e penetrantes. Os usuários dos espaços são, por pressuposto, protagonistas de sua aprendizagem, envolvidos em contatos ativos com outros participantes e objetos. É através dessas interações que as pessoas consolidam suas comunidades.

Além do Coral do CEIC, contatei, por razões da investigação, a Instituição Centro Espírita Ildefonso Correia que me deu a observar, desde os primeiros encontros, a constante e cuidadosa busca, entre seus adeptos, de equilíbrio entre tendências opostas: responsabilidade e liberdade, fé e racionalidade, caridade e tolerância, preceitos morais rigorosos e diversidade, carência de preparação para a ação de cantar. O desejo de criar um grupo de vozes eficiente convivia em franco diálogo com tais postulados e reforçava aspectos do estudo da doutrina espírita kardecista exercitada por eles.

Turner (1999) afirma que a socialização ocorre através do contato entre pares, entre grupos, e que com esse contato o indivíduo constrói sua personalidade, aprende a viver em sociedade e a organizar a própria vida. Ora, a prática musical em conjunto pressupõe um caminho de organização social mediante participação. No CEIC, especificamente no grupo coral, pude presenciar esforços de participação na busca de uma performance vocal eficaz, onde cada participante foi instigado a transformar seu comportamento - o estar nos ensaios pontual e assiduamente, o controle do humor, das emoções, a execução de tarefas individuais e em pequenos grupos em prol do avanço do grupo como um todo.

O olhar sobre esta possível comunidade de prática musical ofereceu implicações significativas para o campo da educação musical em contextos extraescolares como pude comprovar, especialmente se for levado em conta a aplicabilidade e eficácia da educação musical através do canto coletivo. Além disso, apreciar essa comunidade como um local onde a prática abre espaço para a aquisição de conhecimentos e também a formação de laços e interações sociais entre os participantes, corrobora a ideia de que a música é um instrumento de socialização, de humanização. Utilizo o termo “humanização” para me referir ao relacionamento interpessoal, de competência interpessoal: o indivíduo que sabe ouvir o outro, que sabe se colocar no lugar do outro se humaniza.

ETIENNE WENGER E A COMUNIDADE DE PRÁTICA

As tendências desencadeadas a partir da década de 1990 sobre a valorização do ser humano por uma melhor qualidade de vida e no trabalho beneficiaram o pensamento de Etienne Wenger, teórico da aprendizagem social, que estudou a conexão entre participação, comunidade, aprendizagem e identidade. Sua ideia é a de que conhecer é fundamentalmente um ato social, de participação. Wenger (1998) pensa no design de um mundo onde as pessoas possam atingir seu

pleno potencial. A aprendizagem pode ser o fator primordial, porque as comunidades trabalham, mas também pode ser o resultado acidental das interações no grupo.

O objetivo da proposta das comunidades de prática é dar voz às pessoas, provocar o envolvimento da comunidade através de estímulos, de forma a integrar as pessoas, para que elas evoluam como seres humanos. Dessa maneira, a autoestima delas tenderá a crescer e então as relações interpessoais serão melhoradas, o que irá dar mais praticidade à vida. Assim, para que exista uma comunidade de prática, é necessário que as pessoas se aproximem por estarem cativadas por um determinado tema. Elas devem desejar um aprofundamento do conhecimento e a partilha de experiências.

Diferentes pessoas com os mesmos interesses se juntam para comparar métodos de trabalho, partilhar recursos e discutir problemas comuns. Estas pessoas descobrem que tem muito em comum e percebem no grupo um espaço compartilhado. Em consequência dos contatos que vão mantendo ao longo do tempo, sentem-se mais satisfeitas com seu trabalho porque aprendem juntas como resolver problemas que individualmente pareciam insolúveis.

Arroubo, experiência e partilha são as palavras-chave neste conceito (WENGER, 1998). O arroubo garante motivação para aperfeiçoar as destrezas, no âmbito pessoal, social e profissional. As novas perspectivas delineadas pela teoria das comunidades de prática dependem de se saber funcionar em equipe, utilizando diferentes técnicas, diferentes práticas. Esta forma de trabalhar é particularmente útil para a construção e melhoria de práticas do desenvolvimento de um determinado ambiente. Ainda, Wenger (1998) estabelece três condições para uma comunidade ser chamada de comunidade de prática: o domínio, a comunidade e a prática.

Na primeira, esse estudioso (Idem) argumenta que a identidade que se forma na interação entre pessoas em um grupo é definida pelo domínio do interesse compartilhado. Para a segunda condição, Wenger (Id.) lembra que os membros de uma comunidade de prática, na persecução de seus interesses, ao exercitarem as suas competências, participam de atividades conjuntas e discussões, ajudam uns aos outros e compartilham informações. Eles constroem relações que lhes permitem aprender uns com os outros. Na terceira condição, o autor (1998) afirma que uma comunidade de prática desenvolve um repertório compartilhado de recursos: experiências, histórias, ferramentas, maneiras de resolver problemas recorrentes em prática compartilhada. Isso leva tempo e interação situada.

As comunidades de prática se unem num esforço concentrado para coletar e documentar as lições que aprendem através de conversação. É também preciso desenvolver vários recursos, como documentos, rotinas, vocabulário e símbolos que, de alguma forma, vão viabilizar o conhecimento acumulado da comunidade. Em outras palavras, o processo envolve a práxis - modos de fazer, e aproxima as coisas que são partilhadas em certa medida entre os agentes. Wenger sugere um planejamento investigativo para as comunidades de prática:

- a) Trabalho na resolução de problemas através de *brainstorms*.
- b) Pedidos de informação – onde se podem buscar esclarecimentos.
- c) Busca de experiência – comparação com situações semelhantes.
- d) Reutilização de ativos – ideias aplicadas anteriormente.
- e) Coordenação e sinergia – obtenção de benefícios comuns.
- f) Discussão sobre evolução – novos sistemas: eficácia. g) Projetos de documentação – escrever para evitar a repetição de problemas.
- g) Visitas – observação de práticas em outras comunidades.
- h) Mapeamento do conhecimento e identificação das lacunas: o que já é sabido pelos usuários; quais as perdas causadas por “não saber”; a quem recorrer para sanar as dúvidas.

APRENDIZAGEM SITUADA E PARTICIPAÇÃO PERIFÉRICA

Lave e Wenger (1991) refletiram sobre o caráter da produção numa comunidade de prática. Também pensaram na relação entre aprendizagem e pedagogia, no lugar do conhecimento na prática e na importância do acesso ao potencial de aprendizagem de determinados entornos.

O caráter interessado e vigilante do pensamento e da ação das pessoas em atividade gera aprendizagem, incrementa o conhecimento e pensamento, solidifica as relações entre pessoas em atividade, em, com e surgindo de, no mundo social culturalmente estruturado. Esses estudiosos (1991) analisam ainda as relações triádicas entre aprendizes, professores e alguns aprendizes que se convertem em professores.

Veteranos entram em sintonia com os recém chegados e há nesse encontro uma contradição fundamental no significado da participação crescente dos novatos, para eles e para os veteranos; o desenvolvimento centrípeto de todos os participantes e com isso a produção exitosa da comunidade de prática também implica em aprendizagem para os veteranos. As relações são

competitivas. Há uma intensificação das tensões; forças impulsionadoras e forças contrárias à aprendizagem se fazem sentir.

Para os autores, o envolvimento na comunidade exige a participação, que por sua vez, gera um processo de aprendizagem. O envolvimento ativo, por sua vez, leva o indivíduo a um processo de identidade com a comunidade em diferentes níveis de participação: central, ativo ou periférico.

Esteves e os outros autores (2008) explicam os níveis de participação propostos por Lave e Wenger: a) participação central - tem a seu cargo a liderança da comunidade, condução de projetos, lançamento de novos temas e desafios; b) participação ativa – os usuários se encontram regularmente e têm uma participação efetiva no fórum de discussão; c) participação periférica - é composta pelos elementos novos na comunidade que vão observando e aprendendo. (ESTEVES et al., 2008, p.23).

Dada a natureza complexa e diferencial das comunidades, importa considerar o centro como disforme e divisível, bem como é imprudente esperar uma aprendizagem linear de destrezas. Na comunidade de prática não há núcleo definido, nem periferia definida. Participação completa faria pensar em um domínio fechado de conhecimento ou prática coletiva que teria graus mensuráveis de aquisição para os novatos.

Para Lave e Wenger (1991) a construção da identidade, através do exercício nos diferentes núcleos, supõe que uma pessoa atua no mundo e prevê novas relações diárias de compreensão, adaptação, ritmo, mudança contínua, onde se pode crer num meio social em evolução, em função da práxis, da atividade em desenvolvimento, do desenvolvimento do conhecimento humano feito de participação. Ainda Lave e Wenger (1991) consideraram que a participação periférica legítima permitiu a eles analisar as relações entre novatos e veteranos no âmbito da formação de identidades, através das atividades e artefatos produzidos e da natureza das comunidades de prática.

A escolha que os estudiosos (1991) fizeram sobre o conceito de participação periférica legítima e os problemas que ele encerra, leva a uma reflexão sobre as categorias: legítimo versus ilegítimo; periférico versus central; participação versus não participação. Isso possibilita a visão destes mesmos conceitos como complementares e a estrutura em conexão com a forma, graus e textura de pertencimento comunitário.

A forma que adquiriu o conceito de legitimidade e de participação para Lave e Wenger (id.) tornou-se a característica que define as formas de pertencer e, portanto, o conteúdo essencial para a sedimentação da aprendizagem numa comunidade de prática.

A partir dessa premissa, situo o CEIC e seu Coral como uma instituição autossuficiente, plena de pessoas “diluídas” no entorno, regidas pela força consoladora e fortalecedora da doutrina espírita. Eu via a permanência das pessoas no ambiente como “estar em um útero”. Entretanto, este sentido social aglutinado também abriu espaço para confrontos e cisões.

A impressão que eu tive é que, quando ocorreram, tais cisões enfatizaram ainda mais a fortaleza e a dignidade contida nos postulados da doutrina, a guardiã dessa comunidade, aproximando mais aqueles que permaneciam juntos na luta, aspecto de decisiva imantação para mim. Era urgente o estudo dessa situação, a fim de que houvesse uma legítima relação entre mim e o grupo.

O Coral era apenas um dos lugares onde eu poderia aprender dentro da casa espírita. A música realizada pelo Coral do CEIC era um dos objetos preciosos de que a casa espírita dispunha. Havia aspectos formidáveis para fruir em outros departamentos. Melhor seria que a música produzida pelo coral soasse de beleza sem par. Estas conjecturas me fizeram refletir sobre outros setores da sociedade que se utilizam de música para incrementar suas estruturas: escolas, empresas, igrejas, centros comunitários, dentre outros. Qual a importância da música para esses setores? Que utilização eles farão dela? Ainda estará a música relacionada a lazer e descontração, servindo como cartão de visita, ou como veículo de fortalecimento do desejo de aprender música? Estará a música servindo como motivação para a aquisição de novos conhecimentos?

DAS ENTREVISTAS E RELATOS

Para o Coral do CEIC, a música reunia um seleto contingente da comunidade, aficionados pela causa espírita e que perceberam a música como alternativa de evangelização, mas também como possibilidade de expressão, de cultivo do bem estar físico e mental apreendido coletivamente.

A diversidade de processos que envolvem interações entre pessoas através da música e do fazer musical delimita a forma como as pessoas se apropriam dos sons. Elas podem transformá-los em palavra cantada coletivamente em contextos sociais e também podem ser capazes de transmitir o seu aprendizado a outros, bem como compartilhar os domínios e habilidades existentes nesses ambientes e estabelecer parâmetros para análise qualitativa das performances.

A observação do campo empírico ora estudado tornou-se viável quando o foco recaiu sobre tais atividades. Afirmando ter sido imperioso ao Coral do CEIC apropriar-se de uma forma de cantar que o elevasse à categoria de coral aprimorado, sofisticado. Os temas em português facilitavam a divulgação dos preceitos espíritas, porém a música histórica, também parte do repertório, era citada nos textos da doutrina e tornava-se, por este motivo, repertório importante para respaldar as palestras realizadas na casa e em outros centros. Tal repertório, eclético, obrigou aos participantes pensar em investimento para suas vozes, a fim de dar conta das exigências musicais e melhorar sua performance.

No caso da instituição CEIC importa frisar que há respaldo científico e histórico em sua dinâmica de ação. A música serve ali como catalisadora de aprendizados específicos. Estes são atraentes para determinados, digamos, simpatizantes da casa que dispõem de bagagem intelectual para agregar conhecimento - das alterações observadas pelo som em organismos vivos, do efeito das respirações dos textos, das cesuras enfim, dos aspectos estilísticos da palavra empregados pelos participantes do Coral do CEIC em forma de prece cantada, em benefício desses adidos da casa espírita.

No contexto social da atividade coral estudei as relações que se estabelecem entre corista/coristas, corista/regente, corista/comunidade, corista/música e conquista de um domínio, o que garante ao aprendiz executar a atividade com autonomia e exercitar níveis de participação, integrando-se na comunidade.

No Coral do CEIC, esta autonomia de ação ainda se encontrava em processo de aquisição enquanto permaneci em campo. Os contraltos do Coral do CEIC, por exemplo, foi o pequeno grupo que mais se reuniu para estudo, mas que requisitou, contudo, a minha participação ou da maestrina como correpetidoras. Ainda não era possível para o pequeno grupo dispor sozinho das ferramentas de aprendizagem musical. Os contraltos se apresentavam, dentre minhas pontuações, como o naipe que mais precisava de atenção em sua produção vocal.

Pelo papel que desempenham nos arranjos coral e que lhes exige maior atenção à afinação de intervalos de terça, sétima, nona, utilização de tons na região entre sol² e mi³, de difícil emissão, dificuldade em compreender que cada tom possui seu registro em si. Para os contraltos, ampliar a extensão vocal – e atingir os tons mi⁴, fa⁴, por exemplo, são desafios importantes e plenamente adaptáveis ao estudo do canto para este naipe.

Ora, Pereira e Vasconcelos (2007) estudaram alguns autores que enfatizam os aspectos relacionados aos benefícios da atividade coral para o desenvolvimento de seus integrantes nas dimensões pessoal, interpessoal e comunitária, a saber: Mathias, 1986; Grosso, 2004; Andrade, 2003. As hipóteses de Pereira e Vasconcelos (Id.) segundo as quais esta vivência é uma trama rica de possibilidades formadoras de humanização e de socialização foram confirmadas por esses e outros pesquisadores que ressaltam o potencial formativo e socioeducativo do canto coral. De fato, para Pereira e Vasconcelos (Id.) as ciências sociais contribuem para o melhor entendimento dos fatos e processos sociais ocorridos em um coral. Esses autores buscam dar destaque para as relações entre processos sociais e resultados individuais ou grupais pelo viés reflexivo. E, no caso do Coral do CEIC, uma das posições amiúde discutidas com a maestrina aponta justamente para este aspecto: o que é mais importante na prática coral – o desenvolvimento do canto, o desenvolvimento musical ou a vivência social ao grupo propiciada?

Para o Coral do CEIC, quiçá na ocasião de sua fundação, o núcleo central fosse à busca de uma atividade de lazer, de convívio. Esse fato provoca sentimento de pertença, por identificação, além de prazer estético, o que comprova a importância do trabalho em grupo em que todos contribuem com uma parcela individual em favor da qualidade da atividade musical.

As atividades musicais em grupo, no entender de Figueiredo (2006) exigem ações próprias do trabalho de regência. Os mitos que revestem este papel sobrecarregam sua participação e exigem do regente formação adequada em gestão de grupos, domínio interpretativo musical e comunicação. A referência que Figueiredo (2006) faz a Price e Byo (PRICE e BYO apud FIGUEIREDO, 2006) sobre diferenças entre reger e ensaiar foi útil a este estudo no que diz respeito a interações sociais e de aprendizagem. A postura do regente e sua habilidade para organizar uma performance, orientando-a, descrevendo situações, dando exemplos práticos, fomentando movimentação e execução coerente com a realidade técnica de seu grupo é determinante para o sucesso da aprendizagem. O papel do regente está muito próximo do papel do professor, segundo Figueiredo (2006), e é esta aproximação que garante ao regente levar a seu grupo os conhecimentos relacionados à educação musical. Fica a cargo dos participantes demonstrarem interesse em conhecer o conteúdo musical, em desmontar as resistências/bloqueios ante o novo para eles. Alguns destes temas puderam ser verificados em depoimentos dos participantes.

No Coral do CEIC, a maioria dos participantes possui conhecimentos básicos sobre música, tendo pela frente todo um conjunto de enfrentamentos necessários a uma performance vocal de qualidade. Vontade de superação era ingrediente básico para que se renovassem semanalmente

as esperanças de sucesso da empreitada. Com a resistência natural em aprender sempre presente, o processo se revelou complexo.

Para Souza (2009), os grupos corais, especialmente os formados por leigos, são movimentos de origem comunitária que reúnem membros de diferentes contextos da sociedade em um objetivo comum, no qual se busca a realização pessoal por meio de experiência estética. Tal prática, a de reunir um grande número de indivíduos em diferentes grupos corais com pouca ou nenhuma base musical, é um dos aspectos citados também por Komosinski (2009) em sua pesquisa. Um grande esforço em relação a incorporar leitura musical no cotidiano dos ensaios foi observado por mim enquanto estive em campo junto ao Coral do CEIC. O leitor que conhece a maquinaria desta aprendizagem deve entender que se trata de tarefa delicada, a se configurar em longo prazo.

Refletindo sobre o trabalho do regente, especialmente no contexto dos grupos leigos, recorro ao pensamento de Figueiredo (2005). É necessário, no entendimento de Figueiredo (Id.), que o regente desenvolva a capacidade de prever ou contornar problemas que perturbem a continuidade das atividades – e que deem margem à descontinuidade – e/ou interfiram na qualidade da produção e na manutenção da existência do grupo.

A prática coral para Figueiredo (2005) tem interesse multidisciplinar. Para ele, no que concordo, muitas tarefas podem ser realizadas simultaneamente, como percepção auditiva dos tons, dos encadeamentos harmônicos, do fraseado e do uso adequado da voz, dentre outros aspectos. E para Fucci Amato (2009), a participação num grupo coral permite a pessoa aprender a manter relacionamentos estáveis com os colegas e realizar trocas materiais e simbólicas que facilitem sua sociabilidade e auxiliem a tomada de consciência de si e dos outros. A afeição, fluxo dessas trocas, “é um complemento da necessidade de inclusão, ou seja, além do sentimento de pertencimento, a pessoa se sente amparada por outras em seu universo psíquico”. (FUCCI AMATO, 2009, p.2).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o campo empírico - o Coral do CEIC – percebi que de fato esse Grupo demonstrou ser uma comunidade de prática musical. A análise dos dados apontou que, independente do que viesse a ocorrer com seus dirigentes, com seu regente, com os profissionais contratados, com o trabalho desenvolvido, havia um grupo nuclear que aglutinava elementos de

domínio compartilhado entre canto e doutrina espírita. O ambiente de ensaio quedava transformando, bem como o de convivência em outros recantos.

A casa espírita era um lugar de aconchego, um lugar onde os participantes pareciam sentir-se protegidos, do barulho, da ansiedade, do medo, da solidão. Os benefícios da prática coral numa comunidade de prática, como se entende a comunidade do Coral do CEIC, são notórios nas dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. Vertamatti (2008) faz um levantamento dos estilos de repertório mais utilizados em corais brasileiros.

A maioria dos exemplos se concentra em música popular nacional e estrangeira, uma pequena percentagem para o repertório coral propriamente dito (música coral histórica) e uma possível abertura para o advento da música coral contemporânea. O grupo nuclear do Coral do CEIC reuniu-se, como se sabe, em 1997 para cantar, porque gostava de cantar. Um gostar de cantar particular dessa posição central, disposta a cantar qualquer coisa em prol de si, em prol do belo, em prol do bem de todos e das convicções morais do grupo.

Como escreveu Reck (2010) ao pensar na questão da prática musical em ambientes religiosos, o grupo nuclear do Coral do CEIC era capaz de estabelecer vínculo entre doutrina espírita e música, mesmo sofrendo com as tensões surgidas com as diferentes significações dadas à música e seu texto – a música, em muitos casos, é usada como ferramenta de celebrações. As relações sociais, sedimentadas nesses processos de conhecer, aprender e desenvolver a voz irradiavam sua força aos grupos de participação ativa e periférica legítima.

Assim, como atividade comunitária, a prática coral cumpria sua dupla função de sensibilizar através da música, que vinha sendo praticada em relativa informalidade (por imitação), bem como dar vazão aos fundamentos da doutrina espírita e veiculados através da palavra cantada. O fato de os participantes terem convivido com alguns professores de canto em sua história, e esses professores terem legado ao grupo conhecimentos úteis e também inaproveitáveis faz pensar na função dos contratados, qual seu papel real na comunidade.

Ao conversar sobre este assunto com alguns coristas, obtive informações sobre falta de sintonia entre o profissional e o coral. A atuação desses profissionais e voluntários pretendia preencher uma lacuna de formação e treinamento. Somente um dos profissionais foi apontado pela maestrina como eficaz no processo enquanto esteve trabalhando com o grupo. Os professores continuaram se revezando e o processo ainda não se consolidou.

É viável considerar os aspectos históricos abordados no corpo do artigo e associá-los à imagem romântica vigente em vários setores do pensamento social brasileiro. De acordo com esta imagem, na prática coral o cantor leigo, somente valendo-se de sua sensibilidade e intuição, pode cantar as obras de diferentes épocas, localidades e estilos com propriedade, sem possuir especialização para tanto. A articulação entre indivíduo-objeto-contexto permite problematizar esta imagem, ampliando o horizonte de discussão.

Trata-se de propor um estudo crítico sobre o caráter empírico que reveste a prática coral no Brasil e de propor avaliar a maneira como as comunidades usufruem dessa prática para torná-las comunidades de prática musical. O repertório de música popular nacional e estrangeira, utilizado por muitos corais brasileiros, dentre eles o grupo que estudei em 2010, impõe mudanças no comportamento vocal dos participantes, como pude comprovar ao longo do processo de observação, ou seja, torna-se necessário um aumento de responsabilidade por parte dos participantes em atingir qualidade estilística e interpretativa, objetivo difícil de atingir com apenas um encontro semanal para ensaios gerais.

Observo, então, que o estudo sobre a comunidade de prática do Coral CEIC trouxe dados significativos para a compreensão dos conceitos e elementos descritos por Wenger (1998) e Lave e Wenger (1991). O reconhecimento da constituição da comunidade – o domínio a comunidade e a prática – e a observação dos processos característicos desta prática, os interesses compartilhados pelo grupo (prática compartilhada) a construção das relações de aprendizagem (aprendizagem situada) e os níveis de participação dos membros do grupo, foram processos que nortearam as análises neste texto e fundamentaram a observação do campo empírico. Resta, portanto, sugerir que novas investigações sejam realizadas, em outros contextos, com outros grupos específicos, para aprofundar e verificar a significativa contribuição que o conceito de comunidade de prática traz para compreensão das situações de ensino, aprendizagem e experiência estética, experimentadas em diferentes grupos comunitários de prática musical.

REFERÊNCIAS

COSTA, Eveline; LYRA, Maria. Como a mente se torna social para Barbara Rogof: a questão da centralidade do sujeito. In: **Revista Psicologia – reflexão e crítica**, 2002, 15 (3), p.637-647.

COSTA, Lucila P. S. P; FIGUEIREDO, Sérgio L. F. A aprendizagem musical em um coral de adolescentes. In: **Anais do XIII Encontro Regional da ABEM – Sul**, 2010. CD-ROM.

ESTEVES, Micaela; FONSECA, Benjamim; MORGADO, Leonel; MARTINS, Paulo. Uso do Second Life em Comunidade de Prática de Programação. In: **Revista de Ciências da Informação e da Comunicação do CETAC**. http://prisma.cetac.up.pt/edicao_n6_julho_de_2008. Acesso em: 26 nov. 2010.

FERNANDES, Ângelo; KAYAMA, Adriana; ÖSTERGREN, Eduardo. **O regente moderno e a construção da sonoridade coral**. Revista Per Musi, n.13. Belo Horizonte, 2006. p.33-

FIGUEIREDO, Sérgio L. F. **A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem?** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

_____. A prática coral na formação musical: um estudo em cursos superiores de licenciatura e bacharelado em música. In: **Anais do XV Congresso da ANPPOM**, Rio de Janeiro, 2005, CD-ROM.

_____. A Regência coral na formação do educador musical. In: **Anais do XVI Congresso da ANPPOM, Brasília**, 2006, CD-ROM

FUCCI AMATO, Rita. **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical**. Opus, v.13, n.1 Goiânia. jun. 2009, p.75-96.

GROSSO, Maria A. P. C. (Org.) Sistema de informação e sua utilidade para a administração da arte e da cultura: um estudo de caso no Coral CESUMAR. In: **Anais II encontro de pesquisa em música da Universidade Estadual de Maringá**, 2004, CD-ROM.

KOMOSINSKI, João. L. **Canto coral e cognição musical**: as práticas brasileiras e suas articulações com a memória. 168f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

LAVE, J. WENGER, E. **Situated Learning. Legitimate peripheral participation**. Cambridge: Cambridge University of Press, 1991.

MATHIAS, Nelson. **Coral, um canto apaixonante**. Brasília: MUSIMED, 1986.

OLIVEIRA, Zilma de M. R. **O espaço físico e sua relação no desenvolvimento e aprendizagem da criança**. Petrópolis: Vozes, 2000.

PEREIRA, E. VASCONCELOS, M. **O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoais, interpessoal e comunitária.** Música Hodie. v.7, n.1, 2007, p.99-120.

RECK. Andre. **Educação musical e a música evangélica:** reflexões e problematizações. In: Anais do XVII Encontro Nacional da ABEM, 2008, CD-ROM.

O EXPRESSIONISMO ALEMÃO E SUAS MÚLTIPLAS DEUIRAÇÕES AMERICANAS

Lucas de Castro Murari⁵⁵

Fábio Pinheiro Francener Pinheiro⁵⁶

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

RESUMO

Análise histórica e estética de uma das principais vanguardas europeias do século XX, o Expressionismo. Procura-se entender a genealogia e suas principais características. A partir do processo de migração de alguns técnicos e realizadores, busca-se explicitar o desdobramento desse movimento na indústria de cinema hollywoodiana

Palavras-chave: expressionismo alemão; vanguarda; filme noir.

ABSTRACT

Historical and aesthetic analysis of a major European avant-gardes of the twentieth century, Expressionism. It seeks to understand the genealogy and its main characteristics. From the migration process of some technicians and directors, seeks to explain the unfolding of this movement in the Hollywood film industry.

Keywords: german expressionism; vanguard; film noir.

⁵⁵ Graduando em Cinema em Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná, trabalha com pesquisa e ensino de cinema atuando nos seguintes temas: história e teoria do cinema, linguagem cinematográfica, documentarismo e pedagogia audiovisual para crianças e adolescentes. lucasmurari@gmail.com

⁵⁶ Mestre em Ciências da Comunicação (Técnicas e Poéticas da Comunicação) pela Escola de Artes e Comunicações da Universidade de São Paulo, com projeto sobre a relação entre pesquisa histórica e roteiro audiovisual (2010). Possui Especialização em Produção Independente em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (2007). É graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1998). falupin@gmail.com.

GÊNESE DO EXPRESSIONISMO

O início do século XX na Alemanha foi um período bastante fecundo e ativo, nos mais diversos meios. Apenas três décadas após sua difícil unificação por Otto von Bismarck, este novo estado passou primeiramente por uma grande ascensão econômica, principalmente no campo industrial. Com a consolidação do país e um crescimento nacionalista cada vez mais perceptivo, a Alemanha entrou na Primeira Guerra Mundial como potência com objetivos imperialistas e, ao término desta, estava completamente arrasada. Como ressalta Lotte Eisner:

Os anos que seguem a Primeira Guerra Mundial são uma época singular na Alemanha: o espírito germânico se recompõe com dificuldade do desmoronamento do sonho imperialista; os mais intransigentes tentam se recobrar com um movimento de revolta, mas este é imediatamente sufocado. (EISNER, 1985, p.17)

Partindo deste ambiente, a arte na Alemanha se desenvolve durante algum tempo de maneira dispersa. Esta situação reflete o estado de espírito da nação em si. Se em um primeiro momento os artistas buscam uma corrente para se guiar, é revisitando e modernizando o Romantismo, importante movimento com gênese na Alemanha que os artistas do início do século XX irão se pautar. O expressionismo surge então como reflexão do inconsciente alemão, revelando a miséria e destruição que tanto os afligiam. Este tipo de manifestação psicológica pós Primeira Guerra se desenvolve primeiramente na pintura e, aos poucos, dilui perante outras artes. O historiador da arte Wolf-Dieter Dube diz sobre os primórdios do movimento:

Atribui-se uma grande variedade de fontes à origem da palavra “Expressionismo”, o que não surpreende, dada a tentação jornalística de a utilizar como oposto da palavra “Impressionismo”. Segundo alguns, o termo seria surgido quando o pintor Julien-Auguste Hervé expôs alguns estudos da natureza, em estilo acadêmico-realista (DUBE,1976,p.19)

É importante ressaltar que o Expressionismo é bastante diversificado. Esta heterogeneidade se deve ao contexto em que ele surgiu. O início do século XX foi um período propenso ao surgimento e legitimação das mais distintas correntes artísticas, isto em toda a Europa. Algumas das importantes vanguardas culturais do continente são: Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo e claro, Expressionismo.

Um das primeiras teorizações sobre o movimento alemão é a monografia de Paul Fechter. Esta deixa claro o alto grau de inventividade e rivalidade entre as nações, exemplificando um período ímpar da história da arte.

Fechter procurou classificar o Expressionismo como um movimento alemão contrário ao impressionismo e paralelo ao cubismo na França ou ao futurismo na Itália. Referia-se concretamente à avant-garde alemã. (1976,p.21)

EXPRESSIONISMO NO CINEMA

Não demorou muito para estas influências atingirem o cinema, arte bastante nova e a ainda em pleno desenvolvimento estético e tecnológico. Se o terreno estava propício ao campo da inovação, os cineastas germânicos utilizaram o estilo da pintura vanguardista para compor suas imagens. As deformações e estilizações pictóricas que sintetizavam a crise social e espiritual que assolava a Alemanha foram traduzidas na animização do cenário fílmico, criando um ambiente específico para a exploração de argumentos fúnebres.

Aliando os novos meios de representações visuais com uma economia propícia a ampliação, a Alemanha pós Primeira Guerra conseguiu consolidar a única vanguarda cinematográfica de caráter industrial. Ulrich Gregor esclarecem sobre o sucesso financeiro nesta década:

(...) causa motivada pela desvalorização do marco possibilitou a oferta de filmes no exterior a preços praticamente sem concorrência, e por outro lado, tirou dos produtores estrangeiros a vontade de exportarem para a Alemanha. Nesse período, a soma recolhida na Suíça por uma fita alemã era suficiente para amortizar os custos de sua produção. Esta situação privilegiada animou uma grande quantidade de especuladores a entrar no “negócio” do cinema. E algumas poderosas companhias lançaram na época os fundamentos de sua hegemonia. (ULRICH,1975,p.9)

O Expressionismo Alemão no cinema é conhecido como uma vanguarda, no entanto, ao contrário de outras escolas calcadas na experimentação de uma narrativa anticomercial e contra os padrões convencionais clássicos estabelecidos por D. W. Griffith, o Expressionismo busca uma reconfiguração estética para o público consumidor do produto industrial. Aquilo que difere uma obra como “O Nascimento de uma Nação” (*The Birth of a Nation*, 1915), de “O Gabinete do Doutor Caligari” (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) é a enunciação visual. Ambos os filmes são realizados em cima dos cânones do cinema clássico que, de uma forma ou de outra, predominam até hoje. O grande diferencial é a forma pela qual o filme alemão trabalha a plasticidade da imagem, utilizando o cenário para expressar a dramaticidade e, com isso, incorporando o espaço na ação de forma altamente funcional e diegética. Reiterando isto, o alemão Hugo Münsterberg é um dos primeiros a refletir sobre uma teoria geral do cinema e faz uma consideração no calor da hora (1916) sobre o estilo Expressionista:

O Efeito gerado pelo ambiente pode e deve ser muito explorado na arte dramática. Todos os elementos cênicos deveriam estar em harmonia com as emoções fundamentais da peça; aliás, não são poucos os atos cujo sucesso se deve à coerência da impressão emocional decorrente de uma ambientação perfeita, que reflete as paixões da mente. Do palco ao estilo de Reinhardt com seus efeitos estéticos de cor e forma – ao melodrama barato – com luz azul e música suave na cena final – a cenografia conta a estória da emoção íntima. Mas é na arte cinematográfica que se abrem as melhores perspectivas de utilização desses recursos expressivos adicionais que emanam do ambiente, dos elementos cênicos, das linhas, das formas e dos movimentos. (XAVIER, 1991, p.49)

Em suma, o expressionismo trabalha fenômenos interiores através de representações exteriores. Essa dualidade reforça o caráter psicológico tanto dos personagens, como do espectador. A dupla identificação da mise-en-scène com o público recorre a uma das principais características deste movimento: os temas macabros e insólitos. Isto permite uma relação do argumento com a narrativa, estabelecendo uma estética paradoxal. A carnificina da Primeira Guerra ofereceu material necessário para os artistas expressionistas fundamentarem suas criações. As atrocidades praticadas causaram um impacto na mente alemã, relegando um viés pessimista em grande parte destas manifestações artísticas. Lotte Eisner entende que:

Para a alma torturada da Alemanha de então, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de redenção espiritual. (EISNER, 1985, p.25)

O cinema alemão era predominantemente calcado no fantasmagórico e focava este universo do absurdo através da estilização visual. Vale ressaltar que o Expressionismo prossegue tendências do subjetivismo, vertente comum no Romantismo, sua principal influência. Os personagens de ambas correntes são criados em cima de crises, cada um a sua maneira, mas sempre beirando o catastrófico. O sombrio permeia o psicológico do personagem expressionista, da mesma forma que atua na arquitetura da cena - ressaltando sua visão interior.

Os objetos inseridos nas imagens dos filmes expressionistas trazem sempre um contexto com denotação simbólica, possibilitando uma lógica de interpretação e significação. Alguns elementos são bem comuns em boa parte da extensa filmografia expressionista. Merecem destaque: sombra, olheira, espelho, escada e casas. Estas matérias essenciais aos filmes são utilizadas como conceitos, decorando os ambientes e criando uma dramatização da atmosfera através de seus usos aliados a diegese. A fotografia trabalha o contraste entre o claro-escuro, acentuando os valores propostos.

FILMES EXPRESSIONISTAS

Uma das primeiras manifestações de caráter expressionista no cinema, fortemente influenciada pela pintura feita à época e pela escola cinematográfica dinamarquesa é “O Estudantes de Praga” (*Der Student Von Prag*, 1913), dirigido pelo alemão Paul Wegener e pelo dinamarquês Stellan Rye. O filme narra a história de um estudante atormentado pela sua imagem, simbolizado por dois elementos recorrentes ao estilo: o reflexo do espelho e sua própria sombra. Já nesta fita, o cenário serve como ingerência narrativa, atuando como personagem determinante dos eixos diegéticos. O clima fantástico proposto enaltece as qualidades imagéticas,

Ainda mais em cima de dois símbolos que reforçam o *duo*. Eisner esclarece sobre o filme de Wegener e Rye:

Com O Estudante de Praga, os alemães compreendem imediatamente que o cinema pode se tornar o médium por excelência de sua angústia romântica, permitindo reproduzir o clima fantástico das visões vagas que se esfumam na profundidade infinita da tela, espaço irreal que escapa ao tempo. (1985, p.40)

Esta obra precursora sintetiza todas as características que serão aprofundadas e exploradas no filme-chave do Expressionismo – “O Gabinete do Doutor Caligari” (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919), dirigido por Robert Wiene, produzido por Erich Pommer e roteirizado por Carl Mayer. Estes três nomes são fundamentais para uma compreensão da estética em voga. Mayer roteirizou inúmeras fitas da escola, principalmente para o cineasta F. W. Murnau. Erich Pommer é o principal produtor do Expressionismo. Ele alcançou a direção da UFA⁵⁷ e foi responsável pela consolidação de um caráter industrial à vanguarda. Pommer participou de vários filmes de diversos realizadores, mas sua parceira mais próspera foi com Fritz Lang. O cineasta Robert Wiene atuou como maestro de uma orquestra perante a equipe de “O Gabinete do Doutor Caligari”. O aspecto técnico é determinante na vanguarda expressionista. A sensibilidade é condicionada e os aspectos fílmicos necessitam de uma sintonia para se estabelecerem. A obra máxima do movimento se passa na cidade de Holstenwall e é contada através do *flashback*. O filme é sobre uma atração encenada pelo Doutor Caligari e seu parceiro Cesare. Ambos realizam um espetáculo de sonambulismo em uma feira, prevendo acontecimentos para a platéia. A grande questão é a antecipação da morte de interessados, alardeando a pequena vila. Descobre-se com o decorrer do filme que o doutor é o diretor de um asilo próximo e que Cesare é uma experiência científica psíquica. “O Gabinete do Doutor Caligari” é a exacerbação de todas as características expressionistas. É um tratado sobre a

⁵⁷ Ufa (*Universum Film Aktiengesellschaft*) é a principal empresa de produção cinematográfica alemã do período mudo. Foi criada em 18 de Dezembro de 1917.

utilização do cenário em prol do filme, possibilitando a integração dos atores com o vestuário, com a maquiagem e com a interpretação anti-naturalista. Os cenários pintados a mão exploraram a decoração, a iluminação e a arquitetura dos ambientes. As deformações radicais determinadas na obra de Wiene alcançam o emocional do público, transformando-o em um dos primeiros filmes de terror da história do cinema, causando espanto e admiração na platéia⁵⁸. A partir desta obra, o cinema alemão passa por um filtro *caligarista* e se renova diluindo os moldes em diversos cineastas, cada uma a sua maneira.

Expressionismo Americano – Ciclo De Monstros

O Expressionismo Alemão é uma vanguarda de cunho industrial que obteve êxito comercial na maioria de suas produções. Isto possibilitou projetos cada vez mais ambiciosos, chegando ao cume de Pommer gerir sob a direção de Fritz Lang - “Metrópolis” (*Metropolis*, 1927). O pesquisador português Eduardo Geada explica:

Erich Pommer, então administrador da UFA, anuncia a realização da película até então mais dispendiosa produzida na Europa, com a participação financeira de duas companhias americanas, a Paramount e a Metro-Goldwyn-Mayer. As filmagens de *Metropolis* decorreram entre Março de 1925 e Outubro de 1926. Com quase dois milhões de marcos gastos só em despesas de salários para as equipes técnicas e artísticas, a UFA encontrava-se à beira da falência em 10 de Janeiro de 1927, data da estréia do filme em Berlim. (GEADA, 1998, p.174)

Com o bom resultado atingido com o decorrer dos anos, a Indústria Hollywoodiana percebe e começa a agir frente ao concorrente alemão. Contratando aos poucos - diretores, roteiristas, produtores, atores, técnicos e cenógrafos germânicos. Esta emigração em massa, a partir de meados dos anos 20 vai influenciar ambas as cinematografias. Um importante nome da vanguarda alemã como F.W Murnau vai para os Estados Unidos em 1926 e realiza sobre a égide hollywoodiana, duas obras-primas da história do cinema – “Aurora” (*Sunrise*, 1927) e “Tabu” (1931). Porém, se a intromissão americana remarcou posições do mercado mundial, a ascensão do nazismo decretou de vez o término do expressionismo e do estilo que havia sido cultivado por Wiene, Murnau, Lang, entre outros. Adolf Hitler e Joseph Goebbels, seu Ministro da Cultura e da Propaganda transformaram o cinema nacional em um veículo de propaganda do Terceiro Reich. Muitos profissionais da indústria cinematográfica alemã eram contra esta imposição e tomaram medidas, como o auto-exílio de Fritz Lang. Com o fortalecimento do nazismo e o cerco aos judeus, aqueles que ainda não haviam tomado uma atitude precisaram agir, não por medidas estéticas,

⁵⁸ “O Gabinete do Doutor Caligari” (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) obteve um grande sucesso de crítica e de público na época de seu lançamento.

mas por imposições religiosas e políticas. Billy Wilder, judeu, polonês com carreira cinematográfica na Alemanha e um dos que aderiram ao êxodo, relembra em sua biografia escrita por Charlotte Chandler um bom exemplo de como andava a situação no país:

Peter Lorre era o ator preferido de Goebbels, em Berlim. Goebbels disse-lhe isso. Os dois estavam juntos num elevador, e Goebbels disse-lhe de um modo bastante amigável que talvez fosse bom para sua carreira que ele viajasse pelo exterior por um tempo. O nome verdadeiro de Lorre era Löwenstein, e ele era judeu. Era um cara inteligente, e entendeu o recado. Teve sorte que Goebbels gostasse dele. Poucas pessoas receberam aquele tipo de alerta pessoal de Herr Goebbel. (CHANDLER, 2003, p.88)

Fato é a contribuição técnica e artística dos alemães na Indústria Norte-Americana. Esta ascendência é tanto narrativa como estilística. O Expressionismo se pautou no horror como base de seus enredos. Os personagens eram monstros, vampiros, robôs, sonâmbulos, entre outros tipos sempre atormentados e irrealistas. Já no início da década de 30, ao menos dois realizadores farão obras e constituirão suas filmografias em temas fortemente influenciados pela escola alemã. James Whale filma duas fitas sobre o personagem Frankstein, baseado no livro de Mary Shelley - "*Frankstein*" (1931) e "*A Noiva de Frankenstein*" (*Bride of Frankenstein*, 1935). São duas apropriações que em termos de composição, maquiagem, figuração e caracterização do protagonista monstro explicitam uma influência do estilo germânico. Contudo, algumas cenas deixam claro o embate entre os dois feitios. É impensável que um filme expressionista utilize a natureza como paisagem. Esta é sempre suprimida ou deformada ao extremo. No primeiro "*Frankstein*", por exemplo, encontramos várias cenas no campo, no lago e nas ruas. A paisagem natural ganha espaço nessa diluição no cinema hollywoodiano, em detrimento aos estúdios com função claustrofóbica, como em "*O Gabinete do Doutor Caligari*".

Outro artista que permeava o grotesco em suas obras é Tod Browning. Em "*Drácula*" (1931), o cineasta cria a imagem iconográfica do personagem de Bram Stoker. Apenas alguns anos antes, F.W Murnau havia adaptado este livro, mas sem possuir os direitos autorais. Com isso, o cineasta expressionista alterou nomes e o próprio título da obra para "*Nosferatu, Uma Sinfonia do Horror*" (*Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens*, 1922) e é considerado por muitos como um dos mais estupendos filmes do movimento. Lotte Eisner, grande admiradora do cinema de Murnau afirma:

Em Friedrich Wilhelm Murnau, o maior diretor que os alemães jamais tiveram a visão cinematográfica nunca é resultado apenas da tentativa de estilização do cenário. Ele criou imagens mais estupendas, mais arrebatadoras da tela alemã. (EISNER, 1985, p.72)

Outro admirador do cineasta e do filme em si era o teórico Bela Balazs que alcunhou seus filmes de "*sopros glaciais do além*". Embora com menos de uma década de diferença, a Universal

Pictures resolveu produzir um filme sobre a mesma *persona*. Tod Browning já era familiarizado com o universo do absurdo e personagens bizarros. Um filme anterior como “O Monstro do Circo” (*The Unknown*, 1927) já trata do insólito. Em sua adaptação de Bram Stoker, o ator Bela Lugosi eterniza o personagem em interpretação marcante. É nítida uma estética do exagero, contrastando a fotografia dentro de parâmetros de *chiaroscuro* e conduzindo o protagonista para uma interpretação excessiva⁵⁹. O cinegrafista alemão Karl Freund foi o responsável pela fotografia do filme e grande parte das cenas também foram comandadas por ele. Browning teve problemas com a produção, pois não considerava este uma obra pessoal e ficou afastado em períodos de realização. O técnico europeu auxiliou na execução de diversas fitas clássicas, entre elas: “A Última Gargalhada” (*The Last Laugh*, 1924), “Metrópolis” (*Metropolis*, 1927) e “O Golem (*Der Golem - Wie er in die Welt kam*, 1920). A iluminação e o visual de “Drácula” são dignos dos melhores filmes deste estilo e Freund trabalhou os mesmos contrastes e sombras da vanguarda que o formou. Se “Drácula” lida com uma preponderação visual de cunho expressionista, no filme “Monstros” (*Freaks*, 1932) do mesmo Tod Browning, o diretor subverte a utilização de personagens esquisitos e cria uma obra singular sobre uma trupe de seres deformados e com problemas físicos de um circo de atrações bizarras. No entanto, aqui, os tipos são utilizados no sentido oposto do expressionismo, criando uma catarse pelos seres oprimidos e especiais.

Artistas como Karl Freund, Fritz Lang, Peter Lorre, Robert Siodmak, Michael Curtiz, Erich Pommer, Billy Wilder, Ewald André Dupont, Paul Leni, entre outros profissionais impulsionaram a indústria cinematográfica hollywoodiana. Estes são todos europeus, alemães e judeus, na sua maioria. Entretanto, muitos deles perderam a autonomia de criação obtida na UFA, passando por censuras e regras que limitavam suas grandes capacidades individuais. Sobre isso, o crítico Peter Buchka relata:

Já uma vez, nos anos 20, diretores alemães como Lubitsch e Murnau tinham ajudado o cinema hollywoodiano, que patinava no estilo esparramado do slapstick, a tirar o pé da lama, projetando sobre ele, para satisfação principalmente do público burguês, as luzes da cultura européia; e não foi pouco importante a brecha que abriram para os inúmeros imigrantes da Alemanha de Hitler, que alguns anos depois, afluíram para Hollywood em busca de emprego. Mas justamente porque estavam necessitados, foram logo engolidos pela indústria, perdendo com isso o estilo pessoal. (BUCHKA, 1987, p.16)

Se as restrições impuseram limitações, os filmes inspirados e auxiliados pelos europeus criaram um verdadeiro gênero dentro do mercado americano. A Universal foi à principal

⁵⁹ Overacting: é o exagero dos gestos e da fala na atuação. Pode ser intencional, ou não.

produtora destes e obteve sucesso em muitas de suas apostas, principalmente durante as décadas de 30 e 40. A repulsa dos personagens alemães e horror que os acentuavam se transfiguraram em ousadas temáticas dentro do cinema feito nos Estados Unidos, trabalhando o emocional do espectador. Além das filmografias de Tod Browning e James Whale, vale destacar dentro do ciclo de monstros da Universal Pictures: a versão espanhola de “Drácula” (*Dracula*, 1931), dirigida por George Melford; “O Crime da Rua Morgue” (*Murders in the Rue Morgue*, 1932); de Robert Florey; “A Múmia” (*The Mummy*, 1932), de Karl Freund; “O Gato Preto” (*The Black Cat*, 1934), de Edgar G. Ulmer; “O Corvo” (*The Raven*, 1935), de Lew Landers; “A Mão da Múmia” (*The Mummy’s Hand*, 1940), de Christy Cabanne e “O Túmulo da Múmia” (*The Mummy’s Tomb*, 1942), de Harold Young. Os dois principais personagens explorados pela *major* foram a Múmia e Drácula, cada um recebeu vários desdobramentos distintos. Alguns atores foram responsáveis pela consagração do gênero de monstros na Universal: Vincent Price, Béla Lugosi, Boris Karloff e Lon Chaney são os principais, sempre com interpretações marcantes, acentuadas e com uma *persona* bem caracterizada, tanto em sentido físico, como psicológico.

FILME-NOIR

A priori, a influência expressionista foi mais temática no cinema americano. Todavia, nos anos 40, o estilo visual contrastado e sombrio derivado da vanguarda atinge o cinema americano, reconfigurando as imagens em termos estéticos. Além dessa alteração imagética, os argumentos dos filmes também mudaram, inspirados basicamente em três escritores de romances policiais da época: Dashiell Hamett, Raymond Chandler e James Cain. Vale lembrar que os Estados Unidos sofreram uma grande crise econômica em 1929 e, adentraram a II Guerra Mundial em 1941. Assim como o imaginário alemão estava dilacerado no período pós I Guerra, a moral norte-americana também sofreu abalos durante as décadas de 30 e 40. Um dos reflexos foram os assuntos da literatura de ficção feita à época - violência, sexo, investigação, ganância, traições e homicídios surgem fortemente nas obras. A 7ª arte, com sua capacidade ímpar de se apropriar de elementos hodiernos parte então para um novo modo de realização, constituindo aquilo que ficou conhecido posteriormente como filme *noir*. O roteirista e cineasta Paul Schrader foi categórico na sistematização deste estilo e listou quatro elementos culturais que o determinaram:

(...) o pessimismo provocado pela guerra e pelas dificuldades de adaptação à nova ordem econômica dela resultante; a impressão documental e realista aperfeiçoada pela rodagem dos filmes nas ruas e em cenários naturais; a influência da composição plástica e fotográfica do expressionismo alemão, devida aos inúmeros cineastas vindos da Europa; a

tradição do romance hard-boiled, que forneceu os ambientes, os conflitos, os personagens e a tipologia do enredo. (GEADA, 1998, p.310)

Assim como o ciclo de monstros possui divergências drásticas com a vanguarda industrial européia, o filme *noir* também se difere em vários procedimentos. O expressionismo trata do horror, de personagens fantásticos em périplos aterrorizantes. No estilo *noir*, os argumentos lidam com suspense, com personagens humanos em narrativas sobre crimes. Outro fator é o realismo, que se apóia em cenários naturais e interpretações convincentes na indústria americana. Já em “Nosferatu, Uma Sinfonia do Horror”, por exemplo, é imposta uma atuação mínima, anti-naturalista e expressiva, do ponto de vista emotivo. O naturalismo é refutado em todos os sentidos. Outro termo desigual entre eles são os objetos. Matérias casuais como espelhos e escadas servem para mover as narrativas e auxiliar na dramatização do Expressionismo; não que o ciclo *noir* não possua estes elementos, mas facas e vários tipos de armas são recorrentes nas histórias, sempre resolvendo ou alterando rumos de personagens, algo inexistente nos filmes alemães. Do mesmo modo é implausível o humor e cinismo nas obras germânicas, tão usuais no *noir*. Ambos ambientes são estilizados, criando uma atmosfera funcional ao proposto. O *flashback* também é comum, permitindo narrativas mais elaboradas.

Esta marca de realização começa nos primeiros anos da década de 40 e encerra seu período de glória no fim dos anos 50. Alguns diretores são importantes para sua consagração: O alemão Fritz Lang realizou diversos filmes em Hollywood que dialogam com o estilo, entre eles – “Quando desceram as trevas” (*Ministry of Fear*, 1944); “O segredo atrás da porta” (*The Secret Beyond the Door*, 1948) e “Os Corruptos” (*The big heat*, 1953). John Huston é outro que ajudou a legitimá-lo com– “Relíquia Macabra” (*The Maltese Falcon*, 1941); “Paixões em fúria” (*Key Largo*, 1948) e “O Segredo das Jóias” (*The Asphalt Jungle*, 1950). O austríaco Billy Wilder é responsável por um dos grandes filmes do estilo – “Pacto de Sangue” (*Double Indemnity*, 1944). Alfred Hitchcock ficou tão admirado por este filme que disse “Depois de “Pacto de Sangue”, as duas palavras mais importantes no cinema são Billy Wilder” (CHANDLER, 2003. p.128). A lista de filmes *noir* é grande e o impacto do estilo no cinema mundial ecoa até hoje. Este estilo com clara influência expressionista remodelou os paradigmas estéticos e narrativos da indústria americana, criando um modelo que refletia os dramas da época e o imaginário do cidadão americano.

TIM BURTON

Como visto, a estética expressionista influenciou tanto a narrativa como o estilo do cinema feito nos Estados Unidos das décadas seguintes. Esta congruência é tanto que mesmo cineastas contemporâneos da Europa (Philippe Garrel, Leos Carax) como dos Estados Unidos – Tim Burton - admitem procedimentos da vanguarda em voga. Este cineasta americano é um dos que levam mais a fundo a significação dos códigos de Wiene, Lang e Murnau. Burton é um expoente de cinema de autor que trabalha para a indústria, construindo uma filmografia diferente para os padrões fílmicos de Hollywood. Ele iniciou sua carreira trabalhando para Disney como animador. Foi demitido, devido à incompatibilidade de narrativas fúnebres com o modelo da empresa. Os ambientes de seus filmes revisitam construções expressionistas, exagerando nos tons e recorrendo a oposições entre o claro e o escuro. Logo em seu primeiro curta-metragem realizado na Disney, a animação “Vincent” (1982) ele alcança uma projeção. O curta é sobre um garoto que sonha em ser Vincent Price, famoso ator de terror. Nesta animação, todas as características que serão desenvolvidas com o decorrer da filmografia de Burton já aparecem: a fotografia é extremamente contrastada, os ambientes são claustrofóbicos e macabros, a maquiagem e o figurino ajudam a compor a visão do personagem. O garoto que protagoniza o filme atua de maneira reservada, ou seja, mínima. O diretor opta por uma maior expressividade interior, criando uma aura característica. O filme é relatado em *off* pelo próprio Vincent Price. A narrativa exagerada reforça a dramaticidade e os dilemas do menino. Os elementos estilísticos e temáticos deste curta referenciam o Expressionismo Alemão e apresentam o cineasta que atingiria uma posição privilegiada dentro do cinema comercial norte-americano.

Em seu segundo curta-metragem – “Frankenweenie” (1984), o diretor também opta por uma assinatura expressionista. O filme de 29 minutos é uma releitura da história de *Frankstein*, só que aqui, quem ganha à vida é Sparky, o cachorro de uma típica família norte-americana. Este é atropelado por um carro e o feito abala o menino que protagoniza a fita. A fotografia é extremamente trabalhada e composta. A iluminação fundamenta a vanguarda e os contornos marcam os contrastes típicos. Um bom exemplo das múltiplas inspirações do realizador. Em “Edward Mãos de Tesoura” (*Edward Scissorhands*, 1990), Burton aborda o mesmo tema. Porém, ele subverte as lógicas da história de *Frankstein* e traça um contorno sensível as características do personagem interpretado por Johnny Depp, seu ator fetiche. Seu figurino lembra muito Cesare, o sonâmbulo de “O Gabinete do Doutor Caligari”. A maquiagem excessiva ajuda a salientá-lo. A interpretação novamente é mínima, beirando o anti-naturalismo típico de Cesare (Conrad Veidt).

A oposição de dois universos díspares estabelece uma diferença nítida, focando na concepção visual dos espaços. Os escuros góticos típicos dos primeiros curtas se contrapõe com um vilarejo alegre e colorido. A modernização deste cineasta contemporâneo distingue suas referências do ponto de vista ético e moral. Tanto o cachorro de “Frankenweenie”, como “Edward” são benévolos, contrariando os personagens expressionistas. Tim Burton produziu uma animação baseada em um poema seu: “O Estranho Mundo de Jack” (*The Nightmare Before Christmas*, 1993), dirigido por Henry Selick. Este filme ilustra o embate entre dois mundos distintos e conflitantes – de um lado Jack, o rei da cidade do Halloween, e do outro, Papai Noel e a tradição natalina. É interessante o viés original pela qual é abordada esta comemoração. A relação simétrica entre os universos potencializa a história e cria, através de suas divergências, o uso de cores de forma inteligente e funcional. “O Estranho Mundo de Jack” por mais que não seja dirigida por Tim Burton é um de seus filmes mais pessoais, tanto que o título original possui seu próprio nome antes da chamada em inglês. Sem contar que é a obra expressionista por excelência deste realizador e todas as características da vanguarda e suas influências estão nítidas na composição dos quadros e na elaborada fotografia.

Em “Batman” (1989), a cidade de Gotham City é utilizada como personagem relevante da trama, conduzindo personagens entre uma arquitetura urbana típica de um clássico como Metrópolis (1927). A maioria das cenas deste são rodadas com fortes sombras ou em ambientes escuros. O filme é sobre o herói combatendo o crime da grande cidade e à noite representa a exorcização dos aspectos criminais. As maquiagens dos vilões e do protagonista em “Batman” são carregadas, trazendo aspectos pessoais através da sua figurinização. A construção do antagonista “Coringa” lembra muito a ambigüidade do “Doutor Mabuse”, personagem criado na trilogia de Fritz Lang. A sugestividade pela qual este comete seus crimes elabora um personagem complexo, cheio de manias caricatas que serão utilizadas por Jack Nicholson no filme americano.

Tim Burton se especializou na criação de universos lúdicos e habitados por personagens estranhos. Boa parte de sua filmografia é feita em cima de padrões fantásticos e irrealis. Filmes como “A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça” (*Sleepy Hollow*, 1999); “A Fantástica Fábrica de Chocolate” (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005); Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007) e Alice no País das Maravilhas (*Alice in Wonderland*, 2010) lidam com medos humanos e estilizações nunca gratuitas, sempre a serviço da narrativa e da construção de personagens. Esta característica foi usurpada do Expressionismo e alcança seu apogeu com este cineasta contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CHANDLER, Charlotte. **Ninguém é perfeito: Billy Wilder – uma biografia pessoal**. São Paulo, Editora Landscape, 2003.
- DUBE, Wolf-Dieter. **O Expressionismo**. São Paulo, Verbo/Edusp, 1976.
- GEADA, Eduardo. **Os Mundos do Cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico**. Lisboa, Notícias Editorial, 1998.
- EISNER, Lotte. **A Tela Demoníaca**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.
- ULRICH, Gregor. **História do Cinema Alemão**. Salvador, Instituto Goethe, 1975.
- XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1991.