

encantados e... sujeitos

CORPO E CRIAÇÃO

Renata Bittencourt Meira
Joice Aglae Brondani

{ ORGANIZADORAS }

EDUFU

CAPES

Encantados e... sujeitos:
corpo e criação

REITOR
Valder Steffen Jr.

VICE-REITOR
Orlando César Mantese

DIRETOR DA EDUFU
Guilherme Fromm

CONSELHO EDITORIAL
Carlos Eugênio Pereira
Décio Gatti Júnior
Emerson Luiz Gelamo
Fábio Figueiredo Camargo
Hamilton Kikuti
Marcos Seizo Kishi
Narciso Laranjeira Telles da Silva
Reginaldo dos Santos Pedroso
Sônia Maria dos Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

E56s Encantados e sujeitos: corpo e criação / Organização Renata
 Bittencourt Meira, Joice Aglae Brondani . -- Uberlândia : EDUFU,
 2018.
 154 p. : il.

ISBN: 978-85-7078-474-2

1. Artes cênicas. 2. Performance (Arte). 3. Máscaras. 4. Criação
(Literária, artística, etc.). 5. Subjetividade na arte. 6. Processo de
criação. I. Meira, Renata Bittencourt (Org.). II. Brondani, Joice Aglae
(Org.). III. Título.

CDU: 792

Rejane Maria da Silva – CRB6/1925

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Editora de publicações	Maria Amália Rocha
Assistente editorial	Leonardo Marcondes Alves
Revisão	Cláudia de Fátima Costa
	Leonardo Remiggi Burgos
Revisão de referências	Alessandra Lelis
Diagramação	Luís Frederico Serraglia
Capa	Eduardo Warpechowski
Imagem da capa	StockPhotos

Encantados e...
sujeitos: corpo e criação

Renata Bittencourt Meira
Joice Aglae Brondani
Organizadoras



Aos encantados...

Ao Prodoc-Capes.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes
da Universidade Federal de Uberlândia.

Subjetos e encantados

Renata Bittencourt Meira

Desde 2011, quando foi iniciada esta trajetória de criação textual em performance¹, o termo “subjetos” provoca questionamentos e suas diferentes referências surpreendem e desafiam a entender como a multiplicidade de sentidos que emana deste conceito se mantém coerente com a expressão e compartilhamento da subjetividade dos processos de pesquisa em questão nesta obra.

A palavra Subjetos surgiu por meio da oralidade, nas discussões acerca da materialização da subjetividade encontrada na experiência do movimento, em cada uma das trajetórias de pesquisa no mestrado em Artes aqui apresentadas. Palavra que unifica os termos sujeito e objeto passou da fala à escrita e se refere aqui, ao mesmo tempo, a dois sentidos de sujeito, o “‘sujeito’ da razão, do conhecimento e da prática; e aquele que sofria as consequências dessas práticas – aquele que estava “sujeitado” a elas”². Os escritos a seguir foram criados no cruzamento destes sentidos, em situação de experiência.

Subjetos se apresenta agora como um termo polissêmico, e assim deve ser entendido e apreciado. As distintas referências que desperta, certamente dará a cada leitor entendimentos diferentes. A multiplicidade de sentidos irradiada da palavra “subjetos” é central para a leitura dos textos que se seguem. Os textos tratam de modos distintos de diferentes experiências, com objetivos diferentes, nem sempre procurando revelar o processo, por vezes revelam a imprecisão e a polissemia próprias da experiência encarnada. Neste conjunto variado de entendimentos acerca dos textos que emanaram de diferentes sujeitos em criação surgem os Encantados...

¹ BRONDANI, Joice A.; MEIRA, Renata B. (Org.) *Encantados e sujeitos: textos in performances*. Prodoc-Capes, 2014.

² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, p.26.

Sumário

- 9 Introdução: encantos, devaneios, sujeitos e encantados
Joice Aglae Brondani
- 11 Corpo e criação de conhecimento em Arte
Renata Bittencourt Meira

ARTE DO MOVIMENTO: EDUCAÇÃO SOMÁTICA

- 31 Entre um projeto de pesquisa e a sujeita
Laíza Coelho Gomes
- 39 Os desdobramentos da percepção do corpo e dos sentidos no processo de criação — a vida em constante paradoxo
Isabel Cristina Alves Pimenta Braga

TÓPICOS ESPECIAIS EM CRIAÇÃO E PRODUÇÃO EM ARTES: PROCESSOS CRIATIVOS NA ARTE DO CORPO

- 49 Ensaio cantado sobre o desconhecido
Maria Lyra
- 57 Imagens para além da visão
Marina Vargas Tomaz

TÓPICOS ESPECIAIS EM CRIAÇÃO E PRODUÇÃO EM ARTES: PROCESSOS CRIATIVOS E EM CRIAÇÃO

- 67 Realidade e ficção no espetáculo *Dama da Noite*
Carloman Weliton Soares Bonfim
- 77 A potência da imaginação nos processos criativos teatrais: um olhar sobre o diretor Gilles Gwizdek
Marcio Dias Pereira, Narciso Telles

- 87 Criatividade e imaginação no Teatro-Esporte
Brenno Jadvas Soares Ferreira
- 107 Ensaios de um coveiro: exumação do “material futebol”
Luiz Eduardo Rodrigues Gasperin

OUTROS ENCANTOS...

- 105 O alter e a arte: o Outro como lugar de (in) completudes,
(im)possibilidades e (inter)corrências
Dickson Duarte Pires
- 119 O uso da metáfora no processo de criação artística:
reflexões a partir do corpo-encruzilhada
Jarbas Siqueira Ramos
- 135 Descobrindo um vulto em couro: processo criativo Sind D.O.C
Joice Aglae Brondani

Introdução: encantos, devaneios, sujeitos e encantados

Joice Aglae Brondani

A tinta de escrever, por suas forças de alquímica tintura, por sua vida colorante, pode fazer um universo, se apenas encontrar seu sonhador.

(G. Bachelard, 1986)¹

Encantados e... sujeitos: corpo e criação constitui um segundo resultado de um outro momento do encontro com a professora Renata Bittencourt Meira durante o Prodoc-Capes, desenvolvido no PPGartes da UFU (2011-2014). O primeiro “Encantados e sujeitos: textos in performances” foi resultante de disciplinas ministradas por mim e pela profa. dra. Renata Bittencourt Meira conjuntamente (Tópicos especiais em criação e produção em Artes: corpo, máscara e cultura popular), durante os anos de 2011, 2012 e 2013. Esse segundo livro é resultante de disciplinas dadas separadamente durante o ano letivo de 2014. A professora Renata Bittencourt Meira ministrou no ProfArtes a disciplina “Arte do movimento: educação somática” e no PPGArtes “Tópicos especiais em criação e produção em Artes: processos criativos na arte do corpo”, enquanto que eu ministrei para duas turmas do PPGArtes a disciplina “Tópicos especiais em criação e produção em artes: processos criativos e em criação”. Já pelos nomes das disciplinas que ministramos separadamente, é possível ter a percepção de que ambas seguiram no mesmo fluxo, buscando despertar nos estudantes da pós-graduação modos de compreensão e processos de criação além de recriar nossas próprias referências e novas outras experiências.

Os escritos aqui apresentados fazem parte desse segundo momento de encantamentos. Sem perder a liberdade para desenvolver uma forma criativa de escrita, mas sem, necessariamente, o compromisso de fugir às

¹ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 2.ed. São Paulo: Difel, 1986.

normas ABNT, “Encantados e sujeitos” continua sendo um espaço aberto para escrituras diversas, escritas experimentais, escritas e experimentos e outros encantados convidados - tudo é compartilhamento, produção de saberes e experiências conjugadas.

O encontro com a professora Renata Bittencourt Meira foi acolhedor, podemos dizer que aprendemos uma com a outra e com os que frequentaram as disciplinas. Não foi um simples compartilhamento de disciplinas ministradas, foram compartilhamentos de olhares, reflexões, pensamentos, experimentos, ritmos, risos e falas. Estas nem sempre eram em comum acordo, mas a liberdade e a aceitação do olhar diferente era o nosso principal objetivo e isso só fazia enriquecer nossas sintaxes. Posso dizer que foi um bonito encontro, cheio de encantamentos.

E eis que o encontro continuou frutificando mesmo ministrando disciplinas separadas. O encontro continuou retumbando e causando encantamentos, em cada uma de um modo e refletindo nos resultados aqui compartilhados.

Corpo e criação de conhecimento em Arte

Renata Bittencourt Meira¹

Quando temos palavra para algo, também já o ultrapassamos.

Friedrich Nietzsche

Este trabalho é uma contribuição para as pesquisas em artes como cruzamento invertido na relação das práticas e ideias artísticas, ambos os procedimentos fundamentais e inseparáveis para a criação do conhecimento em Artes na universidade. Cruzamento invertido em relação aos procedimentos acadêmicos por propor que as ideias surjam de práticas performáticas e por estimular que as ideias se deixem apresentar embebidas de subjetividades. A proposta emerge de um tempo em que as certezas se desmancham e as crises acadêmicas, climáticas, econômicas, sociais e políticas exigem mudanças radicais de comportamentos e entendimento de mundo. Alinha-se com o pensamento pós-abissal² e com as etnociências no reconhecimento de saberes múltiplos e diversos. Neste contexto evoca o olhar para a invisibilidade e arrisca abalar os processos de pesquisa de estudantes da pós-graduação em Artes. Este trabalho está localizado dentre os processos contemporâneos de criação da pesquisa em artes cênicas no âmbito acadêmico de formação do pesquisador-artista.

O processo epistemológico de saberes artísticos busca hoje referências próprias. É em si um processo de criação que precisa se diferenciar dos saberes instituídos. Para isto, a experiência aqui analisada,

¹ Doutora, professora do curso de Teatro, do Programa de Pós Graduação em Artes e do Programa Profissional de Pós Graduação em Artes, atual diretora do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

² O pensamento abissal “consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade de social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente”. (Santos, 2010, p.32)

se aporta no “saber orgânico, ou saber corporal, considerando-se que o corpo era parte integrante do ato de conhecer e que isso era, igualmente, causa e efeito da constituição do corpo social em seu conjunto” (Maffesoli, 2008[1996], p.162). Este *processocorpo* é intimamente vinculado à ecologia de saberes e à interculturalidade, e reconhece ser “impossível fugirmos de nossa posição social e de nosso condicionamento histórico” (Burke, 2003, p.17).

Para a ciência clássica, o conhecimento produzido experimentalmente nas práticas de educação somática não é totalmente válido porque é carregado de subjetividade. A objetividade consiste em tratar o corpo como um objeto, falando dele em terceira pessoa. A educação somática define corpo não como um objeto, mas como um processo corporificado de consciência interna e comunicação. (Green, 2002, p.114apud Domenici, 2010, p.73).

Os estudos acadêmicos das culturas orais nos levam a problematizar a elaboração muda e solitária de um texto, como uma dissertação, quando consideramos a unidade corporente. Paul Zunthor (1993, p.109) ao analisar a performance cultural tradicional afirma que – “a transmissão de um texto pela voz, a performance, supõe a presença física simultânea, [...] uma troca corporal: olhares, gestos. Ao passo que, quando a leitura torna-se muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo”.

Esta questão vem sendo trabalhada em cursos de Pós-Graduação³ do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, uma vez que a pesquisa em Arte mergulha muitas vezes no conhecimento sensível. “Como reconectar o corpo ao seu saber sensível, à sua potência criativa e resgatá-lo do plano meramente utilitário e funcional?” questiona Silvana Oliveira na introdução de sua dissertação (Oliveira, 2013, p.15). Esta questão indica que há uma ruptura que necessita ser religada.

Este problema não é exclusivo das Artes, desde a década de 1960 as pesquisas científicas sobre cognição humana mostram que o conhecimento é construído na interação com os objetos, “no qual participam, além da informação visual, outros tipos de dados, como

³ Curso de Mestrado em Artes, Curso de Mestrado Profissional em Artes e Doutorado Interinstitucional (Dinter) em Artes Cênicas, entre a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), entidade promotora, e a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), entidade receptora.

tato, cheiro, sons e também experiências da memória” (Domenici, 2010, p.72). Nesta corrente teórica, que nos anos 1980-90 foi denominada *embodied cognition*,

a experiência corporal (sensório-motora) é a base para a construção de qualquer tipo de conhecimento (...). Proposições como essa, que a ciência apenas recentemente passou a aceitar, já vinham sendo testadas na prática no campo da educação somática, há décadas, o mesmo ocorrendo com temas como consciência, memória, aprendizado, dentre outros, para as quais já se aceitavam proposições igualmente distantes da ciência clássica. (Domenici, 2010, p.72-73).

As disciplinas “Tópicos especiais em criação e produção em artes: corpo, máscara e cultura popular”, “Tópicos especiais em criação e produção em artes: processos criativos na arte do corpo”, e “Arte do movimento: educação somática, criação e pesquisa”⁴ propuseram experiências nas quais os estudantes de pós-graduação em artes puderam trabalhar em suas pesquisas em um processo de criação de uma performance e um texto. As práticas propostas objetivaram provocar um processo de integração complexo. Propuseram integrar corpo-texto, integrar corpo-saber sensível, integrar corpo-conhecimento e integrar pesquisa-pesquisador. O caminho escolhido foi um processo de criação simultânea de uma performance e um texto da ou sobre a pesquisa que cada participante desenvolvia na pós-graduação.

Um corpo, uma engrenagem de sensações que intrigam textos o tempo todo. E esses textos que vão sendo produzidos são muito ruidosos, exatamente porque operam vozes que discordam entre si. (Preciosa, 2010, p.25)

Neste processo a educação somática foi um dos eixos orientadores de experiências corporais e um dos pressupostos que organizam a reflexão e a realização das atividades. Considerando a experiência humana e a subjetividade como conhecimento, “o professor de educação somática

⁴ “Tópicos especiais em criação e produção em artes: corpo, máscara e cultura popular”, oferecida no segundo semestre de 2012 e em 2013, “Tópicos especiais em criação e produção em artes: processos criativos na arte do corpo”, oferecida no segundo semestre de 2014, e “Arte do movimento: educação somática, criação e pesquisa”, oferecida no segundo semestre de 2014.

utiliza as seguintes estratégias pedagógicas: a sensibilização da pele, o aprendizado pela vivência e a flexibilidade da percepção”. (Bolsanello, 2015) Dentre as referências de educação somática lançamos mão da Sensopercepção desenvolvida na Argentina por Patrícia Stokoe⁵, que reúne os conhecimentos organizados por Rudolf Laban e por Gerda Alexander, criadora da Eutonia; dos trabalhos desenvolvidos por Ivaldo Bertazzo⁶ e por Klauss Vianna⁷.

O pesquisador escreve durante horas, se aquieta em leituras e se recolhe das relações em busca da concentração. Alguns artistas pesquisadores vivem outro processo corpo. Experimentam momentos alternados entre a escrita que aquieta o corpo, e uma rotina de treinamentos e ensaios; entre processos de recolhimento e a exploração, criação ou elaboração de movimento nas artes cênicas. A experiência de criação de movimento facilita o processo proposto pela disciplina, pois este pesquisador artista sabe significar os movimentos e criar a partir de improvisações. Nas disciplinas este saber foi central, quem nunca havia vivido pode experimentá-lo, a diferença é que a criação de movimentos e a expressão cênica da performance têm como objetivo unificar os processos da cena e da escrita acadêmica.

A pesquisa de cada um procurou seu espelho invertido (Gomes, 2015⁸), seus paradoxos e fragmentações (Braga, 2015⁹). Considerando que “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal” (Santos, 2010, p.31), o trabalho buscou trazer à tona elementos fundantes da pesquisa invisibilizados e localizados “do outro lado da linha” abissal

⁵ Patrícia Stokoe “foi a primeira a perceber o quanto a eutonia seria valiosa para a expressão corporal, empenhando-se na criação de grupos de investigação em Buenos Aires e São Paulo, no Jogo Estúdio, em 1974”. (Brieghel-Müller, Gunna. *Eutonia e Relaxamento*. São Paulo: Summus, 1998. p.7).

⁶ Ivaldo Bertazzo, bailarino, coreógrafo, educador e pesquisador do movimento; desenvolve desde a década de 1970 trabalhos em dança em que autonomia do corpo e cidadania são os eixos condutores. Escreveu vários livros, entre eles *Cidadão Corpo*, publicado pela editora Summus em 1996.

⁷ Coreógrafo, “professor e pesquisador, Klauss Vianna (1928-1992), por aproximadamente quarenta anos, dedicou-se a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano”, (Miller, 2007, p.15) é hoje a maior referência em educação somática no Brasil.

⁸ GOMES, Laíza Coelho. *Entre um projeto de pesquisa e a sujeita*. Texto resultante do processo analisado neste ensaio e integrante desta publicação.

⁹ BRAGA, Isabel Cristina Alves Pimenta. *Os desdobramentos da percepção do corpo e dos sentidos no processo de criação – a vida em constante paradoxo*. Texto resultante do processo analisado neste ensaio e integrante desta publicação.

(Santos, 2010, p.32). Algumas pontes entre o conhecimento de cada lado da fenda abissal foram criadas e quem sabe atravessadas. A proposta é provocar o estudante a perceber que existe um campo invisível no conhecimento, que estrutura ou desestrutura sua pesquisa. No caso, este campo de conhecimento abissal, do lado de lá da universidade, é convocado à pesquisa por meio da sensibilização sutil do corpo e por meio de referências às culturas populares¹⁰, em especial os pontos cantados do Baião de Princesas e a estrutura ritual encontrada em diversas expressões de canto-dança-batuque¹¹.

Valorizar o conhecimento intrínseco ao dançar, cantar, batucar é problematizar as referências intelectuais hegemônicas. É ampliar o campo do conhecimento para o conhecimento sensível e corporal. É perceber que a diversidade impossibilita uma única perspectiva válida. Esta última consideração, exaustivamente discutida nas ciências sociais, especialmente na antropologia, vem se estabelecendo como um conhecimento artístico descolado das ciências humanas, um conhecimento próprio e inovador que, curiosamente, se encontra com as ciências quânticas e epistemologias contemporâneas.

O corpo sensível é nesta experiência um dos caminhos para perfurar a linha abissal e ampliar o olhar da pesquisa de cada mestrando ou doutorando. O corpo humano é também alvo de dominação e controle, desde comportamentos aceitos socialmente, passando pela construção da noção de civilização até a comercialização da medicina e da psicologia. (Carmem Soares¹², Michel Foucault¹³, Moshe Feldenkrais¹⁴, entre outros). Estimular a sensibilidade corporal por meio da percepção sutil do corpo vibrátil e em movimento é aqui uma estratégia propositiva de mudança de perspectiva. O corpo que se percebe apoiado ao chão, em diálogo constante com a gravidade e se movimenta em consonância

¹⁰ “Pensamento moderno ocidental marginalizado ou suprimido por se opor às versões hegemônicas” (Santos, 2010, p.31), ou forma de conhecimento que se faz a revelia das hegemonias, ou ainda, cosmovisão que existe apesar das hegemonias.

¹¹ Característica principal da performance na África negra, esta unidade de ação/expressão “batucar-cantar-dançar”, foi definida pelo filósofo do Congo Bunseki Fu-Kiau e divulgada no Brasil por Zeca Ligiero. (Ligiero, 2011).

¹² *Imagens da educação no corpo*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

¹³ Na obra *Vigiar e Punir* (Editora Vozes, 2007) Foucault desenvolve a noção de corpo dócil.

¹⁴ Na obra *Consciência pelo Movimento* (Summus, 1979), Feldenkrais apresenta seu método que é uma referência clássica de educação somática e faz uma análise crítica do corpo no contexto sociocultural ocidental.

com a estrutura anatômica encontra impulsos, fluências e perspectivas próprias. Criar um estado em que o corpo atento é convocado a criar movimentos expressivos a partir das questões trabalhadas nas pesquisas acadêmicas pode desequilibrar a lógica epistemológica que mantém a continuidade do pensamento abissal. Espera-se que esta experiência sensorial, criativa e coletiva tenha capacidade de estabelecer resistência ativa epistemológica.

A proposta aqui analisada considera que este processo corpo é parte da pesquisa acadêmica em Arte e a experiência do movimento deve dinamizar o processo de criação do texto no qual o corpo se aquietava. As dúvidas, os receios, as dificuldades ou as conquistas das ideias são represadas nas atividades de escrita de uma dissertação ou tese. Os saberes múltiplos e as diversas referências culturais são parte do modo como acessamos este processo corpo, corpo vivo e culturalmente referenciado com a sabedoria do canto dança batuque, especialmente das religiões de motrizes africanas e no Baião de Princesa¹⁵ escutado em sua versão poeticamente arranjada pela Barca¹⁶. A polifonia da pesquisa em artes, a subjetividade como parte do conhecimento e as incertezas e instabilidades do conhecimento contemporâneo estão nos cantos da Casa de Fanthi Ashanti,

eu sou bem pequenininha
moro em morro de areia
minha rede balanceia
eu sou pequenininha de mamãe
moro no morro de areia
canta – Euclides (*Baião de Princesas*, 2002)

Cantando Baião de Princesas e ouvindo Paul Zunthor que aponta a ruptura entre corpo e texto quando a leitura se faz muda, experimentamos a escrita em movimento como um caminho para reconectar as ideias. A

¹⁵ “Encantados no mar, nas matas, ilhas, croas, árvores, rios, pedras e serras, formam uma outra geografia maranhense que elimina os limites do espaço físico e mítico. A praia dos Lençóis, a Ilha dos Caranguejos e a pedra de Itacolomi são locais de morada dos encantados onde todo mundo vai passear”, conta Renata Amaral no encarte do CD Baião de Princesas, 2002.

¹⁶ “O CD Baião de Princesas registra o encontro da Barca com a comunidade da Casa Fanti-Ashanti, cuja cultura há muito documentamos em gravações, fotos e entrevistas, já rendendo o CD Tambor de Mina na Virada pra Mata”. AMARAL, Renata, 2002.

performance deu vazão ao movimento do corpo que escrevia. Reformulou os pensamentos, mobilizou estas emoções represadas, esticou a musculatura contida, mobilizou as articulações imobilizadas.

A prática corporal não pautada em modelos formais nem estéticos e que busca a expressividade a partir da sensorialidade do corpo estimulada pelas questões da pesquisa é uma das perspectivas oriundas do lado não dominante da linha abissal. A outra perspectiva parte dos pontos cantados no Baião de Princesas, cantados por encantados, seres desencarnados que cantam ao mesmo tempo em que revelam sua visão de mundo, são pontos simbólicos enraizados num ritual realizado no Maranhão na casa de Fanthi Ashanti¹⁷, coordenado por pai Euclides¹⁸.

O encontro de uma comunidade tradicional com artistas contemporâneos traz o risco e a graça do improviso e da experimentação, a troca e a descoberta de uma terceira via para o fazer musical, onde limites como cultura erudita e popular, tradição e contemporaneidade, sagrado e profano, devoção e diversão se desfazem. Estes cantos são melodias e ritmos matrizes da nossa música brasileira, arte contemporânea e atemporal que se une à religião como um caminho de duas mãos onde a arte é ferramenta e veículo para a espiritualidade, e a religião veicula e harmoniza a vocação artística, permitindo aos iniciados exercerem seus talentos de músicos, dançarinos, designers, cantores excelentes que são. (Amaral, 2002)

O pensamento pós-abissal trata do conhecimento e da sociedade, a experiência corporal se faz no sujeito, no corpo de cada um. Será esta uma fenda abissal dentro da gente? Será este um caminho para um entendimento pós-abissal de si e das relações? Esta experiência revela alguns sinais que apontam para esta possibilidade. É pouco para estabelecer uma teoria, mas é suficiente para plantar questionamentos e para estimular a perspectiva corporal do movimento das ideias.

¹⁷ A Tenda São Jorge Jardim de Oeira da Nação Fanti Ashanti popularmente conhecida por Casa Fanti Ashanti é uma casa de tradição Mina que também cultua o candomblé há 25 anos em São Luís do Maranhão.

¹⁸ Pai Euclides (Talabyan), Euclides Menezes Ferreira é o fundador da Casa Fanthi Ashanti e Babalorixá a partir de janeiro de 1958. Para saber um pouco sobre seus conhecimentos acessar <http://fanti-ashanti.blogspot.com.br/> e assistir ao filme NA ROTA DOS ORIXÁS de Renato Barbieri.

As premissas do trabalho estão ancoradas, portanto, na corporeidade e na diversidade do conhecimento. Nesta perspectiva, o conhecimento-corpo é entendido como processo em que estão envolvidos os saberes sensíveis e as interações entre diferentes modos de conceber o mundo.

Uma matéria viva compartilhando experiências com quem nela circule, provendo a todos com uma espécie de manto que aninha sem sufocar. Manto que não acaba nunca de ficar pronto, porque as linhas vão se desgastando, pela força do uso arrebentam, e desanda aquele complexo desenho que ali se inventava em conjunto. Então se começa a amarrar tudo de novo e sempre de um outro jeito, compondo uma nova urdidura singular. (Preciosa, 2010, p.42)

A casa movente

Ao contrário do que eu esperava minha casa não chegou a uma forma estável na maturidade. Desde jovem organizo meus cantos, lugares de dormir e estudar, de alimentos e afetos. Meus vasilhames de comer, meus apetrechos de dormir (Barros, 2001). Viver muitos anos em lugares alugados e emprestados escondeu minha natureza movediça. Já há dez anos tenho um canto meu: cheguei a um definitivo de lar. Tenho uma casa!!!, mas ao contrário do que eu esperava, minha casa não chegou a uma forma estável.

Não é como uma casa onde o sofá tem seu lugar na sala define relações e afinidades. Onde a poltrona fica perto da janela, recebendo o sol através do vidro fechado, para clarear o bordado em cores e relevos; para aquecer no sol de inverno. Sofá em frente à televisão com almofadas e controle remoto para o relaxamento de ideias e do corpo.

Em casa, na minha casa, na casa movente, sofás, cadeiras, mesas, quadros, camas, estantes estão em constante deslocamento. A ideia de que eu chegaria a uma estabilidade na forma de minha casa é uma ilusão. Aos cinquenta anos não tenho uma “casa de família” com sala de estar, de jantar, copa, quartos e banheiros. Não tenho uma casa como ensinado na revista com os móveis planejados numa dinâmica ótima de estar e de ser. Durmo com a cabeça voltada para os pés da cama com desenvoltura. Passo por cima de sapatos e livros ao levantar da cama. Tem inclusive

momentos em que tudo está em seu lugar, que seja eterno enquanto dure ¹⁹
... Minha casa reúne minhas coisas, guarda minhas histórias, mas não me formata. Cadeiras, mesas, panos, almofadas e quadros se movem por vezes harmonicamente e por vezes revelando o caos. Movimentos de vida. Tantas formas possíveis... Colheita.

Fui guiada pela urgência de desestabilizar e dissolver bloqueios, abrir comportas, construir vias, canais, condutos, tuneis para que a minha potência criativa ganhasse fluxo, tivesse por onde correr, e não se tornasse pântano, água parada, má-água. (Oliveira, 2013, p.14).

Quando olho para o caos me permito simplesmente olhar, contemplar ao invés de me desesperar em emoção e ação. São cada vez mais raras as ações em desespero. Estar no caos é envolvimento e abandono. O caos engole, entra-se no amorfo. Como areia movediça onde o movimento dificulta sair do lugar. Tendência contrária ao chão firme onde o movimento leva ao deslocamento. Imaginei o movimento no caos como me debater em areia movediça, é um contexto que engole e prende a cada movimento. Assim o movimento não é libertador. A não ação é importante enquanto no caos, sem movimento é possível se perceber em emoções e sensações, deixar-se rememorar, pensar e imaginar.

Perceber-se é um estado sensível. Percebo-me no contexto do caos e não em caos interno, no silêncio interno encontro a potência que a vida tem quando nos permitimos. Fruto amadurecido. Ação de colheita em si, ser colhido. O caos não é mais evitado, é parte dos processos, é a condição da potência transformadora. O caos engole e nos exige o silêncio, mas também larga, cospe, abandona. O caos é complexo, não é sempre como areia movediça. Sem a areia, uma vez que o caos não oferece apoio, o movimento é flutuação.

Ao mesmo tempo liberdade e insegurança. Minha casa movente me revela em vida. Por vezes me envergonha por vezes me orgulha. É com a experiência da casa movente que conduzo as descobertas do corpo. Olhar o caos da casa é sentir as emoções próprias, independente das convenções – ou melhor – é conhecer as desconvenções que o viver provoca.

¹⁹ Soneto de Fidelidade de Vinícius de Moraes. Moraes, 1960, p. 96.

Processos

Juntamente com os processos de realização de uma pesquisa acadêmica, de criação de uma performance e da criação de um texto encarnado por parte dos estudantes que frequentaram as disciplinas, a condução das atividades pelas professoras também se constituiu em processo. Processo que não é um desenvolvimento de um ponto a outro mais elaborado, é uma dinâmica que permite um amadurecimento nas proposições, na percepção dos grupos envolvidos e no entendimento do que é a proposta. Foi fundamental repetir a proposta com grupos diferentes para o amadurecimento do fazer e do pensar sobre este fazer.

A criação da máscara incorporada proposta por Joice Aglae era também e ao mesmo tempo a criação de uma performance proposta por Renata Meira. Esta simultaneidade estabeleceu características ao processo criativo da cena. Joice contribuiu com as práticas e as noções de máscara e imaginário. Minhas contribuições se organizaram em torno da educação somática e da palavra poética. Ambas bebemos na fonte da espetacularidade popular brasileira, e nos alimentamos de ritualidades e de interculturalidade. Por três semestres a condução foi compartilhada e no último processo, aqui considerado, cada uma ficou à frente de uma turma diferente, enfatizando e recriando suas referências específicas.

Os encontros buscavam reativar o estado criativo anterior e avançar na criação da performance e do texto com novas propostas. A experiência no processo convocou a noção de comportamento restaurado de Schechner (Ligiero, 2012) por meio do qual a cada encontro era possível mergulhar num estado de performance em que a pesquisa acadêmica e a criação corporal, cênica e textual eram mobilizadas e ao mesmo tempo buscavam uma expressão significativa. Cada processo foi iniciado, conduzido e estabilizado em cenas e textos. Digo estabilizado por que considero que o movimento gerado não foi estancado, não chegou a um resultado, mas se estabilizou numa expressão cênica e nos textos organizados nestes *Encantados e Subjetos* em dois volumes. Assim como as professoras, cada estudante que viveu a experiência continuou o processo a seu modo.

Houve quem deixasse ressoar as vibrações da experiência até que se esvaísse. Houve quem encontrou na performance o resultado de sua pesquisa. Houve ainda quem encontrou na performance sua metodologia.

Também aconteceu do processo da escrita continuar como proposta do mestrado e do processo da performance ser a pesquisa em si. Um percurso de pesquisa deu uma guinada tão substancial que foi preciso mudar a orientação. Três experiências foram também processos de cura, influenciando na eliminação de sintomas dolorosos, na melhora destes sintomas ou ainda na coexistência de processo de saúde e de processos criativos. Outros processos²⁰ foram menos significativos e talvez sejam apenas mais uma disciplina, sem memória ou ressonância.

A expressão linear dos textos da pesquisa acadêmica, ganha outras dimensões ao ser experienciada em movimento, ocupar um espaço, se organizar no tempo, ser vibração, movimentar o corpo. Os pesquisadores com suas pesquisas em corpo performatizado experimentaram a instabilidade, como zonas de variação contínuas (Deleuze, 2000, p.41). Viveram a instabilidade e a multiplicação das dimensões das pesquisas o que estimula e amplia para o pesquisador as possibilidades de abordagem, entendimento e vínculo com esta pesquisa.

A performance é uma expressão polissêmica da pesquisa oriunda do atravessamento pelo e do corpo. Nesta criação o conhecimento e as questões da pesquisa são o tema central. A prática foi provocada em grupo. A sensibilização do corpo e os aspectos rituais e poéticos das culturas populares propuseram outras possibilidades de significação e mesmo de entendimento da reflexão em curso. As conexões entre corpo e escrita geraram a aproximação entre o pesquisador de sua pesquisa.

Reforçou um posicionamento já cultivado por mim de que a escrita não é um mero registro do que se sabe, mas, como o movimento, ela é um espaço de criação em si, espaço que vai nos revelando, enquanto criamos aquilo que aparentemente não se conhecia e que se revela...e que vai sendo conhecido no próprio processo de escrever. Sim, me fortaleceu para investir e deixar as janelas abertas para uma escrita mais carnal, mais articulada a partir do coração pulsante... Maria Lyra²¹

²⁰ Dezenove estudantes viveram o processo nas aulas que ministrei, destes, nove declararam a experiência na disciplina como significativa para sua pesquisa; três indicaram ser significativa à experiência durante o processo; uma estudante experimentou pela primeira vez um processo de criação corporal significativo e cinco estudantes não declararam nem indicaram uma importância significativa para o processo realizado.

²¹ Os estudantes foram convidados a responder três questões sobre o processo. Suas respostas contribuíram para a reflexão apresentada neste ensaio. Maria Lyra foi uma mestranda que respondeu as questões.

O objetivo central era conectar a pesquisa e o corpo por meio da experiência performativa da pesquisa em andamento. A metodologia foi experimentar o projeto de mestrado por meio da criação de uma performance. Performance é entendida em sua acepção ampla, uma situação de vivência em comunicação. O cotidiano de encontros propunha uma criação corporal, poética e textual por meio de práticas conduzidas de improvisação e criação. Uma das características da performance mais importantes para este trabalho é ser um tipo de cena com qualidade de vida.

Vida que é o contrário da obra pronta para ser consumida, segundo padrões de exploração objetivos utilitários. A existência nos impõe uma incansável produção de valores e alargamentos de espaço de intervenção. E certamente esta será uma viagem atribulada, rumo a equívocos, erros, falhas, perplexidade, aflição, desconforto, descoberta, espanto e encantamento. (Preciosa, 2010, p.81)

Assim retornamos ao questionamento inicial de romper a ruptura, ou seja, integrar corpo-texto, integrar corpo-saber sensível, integrar corpo-conhecimento, integrar pesquisa-pesquisador. Esta busca por uma integração complexa se fez no contexto acadêmico e dentro do curso de pós-graduação. Sendo assim, a relação entre subjetividade e pesquisa acadêmica se colocava com franqueza. É interessante notar que estas questões não eram discutidas nos grupos como ideias ou problemas de pesquisa. As disciplinas foram eminentemente práticas, prática de performar e prática de escrever. As reflexões em roda de conversa tratavam destes processos práticos. Outro modo de trocar conhecimentos em grupo eram as improvisações que focavam as relações entre as performances.

Mesmo não fazendo a análise dos processos, os textos criados e ora publicados, as dissertações defendidas e os depoimentos solicitados como devolutiva mostram que as ideias são atravessadas por crenças que muitas vezes não percebemos. Acessar a pesquisa por meio da corporeidade é uma busca por revelar estas crenças que atravessam nossas ideias sem que percebamos. Esta revelação é importante para desestabilizar as ideias que estão enraizadas em crenças que orientam nossas ideias, distorcem nossas perspectivas e muitas vezes não permitem que as dúvidas sejam processadas.

Performatizar a Num-se-Pode foi a oportunidade de desconstruir algumas verdades que estavam sedimentadas em mim, incluindo aquela que emprestei a meu próprio gozo psíquico e que me era especialmente cara: ser livre não apenas como criadora, mas também enquanto mulher. Eu não me reconhecia como um ser enredado em uma teia tão extensa do passado, enrodilhada nos vórtices de dolorosas emoções não codificadas. O medo, entretanto, que sempre havia me impedido de eu me entregar por inteira, e conhecer esta parte essencial do eu feminino que eu havia perdido, e com isso sua própria autoria criadora e liberdade. Relutava entre ser livre e ser feliz. Inclinando-me, com certo pudor, à felicidade, mesmo a mais efêmera e ardilosa, mesmo quando me encontrava diante das imensas e profundas possibilidades libertadoras que me são dadas como oportunidades únicas pela vida. Era preciso deixar-me avassalar pela potência do mito e quedar. Romper a zona de conforto psíquico e suas estáveis estruturas lineares cognitivas, para recuperar algo em mim mesma. Minha autoria corporal, carnal. (Oliveira, 2013, p.12)

Considerar a subjetividade como uma parte integrante e significativa da pesquisa requer atenção e discernimento. Reconhecemos que os procedimentos científicos clássicos que consideram a pesquisa desvinculada do pesquisador alimentam a ruptura entre o corpo e o texto. Entretanto, incorporar a pesquisa nos leva ao risco de ler a pesquisa com as lentes de nossas crenças e nossas referências pessoais. Boaventura de Souza Santos (2010, p.55) ao convocar a ecologia de saberes e a diversidade epistemológica como uma alternativa ao conhecimento abissal destaca que

Ortega y Gasset [1942] propõem uma distinção radical entre crenças e ideias, entendendo por estas últimas a ciência ou a filosofia. A distinção reside em que as crenças são parte integrante de nossa identidade e subjetividade, enquanto as ideias são algo que nos é exterior. Enquanto as nossas ideias nascem da dúvida e permanecem nela, as nossas crenças nascem da ausência dela.

O cotidiano que vivemos registra em nós uma referência de naturalidade. A educação somática atua nesta perspectiva corporal ao trabalhar a flexibilidade da percepção (Bolsanello, 2015). Neste trabalho as sensações habituais podem parecer estranhas e o conhecimento

postural pode torná-las inadequadas. Também a psicanálise (Costa, 2001) e a cultura (Certaudo, 1998) mostram de modos diferentes como nosso viver nos coloca em um lugar que projetamos como “natural”. É fundamental entender os processos pelos quais naturalizamos as sensações, invisibilizamos as opressões sociais e nos apegamos a nossas crenças como se fossem verdades, criando a noção de normalidade centrada em nós mesmos, especialmente nos trabalhos em que a subjetividade é reconhecida como fonte de conhecimento. A falta de entendimento destas referências individuais distorce o modo como lemos o mundo, e como somos escutados e lidos. É preciso sair deste “território modelado de consensos e estabilidades que venho consumindo este tempo todo, distraidamente, por hábito”, (Preciosa, 2010, p.71), nem que seja por alguns instantes. A pesquisa de cada um aponta premissas, paradoxos, modos de operar e compreender o mundo. A experiência proposta nestas disciplinas é uma provocação para que o “mundo” de cada pesquisa seja desvelado e se apresente numa criação cênica e textual.

Desdobramentos

Continuo na busca das noções convocadas por Subjetos. Talvez a descoberta da subjetividade como terceira dimensão, à qual Deleuze (1992, p.115) se refere ao falar de Foucault, seja uma noção básica desta pesquisa. Relaciona-se com o Cuidado de Si e à questão “quem sou eu”. Entendida como uma terceira dimensão de sua obra, por Deleuze, subjetivação tem como referências as dimensões de Saber e Poder. Ao pensarmos a experiência Subjetos na dimensão da subjetivação foucaultiana, colocamos este processo de criação textual por meio da experiência de criação em performance, em relação às dimensões de Saber e Poder. Campo magnético ou campo elétrico em que atrações e repelências constituem posições e movimentos, a subjetivação traz à experiência de Subjetos, as tensões entre os saberes hegemônicos acadêmicos e as pesquisas dos mestrands. Quero dizer que uma das questões mais importantes que este processo levanta é a necessidade das pesquisas se fazerem a partir de certa autonomia dos saberes instituídos. O processo de formação em pós-graduação é ensino aprendizagem em criação.

A estrutura dos cursos de pós-graduação que oferecem disciplinas

e estudos referenciais, objetiva tratar das referências, aprofundar o entendimento do pós-graduando sobre os saberes instituídos para que a pesquisa se faça efetivamente no campo acadêmico. Entretanto, estes processos de criação acadêmica muitas vezes atropelam ou aprisionam as ideias em gestação. A criação de novos saberes exige um descolamento dos enunciados consagrados até para que a compreensão destes enunciados aconteça sem dogmas. Oferecer uma experiência em que estes saberes mobilizados pela pesquisa passem também pelo movimento do corpo e se enuncie em performance parece ser uma possibilidade de descolamento e, portanto, uma possibilidade de criação de novos enunciados e de um posicionamento crítico frente aos saberes referenciais indispensáveis no campo acadêmico.

Tocamos assim, na dimensão do Poder, indissociável do Saber e da Subjetivação, na perspectiva foucaultiana. Tocamos na relação de poder que existe entre as referências de pesquisa, as disciplinas, o orientador e o pós graduando, com ênfase no mestrando. O modo como o saber se conforma na pesquisa é embebido das referências, das reflexões nas disciplinas e das orientações. Esta é em si a forma acadêmica de pesquisa e a proposta de Subjetos, que surge do interior do campo acadêmico, pois é uma proposta em disciplina, busca uma experiência que permita um abalo nestas forças de poder dos saberes referenciais.

O que me vem agora como o movimento mais transformador, dentro da minha experiência na disciplina foi no que se refere à consciência de minha relação com a pesquisa, e me possibilitou viver uma mudança nesse sentido. Me dei conta que eu não estava inteiramente presente, deixando o processo ser vivo, me transformar, estava me relacionando com a pesquisa como quem já sabe o que vai dizer....e “cumpre”...usando uma metáfora, estava concentrada em cantar o canto, para que ele fosse ouvido, sem viver a transformação real de quem gera um som e é modificado por ele... Maria Lyra.

A proposta é um abalo a partir da subjetivação da pesquisa, ou seja, a partir de um processo que evidencia o “si” por meio da sensibilização do corpo e da perspectiva simbólica, trazida nesta experiência por meio da poesia sintética dos *hai-kais* e da poesia multidimensional dos pontos cantados. Um abalo que provoca o descolamento e ao mesmo tempo cria outra possibilidade de saber em forma de performance.

As minhas questões eram de invisibilidade e estavam escondidas. Esta revelação ou esse desvelamento de eu mesma, do si mesma, tocaram tensões, nódulos, imaginário, sonhos e foram se desdobrando para as questões da educadora no profissional. Com isso a pesquisa alcança uma práxis de alteridade, espaço onde a máscara abriu espaço para a compreensão da não máscara, das invisibilidades sociais, do não lugar onde o homem é o não em si mesmo. Márcia Souza²².

A trajetória da pesquisa pelas artes do corpo oferece algumas pistas para analisar a proposta de incorporar a própria pesquisa por meio de uma (re) criação da pesquisa em performance. Os distintos temas, métodos e objetivos dos trabalhos apresentados nos dois volumes de *Subjetos* são tratados indistintamente na proposta de criação dos textos elaborados por um atravessamento da pesquisa no corpo do pesquisador. Reconhecem-se nos diferentes processos resistências, estranhamentos, rupturas e deformações. Quando uma pesquisa atravessa o corpo, ela é atravessada pela lógica do desejo e se revela para além de modelos textuais acadêmicos ou mesmo poéticos.

E, no ato da pesquisa metódica e da sistematização criteriosa acadêmica, esta *source language* – nascida do desejo e da autêntica e originária necessidade de propagar-se – deve se render, ao menos em parte, à exigência unitária e à disposição hierárquica das palavras, à concisão redutiva da forma discursiva, à tentativa de reconduzir o diverso ao idêntico, podendo aí recair-se num estado de *dead language*, no qual uma simbólica rica e articulada é transformada numa lógica pobre, porém comunicante (Andrade, 2012, p.114).

O empobrecimento de transformar uma linguagem “simbólica articulada” numa comunicação por meio de uma “lógica empobrecida” pode ser percebido em outras artes pesquisadas, não é exclusiva das artes do corpo. A experiência de corpar a pesquisa busca uma oportunidade de percebê-la em várias dimensões, num estado de vida, articulada simbolicamente. A criação de um texto neste processo é um estímulo para uma escrita que saia da “lógica empobrecida” e se faça uma escrita simbólica rica, articulada e comunicante.

²² Márcia Souza foi uma mestranda que respondeu as questões.

Referências

- AMARAL, Renata. Texto do Encarte do CD *Baião de Princesas*: casa Fanti Ashanti e a Barca. São Paulo:, CPC-UMES, 2002. Produção fonográfica. Disponível em: <http://www.barca.com.br/>. Acesso em: 01 jul. 2015.
- ANDRADE, Milton. A pesquisa nas artes do corpo: método, linguagem e intencionalidade. In: TELLES, Narciso (Org.). *Pesquisa em Artes Cênicas*: textos e temas. Rio de Janeiro: e-papers, 2012. p.111-121.
- BARROS, Manoel de. *Livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001 [1993].
- BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão corpo*. São Paulo: Summus, 1996.
- BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. *Motriz*, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005.
- BRIEGHEL-MÜLLER, Gunna. *Eutonia e relaxamento*. São Paulo: Summus, 1998. p.7
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.
- CERTAUD, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998 [1984].
- COSTA, Ana. *Corpo e escrita*: relações entre memória e transmissão de experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DAWSEY, John C. *Turner, Benjamin e Antropologia da Performance*: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos*, v.7, n.2, p.17-25, 2006. <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/download/7322/5249>. Acesso em: 01 jul. 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972–1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992 [1990].
- DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições*, Campinas, v.21, n.2 (62), p.69-85, maio/ago. 2010.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1979.
- FERREIRA, Euclides Menezes. *Casa de Fanti-Ashanti e seu Alaxé*. Balsas, MA: Alcântara, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuo Bashô: a lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LIGIERO, Zeca. *Corpo a corpo*: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LIGIERO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MAFFESOLLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008 [1996].

MEIRA, Renata. Expressões e impressões do corpo em cena. In: MERÍSIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (Org.). *Teatro ensino, teoria e prática*. Uberlândia, MG: Edufu, 2011.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da técnica* Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

OLIVEIRA, Silvana Maria Santana. *Num-se-pode: espaço de afecto do corpo cênico feminino*. 2013. 125f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

ORTEGA Y GASSET, José. La Deshumanización del Arte. In: _____. *Meditaciones del Quijote*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.

PRECIOSA, Rosane. Rumores discretos da subjetividade. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2010.

RATTO, Cleber Gibbon. *Compulsão à comunicação: ensaios de Ética, Educação e Silêncio*. 2008. 185f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/2797/1/000399703-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SOARES, C. *Imagens da educação no corpo*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

ZUNTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993[1987].

Referência fonográfica

BAIÃO de Princesas: casa Fanti Ashanti e a Barca. In: *A Barca*. São Paulo: CPC-UMES, 2002. 1 CD. Disponível em <http://www.barca.com.br/>. Acesso em: 01 jun. 2015.

Arte do movimento: educação somática

Entre um projeto de pesquisa e a sujeita

Laíza Coelho Gomes¹

É só uma menina com seu vestido solto e rodado que está crescendo. Ela sente a dor de seus ossos esticando dentro de si, consegue ouvi-los rangendo uns nos outros.

Apesar de todo o desconforto que o crescimento desenfreado e não planejado lhe causava, a menina achava graça de sua nova estatura e como quem tirava proveito da situação começou a trilhar novos velhos caminhos. Doía, mas era bom percorrer seus sonhos. Agora, mangas e mamões faziam parte de suas refeições, não precisava se conter apenas com frutas baixas. Seus olhos alcançavam tantas coisas que suspirou, confortável, como se nem sentisse a dor de seus ossos.

Mas algo estranho acontecia nesse novo caminho, a chuva simplesmente insistia em não cair na terra, às vezes era possível vê-la se formando e caindo no próprio céu, sem encostar uma gota no solo, outras vezes o vento levava as nuvens para longe. Tudo ficou seco. Logo a vegetação rasteira acabou, e todos os seres que dependiam dela, depois de muita fome, também morreram. A menina entendeu que para sobreviver, agora, era necessário crescer cada vez mais. Essa foi a primeira descoberta que a estiagem trouxe para a menina: só existe o caminho do crescimento, é impossível não crescer, ou voltar a ser pequeno, esse é um direito que o tempo nos tirou, ele também sempre cresce, sempre aumenta e tudo de pequeno fica a cada instante mais longe. Ainda nem havia compreendido por completo sua primeira lição e uma Criatura-Sem-Nome tratou de lhe passar outra lição:

— Você é nova por aqui? – perguntou a Criatura enquanto cheirava e mexia nos cabelos da menina.

— Não. Para ser sincera, sempre estive aqui. Só que tinha outro

¹ Licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia, mestranda pelo Programa de Mestrado Profissional em Artes ProfArtes, professora de Arte e Direitos Humanos na Escola Estadual Professora Katy Belém.

tamanho, parece que todos os meus antigos semelhantes foram extintos, alguns morreram por falta de comida, outros apenas cresceram, mas não sobreviveu nenhum na forma como éramos.

— Já fez sua casa? Precisa de uma casa para guardar alimentos, essa estiagem vai demorar passar e quem não poupar alimentos logo morrerá. A casa precisa ser segura, e à prova d'água, porque no final de toda seca vem chuva forte e brava. Vai inundar isso tudo. – a Criatura-Sem-Nome continuou a profetizar como tudo poderia piorar e a encher a menina de conselhos sobre coisas que deveria construir, modos a que deveria aderir, pessoas às quais deveria se aliar para tentar evitar as mazelas do tempo que, certamente, pioraria.

A menina achou aquela conversa uma chatice, totalmente entediante, e com bastante delicadeza informou a tal Criatura que gostaria que ela ficasse muda. A Criatura perplexa silenciou, e a menina aproveitou esse momento para fugir. Correu. Correu com bastante pressa e para bem longe:

— Ai!!!

Caiu. Voltou a sentir toda a dor dos ossos, resolveu sentar, ficar quieta por um tempo, esperar.

Durante sua espera, numa nuvem de poeira várias mariposas se aproximaram dela:

— Suba na nuvem conosco, rápido!

— Essa nuvem é pequena para mim e eu não quero ficar no meio da poeira.

— Os Soldados estão vindo, é melhor você subir. Todos sobem, por que você não subiria?

— Soldados? Quem são esses soldados?

— Os que declararam guerra contra *Isso Tudo*. Só que *Isso Tudo* não existe, ninguém sabe quem ou o que é *Isso Tudo*, então os Soldados acabam atacando os amigos. Vivem de fogo amigo.

Menina e mariposas puderam ouvir ao longe como fortes trombetas um som que se aproximava “Baracapu” “Baracapu” “Baracapu” “Baracapu” e, num instante, as mariposas se camuflaram no pó do chão e ficaram escondidas por lá, incomodando os pés da menina de tal forma que ela precisou dançar. Movia os pés rapidamente, tentava fincá-los no chão, mas as cabeças das mariposas provocavam cócegas e era impossível ficar imóvel.

A menina se movia tanto, que seu vestido subia e mostrava suas

partes de menina, ela rapidamente controlava o movimento de sua roupa colocando as mãos sobre as vestes e dançava, mesmo sem saber o ritmo daquele tempo seco. Aos poucos começou a achar graça de sua situação; riu. Riu como não já não ria desde que crescera.

— Por que está rindo, menina? – bradaram os Soldados. Os Soldados eram criaturas de tamanho mediano, pareciam sujos, mas se olhássemos de perto a sujeira era, na verdade, cicatrizes das punições que receberam em outras terras, chamadas de prisões. Falavam em coro, o som do coro era forte, porém rouco e agudo. Era audível, mas irritante. Qualquer um que ouvisse Os Soldados se incomodava tanto com as suas vozes que preferiria a surdez, aliás, vários que ouviram os Soldados ficaram surdos.

— Perdão, mas eu sorrio porque danço sem querer dançar e me agrada toda essa confusão.

— Ataquemos essa menina, visivelmente merece ser punida. Chama-nos de trouxas ao dizer que dança sem querer dançar, certamente é portadora de algum mal que contaminará todos de nossa terra.

PAFT! Um tapa no rosto da menina. PINHEU! Um puxão de cabelo na menina. “Baracapu” “Baracapu” deixaram a menina no chão e voltaram a marchar, sempre em frente. Os Soldados são valentes só andam para frente, sequer olham para os lados.

No chão a menina começou a ouvir alguns sons que pareciam de chuva “pling, tlanc, xuvum, mic, ploc”, ergueu os olhos para o céu, eram as mariposas de volta em sua nuvem de poeira, chorando a dor da menina, que gritou com bastante fúria:

— Saiam daqui! Saiam daqui! Me deixem sozinha. Tudo o que quero é ficar só e quieta.

As mariposas foram embora, mas antes de partirem riscaram no chão um grande círculo de proteção para a menina e deixaram cair propositadamente, um pequeno espelhinho em suas mãos. No chão, a menina só conseguia sentir a dor da bofetada, do puxão de cabelo e a dor de seus ossos crescentes, que agora doíam em força máxima. Ficou no chão por um tempo que pareceu infinito, não sabe-se ao certo qual a medida desse tempo, mas sabe-se que estava no plural. Se em hora, dia, mês, ano ou estação não importa, a medida estava no plural. Durante esse tempo incerto da pluralidade, vários seres grandes, com diferentes cores e texturas entraram no círculo da menina e gotejaram conselhos de

timbres e intenções também diversos, mas nada fazia a menina se mover, continuava apenas quieta em seu círculo.

Assim foi, até que uma anciã de vestido solto e rodado aproximou-se de nossa menina do vestido solto e rodado. A anciã não era corcunda ou de cabelos brancos, não apresentava dificuldade para ouvir, ver, falar ou andar, muito menos portava aquela calma absoluta que dizem ser resultado de sabedoria acumulada, nem aparentava qualquer loucura divertida que viesse dos constantes erros e aprendizagem porventura acumulados. Era apenas uma anciã comum. A anciã rodeou o círculo da menina, observando atentamente o que havia dentro e o que havia fora, depois de completar a volta, deu dois passos de distância do círculo, sentou no chão, abriu sua bolsa, tirou água de lá dentro e se pôs a assistir a menina.

Num instante a menina ergueu os olhos para a anciã e voltou a falar:

— O que está fazendo?

— Assistindo.

— Assistindo o quê?

— Assistindo você. Posso afirmar que em breve você começará a jogar, gosto de assistir jogos.

— Pois não vou. Eu estou aqui porque já faz tempos que fui...

— Menina, não me interessa os tempos que foram, eles foram, eu não estava lá. Não se assiste ao passado. Você fez um círculo, ou fizeram um círculo para você, seja o que for o espaço está limitado, é o primeiro sinal de que o jogo vai começar: limitação do espaço.

— Eu não jogo.

— Todos jogam “o jogo é fato mais antigo que a cultura²”. O jogo é uma maneira melhor de encarar as coisas, de relacionar-se com elas, de dar outro sentido, de recriá-las. O jogo é uma maneira de teatrar³.

² Johan Huizinga abre sua obra, *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura, com esta frase (p.3), afirmando que o jogo inicia-se antes mesmo da civilização humana, podendo ser encontrado, inclusive no reino animal.

³ A expressão *teatrar* tem sido bastante usada na internet, em redes sociais, por pessoas ligadas ao teatro. Mário Fernando Bolognesi, em seu artigo: *Vida e Teatro em Guimarães Rosa*: Grande Sertão: Veredas e Pirlimpisquice aponta Guimarães Rosa como o autor do termo, vejamos o que ele diz: “*Em Guimarães Rosa, o teatro se faz metáfora em dois momentos de sua obra: Grande sertão: veredas e no conto Pirlimpisquice, do volume Primeiras estórias. No decorrer do Grande sertão, referências ao teatro e aos diversos temas e motivos que ele comporta são encontradas sob diversos aspectos. Uma vez, reunidas em torno de suas principais manifestações, têm-se as seguintes formas de aparição: [...] d) ‘Teatrar’: em uma das infinitas transformações operadas por Guimarães Rosa na linguagem, encontra-se a conjugação do verbo ‘teatrar’*” (Bolognesi, p.51).

— Nem sei jogar.

— Todos sabem, é uma abstração certa a do jogo, não há como negar. Ouça, é característico do jogo um isolamento espacial e temporal, parece que você já está inserida nisso, depois um conjunto de regras deve ser formulado e respeitado, é preciso, também, jogar por livre vontade, isso tudo lhe proporcionará uma “evasão da vida real”⁴, o estado característico de jogar é o divertimento, mas alguns chamam de estado de presença, depende se você joga por jogar, ou se joga para ser visto... já adianta, mesmo que você jogue por jogar, eu te assistirei.

— É confuso.

— É lúdico, é abstrato, é outrar⁵. Vai jogar, ou não? Não tenho o tempo todo para você.

Por um momento a menina se distraiu de toda a desventura que havia vivido e ficou intrigada com a ideia de jogar. Olhou para o espelho que as mariposas deixaram cair, de início viu o seu reflexo, depois a imagem do espelho começou a andar para trás, e a exibir os detalhes de quando seu corpo era pequeno. A menina via o reflexo de outro corpo e se reconhecia nele, pois ela era o outro, o reconhecimento se transformava em conhecimento e o corpo da menina ia se amiudando.

— É lúdico, é abstrato, é outrar, é transformar – pensou em voz baixa a menina miúda, voltou-se para a anciã na tentativa de lançar perguntas, mas a anciã e seu vestido já não estavam mais sob o alcance dos baixos olhos da menina. Não se desesperou, ficou contente, depois de tudo voltar a ser pequena, parecia um alívio, e dali ela podia perceber as coisas de modo diferente. Como forma de gratidão correu em volta do seu pequeno círculo, segurando bem forte o seu espelho. O espelho se comportou da mesma forma que antes, primeiro o reflexo da menina miúda, depois andou para trás e refletia a imagem da menina já crescida.

⁴ Todo o parágrafo em questão trata-se da leitura dos 5 elementos característicos do jogo, apontados por Huizinga. A expressão “evasão da vida real” pode ser encontrada na página 11, em que o autor reflete sobre a ordem própria que a ação de jogar pode proporcionar.

⁵ O verbo outrar, inexistente na língua portuguesa, surge nessa escrita durante a realização de um exercício corporal, que explorou a criação de movimentos a partir de torções na coluna. No exercício tínhamos a nossa pesquisa enquanto estímulo criativo e fomos orientados ao desafio de nomear os movimentos criados. Batizei um de meus movimentos com o verbo “outrar”, na ocasião, não compreendia e não preocupava em compreender a origem do nome inventado. No entanto, hoje compreendo que outrar pode ser entendido como o mesmo que re-significar, dar outro sentido a algo existente, assim como nas brincadeiras de faz-de-conta.

O espelho se comportava sempre da forma contrária, o que era pequeno mostrava grande, o que era grande mostrava pequeno. O danado fazia isso porque era viciado em jogos, a menina logo percebeu a regra: se grande e quieta, o espelho a faria amiudar-se; se pequena e em movimento, o espelho a faria esticar: _Será que foi assim que cresci a primeira vez? pensou, _afinal eu não me lembro do percurso, nem de escolher ser grande. Além de descobrir a regra central, a menina explorou bastante sua forma de esticar e encolher seus ossos, primeiro apenas como brincadeira, envelheceu 10 anos enquanto brincava, mas não ganhou nadica de rugas.

Depois, a menina usou seu jogo para viver; crescia na hora de comer, de olhar nos olhos de Criaturas-Sem-Nome, quando queria andar rápido e para ficar mais perto de coisas que pudessem voar; encolhia para se esconder, para sentir a terra mais perto, e para ouvir sons de passos. Gostava de caminhar grande e pequena, tudo dependia da cor do dia.

Posto isso, acredito ser a hora de encerrar a história. Sim, este é o final. Não é triste, ou alegre, é apenas fim, como todo fim é absoluto, nostálgico e deixa a sensação de que algo a mais poderia acontecer, mas não vai acontecer. A menina não venceu Os Soldados, na verdade, sempre que os via se amiudava para passar despercebida; a menina não conseguiu se esticar a tal ponto de chegar ao céu e fazer a chuva cair no solo, nada disso aconteceu. Esses feitos não pertencem à lista de feitura da menina, a ela pertence apenas o saber da brincadeira de crescer e encolher, a ela pertence apenas o espalhar do saber da brincadeira de crescer e encolher, e isso ela fez. Ensinou para todos que cruzavam o seu caminho como crescer e encolher, alguns aprenderam, outros já não estavam lá para divertimento. Mas fato é que no nosso fim, a terra da menina estava repleta de gente, coisas e seres que se agigantavam e encolhiam, virou uma confusão tão incontrolável que parecia mais um parque de diversão.

Os ossos continuavam doendo, tanto faz se pequena, ou grande, mas: — não tinha problema, pensava a menina, — uma hora encontramos o tamanho que nos cabe.

FIM.

Referências

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Estudos).

BOLOGNESI, Mário Fernando. Vida e teatro em Guimarães Rosa: *Grande sertão: veredas* e pirlimpisquice. *Trans/Form/Ação* [online], São Paulo, v.8, p.49-60, jan. 1985.

Os desdobramentos da percepção do corpo e dos sentidos no processo de criação – a vida em constante paradoxo

Isabel Cristina Alves Pimenta Braga¹

Começo esta liberdade expressiva e poética por um poema que marca a potência do ser e revela toda a sensação do processo criativo:

Anos se passaram, passaram estações, meses, dias, horas, momentos,
encontros
“yumê²”, cores sem forma
O acaso prepara, inusitada precisão.
Nascer, renascer, demonstrar evolução, ser sobrevivente, campeão
A lua de outono convida o já escrito nas estrelas
Olhos de Águia em ação
Nebulosa nuvem ao combate
Pretensiosa chuva que veio para molhar
Preparação, guerrilha, aceita, enfrenta
Seja como for, enfrenta, necessário resgate de muita energia.
Inverno de noites escuras confirma o desafio
Ipê amarelo anuncia o voo
Trajetória visualizada por elementos colhidos em flor
Calor intenso de emoção, samurai ilumina.
Severo exercício de linguagem infinita
O cansaço me deixa, me deixar.
Primavera, corpo desabrocha, mera escápula
Abundância da gravidade, disciplina no corpo, na alma
O corpo sente

¹ Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia, mestranda do Programa de Mestrado Profissional em Artes ProfArtes e professora no Campus Municipal à pessoa com deficiência.

² “Yumê” (sonho).

uma experiência no encontro
dos meus valores
Do movimento à metáfora
Da metáfora ao autismo,
da Conexão à pesquisa,
o corpo sente , o corpo pensa,
De volta à terra mãe gentil.
Verão projeto intenso de finalizações e contínua ação
iluminação solar de um brilho recheado em sua completude.
“yumê” ganha cor vermelho
Vermelho, sangue, combustível da vida.

Uma pesquisa em andamento que perpassa por rumores discretos da subjetividade (Preciosa, 2010) e pela trajetória de um ronin³ construída em um ambiente em que somente o corpo ganha lugar movido pelo pensamento que se inicia por sentir, apenas sentir o movimento. Assim revela uma ruptura, o processo da pesquisa, uma separação unida pelo corpo e o processo orgânico. O processo de uma dissertação se propõe a enfrentar a ruptura. Paradoxo, emoção. Resultado único e textual.

Revelar essas crenças e atravessar nossas ideias “são distintas entidades”. “Ciência passa a ser uma crença”⁴. Aproximar o corpo a sua proposta de pesquisa, ideias, com forma por meio do seu corpo, que seja não só um discurso acadêmico, mas palavras poéticas, “reconhecer a diversidade cultural que a outra cultura também pode discordar”. Assim, nesse processo íntimo e ínfimo de criação, há inspiração em Boaventura de Souza Santos (2010, p.55) e Ortega y Gasset (1942) e essa bagagem adquirida ao longo das leituras e revelada livremente ao longo dos poemas aqui elaborados. Enfim, Ortega y Gasset (1942), ao falar de crenças e ideias, revela a distinção que há entre ser e ter: somos as nossas crenças, temos ideias e que a ciência moderna pertence simultaneamente ao campo das ideias e ao campo das crenças.

Não tem separação entre corpo e ideia⁵
Quais são as crenças que direcionam a pesquisa?

³ “Ronin”, samurai sem senhor feudal a quem servir. (Leminski, 1983, p.12)

⁴ Dizeres da professora Renata Bittencourt Meira em aula.

⁵ Verso inspirado em Rudolf von Laban (1978)

Talvez saiba expor pelo corpo ou por poética.

“Cotidiano é uma referência natural”

“Provocar é desnaturalizar”⁶

Provocações ao natural, não tem como generalizar a natureza.

Os processos neuromotores acontecem dentro de um organismo neste lugar.

Descobri que a natureza humana é uma metáfora

e existe uma realidade concreta, mas com muitas potências.

“A diversidade cultural do mundo não significa necessariamente o reconhecimento da diversidade epistemológica do mundo”.⁷

Diante dessas figuradas considerações, no que diz respeito à naturalização da sociedade, existe uma naturalização, uma tendência de naturalização que precisa desestruturar desestabilizar.

Nos dizeres de Costa (2001, p.32), “o saber se diferencia da informação e do conhecimento, na medida em que ele é necessariamente corporal e, por isso, também inconsciente”. Uma subjetividade provocativa altamente enraizada na filosofia contemporânea não usa o modo padrão de citação, constrói suas ideias pautadas na subjetividade.

Há um desejo grande e, no entanto, uma tensão, de que quanto mais tensionado está, mais se percebe movimento. Solta o cabelo, realiza, sente entranhas que tensionam e aos poucos se liberta pela emersão do escape no espaço.

Pelo canal perpassa algo que enche aos poucos e liberta, enche, liberta, solta, observa a fluência do externo, enraizada, facilita o entrave, mas permanece tenso circunda em movimento a favor.

Como desamarar? Travessia necessária se fecha, dói, angustia, deixe o sofrimento que parece infinito que se transforma em natural... Seguem- nas, desliza, some e retoma, pois é parte de mim, contínuo, como for, como um poder, uma renovação. Apresenta pesado ao encontro uma travessia que vislumbra e só então solta, liberta e a energia materializa e diz segue.

Como assim? Apenas segue. Um fluxo de estados que movimenta

⁶ Versos que expressam a condição necessária para que haja problematização, com vistas à apreensão do real – de modo a contribuir para desnaturalizar situações e episódios vividos no cotidiano. A esse respeito, consultar GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

⁷ Neste verso de poema criado pela autora há uma referência direta a Santos (2010, p.56).

a qualidade no projeto. A pesquisa dentro de cada um aponta premissas e paradoxo na vida. “Somos cria de um exótico paradoxo: a energia do informe e a fome de forma, hesitante pêndulo que movimenta e colore a criação.” (Preciosa, 2010, p.54).

São grandes os desafios. É a cena como pesquisa. A reinvenção e a inovação de De Marinis (1982) entre o pensar e o fazer. Estes desafios são também relacionados à epistemologia.

Quanto mais nos conscientizamos da enorme impulsão que move o homem no sentido de repetir o que aprendeu, tanto mais admiramos aqueles seres excepcionais que conseguiram quebrar o encanto e realizar um significativo avanço em cima do qual outros pudessem construir (Gombrich, 2007, p.20).

Várias são as ferramentas disponíveis no processo de atuação para o artista. Inclusive no que diz respeito à informação, acesso e formação que, contextualizada, pode permitir aos educandos o confronto de versões distintas para fatos e acontecimentos recorrentemente exaltados como verdades absolutas e inquestionáveis. Eis, então, grandes desafios.

Desafios

Provocações são questionamentos
Destruturando o padronizado, mexe, inquieta... para se transformar
é necessário uma mediação
é necessário coragem, mexe, movimenta, transforma
Como não ter nada de si?
Se ‘fuscar’⁸ no inconsciente
Em nosso não ser arquétipo
Encontraremos...
sair da zona de conforto
significa deixar de ser o padrão.

Irreverência, novo, paradoxo, construir paradigmas. No todo não se conhecem, dificultam, porém salta o desejo oculto por entre as palavras uma vontade que deve conectar até trazer a si o oxigênio para a vida do movimento.

⁸ Neologismo criado pela autora, representativo de sensações ímpares.

Chão – eixo – base – sustentação, ENERGIA – EQUILÍBRIO –
DESEQUILÍBRIO PRESSÃO – LIBERDADE – FRUIÇÃO – ENERGIA

Agora está posto e o que parecia simples se expande a um desafio que dessegura o comum para algo conhecido algo não esperado, desconhecido e fala, movimentos se manifestam, pela cultura, valores e simplicidade de povos dependentes, que não se percebem, invisíveis...

Agora sim o texto me traz um suporte e então posso pensar na trajetória e na elaboração, associar o pensar e o sentir, o corpo a uma vinda que se parece com “ronin” a sentimentos que me convidam a essa viagem remetida a pessoas presas, tonificação cristalizadas e luas e sóis, dias e meses numa viagem sem graça que parece não passar e então eu estou, faço parte com o som com o movimento que me evoca a um encontro do meu eu interior, cabelos presos, arrastar pela liberdade e não são permitidos... quando se vê acabou e não acontece, mas tudo colabora... inverno com neblinas desapontam, pássaros que fogem tudo se combina pelas entranhas e então não tem jeito e me vejo a me preparar, a me esvaziar de mim mesma entristece e reergue com coragem mas está posto e idealizo o Monte Fugi. Migração através do campo magnético terrestre.

As aves para além do sentido da orientação necessitam também de várias estratégias como opção ao voo noturno. Deixam o dia para se alimentar, ou aproveitar as correntes térmicas durante o dia de maneira a diminuir seu esforço físico ou, percorrer grandes percursos diretos sem se alimentarem como garantia ao acúmulo de gordura ou, com paradas frequentes para se alimentarem e finalizarem sua migração.

Assim somos o ser como aves que voam em busca do seu espaço...
Do alimento.

Transformação do espaço rompido por estratégias para a liberdade

Apropriação do próprio corpo

Perceber os sons, sentir o corpo conduzido com o som da boca

A consciência corporal não é uma consciência corporal, são conflitantes.
lançar um olhar para o corpo que não diferencia no trabalho de arte e cotidiano decompor o movimento

Passagem da transformação estética que ganha paradigma

Conceitos, (espaço do corpo) definidos

espaço/tempo/força/fluência.

Espaço do corpo (esfera) vai além do corpo interno.

O corpo preenchido por tecido é flexível e alteroso em articulações.
 Capacidade de ampliação de espaço interno
 Sem falar na consciência racional processamento de informação
 Quando saio do racional eu entro no estado da presença.
 Num grupo heterogêneo que tenho a oportunidade de trabalhar
 na diversidade a dança proporcionou uma união e o avanço das
 particularidades do corpo de cada um deles.
 Experiência muito rica.
 Como faz essa passagem
 Enraizados
 Conduzir provocar não tem como observar dialogar
 Vivenciar capacidade de ser no mundo
 Palavra em meio ao processo
 Quero compartilhar...
 A disposição para o jogo requer a percepção do corpo, explorar o espaço
 em meio às cadeiras do sujeito gera medo, por outro lado, aos poucos,
 Dimensionar o movimento um corpo ali
 Potencializar o movimento a sensação de perceber a extensão.
 A partir do acolhimento do corpo estabelecer no processo visão
 Diferenciada do espaço, nas entranhas, por janelas,
 outra visão: lateral, teto, mesmo com limitação debaixo da cadeira.
 Mexe provoca cheiro forte aguça o olfato
 rasteja, contrai, materializa a construção do espaço.
 Desconstrução possibilidades de flexibilizar, o peso, a leveza, som,
 arrastar, melodia, tom, construção, raciocínio
 percebo sem perfeição
 estabelecer elo conexão
 Lugar de olhar distanciado que aproxima
 sem acolhimento
 inverno quente
 juntos separados.
 Democratização do conhecimento, linguagem acadêmica.
 A experiência é esse momento em que falta a palavra. (Larrosa Bondía,
 2002)
 Não temos uma única resposta se não pensarmos de forma coordenada,
 holística,
 o mundo vai acabar.

Enfim, é importante trazer a performance, não decorar o texto. É necessário algo mais alegre. Somente rir, uma gargalhada e

buscar na prática as respostas que a mente sintetiza e virtualiza. Entregar-me ao que o corpo pede. Criar a partir do que eu desconheço. Buscar outros equilíbrios, desequilíbrios, outras respostas. Deixar cair, conceitos, estigmas e crenças. Desordenar. (Preciosa, 2014 p.125)

Referências

- BRONDANI, Joice. A.; MEIRA, Renata B. (Org.). *Encantados e sujeitos: textos in performances*. Prodoc-Capes, 2014.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani, 1982.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KLINTA, Cia. *Autoconfiança, comunicação e a Alegria do Movimento através dos movimentos Sherborne – “Relation Play”*. Trad. Vera O. Juhlin. São José dos Campos: Univap, 2001.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, jan./abr. 2002.
- LEMINSKI, Paulo. *BASHÔ, Matsuo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORIN, Edgar. *O método: 4. As ideias; habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. La Deshumanización del Arte. In: _____. *Meditaciones del Quijote*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2010.
- SANTOS, B. S. *Um discurso sobre as ciências*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

Tópicos especiais
em criação e produção em Artes:
processos criativos na
arte do corpo

Ensaio cantado sobre o desconhecido

*Maria Lyra*¹

Mas está claro para o ator que não é daí que ela vem e que ela não sai facilmente pela boca, não sai naturalmente por ali, mas sim depois de ter percorrido todo o labirinto e de tanto ter tentado em vão todos os buracos possíveis.

Novarina, 2009

Canto de abertura

Dentro de mim mora uma mina d'água. Brota da terra, rompe rochedos, escorre de dentro. E há sempre essas águas mornas ou frias, escuras, claras, agitadas, serenas. ÁGUA lava, leva, inunda, nutre, água que propaga sons, água que se molda em geleira, em formas inúmeras. ÁGUA múltipla em auto metamorfose. Que amolece a rigidez, que faz experimentar-se outras. ÁGUA QUE NOS CONSTITUI, submersos e desatentos. Que é território desconhecido, dentro do qual custamos a respirar, mas mesmo assim ousamos o mergulho. Água que infiltra em toda parte, que está em mim, você, nós, todos, nas diferenças, nas semelhanças. Água oásis, água bica, água mar, água torneira, água transbordando das bocas, água que gesta, gera, cuida. O ar é o pensamento elástico que pode enganar, que age sobre as coisas sem modificar-se... a água age sobre as coisas e se transforma, sem jamais deixar de ser água.

Daí vem o meu canto, de dentro de mim, o ar de dentro da mina d'água. É um canto submerso, a partir do fundo, não claramente ouvido, não claramente modelado, é um canto água-barro-derretido, é um canto

¹ Maria Lyra (atriz, poetiza, cantante...) é autodenominação – um nome é um presente – este é o nome que escolho me dar agora. Maria Cláudia S. Lopes, como foi denominada desde seu nascimento, é aluna da pós-graduação do Instituto de Artes, subárea Teatro, na Universidade Federal de Uberlândia – orientada por Fernando Aleixo, e também por outros vários e várias, por incidentes da vida, acasos, sonhos, canções e seres sobrenaturais.

distorcido a princípio para ouvidos que não sejam marinhos. Canto gerado na água faz água mover.

Calmos cantos e tremores bárbaros. Irreconhecíveis melodias. À medida que tento entendê-lo, encontrá-lo, ouvi-lo como a uma música conhecida, ele escorrega de mim, coisa jamais cantada, mas que sempre houve, sempre esteve ali.

Dentro de mim uma mina: a partir dela meu canto – chocalho abra caminhos:

Será que o PONTO ZERO², a sensação de ser dançado em vez de dançar, de ser cantado (ou de ser canto) e não de ser o “autor-cantor” - aquele que canta e a partir de quem o canto passa a existir. Em vez disso, ser aquele que existe cantante a partir do canto³ que já era antes e que se faz nele, fazendo-o... Seria esta sensação nada mais nem menos que a distância nula entre desejo-entranhado e ação?

Ela me disse NÃO EXISTE ALTERAÇÃO DE PRESENÇA, mas a sua concretização.

Ele me disse a palavra é ação, é a coisa e sua ausência, é o vir a ser. Índio fala sem conectivo. Faz mundo nascer palavra. Canto tesouro mágico. Bem. Palavra chama coisa, faz evocação coisa-mundo. Força floresta força espaço força voz. Voz canto fala. Palavra-canto-intencionalidade. O que faz ser a palavra poética o sagrado é a sua intencionalidade de ação, portanto seu potencial de criação, a criação é a centelha viva que nos une ao grande mistério da existência.

Ela me disse: antes de fazer música somos feitos de música.

A palavra latina *cantare* em geral é traduzida por cantar. No entanto, seu significado original era “fazer magia, criar através da magia”. Podemos perceber a transmutação que deve ter ocorrido em algum lugar do tempo. No processo de fazer magia através dos sons primevos, criando

² Pablo Jimenez, pesquisador do trabalho desenvolvido por Maud Robart com os cantos haitianos e dança, discorre sobre espécie de estado corporal ou estado de criação experimentado pelo artista denominado Ponto Zero, e cita o termo *Hana*, que significa flor em japonês, no teatro japonês é usado para se referir à relação ator-público trazendo a imagem do desabrochar da flor. (Informação oral obtida em conferência via Skype do evento Voz e Ritual, realizado pela Universidade Federal de Uberlândia no dia 13/outubro de 2014).

³ Thibaut Garçon, ator que trabalha com Maud Robart, em depoimento feito, no mesmo evento, nos fala sobre a sensação de estar sendo cantado à medida que canta, no trabalho desenvolvido com os cantos haitianos.

metamorfoses através dos sons, o homem musicalizou esses sons, ele cantou. Carmen, a poesia, originalmente significava “fórmula mágica” (...). Os índios huichol do México usam a palavra espanhola cantor para indicar “o mago”, o xamã, levando-o assim de volta a sua origem latina (...). As palavras “poeta”, “canto” e “mago” remontam à mesma raiz linguística, não só em latim mas também em muitas outras línguas. (Berendt, 1983. p.70)

O que é o sagrado? O que é essa palavra chamada sagrado? O que é a palavra no sagrado e o que é o sagrado na palavra? Em que medida a voz e o sagrado se relacionam? Em que medida a voz poética é sagrada? Cantar é mudar o ar – ar, sopro, respirar... usar a voz poética é ser um alquimista do ar. Ela me disse, ancorada em muitos outros que vieram antes: *Poïesis* significa fazer – *action that transforms and continues the world* - dar sentido, criar sentido é sagrado. Consciência de poder e de finitude, de intensidade da vida pela efemeridade que a morte faz trazer. Sobre o que estou falando? Falar de sagrado é coisa escorregadia, meio proibida. “Alargamento de si e do mundo” (Grotowski apud Lima, 2003).

Das entranhas do pesquisador na pesquisa

“Coração, coração, é tão bom o seu calor, vem cantar pra mim sua linda canção de amor. Se eu sorrir, se eu chorar, se eu mentir amigo meu, sempre coração você sabe você e eu. Uma vez pensei e quase te falei que o amor chega sem avisar. Coração, coração, é tão bom o seu calor, vem cantar pra mim sua linda canção de amor.” – Balão Mágico, anos 80, primeira canção vibrante no coração, uma delas... ela preenchia os silêncios no carro: meu pai não falava quase com a gente, no seu misterioso silêncio de homem no meio do rio, mas lá da canoa sua voz era o aceno: ele cantava comigo, então estávamos juntos, nossas vozes se misturavam...

Eu dizia a minha mãe, também nos anos 80 – *quero ser CANTADEIRA, pra namorado dançar e criança dormir*. Já sabia, no pouco tamanho que tinha – voz é ação, a voz-canto é capaz de agir sobre o outro enquanto age em nós, por nós...ela faz dançar, ela faz dormir, ela cria mundos.

Cantadeira não é singular, sua voz se faz com outras, ecoa entre muitas, se liga a outras em corais, coros, espetáculos, quando pública, e quando em sua intimidade, ecoando na casa, no chuveiro, melhorando o ar e movendo a vida. Assim como ela me disse sobre os cantos dos escravos ou os cantos de trabalho, ela disse *O SAGRADO desse canto é que ele mantém as pessoas vivas, muito cansadas, ele as sustenta enquanto trabalham, ele as mantém em pé, isso para mim é que é o sagrado, que está ligado à terra, à vida aqui e não a um plano outro.*

Não quero ser cantora, quero ser cantadeira. Nós todos somos cantantes, ela me disse e eu já sabia...todos somos seres cantantes. Nós somos seres falantes, mas nós sujamos as palavras, como nos sugere Viviane Mosé, nós as sujamos, nós esquecemos que a palavra age, e faz ser, que a palavra não é pobre utensílio comercial (Novarina, 2009). Na poesia canto, na poesia metáfora textual, na poesia performance, na poesia ato rito a voz recupera sua dimensão PODEROSA (Lopes, 2011).

Um devaneio semeador de rumos

O sonho da baleia⁴

No início era preto e branco, nada se ouvia. Nem som nem silêncio, nem mesmo a distinção entre eles, pois o que havia era o não-som. Uma caverna e penumbra: avisto com dificuldade um pequeno lago de água turva que me parece raso. Tento mergulhar. Debaixo d'água abro os olhos e há cores indescritíveis neste mundo submerso. São cacarecos em cor. Cintilam. Moedas, objetos dourados, rubis, pedaços de brinquedos de minha infância, uma cabeça de boneca Barbie. Aparentes tesouros misturados a quinquilharias... descontente decido sair de lá. Logo atrás, miro um outro espaço, de novo preto e branco, lado de fora – é um outro lago, desta vez imenso, imensurável, um mar dentro da caverna a se perder de vista. De que materialidade textual devo servir-me ao narrar um sonho? Sinto que este mar imenso é lugar menos seguro, hesito em entrar. Mas sou atraída, como se outra de mim tomasse a coragem

⁴ No dicionário de Símbolos (editora José Olympio) a baleia aparece relacionada à *entrada na caverna* e ao peixe. Apresenta-se como cosmóforo (apoio do mundo) e também como renascimento e rito iniciático (Jonas que é engolido por uma baleia e renasce).

de ir. Pulo num salto só. Funduras. Água por todos os lados e dentro. Assusto-me ao constatar que posso respirar dentro desta água, mas ela é turva, esbranquiçada, vejo nada não, escuto nada. Muito devagar, ao longe, começo a distinguir um corpo submerso e enorme, que vem se aproximando, em minha direção. Seria um tubarão? O coração mudo se acelera. Penso em fugir, mas a outra de mim faz com que eu fique. Meus pés se movimentam sem parar para que eu não afunde, mas eu continuo submersa, respirando a água. De súbito começo a ouvir pela primeira vez: é um som muito muito grave, como se a própria terra cantasse, me parecia o som do universo se fosse possível sintetizá-lo, era um som oco e grave e cheio de ar, ele fazia vibrar cada um dos meus ossos. Sentia-me segura ao ouvi-lo. À medida que o som se aproxima, o corpo enorme e submerso some. O som se intensifica, me parece um convite para algo que não sei. O corpo enorme e submerso reaparece, num repente, lado a lado comigo. Vejo apenas um olho que tem o tamanho de minha cabeça. Ele me olha, está me dizendo algo, estabelecendo uma ligação. Logo percebo que se trata de uma baleia branca. Ela é tão grande que não consigo ver onde seu corpo termina. Ela é quem emite o som-canto grave e oco e cheio de ar, como som do mundo – a primeira coisa ouvida. Desperto. Como pode ser que a experiência onírica nos marque talvez mais e melhor que muitas outras experiências do que entendemos como “real”. Não seriam os sonhos parte desta realidade, vividos por muitas culturas como espaços reveladores e imprescindíveis? Este sonho, de 2003, me transformou e orientou caminhos. Este sonho ainda é presente, ressoa em meus caminhos e decisões. Acredito ser ele, de alguma forma, parte do que me impulsionou a abraçar o caminho da pesquisa em poéticas da voz. Sonhos, desejos, afetos, celebrações e experiências com o “sagrado” sempre fizeram parte de nossa experiência como seres humanos, nas mais diversas civilizações, culturas e épocas distintas, sendo ou não legitimados pela/como ciência.

Canto de despedida

Só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Ah, mas para chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade: a realidade, antes de

minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa.

Clarice Lispector

Despeço-me inspirada por LAROSSA na sua conferência *A Palavra Muda*, em que mais uma vez, ele nos levou a pensar na experiência de conhecer como espaço de imersão no desconhecido, conhecer como ato, como ação, menos na repetição e apropriação do que já foi visto, elaborado, pensado, dito, escrito, examinado. Lugar em que a palavra, na ponta da língua ainda não está pronta, a fala que ouve, o falar-ouvir – que é como assumir o que ainda não é e o que já não é mais... lugar onde o pensamento é pulsante, vivo e se faz no enquanto. Esta pode ser uma grande atitude metodológica, a da não metodologia... a do encontro com as formas que emergem das entranhas do novo. O palestrante nos fala sobre “cantos da experiência”, e usa, no decorrer de sua fala muitas metáforas relacionadas ao canto, à sonoridade, à música. Isto deu-me uma sensação de sincronia e privilégio, de que afinal é sobre isso que quero falar, sobre o estado de (des)conhecer-se, (des)conhecimento, e de presença que acredito os cantos (incluindo fala) nos trazem, nos propiciando sensações corporais que nos “alargam”, pondo-nos mais e mais vivos, isto é uma experiência com o sagrado-intenso-vida. Meu tema de pesquisa me leva a este lugar.

Este estado de deformidade ao qual muitas vezes nos damos no desejo de conhecer/criar me faz lembrar também de PRECIOSA. E tomo emprestado um de seus cantos para finalizar este texto.

A concha do ouvido bem cedo desperta no feto. E uma avalanche de sons escorrega para o interior dessa espécie de tuba orgânica em expansão. Sons de variadas alturas, texturas, cores, volumes ressoam livres. Poderíamos até pensar que nesse primeiro contato cacofônico com o exterior nossa sensação de segurança íntima se desequilibraria em meio ao ruído ambiente que toma de assalto esse suposto mundo mudo. Mas talvez seja precisamente neste momento que a vida insinue sua vigorosa vontade de confirmar-se voz que se mistura a outras vozes. E essa experiência age em nós como primeira canção (...). A voz que irrompe vem rasgar a clausura do corpo, que principia a ouvir seus barulhos necessários, vitais. Voz que faz vazar o dentro no acaso do fora, às linhas múltiplas que o compõe. (Preciosa, 2010, p.51)

Referências

BERENDT, Joachim-Ernst. *Nada Brahma*: a música e o universo da consciência. São Paulo: Cultrix. 1997.

LAROSSA, Jorge. *Tremores*: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

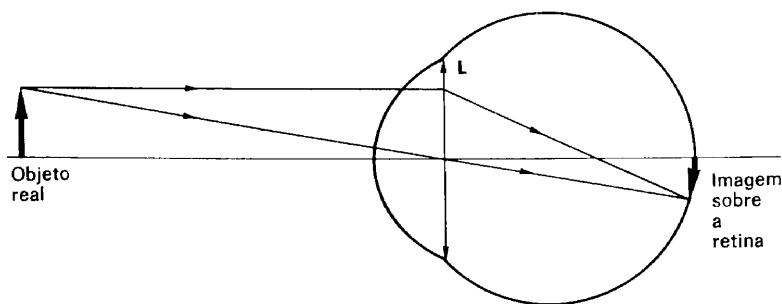
LIMA, Tatiana Motta. “Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.3, n.1, jan./abr. 2013, p.220-240.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. São Paulo: Sulina, 2010.

Imagens para além da visão

Marina Vargas Tomaz¹



“O corpo é mesmo um utensílio caprichoso,
é preciso estranhá-lo para desentranhar sua poesia.”

(Preciosa, 2010)

De quais e quantas maneiras podemos perceber o mundo e apreendê-lo? O que é ver? Por onde vemos? Como experienciamos a arte? Essas reflexões permeiam, num estado permanente de descobertas e encantamentos, toda a trajetória que, ora parágrafo, ora performance se desdobram em mundos a percorrer. Utensílio caprichoso, o corpo é todo referência, passagem e entrega. Se não ele, quem poderia, ao cegar, oferecer ainda mais poesia?

“A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo”.

(Barros, 1996)

¹ Estudante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Orientadora: Luciana Mourão Arslan. vargastomaz@yahoo.com.br

O corpo, lugar de chegar e partir, me entrega ao vento, redemoinho de barulhos, poeira, cheiros, formas e a tudo que me faz sentir, a tudo que me fez e me integra. A partir dele é que me lanço na experiência com a vida, com o outro e com a arte. É o soma o espaço onde se inauguram as faculdades todas – ver, sentir, estar, falar, ouvir, dormir, ser, onde não existem gavetas que compartimentem emoções ou razão.

O soma é uma totalidade sensível. Onde sopra, dói e arde, onde sinto os cortes, os ossos e os olhares, percebo grandezas, do minúsculo ao indizível, e é de onde me projeto e me protejo. Daqui, partem estradas e delas, nascem ainda outras e mais, e muitas, canais de comunicação e expressão que chegam e partem, num entrelaçamento de sensíveis conexões. Começo e fim, os caminhos-canaís por vezes se embarçam, por ora se confundem e por outras, cessam. Aqui, o cessar de uma estrada se traduz pela falta da visão como ponto de encontro da pesquisa. A interrupção aponta sempre para um novo caminho, novas caminhadas. Ao cessar um canal, outros se oferecem de onde sempre estiveram, numa referência ao contornar de obstáculos, assim como água que corre entre pedras, nos disse o poeta Manoel de Barros “liberdade caça jeito”, e os jeitos do corpo são muitos. É nesse florescer multissensorial de possibilidades e descobertas, a partir da falta da visão, que se encontra esse texto, num apanhado de fragmentos aqui delimitados ora pelas palavras em estado de *performance*, ora escrito a partir de todas as memórias, leituras e reflexões construídas dentro do programa de mestrado em artes. *Imagens para além da visão – mediações na experiência estética de deficientes visuais* é o nome que essa teia de aprendizados e afetos recebeu. Para além da visão estão imagens, cores, sons, cheiros, sabores. Além da visão está o corpo, porto e habitat, e é daqui que me lanço nessa estrada de saberes, busca e aprendizado.

Quando Joana nasceu, seus olhos se viraram para dentro.

Desde então, ela criou abundâncias de ver.

O corpo e suas extensões é o fio condutor da experiência. Pensá-lo implica adentrar diferentes campos teóricos, construídos sob prismas também diversos, a partir de discursos, que legitimam e traduzem tempos e espaços. Tradicionalmente, a ciência e seus dizeres distinguem o intelecto das emoções e das sensações, numa separação mecânica entre o saber e o

sentir, assim como o ver e o conhecer, o que não favorece ao soma - corpo como uma totalidade sensível e consciente. Ao dizer do corpo somático, nos distanciamos dessa estrutura fragmentada e do dualismo cartesiano onde se compartimentam sensações, e anunciamos o espaço do sentir, permeado de estímulos, emoções, estranhamentos e trocas.

O corpo, esse caminho de tudo, é quem oferta e inicia a tessitura. Saber dele e de suas possibilidades sensoriais me atravessa e me faz conhecer também o outro. Conhecer pelo corpo é conhecer por dentro, saber através do gosto mesmo das coisas, numa multissensorialidade organizada pela tênue linha da percepção. Conhecer pelo corpo é dar aos órgãos todos, importância, vida, função. O que é multissensorial proporciona uma igualdade de condições ao oferecer uma linguagem onde não se predomina um sentido apenas, assim, na falta da visão, outros sentidos auxiliam a descoberta, numa troca inclusiva de informações.

Ao delimitar outro paradigma que não o visuocêntrico – este já conhecido e que carrega o saber e o conhecimento como características inerentes – busco costurar outros saberes e outros pontos de orientação às experiências com a arte. As imagens para além da visão são imagens que não estão somente para os olhos, mas para todo o corpo, pois conhecer não pertence somente ao que lhe é visual, mas a toda a percepção somática, assim como a arte que nos adentra por diferentes maneiras.

Assim e ainda, lançam-se perguntas tantas quando a contradição aparente se revela: para quem não enxerga – arte? Mas outras anteriores e maiores se colocam necessariamente: o que é ver? O que é saber? O que é sentir? Como vemos?

O todo olha.

O olho-pele, meu olho-mão, meus pés-olhos descalços.

Encarnada poeira – percepção.

Inventar não é colorir o mundo, Oiticica disse. Mas corar-se de mundos.

O corpo inteiro vê, escuta e sente tudo o que o envolve. A experiência estética assim nos é apresentada por John Dewey (2005)². Ele valoriza a experiência e o significado que este momento carrega. Ela, a experiência, pode se dar na vida cotidiana através de sensações e fatos

² DEWEY, J. *A Arte Como Experiência*. Trad. Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

corriqueiros, que podem durar breves instantes ou horas, mas que devem ser marcantes, de uma importância não corriqueira, não banal – da ordem do encantamento. É no soma que a experiência estética acontece, através de ações como o sentir de uma brisa, ou da experiência de sentir os pingos de calma chuva ou de uma tempestade sobre seu corpo. O filósofo não situa a experiência estética num campo de transcendência, nem a reserva a uns poucos, estes dotados de capacidades superiores de entendimento ou aos artistas, também sem endeusamentos. Ao contrário, ele a aproxima da vida, colocando-a na experiência diária, próxima e possível, desde que não banalizada.

Richard Shusterman³, pensando o corpo em sua totalidade, transpõe essa dicotomia histórica já citada, entre corpo e mente através de sua teoria acerca da Somaestética. Ao justificar o uso da palavra soma a corpo, o autor nos apresenta sua preferência “pelo corpo vivo, senciente, com sentimentos e propósitos, e não por um mero corpus físico de carne e osso”. Ele define a Somaestética como “um arcabouço disciplinar”, como “o estudo crítico e o cultivo melhorativo de como experienciamos e usamos o corpo vivo (soma) como lugar de apreciação sensorial (estesia) e de autoestilização criativa” (Shusterman, 2012, p.44).

A Somaestética oferece à experiência estética de deficientes visuais embasamento, um chão de coerência e sustentação teórica para além do entendimento mecânico sobre o corpo e o meio em que ele vive. A partir dela, entendemos que o prazer intelectual não se separa do prazer do corpo, assim, o prazer de vivenciar uma experiência estética não se fragmenta, não se reduz a formalidades teóricas ou, contrariamente, se perde numa sensação corpórea inócua, mas se integra a um estofo de sensações, através da consciência corporal.

Para Gilles Deleuze (1992)⁴, a arte pode ser entendida como um composto de sensações, um ser sensível em si. Sua sensibilidade reside na própria obra, e possui um tempo e contemplação particular, que se difere do tempo da realidade. Este tempo, o da contemplação, se dá através dos sentidos, pois ao perceber, eu percebo a matéria em sua expressão, e reconheço as qualidades que a coisa expressa, pois estas estão em sua matéria.

³ SHUSTERMAN, Richard. *Consciência Corporal*. Trad. Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: É Realizações, 2012.

⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

Vivenciar esteticamente algo ou alguma situação é sentir, vibrar, ouvir e ver com o conjunto de suas percepções. A experiência da arte, assim como a estética, não se limita a ver. Para experienciar um objeto, não é suficiente observá-lo distante, mas senti-lo em cada oferta que ele nos lança, através dos sentidos todos, do que se tem guardado e do que ainda não se revelou. Vivenciar a arte é vivenciar também seus processos, inteiros, cultivados e desencadeados por uma infinidade de referências, numa pausa breve pra novos desencadeamentos. Ao nos colocarmos frente a um objeto artístico, estamos diante de um mundo-corpo atuando, percebendo e interagindo em estado estético, em estado de poesia, há aí troca e certa cumplicidade presentes na experiência estética. Essas são características da ordem do experimentar, do sentir. A presença da matéria, suas texturas e formas, seus cheiros e temperaturas é elemento detonador de uma infinidade de relações a partir da memória afetiva, da memória esquecida, o que incorpora à experiência significado e importância.

Uma primeira canção. Em minhas gavetas: guardados.
Balaio de muitos, eu sou uns tantos, eu sou o outro.
Uns parecem nada trocar com o meio em que vivem.
Vivem distraídos de si.

Ah, os estados febris da infância...
O primeiro som, o cheiro, a praça, o quintal.
Retornar aos estados das coisas numa festiva e estranha passagem:
entrega – paisagem.
As coisas são os outros.

O meu estado é a deriva.
Tudo é mar, chá, tudo é rio. Tudo flui...
Navega em crespas e abundantes correntezas.
É domingo. Escuto o apito do vapor ao meio dia.
Sinto sua presença rouca e comprida...
Lamento saudosos de águas tantas.
Saudade também canta.

O ontem também está. Meu tempo é quando.
Presença costurada em alvos redemoinhos.
Tudo é tanto e agora e sempre, tudo cabe e gera.
Tudo é azul.

A experiência de me lançar em performance, a partir dos estudos desenvolvidos para o projeto, me apresentou a possibilidade de pensar além dos conteúdos academicamente formatados, e, sendo o corpo a ponte mediadora da experiência com a arte, o dizer através do corpo em performance, em estado de poesia, me trouxe um conhecimento do objeto de estudo muito mais ampliado e sensível. A consciência sobre meu corpo ampliou meu olhar sobre o outro. E é somente a partir do outro, que posso dizer sobre a não visão, é somente através da experiência de não ver que posso, na esfera do experimentar, refletir sobre essa condição.

A experiência artística não necessita de mediação para acontecer, ela pode ser um mergulho solitário na emoção, no estranhamento, na surpresa ou tantos outros arrebatamentos que a arte nos oferece. Por outro lado, ao pensarmos a ausência de um sentido frente a uma obra que o necessite, esse mediar ganha também um papel de alteridade, doar-se para o outro, ponte que favorece a troca e a percepção. Na falta da visão, a mediação cumpre um sensível papel para além da tradução simplista, mas uma estreita e sensível relação somática, fruição e emoção. Em qual medida preciso do outro para que eu possa me lançar na experiência estética? Qual é a medida da arte? Ela tem medidas?

A estrada em mim parte em direção ao solto do mundo, ao outro. Assim vejo, com meu corpo e minhas antenas todas, vejo com toda minha extensão. O saber do corpo é dar-se ao outro – libertação. É no outro que as estradas vão parar, é para o outro que as estradas seguem. E do outro é que partem.

Não ver, de certa forma é uma condição ubíqua, contraditoriamente. Ao deixar de lado o paradigma visuocêntrico, abrem-se outras janelas e portas e estradas da percepção, para além das concepções tradicionais que dizem, dentre outras teorias, que é a partir da visão que apreendemos a maior parte das informações sobre o mundo - 80%. O que seriam esses inócuos 20%? Apreendemos também a partir dela, mas não tão exclusivamente, o corpo atua em liberdade cotidianamente.

Pare, feche os olhos, escute: Algumas crianças brincam lá fora, uma menina grita algo, alguns carros passam, em algum lugar uma televisão ligada resmunga baixinho, um cachorro late, alguém buzina, um passarinho

canta. Os sons estão lá fora, há janelas entreabertas e é por elas que os sons entram se entrelaçam ao silêncio da casa. O dia está úmido e vem um ventinho calmo, é chuva que se prepara, o cheiro é quem diz. Da cozinha, aromas. Manhã que se finaliza, luz que se transforma no decorrer do dia. A vida e seus atores. Quem nos direciona senão todo o corpo?

Ricardo gostava de caminhar beirando o meio-fio, viveu quase sempre à margem. Agora, o homem que calculava dorme o sono profundo das espécies. Seus olhos estão em tudo.
Mas ninguém sabe. Ninguém o viu.

Referências

- BARROS, Manoel de. *Livro sobre o nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- JANELA da alma. Direção: João Jardim; Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Ravina Filmes, 2002. 1 DVD (73 minutos), widescreen, son., color. (Produzido por Videolar).
- LEMINSKI, Paulo. *BASHŌ, Matsuo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MARTINS, Miriam Celeste. A mediação e as brechas de acesso. In: _____ (Org.). *Mediação: provocações estéticas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2005, v.1, n.1.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MORAES, Marcia; KASTRUP, Virgínia (Coords.). *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa COM pessoas com deficiência visual*. Rio de Janeiro: Nau, 2010.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *Encontros multissensoriais*. Rio de Janeiro: Núcleo Experimental de Educação e Arte e NUCC/UFRJ, 2011.
- OITICICA, H. O aparecimento do supra-sensorial. In: OITICICA, H. *A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Editora de Arte, 2008.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade – sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- SARRAF, Viviane Panelli. *A comunicação dos sentidos nos espaços culturais bra-*

sileiros: estratégias de mediações e acessibilidade para as pessoas com suas diferenças. 2013. 251f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução Gisela Domschke. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

SHUSTERMAN, Richard. *Consciência corporal*. Trad. Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: É Realizações, 2012. 352p.

TOJAL, Amanda. *Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus*. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

VERMELHO como o céu. Direção: Cristiano Bortoni. Itália, 2006. 1 filme (96 min), son., color.

VYGOTSKY, L.S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Tópicos especiais em criação
e produção em Artes:
processos criativos e em criação

Realidade e ficção no espetáculo *Dama da Noite*

Carloman Weliton Soares Bonfim¹

“Teatro é espaço”. A afirmação de Anne Ubersfeld nos faz pensar a cena contemporânea onde encontramos várias produções que migraram do edifício teatral tradicional e ocuparam outros espaços na cidade. Banheiros públicos, hospitais, bares, apartamentos e outros espaços que compõem o tecido urbano das cidades são agora lugares possíveis para materializar a linguagem da cena. Muitas dessas produções optaram por não esconder o espaço através de uma cenografia, conservando a originalidade material do espaço ocupado para que este se relacione, ou melhor, se integre à encenação.

Alguns desses espaços possuem uso cotidiano em acordo com a finalidade para a qual foram construídos e trazem em si uma história repleta de significados. Apropriados pelo teatro, suas configurações e estruturas são enfatizadas no diálogo entre obra e espaço. Na dinâmica dessas encenações muitas vezes se configura uma relação entre o real e o fictício proporcionada, também, pelo espaço. A inserção de fragmentos da realidade nas encenações ocorre de diversas formas e podem ser nomeadas de: teatro documentário, teatro autobiográfico, dentre outros, e se ampliou a partir da década de 1960 quando o teatro passa a utilizar elementos da *performance art*, uma prática das artes plásticas, cuja principal particularidade é o caráter de acontecimento dado à obra e que se instala na fronteira entre o *real* e o *fictício*. Cabe salientar que o espetáculo fruto desse estudo não se trata de uma performance, tendo em vista características do realismo e do naturalismo que o distancia desse movimento artístico, sugerindo um hiper-realismo.

Na busca por uma definição sobre o uso de espaço não tradicional para a realização de uma poética cênica podemos encontrar diversas nomeações: lugar teatral, espaço alternativo, espaço inusitado, espaço

¹ Mestrando em Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

não convencional, teatro de ocupação, entre outros. Contudo, para este estudo escolho o *site specific*, ou teatro específico ao local. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, associa essa tendência de concepção cênica a outra prática das artes plásticas, a *site-specific Art*, criada em meados da década de 1960 nos Estados Unidos, ligada ao movimento *environmental Art*², e que caracterizava-se inicialmente por conceber o espaço como propositos da obra, podendo ser de natureza permanente ou efêmera. Com o desenvolvimento de sua prática, o conceito se amplia dando origem a outras formas, como a instalação³. Segundo Lehmann, nessa tendência de uso espacial “O espaço se torna co-participante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva.” (2007, p.282). Apropriar-se desses espaços e nele construir uma poética teatral é adotar o espaço como mais um elemento que altera o evento cênico e não como mero suporte, ainda que este conserve, durante seu uso, estruturas cênicas mínimas e necessárias para a sua realização (matérias de iluminação e sonoplastia). É também romper com os limites entre palco e plateia e, conseqüentemente, estabelecer uma zona híbrida entre o *real* e o *ficcional*. Esta conexão entre o *real* e o *ficcional* no e pelo espaço cênico Lehmann denomina de *espaço metonímico* “[...] cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro” (Lehmann, 2007, p.267), ou seja, um espaço que não se furta da realidade na encenação, e sim, é essa realidade.

Falamos do teatro na cena contemporânea, na qual as linguagens artísticas se hibridizam e abrem espaço para novos experimentos. Tratamos aqui de espetáculos que saem do palco tradicional e se instalam em lugares outros que estão em acordo com a proposta dramatúrgica e de encenação. Neles público e obra se encontram em determinado espaço escolhido anteriormente pelos artistas criadores. Segundo Lehmann, no *teatro específico* ao local pode ocorrer ou não correspondência a um texto, mas que o espaço fale através do teatro e “em tal situação também os espectadores se tornam co-participantes.” (Idem, p.282), pois são

² Arte ambiental, que se relaciona com o meio ambiente, muitas de grandes dimensões, objetiva-se também conscientizar quanto à reciclagem de materiais.

³ Manifestação artística contemporânea, refere-se à exposição de obras de arte em determinado ambiente.

diluídas as distâncias entre atores e espectadores, e agora aproximados, estão sujeitos ao risco, à interação. Ambos se tornam sujeitos responsáveis pelo acontecimento teatral. “Nessa situação espacial volta a se manifestar a concepção do teatro como tempo compartilhado, como experiência comum” (Idem, p.283).

Em uma criação *site specific* estabelece-se um diálogo entre os elementos artísticos e o ambiente. Nesse sentido, o *teatro específico ao local* nos faz pensar na forma como o espaço é incorporado à obra. O espaço neste caso não serve como depósito de cena, não é mais um dado, mas sim elemento constituinte da poética cênica, “o espaço se torna uma parte do mundo [...] um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida.” (Idem, p.268). Entendemos, então, que a apropriação de um espaço, como um bar, pelo teatro, contribui para que este se torne parte do mundo teatralizado.

É nesta corrente do teatro contemporâneo que se ajusta o espetáculo *Dama da Noite* da Cia Drástica, no qual podemos observar alguns instantes em que *ficção e realidade* se friccionam, são entrelaçadas, ou ainda, se embaralham pelo olhar do espectador, ao se produzir um “efeito de realidade”. O espetáculo é uma adaptação do conto homônimo de Caio Fernando Abreu. Sua estrutura textual sofreu alterações mínimas (apenas algumas palavras) ao ser transportado para o teatro. Estreou em Belo Horizonte no primeiro semestre de 2007, na Casa Cultural Matriz, no subsolo do Edifício JK, com capacidade para 75 pessoas, o que possibilita a proximidade entre ator e espectador provocando instantes de intimidade. A Casa Cultural Matriz é um bar que possui clientela ligada a movimentos musicais diversificados, uma clientela específica em um lugar que nunca havia abrigado um espetáculo de teatro. Nesse sentido, o *teatro específico ao local* nos faz pensar na forma como o espaço é incorporado à obra. Como já dito, o espaço neste caso não serve como depósito de cena, não é mais um dado, mas sim elemento constituinte da poética cênica. Os elementos físicos pertencentes ao espaço ocupado (as paredes, cores, altura, iluminação, ventilação, etc.) são apropriados pela encenação (objetos, texto, atores, luz, sonoplastia, etc.), que ao se emaranharem esses elementos compõem o corpo expressivo da encenação, potencializando a teatralidade, enfatizando as camadas de realidade muito comuns nesse tipo de encenação, diluindo dessa maneira

a distância entre o *real* e o *fictício*. Temos mundo real e mundo fictício dividindo um mesmo espaço/tempo.

Assim, compreendemos as escolhas dos artistas criadores do espetáculo *Dama da Noite*, cujo objetivo era de realizar a ação cênica no lugar indicado pelo autor. No conto, a personagem encontra-se em um bar, daí a escolha por utilizar a Casa Cultural Matriz como espaço cênico, um *site specific*. Para a realização do espetáculo o bar foi assumido tal como era e a encenação aproveitou sua arquitetura para dinamizar as cenas. Algumas mesas e cadeiras foram reorganizadas nos dois ambientes do local para possibilitar ao ator executar suas ações. O bar encontrava-se em pleno funcionamento e os funcionários desempenhavam suas funções normalmente atendendo à dinâmica do espetáculo: porteiro, bilheteira, garçom e cozinheira. O início do espetáculo se dava com a chegada da personagem *Dama da Noite* vinda da rua. Tentando entrar, ela era abordada pelo porteiro, então, a personagem se desvencilhava de sua vigilância e entrava, sendo logo interpelada por um garçom (este ator do espetáculo) que barrava sua entrada e fazia uma revista agressiva, mas era interrompido pelo dono do bar que permitia seu acesso, em uma ação improvisada. Em certo dia de apresentação, um dos espectadores, sentado próximo à entrada, segurou no braço de sua esposa dizendo “Vamos embora, esse lugar não é para nós.”⁴, se referindo ao ato agressivo sofrido pela personagem. Entretanto, a mulher o acalmou dizendo se tratar do início do espetáculo. Em uma situação como esta vemos o espectador se desestabilizar diante do limite entre o real e o fictício, ou da imposição da ficção à realidade, e “quando não se sabe se um ator está sendo realmente tratado com choques elétricos diante do público [...], é provável que o público reaja como diante de um procedimento real, normalmente inaceitável. (Lehmann, 2007, p.168-169). Por outro lado, André Carreira nos chama atenção para que em uma situação como esta em que “A proximidade entre participantes e espectadores permite colocar em crise a ideia da cena como jogo do engano, de forma a usar o plano da ficção como instrumento das aproximações com o real” (Carreira, 2013, p.2), entretanto, o jogo proposto não é enganar, mas envolver o espectador, trazê-lo para dentro da cena, e este pode durante o evento cênico confundir realidade e ficção.

⁴ A situação foi narrada pela espectadora Águeda Maria Pereira ao final de uma apresentação do espetáculo.

Com um discurso direto aos espectadores, que lhe servem de interlocutores⁵, o ator iniciava a relação proximal com os espectadores, estabelecendo um “pacto” entre as partes, valendo-se disso para acentuar o caráter de realismo pretendido na encenação vivenciada por todos em espaço e tempo presentes, onde estão/são no/o teatro. Os espectadores (alguns providos de bebida) ocupavam os assentos das mesas dispostas no primeiro ambiente e moviam o corpo para acompanhar a Dama da Noite que circulava pela sala, apoiava nas paredes, subia no balcão e se servia de bebida, interagindo com todos ao seu redor. É notável como o mundo fictício anunciado pelo texto dramático se ajusta ao mundo real do bar, aproximando o espectador do jogo cênico proposto, era o que se percebia na dinâmica das ações físicas do ator que também interagiu com a arquitetura do bar e em frases como “Pago o copo, a bebida. Pago o estrago e até o bar, se ficar a fim de quebrar tudo”⁶.

Em seguida, a personagem dava a mão a um espectador e o conduzia para o segundo ambiente do bar: a pista de dança. Temos neste exato momento do espetáculo uma provável ruptura total da fronteira entre ator e espectador, e vivência real e fictícia, uma fricção entre estes dois mundos, que se intensificava com o desenrolar das cenas, e que, segundo Lehmann “tem amplas consequências para a compreensão do espaço teatral, já que ele deixa de ser um espaço metafórico-simbólico e se torna um *espaço metonímico*.” (Lehmann, 2007, p.267). O espaço, então, é enfatizado em sua originalidade. O espectador se vê transitando entre dois mundos, um no campo imaginário, fictício, e outro no campo físico *real* potencializando o ato de expectação.

Com tal reflexão, reforçamos a compreensão do espaço como mais um agente definidor do processo teatral, parte essencial da encenação; lugar de encontro entre atores e espectadores. O ator é deslocado para a plateia e o espectador é levado para dentro da cena, esse trânsito os influencia significativamente, pois “a não distinção entre espaço de encenação e plateia propicia um envolvimento com a ficção, porém alterado conforme o repertório do espectador.” (Rebouças, 2009, p.155), já que o espectador cria imaginários, que estimulam sua memória em

⁵ No conto a personagem se dirige a um jovem que “parece” responder e fazer perguntas. No espetáculo da Cia Drástica o público assume esse papel.

⁶ Trecho do conto “Dama da noite” do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu.

decorrência da percepção, presentificada em reações corpóreas, ou seja, o espectador vivencia.

Segundo Carreira o uso do espaço com fronteiras diluídas “remetem ao desejo de se estabelecer um ambiente que favoreça a aproximação e intimidade entre performers e espectadores” (2013, p.2). O discurso direto da personagem é provocativo, em alguns momentos com forte teor sexual. Os toques físicos se acentuavam: a mão que passa pelos cabelos de um espectador, as mãos apoiadas nos joelhos de outro, o colar que é colocado no pescoço de outro, o casaco nos ombros de outro, o tamanco que toca o órgão sexual de outro, até o momento em que a *Dama da Noite* sentava no colo de um dos espectadores. Temos, então, uma participação mais ativa dos espectadores que são envolvidos por várias camadas sensoriais no *site specific*: toques físicos (entre ator e espectadores, e entre espectadores), perfume e cheiro de comida, o gosto das porções e das bebidas (para os que requeriam), sons vindos da rua e da cozinha. Assim, se construía a relação de cumplicidade com os espectadores, expondo ambos ao risco, e

Ao se convocar a exposição da intimidade como um elemento central da poética da cena no espaço ambiental os performers se projetam como sujeitos. Assim se experimenta o risco que é expor-se e pedir cumplicidade ao espectador, colocando este espectador também em uma situação exposta. (Carreira, 2013, p.5)

Certo dia, algo muito interessante ocorreu. Em uma cena a personagem pedia (em seu mundo fictício) a determinado espectador que não fosse embora, que permanecesse no bar e a deixasse falar, prometendo-lhe pagar uma vodka para que este a ouvisse. A cena se desenrolou, a personagem deu uma volta em torno de alguns espectadores e ao retornar para o já referido espectador foi atacada por este. O rapaz agarrou o ator, segurando-o pelos dois braços e gritando “Você está fora da roda! Você está fora da roda” fazendo alusão ao texto que a personagem dizia se sentir “fora do movimento da roda”, ou seja, fora do convívio/aceitação social. O embate entre os dois durou alguns instantes até que o ator pergunta “Por que eu estou fora da roda?”, obtendo a seguinte resposta: “Você está fora da roda porque me prometeu uma bebida e não trouxe!”. A produção do espetáculo tratou de levar ao espectador a

dose de vodka.⁷ E até hoje não conseguimos compreender a sua atitude/ reação intempestiva. Teria ele não entendido que oferecer uma bebida para que ele ouvisse o que a *Dama da Noite* tinha a dizer era apenas um pretexto/artimanha da personagem para fazer com que ele ficasse? Teria ele realmente transitado entre a realidade e a ficção? Não sabemos.

Figura 1. Cena do espetáculo *Dama da Noite*, da Cia. Drástica.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em um espetáculo concretizado em um *site specific* o que geralmente se busca é propiciar ao espectador uma experiência para além de sua condição básica. Busca-se sua cumplicidade, em uma experiência compartilhada com distâncias rompidas, em que atores e espectadores são responsáveis por construir o acontecimento cênico, uma testemunha, pois “Testemunhar não é a mesma coisa que assistir porque supõe saber-se, ou imaginar-se, integrado ao acontecimento como partícipe” (Carreira, 2013, p.6). Os grupos de teatro interessados nesse campo de pesquisa fazem de suas encenações “um lugar de vivência, onde todos - ator e espectador- estão integrados, fazendo do teatro não

⁷ A situação narrada foi vivenciada pelo autor deste artigo, ator do espetáculo.

um espetáculo visual passivo e sim uma cena em que poucas pessoas possam experimentar uma vivência junto aos atores.” (Carreira; Paulo, 2004, p. 08)⁸.

Lehmann nos chama atenção para o que ocorre em uma situação como esta, em que atores e espectadores estão próximos em uma vivência teatral:

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 espaço de intensa dinâmica centrípeta em que o teatro se torna um momento das energias co-vivenciadas, e não mais dos signos transmitidos. (Lehmann, 2007, p.265-266)

Essa dinâmica centrípeta é constatada em *Dama da Noite*, uma vez que temos a todo instante o espectador levado para o centro da cena a partir de seu elemento central: o próprio ator. Tomamos, então, o espectador como um vivenciador, ciente de sua presença, em fluxo com seus pares e que provocado por várias vias sensoriais (olfato, paladar, tato, audição, visão) se lança, ou não (e isso dependerá de sua disposição e envolvimento para a comunicação), às propostas dadas abrindo-se à recepção diante dos signos presentes no corpo do ator, no espaço, no texto, etc., potencializando seus sentidos e, conseqüentemente, seu poder de leitura destes signos na decodificação da obra.

Percebemos que, em *Dama da Noite* o espaço é fator preponderante para a realização de uma encenação que o conceba como *espaço metonímico*, integrando-o tal como é, rompendo os limites entre palco e plateia, mundo real e fictício, um abrindo fissuras no outro a ponto de provocar dúvidas no espectador. A experiência em *Dama da Noite* nos permite pensar o mundo real do bar e o mundo fictício do espetáculo dividindo o mesmo espaço/tempo em um jogo de fricções. O *teatro específico ao local* propicia ao ator interagir com o espectador tirando-o de sua passividade/neutralidade e ativando seus sentidos em um lugar que o torna sujeito da experiência teatral, em um ambiente onde palco e plateia coexistem no diálogo obra e espaço.

⁸ Disponível a partir do link *O ator no contexto da cultura regional* - Ceart - Udesc – Acessado em 10/07/2014.

Referências

CARREIRA, André; PAULO, Eder da COSTA. O ator no contexto da cultura regional. *DAPesquisa* – Revista de Investigação em Artes, Florianópolis, v.1, n.1, p.331-145, ago. 2003/jul. 2004. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero1/cenicas.htm

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. *Sala Preta*, São Paulo, v.13, n.2, p.33-44, 2013.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Espacialidades e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. *Ilinx Revista do Lume*, São Paulo, n.4, p.1-10, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/17>>.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: CosacNaify, 2007.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

A potência da imaginação nos processos criativos teatrais: um olhar sobre o diretor Gilles Gwizdek

Marcio Dias Pereira¹

Narciso Telles²

O uso da imaginação pelos atores está imbricado nos diferentes processos criativos teatrais. Através dessas condições, os sujeitos atuantes constroem seus trabalhos artísticos baseando-se em suas próprias culturas. Estas sofrem influências diretas e indiretas de diversos acontecimentos externos. Como o ator pode potencializar seu trabalho artístico utilizando os afetos adquiridos por meio de sua cultura? Ou ainda, como transformar em algo positivo a inserção cultural do outro sobre seu estudo artístico?

O intuito deste trabalho é realizar uma observação das diferentes realidades culturais inseridas no método de ensino do diretor Gilles Gaetan Gwizdek e de como essas realidades afetaram seus procedimentos com os atores. Como embasamento teórico, serão utilizados o sociólogo Michel Maffesoli e o filósofo Gaston Bachelard no que tange às suas discussões sobre a imaginação e a capacidade do artista na utilização da imagem.

Dessa forma, buscamos, na imaginação artística dos sujeitos, os diferentes caminhos para sonhar, bem como compreender as diversas culturas como potência dessa imaginação que irá depender diretamente da capacidade construtiva de criação cênica do ator. Portanto, pretendemos, através do trabalho do ator, investigar sua faculdade de organizar, transformar e codificar sua imaginação.

A apresentação deste trabalho se dá a partir de uma citação de Michel Maffesoli, que pontua, de forma resumida, as observações que serão levantadas ao longo do texto.

¹ CNPq.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU.

Cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia. Porém, quando se examina o problema com atenção, repito, vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas, sobretudo grupal, comunitário, tribal, partilhado. (Maffesoli, 2001, p.80).

Esse pequeno fragmento, de Maffesoli, aproxima-se dos pensamentos do diretor Gilles Gaetan Gwizdek, que o levaram a formular seu processo de trabalho com o ator contemporâneo.

Gilles nasceu na França e seus estudos foram feitos no Conservatório de Teatro de Lyon e na escola Charles Dullin, em Paris. Ele veio para o Brasil na década de oitenta, onde ficou radicado por mais de trinta anos.

Influenciado por grandes encenadores, tais como Sérgio Brito, Antunes Filho, Aderbal Freire-Filho e Robert Lepage, sempre teve em mente a necessidade do ator se tornar autônomo de seu trabalho. Percebia os conflitos culturais existentes entre os dois países, Brasil e França, como também entendia que essas condições permeavam e indicavam novos caminhos para seus estudos sobre processos de condução da cena. Gilles levou esses conflitos consigo até a hora de sua morte, no ano de 2012.

Acreditava, como muitos europeus, que tinha uma missão a ser cumprida em nosso país. Afirmava que: “nós [brasileiros], um país em desenvolvimento, devíamos ser salvos de nós mesmos”³. Diferentemente de outros europeus que vinham impor seus ideais sobre nossa cultura, Gilles utilizava a nossa própria cultura para nos clarear as ideias. Assim, utilizou bastante os textos de Plínio Marcos, Arthur Azevedo e João do Rio, pois acreditava que esses autores ainda falavam de um Brasil presente. Gilles, a partir da dramaturgia brasileira, tentava indicar o caminho da luz que, até então, era obscuro para o grupo de jovens que estava em processo de criação.

Os trinta anos que viveu no Brasil revelaram para Gilles o modo de pensar do brasileiro e, ao mesmo tempo, fizeram com que ele buscasse caminhos que afetassem corporalmente e revelassem as potências corporais dos atores. Por esse caminho, Gilles utilizava do teatro brasileiro dramático para contar nossa própria história.

Inserido numa cultura na qual oprimir o outro é uma regra, Gilles

³ Todas as citações referentes ao diretor Gilles Gwizdek foram retiradas das aproximadamente quarenta horas de gravações de suas aulas, como também de seu diário de classe.

buscava culturalmente a exceção. A pergunta que se instaura: É possível que as boas intenções de um diretor que sai de seu país com o objetivo de descobrir a América do Sul possa ser diferente do pensamento do meio cultural em que viveu a maior parte de sua vida? A cultura é um fator predominante nas nossas decisões afetivas? A imaginação é afetada pela cultura ou a cultura é afetada pela imaginação? O nosso teatro brasileiro está fadado a nossa própria cultura ou ele sofre influências de outros países?

Gilles repetia, sempre nos intervalos de suas aulas, que: “cada país reflete suas condições culturais”. E exemplificava com uma comparação entre o Brasil e a França: “No Brasil você tem um campo de futebol em cada bairro, lá na França, a gente tem um teatro em cada bairro”. Essa frase, de certa maneira, tranquilizava o grupo sempre que reclamava das dificuldades em se fazer teatro no Brasil.

Partindo desse princípio de que lá nos países desenvolvidos você tem a cultura e o hábito de levar os seus jovens ao teatro e, aqui no Brasil, a população tem a cultura e o hábito de levar seus jovens ao campo de futebol, Gilles entendia que tínhamos um problema a ser resolvido e que o “exemplo Europeu” talvez pudesse ser a solução. Não estaria ele, dessa forma, pensando da mesma maneira que seus conterrâneos? A cultura com a qual conviveu por um longo período não estaria afetando de fato a sua principal causa em estar no Brasil? Aliás, qual era sua principal causa?

Em seu diário, no qual escrevia suas observações sobre o Brasil, num dos trechos afirmou: “Estava descendo a Avenida Presidente Vargas com a Avenida Rio Branco⁴ e me deparei na Praça da Candelária com aquela multidão pulando alegre e feliz, comemorando o carnaval. Neste momento decidi ficar de vez no Brasil”. A cidade que passava em festa sobre seus olhos era o Rio de Janeiro. Mas, à frente, em seu diário se questionava: “Como pode um povo ser tão alegre e sofrer tanto com sua política social?”. E, dessa maneira, voltava às leituras de textos sobre o teatro brasileiro para entender um pouco de nossa história, descobrindo os autores que escreveram na época da ditadura militar, como Plínio Marcos e Nelson Rodrigues.

Talvez essa curiosidade de Gilles em tentar compreender tamanha discrepância sociológica em nosso país, que envolve o que está no

⁴ Avenidas situadas na cidade do Rio de Janeiro, onde Gilles morou durante uma parte de sua vida.

imaginário dos brasileiros e o que acontece de fato com eles, seja a principal diferença entre os diversos desbravadores estrangeiros, que, em sua grande maioria, vieram somente para explorar o país, sem ao menos tentar entendê-lo.

Portanto, as influências culturais, de fato, poderiam afetar as crenças primárias do sujeito? Podemos afirmar que as diferentes culturas que atravessam o sujeito conseguem seduzi-lo e fazer com que ele repense seus conhecimentos anteriores em relação aos conhecimentos recentes. Maffesoli afirma: “pode-se falar em ‘meu’ ou ‘teu’ imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o ‘seu’ imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido” (2001, p.76).

No momento em que Gilles se encontrava na França, tomar a decisão de vir ao Brasil seria, inicialmente, para salvar o povo brasileiro de suas condições políticas e sociais daquele momento, mas, quando se deparou com a cultura brasileira local e seus costumes, percebeu que estava equivocado sobre o que pensava a respeito do povo brasileiro. Percebeu que os sujeitos têm uma cultura própria e sólida, constituída ao longo dos anos de convivência. E por mais que, para as outras culturas, seja uma maneira diferente de ver o mundo, Gilles descobriu que precisava estudar as características históricas dessa cultura e desses costumes para compreendê-los. Quando lhe foi revelado às situações que levaram uma comunidade a se comportar de tal maneira, trilhou seu caminho através da educação para iluminar os que ainda, para ele, estavam na escuridão. Para tal ato, utilizava da dramaturgia do teatro brasileiro como arma e solução das condições vividas pelos jovens, e que estavam retratadas há anos nos livros.

Num primeiro momento, ainda tendo seu imaginário influenciado pelas suas condições culturais da Europa, utilizou os métodos de ensino europeus para ministrar aulas aos alunos e aos atores brasileiros. Percebemos, de fato, que Gilles estava cometendo um equívoco, pois, ao estabelecer os limites entre colonizador e colonizado, trazia a ideia da colonização de um povo que não tem uma cultura teatral e precisa ser “domesticado”. Com efeito, teve vários problemas dentro das escolas de teatro da cidade do Rio de Janeiro. Essas mesmas escolas também, a princípio, utilizavam os ensinamentos europeus em seus estudos. A diferença entre o diretor Gilles e outros diretores europeus,

que buscavam inserir nos alunos seus conhecimentos, é que, para alguns desses diretores, todo o ensino sofre uma transformação quando passa pela experiência de um sujeito para o outro. Assim, entendemos que a educação não é sólida e rígida, mas flexível e solta no imaginário de cada sujeito. E sendo esse imaginário afetado pelas condições do meio em que viveu esse sujeito, percebemos as dificuldades que Gilles teve em aplicar seu método de ensino, que, a princípio, tinha toda a rigidez e pressa de um bom europeu.

Segundo Maffesoli: “pode-se dizer que o imaginário é a cultura de um grupo. Contudo, se voltamos ao que foi dito, veremos que o imaginário é, ao mesmo tempo, mais do que essa cultura: é a aura que a ultrapassa e alimenta”. (2001, p.76). O que faltava na construção do método de ensino de Gilles, observamos, era a “aura que ultrapassa a cultura e que a alimenta”. Portanto, Gilles se esquecia, no momento em que aplicava suas aulas, de alimentar nos alunos suas próprias condições culturais, ou seja, revelar neles o que cada um tinha de potência. Desse modo, não tinha como Gilles aplicar suas aulas baseando-se fixamente nos pensamentos e conhecimentos que tinha adquirido na França. Ele precisava: adaptar, modificar, transformar os seus conceitos para a nova realidade vivida. O imaginário dos jovens em que Gilles aplicava suas aulas estava em outra sintonia, ou seja, diferente do imaginário que Gilles pretendia alcançar nos alunos. Talvez esse fosse um dos principais motivos que fazia os alunos abandonarem as aulas ministradas pelo diretor. Com o tempo, os alunos iam perdendo o interesse nas aulas, o que acabava por cansá-los e, conseqüentemente, ocasionava o abandono do curso. A sensibilidade do diretor para com a realidade dos alunos demorou a emergir. Só obteve algum resultado satisfatório a partir de seu ponto de vista no final de sua vida.

Um ano antes de sua morte, descobriu os autores de comédia brasileira como: Arthur Azevedo e João do Rio. Estes despertaram em Gilles a sensibilidade de entendimento da alegria do povo brasileiro, o que lhe remeteu ao passado, quando teve sua primeira experiência no Brasil, e o fez recordar-se daquela alegria. Observou também que aquela alegria estava retratada nos livros de teatro, mas de uma forma política e social. Assim, podia utilizar de uma dramaturgia mais leve, que o aproximasse dos seus alunos. Entendeu que, ao invés de usar o drama, como Plínio Marcos, deveria primeiramente usar a comédia, como Arthur Azevedo,

para conseguir seduzir seus alunos. Gilles, ao fazer essa nova abordagem em suas aulas, descobriu que era bom tanto para ele, que tinha uma facilidade maior em conduzir o método de ensino, quanto para os alunos, que tinham uma facilidade em absorver o estudo.

Nesse período, entre os anos de 2010 e 2012, na Escola de Teatro denominada: Companhia de Teatro Contemporâneo⁵, onde ministrava aulas de teatro como professor de interpretação, Gilles montou diversas peças teatrais, tanto de Arthur Azevedo quanto do autor João do Rio. Não deixou de lado também Georges Feydeau, autor experiente na comédia francesa. Percebeu que o nível de entendimento dos alunos com o processo de trabalho estava diferente. Antes via que os alunos tinham resistência com o processo, e agora essa resistência estava minimizada. Perguntava-se se era por culpa das escolhas dos textos dramáticos. Mas não percebia, ou não queria perceber, que também houve uma mudança em seus próprios conceitos sobre teatro e cultura. O Gilles que havia chegado ao Brasil definitivamente era diferente do Gilles de um tempo depois. Antigamente sua preocupação era salvar o outro e realizar um teatro de alta qualidade francesa para atores brasileiros, salvando-os de sua própria condição de aprendiz e colocando-os como colonizadores de suas próprias experiências. Esse novo sujeito modificado, antes de sua morte, que não tinha mais a preocupação de salvar o outro, mas sim de guiar o outro, mostrava ou revelava um possível caminho, diferente do que se acreditava que existia. Não trabalhava mais com atores famosos, como por exemplo: Dina Sfat e Marília Pera, mas agora seu interesse era com atores em processo de formação, que estavam dentro das escolas. Acreditava na facilidade do aprendizado e na força imaginativa que esses alunos tinham. Via neles o caminho para outro tipo de desenvolvimento teatral no país. Um desenvolvimento por intermédio da arte, em que conhece sua própria história, ou seja, seu próprio teatro. Para se alcançar tais conceitos, não via outra solução, a não ser aquela em que passasse pelo corpo do aluno ou do ator. Para isso, utilizava o método de ações físicas de Constantin Stanislavski, em sua segunda fase da vida, como também autores franceses, como Albert Camus e Georges Feydeau, que tinham suas dramaturgias escritas a partir de ações e de situações da vida. Maffesoli afirma:

⁵ Escola de teatro situada na cidade do Rio de Janeiro, onde Gilles desenvolveu parte dos seus estudos.

A cultura, no sentido antropológico dessa palavra, contém uma parte do imaginário. Mas ela não se reduz ao imaginário. É mais ampla. Da mesma forma, agora pensando em termos filosóficos, o imaginário não se reduz à cultura. Tem certa autonomia. Mas, claro, no imaginário entram partes da cultura. A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. (Maffesoli, 2001, p.75).

Através das diversas ramificações adquiridas por Gilles durante seus processos de conhecimentos que o envolviam a partir da cultura francesa, e sendo afetado pela cultura brasileira, este teve condições de construir um conhecimento próprio de sua realidade e imaginação, tendo condições, dessa forma, de compreender o outro que estava estudando e que tinha o intuito de dialogar com seus conhecimentos.

Essa passagem do conhecimento que envolve uma cultura para a outra não deve ser vista como algo degradável, mas sim como uma construção sólida do pensamento do próprio sujeito que é afetado pelas diversas culturas. E como essas culturas também são afetadas pelas condições imagéticas, o estado do sujeito se modifica constantemente, transformando-se não apenas em algo que está fora de si, mas numa estrutura que se constrói a partir de diferentes estados de espíritos que são afetados diariamente pela imaginação. Portanto, quando Gilles se deparava com um novo aluno, sofria constantemente os problemas de comunicação de seu método de ensino para com o sujeito, pois este estava imbuído de sua própria imaginação que tinha de ser revelada pelo encenador. E esse processo, de certa forma, leva tempo para se alcançar. Gilles dizia que: “tinha que convencer a todo o momento as pessoas de que ele era capaz de fazer”. Não compreendia que este “convencer as pessoas” estava ligado às condições reais em que o sujeito se encontrava em seu estado cultural e imaginativo. Desse modo, os conflitos de comunicação eram constantes, tornando o estado de sedução entre ator e diretor um caminho mais difícil de ser alcançado.

Um dos caminhos possíveis encontrado por Gilles para solucionar a questão foi o corpo do ator no espaço, em que traduzia o texto dramaturgico. Através dos desenhos plásticos criados entre o corpo do ator e o espaço cênico, utilizando como caminho de base o texto dramático, que contava a própria história do sujeito, Gilles acreditava

que seduziria seus alunos pela potência dos elementos teatrais e, conseqüentemente, alcançaria a sedução destes pela política social de seu país. Via nas ações físicas uma potência de transformação dos sujeitos, em que teria as condições de entendimento de seu mundo através de seu corpo. A fisicalização das situações cênicas exigidas no texto dramático revelaria para o aluno e para o ator suas reais condições sociais. Por meio do corpo, o ator poderia entender sua história e contá-la para o outro.

A fábula, vista a partir desse ponto de vista, ganha uma potência social e política. Não mais preocupada em contar somente a história dos problemas burgueses, ela agora se interessa pelo “como” esses problemas burgueses podem se tornar uma questão social capaz de afetar toda uma comunidade. Utilizando as situações físicas dos acontecimentos históricos daquela época, Gilles tinha condições de retratar, aos sujeitos em processo de formação, suas próprias realidades, fazendo com que pensassem seus problemas contemporâneos concretamente.

Trazendo a imaginação do passado à tona no presente dos atuantes, que também têm influências da imaginação individual, o diretor conseguia traduzir uma condição social que se estende até os dias atuais. Essa percepção só poderia se concretizar quando as situações vividas no passado passassem pelo corpo e se presentificassem na imaginação do presente dos atores, ou seja, o corpo era o meio de transporte dessa imaginação. Através dele, o ator conseguia ser visto e conseguia mostrar ao outro a história que estava sendo contada. Segundo Bachelard:

Rompendo as amarras do passado e da causalidade, o que Bachelard propõe – para a atividade crítica, mas também para a simples leitura – é a recuperação de uma sábia ingenuidade, que é a corajosa entrega ao presente: ‘É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surge um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada’. (Bachelard, 1986, p.27).

Da mesma forma que Bachelard pensa a imagem, Gilles também fazia constantemente essa busca da concretização das imagens por meio do corpo. Entendia que a imaginação tinha a função de tornar o corpo presente no momento em que aquela transmitisse, no mesmo instante, a imagem para o corpo, ou seja, a passagem entre a imaginação e a imagem

concreta tinha de acontecer ao mesmo tempo. Portanto, imaginação e corpo devem se fundir para formar a imagem concreta necessária para o espectador que irá traduzir, através de sua imaginação, estas imagens.

O diretor, em seu processo de trabalho, preocupava-se constantemente com o imaginar dos atores. Para ele, existiam duas formas de se imaginar as coisas: ou você imaginava a cena como você achava que ela deveria ser, ou você imaginava a cena como ela era apresentada no texto dramático. Mas o imaginar não terá sempre uma opinião própria de quem imagina? Ou ainda, uma ideia do que é a coisa? Gilles pedia o tempo todo para que seus alunos abandonassem a ideia que tinham do texto. Acreditava que o aluno não deveria imaginar através do “como eu devo fazer isso”, mas sim do “por que eu estou fazendo isso”. Então, ao ter contato com o texto dramático, este aluno deveria fazer sua leitura mais banal e simples possível. Se no texto estava escrito que o personagem deveria abrir a porta, a ação utilizada pelo ator seria somente uma: abrir a porta. O aluno nunca poderia pensar em como abrir a porta, mas sim no porquê de ele estar abrindo a porta. Para Gilles essa pequena mudança de condição imagética alterava completamente o comportamento dos atores em cena. A partir dos “porquês” encontrados no texto dramático, o aluno tinha condições de agir. Entendia que o fluxo de ação era mais rápido quando passava pelos “porquês” e não pelo “como eu devo fazer isso”.

Em suas aulas e exercícios, ficava claro o imediatismo da ação que acontecia nos corpos dos alunos atores através das perguntas para o texto dramático. Toda vez que o aluno tentava achar o “como” dentro do texto, havia um travamento corporal, diferentemente de quando sua imaginação flutuava pelos “porquês”, situação que lhe permitia total liberdade de criação. Potencializar as perguntas gerava um gancho dentro do próprio texto. A partir de um “por que” lançado na primeira frase do texto, outro logo em seguida aparecia e assim sucessivamente. Essa condição dava ao aluno um caminho sólido dentro da imaginação. Ele não precisaria mais imaginar milhões de possibilidades diferentes dentro de um texto. Seu único caminho era imaginar através do que estava escrito dentro do texto. Assim, Gilles fechava o cerco para os “achismos”, como ele mesmo dizia: “O ator sempre acha muita coisa dentro do texto. Abandone os ‘achismos’ através das perguntas para o texto”. E ainda: “Através dos ‘porquês’ você irá encontrar o ‘como’”. Dessa forma, o que motiva as personagens dentro de um texto dramático, além de suas

ações, são as perguntas que o ator faz a ela. O estado: imagem + ação = imaginação, ganhava outro sentido de potência. Uma personificação concreta do que se pensa através do corpo.

A imaginação pode e deve dar ao sujeito vários caminhos para sonhar. A potencialidade dessa imaginação vai depender da capacidade construtiva de criação cênica do ator. Para a criação não basta ter somente a imaginação, o ator precisa organizá-la, transformá-la, codificá-la para o outro. Gilles acreditava que a cena só poderia acontecer com a fusão dos três elementos: o espaço, o ator e o espectador. Na falta de um deles o espetáculo estaria impossibilitado de ser realizado. E, para que esses elementos estejam presentes na potencialidade da imaginação, devem ser orquestrados ou organizados por um olhar de fora. Um observador que veja e aponte novas possibilidades para o ator criador. Utilizando da condução cênica, esse observador irá guiar de uma forma criativa os caminhos do ator. Para Gilles, esse observador deve ser o próprio ator. Dessa maneira, a pesquisa cênica do ator se torna criativa a partir de seu olhar sobre sua condução cênica. Essa constante busca o fará, inevitavelmente, ir ao encontro de sua autonomia.

Referências

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 2.ed. São Paulo: Difel, 1986.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.15, p.74-82, ago. 2001.

PEREIRA, Marcio Dias. *As ações físicas como experiência para o ator contemporâneo*. Rio de Janeiro: UNESA, 2009.

PEREIRA, Marcio Dias. *Gilles Guizdek: um olhar pedagógico sobre o ator*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Criatividade e imaginação no Teatro-Esporte¹

Brenno Jadvas Soares Ferreira²

Normalmente as pessoas querem mostrar que são criativas e, quanto mais se esforçam para tal, mais a sua produção corre o risco de se tornar aborrecida. Então, ele pedia o contrário. Queria que os alunos se esforçassem para fazerem cenas chatas e, com isso, eles acabavam produzindo material criativo. (Cena Chata tornou-se um dos jogos clássicos do Teatro-Esporte). (Achatkin, 2010, p.30)

Nesta citação inicial da tese de doutorado de Vera Achatkin sobre o tratamento de Keith Johnstone acerca da criatividade no trabalho improvisacional, já observamos a importância da espontaneidade e da valorização da primeira ideia surgida, além da perda do receio do ator em ser óbvio em uma cena improvisada.

O britânico recém-formado em magistério, Keith Johnstone, percebe em seu primeiro trabalho como docente em uma turma de alfabetização infantil a enorme pressão que as crianças sofriam entre si em busca do acerto, logo não se permitindo ao erro. Ou seja, a espontaneidade era lá tolhida pelas próprias crianças e não pelo professor. Num experimento de datilografar em sala de aula as imagens que as crianças lhe descreviam dos livros e até mesmo de seus sonhos, Keith se via às vezes corrigido pelas próprias crianças, percebendo que já eram alfabetizadas. Sua proposta metodológica de incentivar a descrição do imaginário das crianças não foi bem vista pela direção da escola, ocasionando seu afastamento. As inquietações de Keith quanto aos seus

¹ Artigo apresentado no III Encontro Internacional de Direitos Culturais – Fortaleza/CE em 2014.

² Mestre em Artes/Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU)/MG; professor do Colegiado de Artes Cênicas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins (IFTO), *campus* Gurupi. E-mail: jadvas@ifto.edu.br

professores na época escolar e a forma como via os educandos de então, também sendo condicionados a regras e condutas de pensamento que desestimulavam quaisquer manifestações de espontaneidade criativa, estão presentes nas obras de Keith, como formas que devem ser abolidas do pensamento pedagógico abordado nas escolas.

Após essa frustrante experiência, Keith integra-se ao Royal Court Theatre, tornando-se, mais tarde, um dos diretores das peças de lá. George Devine, então diretor artístico do Royal Court Theatre levanta ao grupo a importância de que todos seus diretores fossem também professores. E então com o recém-inaugurado Court's Actors Studio, Keith começou a lecionar Habilidade Narrativa, com o objeto principal de fazer com que seus alunos se soltem e manifestem sua criatividade.

E com essa perspectiva de trabalho focado na criatividade do ator com a improvisação teatral Keith fundou em 1958 o *Theatre Machine*, versão que deu origem ao atual Teatro-Esporte.

O fluxo espontâneo na criação de ideias

Quando se inicia um treinamento no método de Keith Johnstone, é comum que os atores que vêm de outras experiências no campo da improvisação manifestem inicialmente estranheza, primeiro com relação à terminologia adotada, e segundo porque acham curioso como ponto de partida para a criação de cenas apenas eles próprios e suas primeiras ideias. Também estranham que o trabalho não envolva grandes aquecimentos musculares e sim de âmbito mental. (Achatkin, 2010, p.43)

Com base no sucesso do trabalho de Keith, surge também no Canadá o “*Match* de Improvisação”, uma modalidade específica, porém com regras mais rígidas, semelhante ao Teatro-Esporte. Criado em 1977 por Robert Gravel e Yvon Leduc, na cidade de Montreal, Canadá, o “*Match* de Improvisação” tem sua estrutura de quadra inspirada no hóquei sobre o gelo.

Uma diferença é a não utilização de objetos reais nas cenas improvisadas que se faz obrigatória nas partidas de *Match* de Improvisação, onde o ator deve criar toda a caracterização e espacialidade com o próprio corpo. Nem mesmo seu uniforme do time que veste pode

ser utilizado como objeto. Por exemplo, se na cena o jogador quer tirar a camisa, deve fazê-lo apenas com o uso de ação, sem tocar na camisa real, como se houvesse uma camisa por cima da que veste. Caso contrário lhe é imposto como falta pelo árbitro da partida.

No *Match* de Improvisação clichês, bordões e frases prontas conhecidas popularmente ou difundidas pela mídia também não são permitidas nas improvisações. Isso também gera um estado de busca de alternativas de respostas na cena que saem do óbvio, enriquecendo assim a dramaturgia da cena. Isso não quer dizer que proposições simples sejam mal vistas, mas sim as já prontas. Como dito na citação anterior de Achatkin, as primeiras ideais propostas para e no momento da cena são as que melhor funcionam, independentemente de sua simplicidade. Elas são propostas vivas e espontâneas, que surgem sem grande reflexão e escolhas, levando a cena para esse estado vivo, onde os demais jogadores compartilham e trocam com essas ideias.

Dijo que las personas no-creativas “se avergüenzan de la locura momentánea por la atraviesan los verdaderos creadores... una idea puede ser bastante insignificante y aventurada en extremo si se la mira em forma aislada, pero puede adquirir importância a partir de la idea que la sigue; quizás en conjunto con otras ideas que parecen igualmente absurdas, puede proporcionar una conexión muy útil” (Johnstone, 1979, p.71)

É nessa perspectiva de uma criatividade espontânea que os jogos de treinamento do Teatro-Esporte se baseiam. A preparação corporal, é claro, está presente, mas sempre associada a jogos de perguntas e respostas de ideias entre os participantes. Como não se tem a preocupação com a construção específica de personagens, os atores-jogadores não fazem um trabalho individual de preparação para a cena, mas sempre coletivo, pois o foco é o jogo e situações propostos e surgidos nas cenas, dentro das regras e estrutura exigidas pelo Teatro-Esporte.

Buscamos sempre um fluxo espontâneo na criação de ideias nos jogos de preparação e treinamento no Teatro-Esporte e suas vertentes, como o *Match* de Improvisação. Como exemplo temos o jogo do ‘Vulcão’: Jogadores em roda fazem um movimento ascendente em forma de balanço contínuo com um dos braços. Cada vez que os braços chegam ao alto um jogador lança uma palavra qualquer, como a erupção de

um vulcão. Na próxima vez que os braços atingem o ponto máximo, o jogador à direita do primeiro a lançar a palavra, lança outra palavra em associação (seja em significado, fonética ou própria para si) à palavra anterior. E assim segue-se com os demais jogadores em roda, formando um fluxo contínuo de palavras surgidas de associações lógicas ou não.

Deleuze ao citar Hume diz:

uma conexão ou associação de idéias. Quando uma qualidade vem a ser mais geral e é comum a uma grande quantidade de indivíduos, a nenhum destes ela conduz diretamente o espírito; mas, por apresentar de pronto uma escolha muito grande, ela impede que a imaginação se fixe em algum objeto em particular. (Hume apud Deleuze, 2008)

O processamento desse fluxo espontâneo na geração de ideias e logo a aceitação do coletivo por estas é fundamental na construção da dramaturgia das cenas improvisadas. A ‘Aceitação’ é um elemento imprescindível nas cenas construídas no Teatro-Esporte. É por ela que a cena se inicia e desenvolve. Imaginemos que um jogador responda com uma ‘negação’ a proposta lançada por outro. Há uma enorme chance de a cena ter seu desenvolvimento interrompido. Principalmente se o jogador que ‘negar’ a primeira proposta não lançar uma contraproposta, a qual em si também já é arriscada, por ter rompido com o que os demais jogadores já estavam desenvolvendo na cena. Para piorar, só se o primeiro jogador que lançou a proposta começar a debater com o segundo que a negou. Daí sim, com certeza o desenvolvimento da cena estará interrompido, até que haja a ‘Aceitação’ de um dos jogadores ou surja uma nova proposta que todos aceitem. Essa negação também pode ser caracterizada como ‘Bloqueio’, considerado como falta no Match de Improvisação.

Atualmente oriento um projeto de extensão de Prática e Pesquisa em Teatro-Esporte com alunos da UFU. A maior parte, graduandos de Teatro, mas também graduandos de Música, História, Informática e mestrando em Artes. Em um dos encontros, alertei dois alunos para que escutassem mais as propostas dos colegas em cena. Eles tomavam a frente da cena com grandes falas, que por muitas vezes não davam brechas a propostas dos demais colegas. Na cena seguinte estes dois alunos desenvolviam uma situação entre vendedor de sorvete e seu cliente, onde em determinado momento derrama-se o sorvete no chão.

Quando eles partem para outra ação, um terceiro aluno entra em cena escorregando no sorvete e retomando aquela situação. Por um instante todos ‘paralisam’ em cena e só após uma longa pausa retomam a cena. Questionei ao final o motivo daquela trava coletiva. Os dois primeiros atores justificaram esperar uma fala do terceiro ator que escorregou no sorvete, dando a este a oportunidade de propor em cena. O que não se atentaram foi que a proposta foi dada com a ação do escorregão no sorvete, já dando um novo estímulo para continuação da cena.

Assim como no jogo do “Vulcão”, que faz uso da palavra, também existem jogos de associação de ideias por meio de ações. A ação é um dos “motores” que devem ser acionados para início da cena ou como elemento de “quebra de rotina”, termo adotado por Keith, que propicia a adição de novos elementos, a partir das ações desenvolvidas no momento, que manterão a atenção do público e fornecerá possibilidades para o desenrolar da cena. Por “motores”, termo adotado no Match de Improvisação, temos como exemplos:

Estado de ânimo – estado emocional que define e justifica as ações da personagem. Ex.: triste, zangado, alegre, etc.;

Espaço – local onde se passa a ação. Este definido através de ações e/ou utilização de objetos imaginários. Ex.: campo de futebol, hospital, praça pública, etc.;

Gesto – sinais manuais que possuem o mesmo significado para quem faz e quem assiste. Ex.: aceno de mão para despedidas, sinal de positivo, etc.;

Tipo³ – personagens partidos de um tipo físico ou social. Ex.: político, aleijado, criança, etc.;

Ação – uma ação concreta que possa ser identificada facilmente por quem assiste. Ex.: lavar roupa, ler um livro, jogar bola, etc.

El improvisador debe darse cuenta que mientras más obvio sea, más original parecerá. Yo constantemente señalo lo mucho que disfruta el

³ Alguns grupos no Brasil têm questionado a terminologia ‘Tipo’, optando por adotar o termo ‘Função’. Visto que a escolha parte da Função que essa figura vai desempenhar na cena.

público cuando alguien es directo y el placer con que ríe cuando una idea es realmente “obvia”. Si a una persona común y corriente se le pide que improvise, buscará alguna idea “original” porque desea parecer inteligente. Dirá y hará todo tipo de cosas inadecuadas. Si alguien dice: “¿Qué hay de cenar?”, un mal improvisador tratará desesperadamente de pensar en algo original. Lo que diga saldrá demasiado lento. Finalmente presentará con esfuerzo alguna idea como “sirena frita”. Se simplemente hubiera dicho “pescado”, el público habría estado fascinado. No existen dos personas exactamente iguales, y mientras más obvio sea un improvisador, más auténtico parecerá. Si desea impresionarnos con su originalidad, buscará ideas que sean realmente más comunes y menos interesantes. (Johnstone, 1979, p.79- 80)

A busca incessante por ser original e criativo é o que bloqueia muitas vezes a espontaneidade do ator e não o permite ao erro e se arriscar no ‘jogar’ com a primeira ideia, buscando sempre soluções estéticas e de grande potência cênica que se perdem na cena, que exige um imediatismo espontâneo só atingido pelo primeiro pela ação diante do primeiro estímulo percebido pelo ator naquela situação. Hoje mesmo ouvi o depoimento de um colega diretor, que dizia ter experimentado uma vivência teatral primeiramente com seus alunos pré-adolescentes antes de levá-lo a seus atores de um processo de montagem e percebeu que seus alunos atingiram um estado corporal que ele buscava, diferente de seus atores, que trouxeram resultados mais estéticos e com menos potência orgânica. Foi aí que intervi e concordamos que isso ocorreu justamente pela não preocupação de seus alunos em apresentarem resultados e soluções cênicas, se permitindo apenas a vivenciar o experimento, o que levou a esse estado de potência criativa espontânea, não atingida pelos atores ‘abraçados’ a suas técnicas e pré-formatações cênicas.

Mesmo não se tratando de um espetáculo que necessite de ensaios para aperfeiçoamento das necessidades da cena, construção de personagens e fixação desses elementos, o treinamento para um espetáculo/partida de Teatro-Esporte deve ser tão assíduo como o ensaio de uma peça que já possui um texto e/ou concepção já estabelecida. Assim como o ator de um espetáculo teatral agrega suas experiências pessoais e de observação para construção de um repertório físico, traçado psicológico da personagem e da linha contínua da cena aos experimentos e repetições

praticados nos ensaios, o ator/jogador de Teatro-Esporte também constrói com o treinamento por meio de jogos e improvisação de cenas um repertório orgânico de ações e respostas para as situações solicitadas pelo jogo. A grande questão é que essas ações e respostas não podem ser pré-formatadas, visto que a todo o momento é solicitado algo novo na cena e nunca há repetição do que foi experimentado. Há sim regras pré-definidas para cada jogo, no qual o ator deve se posicionar e estar alerta para propor e intervir nos momentos exatos em que a cena solicite algo para seu desenvolvimento. As vivências individuais e coletivas dos jogadores são de extrema importância, pois a espontaneidade necessária para a cena parte delas. O óbvio e o familiar são bem-vindos, pois surgem da primeira ideia do ator diante da cena, dando a esta a espontaneidade necessária e gerando um arsenal de possibilidades criativas que serão levadas adiante pelos demais jogadores participantes.

Cuando un artista se inspira, está siendo óbvio. No está tomando ninguna decisión, no está sopesando ideas. Está aceptando sus primeros pensamientos. (Johnstone, 1979, p.80)

Considerações finais

(...) Nada é mais admirável do que a rapidez com que a imaginação sugere suas idéias e as apresenta no próprio instante em que elas vêm a ser necessárias ou úteis. (Hume apud Deleuze, 2008)

É na apropriação consciente desse fluxo de formação de ideias a partir de imagens trazidas pelo jogador ou associadas às propostas em cena que o ator/jogador potencializa sua atuação nas partidas de Teatro-Esporte e outras vertentes de competições de improvisação como o Match de Improvisação. Bachelard aponta a riqueza da simplicidade na formação de uma primeira imagem:

Melhor receber a imagem como dádiva, no despojamento de quem se defronta com algo inteiramente original, principal, primeiro – no despojamento e na fruição prazerosa de quem bebe direto na fonte. (Bachelard, 1986)

Por esta razão a dinâmica de treinamento para os jogadores do Teatro-Esporte é composta por jogos que exigem ações e respostas rápidas, não deixando o jogador parar para refletir ou elaborar propostas fixas para a cena. O jogo é uma criação ininterrupta, como em um espetáculo ensaiado apresentado ao público. No segundo caso o ator já tem um desenho nítido em sua mente de tudo que acontecerá na apresentação, bastando ‘recheiar’ o espetáculo com suas intenções, previamente trabalhadas. Já no Teatro-Esporte, o jogador tem consciência dos jogos que serão propostos, mas não tem a mínima ideia do teor das cenas que serão apresentadas, que em geral vêm de temas propostos na hora pelo público. Sem contar os jogos onde o público tem uma participação ativa, chegando até a entrar em cena com os atores.

O ator/jogador deve estar sempre livre e em alerta para que possa saber aproveitar o maior número possível de estímulos criadores das imagens que surgirão ao longo da partida. Fazendo assim uma adaptação instantânea e de pronto a executando em cena. Ele está presente e vivo durante toda a partida, movido não apenas pela adrenalina comum a uma apresentação teatral, mas também pelo espírito de competição e vibração da plateia, durante e ao final de cada jogo ou cena.

O prazer e vontade que movem o jogador em uma partida de Teatro-Esporte, associados à sua espontaneidade em se apropriar sem pudor das ideias surgidas, por mais simples ou estranhas que sejam é o que torna fluido e orgânico o seu jogo.

Quando o espírito não atinge seus objetos com comodidade e facilidade, os mesmos princípios não têm o mesmo efeito que teriam se o espírito concebesse mais naturalmente suas ideias; a imaginação não experimenta uma sensação que seja comparável àquela que nasce de suas opiniões e juízos correntes. (Hume apud Deleuze, 2008)

Referências

ACHATKIN, Vera C. *O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público*. 2010. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FERREIRA, Brenno Jadvas Soares. Criatividade e imaginação no Teatro-Esporte. In: Encontro Internacional de Direitos Culturais, 3, 2014, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza, CE: Programa de Pós-Graduação em Direito Constitucional da Universidade de Fortaleza – UNIFOR, 2014. p.1-9.

JOHNSTONE, Keith. *Impro*: improvisacion y el teatro. Traducción Elena Olivos y Francisco Huneeus. Santiago de Chile: Cuatro Vientos Editorial, 1990.

Ensaio de um coveiro: exumação do “material futebol”

Luiz Eduardo Rodrigues Gasperin

Sou seu *João coveiro*. Aproprio-me da escrita para compartilhar com o outro, minhas violações aos processos criativos de encenação. A área delimitada para este trabalho passa-se no Município de Naviraí, Estado de Mato Grosso do Sul. O corpo estudado é a montagem cênica *Contos para flores roxas e murchas* (2013), (des) espetáculo da Trupe Arte e Vida¹. Esse referido trabalho cênico aconteceu na avenida e sobre a calçada do Cemitério Municipal José Cândido de Castro, na linha que divide a cidade dos vivos da cidade dos mortos.

Neste processo especificamente não se partiu de um texto dramático. O desejo era trazer para a cena a realidade da região em que o grupo pertencia. A forma encontrada por seus integrantes foi realizar entrevistas com antigos moradores e identificar fatos históricos do lugar em documentos das bibliotecas municipais, na internet e registros fotográficos. Concluindo com a catalogação do que foi encontrado.

O desdobramento do processo criativo está atrelado ao conceito de Material desenvolvido por Matteo Bonfitto (2013), caracterizando a matéria como uma potência operativa e ativa, dividida em três níveis: o corpo, a ação física, e o princípio da ação. A criação do (des) espetáculo se baseou nas leituras feitas junto ao coletivo, sobre os Materiais enquanto ignições psicofísicas, propostos por Bonfitto.

Detectadas as características iniciais deste ensaio, vamos ao trabalho. Convido você caro leitor, a examinarmos juntos os detritos e restos encontrados.

¹ Grupo formado por jovens atores no ano de 2009 no interior do Estado que pesquisava as relações entre o teatro e os espaços da cidade. Em sua trajetória o grupo desenvolveu encenações como: *Giramundo* (2009), *Contos para flores roxas e murchas* (2013), e *Delicadezas* (2015). Um interesse do grupo desde seu primeiro ano de existência foi a formação e construção de linguagens no campo teatral.

O detrito primeiro encontra-se nas pequenas ações corporais que se transformaram em procedimentos. Como o ato da respiração proposto nos momentos iniciais de cada dia de ensaio. Nele o observar e estudar o movimento de introdução de oxigênio pelas narinas e expulsão de gás carbônico, se fazia presente e reverberava nos corpos dos atadores. O que resultou desse procedimento foram descobertas individuais de ignições corporais que modificaram posturas e formas. Na alteração das velocidades da respiração a musculatura começou a [re] organizar a estrutura convencional do ato de respirar. Ao executarem essa investigação, os atantes tomaram consciência de todo o funcionamento do corpo, detectando nele uma matéria criativa para composição. Apontando para o caminho de uma experiência em ações cotidianas, geradoras de criação sem artifícios externos, que possibilitava posicionar o olhar do criador sobre si mesmo.

Uma estrutura que surgiu desse procedimento foi o intitulado “Material Futebol”. Este trabalho foi baseado na história e nas conversas sobre o Clube Esportivo Naviraiense (CEN). Um dos fatos que envolvem o time ocorreu no campeonato brasileiro, *O Brasileiro*, trata-se do jogo em que o CEN perdeu de vários gols a zero para o Santos Futebol Clube. Outro fato foi a desclassificação do time do referido campeonato por estar com contratos vencidos. Ambos os momentos foram relatados pelos integrantes e postos para prática na sala de ensaio.

Na atividade proposta os atadores tinham que buscar em suas memórias um verso ou grito de guerra, que esteve presente em alguma etapa de sua trajetória de vida. Após deveriam dizer ou cantar esse trecho, tendo a instrução de visualizar imaginariamente o caminho percorrido das palavras até serem ditas. Traçado o caminho e dado voz às memórias, retomou-se o trabalho com a respiração. Sendo indicado que deveria se acelerar esse procedimento, encurtando o tempo entre o inspirar e o expirar. Quando os corpos vivenciaram um estado de agitação e tensão, a respiração transformou-se na memória eleita e repetida até sua exaustão.

Uma folha de papel foi entregue para o registro desse material acessado. Fazendo a prática ganhar forma para além do corpo, em um caráter bidimensional. A atividade termina com a realização de um debate sobre os fatos do Clube Esportivo Naviraiense e a prática da respiração.

Na continuidade desse trabalho, deixou de ser individual passando a ser coletiva. Elencando as figuras principais de um time e/ou jogo de futebol: O narrador, locutor das ações dos jogadores, transmitindo suas sensações e emoções para a narrativa; O jogador, vestindo uniforme, com uma posição delimitada dentro do time (atacante, zagueiro, lateral, etc.), com estilo próprio (topete, cabelo raspado, rabo de cavalo.),

comemorando o gol com uma dança; O torcedor, espectador da partida que reage às ações do seu time e do adversário com gritos, xingamentos, vaias, gritos de apoio; O patrocinador, agente financiador de um time e/ou jogador específico, com sua marca estampando as camisetas, as laterais do campo, as propagandas de intervalo, interessado em ter associado seu registro (logomarca) ao time que melhor desempenhe sua função no campo, ganhando a partida.

Demarcadas as figuras que estão presentes em uma partida de futebol, passou-se ao movimento de acoplar os detritos e resíduos encontrados para criação cênica batizada de “Material Futebol”.

Figura 1: Detritos e resíduos encontrados para criação cênica batizada de “Material Futebol”.

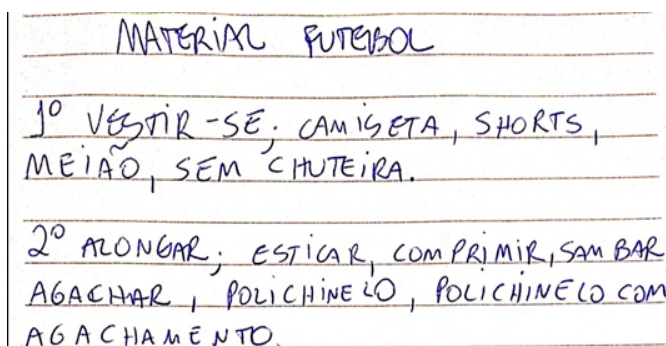
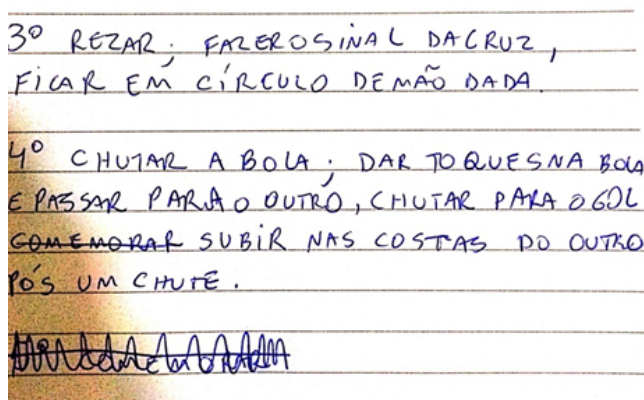


Figura 2: Detritos e resíduos encontrados para criação cênica batizada de “Material Futebol”.



A figura escavada e exibida traduz o rascunho de atuação no Material. O primeiro trazia o vestir com o diálogo entre os jogadores que remetiam às conversas de vestiário, neste caso as falas eram dos valores investidos em times de futebol no estado de Mato Grosso do Sul. Exemplo: jogador 1 – cinquenta mil prefeitura municipal. Jogador 2 – cem mil governo do estado. Jogador 3 – duzentos e cinquenta mil patrocinador não identificado. O segundo trazia o alongamento dos jogadores ao entrarem no campo com as falas de reportagens de pessoas que esperam um leito em hospitais regionais, os acidentes de veículos nas rodovias estaduais, casos de estupro da cidade. O terceiro tratava da formação do círculo com as mortes e os crimes envolvendo os povos indígenas. No quarto a bola era a cabeça de uma boneca arrancada para dar início à partida e a cada chute era narrado pelo locutor um desvio de dinheiro ou escândalo envolvendo os políticos na esfera municipal e estadual.

Ao final desse roteiro, retorna-se à atividade da respiração rápida com expulsão do grito de guerra diluída em um movimento eleito que caracteriza o seu jogador que vai sendo repetido freneticamente até o desmanche da estrutura e que o cansaço físico o impeça de continuar. A exaustão e a oposição da fala com a ação refletiam naquele momento a voz dos invisíveis caladas frente à grandiosidade da competição e da espetacularização de uma partida de futebol.

Acredito que os geradores de materiais são ilimitados, mas a relação que se estabelece com esses materiais vai um pouco além dos geradores de ações. Para o condutor do trabalho com o “Material Futebol”, percebo o quanto outros campos também se integraram nessa criação, como por exemplo, a escuta, o olhar para dentro, que causa um outro campo para atuação, através da potencialização da subjetividade. As palavras trazidas de um ensaio de Eleonora Fabião, “O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio” (Fabião, 2010, p.322) e introduz nesse artigo, um dado já citado, mas que pode ser desenvolvido, como o contato com o outro e com o meio.

As descobertas preenchiam a sala de trabalho, mas elas não eram solitárias, existiam vários atuadores que estavam no mesmo caminho, que ao cruzarem o olhar, se redescobriam e reinventavam, possibilitando novas configurações às corporeidades. O roteiro encontrado se transformou em uma cena dentro do (des)espetáculo com os corpos ocupando uma via da avenida em posição ereta, mãos sobre o peito, em

analogia à postura correta de ouvir o hino nacional, impedindo o trânsito de carros e motos, com a narração dos gols sofridos na última copa que desclassificaram o Brasil da copa do mundo. A visão pode propiciar uma comunicação verbal ou não-verbal desses materiais, indo além da ação, escrevendo um diálogo com esse outro.

Um aspecto importante nas mudanças está no deslocamento desse processo para o espaço “Rua”, como foi desenvolvido com a Trupe, que lembra a última palavra citada nesse artigo por Fabião o “meio”, esse lugar de passagem, de paradas, encontros e despedidas. O campo de visão se expandiu para experimentar o acesso a esse material, a “Rua”, problematizando os corpos dos atores com esse espaço, a corporeidade com o ambiente e as sensações possíveis. Avançando no processo de construção e desconstrução que os materiais passaram durante essa experiência, seja em sonoridades, em cheiros, em imagens, em tempo.

Do encontro dos detritos à junção deles na composição final, observo que o uso da linguagem esteve além da verbal, como no caso da versão final do “Material Futebol” que interrompe o fluxo de uma avenida com os corpos dos atores que se colocam em perigo, opondo-se aos carros e motos que trafegam, sobreposto à voz de um locutor de partidas futebolísticas narrando o fracasso do time brasileiro na competição.

A linha tênue que nos apresentam os materiais e suas articulações ao longo do processo criativo comungam com a ideia de Eleonora Fabião “O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo” (Fabião, 2010, p.322). As metamorfoses de atuação junto aos Materiais, um treinamento para a montagem e desmontagem das hipóteses e pontos de vista sobre o objeto, não impondo uma posição frente ao objeto, ao contrário, apresenta o tema.

A opção de vários momentos foi trazer imagens sem falas, que poderiam no encontro com o espectador criar leituras possíveis, por se tratar de uma fruição individual no coletivo. Os textos também foram introduzidos ao trabalho, ganhando formatos em sua projeção no espaço, ora em voz falada, cantada, dita no megafone, dita em microfone, e gravada anteriormente ampliada pela caixa de som.

No término desse ensaio, percebo as possibilidades de investigar um material e escrever sobre ele, propiciando um espaço que o detrito ocasiona, é de sua natureza o inacabamento. Destacando que cada

componente de *Contos para flores roxas e murchas*, apropriado em termo e em prática, passou ao processo de criação. Lembrando-se da individualidade presente em um coletivo, os afetos e os caminhos que cada um possa construir. Me despedindo do trabalho aqui realizado, limpando as ferramentas e fechando as portas do cemitério.

Referências

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos*, Itajaí, SC., v.10, n.3, p.321-326, set. 2010.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

Outros encantos...

O alter e a arte: o Outro como lugar de (in)completudes, (im)possibilidades e (inter)corrências

Dickson Duarte Pires¹

Para a presente escrita objetivou-se observar a ideia do Outro como um território vasto de impossibilidades, impermanências e incompletudes. O Outro aqui será observado como um espaço-tempo o qual é (im) possível se alcançar nas relações contemporâneas. A princípio o pensamento revisita, como uma analogia, o importante estudo que Deleuze e Guattari estabelecem em *“Como criar para si um corpo sem órgãos”* (2008), texto que fortemente influenciou a pesquisa em arte nas últimas décadas, por apresentar uma noção de um “outro” a qual é impossível alcançar. “Ao Corpo sem Órgãos – CsO – não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite.” Também se coloca nesse breve ensaio que o Outro também é para além de um limite em si próprio, um limitante para relações contemporâneas sobre as quais se (des)observa e se (des)considera o outro e as alteridades são cada vez mais inconsistentes. Já em estudos anteriores Deleuze apresentava uma possível diferenciação do Outro ao verificar suas diferentes naturezas e seus múltiplos modos de agregação:

[...] uma única Natureza para todos os corpos, uma única Natureza para todos os indivíduos, uma Natureza que é ela própria um indivíduo variando de uma infinidade de maneiras. Não é mais a afirmação de uma substância única, é a exposição de um plano comum de imanência em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos. Esse plano de

¹ Dickson Duarte Pires é artista cênico, arte-educador, diretor artístico e coreógrafo. Doutorando em Práticas e Saberes Corpo e Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação PPEG/UFU, Mestre em Artes/Dança no PPG/Artes/UFU – Bolsa CAPES 2011/1013 – e Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia. Docente do Instituto Federal do Triângulo Mineiro (IFTM) com ênfase de atuação na extensão, ensino, pesquisa e de arte, códigos e linguagens.

imanência ou de consistência não é um plano no sentido de desígnio no espírito, projeto, programa, é um plano no sentido geométrico, seção, interseção, diagrama. (Deleuze, 2002).

Mesmo apresentando a ideia da existência de uma única natureza para todos os indivíduos, infere-se a noção de que essa mesma natureza é singular e própria de cada sujeito, precedendo assim a noção do Outro como natureza para além do ‘eu’. Partimos assim desse lugar para nossa elaboração sobre as diversas formas de construção do Outro e apresentamos sobre qual posição se pretende estabelecer intercorrências, considerando-se as diversas pontes que ligam um outro a outro “Outro”.

Considero importante localizar quem é e em que momento pretende-se falar do Outro como espaço de apropriações reflexivas. Sendo assim, é necessário que as questões que o texto vai apresentar partam de treinamentos conceituais, ideológicos e sensoriais enquanto arte-educador, estudante do Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia. Talvez seja por isso que as relações sociais implicadas na construção do pensamento acerca do Outro, colocadas aqui, pensar o outro como espaço-objeto-situação do saber e da educação fique mais ressaltado. A seguir apresento um exercício de observação sobre o Outro, proposto pela disciplina Pesquisa em Educação (2015) que teve como objetivo buscar uma corriqueira observação dos sujeitos no trajeto entre a casa e a Universidade. Assim, parto de ideia deleuziana do CsO como metáfora e como metodologia. Entrementes, disponho que o outro “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (1980). A questão para a realização do exercício foi pensar quais são as práticas sociais que criam a noção do Outro e como se é possível perceber nas práticas sociais os entrecruzamentos subjetivos que compõe a construção das alteridades. Segue a descrição do exercício:

Poéticas do deslocamento acelerado: registro visual de um trajeto urbano em construção

Em Uberlândia, nas últimas décadas, vive-se um fenômeno muito recorrente das cidades em desenvolvimento: a constante transformação e efemeridade das paisagens urbanas. A crescente especulação da indústria

imobiliária força os limites da urbanidade da cidade e cria a cada dia novas zonas habitacionais em oposição à região central, já caótica nos seus aspectos infraestruturais, fluxonômicos e relacionais.

Atualmente, moro na região sul da cidade onde se convive diariamente com o barulho das máquinas da construção civil e com a proliferação dos canteiros de obras dos condomínios residenciais fechados. A cada dia erguem-se imponentes muralhas que buscam criar o sentimento de uma falsa sociedade protegida da sociedade.

Assim começa a paisagem do meu trajeto da garagem do meu prédio até a Universidade Federal de Uberlândia. Uma paisagem quase imutável por cerca de 3 km ao longo da Avenida Seme Simão, Avenida Continental e Avenida Jaime de Barros. Entretanto, entre longos muros de concreto armado é possível ver pessoas caminhando sob a brisa fresca da manhã e trabalhadores que carregam suas marmitas na garupa das bicicletas que ficam estacionadas nos portões dos condomínios residenciais em que trabalham. Suas funções nesses espaços são facilmente identificadas: são jardineiros, porteiros, encanadores, pedreiros. Sujeitos que em sua maioria são negros e certamente moram em bairros populares, talvez distantes e muito diferentes da realidade que ajudam a construir.

Todos os dias, no meu trajeto, percebo uma especificidade nos nomes desses condomínios fechados que demonstram a tendência uberlandense à extravagância capitalista racista. São nomes como “Jardim Barcelona”, “Jardim Gávea Sul”, “Jardim Roma”, “Jardim Veneza” e outros com nomes inspirados na velha ideia eurocêntrica que ainda assola e norteia nossos pensamentos e práticas sociais, inclusive as práticas educativas. Infelizmente, no meu trajeto nunca vi nenhum condomínio chamado “Etiópia Residence”, “Somália Parque”, “Bosque Cazaquistão”, “Florada da Nigéria”, ou mesmo algum empreendimento imobiliário que tivesse “Brasil” no nome estampado na fachada.

Como me desloco de automóvel, minha visão é adestrada para as situações do trânsito e a vida passa em velocidade. Porém, sempre me chama a atenção a população em situação de rua que parece aumentar nas áreas periféricas. Também, como resultado da higienização urbana das cidades em desenvolvimento, essa população é expulsa dos centros urbanos e é empurrada literalmente para outras áreas. Para além das questões sociais e econômicas que envolvem a discussão sobre a distribuição de renda no país, os programas de recuperação de drogadic

e os processos de “limpeza” urbana que hora ou outra “desaparecem” um ou outro morador em situação de rua, fico me perguntando qual será a história de vida de cada um deles e como se organizam tendo a cidade inteira para morar (será mesmo uma cidade inteira?). Livres de uma geografia alucinada me lembram sempre dos povos nômades da história e me questiono como se dão os processos de deslocamento dessa população em situação de rua nas diferentes áreas da cidade. Quem pensa nestes Outros? Qual é o meu grau de comprometimento e de responsabilidade com esses sujeitos? (...). Percebo também que essa população em sua grande maioria também é negra.

Nas paradas no semáforo aproveito para olhar com mais atenção para o lado e quase sempre balanço a cabeça para o motorista ao lado. Olho rapidamente se chegou mensagem no celular e mentalmente começo a planejar as ligações que tenho que fazer no dia. Quase perto da Universidade começo a observar e sofrer com os problemas do trânsito, e sempre me lembro das notícias e comentários do crescimento desenfreado da frota de carros na cidade. Observo o aumento do preço do combustível nos postos e olho para o lado pensando que no meu carro poderiam estar no mínimo mais três pessoas. Onde estão os Outros que não estão ao meu lado? Já no interior do *campus*, começa a saga em busca de uma vaga para estacionar e vejo que, a cada dia, mais motoristas param seus carros em lugares inusitados como nas rotatórias, nos canteiros e nas calçadas, sem contar que as vagas para idosos e deficientes já foram ocupadas por outros motoristas sem nenhuma consciência cidadã. Mas, todavia, estamos na UFU – território federalizado - e ninguém sofrerá represálias por esses atos ilegais. Ao encontrar a vaga, saio do carro e percebendo que dezenas de outros estudantes, professores, técnicos e servidores terceirizados também saem sozinhos dos seus carros. Onde estão os Outros que não estão ao lado deles? Deparo-me então como sujeito socialmente adestrado que sou, fruto de uma organização social decrepitada e caótica. Até a entrada do bloco, como numa espécie de protocolo de artista, às vezes me encanto com o vento nas árvores, vejo um ou outro passarinho tomando banho na grama ou uma flor que brotou espontaneamente num canto de terra. Mas e o Outro? Como o Outro desperta em mim espasmos de encantamentos?

A partir dessa experiência uma elaboração sobre o Outro começa a me perturbar e passo a querer subtrair nas relações em que estou

inserido aspectos e situações que possam nutrir minha inquietude. Paralelamente, recorro a alguns estudos e teóricos que problematizam a questão, encontrando no pensamento de Lévinas² um profícuo caminho de interlocuções, uma vez que para ele a relação com o Outro é a relação fundamental, pois é a partir dela que se enxertam o ser e o saber.

A verdade sobre mim: o Outro na perspectiva humanista de Lévinas

As considerações que perpassam a investigação do Outro não são novas nem na filosofia e nem na arte; e dificilmente serão originais. As questões imbricadas são naturalmente ásperas e devem ser observadas sob o prisma da complexidade desenhada pela sociologia contemporânea. Desde Platão o Outro é um lugar de perigo, um território permeado de inúmeras incertezas e sustentado por frágeis argumentos. Sendo o Outro já um conceito de oposição ao mesmo Outro, denuncia o caráter de multiplicidade e diversidade que devem envolver suas elaborações. Para Sartre, em seus tratados sobre o código humano, a noção do Outro ganha mais densidade ao apontar a dialética ao “eu” e ao “nós” numa métrica de autoafirmação existencialista. Ao postular que para se obter qualquer verdade sobre o “eu”, deve-se necessariamente passar pelo Outro, Sartre já tinha anunciado toda a problemática das relações sociais contemporâneas. Sendo então o Outro indispensável à minha existência, contribuindo com a elaboração crítica da minha própria consciência de mim mesmo, o filósofo também já apontava sua hipótese. O Outro é encontrado individualmente e não constituído por um “nós” coletivo. O Outro segue a lógica do *alter ego* que colabora para a solidificação intelectual, física, emocional e psíquica do “eu”. O Outro não é compreendido, segundo Sartre, na sua diferença e sim na sua igualdade e recorrências de comportamentos, ideias, afetos e ações.

Nessa breve perspectiva filosófica sobre o Outro, também nos interessa observar o que diz a teoria hegeliana da intersubjetividade,

² O filósofo Emmanuel Lévinas, nasceu em 1906 na Lituânia, onde completou os estudos secundários. Emigrou para a França, realizando aí seus estudos filosóficos. Aprofundou-se no estudo da fenomenologia com Husserl e Heidegger. Ocupou a cátedra de filosofia nas universidades de Poitiers, Paris-Nanterre e na Sorbone. O enfoque nos problemas essenciais da sociedade faz do pensamento de Lévinas algo novo e original para a época e o torna um autor profético, decisivo no campo da filosofia contemporânea.

conceito intrinsecamente ligado à Alteridade. Hegel em sua concepção liberalista opõe-se fundamentalmente ao discurso cartesiano e disserta sobre a intersubjetividade como elemento mediador para o advento da consciência de si. Apresentando a dialética do “Senhor e do Escravo”³ demonstra a passagem da consciência mergulhada na vida orgânica imediata ao estado de uma consciência que se realizou como consciência de si, porque o seu desejo se tornou o desejo de outro desejo. Desejo de outro desejo pode ser entendido como a consciência do “eu” sendo reconhecida pela consciência do “Outro”. A partir dessa reflexão sobre intersubjetividade, a discussão insere-se na filosofia aparadigmática fenomenológica que contribuiu sistematicamente para o estudo da arte contemporânea em seus diversos aspectos. Como desdobramento verifica-se que é a partir de Husserl que se forma uma importante linhagem de pensadores fenomenólogos que vão explorar o campo da descoberta do outro enquanto Outro, circunscrito nas suas particularidades e contextos. A base da fenomenologia husserliana busca demonstrar o que há de irreduzível e incomparável na experiência do Outro. Sendo seu estatuto, o Outro não mais tratado como um objeto, mas como corpo habitado por uma consciência particular.

Por último, acrescentamos nesse panorama filosófico pré-Lévinas o fundamento contido nos estudos psicanalíticos de Lacan. Seguindo a mesma linha hegeliana que trata do desejo: “o desejo do homem e o desejo do Outro”, o que vale destacar nesse trabalho é a nova apropriação que Lacan desenvolve sobre o inconsciente. Diferentemente de Freud, na teoria lacaniana o inconsciente não é um dado absoluto nem mesmo uma ideia particularizada. Afirma que os processos simbólicos, cognitivos, afetivos contidos no inconsciente não são individuais, nem coletivos, nem transindividuais, ou seja, o substrato do inconsciente também é construído a partir da relação com o Outro, considerando os caminhos percorridos por cada um nos diferentes processos que corroboram para

³ A célebre metáfora do senhor e do escravo, popular na tradição filosófica ocidental, foi criada por Hegel, e utilizada por muitos pensadores no século XX. Ela aparece, em seu primeiro momento, na obra *Fenomenologia do espírito* (1807). De forma bem rápida essa metáfora disserta sobre a recusa do escravo ao combate pela vida e que prefere viver na dependência de seu senhor. Já o senhor possui os seus desejos e tenta permanentemente alcançá-los. Contudo, o curioso é que o senhor dependa de alguém a quem ele tem como escravo. O grilhão do escravo é o senhor. Nesse sentido, ele é negativo e intermediário, ou seja, ele faz o intermédio entre o senhor e o objeto do seu desejo. O seu trabalho promove o encontro do senhor com o seu objeto desejado.

a formação do sujeito. Aqui já temos uma pista de uma possibilidade de análise entre o Outro e as questões da arte.

Sendo um dos mais expressivos herdeiros da linguagem fenomenológica delineada por Husserl e Heidegger, Lévinas, desde suas primeiras reflexões, já se comprometia em solidificar um sistema sócio-filosófico que empreendesse radicalmente uma investigação sobre o conceito de Alteridade. Em sua obra, mais do que buscar entender a Alteridade, Lévinas percorreu caminhos particulares, pautado pelo estudo da ética, no qual aborda novas propostas de convivência com o Outro e assim chega de fato à Alteridade.

Para Lévinas, a ética, para além de uma relação gnosiológica, é experiência; a ética consiste em experimentar-se através da transcendência da ideia de infinito que é o outro. Trata-se, por conseguinte, da experiência da assimetria significada na epifania da face do outro, ou mais propriamente na linguagem mesma. (Haddock-Lobo, 2006).

Esse pensamento permite vislumbrar em seu constructo caminhos para se (re) pensar a educação por meio de uma formação mais humana, considerando, sobretudo a função dos processos artísticos presentes nos diferentes modos de produção do conhecimento.

A Alteridade não é apenas uma qualidade do outro, é sua realidade, sua instância, a verdade do seu ser e, por isso, para nós, torna-se muito fácil uma permanência na coletividade e na camaradagem – difícil e sublime é co-habitar com a diferença, é viver o eu-tu profundamente (Haddock-Lobo, 2006).

Pode-se perceber, portanto, que para Lévinas existem em cada sujeito diferentes níveis de consciência e predisposição em relação à Alteridade. Talvez, na contemporaneidade essa consciência esteja turva, difusa e desconectada com a essência do Outro. A sociedade contemporânea corroída pelas relações capitalistas não conduz os sujeitos a amadurecer e praticar a ideia de “co-habitar com a diferença”. Aí pode estar o princípio da intolerância, outro nó que historicamente avassala as relações humanas e afirma a inconsistência do Outro. Como exemplo, trago a essa escrita à incompletude do Outro na escravidão no Brasil; no extermínio dos judeus pelos alemães; nas guerras santas; no genocídio

entre os Hutus e Tutsis em Ruanda; na invasão militar nos morros do Rio com o falso escopo de pacificação. Numa perspectiva mais próxima, coloca-se também a perseguição às religiões de matrizes africanas, com destaque para a Umbanda e o Candomblé, e o extermínio da população GLBTT (gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais), fatores que atualmente podem ser percebidos como referenciais expressivos da intolerância na sociedade brasileira contemporânea. A intolerância – conceito fortemente implicado na obra de Volter: Tratado sobre a Tolerância (1775) – é outro tema que de certa forma perpassa o tema central dessa escrita, mas que trataremos em outros outonos.

Retomando Lévinas, parece-me importante expor o contexto histórico que subsidiou o pensamento desse pensador lusitano, a fim de nos dar força para a compreensão da incompletude do Outro que é o ponto nodal de sua obra. Sofrimento, dor e morte compunham o contexto de sua construção intelectual, advento das Grandes Guerras e da devastação que estas impuseram na sociedade mundial. Lévinas testemunhou densos momentos de torturas e perdas familiares impostas pelos nazistas e testemunhando a redução dos sujeitos – do Outro – ao nada, a mais indivisível partícula de humanidade. (Gomes, 2008, p.14). Sua memória foi fortemente violentada. Em função do cenário caótico desses fatos, Lévinas começa a desenvolver sua teoria e a trabalhar incansavelmente para a recuperação do Outro enquanto sentido ético do humano, no sentido da compreensão das diferenças inerentes a cada sociedade e a cada tempo.

Lévinas é fruto de um período marcado não só pelas grandes produções de artigos bélicos, mas também pelos efeitos colaterais do progresso científico e do desenvolvimento tecnológico, entregues ao consumismo desmedido. Pautado pelo racionalismo, o sujeito na Pós-Modernidade é imbuído pelo desejo das grandes mudanças e pelos processos desenvolvimentistas em todas as áreas, o que, segundo Lévinas, desencadeou a crise da humanidade no século passado. “O século XX não conseguiu cumprir a promessa de uma melhor condição de sobrevivência, e reduziu o outro ao não-ser absoluto, e essa dimensão vem se prolongando neste início de século”.

O ser humano contemporâneo é um sujeito frágil, subjugado pela sua própria criação e que a cada novo avanço científico-tecnológico se torna mais

dependente de sua produção. Esta fragilidade, esta dependência do homem na contemporaneidade se contrapõem ao que se esperava concretizar com a racionalidade e o humanismo apregoados. (Gomes, 2008).

O Outro e o pensamento da arte: antagonismos e reaproximações

Nesse processo de retomada do Outro enquanto ser ético envolvido por valores altruístas e comprometido com a existência de “si” e dos seus “co-habitantes”, surge à arte. Talvez não mais com o compromisso da transcendência mítica pragmatizada pelo pensamento grego e nem com função catártica, epifânica, típicas das práticas ritualísticas. Há nesse caminho uma tentativa de se estabelecer outro sentido para a arte como instrumento capaz de promover simultaneamente antagonismos e reaproximações. Como a arte contemporânea estabelece códigos de comunicação com o Outro? O hermetismo de alguns processos artísticos parece, na atualidade, não considerar o Outro, e além, se fazem pautados por códigos significativos (simbólicos, estéticos, afetivos) nos quais é dado ao Outro toda a responsabilidade de apropriação, ressignificação e fruição. Uma característica incontestável do pensamento artístico contemporâneo? Talvez!

Segundo Lévinas (2009) a filosofia contemporânea se conforta na multiplicidade das significações culturais e no jogo infundável da arte, com isso, o ser humano também se recusa a Alteridade. É possível pensar que essa recusa à Alteridade também é uma recorrência nos processos criativos da arte contemporânea? Há de fato na arte dos nossos tempos um engajamento do Outro? Lévinas nos leva a pensar: “nossa época não se define pelo triunfo da técnica pela técnica, como não se define através da arte pela arte, e nem se define pelo niilismo. Ela é ação por um mundo que vem, superação de sua época – superação de si que requer a epifania do Outro” (Lévinas, 2009).

É sedutor pensar que a arte contemporânea parece ter se negado a assumir a responsabilidade do outro independente de quem seja. Seria deveras papel de o Outro somar-se, completar-se, fundir-se nas ações artísticas para que essas de fato aconteçam ou produzam significados?

Sedutora também é a possibilidade de pensar a arte contemporânea como um ato de acolhimento, como um colo, como um processo de

sensibilidade tão necessário na sociedade atual, também rechaçada pelas crises contemporâneas multidimensionais.

É a sensibilidade de um-para-o-outro, que permite a um receber o outro. Um ser humano sensível e singularizado que recebe sensivelmente o outro, como comida saborosa que alimenta, como roupa que cobre e agasalha, como a água que mata a sede, como teto que cobre, etc. Um ser humano sensível e singularizado que recebe sensivelmente o outro ser humano como uma Alteridade que lhe está concernida quando este lhe aparece com fome, frio, sede, enfermo, sofredor, pobre, indigente, etc. (Costa, 1998).

Nesse lugar de pensar a arte como um ato de acolhimento, de primazia ou de refúgio, assim como preconizado por Brecht, não estamos desresponsabilizando a arte de sua função crítica, reflexiva e engajada. Por outro lado, estamos a propor que a arte seja um percurso de reencontros e de reaproximações. Nesse movimento é possível e necessário considerar todas as implicações e naturezas do ato (e do pensamento) artístico que se faz, sobretudo pelas suas complexidades, contradições, retroalimentações e silêncios.

A dimensão da sensibilidade é a resposta para se chegar à ética e à conexão com o Outro. A lei que funda o conceito da Alteridade levinasiana infere o conceito de responsabilidade pelo outro a partir do conceito de Rosto. Para Lévinas o Outro começa pelo seu Rosto, lugar por onde se percebe as primeiras impressões do Outro. O Rosto é a primeira possibilidade de negociação e reconhecimento. Afinal o que é um Rosto? Sobre quais aspectos deve ser observado? Lévinas propõe uma definição de rosto como a extrema exterioridade do ser fora de qualquer referencial do nosso mundo. Na mesma proporção ele estabelece a relação com o rosto – o face-a-face - como um sistema de linguagem, como algo que se apresenta para além da palavra e que necessariamente implica desejo, justiça e responsabilidade com o outro. Pelo viés da arte, considerada como a linguagem das sensibilidades, nos confrontamos com mais força com essa questão ao passo que levamos em conta o rosto do Outro, assim como nos sugere Levinas como o princípio da ética e que desenha na face do próximo. O face-a-face é indubitavelmente o princípio do desejo. Nessa perspectiva é necessário buscar saídas para as questões sobre as diferentes formas de posicionamento face-a-face. De entrada um

elemento importante seria problematizar como é que o ‘eu’ encontra o Outro e assim se constitui o Encontro. Encontros Felizes assim como dispõe Spinoza.

O Rosto–Máscara: sentidos de um mesmo conceito ou a transcendência de um mesmo significado?

Seria na arte contemporânea o Rosto–Máscara a dimensão de interposição entre o artista “eu” e o outro “espectador”? Há relevância em se estabelecer ainda hoje uma definição de papéis ou posições no ato artístico? O que torna a arte contemporânea cada vez mais sublime seria a incessante troca de rostos/máscaras entre os sujeitos envolvidos? Há no fenômeno artístico atual uma necessidade de (re) conhecimentos dos rostos onde o conhecimento do outro me toca enquanto ser sensível?

A compreensão do Rosto não está naquilo que revela por meio das suas características concretas, mensuráveis ou tipológicas. Nem tão pouco no conjunto de características que denotam o pertencimento do sujeito a determinado grupo étnico, profissional, ou qualquer outra forma de percepção coletiva tipificada. Lévinas reforça:

O rosto é significação, e significação sem contexto. Quero dizer que outrem, na rectidão do seu rosto, não é uma personagem num contexto. (...) Ele é o que não se pode transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além. Eis por que o significado do rosto o leva a sair do ser enquanto correlativo de um saber. (Lévinas, 1988).

Rompe-se, irrevogavelmente, a dimensão metafísica, simbólica e afetiva do rosto ao se estabelecer que o rosto é o que não pode ser desvendado, o que não pode ser limitado mas o que, mesmo assim, produz significados. Com efeito, o sentido do rosto força os limites compreensíveis para além do próprio rosto e se localiza num lugar inominável, o qual é (im) possível chegar.

Numa relação gnosiológica aparentemente dispensável, a construção dos sentidos ainda é, e será por algum tempo um processo à deriva do desejo. E é nesse processo que aponto um possível desdobramento

dessa escrita – um próximo outono – no qual pretendo (re) elaborar o conceito de Rosto-Máscara partindo dos princípios tomados de Lévinas acerca do Outro e da Alteridade correlacionados com questões mais próprias da arte como recepção, fruição e ressignificação. Da mesma forma que a arte está para a vida, pretende-se pensar, no campo da arte de como o rosto está para a máscara na possibilidade de reinventar sentidos, sensibilidades, epifanias e realidades. Buscando talvez perceber na arte uma possibilidade de aproximação com o Outro ou mesmo de reinvenção, multiplicação, transmutação e sublimação dos Outros em Outros tantos.

Nesse contexto é necessário também pensar a educação no sentido mais amplo do termo, compreendendo que, aproximados da arte, os processos educativos assumem um vetor preponderante, pois é por meio do sensível que os sujeitos estabelecem o contato com a realidade, com o mundo da prática e das ideias e podem oferecer-se abertos ao Outro.

Por ora, fiquemos como exposto por Lévinas sublinhando que é na abertura, na sensibilidade, do Eu ao Outro, no percurso do Eu em-si-mesmo, que o sujeito se torna responsável pelo seu próximo e encontra o seu próprio sentido de vida:

A relação com o Outro questiona-me, esvazia-me de mim mesmo e não cessa de esvaziar-me, descobrindo possibilidades sempre novas (LÉVINAS, 2009, p. 50). É nesse contínuo esvaziar-se frente ao face-a-face que os seres humanos amadurecem a dimensão do verdadeiro humanismo: “O Desejo do Outro, que nós vivemos na mais banal experiência social, é o movimento fundamental, o elã puro, a orientação absoluta, o sentido” (Lévinas, 2009).

Referências

- CINTRA, B. E. L. Emanuel Lévinas e a ideia de infinito. *Margem*, São Paulo, n.16, p.107-117, dez. 2002.
- COSTA, Márcio Luís. *Lévinas uma introdução*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- GOMES, Carla Silene C. L. B. *Lévinas e o outro: a ética da alteridade como fundamento da justiça*. 2008. 91f. Dissertação (Mestrado) Pós-Graduação em Direito do Departamento de Direito da PUC-Rio, Pontifícia Universidade Cató-

lica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/teste/arqs/cp113166.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

HADDOCK-LOBO, R. A herança de Ética de Emmanuel Lévinas por detrás da Desconstrução de Jacques Derrida. *Cadernos da Escola da Magistratura Regional Federal da 2ª Região*, Rio de Janeiro, v.4, p.103-116, 2011.

HYPPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

HYPPOLITE, Jean. A justiça e o rosto do outro em Lévinas. *Cadernos da Escola da Magistratura Regional Federal da 2ª Região*, Rio de Janeiro, v.3, p.75-90, 2010.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LÉVINAS, Emmanuel. *De Deus que vem a ideia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós*. Ensaios sobre alteridade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

O uso da metáfora no processo de criação artística: reflexões a partir do corpo-encruzilhada

Jarbas Siqueira Ramos¹

A metáfora tem sido, com frequência, objeto de interesse nos estudos do campo das Artes Cênicas, especialmente naqueles trabalhos que têm se aprofundado na perspectiva dos estudos do corpo e suas relações com a Semiótica e a Linguística². Nessa direção, a metáfora tem surgido como possibilidade de reflexão em processos de investigação artística por ampliar a capacidade de interlocução seja entre objeto de pesquisa e pesquisador, ou mesmo entre artista e espectador.

Tenho proposto como pesquisa de doutoramento³ uma reflexão sobre o corpo nos universos do ritual e da cena e, para melhor organizar as confabulações em torno dessa pesquisa, procuro desenvolver as noções do termo metafórico *corpo-encruzilhada*, que venho utilizando para orientar o meu olhar em direção a esses dois universos de investigação. Assim, me apoio em duas perspectivas para as discussões sobre metáfora na elaboração da tese: a primeira se refere à perspectiva epistemológica que a metáfora possibilita no percurso das pesquisas nos dois universos de investigação; a segunda se refere à possibilidade de abordagem da metáfora no processo de criação da cena.

O texto que segue propõe uma reflexão sobre os usos da metáfora

¹ Professor Assistente do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Doutorando em Artes Cênicas pelo DINTER UFU/UNIRIO.

² No campo da dança as professoras Helena Katz e Christine Greiner, da PUC São Paulo, têm despontado como importantes nomes neste universo de pesquisa.

³ A proposta da pesquisa gira em torno da elaboração das noções conceituais que fundamentam a ideia de corpo-encruzilhada, bem como da possibilidade de leitura que surgem do corpo no ritual e na cena. A pesquisa parte da observação da manifestação cultura congadeira no Norte de Minas Gerais e se amplia para o horizonte das práticas artísticas que tenho desenvolvido com as linguagens do teatro, da dança e da performance. O congado a que me refiro é composto pelos grupos de Catopês da cidade de Bocaiúva, localizada no Norte de Minas Gerais. Para maiores informações ver: RAMOS, Jarbas Siqueira. Nas festas dos santos de preto: um olhar sobre o ritual festivo dos Catopês na cidade de Bocaiúva (MG). In: *Memória Abrace*, 2010.

no processo de criação artística tendo como elemento de investigação as experimentações realizadas durante a participação na disciplina Corpo, Máscara e Cultura Popular e suas imbricações no processo investigativo sobre o corpo-encruzilhada. As inquietações e provocações vividas na disciplina continuaram a ser alimentadas após a realização da mesma, especialmente com as provocações e reverberações nos estudos que foram empreendidos no processo de escrita da tese de doutoramento.

No certame desta discussão, julgo ser necessário compreender que ainda que a metáfora tenha sido usualmente utilizada por vários campos do conhecimento de modo inter e transdisciplinar, o aspecto recorrente dos seus estudos tem como principal perspectiva a sua concepção a partir da teoria da linguagem, sendo que os principais trabalhos buscam abordá-la como elemento importante nas perspectivas cognitiva, comunicativa e/ou interpretativa.

A proposta deste trabalho é compreender como a noção de metáfora (e para isso utilizo da linguística; ou da teoria da linguagem) pode ser utilizada na proposição de trabalhos artísticos, buscando uma reflexão a partir do corpo-encruzilhada, e assim entender os modos pelos quais a metáfora possibilita (re)pensar os processos criativos da cena, principalmente quando me refiro ao corpo expressivo em cena.

Para tanto, divido a reflexão em três partes: na primeira abordo os conceitos e pensamentos em torno da noção de metáfora, procurando os principais pontos que se coadunam ao pensamento que propomos; na segunda, falo sobre as noções conceituais que dão fundamento à proposição do corpo-encruzilhada e o modo como venho propondo e desenvolvendo as questões teóricas e práticas em torno da relação do corpo no ritual e na cena; por fim, na terceira parte, apresento algumas considerações sobre o uso da metáfora em processos criativos a partir dos procedimentos realizados nas experimentações vividas na disciplina Corpo, Máscara e Cultura Popular, abordando os modos como esta experiência me influenciou no processo de reflexão sobre a relação entre metáfora, corpo e criação.

A proposição desse texto não é a de postular um fechamento da compreensão dos modos de utilização da metáfora em trabalhos artísticos, mas, ao contrário, apresentar questões e reflexões sobre a vivência do uso da metáfora em uma dada experiência, que sirvam de exemplo para outros artistas que desejam realizar trabalhos com essa mesma abordagem.

Sobre a metáfora: noções e percepções

Se apoiando no conceito aristotélico de linguagem, Filipak (1983) assevera que a comunicação humana se dá de duas formas: por meio da *linguagem literal*, que se refere a uma comunicação direta, lógica, conceitual, formal, denotativa e denominativa; e por meio da *linguagem figurada*, uma forma de comunicação menos lógico-formal e mais livre, emotiva, ideológica, contemplativa e conotativa. A essa segunda forma de comunicação ele denomina linguagem metafórica.

Em termos conceituais, o entendimento de que a construção da metáfora se dá na linguagem e que sua compreensão exige a transposição de domínios para a evocação de um novo processo cognitivo esteve no centro do pensamento dos estudos da linguística⁴.

De acordo com Antônio Suárez Abreu (2010), existem metáforas em todas as línguas do mundo e estas são empregadas com o objetivo de se fazer entender teorias e modelos de pensamento, sejam eles individuais ou coletivos. Elas são criadas a partir de um exercício de ligação de uma ideia a outra, como um processo de transposição/transferência de sentido entre uma coisa e outra, com o objetivo de garantir ao receptor uma melhor compreensão do que se fala ou do que se pretende dizer.

Ao pensar no sujeito *criador de metáforas* (e na sua capacidade de elaboração de transposições ou transferências de sentidos entre termos e palavras), Paul Ricoeur (1992, p.148) afirma que este sujeito é um:

[...] artesão com habilidade verbal o qual, a partir de um enunciado inconsistente para uma interpretação literal, extrai um enunciado significativo para uma nova interpretação que merece ser chamada metafórica por gerar a metáfora não apenas como um desvio, mas por ser também aceitável. Em outras palavras, o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico, mas em um novo significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma.(Ricoeur, 1992, p.148)

⁴ Proponho entender que aqui nos aproximamos da compreensão da metáfora a partir de sua etimologia. Nessa perspectiva, ela é uma palavra grega que significa “transferência ou transporte”.

Como exemplo dessa transposição de sentidos, Abreu (2010, p.47-48) apresenta algumas expressões metafóricas usualmente proferidas pelas pessoas no dia-a-dia:

Afeição é quente: Eles me cumprimentaram calorosamente.

Importante é grande: Amanhã será um grande dia.

Felicidade é para cima: Estou me sentindo para cima hoje.

Intimidade é proximidade: Nós estivemos muito próximos durante anos, mas estamos nos distanciando cada vez mais.

Dificuldade são pesos: O presidente está debaixo de uma grande responsabilidade.

Similaridade é proximidade: Essas cores não são as mesmas, mas estão bastante próximas.

Escalas lineares são trajetos: A inteligência de Maria vai além da inteligência de Marta.

Organização é estrutura física: Como as peças dessa teoria se encaixam?

Tempo é movimento: O tempo voa.

Estados de espírito são espaços físicos: Estou perto de uma depressão; a próxima coisa que der errado vai me pôr na beira do abismo.

Propósitos são metas: Ele tem tido sucesso ultimamente, mas ainda não chegou lá.

Conhecer é ver: Estou vendo onde você quer chegar com essa proposta.

Segundo Ricoeur (1992), as metáforas têm a capacidade de desvendar outra camada da realidade que não seria possível de ser apreendida a partir de uma linguagem mais descritiva/literal. Contudo, ele alerta que a compreensão do sentido metafórico requer uma habilidade cognitiva e intelectual muito peculiar: a de compreender diferentes pontos de vista ao mesmo tempo. A isso, Jakobson chamou de referência dividida ou ambiguidade na referência⁵.

As metáforas devem causar certo efeito ou sensação emotiva a

⁵ O próprio Jakobson admitiu que o que ocorre em poesia não é a supressão da função referencial, mas a profunda alteração dos funcionamentos da ambiguidade da mensagem. 'A preponderância da função poética sobre a função referencial', diz ele, 'não apaga a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência em um receptor dividido, em um emissor dividido e, além disso, numa referência dividida, como é convincentemente exposto nos prefácios de contos de fadas, por exemplo, na exortação usual dos contadores de história de Majorca: *Aixo era y no era* (era e não era)'. (Ricoeur, 1992, p.154)

quem ela reporta ou em quem a entende. Um dos importantes processos para a concepção e compreensão da linguagem metafórica (e os afetos e paixões a elas atribuídos) é a abstração. É por meio da abstração que a palavra metaforizada pode perder a sua referência individual e ter o seu sentido alargado, assumindo um valor ampliado em relação ao sentido primeiro, mas aproveitando algum traço específico ou dominante deste.

Reconhecendo que tenho abordado que a construção da metáfora se dá por processos mais afetivos, corroboro com o pensamento de Jaques Derrida quando afirma que o sentido próprio de uma metáfora “será a relação da ideia ao afeto que ela exprime. E é a inadequação da designação (a metáfora) que exprime propriamente a paixão” (Derrida, 2006, p.336). Assim, o autor acredita que a compreensão da metáfora como figura de estilo, técnica ou procedimento de linguagem deve refazer o caminho do deslocamento para entender como o afeto (a paixão) se deu em sua concepção.

Os trabalhos realizados por George Lakoff e Mark Johnson (1980) são importantes na medida em que propõem novas reflexões sobre o uso da metáfora. Em seus estudos apontaram que a metáfora é, na verdade, um recurso largamente utilizado pelos sujeitos em suas práticas cotidianas, com o intuito de entender e experienciar um tipo de coisa em termos de outra. Nessa perspectiva, os autores nos propõem pensar que a metáfora deve ser compreendida como pertencente à esfera do uso cotidiano, seja na linguagem, no pensamento ou na ação. Assim, é possível afirmar que o emprego da metáfora está associado a processos mais perceptivos, sensitivos, imaginativos e intuitivos, portanto, aos domínios do que tenho chamado de “lógica do sensível”⁶.

Nessa direção, Lakoff e Johnson (1980) apontam a importância da experiência corporal na construção de metáforas conceituais. A maneira de falar, a forma de organização do discurso, a ordem dos enunciados, fazem parte de uma nova orientação para compreensão da metáfora, que pode ser entendida como “linguagem corporificada”. Para Christine Greiner (2005), a compreensão das estruturas e experiências corporais

⁶ Não se trata de elaborar um conceito para explicar esse termo. Apenas busco compreender que para além das operações lógico-formais de nossa capacidade cognitiva, temos outras possibilidades de reflexão baseadas numa outra dimensão: a do sensível; ou seja, numa perspectiva que considera as operações a partir da percepção, do sentimento, da imaginação, da abstração, da intuição e da liberdade. Este pensamento alia-se ao proposto por Michel Maffesoli em seu livro *Elogio da Razão Sensível* (1998).

(modo de se orientar no espaço; forma de interação com objetos, eventos ou pessoas; estados corporais em momentos especiais, como festas e rituais) possibilita um entendimento e significação das metáforas numa outra dimensão, já que fazem uso de outros elementos como a sensibilidade, a subjetividade, a intuição e a percepção.

Ainda de acordo com Christine Greiner (2005), é importante compreender que quando o entendimento da metáfora passa pela relação com o corpo, nem sempre é fácil identificar as noções e procedimentos que orientam o sentido metafórico, haja vista que ele se dá numa prática de experiência dos nossos corpos na relação física que estabelecemos com o mundo a nossa volta e, principalmente, nas interações que realizamos com outras pessoas no interior de nossas culturas.

Diante do exposto, admito aqui que me interessa a compreensão de que a metáfora pertence à esfera do uso e que ela se dá de modo peculiar em cada cultura. Também, busco entender que a sua referência assenta-se no emprego imaginativo, sensitivo e perceptivo da linguagem (como também do discurso) e, por conseguinte, nos significados que podem ser abrangidos por ela. Isso significa que um determinado enunciado metafórico deve ser compreendido/interpretado a partir de uma reorganização dos sentidos e significados atribuídos pela experiência dos sujeitos, numa desarticulação daquilo que seria o *sentido literal* para o aparecimento da singularidade do *sentido metafórico*.

Se o sentido metafórico é o resultado de uma interpretação, como postula Ricoeur (1976), posso afirmar que a metáfora não existe em si mesma, mas sempre em uma ou por meio de uma interpretação. Numa dimensão metodológica, o autor propõe pensar em uma “torção” das palavras como uma maneira de possibilitar uma extensão do seu sentido. Assim, concordo com a reflexão de Donald Davidson (1992, p.36) quando faz a seguinte afirmação acerca do processo de explicação de uma metáfora:

Não adianta explicar como as palavras funcionam na metáfora para postular significados metafóricos ou figurativos, ou tipos especiais de verdade poética ou metafórica. Tais ideias não explicam a metáfora, a metáfora as explica. Quando compreendemos uma metáfora, podemos chamar o que compreendemos de ‘verdade metafórica’ e (até certo ponto) dizer qual é a ‘verdade metafórica’. (Davidson, 1992, p.36)

A legitimação do conceito de “verdade metafórica” é uma das proposições de Paul Ricoeur (2000) em sua obra *A Metáfora Viva*. Ele argumenta que o lugar da metáfora está, de modo referencial, na relação estabelecida com o verbo ser. Assim, ele busca afirmar, de maneira crítica e reflexiva, que “o ‘é’ metafórico significa a um só tempo ‘não é’ e ‘é como’”. Se assim é, somos levados a falar de verdade metafórica, mas em um sentido igualmente ‘tensional’ da palavra ‘verdade’” (Ricoeur, 2000, p.14).

Entendo, portanto, que a metáfora possibilita que os significados novos sejam (como também podem vir a não ser) fixados na medida em que o sentido mesmo de cada coisa torna-se ampliado. Nessa medida, posso afirmar aqui que a metáfora moderna é ambígua, porque os sentidos das palavras são ambíguos, porque o discurso é ambíguo, porque os significados das coisas são ambíguos, enfim, porque ela se projeta na própria incerteza dos significados. O que a metáfora moderna pretende é abandonar qualquer apelo ao sentido original da palavra, mas também admitir que o sentido primeiro das palavras permanecerão ativos em qualquer enunciado metafórico. De qualquer forma, como aponta Davidson (1992, p.38), “a eficácia da metáfora facilmente sobrevive ao final da incerteza acerca da interpretação do trecho metafórico. A metáfora não pode, portanto, dever seu efeito a uma ambiguidade desse tipo”.

A partir dessa noção de metáfora, tenho proposto um estudo que parte tanto da proposição de elaboração de um termo metafórico (e da busca pelo seu sentido), como de uma postura metafórica (que tem a ver com o modo como tento lidar com as percepções no processo de investigação). Antes de falar sobre o objetivo deste texto, apresentar algumas reflexões sobre o uso da metáfora em criações artísticas, apresento a proposição da ideia de *corpo-encruzilhada*.

Corpo-encruzilhada: uma metáfora em processo

Como apontado no início deste texto, a minha proposta de pesquisa gira em torno da elaboração conceitual de uma terminologia que possibilite a leitura do corpo no ritual e na cena de modo ampliado e descentralizado. Nessa direção, e entendendo que as peculiaridades, singularidades e subjetividades dos sujeitos implicados nos processos rituais ou nas práticas artísticas se dão de modos diversos, considero que

uma terminologia que dê conta desses campos de atuação deve atentar para as possibilidades metafóricas da linguagem, seja pela capacidade que a metáfora tem de dizer uma coisa em função da outra ou mesmo por possibilitar um deslocamento do sentido. Assim, tenho proposto o termo *corpo-encruzilhada* como norteador dessa reflexão e busco, a partir dele, reconhecer a importância da metáfora na elaboração dessa noção.

Para melhor organizar a noção de *corpo-encruzilhada*, parto da compreensão de que a formação cultural brasileira se deu exatamente no atravessamento de diferentes contextos culturais, criando uma diversidade de modos de ser-pensar-fazer. Com isso, é possível postular que ao abordar uma prática ritual presente nesse contexto cultural estejamos falando de uma “cultura de encruzilhadas”. É nessa perspectiva que a professora Renata de Lima Silva (2010) assevera que o ponto nodal da encruzilhada encontra-se na compreensão de que ela gera “lugares de interseções” que possibilitam o desvelamento do processo de significação das práticas culturais brasileiras.

Em seu minucioso estudo sobre a cultura afro-brasileira, especialmente no que se refere à congada do Jatobá na região central do Estado de Minas Gerais, Leda Martins (1997) aponta que a encruzilhada não se estabelece como um lugar concreto, mas sim como metáfora da noção de tempo-espaco do entre-lugar. A autora propõe o seguinte entendimento de encruzilhada:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (Martins, 1997, p.28)

Apartir da concepção apresentada pela professora Leda Maria Martins, proponho pensar a encruzilhada como ponto nodal de atravessamentos,

lugar tangencial do encontro dos diversos cruzamentos que geram, por meio de um processo discursivo e na interlocução entre os saberes-fazer contidos em cada espaço/linha de atravessamento, o surgimento do entre-lugar como espaço simbólico de representações culturais.

Compreendendo que esse entre-lugar se refere a um espaço construído por meio da inter-relação entre os diversos elementos que se atravessam e que são atravessados e, por esse motivo, somente podem se reportar a cada um de modo distinto e particular, concordo com Silva (2010, p.62) quando aponta que a encruzilhada “se constitui justamente nesse processo de encontro, tensão, paixão, conflito, incorporação, assimilação, sincretismo que tecem identificações”. Nesse mesmo sentido, Leda Maria Martins (1997) enfatiza que as encruzilhadas das culturas brasileiras, especialmente a afro-brasileira, são capazes de tecer as identidades dos sujeitos que nela se constituem. Para ela, é por meio do corpo, em processos de ritualização e reatualização dos pensa-res-saberes-fazer (que ocorrem por meio de falas, gestos, ações e expressões nos diversos espaços e práticas rituais, cotidianos ou extracotidianos) que essas identidades são pensadas, moduladas e organizadas. Assim, ela afirma:

[...] é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (Martins, 1997, p.26).

É exatamente sobre a relação do corpo com os espaços da encruzilhada que recai a proposição de elaboração das noções em torno do termo corpo-encruzilhada. Procuro ampliar a percepção dessa relação estabelecendo duas possibilidades de interlocução para a compreensão das nuances entre corpo e encruzilhadas: a primeira tem a ver com a percepção de como o corpo se organiza quando adentra/atravessa espaços de encruzilhadas; a segunda refere-se à compreensão do corpo como o próprio espaço nodal da encruzilhada.

Referindo-me à segunda perspectiva, reconheço o corpo como espaço e o espaço como encruzilhada, gerando assim a percepção da ideia

de corpo-espço-encruzilhada. Nessa dimensão o corpo deve ser entendido como o lócus tangencial por onde são atravessados todos os elementos que constituem a cosmovisão de um sujeito ou grupo, propiciando o entendimento de que o corpo se comporta como encruzilhada. Oliveira (2007, p.120), propõe uma reflexão sobre essa relação do corpo como encruzilhada a partir de uma leitura sobre a dimensão semiótica do corpo na cultura:

Ocupando o lugar da encruzilhada o corpo é um signo que afronta os regimes semióticos que estão em jogo na sociedade abrangente. Os signos são mediações do exercício do poder, por isso instauram conflito e disputa. No movimento do corpo está o movimento da cultura – em todo caso é sempre isso que está em jogo quando se trata de compreender as fontes e os fundamentos de uma filosofia que se expressa e se entende através e a partir do corpo – e não contra ele. (Oliveira, 2007, p.120)

Ao pensar essa perspectiva do corpo-espço-encruzilhada me refiro ao corpo como ponto nodal e tangencial de atravessamentos. Nessa direção, posso afirmar que o corpo é, em si, a própria encruzilhada.

Diante dessas questões proponho, portanto, que o *Corpo-Encruzilhada* refere-se ao corpo capaz de se tornar o próprio espaço tangencial de atravessamentos e, assim, produzir novos significados e saberes na medida em que vai estabelecendo experiências com o mundo a sua volta. De outro modo, também pode ser entendido como o corpo capaz de ocupar um lugar no espaço da encruzilhada e se deixar ser ocupado pela própria encruzilhada, seja ela social ou culturalmente estabelecida.

Pensar a encruzilhada em relação ao corpo é tentar compreender como a relação do espaço simbólico da encruzilhada cultural pode ser perceptível no corpo-espço, seja no ritual ou na cena. Ao assumir essa compreensão metafórica, há um deslocamento na minha percepção do corpo, já que passo a considerar não apenas as questões das “técnicas corporais”, como postulado por Marcel Mauss, mas também as questões subjetivas que envolvem elementos como a memória (social e cultural), a performatividade e a espetacularidade. Essas questões aparecem no processo de criação artístico-cênica que tenho desenvolvido e que abordarei a seguir.

A metáfora no processo de criação artística

O uso da metáfora nos processos artísticos não é nem recente e nem exclusiva a uma determinada cultura, podendo ser percebida em inúmeras formas de expressões artísticas de diversos lugares pelo mundo. Remetendo às artes da cena, é possível citar o uso da metáfora no teatro japonês, na ópera chinesa, na dança balinesa, no teatro moderno europeu, na dança contemporânea, nas danças africanas, nas performances artísticas norte americanas, nas práticas cênicas latino-americanas, para citar alguns exemplos.

A noção que busco apontar neste texto com a metáfora *corpo-encruzilhada* ancora-se, dentre tantas referências, em dois procedimentos de investigação artística fundados em estudos das danças brasileiras, que buscam aproximações com a perspectiva metafórica no processo de trabalho com o corpo, a saber: a ideia de Anatomia Simbólica, desenvolvida por Graziela Rodrigues no processo de formalização do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI); e as noções de brasilidades e de corpo-brasileiro empreendidas na formação do brincante, proposta por Antônio Nóbrega no Instituto Brincante de São Paulo.

Essas duas propostas têm alimentado as reflexões sobre o entrelugar do *corpo-encruzilhada*, tanto nos procedimentos de pesquisa do ritual congadeiro, quanto do pensamento do processo de criação artística para a cena. Duas perguntas têm sido base para esse processo: Que qualidades podem ser apreendidas no corpo dos sujeitos em suas práticas rituais? Como podemos acessar essas qualidades nos processos de criação artística para a cena?

As experiências vividas na disciplina Corpo, Máscara e Cultura Popular possibilitaram uma investigação, ainda que inicial, sobre as possíveis respostas a essas perguntas. Essas experiências colocavam em evidência um processo de reflexão pessoal sobre o meu corpo na cena, tendo como ponto de partida as proposições de investigação da professora Joice Aglae Bondrani em torno da ideia de corpo-máscara, que tinham como proposta experimentações para se buscar o corpo carnavalizado (a partir das noções de corpo grotesco, postulado por Mikhail Bakhtin em seu livro intitulado “Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais”) e as orientações da professora Renata Bittencourt Meira em relação à anatomia do corpo a partir das danças brasileiras.

Percebi, desde o início, que a proposição prática da disciplina seguia procedimentos muito próximos daqueles que eu estou propondo em minha pesquisa de doutoramento. A busca pela descolonização do corpo, ou seja, por procedimentos e práticas que possibilitem pensar/fazer artisticamente para além das perspectivas estéticas eurocêtricas, coloca o lócus central de pesquisa das duas proposições no universo de manifestações populares brasileiras, apesar de não se restringirem a ele.

Durante a disciplina fui utilizando de elementos tanto da Anatomia Simbólica quanto da formação do Brincante. A ideia era propor e compreender como as metáforas presentes nesses dois universos potencializavam outros caminhos de percepção da relação do corpo com o espaço simbólico (encruzilhada) e do próprio corpo-espaço-encruzilhada nos processos criativos.

No que se refere à Anatomia Simbólica, as proposições de se pensar o corpo por meio de estruturas somáticas ligadas a elementos presentes nas práticas rituais cria um campo de interseção entre os dois universos e permite um olhar para o corpo de modo mais poético e, como a própria proposta diz, mais simbólico. Assim, fiz uso de algumas metáforas já utilizadas pela professora Graziela Rodrigues, como “pés como raízes”, “coluna-mastro”, “braços-bandeira”, e fui criando outras metáforas a partir da experiência estética, como “fazer corpo-mole”, “corpo-tambor”, “corpo-tambor-ressonador”.

Já sobre as práticas propostas por Antônio Nóbrega, elas apontam caminhos que vão desde a percepção das qualidades rítmicas e sonoras do corpo que dança, até a potencialidade física e expressiva do corpo que se apresenta. Suas práticas consideram um todo integrado entre o som, o movimento, o texto e a cena, algo postulado por Zeca Ligiéro (2011) como sendo o cantar-dançar-batucar: um todo indivisível presente nas performances populares brasileiras. As metáforas em torno desse corpo fazem alusão aos passos codificados das danças brasileiras estudadas pelos brincantes: frevo, maracatu, caboclinho, cavalo marinho, samba de pareia, jongo, coco, umbigadas e os personagens (ou figuras, como chamados pelos praticantes de algumas das manifestações mencionadas) que reavivam essas práticas. Deste lugar saem os elementos que foram compilados para as metáforas do meu processo criativo: “umbigar”, “pareiar”, “figurar”, “corpo-lança”, “corpo sonoro”.

As metáforas acima apresentadas eram utilizadas nas experimen-

tações propostas em sala de aula como elementos potencializadoras do corpo expressivo. O uso da metáfora acontecia considerando três aspectos: o deslocamento do sentido literal para o metafórico, quando a metáfora tinha como proposição a busca por uma sensação ou percepção solicitada nos comandos das professoras; a ambiguidade de referências, entendendo que uma metáfora poderia dizer coisas diferentes; e a esfera do uso (seja ele cotidiano ou extracotidiano), já que cada uma das proposições de metáforas se referia a elementos coletados no processo de pesquisa de campo junto aos congadeiros da cidade de Bocaiúva/MG.

Em sala de aula, eram as metáforas que conduziam o pensar-fazer sobre o corpo. Elas direcionavam o modo como eu percebia tanto a construção da experiência como a organização das sensações do corpo expressivo. As metáforas acionavam determinadas qualidades específicas do corpo, como por exemplo: base corporal com peso, ao utilizar a metáfora “raízes pelos pés”; estrutura da coluna retilínea, ao abordar a ideia de “coluna-mastro”; expansão de energia, ao trabalhar o “umbigar”; soltura corporal ao trabalhar as metáforas de “corpo-mole” e “braços-bandeira”; as imagens de personas, ao utilizar a metáfora do “figurar”.

As sensações e percepções que cada uma das metáforas utilizadas no processo de experimentação acionava no meu corpo propiciavam, de diferentes modos, que essas qualidades fossem tomando forma na perspectiva anatômica do corpo, propiciando uma reorganização de músculos, ossatura, posições e estruturas corporais tanto durante o processo de experimentação quanto no resultado cênico. Eram as metáforas que me transportavam para outro ambiente, gerando um mergulho ainda mais profundo nas experimentações e na elaboração das minhas cenas.

Assim como apontado por Rosana Preciosa (2010) em sua experiência com a escrita, entendo que as experimentações com as metáforas provocavam em meu corpo algumas fissuras, deslizos, desencaixes, desmanches de mim mesmo. Ao acionar as metáforas nos processos de criação é possível perceber alterações de “estados corporais” provocando outras possibilidades de atuação, especialmente quando associado às percepções do corpo expressivo.

A cada encontro da disciplina era possível perceber que o contato com as metáforas tornava a experiência mais orgânica, funcional e viva, possibilitando que a qualidade desejada para os “estados corporais”

fosse acionada de modo mais rápido, organizado e efetivo. Com isso, as metáforas produziam deslocamentos potenciais na criação, gerando materiais cênicos diversos ao longo das experimentações. Isso me faz compreender que o uso da metáfora pode orientar processos de investigações artísticas de modo a garantir estruturas diversificadas para o resultado artístico final, potencializando outros modos de organização que colaborem para a construção de procedimentos técnicos que estejam alinhados a práticas artísticas menos eurocêntricas, pois se remetem a outros processos e práticas culturais (como, neste caso, do congado afro-brasileiro).

Diante dessas questões, e considerando a experiência vivida na disciplina Corpo, Máscara e Cultura Popular a partir do corpo-encruzilhada, entendo o uso da metáfora como um procedimento investigativo que coloca o sujeito-artista em um terreno movediço, instável e cheio de surpresas. É exatamente essa imprecisão da experiência que provoca os deslocamentos necessários para a produção de novos sentidos para a experiência artística da cena, e, no meu caso, do corpo. Tenho denominado essa experiência de instabilidade com o corpo como *movências*, sendo estas determinantes para o processo de transposição do sentido metafórico para o literal e vice-versa.

A proposição aqui apresentada (de pensar a metáfora nos processos criativos e de apresentar considerações realizadas a partir dessas experiências e experimentações com o corpo-encruzilhada) não tem o desejo de reduzir o conhecimento sobre a temática de modo a restringir o acesso ou as práticas em uma única direção ou perspectiva. Proponho, na verdade, que a minha experiência seja tomada como um modo de atuação e utilização da metáfora, contribuindo para que outros artistas possam refletir de modo mais consistente sobre os usos da metáfora em seus processos de criação artística, bem como sobre a atuação política quando da decisão de assumir essa postura de investigação.

Referências

- ABREU, Antônio Suárez. *Linguística cognitiva: uma visão geral e aplicada*. Co-tia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAVIDSON, Donald. O que as metáforas significam. In: SACKS, Sheldon. *Da metáfora*. Tradução de Leila Cristina M. Darin. São Paulo: Educ/Pontes, 1992. p.35-51.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2005.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. Um olhar sobre o fazer artístico do outro. In: BLÃO, Armindo Jorge de Carvalho (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A, 2007.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RAMOS, Jarbas Siqueira. Nas Festas dos Santos de Preto: um olhar sobre o ritual festivo dos Catopês na cidade de Bocaiúva/MG. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6, São Paulo. *Anais...* Uberlândia, MG: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace), 2010.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1976.

RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon. *Da metáfora*. Trad. Leila Cristina M. Darin. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p.145-160.

RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O bailarino-pesquisador-intérprete incorpora uma realidade gestual. In: BLÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). *Etnocenologia – textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

SILVA, Renata de Lima. *O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*. 2010. 239f. Tese (Doutorado) – Programa de PósGraduação em Artes, Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

Descobrimo um vulto em couro: processo criativo Sind D.O.C.

Joice Aglae Brondani¹

Esse artigo fala de um percurso de aprendizado específico que me tocou profundamente, refiro-me à experiência do processo de feitura de máscara em couro em uma vivência e formação com o mascareiro Renzo Sindoca, em seu ateliê em Mira, cidadezinha ao lado de Veneza.

Desde 2006, estudo a fundo a *commedia dell'arte* e sempre tive vontade de aprender, além de portar a máscara, confeccioná-la em couro, saber e compreender o processo de transformação do couro em Máscara.

Em 2007, conheci as máscaras do *mascheraio* Renzo Sindoca, em uma loja de máscaras (não de sua propriedade) em Veneza. O que me chamou a atenção no momento foi o nome ‘Sindoca’ que aparecia como assinatura na máscara. Para mim, tal sobrenome tinha uma sonoridade brasileira, porém não tem nenhuma relação com o Brasil - Renzo adotou seu sobrenome como “assinatura nas máscaras” por pensar que é original e não muito difundido. Pouco tempo atrás, quando conversávamos sobre seu sobrenome, em tom de brincadeira, jogamos sobre a divisão de seu sobrenome: “sine doc... sind doc” e chegou-se ao jogo de palavras “Sind D.O.C.”. A sigla D.O.C. quer dizer “Denominazione di Origine Controlata”, o que pode ter o sentido de autenticidade e/ou qualidade – o que tem bastante a ver com o trabalho deste mascareiro.

Foi em 2008 que o conheci pessoalmente e desde então sempre busquei fazer um curso de confecção de máscara em couro com Renzo, o qual faz parte das associações de mestres mascareiros de Veneza/Itália e

¹ Bolsista da Capes, pós-doutoranda na Unito em “Commedia dell’arte – Máscaras Femininas e Cultura Popular Brasileira”. Prodoc – Capes no PPGArtes UFU em “Comicidade e Criação” (2014). Doutora pelo PPGAC-UFBA em “Bufão, Commedia dell’Arte e Práticas Espetaculares Populares Brasileiras” – intercâmbio com a Università di Roma Trè e Scuola Sperimentale dell’Attore (2010), mestre pelo PPGAC-UFBA em “Clown e Processo de Encenação” – intercâmbio com a Università Paris X. (2006) Formada em Direção Teatral (2001) e Licenciatura em Artes Cênicas (2000) pela UFSMRS.

de Paris-França e ministra workshops em ambos os países, bem como em outros países da Europa. Porém, sempre que Sindoca ministrava uma de suas oficinas, minhas datas já estavam preenchidas com outras atividades de espetáculos e pesquisa e por isso não conseguia seguir seus cursos.

Em 2015, em virtude de meu pós-doutorado na Itália, tive a possibilidade de começar a aprender essa arte com Sindoca e o que tive foi uma experiência ímpar. Não somente pelo processo de fazer a máscara em couro, mas por conhecer mais sobre a história desse *mascheraio* que acabou por criar todo um modo de fazer máscara, de certa forma, autodidata e autêntica – e é nesse lugar que está seu maior prestígio profissional. Pois a experiência sentida, vibrada e ecoada no corpo, se potencializou ainda mais por ter sido um percurso feito só e, de certa forma, o impulsionando a buscar soluções não tão usuais. Vindo de uma família sem muitos recursos, Sindoca não teve como frequentar uma escola específica, nem ter um acompanhamento metodológico estruturado por alguém ou uma pessoa especializada que o ensinasse o passo a passo da feitura da máscara em couro. Seu percurso foi de procura, aprendendo com seus erros e acertos. Desde o início a própria experiência foi seu método.

Com um caminho, poderia até dizer, original, Sindoca afirma que, na verdade, o seu material de trabalho é o couro e que fazer máscara é mais uma resultante do que o ponto de partida.

Antes de trabalhar com o couro, Sindoca trabalhava com o metal, porém, não de forma artística, era operário em uma fábrica em Marghera-Veneza. Sua vida como operário começou quando se deu conta que não era bom com os estudos e, com grande desapontamento dos pais, abandonou a escola. Uma vez que abandonou a escola, foi obrigado a trabalhar. Foi seu pai que encontrou trabalho para ele na fábrica de Porto Marghera, tinha mais ou menos 16 ou 17 anos quando começou e ali trabalhou por quase cinco anos. Com habilidade, se tornou operário qualificado (carpinteiro de metal e tubista), porém, não se sentia em “seu lugar”, pois via a fábrica como um lugar sem nenhuma relação humana e espaço criativo, e isso lhe fazia falta. Decidiu, então, falar com seu chefe e, explicando sua situação, pediu demissão. Por ser um operário qualificado, a empresa não queria perdê-lo e seu chefe o acalmou dizendo que aquele momento era apenas uma crise e que deveria passar. Na esperança de ajudá-lo, entregou a Sindoca uma peça de Pirandello “Seis personagens

à procura de um autor” e o aconselhou a ler. Diante daquele livro, o qual afirma que nem teve coragem de ler, pois só o título já o deixava mais confuso, Sindoca sentiu-se ainda mais em crise. Alguns dias depois retornou ao escritório de seu chefe e o convenceu a dar-lhe a demissão. Porém, segundo a regra, deveria cumprir 15 dias de trabalho antes de sair do emprego, mas, com apenas sete dias, seu chefe se compadeceu e Sindoca pode deixar a fábrica – isso foi em 1975.

Sempre à procura de respostas para suas questões, ainda em 1975, partiu para a Índia e ali comprou um desenho de uma mandala de um sapateiro que trabalha com couro fazendo um sapato a partir de um molde em madeira – em se tratando de um processo criativo, não posso deixar de falar de imaginação e então, de imaginário, um espaço em que passado, presente e futuro se encontram², desse modo posso levantar a possibilidade de que pode ser que foi naquele momento que a ideia de trabalhar com o couro começava a surgir no inconsciente de Sindoca.

Três meses depois Sindoca retornou para a Itália com as mesmas perguntas e sem nenhuma resposta. Continuou fazendo trabalhos variados sem longos vínculos empregatícios. Em 1978 partiu para a Indonésia em uma nova busca de respostas e quando retornou à Itália, seis meses depois, tinha apenas a certeza de que queria trabalhar com alguma coisa que lhe desse prazer, que tivesse uma relação mais humana... mas não sabia ainda o que seria.

Ainda em busca de suas respostas, continuou trabalhando em vários tipos de serviços. Em 1979, em uma viagem à Paris e outra à Firenze, Renzo conheceu trabalhos refinados em couro, como bolsas, cintos e outros objetos e pensa, então, que poderia ser aquele o tipo de trabalho que estivesse procurando – com um material que lhe fosse possível a atividade criativa e sem muita maquinaria – e então, buscou conhecer o couro e se especializar em seu artesanato, sempre com experiências autodidatas. Em 1980 obtém seu registro de artesão profissional e decide abrir, em Spinea, uma cidadezinha perto de Mira, uma loja de artesanato com couro. Nesse mesmo ano, em Veneza Mestre, aconteceu uma exposição de artesanato em couro e Sindoca estava entre os artesões que lá expuseram. Foi nessa exposição que alguém lhe disse que com o couro se podia fazer muitas coisas e que também era possível fazer máscaras, afirmando que o método

² Para saber mais sobre Imagem e Imaginário ler *O direito de sonhar*, de Gaston Bachelard.

era de estirar o couro sobre um modelo de madeira – “*si tira il cuoio de vaccheta sopra un calco di legno*”.

Tal descoberta ficou ecoando em Sindoca e em seguida, em 1981, fechou a loja em Spinea e dá continuação ao seu caminho e procura pessoal, se dedicando a descobrir um modo de fazer máscara de couro – sem deixar de trabalhar com o artesanato em couro. Para começar seus experimentos precisava de um modelo em madeira. Sabia que seu pai, que nas horas vagas trabalhava em serviços de reparos para os vizinhos, tinha muitas coisas guardadas, algumas não eram mais de uso para os ‘patrões’ e, então, davam a ele, outras ele encontrava pelos caminhos. Lembrava-se de ter visto algumas esculturas daquelas que ficam sobre os portões e pensou que poderia ter algum busto de madeira que poderia servir-lhe como modelo. Porém, a busca não teve saldo positivo. Foi quando o próprio pai perguntou o que ele estava procurando, contou que tinha decidido explorar a possibilidade de fazer máscaras de couro e que, para tanto, precisava de um modelo em madeira, uma cabeça que pudesse servir como primeiro molde para suas experiências. O pai, então, afirmou que uma vez tinha achado uma cabeça de madeira quando estava lavrando um quintal e que achava que poderia servir para ele. Os dois se colocaram a procurar e a encontraram, porém, a ansiedade da descoberta foi logo substituída por um sentimento de desconsolo ao ver que se tratava de uma cabeça de madeira pequena, menor que a palma de sua mão, posteriormente, quando começou a mostrar suas experiências para os amigos, descobriu que se tratava da cabeça de um personagem de teatro de bonecos da Sicília.

Mesmo desiludido com o tamanho de seu modelo, Sindoca o transformou em uma matriz. Começou suas experiências fazendo pequenas máscaras, pensando que não importava o tamanho do molde naquele momento, o que ele precisava era descobrir como trabalhar com o couro para inserir nele os traços da matriz. Na verdade, como afirma o próprio Sindoca, ele já conhecia a ‘matéria’ couro, precisava somente descobrir os ‘segredos’ de transformá-lo em máscara. Desse modo, foi fazendo experiências até descobrir que, na verdade, a técnica não é de estender e espichar o couro sobre a madeira, mas de envolver o modelo e moldá-lo e começou, então, a progredir na técnica de feitura da máscara – sempre com sua pequena matriz. Sem abandonar seu trabalho de artesanato com o couro, o ano de 1981 teve como principal atividade as

experiências sobre o couro para a feitura da máscara sobre o pequeno molde siciliano.

Figura 1: Matriz feita com a pequena cabeça do boneco siciliano e um dos experimentos realizados.



Foto: Joice Aglae. Arquivo pessoal.

Figura 2: Umas das primeiras experiências de matrizes em cerâmica.



Foto: Joice Aglae. Arquivo pessoal.

Continuando com suas pesquisas sobre a feitura de máscara, em 1982, dedicou-se mais à pesquisa da feitura de moldes em tamanho normal e descobriu-se não muito hábil como escultor de madeira. Foi então que, com um casal de amigos artesãos (Giorgi Fanton ceramista e Laura Berlese, formada em Artes) que trabalham com cerâmica, começou a fazer experiências na realização de matrizes de cerâmica. Foram muitos experimentos até descobrir a cerâmica apropriada, espessura e modo de trabalhar com essa matéria para desenvolver modelos para máscara. Os primeiros experimentos não serviam como matriz para máscara, pois não tinham profundidade suficiente. Depois encontrou os parâmetros de profundidade, porém não da espessura adequada para a técnica da cerâmica e da máscara. Somente em 1983 chegou ao modelo ideal com a cerâmica: profundidade, pontos de apoios, espessura e forma. Desde então, prefere fazer suas matrizes em cerâmica ao invés de madeira, por ser uma matéria para a qual possui mais habilidade. Porém, a madeira sempre está presente no seu processo de feitura da máscara, pois serve para dar estabilidade e fixar o couro ao molde de cerâmica.

Em 1984, em conjunto com um amigo, reabriu a loja de artesanato em couro em Veneza, já acrescentando as máscaras ao seu rol de produtos, mas percebeu logo que permanecer dentro de um lugar trabalhando com o comércio o limitava na parte da criação e no ano seguinte fechou a loja novamente, preferindo se dedicar à feitura das máscaras e objetos em couro. A partir de então, Renzo fornece máscaras para lojas de Veneza e grupos de teatro e produz outros objetos em couro sob encomenda.

Através do percurso desenvolvido por Sindoca para se tornar um mascareiro é possível observar uma característica que é indispensável ao artista, que é a criatividade. Na verdade, Sindoca se inventou um percurso de formação autodidata baseado na busca e tentativa. Diante de questões foi buscar possibilidades. Quando as possibilidades se fizeram presentes, fez sua escolha em trabalhar com o couro e, então, com a feitura da máscara. Sem dinheiro para frequentar uma escola especializada no ensino da feitura da máscara em couro, não se arrestou e construiu seu próprio caminho de aprendizado através de tentativas, erros e acertos, mas que deram a ele uma experiência ímpar na prática da feitura de máscara em couro. A trajetória de Sindoca nos caminhos do aprendizado para o desenvolvimento do processo da feitura da máscara em couro

através da técnica por ele inventada e desenvolvida, em fazer moldes em cerâmica, é uma grande contribuição de suma importância.

É importante sublinhar aqui que não estou fazendo um discurso contra escolas, mas sim, colocando o conhecimento empírico, a experiência (Deleuze, 2008) e a vivência (Maffesoli, 2008) como fonte de aprendizado tão potente quanto uma formação com diploma - algo que venho afirmando desde minhas primeiras pesquisas. Não se trata de uma negação às escolas, mas sim de uma afirmação de que podemos sempre ter fontes muito ricas no caminho do aprendizado, vindas de experiências nascidas no cotidiano de pessoas que buscam soluções para realizarem um desejo de sua vida. Essa busca pela realização pessoal no âmbito cotidiano e não acadêmico ou diplomático (no sentido de buscar um diploma) deve ser vista pelos estudiosos como possibilidade enriquecedora de resoluções, inspiração, metodologias e aprendizados.

Cabe lembrar que ater-se à vivência, à experiência sensível, não é comprar-se numa qualquer *delectatio nascire*, ou negação do saber, como é costume crer, por demais frequentemente, da parte daqueles que não estão à vontade senão dentro dos sintomas e conceitos desencarnados. Muito pelo contrário, trata-se de enriquecer o saber, de mostrar que um conhecimento digno deste nome só pode estar organicamente ligado ao objeto que é seu [...]. Isso pode ser resumido pela admirável fórmula de Fernando Pessoa: “Uns governam o mundo, outros são o mundo”. São, sem dúvida, aqueles que são o mundo que nos interessam. (Maffesoli, 2008, p.176-177)

Mas é necessário chamar a atenção, não somente para o aprendizado que “pessoas que são o mundo” podem fornecer, mas também, para o fato de dar a essas pessoas o devido reconhecimento de seu valor, principalmente os citando e os colocando no lugar de possuidores e fomentadores de conhecimentos. Na medida em que “as pessoas que são o mundo” interessam aos estudiosos, mesmo em um mundo em que o poder e o dinheiro são a moeda principal, devemos questionar os modos de apropriação dessa cultura empírica e cotidiana. Apropriar-se para conhecer é necessário e o conhecimento faz parte do sujeito a partir da experiência. A má apropriação é aquela em que o intelectual/prático se apropria do conhecimento indevidamente, na

verdade, essa má apropriação constitui uma questão de ética e cabe a cada um a honestidade em citar suas fontes. Dentro do mundo acadêmico se apropriar de uma ideia constitui um furto intelectual, um plágio, sempre que se ocupa um conceito, técnica ou ideia, deve-se citar a fonte, fazendo a devida referência e não deve ser diferente com os mestres e conhecimentos populares.

Retomando a questão da experiência como modo de conhecimento e aprendizado acessa-se, também, a questão do imaginário, pois a experiência imprime seu conhecimento no sujeito, que após o momento da vivência desta experiência a retoma sempre através da memória, fazendo com que o sujeito reviva tal experiência em outras instâncias, principalmente as imaginativas.

Segundo Bachelard³ (1986), a lembrança ou memória é sempre contaminada pela imaginação, com isso a memória possui e traz sempre um grau de inventividade. Desse modo, lembrar é sempre um ato de criação. Como um caminho não é sempre em uma mesma direção, principalmente quando diz respeito aos subterrâneos transcurso do imaginário, é possível afirmar, também, que um ato criativo é sempre um rememorar lembranças, mesmo que essas sejam além daquelas conscientes ao sujeito.

Trabalhando em seu ateliê, onde me acolheu após o curso para um aprimoramento na arte de fazer máscara, Renzo fala entusiasta “*Tutto stà congiugato. Quando ho preso quella figura dell calzolaio in India, era percché qualcosa già lavorava in me. La tecnica di fare scarpe e la tecnica di fare maschera è quasi la stessa e si lavora con legno e cuoio... Vedi?* / Tudo está relacionado. Quando adquiri a figura do sapateiro na Índia, era porque alguma coisa já trabalhava em mim. A técnica de fazer sapatos e a técnica de fazer máscara é quase a mesma e se trabalha com madeira e couro... Entende?”

Sindoca podia não ter consciência do que estava se movendo dentro dele, mas a sua inquietação deu asas a sua imaginação e criatividade e o fez sair de um emprego seguro para ir atrás do que poderia lhe deixar mais satisfeito com ele mesmo.

Conforme Damásio⁴ (2010), a criatividade é uma capacidade do

³ Gaston Bachelard (1884-1962). Filósofo e poeta, crítico e epistemologista, seu pensamento está focado principalmente em questões referentes à filosofia da ciência.

⁴ António Damásio (1944-), médico, neurologista e neurocientista português, estudioso sobre o cérebro, das emoções e dos processos da memória humana.

ser humano de trabalhar suas memórias e, segundo Huizinga⁵, o ser humano tem a capacidade de criar espaços de suspensão da realidade para fins de suportá-la, através da criação, de atitudes lúdicas (Huizinga, 1993, p.156). Foi sempre através desse mecanismo de necessidade do lúdico e/ou de trazer o universo do imaginário para a realidade que as práticas espetaculares populares foram surgindo. Esse mecanismo não é uma especificidade das práticas espetaculares populares, isto é, de um conjunto, ele surge em cada indivíduo e deste para o coletivo⁶. O processo de criação no indivíduo, segundo Jacques Lecoq⁷, surge de um impulso criativo, de ímpetos de criação (Lecoq, 1997). Esses ímpetos surgem, muitas vezes, instigados por uma necessidade de suspender ou extrapolar a realidade cotidiana – retornando ao pensamento de Huizinga. Não é necessário pensar somente em grandes criações da humanidade ou em práticas espetaculares populares que acontecem em grupo, como o jogo, pode-se aplicar o mesmo pensamento a indivíduos como Sindoca, onde a sua necessidade de sair do cotidiano da escola fundamental e depois da fábrica o impulsionou em uma busca incessante e no desenvolvimento de um processo criativo que lhe possibilitasse a realização do que imaginava “estar bem consigo mesmo”. A atividade encontrada lhe permitiu o uso da criatividade e acabou se tornando sua profissão. Tal qual como muitos sujeitos de práticas espetaculares populares brasileiras (como brincantes como Aguinaldo Roberto da Silva, Fábio Soares, Antônio Nóbrega e outros), Sindoca transformou suas resultantes criativas em possibilidade de profissão.

É importante sublinhar, que o desenvolvimento da possibilidade de utilizar uma matriz em cerâmica ao invés da de madeira, como é de tradição para a feitura da máscara em couro, por uma necessidade pessoal de conseguir atingir o seu objetivo, que era o da construção

⁵ Johan Huizinga (1872-1945), historiador neerlandês, conhecido por seus trabalhos sobre a Baixa Idade Média, a Reforma e o Renascimento. Seu livro “*Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*”, reconhece o jogo como característica inerente ao ser humano e mesmo aos animais, considerando-o uma categoria absolutamente primária da vida e, então, anterior à cultura. Sublinha, também, que o jogo é da categoria do lúdico. Desse modo, para essa pesquisadora, o jogo, então, faz parte do universo do imaginário.

⁶ Para saber mais sobre o universo do imaginário, atitudes lúdicas e práticas espetaculares populares brasileiras ler “Uma Fala Mítica – Reflexões Sobre Práticas Espetaculares Populares Brasileiras. In: *Scambio dell’Arte: Commedia dell’Arte e Cavalo Marinho. Teatro-Máscara-Ritual. Interculturalidades*. BRONDANI, Joice Aglae (Org.).

⁷ Jacques Lecoq (1921-1999). Ator, diretor e pedagogo francês, criou em 1956 a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris, a qual dirigiu até o fim de sua vida.

da máscara em couro e não o de se tornar um escultor de madeira, não deve ser julgado como um desrespeito à tradição. Sabe-se que uma tradição só permanece viva quando atua contemporaneamente com a atualidade, caso contrário, morre ou se transforma em museu. Sindoca, diante da sua incapacidade de esculpir em madeira, encontrou outra solução, tão eficaz quanto o molde em madeira. O molde em cerâmica continua tendo uma ligação forte com os elementos da natureza e um processo de alquimia pelo fogo, transformando a argila em cerâmica, um processo muito antigo. Pode-se dizer que uniu tradições, a da cerâmica e a da feitura da máscara em couro, não alterando o resultado final que é a Máscara em si.

Como um artista em seu processo criativo, Sindoca manteve o foco no objetivo primeiro da feitura da máscara em couro e foi em busca das soluções usando o impulso criativo para, de algum modo e depois de algumas tentativas, chegar à realização de seu objetivo – ter moldes para a realização da feitura da máscara em couro. Na história de Sindoca percebe-se que tão importante quanto uma metodologia ou técnica impecável e perfeita é deixar-se tomar pelas paixões, deixar-se habitar pelo prazer da experiência e ímpetos criativos.

A principal qualidade da paixão é “afetar, qualificar o espírito” (Deleuze, 2008, p.54)⁸, a paixão povoa a imaginação, ela afeta o espírito que se manifesta na imaginação, com isto, a imaginação reflete a paixão. Uma vez que o ímpeto de criação, impulsionado pelas paixões que afetam o espírito, lança o sujeito em uma busca incessante na possibilidade de realização dessas suas paixões e ímpetos criativos / imaginação. Desse modo o sujeito se ultrapassa e inventa possibilidades de soluções não permanecendo na regra. Retornando ao exemplo de Sindoca, pode-se dizer que ele, como sujeito, não se submeteu à norma estabelecida e deixou aflorar seus impulsos criativos em busca de soluções para o seu problema: não se encaixava na escola, não se encaixava na fábrica e não era habilidoso como escultor de madeira. Quando se apresenta um grande problema, junto dele está a solução, viajou, buscou entender sua relação com as regras e desenvolveu a técnica do molde ou matriz em cerâmica.

Mas o processo criativo de “Sind. D.O.C.” após a criação do molde em cerâmica continua em sua metodologia de ensino. A experiência por

⁸ Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francês.

que passei e a vivência adquirida em seu ateliê em Mira-Veneza foram singulares em muitos aspectos. O modo como Sindoca se relaciona com o couro é muito pessoal e cotidiano. O ateliê fica em um ambiente junto da casa, aliás, a divisão para sua casa é apenas uma porta, a qual está sempre aberta. Sua sala e cozinha são quase uma extensão do ateliê, pois muitas de suas criações de máscaras, objetos e vestes em couro permeiam seu dia a dia, espalhadas pela sala, ateliê e entrada. A impressão é de que a sua relação com o couro é muito íntima, tão íntima que é sem muita cerimônia, não tem melindres ao manuseá-lo, mas ao mesmo tempo o “escuta” e presta muita atenção. Quando começamos a trabalhar, Sindoca me dizia que o couro é um material muito resistente, mas ao mesmo tempo frágil e que se faz moldar, mas que às vezes se mostra rígido e que não é muito difícil o compreender. Uma das frases ditas era “*tu devi sposare il cuoio* / tu debes casar com o couro” querendo dizer que eu devia me relacionar com o couro de modo íntimo e acrescentava “*tu devi farlo carizie* / tu debes acariciá-lo” me mostrando na sua máscara e olhando se eu o estava imitando, pois dizia que somente com a carícia é que o couro começava a se transformar. Acrescentava ainda que foi muito tempo depois que entendeu que não devia estirar o couro, mas sim, envolver o molde, acariciando o couro para ele pegar as primeiras formas da máscara e então começar o trabalho mais enfaticamente. Mostrava como todo o corpo devia se envolver na feitura da máscara, que não era somente uma ação das mãos, as mãos eram o ponto de maior contato, mas que se devia respirar junto com o couro e trabalhar com o corpo.

Um trabalho não tanto demorado, mas paciente, pois o couro tem o seu tempo de transformação e transmutação. A primeira máscara que fiz com Sindoca foram três dias de trabalho, com mais de oito ou dez horas por dia, isso sem trabalhar na matriz, pois escolhi uma das matrizes em cerâmica já existente, enquanto que Sindoca trabalhava na feitura de uma máscara a partir de uma matriz de madeira, que também já existia. No seu ateliê, enquanto trabalha, é possível perceber um pouco do modo de agenciamento de seu percurso criativo: inquieto, impulsivo e falante, no que diz respeito ao tratamento com relação às pessoas, mas ao mesmo tempo reflexivo e observador das matérias e processos - essa pode ser uma descrição rasa da personalidade de Sindoca, no que diz respeito ao ambiente de trabalho. Sua metodologia não é construtivista, explica as várias fases da feitura em momentos variados, explica sem uma evolução

crescente, vai e vem no tempo e tem total consciência desse seu percurso, aliás, ele mesmo avisa que não segue um processo evolutivo, pois no seu ateliê se encontram várias matrizes e máscaras em vários momentos do processo e assim ele vai falando, mostrando e ensinando ao seu modo. Na verdade, Sindoca afirma que a maior crítica em relação a ele vem por parte de profissionais e escolas especializadas que afirmam que ele não possui uma formação clássica e nem metodologia de ensino. Para algumas pessoas que necessitam de uma metodologia que se desenvolva continuamente e de modo crescente, Sindoca pode não ser o professor mais adequado, mas quem possui uma compressão dos transcursos criativos que não possuem uma linearidade, compreenderá e conseguirá chegar às resultantes objetivadas. Um processo metodológico pode ser rizomático⁹ (Deleuze; Guatarri, 2009), principalmente se se trata de um processo criativo e isso deve ser considerado no caso de Sindoca.

Enquanto eu seguia fazendo o passo a passo da minha máscara, ele me mostrava vários outros momentos do processo que estava em andamento com outras máscaras. Explicou muito sobre o couro, as propriedades, as espessuras, as cores, as qualidades que possuem os diferentes couros de animais, as madeiras, o modo de fazer o molde em madeira, em cerâmica, confecção de instrumentos para se trabalhar com o couro, pintura da máscara e muitas outras coisas. Usava muitas imagens para explicar encaminhamentos, dizendo que o melhor era perceber que o cheiro do couro ainda trazia a presença do animal, pois era possível, através do cheiro, perceber o estaleiro inteiro. Repetia muito que seu aprendizado foi fazendo e que o melhor que tinha a fazer era inventar. Algumas vezes quando chegávamos a um ponto problemático da máscara, uma dobra, um alisamento mais difícil, Sindoca me dizia, eu fico aqui e te observo e você tenta resolver, se não consegue me faz um sinal que te ajudo. E às vezes, querendo me dar dicas enquanto eu me debatia na resolução ele dizia, “*La soluzione è davanti a te, guarda cosa c’è in torno, è tutto lì* / A solução está diante de você, olha o que você tem ao redor, está tudo aí” então eu parava, olhava e começava a usar as ferramentas, muitas inventadas por ele, até conseguir obter a forma desejada do couro. Outra coisa que dizia muito era que, depois

⁹ O pensamento rizomático se caracteriza por uma não-hierarquia, pela adição e por uma movimentação em diversas direções. Para saber mais sobre os princípios do *Pensamento Rizoma de Deleuze e Guatarri*, ler: Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, 2000.

de ter compreendido mais ou menos a natureza do couro, era necessário inventar, criar ferramentas e modos operativos sem medo, pois somente assim eu iria avançar. Devo dizer que em termos metodológicos clássicos Sindoca não é o mais aconselhável, mas em incentivar os processos criativos e dar confiança ao aluno nesse caminho, é admirável.

Começamos escolhendo o molde e depois o couro, na verdade, eu escolhi o molde e Sindoca escolheu o couro, dizendo que deveria ser um couro não muito duro para eu começar a trabalhar, para que eu compreendesse mais da matéria do que tendo que “lutar” com ela. Depois, me mostrou como se “mede” o couro para saber se servirá para toda a máscara, como se corta na medida vislumbrada e começamos a transformar aquele pedaço de couro duro em um couro maleável. Primeiro foi necessário amaciar o couro e já nesse início se entra em contato sensível com essa pele que cobria um ser vivo e que a partir daquele momento estará a serviço da arte. A sensação que tinha era de começar um processo e percurso muito especial, pois estava manuseando a pele de um animal que foi vivo e que serviria ao teatro, passaria a ser uma máscara, servindo como uma segunda pele de meu rosto, de certa forma, o animal estaria vivo junto comigo e em contato, pele com pele, no momento do espetáculo. O momento de amaciar o couro é de estabelecer esta intimidade com a matéria, percebê-la, observar cuidadosamente as reações, sentir se é uniforme, se se contrai ou se se amolece mais em um lado que no outro, enfim, é uma relação de profunda observação visual e tátil.

Uma vez amaciado, começa-se o processo de transformação do “couro” em “máscara” – na verdade, é um processo de transmutação muito belo e emocionante. Ver o couro se transformando, adquirindo traços marcantes, ganhando características do arquétipo através da condução da matéria para a forma – é, de certo modo, mágico, ou melhor, alquímico!

Durante todo o processo, a observação das propriedades do couro é muito importante. Sindoca dizia que o couro, quando começa a ganhar a forma do modelo mostra a sua verdadeira força, pois às vezes é necessário inferir um pouco mais de energia, mas paralelamente deve-se ter cuidado para não rompê-lo, pois ao mesmo tempo em que impõe resistência a entrar nos vincos, em dobrar-se, em esticar em alguns lugares e se contrair em outros, o couro é muito delicado, então é um

processo de paciência, de resiliência e de escuta do couro, para que, com cuidado e com firmeza, o couro seja moldado. Sindoca disse muitas vezes que para fazer máscaras em couro é necessário trabalhar com os dois lados do cérebro, entendendo que estava querendo me dizer que é necessária uma observação atenta, mas também uma percepção sensível da matéria, trabalhando com inteligência e sensibilidade.

Por fim, após os processos de transformação na forma desejada, vem o processo de tirar os excessos de couro. Nesse momento Sindoca usa uma imagem bem concreta para explicar o uso do bisturi no couro, utiliza a imagem de um equilibrista no arame – “*il funambulo*”. Diz ao aprendiz que o bisturi é o equilibrista e que o mesmo deve seguir com cuidado seu caminho no arame, não pode ser com pressa, nem com força, nem com indecisão ou impaciência, pois qualquer movimento errado il funambulo pode ‘cair do arame’ e cortar mais do que deve, então, quando se usa o bisturi na máscara, deve se ter a mesma atenção e concentração que um equilibrista de arame tem quando está desenvolvendo sua arte.

Após o recorte vem a fase de colocar o “*bordo ferratto*” para que a máscara se mantenha na forma, mesmo após um longo tempo de trabalho, pois o suor a amaciara e poderá, portanto, perder um pouco da sua forma original, principalmente da parte mais exposta, que são as extremidades da máscara. O *bordo ferratto* é um fio de ferro ou arame, colocado ao redor da máscara, para deixá-la mais firme na extremidade e manter sua forma por mais tempo.

Após essa etapa, é chegada a hora da pintura da máscara e nesse momento Sindoca também foi bem categórico, me mostrou os modos de pinceladas, de utilizar as cores e quais tintas usar e enquanto fazia me disse com seu humor peculiar “*Così è come si deve fare, ma io faccio diverso... sono più del pasticcio!*” / Assim é como se deve fazer, mas eu faço diferente, eu sou mais pela confusão/experimento!” e começou a pintar sua máscara de modo desordenado e disse que, porém, eu deveria fazer como se devia fazer, ao menos para aprender. Desse modo, eu fazia a pintura da minha máscara e observava ele fazendo as suas experiências de cores. De quando em quando vinha me olhar com atenção e perguntar se eu estava ficando satisfeita e depois me mostrava a sua experiência enfatizando os vários efeitos que cada tentativa lhe trazia.

Terminando a pintura e finalizando o processo de modo muito satisfatório, devo dizer que o que mais me tocou foi o seu incentivo em

inventar, mas sempre me dizia que primeiro eu devia aprender a fazer como se deve, para depois poder inventar, pois senão não serviria ter ido até ele, se fosse somente para inventar eu poderia ter feito tudo sozinha. O que se pode perceber nessas suas afirmações era que ele se colocava em um lugar de facilitador do conhecimento, passando aquilo que sabia, deixando o recado de que tem coisas que se deveria aprender para depois dar asas à imaginação e encontrar outras possibilidades. Diz que se tivesse tido a possibilidade de ter um professor ou uma formação, talvez teria chegado muito mais rápido nos resultados que chegou e já teria inventado outros. Interessante é que, desse modo, afirma que com uma formação não é que se acomodaria a fazer a máscara como lhe tivessem ensinado, mas que teria buscado suas realizações com mais facilidade, por ter as ferramentas mais adequadas.

Sindoca, então, se coloca no mesmo lugar do professor que ensina a ler e escrever. Para ler e escrever é preciso saber reconhecer as letras, saber os sons, saber ligar uma letra na outra e o significado das palavras que são formadas. Daí para saber a ler e escrever com eficácia, o aluno deve exercitar, o professor, então, indica leituras e incentiva o aluno a escrever histórias, que até que esteja na sua sala de aula, seguem os seus métodos, mas fora da sala de aula cada aluno vai buscar suas leituras preferidas e procurar encontrar seu modo de escrita.

No seu ateliê Sindoca não deixa o aluno solto durante seu curso – não é isso que acontece. No processo, Sindoca ensina, mostra, fala e exige atenção e respeito diante do percurso de aprendizado, mas também diz que após o aprendizado, a criatividade deve permear o processo, senão se enrijece, podendo estagnar o próprio sujeito e bloquear a riqueza que pode se tornar um processo de criação.

Atualmente Sindoca recomeça a se aproximar da madeira para fazer matrizes, pois diz que não se sente bem renunciando totalmente à matriz de madeira e que talvez um dia conseguirá se surpreender fazendo bons moldes em madeira, isso é, espera ainda se tornar um bom escultor. Ainda em seu percurso de avançar, ultrapassar suas dificuldades e sanar suas falhas, Sindoca está buscando criar uma massa de madeira para facilitar suas tentativas de escultura de matriz em madeira.

Esse processo de contato com o couro e feitura de máscara, através dos ensinamentos do artesão mascareiro Renzo Sindoca, trouxe-me a reafirmação de algumas certezas que já trazia comigo: dar evasão aos

impulsos criativos é necessário para o artista; não se estagnar diante de dificuldades deixando a imaginação trabalhar para superar um problema que se apresenta é o melhor encaminhamento a seguir; reconhecer o empirismo como grande fonte de conhecimento; ter a experiência como exercício da imaginação; ter a vivência como uma experiência do sensível e ter a imaginação como instrumento de ultrapassagem. É claro que essas mesmas conclusões poderiam ter sido reafirmadas em outro momento qualquer, mas durante os períodos de aprendizagem com Sindoca, durante as conversas no ateliê e fora dele, encontrei um espaço/tempo em que pude levantar muitas reflexões, não somente a partir das percepções artísticas, mas também, das percepções sobre o ser humano. Suas inquietações, seus meios para aquietá-las e superar suas fragilidades chamaram a atenção para a observação dessas duas partes que formam um artista, a profissional e a pessoal, que quando conseguem andar em harmonia é sempre um grande aprendizado para o próprio artista e para quem está próximo dele.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 2.ed. São Paulo: Difel, 1986.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRONDANI, Joice Aglae. *Varda Che Baucó*. Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: Bufão Commedia dell'Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras. Salvador: Fast Design, 2014.
- BRONDANI, Joice Aglae. Uma fala mítica? Reflexões sobre práticas espetaculares populares brasileiras. In: _____ (Org.). *Scambio dell'Arte*: Commedia dell'Arte e Cavalo Marinho. Teatro-Máscara-Ritual: Interculturalidades. Salvador: Fast Design, 2013, p.13-30.
- DAMÁSIO, Antônio. *O livro da consciência*. A construção do cérebro consciente. 1. ed. Lisboa: Temas e Debates, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009, v. 1.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LECOQ, Jacques. *Le corps Poétique*. Paris: Anrat, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *L'ombre de Dionysos*. Contribution a une sociologie de l'orgie. Paris: Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n.15, 2001. (Mídia, cultura e tecnologia).

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

Sobre o livro

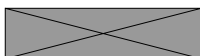
Formato 16cm x 23cm

Tipologia Sabon

River Avenue

Papel Sulfite 80g

Ano de edição 2018



sujeitos...

...palavra que unifica os termos
sujeito e objeto passou da fala à
escrita e se refere aqui, ao mesmo
tempo, a dois sentidos de sujeito, o
“‘sujeito’ da razão, do conhecimento
e da prática; e aquele que sofria as
consequências dessas práticas -
aquele que estava ‘sujeitado’ a elas”...