

TRAÇOS DE UM RASCUNHO PÓS-DRAMÁTICO: “...é o que fica.”

TRACES FOR A POST-DRAMATIC DRAFT: "... é o que fica."



Paulo Henrique de Oliveira¹
STACUL, Juan Filipe²

RESUMO: Neste artigo, investigou-se a presença dos modos de criação cênica a partir de alguns elementos da Dança-teatro e do Teatro-físico no Teatro Pós-dramático. Desse modo, a construção cênica teve como um dos alicerces da pesquisa o conto “A caixinha de música” do Caio Fernando Abreu e as movimentações tiveram ênfase na repetição de movimento ou gesto, na abstração da construção dramaturgica, além de um trabalho sobre as possibilidades da movimentação que visam criar uma narrativa principal para além de uma fábula com linearidade dramaturgica. Portanto, buscou-se um trabalho cênico que tenha o corpo como principal vetor de base para a criação cênica e uma disruptura do teatro clássico, o qual possui em suas bases a conexão dramaturgica por meio de texto falado e ações claras e condizentes com a construção de um personagem realista.

PALAVRAS-CHAVE: Dança-teatro, Teatro-físico, Teatro Pós-dramático, repetição e transformação, Literatura e teatro, Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT: In this article, we have investigated some forms of scenic creation regarding the elements of Dance-theater and Theater-physical in the Post-dramatic Theater. The short story "A Caixinha de Música", by Caio Fernando Abreu, served as a starting point for a postdramatic play, where the movements had an emphasis on the repetition of movement or gesture, on the abstraction of the dramaturgical construction, including a work on the possibilities of the movement that aim to create a main narrative beyond a tale, with dramaturgical linearity. Therefore, we sought a scenic work that has the body as the main base vector for the scenic creation and a disruption of classical theater, which has in its bases the dramatic connection

¹ Gerente Geral no Colégio Biângulo e coordenador dos grupos de pesquisa ‘Aluno Pesquisador’ e ‘Aluno Tutor das Ferramentas Google’, na mesma instituição. Graduando em Administração pela Universidade de Brasília-UNB. Licenciado e Bacharel em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG. E-mail: paulo.oliveira@colegiobiangulo.com.br

² Professor do Instituto Federal de Goiás (IFG). Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas, com estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Viçosa-UFV. E-mail: juan.stacul@ifg.edu.br

through spoken text and clear actions and consistent with the construction of a realistic character.

KEYWORDS: Dance-theater, Theater-physical, Post-dramatic Theater, repetition and transformation, theater and literature, Caio Fernando Abreu.

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.
Michel Seuphor (apud. LISPECTOR, 1998, p. 7)

O processo dramático se dá entre os corpos; o processo pós-dramático, no corpo.
(Lehmann, 2007, p. 336)

INTRODUÇÃO

A arte cênica sempre esteve em trânsito, com questionamentos diversos e estéticas diversificadas. Nos dias atuais, intensifica-se cada vez mais a união das artes como a dança, a pintura, a escultura e o desenho. O que se pode perceber é que, na contemporaneidade, no século XXI, na presença do *teatro pós-dramático*³, podemos encontrar essa mistura e esses trânsitos cada vez mais intensos.

A pesquisa que ora apresento, cuja base prática resultou na montagem do espetáculo “...é o que fica.”, investigou a presença dos modos de criação cênica a partir de alguns elementos da dança-teatro e do teatro-físico no teatro pós-dramático, tais como a repetição de movimento ou gesto, a abstração na construção dramatúrgica e um trabalho aprofundado sobre as possibilidades da movimentação que visam criar uma narrativa na qual o foco principal não seja uma fábula (com início, meio e fim), mas um trabalho cênico que tenha o corpo como principal vetor de base para a criação da cena. A partir da pesquisa de Iniciação Científica orientada pela Professora Dra. Bya Braga, entrei em contato com o trabalho de alguns artistas

³ Termo criado pelo pesquisador Hans-Thies Lehmann, explicado no livro “O teatro pós-dramático” escrito pelo autor em 1999 e que será discutido na página 14 deste artigo.

pesquisadores na busca por uma desterritorialização⁴ do teatro, um corpo fora do padrão cotidiano e com uma energia diferenciada.

O que é dança-teatro? O que é teatro-físico? Estas são duas perguntas norteadoras deste trabalho, tanto teórico quanto prático, e a resposta para as duas não virá encaixotada em algum conceito rígido, mas sim maleável e em trânsito. A pesquisa visa olhar o teatro de outra forma, estabelecendo uma conexão com a dança para nos encontramos nesse entre, nesse meio, nesse hífen da dança-teatro.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

O teatro e a dança são duas expressões artísticas que sempre dialogaram entre si desde suas origens, podemos ver essa união nas danças orgiásticas no culto ao deus Dionísio⁵ e em vários outros momentos na história das artes cênicas. Na contemporaneidade, encontramos formas específicas de fusão da dança e do teatro, que se caracterizam pela união de vários elementos que inicialmente aparentam não dialogar entre si, mas nessa junção dão origem a um terceiro elemento, no qual outras expressões artísticas surgem. A cena contemporânea dá conta de uma multiplicidade de linguagens, estéticas e corporalidades.

As textualidades contemporâneas são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre a palavra, as materialidades e as imagens, na forma antes que nos sentidos, nas poéticas desejanças que dão vazão às corporalidades, às expressões do sujeito nas paisagens do inconsciente e em suas mitologias primordiais. [...] duma cena que dá conta da multiplicidade em seu conjunto de manifestações, espetáculos e acontecimentos (COHEN, 2001, p. 106).

Da junção entre a dança e o teatro surge a dança-teatro e o teatro-físico, expressões artísticas que serão discutidas logo abaixo e que se caracterizam pelo uso do corpo em primeiro plano, da quebra com o texto como único formulador de sentido e de atravessamentos que não perpassam apenas o campo intelectual.

⁴ A desterritorialização do teatro seria uma hibridação das artes, possibilitando dúvidas ao assistirmos determinados espetáculos, onde não conseguimos saber se é dança, teatro, artes plásticas, performance ou outro tipo de expressão artística.

⁵ Dionísio ou Dioniso é o deus do teatro, “Deus do irracional, antinômico e complementar do luminoso Apolo, Dionísio representa uma corrente muito forte entre os gregos” (BOURCIER, 2001, p. 24).

1.1. DANÇA-TEATRO

A dança-teatro surge através de algumas figuras bastante específicas e importantes, como Rudolf Laban⁶, Mary Wigman⁷ e Kurt Jooss⁸. Esses três artistas pesquisadores começaram a dar forma à *nova dança da livre expressão*, que, posteriormente, foi nomeada de *dança-teatro*. É importante frisar o contexto histórico que esses três artistas vivenciaram, pois quando buscavam por essa *nova dança*, acontecia a “Primeira Guerra Mundial que, com seus quase dez milhões de mortos em quatro anos, é um dos piores cataclismos que atingiram a humanidade” (BOURCIER, 2001, p. 296). Frisar esse contexto é importante, pois o “humano” foi o objeto de pesquisa nas criações desses artistas, que passaram a olhar os movimentos naturais dos corpos que se moviam no dia a dia, tornando, assim, evidentes as suas preocupações com sua época e história, influenciando diretamente suas pesquisas e criações artísticas.

Sobre o termo *dança-teatro*, podemos perceber que essa expressão começa a ganhar forma nos anos 20, na Alemanha, com Rudolf Laban, que pesquisou a regularidade fisiológica e psicológica do movimento e desenvolveu um sistema que possibilitou fixar os movimentos de uma dança. Laban queria derrubar a separação entre arte e vida cotidiana, entre os dançarinos-atores e a platéia. O movimento deveria nascer de um pensamento ou desejo, a dança deveria ser experienciada por um bailarino que *pensava-sentia e fazia*.

Na dança-teatro de Laban, o dançarino era um integrado ser que ‘pensava-sentia-fazia’. O método de Laban era fundamentado primeiramente em ‘pensamento em movimento’, o que desenvolvia uma consciência que não deve ser confundida com um enfoque cognitivo ou intelectual, pois ele demanda que a dança seja experienciada e entendida, sentida e percebida pelo indivíduo como um ser completo (SÁNCHEZ, 2010, p. 26).

⁶ “Rudolf Von Laban (1879-1958) desistiu do exército para estudar durante sete anos na escola de Belas Artes. Lá descobre sua verdadeira vocação, que é o espetáculo, sobretudo o espetáculo dançado.” (BOURCIER, 2001, p.295)

⁷ Mary Wigman (1886-1973) é essencialmente germânica. Ela se apaixona a princípio pela literatura e depois estuda canto e música. Mais tarde frequenta a escola de Laban em Ascona, Suíça. Fica com ele de 1913 a 1919. Mary Wigman contribuiu para dar um sentido trágico e quase divino para a dança, para libertar o bailarino da forma rígida, atribuindo-lhe total liberdade e responsabilidade sobre a expressão de sua dança. (BOURCIER, 2001)

⁸ Kurt Jooss (1901-1979) iniciou sua carreira na arte estudando música no conservatório de Stuttgart e ao mesmo tempo se inicia no teatro. Mas um encontro com Rudolf Laban é decisivo para sua entrada na dança. “Jooss associou intimamente a dança ao teatro, mais particularmente à mímica, desde *A mesa verde*.” (BOURCIER, 2001, p. 301)

As referências teatrais buscadas por Laban não tinham a intenção de completá-la de forma que a palavra fosse um complemento significativo para o movimento, a dança não traz um personagem e nem tem essa pretensão. Artistas como Rudolf Laban e Kurt Jooss buscavam por um corpo mais próximo do humano, unindo assim, em alguns momentos, uma ação física concreta ao movimento, tornando-o algo além de uma simples movimentação.

Quando em um momento de contemplação, diz-se que uma determinada situação ‘parece teatro’, cede-se espaço a uma forma particular de perceber aquele acontecimento. No deslocamento do olhar, algo que se processa de forma espontânea na imaginação, o que torna possível encontrar teatralidade em uma ação que não esteja circunscrita no tempo e no espaço específico do teatro (SÁNCHEZ, 2010, p. 78).

Kurt Jooss conheceu Laban em 1919 e, no mesmo ano, tornou-se primeiro bailarino e assistente coreográfico de sua companhia. Na sala de ensaio, eles experimentavam movimentações que pudessem ultrapassar os estilos de dança da época, fazendo, assim, ligações com outras áreas artísticas. Nessas experimentações, eles compunham movimentações cotidianas misturadas com técnicas da dança. Em 1927, Jooss coordenava o departamento de dança da *Folkwang Schule*⁹ que, posteriormente, daria origem à companhia, na qual suas bases de composição combinavam dança, teatro e música, seguindo a linha de raciocínio de seu primeiro mestre, Laban. Depois, fundava sua própria companhia, o *Ballet Jooss*. (VELOSO, 2012). Kurt Jooss também desenvolvia temas sócio-políticos através da ação dramática da cena, um exemplo é o seu espetáculo *A Mesa Verde*¹⁰.

Pina Bausch¹¹, outra artista importante na história da dança-teatro, foi aluna de Kurt Jooss e seguiu os passos de seu mestre, tornando-se uma grande artista, diretora e coreógrafa. Bausch ficou mundialmente conhecida por seus espetáculos envolvendo dança, teatro,

⁹ Folkwang Schule é uma escola de artes que situa-se em Essen, Alemanha. Lá se formaram muitos artistas, dentre alguns a coreógrafa, diretora e artista Pina Bausch (1940-2009).

¹⁰ “Jooss coreografou a ‘*Mesa Verde*’, obra de 1932, que precedeu a II Guerra Mundial, mas foi criada depois da primeira grande guerra. Época em que o nazismo estava se formando e, portanto, com o uso de máscaras no marcante figurino evidenciou as relações sociais do período vigente.” (SPINDLER, 2007, p. 42)

¹¹ “Bausch estudou balé até completar 15 anos, quando foi para o Departamento de Dança da Folkwang Schule, dirigido por Jooss. Em 1960 ela continuou seus estudos na Juilliard School of Music, em New York, como aluna especial. Em 1962, retornou a Alemanha e tornou-se solista e coreógrafa do Folkwangballett, dirigido por Jooss. Em 1969, tornou-se diretora do grupo, que passou a chamar-se Folkwang Tanzstudio. Desde 1973, ela dirige o Balé do Teatro de Wuppertal, que teve seu nome mudado para Wuppertal TanzTheater. Durante os anos oitenta, ela passou a dirigir o Departamento de Dança da Folkwang Schule.” (FERNANDES, 2007, p. 22) apud. (Dance Theatre Journal v.6, n.2, ps. 37-39)

performance e artes plásticas, no qual utilizava de vários elementos estéticos e dramaturgicos para construir “sua” *dança-teatro*.

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidas ao palco como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Ao contrário, a natureza linguística daquelas artes é explorada como intrinsecamente fragmentada. Através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, a nível estético, psicológico, e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. Repetição quebra a imagem popular de dançarinos como ‘seres espontâneos’, revelando suas insatisfações e desejos numa cadeia de movimentos e palavras repetitivas (FERNANDES, 2007, p. 28).

A repetição de movimento é utilizada por Pina Bausch em seus espetáculos, de acordo com (FERNANDES, 2007), como um elemento estético, dramaturgico e um dos propulsores para que a dança se aproxime do teatro. A repetição utilizada por Pina Bausch quebra com a espontaneidade dos “seres do palco”, porque quando um gesto é feito pela primeira vez em cena, pode-se achar uma reação espontânea, mas quando as palavras e movimentações são repetidas, elas se tornam um elemento estético. Os movimentos não completam as palavras em busca de uma comunicação total e o teatro não se une a dança a fim de completá-la criando personagens e uma narrativa.

Podemos perceber que a repetição de movimentos produzida em cena é um elemento potente da dança-teatro, por mais sutil que a mesma possa se apresentar, pois a repetição sempre gera algo novo no espaço ou na percepção do espectador através de intensidades, tamanhos e pausas diferenciadas das anteriores.

A narrativa criada pela repetição em movimento é sutil. Ela talvez não seja tão explícita quanto as narrativas verbais, porém ela pode criar complexidades através de estratégias estruturais que direcionam nossa percepção para alguns momentos chave ao invés de outros. [...] A troca entre presentes, passados e futuros através de antecipações, retenções, expectativas, previsões ou rerepresentações desenrola uma teia de significados que não somente

fundamentam a percepção do espectador sobre aquilo que está sendo visto, mas também permite a ele continuar os caminhos em sua imaginação (MORAES, 2012, p. 102).

A repetição também é um dos elementos propostos no espetáculo “...é o que fica.”¹², não sendo o foco principal do trabalho, mas se busca na repetição uma comunicação mais próxima do termo dança-teatro e talvez seja utilizada para que a construção dramática minimamente se dê.

1.2. TEATRO-FÍSICO

Juntamente com o termo dança-teatro outro termo se apresenta: o teatro-físico. Na dança-teatro podemos perceber o vetor da dança seguindo em direção ao teatro, mas e o vetor do teatro? Quando ele começou a apontar para a dança? No teatro-físico a busca se deu por outro viés. O teatro buscou nas possibilidades de expressão do corpo novas imagens para sua pesquisa, sendo a dança um aliado importante, pois a mesma sempre estudou o corpo como potência de comunicação cênica, se tornando matéria-prima rica em significados, construindo assim, ações precisas no espaço.

Não por acaso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto (LEHMANN, 2007, p. 339).

O termo teatro-físico “tornou-se conhecido nas artes cênicas nas três últimas décadas do século XX, caracterizando uma nova tendência teatral, acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra” e suas criações “transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo” (ROMANO, 2005, p. 16). Essa época também foi marcada por uma agitação de muitos grupos teatrais que experimentavam novas formas do fazer teatral na sala de ensaio e pesquisavam o corpo como principal vetor da cena, rompendo com o texto em primeiro plano.

¹² Espetáculo teatral de formatura (do aluno Paulo Henrique de Oliveira) de Graduação em Teatro da UFMG. Falarei mais sobre “...é o que fica.” no item “...é o que fica.”.

As experimentações teatrais desse período serão marcadas por uma tentativa de rompimento com a esfera da representação de um texto dramático em busca de um teatro que se organizasse na esfera do acontecimento. O teatro, sob esse ponto de vista, torna-se canal de experiência que visa transbordar os limites da representação indo ao encontro da vida, do intangível (LIMA, 2007, p. 45).

Um dos precursores do teatro-físico é o artista-pesquisador Étienne Decroux¹³, que trabalhou durante toda sua vida na busca por um teatro diferenciado, no qual o ator não teria um corpo cotidiano, e sim um corpo propenso à expressões mais abstratas, buscando, assim, um corpo expressivo, desenhado, dilatado e “artístico”. Decroux ia contra o realismo, pois para ele o teatro não deveria estar no mesmo lugar do cotidiano, com corpos comuns que poderíamos ver nas ruas. Segundo ele, o corpo teria outras mil possibilidades além do que já se via há anos no *teatro de texto*. De acordo com BARBA (1995), citado por BONFITTO (2002, p. 60), a partir de uma fala do próprio Decroux: “Um homem condenado a parecer justamente um homem, um corpo imitando um corpo. Isto pode ser agradável, mas para ser considerado arte, a ideia de coisa precisa ser representada por outra coisa”.

Decroux deixou um rico estudo sobre as bases da Mímica Corporal Dramática trabalhada durante décadas. Ele estabeleceu princípios de trabalho com o intuito de criar um corpo *extra-cotidiano*, que se diferencia do corpo “natural” e que poderia se constituir em um corpo “artístico” cenicamente, com tendências artísticas abstratas.

Decroux estava preocupado em *como fazer*, em como *o meu corpo está em cena, minha movimentação e o desenho do corpo no espaço*. As ações que estão sendo feitas não precisam ter um objetivo, não é necessário ter uma fábula, uma dramaturgia específica e nem um personagem para que o teatro se realize. Não há necessariamente uma representação teatral, mas sim uma apresentação, uma *persona* expressiva. O foco do trabalho expressivo, segundo ele, era o corpo do artista e o desenho de movimento, este se preenchia de intenções e poéticas de ação (BRAGA, 2013).¹⁴

Decroux adotava a ideia de que o ator não precisa usar da permissão da linguagem falada para atuar e também a história que está sendo contada e o naturalismo não devem ser os

¹³ Étienne Decroux (1898- 1991) nasceu em Paris e foi um mestre que se dedicou por quase seis décadas ao ofício da arte de ator, criando a Mímica Corporal Dramática.

¹⁴ A noção de *artesanias de ator* foi criada por Bya Braga e é desenvolvida no livro “Étienne Decroux e a artesanias de ator: caminhadas para a soberania - 2013” e trata-se de noção específica do campo da atuação cênica e performativa, que se utiliza da ideia de artesanias como um procedimento de trabalho prático que se relaciona a modos de existência do artista.

primeiros motivos de preocupação. O importante antes de tudo é se entregar à ação e ir até o limite desta, e, para isso, seria necessário não ter um corpo em bloco, mas sim um corpo maleável e cheio de possibilidades.

A partir desse conhecimento, tanto físico quanto psíquico, podemos pensar e exhibir o corpo através de uma imagem potente para o espectador. É importante, ao optar pelo teatro-físico, ter domínio do corpo, sabendo onde começa e termina o movimento, a parte utilizada do corpo deve ser a primeira a agir e sempre ter um vetor¹⁵ contrário à minha ação, imprimindo à minha movimentação um peso. A partir daí, começa a surgir um corpo diferenciado em cena, com energia e uma dilatação corporal. O corpo passa a construir outras potencialidades para além de seu significado já conhecido e sua presença se torna ponto central da cena teatral.

O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante. De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma corporeidade autossuficiente, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora (LEHMANN, 2001, p. 157).

A partir das pesquisas e discussões de grupos e estudiosos sobre essas novas formas de teatro corporal, busca-se uma definição de teatro-físico:

[...] a síntese entre a fala e fisicalidade, é utilizado para definir todo tipo de teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito e onde a colaboração participativa dos atores (participação colaborativa), diretor, cenógrafo, dramaturgo e demais criadores seja crucial (ROMANO, 2005, p. 32).

1.3. TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

¹⁵ Vetor: tem uma linha reta com sentido, direção e intensidade. Quando eu faço uma ação, preciso ter uma força contrária a ela, como se toda ação tivesse um peso, algo que me puxa na direção contrária, fazendo com que meu movimento seja de difícil realização.

A dança-teatro e o teatro-físico são duas expressões artísticas que se encaixam no termo *pós-dramático*, intitulado por Hans-Thies Lehmann¹⁶. Ele diz que o processo histórico da arte está sempre em movimento e que em determinadas épocas o teatro se une à dança e que novamente os dois se separam, criando sempre um movimento artístico específico para cada época. O termo pós-dramático surge para romper com o texto, que estava em primeiro plano no teatro literário burguês, sendo este a única forma de oferta de sentido da história contada.

[...] fica evidente a diferença em relação à formação do teatro *literário* moderno. O texto escrito - a literatura - ganhou aqui a posição dominante, quase incontestável, na hierarquia cultural. Assim, no teatro literário burguês podia-se atenuar a ligação, ainda presente no teatro de espetáculo barroco, do texto com a forma de declamação mais musical, com o gesto dançado e com a decoração visual e arquitetônica suntuosa. Predominava *o texto como oferta de sentido*: os outros recursos teatrais tinham de estar a seu serviço, sendo controlados com desconfiança diante da instância da razão (LEHMANN, 2007, p. 76).

Quando ocorre esta quebra com o teatro literário moderno busca-se por outras linguagens cênicas para potencializar a cena teatral. Outras formas de teatro surgem na busca de uma comunicação total com o público em prol da cena teatral contemporânea. O teatro pós-dramático surge da dissociação entre o drama e o teatro.

O teatro e o drama se situavam e se situam em uma relação de contradições carregada de tensões. Enfatizar esse fato e examiná-lo em todo o conjunto de suas implicações é a primeira condição para uma compreensão adequada do teatro moderno e de suas formas mais recentes. O reconhecimento do teatro pós-dramático tem início com a constatação de que a condição de sua existência é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro (LEHMANN, 2007, p. 75).

Um dos elementos mais potentes do teatro pós-dramático é a abstração, sendo esta uma indeterminação do significado imediato, o significante descolado do significado, como se um corpo não representasse somente um corpo. Artistas como Decroux e Pina Bausch utilizavam da abstração nas construções de seus trabalhos, pois eles buscam na abstração o deslocar de

¹⁶ Hans-Thies Lehmann é um escritor e pesquisador teatral Alemão que escreveu livros como “O teatro pós-dramático-1999” e “Escritura política no texto teatral-2009”.

significado imediato, possibilitando variadas leituras da obra. Seria como olhar uma pintura e primeiramente só ver rabiscos, mas ao observar com maior atenção pode-se ver traços, contorno e cores que se complementam formando diferentes associações.

A indeterminação do significante nos conduz assim a um significado abstrato, estrutural, que designa a essência do real. Essa abstração se baseia na práxis social, na experiência coletiva. Um signo universal é um produto da sociedade, uma expressão da consciência coletiva: ele se funda sobre a vida da comunidade, sobre a relação da sociedade com a natureza. É essa conexão universal que torna possível que um elemento material adquira um significado para toda uma coletividade. A experiência coletiva constitui a medida para a interpretação do significado abstrato, para a descoberta de seu significado (PULS, 1998, p. 46).

Pode-se perceber que as possibilidades de composição cênica são infinitas e cada artista a partir de sua própria experiência produz a sua arte. A partir de todas essas formas de expressão da cena teatral, uma possibilidade de construção dramaturgica não linear e abstrata surge na construção do espetáculo “...é o que fica.”, assemelhando-se com a proposta de trabalho cênico de Decroux e Pina Bausch. Ambos viam a poética da ação cênica pelo viés do corpo, para o corpo e este sendo visto como um agente que carrega uma intenção e uma ação, não contendo uma história (passado ou futuro) e nem uma significação imediata, mas sim um presente, um aqui e agora que gera algo no espaço, no artista e no público. O corpo foi o primeiro a ser trabalhado nos ensaios desse espetáculo e ele sempre foi o agente potencializador da cena para a construção desse trabalho.

A busca pela desterritorialização das artes cênicas começa a quebrar com a forma encaixotada e com definições fechadas da obra, pois segundo Lehmann (2007, p. 331) “Em nenhuma outra forma de arte o corpo ocupa uma posição tão central quanto no teatro [...]” e o teatro dançado intensifica, desloca e inventa impulsos do movimento e gestos corporais. O conceito de dança, hoje, se ampliou de tal modo que as distinções de categoria se tornaram sem sentido, uma vez que a dança migrou para o teatro.

No teatro pós-dramático, todos os elementos (cenário, figurino, iluminação, movimentações e texto) se unem em prol da construção cênica, não somente para construir uma lógica textual e dramaturgica, mas uma comunicação total de experiência visual e estética, trazendo uma nova roupagem para o teatro contemporâneo.

A partir de todas essas referências teóricas, chegamos ao momento da prática cênica.

2. “...é o que fica.”

A tarefa de amolecer o corpo todos os dias na sala de ensaio. Esse corpo que se torna barro e me possibilita ser um *artesão* de mim mesmo. Essa maestria, artesanaria e o amassar me trazem aqui, nesse espetáculo chamado “...é o que fica.”. Depois de toda esta pesquisa tanto prática quanto teórica, passo a ver a dança-teatro e o teatro-físico mais como processos do que resultado, pois não dá para se ter clareza no que o processo colaborativo irá resultar, pois é um trabalho em conjunto de muitas vozes. Esse espetáculo surgiu dos desejos do Paulo, Flora, Ítalo e de vários parceiros de cena que me ajudaram a construí-lo.

Desde o primeiro dia de ensaio buscamos na dança-teatro e no teatro-físico aliados para dar início aos trabalhos, nunca tivemos a pretensão de ter um resultado que se poderia nomear de dança-teatro ou teatro-físico, mas essas expressões artísticas são vistas aqui como processo, pois o que a Pina, o Decroux, o Jooss, o Laban, a Mary Wigman e todos os outros artistas relacionados a essas duas expressões fizeram, pertenciam a eles e à época deles. Buscamos nesse processo por um início sem saber no que irá resultar.

Pensado por muitos, ressignificado por tantos outros, o conceito de dança-teatro segue não se constituindo como uma unidade, mas antes como processo, devir. Esse processo abre no próprio conceito de dança-teatro um terreno fluido (LIMA, 2007, p. 51).

Iniciou-se o processo prático na sala de ensaio no dia 30 de junho de 2014, partindo de um conto de Caio Fernando Abreu chamado “Caixinha de música” e, a partir da leitura, fomos criando imagens corporais entre o casal presente no conto. Assistimos, também, a muitos vídeos de artistas que gostávamos, tais como DV8, Sidi Larbi, Pina Bausch, entre outros, para nos dar uma base de como um espetáculo corporal se construía. Como a direção foi feita por mim, a minha maior aliada foi a câmera do celular presente em todo ensaio. Construímos uma rotina de trabalho, na qual, primeiramente, nos aquecíamos, logo depois, assistíamos a alguns vídeos e líamos o conto, depois ligávamos a câmera e começávamos a improvisar, em seguida olhávamos a gravação e decidíamos o que iria permanecer. A partir daí começamos a estruturar um bloco de cenas que logo em seguida foi fragmentado ao longo de todo o espetáculo.

Podemos entender um pouco mais de como o espetáculo foi se estruturando através da fala de Flora Servilha, atriz envolvida no processo juntamente comigo e Ítalo Mendes.

“...é o que fica.” tem sido um constante exercício de cortes e recortes. Após muito material levantado e uma pesquisa extensa o que vai efetivamente ficar tem se tornado o questionamento maior. Começamos por uma longa pesquisa de relacionamentos, partindo de um conto de Caio Fernando Abreu que gerou toda uma linha de ações, que nos trouxeram imagens para o corpo. Procuramos vários textos, vários vídeos e fizemos recortes dentro das seleções. Foi um processo colaborativo em que a direção do Paulo nunca se fez impositiva, mas sempre se mostrou receptiva às ideias dos outros. Com essa abertura toda levantamos muito material, material este que hoje pode ser visto em um micro-segundo de ação, em uma mínima intenção, nem sempre tão evidente, mas não sumiu. A arte do fazer e refazer mudou tudo o que tínhamos, cortou o que não funcionava, adicionou o que a dramaturgia pedia, o que nossos corpos buscaram em improvisações gravadas. Aliás, nossa maior arma foi a gravação. Trabalhamos muito tempo sozinhos, o que nos permitiu uma grande liberdade para errar. Foi assistindo a estas gravações que conseguimos selecionar o material que acabou sendo apresentado e continuará sendo testado ao olhar dos outros. Juntamos um bloco de cenas sem o Ítalo para testarmos na A-Mostra Lab #3¹⁷ e dele pouco restou. Mas isso não é algo ruim, é apenas o resultado de um bom processo em que o apego não se faz presente (quase nunca). Paulo e eu temos aprendido a desapegar do que não funciona e a apreendermos os breves segundos que achamos que comunicam o que queremos. Sempre revisitando os questionamentos que nos trouxeram até aqui vamos nos aproximando cada vez mais de dizer algo significante a todos nós e, principalmente para o Paulo. Um processo de três atores que colaboram poderia ser muito complicado, no entanto, tem sido um exemplo de generosidade e de cuidado com o outro, de pensar no que faz sentido para o

¹⁷ “Espaço de troca, experimentações e mostra de Cenas Curtas com até 15min de duração. Buscamos fazer do projeto A-Mostra.Lab um corpo em movimento, construído a partir das células (grupos e individualidades) artísticas em um formato colaborativo. Este corpo multifacetado e também multiforme deseja ocupar os espaços dentro e fora do Espaço Coletivo Teatral e do teatro espanca!, proporcionando uma experiência de laboratório a partir das cenas curtas a serem apresentadas. A-Mostra.Lab#3: Foram 64 cenas curtas (cenas de MG, RJ, SP e BA), 2 laboratórios de trocas, 16 rodas de conversa, bate papo e troca. Mais de 150 artistas envolvidos, 17 dias, 4 espaços de Belo Horizonte, mais de 1000 pessoas participando.” (<https://www.facebook.com/amostra.lab/info> acesso em 24/08/2014 às 11:48 a.m.)

espetáculo e não para o ator. Talvez o resultado não seja nada do que temos até agora, talvez tudo mude no último segundo, ou até mesmo depois dele. No entanto, não será algo ruim, afinal para um espetáculo com este nome tem de se restar apenas o necessário e não os excessos, tem de ser o que fica mesmo. (Flora - 17/09/2014)

Esse trabalho partiu do corpo de cada indivíduo envolvido e não pretendemos delimitar a recepção do público, o trabalho significa na relação ator-público e não denota nada de enquadrável em um significado apenas, identifiquei muito do processo com esta frase do filósofo José Gil:

Assim esta marca, este resíduo, gota de sangue, ossinho ou bocado de madeira, representam um limite da função simbólica, para além do qual cessariam de significar ou de designar fosse o que fosse; enquanto signos, eles próprios obedecem a um regime ambíguo, já que não conotam nada de preciso, de enquadrável ou referenciável, embora denotando o que escapa à função semântica - forças em movimento (GIL, 1997, p. 29).

Depois que já tínhamos um desenho de cena e uma ideia de qual rumo o espetáculo tomaria, convidamos vários parceiros para nos ajudar. A partir do momento que a trilha, o figurino, a iluminação, a maquiagem e o cenário entraram em cena, todo o espetáculo foi modificado, pois optei pelo processo colaborativo¹⁸. O trabalho é autoral, mas ele possui muitas vozes. Autoral porque ele partiu de mim, mas depois que eu chamei outras pessoas, com os mesmos desejos, já não controlo onde iremos parar, apenas modifico e delimito o trabalho pelo caminho que acho justo, exercendo a minha função de diretor dentro desse processo prático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção, planejamento e montagem do espetáculo “...é o que fica.”, permitiu-nos vivenciar na prática os pressupostos teóricos traçados ao início da pesquisa, uma vez que, ao longo de

¹⁸ Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (ARAÚJO, 2006, p.127).

todos os ensaios, traçamos metas de unir tanto o referencial teórico, o qual também estava em construção, quanto o texto dramaturgicamente de Caio Fernando Abreu. Nesse sentido, a experimentação diária construiu as cenas e aos poucos deu forma ao espetáculo.

A partir de então, pôde-se verificar como a fluidez de alguns elementos do Teatro Pós-dramático se constrói efetivamente no momento em que as vivências e experiências são compartilhadas e elaboradas. Nesse sentido, a cena contemporânea dá conta de uma multiplicidade de linguagens, estéticas e corporalidades.

Portanto, com este trabalho, foi possível traçar o panorama histórico do Teatro Pós-dramático, o que contribui de forma significativa para a área, no sentido de apresentar uma outra perspectiva sob a forma com que as modalidades artísticas se imbricam dentro das novas propostas estéticas da contemporaneidade. O espetáculo e a pesquisa do “...é o que fica.” traz a junção de elementos transformados nesse espetáculo cênico em busca de uma comunicação total com o público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. Revista Sala Preta, v.1, ed. 6, ps. 127-133, 2006.
- BRAGA, Bya. *Étienne Decoux e a artesanaria de ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 516p.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 149 p.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 2001. 339 p.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001, 312 p.
- COTON, A. V. *The New Ballet: Kurt Jooss and his work*. Dennis Dobson Limited. London, 1946.
- COHEN, Renato. *Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade*. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 1, ps. 105-112, 2001.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o wuppertal dança-teatro- repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007. 195 p.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*, 2 ed. Relógio D'Água Editores, Portugal, 1997. 222 p.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 2.edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.
- LIMA, Carla Andréa Silva. *Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater*. Dissertação UFMG, 2007.

- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora ROCCO, 1998. 95 p.
- MORAES, Juliana. *Repetição como estratégia de dramaturgia em dança*. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 12, n.2, p.86-104, dez. 2012.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011. 512 p.
- PULS, Mauricio. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Perspectiva, 1998. 435 p.
- RAMOS, Tarcísico dos Santos. *A tecelagem das marges. Por que tão solo? Dança e dramaturgia*. UFMG. 2008. 138 p.
- ROMANO, Lúcia. *O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005. 255 p.
- SÁNCHEZ, Licia Maria Morais. *A dramaturgia da memória no teatro dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 200 p.
- SILVA, Karla Reginal Dunder. *Comunicação, cultura, o balé moderno e a ditadura nos anos 70*. Dissertação USP. 2008. 112 p.
- SPINDLER, Patricia. *Dançando com Pina Bausch: experimentações contemporâneas*. 2007. Dissertação UFRGS. 138 p.
- VELOSO, Gustavo Antonio Valezi. *A composição e o corpo cênico: um estudo de artes corporais para a composição de uma cena híbrida*. Dissertação UNICAMP. 2012, 177 p.

Sites:

<https://www.facebook.com/amostra.lab/info> <acesso em 24/08/2014 às 11:48 a.m.>

Audiovisual:

- BAUSCH, Pina: *Café Müller*. Wuppertal: Alemanha. 48 min. [DVD] © 1985 Filmladen Filmverleih.
- DV8 Physical Theater: *Dead Dreams of Monochrome Men / Enter Achilles e Strange Fish*. Inglaterra. 50 min. [DVD] © 2007 LWT Digital Classics.
- CHERKAOUI, Sidi Larbi: *Sutra*. Inglaterra. 71 min. [DVD] © 2008 Axiom Films.