



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

FÁBIO CÉSAR LOBATO DE ARAÚJO

***INTERVENTIONS ZURBAINES: DA RUA PARA A CENA -
AÇÕES COTIDIANAS, CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM.***

Salvador
2010

FÁBIO CÉSAR LOBATO DE ARAÚJO

***INTERVENTIONS ZURBAINES: DA RUA PARA A CENA -
AÇÕES COTIDIANAS, CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM.***

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Dança, da
Universidade Federal da Bahia, como requisito
para obtenção do grau Doutor em Artes Cênicas -
Teatro.**

**Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula
Passos**

Salvador
2010

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

A663 Araújo, Fábio César Lobato.

Interventions Urbaines: Performance, ações cotidianas, construção da personagem /
Fábio César Lobato de Araújo. – Salvador, 2010.
254f. il.

Orientador : Fernando Antonio de Paula Passos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de pós-graduação em artes
cênicas, Escola de teatro, Escola de dança.

1 performance. 2 teatro. 3 intervenção urbana. I. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

FÁBIO CÉSAR LOBATO DE ARAÚJO

“Interventions Zurbaines: Performance, ações cotidianas, construção da personagem”.

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca Examinadora:

Prof.º Dr.º. Fernando Antonio de Paula Passos (orientador /PPGAC/UFBA)

Prof.º Dr.º Angela Reis (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. Meran Vargens (PPGAC/UFBA)

Prof.º Dr.º. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH/UFBA)

Prof. Dr. Guaraci da Silva Lopes Martins (FAP)

Salvador, 14 de setembro de 2010.

Em memória de Samir Salemkour, amigo, professor, *performer* e presidente fundador da associação RHEA, morto no acidente de avião da companhia *Air France*, voo 447, do dia 31 de maio de 2009. Samir estava no Brasil, Porto Alegre, e participava de um colóquio. Aproveitava a ocasião para produzir o espetáculo da associação RHEA – *Camélia et Ravelovitch* -, o qual integrava a programação das comemorações do ano da França no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA.

À Universidade de *Paris-Ouest Nanterre La Défense* - Paris X.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

À todos os membros da associação RHEA que trabalham com intuito de promover a arte.

À Antonia Pereira, coordenadora do PPGAC, por sempre se mostrar presente nos momentos de dificuldade administrativa.

Ao ex-coordenador do PPGCA, o Professor e amigo Sergio Farias.

Ao Professor Doutor Fernando Antonio de Paula Passos, meu admirado orientador, pela forma competente que me orientou durante vários anos. Mas agradeço principalmente pela confiança em mim depositada para desenvolver um estudo tão peculiar ao seu universo de trabalho. Obrigado por me motivar e me encorajar nos momentos de insegurança e indecisão que não foram poucos. Não consigo expressar em palavras toda a minha satisfação em ter trabalhado com você Fernando, mas posso, no mínimo, dizer: muito obrigado.

À Professora Ângela Reis por ter me orientado na disciplina Seminário Interdisciplinar de Pesquisa e por aceitar o meu convite na participação da banca examinadora do Doutorado.

À Professora Meran Vargens por todo o conhecimento passado, já que esta pesquisa nasceu quando trabalhava com processos de criação coletiva nas trilogias montadas. Por todo o respeito e admiração, pelo profissionalismo em cada trabalho. Se puder dizer que tenho um mestre no teatro essa pessoa é, sem dúvida alguma, Meran Vargens.

À Professora Doutora Guaraci Silva Lopes Martins.

À Professora Doutora Idelette Muzart Fosenca dos Santos que me acompanha desde 2003. Obrigado professora pelo apoio e reconhecimento de sempre.

À todos os meus colegas de disciplinas no PPGAC.

À Jean-Pierre Maugendre pelo amor, apoio, compreensão e paciência.

À toda a minha família em especial a minha mãe Dilce Pinheiro Lobato e ao meu pai Nelin Timóteo de Araujo

À Fernanda Karolina, minha filha, – Fefe- apesar da pouca idade sempre me acompanhou e me orientou.

À Erika Araújo, minha irmã, que estava presente em todos os momentos da pesquisa sempre disposta a ajudar.

À Damian Reis, Regina Lucia e Fábio Dal Galo, companheiros de curso, e que muitas vezes dividiram comigo momentos de angústia e também de alegria.

À Drummond pelos trabalhos exaustivos de correção dos textos.

Merci infiniment à tous

RESUMO

A presente pesquisa intitulada *Interventions Urbaines: da rua para a cena* -, ações cotidianas, construção da personagem é um trabalho pedagógico com performances urbanas que visa discutir o processo metodológico na construção do personagem no espetáculo teatral *Camélia et Ravelovitch*. Realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, PPGAC/UFBA, é vinculada à linha de pesquisa Corpo e(m) Performance. Este trabalho possui como objeto de estudos as Intervenções Urbanas desenvolvidas pelo coletivo *Laborieur* através da associação RHEA, sediada em Paris. Estas intervenções fazem parte do processo de criação coletiva que tem como alicerce as improvisações para a construção da dramaturgia e dos personagens que são levados à cena. Os personagens e as ações são extraídos do cotidiano das pessoas em espaços públicos como metrô, praças, ruas. Essa investigação envolve várias etapas objetivando sua concretização: a ida a campo a procura de ações cotidianas ditas teatrais, o registro destas ações, a mostra das ações registradas para a discussão em grupo, a reelaboração dessas ações no corpo do *performer*, a volta ao mesmo local para reproduzir essas ações, o registro da intervenção, as discussões sobre as análises registradas, as improvisações direcionadas, a escrita da dramaturgia a partir das improvisações e por fim a criação do espetáculo teatral. Acrescento ainda que a pesquisa integra relatos do pesquisador, e as experiências aqui mencionadas são relevantes para a produção de um estudo sistematizado dos processos de identificação e desidentificação dos corpos dos *performers*, que propõem uma metodologia pessoal de trabalho a partir de um treinamento codificado. Para tanto, utilizo-me da pesquisa participante, o estudo de caso, com abordagem qualitativa e fundamentada em teorias específicas articuladas aos processos laborais cênico-criativos. A performance e o teatro são compreendidos como áreas do conhecimento que proporcionam a discussão e a vivência de variadas questões relativas ao objeto de estudo desta investigação científica. Neste sentido, ela pode contribuir de forma efetiva em processos laboratoriais de criações coletivas, na busca de uma metodologia pessoal de trabalho.

Palavras-Chave: performance; teatro; intervenção urbana, criação coletiva e treinamento pessoal do ator.

RÉSUMÉ

La présente recherche intitulée: *Interventions Urbaines* : de la rue pour la scène-performance, actions quotidiennes, construction du personnage, est un travail pédagogique reposant sur l'utilisation de la performance urbaine dans le processus de construction du personnage, pour la représentation de la pièce de théâtre *Camélia et Ravelovitch à Paris en 2009*. Ce travail de recherche a été réalisé dans le cadre du Programme de post-graduation en Arts scéniques de l'Université fédérale de Bahia (PPGAC/UFBA), et fait partie du segment thématique Corps e(n) Performance. Il a comme objet d'étude les *Interventions Urbaines* qui sont réalisées à Paris par le collectif *Laborieur*, dans le cadre de l'activité de l'association RHEA. Ces interventions résultent d'un processus de création collective, reposant sur l'improvisation, pour l'élaboration de la dramaturgie d'un spectacle et la construction des personnages représentés sur scène. Les personnages et les actions sont inspirées du quotidien des personnes rencontrées dans les lieux publics : métro, places, rues. Ce travail comprend plusieurs étapes : aller au hasard à la recherche d'actions quotidiennes pouvant être considérées comme théâtrales, noter, analyser et discuter collectivement les caractéristiques de ces actions, travailler sur la retranscription de ces actions dans le corps du *performer*, reproduire ces actions sur le lieu-même où elles ont été observées, en les filmant puis en discutant collectivement du résultat, utiliser ce résultat dans des improvisations dirigées, élaborer la dramaturgie du spectacle à partir de ces improvisations, et enfin élaborer le spectacle dans son intégralité. De plus, le présent travail de recherche, s'appuyant sur les écrits de chercheurs et les expériences de praticiens sur le processus d'identification et de désidentification du corps du *performer*, propose un processus personnel de travail sur ce sujet reposant sur une méthode de pratique personnel d'entraînement. Il cherche à aborder de manière qualitative les fondements de l'articulation entre les théories en ce domaine et les processus concrets de création scénique. La performance et le théâtre doivent être ici considérés comme des domaines de connaissance propices à la discussion *et à la mise en application* d'un large champ de questions abordées dans cette recherche. En ce sens, le présent travail peut contribuer de manière concrète à des travaux expérimentaux de création collective, reposant sur la recherche de méthodologies personnelles de travail.

Mots-clefs: performance ; théâtre ; intervention urbaine ; création collective ; entraînement personnel de l'acteur.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 01 e 02	Discussões do <i>Laborieur</i> antes das Performances e em campo nas Intervenções Urbanas nos metrô de Paris. Março de 2008.	18
Figuras 03 e 04	<i>Interventions Urbaines</i> e o resultado na cena com o espetáculo <i>Camélia et Ravelovitch</i> . Fevereiro de 2009.	19
Figuras 05 e 06	Ações Cênicas nas ruas e nos metrô parisienses denominadas <i>Interventions Urbaines</i> . Maio de 2008. Fotos: Sarah Suco.	29
Figura 07	A reação da platéia era muito importante durante e depois das Intervenções. Junho de 2008. Fotos: Claude Tourée.	30
Figuras 08 e 09	Intervenção Urbana nas escadarias do <i>Sacré Coeur</i> em Paris, <i>C'est le temps qui compte</i> . Maio de 2008. Fotos: Mélanie Viard.	35
Figuras 10 e 11	Subida da escadaria do <i>Sacré Coeur</i> . Algumas pessoas do público imitavam os meus movimentos. Maio de 2008. Fotos: Mélanie Viard.	36
Figuras 12 e 13	Intervenção Urbana na subida da escadaria da estação de metrô <i>Jaurés</i> . Maio de 2008. Fotos: Mélanie Viard.	38
Figuras 14 e 15	<i>Laborieur</i> em Intervenção onde éramos vistos como diferentes, estranhos, anormais. Estação do metrô <i>Jaurés</i> . Maio de 2008. Fotos: Mélanie Viard.	40
Figuras 16 e 17	Intervenção Urbana onde coreografávamos dormindo. Outubro de 2008. Fotos: Sarah Suco.	45
Figuras 18 e 19	Performances de Catherine Bay – Branca de neve e Stein Henningsen – Infraction	47
Figuras 20 e 21	<i>Interventions Urbaines</i> no metrô. Maio de 2008. Fotos: Sarah Suco.	48
Figuras 22 e 23	Mostras públicas semanais organizadas pelo <i>Laborieur</i> . Abril de 2008. Fotos: Sarah Suco.	54
Figura 24	Performances de Gilbert & George 1970 – <i>Living Sculptures</i> .	65
Figura 25	Intervenção de Alberto Pimenta – Homo Sapiens, 1977.	66
Figura 26	Intervenção do <i>Gob Squad X Habitation</i> , 1970.	73
Figura 27	Improvisações do <i>Laborieur</i> nos apartamentos dos integrantes do grupo. Fotos: Claude Touré, 2008.	74

Figuras 28 e 29	Intervenção Urbana, O Enterro do Cachorro. Festival de teatro popular <i>Parfum de Lisbonne, Place do l'Horloge</i> , Paris, junho de 2008. Fotos: Claude Tourée.	108
Figuras 30 e 31	Intervenção Urbana, O Enterro do Cachorro. Festival de teatro popular <i>Parfum de Lisbonne, Place do l'Horloge</i> , Paris, junho de 2008. Fotos: Claude Tourée.	113
Figuras 32 e 33	Intervenção Urbana, O Enterro do Cachorro. Festival de teatro popular <i>Parfum de Lisbonne, Place do l'Horloge</i> , Paris, junho de 2008. Fotos: Claude Tourée.	114
Figuras 34 e 35	Reuniões do <i>Laborieur</i> na busca de novos passos com as Intervenções Urbanas. Outubro de 2008. Fotos: Camille Lâcome.	132
Figuras 36 e 37	<i>Laboriuer</i> na busca do cenário para o espetáculo. Dezembro de 2008. Fotos: Fabio Araújo.	138
Figuras 38 e 39	Bases do treinamento do coletivo <i>Laborieur</i> . Outubro de 2008. Fotos: Floriane attal.	150
Figuras 40 e 41	Exercícios de treinamento no <i>Laborieur</i> . Dezembro de 2008. Fotos: Floriane attal.	155
Figura 42	Cenário da peça apresentada no Centro Cultural da Barroquinha Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	159
Figura 43	Primeira transição na vertical do cenário no espetáculo. Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	160
Figura 44	Segunda transição no espetáculo com a cena toda aberta. Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	160
Figura 45	Cena de agressão física no espetáculo praticada nos treinamentos do <i>Laborieur</i> . Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	161
Figura 46	Christelle Largis no teatro do Centro Cultural da Barroquinha, durante a turnê de <i>Camélia et Ravelotich</i> no Brasil, como componente das comemorações do ano da França no Brasil. Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	187
Figura 47	Escola de Arquitetura de <i>La Villette</i> . Processo de criação do espetáculo. Setembro de 2008. Foto: Cécile Kyio.	187
Figura 48	Escola de Arquitetura de <i>La Villette</i> . Processo de criação do espetáculo. Outubro de 2008. Foto: Cécile Kyio.	188

Figura 49	Cartaz da primeira leitura dramática de <i>Camélia et Ravelovitch</i> no <i>Musée de la Poste</i> em Paris.	188
Figuras 50 e 51	O lúdico e o imaginário predominavam no espetáculo. Fevereiro de 2008. Foto: Cécile Kyio.	189
Figuras 52 e 53	Christelle Largis e Fábio Araújo cena do espetáculo no teatro do Centro Cultural da Barroquinha, durante a turnê de <i>Camélia et Ravelotich</i> no Brasil, como componente das comemorações do ano da França no Brasil. Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	189
Figura 54	Cartaz do espetáculo no <i>Théo Théâtre</i> em Paris. Fevereiro de 2009.	190
Figura 55	Plano de luz para a estréia do espetáculo no <i>théâtre de l'Orme</i> em Paris. Fevereiro de 2009.	191
Figura 56	Exercício de descontração. Janeiro de 2009. Fotos: Floriane attal.	220
Figura 57	Exercício para perceber as necessidades musculares. Janeiro de 2009. Fotos: Floriane attal.	221
Figura 58	Exercício de identificação da gravidade e do ponto de apoio. Janeiro de 2009. Fotos: Floriane attal.	222
Figura 59	Exercício de justificativa das posições executadas. Janeiro de 2009. Fotos: Floriane attal.	224
Figura 60	Cristelle Largis e Fábio Araújo em temporada do espetáculo. Salvador, agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	228
Figura 61	Fábio Araújo se maquiando para a peça. Salvador, agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	228
Figura 62	Christelle Largis em cena. <i>Théo Thâtre</i> , Paris Fevereiro de 2009. Foto: Cécile Kyio.	229
Figura 63	Apresentação do espetáculo no Centro Cultural da Barroquinha. Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.	229

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
1.1	APRESENTAÇÃO.....	16
1.2	DELIMITAÇÃO DA PESQUISA	21
1.3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-CONCEITUAL	22
1.4	METODOLOGIA.....	24
1.5	ESTRUTURA DO TRABALHO	25
2	INTERVENTIONS ZURBAINES: ESCRITA, RUA E CENA.....	27
2.1	COLETIVO <i>LABORIEUR</i> : OS PRIMEIROS PASSOS DA CRIAÇÃO COLETIVA EM DIREÇÃO A UMA DRAMATURGIA EM PROCESSO.....	28
2.2	CORPO ESTRANHO: OBSERVAÇÃO/IMPRESSÃO EM <i>É O TEMPO QUE CONTA</i>	34
2.3	O URBANO NAS INTERVENÇÕES: REPRESENTAÇÃO, RECRIAÇÃO E O TEATRO NO <i>LABORIEUR</i>	46
2.4	REGISTROS E ANOTAÇÕES DAS EXPERIÊNCIAS EM CAMPO: O TRÂNSITO ENTRE ESCRITA E AÇÃO.....	52
2.4.1	A arquitetura da cena a partir do <i>Performer /pesquisador</i>: experiência de um corpo transformado como ação de vida.....	59
2.4.2	A performance e o teatro em <i>Onde Você Mora?</i> Os primeiros movimentos da rua para a cena.....	64
2.5	DRAMA, ROTEIRO, TEATRO E PERFORMANCE RUMO A CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO.....	74
3	PESQUISA DE CAMPO E PERFORMANCE	81
3.1	PARTICIPAÇÃO OBSERVADA COMO MÉTODO PARA A PESQUISA/CRIAÇÃO NAS <i>INTERVENTIONS ZURBAINES</i>	82
3.2	PESQUISA DE CAMPO E ESCRITA: O DESLOCAMENTO DO CORPO...	88
3.3	A EXPRESSÃO ARTÍSTICA E A AÇÃO SOCIAL COMO CAMPO DE LIGAÇÃO PARA O ATOR/CRIADOR.....	92

4	TEATRO E PERFORMANCE EM O ENTERRO DO CACHORRO E EM TODO MUNDO VEM DE LA: DIFERENÇAS E CONEXÕES CULTURAIS	100
4.1	TEATRO E PERFORMANCE: COMO ACONTECE ESSE CRUZAMENTO NA PRÁTICA.....	101
4.2	<i>O ENTERRO DO CACHORRO</i>	107
4.2.1	Pode o subalterno falar? Ou deixa pra lá.....	117
4.3	<i>TODO MUNDO VEM DE LÁ</i>	121
5	CAMÉLIA ET RAVELOVITCH : DO COMEÇO AO FIM.....	131
5.1	O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO TEXTO.....	132
5.2	TREINAMENTO NO <i>LABORIEUR</i> : PROCESSO E FASES DO TRABALHO.....	138
5.3	A APLICAÇÃO DE ALGUNS EXERCÍCIOS EM GRUPO PARA CONSTRUÇÃO DE RAVELOVITCH NO ESPETÁCULO.....	150
5.3.1	Treinamento para o espetáculo <i>Camélia et Ravelovitch</i>..	156
5.3.2	A composição do personagem <i>Ravelovitch</i>.....	165
5.4	<i>CAMÉLIA ET RAVELOVITCH</i> : O COMEÇO DO FIM.....	183
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
	REFERÊNCIAS.....	200
	APÊNDICES.....	214
APÊNDICE A	Texto completo da Intervenção Urbana, O Enterro do Cachorro <i>L'Enterrement du chien</i> – desenvolvido no dia 28 de junho no festival de teatro popular, <i>Parfum de Lisbonne</i>	215
APÊNDICE B	Texto completo da Intervenção Urbana no Colóquio <i>Amazonies Brésiliennes: imaginaires et création</i> , desenvolvido no dia 24 de maio de 2009 na <i>Maison du Brésil</i> em Paris	217
APÊNDICE C	Exercícios em grupos e individuais como treinamento para a	220

	composição dos personagens em <i>Camélia et Ravelovitch</i>	
APÊNDICE D	Objetos cenográficos, acessórios, figurinos, maquiagem e equipe de <i>Camélia et Ravelovitch</i>	228
ANEXOS	231
ANEXO 01	Cartaz , apresentação do espetáculo em Salvador, <i>release</i> da peça e algumas matérias em jornais, sites sobre <i>Camélia et Ravelovitch</i> .	
ANEXO 02	Crítica do espetáculo em um dos jornais mais importantes no universo das artes em Paris.	
ANEXO 03	Programa da temporada no <i>Théo Théâtre</i> no 16 ^{émé} em Paris.	
ANEXO 04	Cartaz , programa e foto das leituras dramáticas antes da estréia oficial do espetáculo em Paris.	
ANEXO 05	Cartas de confirmação da participação do espetáculo <i>Camélia et Ravelovitch</i> no ano da França no Brasil em 2009.	
ANEXO 06	Cartas de apoios das universidade – francesa (<i>Nanterre</i>) e brasileira (PPGAC/UFBA) e instituições na viabilização de <i>Camélia et Ravelovitch</i> .	

I INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO

A escolha de uma pesquisa em Artes Cênicas, cujo objeto de estudo são as performances urbanas como referência para construir um personagem e um espetáculo teatral, surgiu das minhas experiências artísticas adquiridas como *performer*, ator, professor e pesquisador. Tais experiências me possibilitaram apresentar espetáculos de teatro, performances nas ruas, de improvisar a partir da coleta de dados sobre as performances urbanas, de conhecer artistas, de participar de associações que trabalham com a antropologia, a sociologia, a música, a dança, o teatro e a performance.

Ao mesmo tempo, em âmbito acadêmico, a escolha foi sugerida pela possibilidade de aprofundamento de pontos levantados na pesquisa de Mestrado¹ em Artes Cênicas. Durante o meu percurso como pesquisador, sempre priorizei trabalhar com a ideia de que, nas Artes Cênicas, atividades práticas teorizam e a teoria se pratica. O ator, no processo de criação, na construção da personagem, desenvolve uma prática de estudos que envolvem a cena e as teorias em torno desta cena.

Tentei seguir esse modelo quando ele ainda era uma pequena ideia na Graduação, com a pesquisa sobre as técnicas circenses no trabalho do ator. No Mestrado, esta reflexão já estava mais desenvolvida e trabalhei com a performance de ambulantes de rua, propondo uma analogia de sua prática cênica com as do ator da Comédia Dell'Arte do século XVI. Agora, no Doutorado, o fio condutor do estudo e da análise foi a construção da personagem a partir das Intervenções Urbanas desenvolvidas pelo coletivo *Laborieur*, através da Associação RHEA – Realização Heurística, Econômica e Antropológica.

A RHEA é uma associação que trabalha com diferentes culturas e áreas variadas, tais como a antropologia, sociologia, filosofia, economia e pedagogia, intercalando suas ideias com as das artes. Essa associação possui, como presidente, o Prof. Dr. Jean-Pierre Maugendre e foi fundada em 2000. Possui sede em Paris e tem mais de 50 membros-sócios que promovem encontros, vivências, congressos e colóquios sobre temas relacionados à cultura e às artes em geral. Dentre os membros-sócios da RHEA, estão a companhia *Plume la poule*, responsável pelo espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, analisado, aqui, no V capítulo e o Coletivo *Laborieur*.

¹ Para maiores informações sobre a pesquisa desenvolvida no Mestrado, ver Palhaços de rua: *Transcorpografia na performance de dois vendedores de rua de Salvador*.

Nesta Tese, problematizo e aprofundo discussões acerca da metodologia utilizada pelo *Laborieur*, analisando-a através de duas experiências cênicas desenvolvidas em Paris: as performances cotidianas praticadas nas *Interventions Urbaines* e, a partir destas, o processo de criação de meu personagem no espetáculo teatral *Camélia et Ravelovitch*. Estas experiências foram desenvolvidas como projetos auxiliados e integrados pela Associação RHEA, durante uma estadia de dois anos na Universidade de *Paris-Ouest Nanterre La Defense*, no âmbito de intercâmbio acadêmico para doutoramento financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

O Coletivo *Laborieur*, do qual passei a ser integrante a partir das *Interventions Urbaines*, vem propondo, em suas atividades, uma atenção às ações cotidianas, através do trânsito entre algumas áreas das artes cênicas, como a performance, a dança e o teatro. O Coletivo *Laborieur* é um grupo de *performers* que age em espaços públicos, como metrô, praças, jardins, *shopping centers* e outros. Um dos principais objetivos do trabalho do grupo é explorar a teatralidade do cotidiano, através dos “microrrituais”, definidos por Michel Maffesoli (1998) como “pequenas ações ritualizadas dentro de grandes ações do dia-a-dia” (p. 117).

A teatralidade é vista como fio condutor da vida cotidiana. Tal constatação reside no fato de que ela pode ser encontrada em vários domínios da vida, como na política, na imprensa, na rua e dentro de nossas casas. Maffesoli (1998) se vale de termos do teatro para construir seus argumentos. Alguns deles são drama, paixão, ritual, encenação, representação e espetáculo. Nossos ritos diários permitem a comunicação, as trocas entre os seres humanos.

As ações cotidianas, filmadas pelo *Laborieur*, são gradativamente analisadas e discutidas nesta Tese, com o intuito de identificar o que denominamos de teatralidade do cotidiano. Por exemplo, alguém ao telefone, que passa a receita de um remédio caseiro para curar uma diarreia, ou que conta em detalhes sua primeira experiência sexual, ou alguém que fica simplesmente parado no centro de um lugar, fixando um ponto na frente e, de repente, começa a chorar, ou a rir. Para melhor entendimento do processo criativo que será analisado nesta Tese, dividi em duas fases os objetivos metodológicos das Intervenções do *Laborieur* rumo a construção do espetáculo *Camélia et Ravelovitch*:

Fase I – o desenvolvimento das Performances Urbanas consiste em:

1. Desenvolver a pesquisa de campo em locais públicos, em busca de ações cotidianas teatralizadas – gestual diferente, corpo “estranho”, fala deslocada, situações embaraçosas, engraçadas, sérias, dentre outras;
2. Filmar estas ações consideradas teatrais no cotidiano das pessoas;

3. Analisar, juntamente com a equipe de trabalho, as ações filmadas;
4. Reunir-se em uma sala e improvisar estas ações juntamente com o grupo;
5. Criar, a partir de improvisações, um *script*, que se transformará em cena;
6. Ir ao mesmo lugar onde a ação foi filmada pela primeira vez e “reproduzi-la, tal como ela se deu”;
7. Registrar esta atividade, a qual chamamos de Performances Urbanas;

Fase II – A Construção do Espetáculo consiste em:

8. Rediscutir a performance, pensando em um personagem da ação desenvolvida;
9. Escrever ações que correspondam a este personagem;
10. Escrever, através de improvisações, um roteiro do espetáculo;
11. Escrever a dramaturgia do espetáculo em conjunto com o grupo;
12. Ensaiar este espetáculo teatral e levá-lo a público como resultado da construção da personagem a partir das Performances Urbanas.



Figura 1 e 2: discussões do *Laborieur* antes das intervenções e em campo nas *Interventions Urbaines*, nos metrô, em Paris. Março de 2008. Fotos: Sarah Suco.

As ações cotidianas, uma vez registradas e analisadas, eram improvisadas e ensaiadas, na tentativa de reproduzi-las no mesmo lugar e contexto onde, outrora, foram registradas. Neste sentido, o trânsito entre o cotidiano das performances e a ficção das teatralizações tornou-se o critério predominante de nossas atuações. Após ensaiarmos, repetíamos essas ações muitas vezes como experimento pessoal para, em seguida, construirmos dramaturgias e personagens que eram levados à cena. Foi desta forma que conseguí construir uma metodologia pessoal de trabalho e que pude registrar e anotar vários momentos do processo de criação na construção das personagens no espetáculo criado coletivamente pelo *Laborieur*, através da companhia *Plume la Poule*, intitulado *Camélia et Ravelovitch*².

² *Camélia et Ravelovitch*, peça teatral escrita e dirigida por Flariane Attal inspirada em nossas performances cotidianas para criar o personagem Ravelovitch e por fim, o espetáculo. Esse espetáculo estreou em Paris no *théâtre de L'Orme*, 15 de fevereiro, depois fez uma temporada no *Théo théâtre*, a partir do dia 22 de fevereiro de 2009, passando, em julho, no Festival *d'Avignon*. A temporada brasileira aconteceu em agosto e setembro, em cidades como Salvador-BA, Viçosa-MG e Belém-PA.

Torna-se necessário esclarecer que, durante quase todo o processo de trabalho com o *Laborieur*, as ações eram desenvolvidas em grupo: as *Interventions Zurbaines*, as discussões para a escolha do tema a ser desenvolvido, o treinamento, os exercícios. O que descrevo são minhas impressões de ator/criador e como entendi e apliquei essa atividade que surgiu no processo coletivo e analisada do ponto de vista pessoal para esta Tese. Por essa razão, algumas vezes, refiro-me a um exercício, a uma intervenção no singular e outras no plural.



Figuras 3 e 4: *Interventions Zurbaines* e o resultado na cena das intervenções com o espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, 2008. Fotos: Sarah Suco

Nesta pesquisa, propus-me a uma discussão metodológica para fundamentar a atividade própria de quem se permite “afastar” do papel de observador e se coloca, simultaneamente, no lugar do indivíduo outrora estudado. A meu ver, é dessa forma, que o pesquisador/ator descobre novos estímulos e sensações que motivam a prática de sua pesquisa no campo das Artes Cênicas. Uma das forças desse trabalho está na inscrição corporal da escrita etnográfica, lugar onde reelaboro, inclusive, questões identitárias em uma narrativa pessoal que tem como ponto de partida as intervenções do coletivo *Laborieur* e como ponto final a construção da personagem no espetáculo teatral *Camélia et Ravelovitch*.

Pretendo, também, chamar atenção para o trabalho do ator com as noções da performance em seu processo de criação, dos caminhos que ele percorre para desenvolver sua técnica pessoal e construir o personagem que vai para a cena. Por essa razão, propus-me um mergulho em algumas teorias do Teatro e da Performance, que são revisitadas no transcorrer da Tese. Reconheço a fluidez e a interpenetração dessas categorias, questionando a divisão, nem sempre plausível, entre performance e teatro. A arte da performance torna-se um gênero mais amplo ao pesquisar novas formas de comunicação envolvendo aspectos individuais e

sociais na tentativa de transformar o artista em sua própria obra, ou seja, sujeito e objeto de sua arte.

Perguntei-me: onde encontraríamos o que definimos como ações cotidianas – andar, comer, conversar, chorar - das pessoas nas ruas? Como transformar ações como essas em *Interventions Urbaines*? Responder a essas questões foi uma das funções desta Tese, que aproveitou as atividades do coletivo *Laborieur* para aprender/compreender/teorizar/experimentar, no campo das Artes Cênicas.

A grafia correta do termo *Interventions Urbaines*, na língua francesa, é *Interventions Urbaines* sem a letra “z”. Essa licença poética surgiu a partir da fonética desta frase, já que, no francês, existem ligações de palavras terminadas em consoantes com as que começam com vogais. Além do mais, a letra “s”, quando próxima de uma vogal, possui o som de “z”; sendo assim, o som da frase *Interventions Urbaines* é compreendido como *Interventions Urbaines*. O *Laborieur* propôs esse jogo de letras para comentar, simbolizar, refletir, analisar, marcar os universos da Performance e do Teatro.

A partir das intervenções do coletivo *Laborieur*, chamo atenção para a experiência de performatividade cultural no teatro que critica, em alguns aspectos, o modelo de construção da personagem realista-naturalista, tal como foi utilizado no passado. Sempre me interessei por experimentos e processos dos quais o ator é considerado criador. O ator pode, além do mergulho no universo do subconsciente ou do imaginário, compor sua personagem, espelhar-se em ações concretas e situações precisas do dia-a-dia; pode observar o cotidiano como um ‘eterno laboratório’ de composição para sua obra. Guardadas as distâncias históricas, metodológicas, minhas experiências com o *Laborieur* faziam-me lembrar das reflexões de Augusto Boal sobre a proximidade do fazer teatral com o cotidiano.

Mesmo quando inconscientes, as relações humanas são estruturadas em forma teatral: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, o confronto de idéias e paixões, tudo que fazemos no palco fazemos sempre em nossas vidas: nós somos teatro! (BOAL, 2009, p. 01)

Esta Tese discute como o *Laborieur*, através de suas *Interventions Urbaines* e posteriores resultados cênicos, transforma a performance do cotidiano em artefato teatral. Foi essa idéia de transformação que me levou a apresentar um projeto de pesquisa em Artes Cênicas que tivesse as performances urbanas e o espetáculo como metodologia aplicada pelo *Laborieur* como objeto de estudo. O processo de pesquisa teórica, que se deu em paralelo a

uma pesquisa de campo, apresentou múltiplas revisões e mudanças ao longo do tempo, em concomitância com os novos dados coletados, levando-me a reconsiderar tanto o objetivo da pesquisa quanto a metodologia e o horizonte teórico utilizado nesta Tese.

As disciplinas frequentadas como aluno do curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia - Performance e Sexualidade, Etnografia e Performance, Pesquisa em Artes Cênicas II e os SIP (seminários interdisciplinares de pesquisa), influenciaram, de maneira determinante, nos rumos desta pesquisa.

1.2 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA

Esta Tese, cujo título é *Interventions Urbaines: da rua para a cena - Ações Cotidianas, Construção da Personagem* insere-se, em relação à **delimitação da pesquisa**, no campo das pesquisas em Artes Cênicas. Sendo ela ligada ao âmbito do teatro e da performance, coloca-se como uma atividade de investigação acerca das Performances Urbanas desenvolvidas pelo coletivo *Laborieur* e sua influência na criação do personagem no espetáculo *Camélia et Ravelovitch*.

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir da busca de respostas a certas perguntas norteadoras tais como: o que podemos chamar de performance nas intervenções do *Laborieur*? Como essa atividade acontece enquanto dinâmica no tempo e no espaço? De que forma essas performances auxiliam na construção de um personagem para a cena? Em que medida uma metodologia da construção do personagem pode ser construída a partir da relação da performance com o teatro? Como esta metodologia sai da estrutura coletiva e torna-se pessoal? Como os meus experimentos com a escrita performativa nas notas de campo alimentam a construção da personagem? Quais foram as mudanças em meu treinamento pessoal a partir das atividades com o *Laborieur*? Quais foram os caminhos que segui para a construção de *Ravelovitch*? E por quê?

Para responder a tais questões, considerei como **Objetivo Geral** traçar um percurso de minhas atividades no *Laborieur* com bases em experiências fronteiriças entre o teatro e a performance na observação/impressão das ações cotidianas das pessoas nas ruas, para, assim, analisar/descrever/refletir/consolidar uma metodologia do processo de criação coletiva que resulta na construção de um personagem pelo ator/criador, a partir da Intervenções Urbanas, transformando-as em espetáculo teatral.

Por **Performances Urbanas**, neste trabalho, entendo a prática das ações cotidianas performadas por um grupo de atores, tendo como paisagem a urbe, preferencialmente seus espaços públicos e, com o objetivo de explorar práticas do cotidiano. É o que foi posto em prática pelo coletivo *Laborieur* em suas intervenções na cidade de Paris, com o intuito, dentre outros, de: construir uma dramaturgia pessoal, um treinamento corporal e vocal para o ator/criador e, por consequência, um espetáculo e os personagens deste universo laboral.

Por **Construção da personagem a partir das Performances Urbanas**, considero o processo gradual de criação coletiva e suas etapas. Este processo, no *Laborieur*, deu-se a partir das ações que foram extraídas do cotidiano das pessoas e narradas, descritas, discutidas pelo grupo, que improvisa as mesmas com o intuito de construir um personagem e uma dramaturgia para a montagem teatral. Ações como dormir em espaços públicos, andar, comer, rir, chorar, brigar, abraçar, brincar são bases para esta construção. Como trajetória para a análise que esta Tese se propõe, tracei os seguintes **Objetivos Específicos**:

1. Explicar os procedimentos metodológicos da construção da personagem a partir da observação participante na pesquisa etnográfica;
2. Investigar o teatro a partir da necessidade da pesquisa, traçando um panorama no que se refere à composição do personagem e seus desenvolvimentos;
3. Estudar a Performance, enquanto organização e dinâmica, delineando os agentes envolvidos e seu suporte teórico;
4. Como busca de ferramentas para a construção de um personagem no que se refere ao trabalho do ator/pesquisador, evidenciar processos metodológicos utilizados por outros grupos e autores;
5. Registrar percepções do ator/*performer* sobre o seu próprio corpo e a partir dele, do mundo que o cerca, principalmente em relação ao comportamento das pessoas em ambientes públicos.
6. Narrar e descrever o processo de criação do personagem Ravelovitch em *Camélia et Ravelovitch*;
7. Descrever o treinamento utilizado para a construção de Ravelovitch, apontando sua funcionalidade enquanto experimento;
8. Narrar, descrever, refletir, do ponto de vista do ator/pesquisador, o espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, produzido e assinado pela companhia *Plume la Poule*.

1.3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-CONCEITUAL

O quadro teórico que compõe esta Tese se baseia num horizonte multirreferencial que envolve conceitos e teorias de diferentes disciplinas e de áreas de conhecimento distintas, além do Teatro e da Performance, como a Filosofia, a Sociologia e a Antropologia. Ressalto que a literatura específica do Teatro e da Performance permeia toda a pesquisa como base teórica fundamental.

Dentre outros, utilizei-me dos seguintes autores: Peggy PHELAN (1993; 1997), sobre a ontologia da performance e a escrita performativa; James CLIFFORD (1986; 1988), sobre a etnografia surrealista, a etnografia transgressora e a autoetnografia; Guillermo GÓMEZ-PEÑA (1993; 2004), sobre performance e identidades; Fernando PASSOS (2004) sobre sexualidade e performance; Michel MAFFESOLI (1984; 2002), sobre a performance do cotidiano; Richard SCHECHNER (1985; 2003; 2004; 2006; 2008), sobre a performance, ritual, cotidiano e experimentações teatrais; Rose Lee GOLDBERG (1993; 2003), sobre o ator, o corpo e a voz; Constantin STANISLAVSKI (1982; 1996; 2001; 2007; 2009), sobre a preparação do ator, a construção da personagem e a criação do papel; Peter BROOK (2001), sobre o ator e seu método artesanal; Marie-Christine Autant-MATHIEU (2005; 2007) e Vsevolod MEYERHOLD (2004), sobre a importância das ações físicas no trabalho do ator; Jerzy GROTOWSKI (1968), sobre as formas de treinamento em grupo para o ator; Michael CHEKHOV (1953), sobre o ator e seu processo de criação; Yoshi OIDA (1997), sobre a noção do ator completo; Josette FÉRAL (2000; 2001), sobre a sistematização do treino para o ator e a *mise en scène*; Sophie PROUST (2008), sobre a direção do ator e a *mise en scène* no teatro contemporâneo; Ariane MNOUCHKINE (1967; 2003), sobre a improvisação como a arte do presente; Maryvonne SAISON (1998), sobre o teatro do real e as práticas de representação no teatro contemporâneo; e, por fim Augusto BOAL (1992; 1995; 1999), sobre o teatro político e o teatro do invisível.

Nesta Tese, não foi dedicado um espaço específico para se explicar unicamente o referencial teórico utilizado, mas este se dilui ao longo de todo o trabalho, dialogando constantemente com as áreas do conhecimento e fazendo um paralelo com o contexto, o ser e o fazer do teatro e da performance. Apesar dessa multirreferencialidade, encontram-se, ao longo da pesquisa, blocos teóricos que se destacam em relação às seções que compõem a Tese.

Ao longo desta pesquisa, visito, com certa frequência, questões sobre classificação e taxonomia, especificamente seus aspectos políticos. Estou igualmente atento, nesta escrita, a articular quais são as classificações de gênero, marcando hierarquias de poder e produzindo diferenças dentro da diferença, no contexto atual da performance. Apresento, também, algumas das cargas emotivas pessoais e intransferíveis com as quais observo, descrevo, analiso e reflito a metodologia do *Laborieur* nas Performances Urbanas e seus atos cênicos rumo à construção de *Camélia et Ravelovitch*.

1.4 METODOLOGIA

Classifico esta Tese como uma pesquisa descritiva, que se insere no campo das pesquisas qualitativas e se desenvolve por meio de um estudo de caso. O método de trabalho aplicado para este momento foi dividido em duas fases durante a pesquisa. Na primeira, o trabalho de campo se constituiu em selecionar todos os informantes, transcrever os textos, mapear o campo de acordo com minhas necessidades e manter um diário-de-bordo. Nessa etapa do trabalho, a metodologia aplicada era a observação participante, clássico modelo desenvolvido na Antropologia.

Já na segunda fase, depois de algum tempo vivendo a experiência da observação participante, fui para a cena experimentar ser o sujeito da ação enquanto performance e ocupar duplamente o lugar de observador e observado. É evidente que, antes de desenvolver esta etapa, tive que “preparar o terreno” e ter muita segurança na hora de adentrar neste universo proposto. Este momento se configura na busca das sensações da performance no corpo, para, em seguida, registrá-las no diário-de-bordo como documento dessa experiência.

Chamo este momento de participação observada, que é o trânsito entre observar e viver a experiência como ser observado por pessoas que acreditam que você é, de fato, aquele sujeito. Detalho, com mais precisão, a participação observada no capítulo III, no item 3.1. Essa fase é muito delicada e necessita de muito cuidado e experiência por parte do pesquisador. Só podemos dizer que desenvolvemos o procedimento metodológico proposto nesta Tese se trabalharmos, no mínimo, essas duas fases na ida ao campo.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa e da Tese reúne um conjunto de instrumentos e procedimentos diferenciados, que seguem uma lógica predefinida, a qual procura coletar dados empíricos e relacioná-los ao quadro teórico. A partir de uma revisão e pesquisa bibliográfica – livros, artigos, jornais – sobre o teatro, a performance e as outras disciplinas envolvidas, foram realizadas: uma pesquisa videográfica sites de internet, filmes, incluindo vídeos promocionais; pesquisa de campo, observação participante, participação observada; coleta de material fotográfico – Intervenções Urbanas e o espetáculo *Camélia et Ravelovitch*; entrevistas semiestruturadas – integrantes do *Laborieur* e da companhia *Plume la Poule*; entrevistas livres – membros da associação RHEA e a comunidade em geral.

A elaboração dos dados coletados, comparados com o referencial teórico utilizado, permitiu encontrar relações e instaurar conexões entre as diferentes áreas do conhecimento e a observação do objeto de estudo como a metodologia do processo criativo do *Laborieur* e da

companhia *Plume la Poule*. Penso que a metodologia discutida e analisada nesta Tese poderá servir de método para outros artistas, atores, encenadores, pesquisadores, *performers*, alunos de teatro que pretendem transitar nas fronteiras entre teatro e ritual, teatro e performance, performance ritual e performance do cotidiano.

1.5 ESTRUTURA DO TRABALHO

Sobre a **estrutura da Tese**, ela é composta de cinco capítulos. Na introdução, considerada já o primeiro capítulo, apresento a pesquisa, informando sua delimitação, sua fundamentação teórica conceitual, sua metodologia e, por fim, sua estrutura.

No segundo capítulo, ***Interventions Urbaines: escrita, cena e rua***, refleti e descrevi sobre as Performances Urbanas nas atividades do coletivo *Laborieur*, e como atuamos no trânsito entre o corpo e o texto na produção de uma ideologia na cena própria ao grupo. Estava interessado nas *Interventions Urbaines*, na escrita performativa e nos Estudos da Performance, do ponto de vista da etimologia à sua aplicação como cotidiano e teatro. Dessa forma, investiguei o que é uma performatividade cultural, propondo uma interface com o Teatro. Ainda nesta seção, foi desenvolvida a descrição etnográfica das primeiras intervenções e seu impacto na ideologia do grupo. Para tal, adentramos nas questões do Urbano, Representação, Recriação e Teatro no *Laborieur*. Teatro, representação e recriação estão diretamente ligados à performance de *É o Tempo Que Conta, Corpo Estranho Para Quem?* e *Onde você mora?* como primeiros passos para proposição da criação da rua para a cena. A partir dessa contextualização, são determinados os agentes envolvidos, com destaque às figuras do Artista Social e do *Performer*, sendo definido o horizonte teórico através do qual o teatro e a performance desenvolvem suas ações. Proponho um mergulho histórico no que se refere ao Drama, Roteiro, Teatro e Performance e suas importâncias para a Tese, em uma reflexão rumo à criação do Espetáculo.

No terceiro capítulo, **Pesquisa de campo e performance**, refleti a pesquisa de campo como um lugar de fronteiras. Em seguida, propus-me a sistematizar esta pesquisa, através de uma discussão sobre o processo metodológico, por meio do qual recorri às ciências sociais, através da etnografia em diálogo com as Artes Cênicas, para o aprofundamento das relações pesquisador/sujeito, apresentando diferentes formas de se entender os Estudos da Performance. Em função deste último aspecto, são mostradas as relações existentes entre o performativo de acordo com J. L. Autin e as teorias de Augusto Boal. Nesse capítulo, discuto,

ainda, a expressão artística e a ação social como campos de ligação para o ator/criador. O fim do capítulo, com um enfoque descritivo, busca contextualizar a pesquisa e determinar como se define a performance do coletivo *Laborieur*.

No quarto capítulo, **Teatro e Performance no *O Enterro do Cachorro* e *Todo Mundo Vem de Lá*: diferenças e conexões culturais**, são analisadas duas das principais intervenções urbanas do coletivo *Laborieur* *O Enterro do Cachorro* e *Todo mundo vem de lá*, assim como diferenças e conexões culturais a partir dos dados coletados na pesquisa de campo, observando sua organização, os pressupostos teórico-metodológicos que norteiam as atividades desenvolvidas, determinando o papel do espetáculo *Camélia et Ravelovitch*. Foi observada a diferença entre teatro e performance; o desenvolvimento na performance de *O Enterro do Cachorro* e em *Pode o Subalterno Falar? Ou Deixa Pra Lá*, e, por fim, a aplicação da metodologia do *Laborieur* na intervenção *Todo Mundo Vem de Lá*. Esta seção é descritivo-analítica.

O quinto capítulo, ***Camélia et Ravelovitch*: do começo ao fim**, apresenta um caráter descritivo, analítico-crítico, onde é observado um único espetáculo dentre os produzidos pela companhia *Plume la Poule*. Mediante uma análise sobre a criação da personagem, busquei confirmar onde esse processo de criação me auxiliou no desenvolvimento desta pesquisa de doutoramento, quando trabalhava na construção de *Ravelovitch*, e detectar elementos que o caracterizavam. Ainda nessa seção, a partir dos resultados da análise do espetáculo, e utilizando o horizonte teórico dos Estudos da Performance, é desenvolvida uma análise do texto dramaturgic e de sua importância no processo de criação, bem como o treinamento, a técnica, a aplicação dos exercícios e sua funcionalidade na criação de *Ravelovitch*, tendo por base o caderno de anotações dos ensaios. Por fim, descrevo o espetáculo e todos os componentes que o envolvem.

Nas considerações finais, desenvolvi uma reflexão sobre cada uma das etapas percorridas, com o olhar voltado para os objetivos lançados. Neste momento, procurei ampliar meu olhar sobre a trajetória percorrida, a fim de melhor analisar as constatações decorrentes do desenvolvimento desta pesquisa. Também propus algumas sugestões e perspectivas, sempre com base na experiência proporcionada por este trabalho sistematizado.

2. *INTERVENTIONS ZURBAINES*: ESCRITA, RUA E CENA

2.1 LABORIEUR: OS PRIMEIROS PASSOS EM DIREÇÃO A CRIAÇÃO COLETIVA

CENA – Cotidiano no metrô:

Já é quase meio dia... desta vez me coloquei no fundo do vagão para ter uma visão mais periférica de todos. Não está acontecendo nada que me chame atenção e desperte minha curiosidade de *performer*, que procura a teatralidade nas pessoas que entram e saem do metrô... [...] duas da tarde: estou com fome, mas tenho mais fome de ser surpreendido por uma ação extracotidiana de alguém. Ouço uma voz alta e rouca de uma mulher que fala no outro vagão. Vou lá! Ela fala com alguém ao telefone. Ah, ah, ah, ela passa uma receita para diarreia a alguém que está muito mal, ah, ah, ah... as pessoas reagem: uns riem, outros se fecham. A mulher de estatura mediana, mais ou menos 1,60m, continua e diz que a solução para curar essa doença é tomar um chá que vem do Marrocos. Uma senhora de idade, aparentemente indignada, levanta-se e troca de assento. A mulher nem percebe a ação e continua ao telefone. Ela fala muito alto. Uma criança de aproximadamente 10 anos diz em voz alta: “Ela não pára de falar de cocô”.³(CADERNO DE ANOTAÇÕES, NOVEMBRO DE 2008)

Os trabalhos do coletivo *Laborieur* são reformulações textuais sobre experimentos da escrita, vivenciados em plena e excitável performance denominada *Interventions Urbaines*: ações cênicas nas ruas e nos metrôs parisienses pelos membros da associação RHEA. No contexto teatral parisiense, que trabalha com algumas tendências do teatro contemporâneo, o coletivo *Laborieur* se configura como uma estratégia cênico-escritural na direção de uma metodologia capaz de criar a cena a partir do cotidiano das pessoas.

Para se alcançar tais resultados, desenvolvemos ações em variados espaços públicos. Para tanto, este grupo de pesquisa desenvolveu uma metodologia específica para o treinamento do ator/*performer*. Para melhor compreensão, abaixo especifico as etapas percorridas para a criação das intervenções realizadas nesses espaços e que, gradativamente, contribuíram com o processo de construção do texto e, posteriormente, dos personagens da peça *Camélia et Ravelovitch*, trabalho este que detalho ao longo desta pesquisa:

1. Aplicação de exercícios do teatro e da performance com as contribuições de recursos da antropologia e da sociologia. Mais precisamente, utilizou-se da fronteira entre a antropologia – a partir da observação participante –, a sociologia – através dos rituais cotidianos de diferentes grupos sociais nos metrôs –, o teatro e a performance – com proposições de cenas ensaiadas antes de sua execução em público. O grupo *Laborieur* fazia, assim, a interseção entre a arte da performance, a construção da personagem, a antropologia e a sociologia.

³ Caderno de notas do campo. Essa atividade foi desenvolvida na linha 4 do metrô em Paris em novembro de 2008. Esse trabalho de campo resultou em uma das intervenções urbanas do *Laborieur*, a qual chamamos *Caca moieux – Cocô molhado!*

2. Escolha e aplicação do procedimento no terreno da experimentação (metrô, praças, ônibus, escadarias públicas, praias...)
3. Trabalho de observação global do espaço escolhido com atenção específica aos comportamentos chamados extracotidianos.
4. Registro das imagens ou situações identificadas como teatrais, tendo, como instrumento, uma filmadora ou uma máquina fotográfica.
5. Análise das imagens e o trabalho solipista de improvisação sobre o material coletado. Nesta etapa, foi utilizada a técnica da *Mimésis Corpórea*. Essa técnica baseia-se na construção do personagem a partir de imagens de fotografias, ou imagens reais do cotidiano. Esse trabalho se inicia de forma efetiva, a partir dessas imagens. Após as discussões entre os integrantes do *Laborieur* são selecionadas algumas imagens para a composição do personagem em questão.
6. Construção de uma extrapolação dramática a partir das improvisações. Escrita do *script*.
7. Retomada da pesquisa em campo para o desenvolvimento das mesmas ações filmadas ou fotografadas, buscando sempre a reprodução mais próxima do cotidiano. Uma das intenções desta etapa do trabalho era ampliar a percepção do grupo sobre o cruzamento entre arte e ficção, e, também, captar as reações do público. Desta forma, as intervenções foram refeitas várias vezes no mesmo dia, em lugares diferentes. Tal iniciativa se deu buscando alcançar o olhar do grupo sobre as diferentes reações do público diante de uma mesma cena em variados espaços.
8. Análise e montagem das imagens coletadas como instrumento para uma possível montagem teatral. O espetáculo é o resultado da aplicação desse procedimento composto por uma série de etapas importantes para a criação coletiva do grupo *Laborieur*, voltado para as *Interventions Urbaines*. O importante é um processo de trabalho com enfoque no desenvolvimento de metodologias que podem ser aplicadas a espetáculos teatrais. Ou seja, experimentações vivas do estudo, da pesquisa, dos ensaios e da cena: estruturas flexíveis, mesmo quando apresentamos algo concreto e objetivo.



Figuras 5 e 6: ações cênicas nas ruas e nos metrô parisienses denominadas *Interventions Urbaines*. Maio de 2008. Fotos: Sarah Suco.

Trabalhar com as *Interventions Urbaines* foi importante para o meu conhecimento acerca de novas perspectivas de criação cênica. Por esta razão, é possível afirmar a relevância de meu envolvimento com este grupo para a elaboração desta pesquisa, que pretende evidenciar outros processos metodológicos como busca de ferramentas para a construção de um personagem no que se refere ao trabalho do ator/pesquisador. Sendo assim, para o desenvolvimento das intervenções e da pesquisa de campo, cada intervenção do *Laborieur* era filmada por duas câmeras que registravam o cotidiano das pessoas. A primeira registrava as intervenções dos atores e a segunda era focada sobre as reações do público-testemunha. As imagens registradas serviam para a análise do trabalho, a fim de enriquecer e, até mesmo, questionar o trabalho do *Laborieur* enquanto dinâmica de organização da performance.

Uma das metas das intervenções urbanas se inspira no trabalho de Augusto Boal (1980), segundo o qual o público deixa de ser um mero espectador para ser um “espec-ator” e, portanto, aquele que pensa e age por si mesmo. “Todos os seres humanos são atores – porque atuam – e espectadores porque observam” (BOAL, 1980, p.52). Ainda que o *Laborieur* não leve para a cena o espectador, uma vez expostos seus conflitos, suas necessidades, seus anseios, por meio das intervenções urbanas deste grupo, este espectador é levado a se confrontar com sua própria atitude em face ao imprevisto. Diante de tal circunstância, ele amplia seu olhar sobre si, na medida em que percebe em seu cotidiano o próprio espaço da cena. Desta forma, o *Laborieur* pretende sedimentar uma plateia física, ativa, capaz de refletir sobre as questões lançadas na performance e se identificar nela. Quando nos apresentávamos em festivais de teatro ou colóquios, ao final das apresentações, propúnhamos debates e conversas com o público que dava a sua impressão e colaboração sobre a atividade desenvolvida.



Figura 7: a reação da plateia era muito importante durante e depois das intervenções. Junho de 2008. Fotos: Claude Tourée.

O contato com o coletivo *Laborieur* me proporcionou a ideia de empregar suas atividades para a produção de um espetáculo – *Camélia et Ravelovitch* por meio da criação

coletiva. Criação coletiva é o processo de construção de um espetáculo teatral em que o texto é construído a partir do grupo de montagem da peça, ou de um texto pré-existente, filtrando-o através de um processo improvisacional. Para tanto, utiliza-se, intensamente, em um processo de pesquisa para a peça, o imaginário dos atores, o repertório pessoal de cada um, os processos inconscientes e conscientes.

O resultado de um processo criativo como este é imprevisível, e esta prática admite níveis de hierarquia, mesmo que a contribuição de cada um seja considerada tão importante quanto qualquer outra. Em um processo coletivo, a fonte dos elementos utilizados vêm do corpo e da presença do ator, constituindo uma obra “não assinada por uma só pessoa, mas elaborada por um grupo envolvido” que tende para uma encenação ‘coletiva’ (BECK, 2001, p.79). No processo artístico do *Living Theater*, Julian Beck anota:

Um grupo de pessoas se reúne. Não há nenhum autor em quem se apoiar, o qual arranca o impulso criativo de você [...] Durante o processo, uma forma se apresentará por si mesma. A pessoa que fala menos pode ser quem vai inspirar aquela que fala mais. Ao final, ninguém sabe quem foi realmente responsável por aquilo, o ego individual é carregado para a escuridão, todo mundo está satisfeito, todos têm uma satisfação pessoal maior do que a satisfação do ‘eu’ solitário. (BECK,1985, p. 27-28)

A criação coletiva acaba com a hierarquização proposta pelas companhias teatrais tradicionais, apostando no desenvolvimento de seus indivíduos. Todavia, torna-se imprescindível uma identidade de propósito “em um núcleo de artistas”, como ressalta Sábado Magaldi (2008, p.108), para a sobrevivência de “conjuntos que não dispõem de semelhantes pontos de vista estéticos e ideológicos”. A representação reconfigura-se como ação teatral, e, para tanto, as circunstâncias da época – tais como a contracultura, o ativismo político, o movimento *hippie*, os propósitos anarquistas – ajudam, assim como as modificações pertinentes no que diz respeito às necessidades teatrais.

A iniciativa de se trabalhar com o processo de criação coletiva se deu a partir do meu conhecimento de determinados grupos de teatro que se utilizam dessa mesma técnica de montagem, tal como acontece no Grupo Curinga⁴, de Salvador, do qual também faço parte, ou no Teatro da Vertigem, de São Paulo. Em 2003, fiz parte da montagem teatral *Uma Trilogia*

⁴ O Curinga, é o grupo residente da Casa das Artes de Salvador, existe desde 1998 e é dirigido e coordenado pelos atores/professores Fábio Araújo e Leo Abreu . O grupo, que utiliza, como metodologia, a criação coletiva em seus processos de montagem.

Baiana, dirigida e coordenada por Meran Vargens⁵, que priorizava a criação coletiva a partir de improvisações direcionadas aos temas específicos da peça. Uma Trilogia Baiana foi um espetáculo que fez parte do doutorado de Vargens, que trabalhou com um grupo de atores, os quais criaram, juntos, a dramaturgia da peça. Este processo resultou em três espetáculos: *Cidade Real*, *Cidade Expressa* e *Cidade Fantástica*.

Eu fazia parte do elenco da *Cidade Real* e meu personagem era um vendedor de ervas que curava os males das pessoas com essas ervas. Esse personagem foi baseado no vendedor de camarão da praia do Porto da Barra em Salvador/Bahia, o qual, posteriormente, desenvolvi como o sujeito de minha dissertação de Mestrado: *Palhaços de Rua: Transcopografia* na performance de dois vendedores de rua em Salvador. A relevância do processo de trabalho com Vargens está na sistematização de um processo onde se prioriza o coletivo e foi em decorrência dessa experiência que comecei, juntamente com o *Laborieur*, a refletir nossa metodologia de trabalho na criação de nosso espetáculo.

Cabe lembrar, ainda, que os grupos pioneiros no Brasil que se utilizaram desta forma de criação como instrumento de ruptura, mais precisamente na década de 70 e 80, foram: o Avelãz & Avestruz, o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Teatro do Ornitórrinco, o Mambembe, o Ventoforte e o Pod Mínoça. Ressalto, aqui, a diretora e teatróloga francesa Ariane Mnouchkine, de grande expressão no universo teatral contemporâneo, comprometida com a criação coletiva.

Quando comecei estas atividades em minha vida e, posteriormente, em minha pesquisa de doutoramento, não tinha certeza de muita coisa. Os processos de trabalho como ator e, seguida, como pesquisador em Artes Cênicas me fez compreender que o que vai para cena é um produto que deve comunicar com o público, fazendo com que este pense, reflita e conclua com o ator em cena. Esse público que contracena com o ator é vivo, presente na encenação. Com esta iniciativa, percebi que o ator se descrystaliza no palco e possui possibilidades múltiplas de comunicação e irradiação, citando Stanislavski (2009). Foi a partir de reflexões como esta que percebi que tipos de encenação, em que o público está somente como um observador, é raramente posta em xeque. Firmei, assim, as bases do que queria para o desenvolvimento de minha Tese: queria o contato do cotidiano, da rua, das pessoas.

A questão que levantei, juntamente com o *Laborieur*, durante muito tempo, foi: o que fazer diante desta maré constante que leva o teatro – especificamente a construção e a

⁵ Meran Vargens é diretora, atriz e professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e coordena o grupo de pesquisa Os Bobos da Corte.

representação da personagem –, a um lugar tranquilo, porém perigoso, pela falta de proposição? Será que, cada vez que construímos um personagem, temos que usar sempre como referência grandes encenadores do passado? Se a resposta for afirmativa, onde é que fica a evolução do trabalho do ator? Será que somos condicionados a sempre desenvolvermos o mesmo processo criativo quando elaboramos personagens?

É importante mencionar minha convicção sobre a importância de determinados encenadores, tais como Constantin Stanislavski, Jerzi Grotowski, Eugênio Barba, dentre tantos outros, que contribuíram com a história do teatro e com meu próprio processo de conhecimento sobre esta área da arte. Com base nessas referências, busquei outras alternativas para a construção da personagem por meio das performances urbanas. De forma gradativa, evidenciei aos demais integrantes do grupo a importância de se reinventar, remodelar, re-elaborar este objeto artístico, sem perder de vista, evidentemente, os ensinamentos e as metodologias desses grandes encenadores do teatro.

Por esta razão, e com esta intenção, é que propusemos a cena do *Laborieur*. A cena **com** o *Laborieur*. A tentativa de encontrar subsídios teóricos para iniciar esta reflexão culminou com meu aprofundamento em outras teorias, mais especialmente nos Estudos da Performance. Considero o *Laborieur* como a interseção de diversas formas de expressão transdisciplinar dos Estudos da Performance. Por essa razão, a elaboração desta pesquisa me fez refletir os Estudos da Performance como um vasto campo teórico que abrange várias áreas do conhecimento.

A abordagem nesta pesquisa sobre as *Interventions Urbaines* desenvolvida pelo grupo ampliou minha reflexão sobre as manifestações urbanas marcadas pelo seu hibridismo, determinado pelo encontro de culturas. Este processo que rompeu fronteiras entre os espaços culturais em direção à diversidade cultural para abarcar o “não-lugar” que a performance ocupa.

Transitando, assim, entre o corpo e o texto, entre a escrita e o movimento, as *Interventions Urbaines* investigam as valências criativas do alterado estado de consciência que o estar em cena produz na própria coreografia. Esse elemento é compreendido nesta pesquisa como uma escrita **com** o teatro, para além de uma escrita **para** ou **sobre** o teatro. Só utilizei a metodologia de trabalho com o *Laborieur* para chegarmos às *Interventions Urbaines* porque sou ator e meu corpo e meus anseios precisam sentir “na pele” tudo o que apresento como discurso. No item que segue, explico como aconteceu a primeira intervenção do *Laborieur* e como se deu o seu processo de criação.

2.2 CORPO ESTRANHO PARA QUEM? OBSERVAÇÃO/IMPRESSÃO EM *É O TEMPO QUE CONTA*

Desde a criação do *Laborieur*, em 2000, na associação RHEA, foram várias as *Interventions Urbaines* com o intuito de trabalhar com o cruzamento entre a performance e o teatro. E, para dialogar com o universo da construção da personagem, a partir das performances cotidianas, para melhor aprofundar o meu objeto de pesquisa, que trata sobre as *Interventions Urbaines*, escolhi, para esta Tese, três ações do *Laborieur* propostas de forma e contextos distintos. São elas: *É o Tempo que Conta*⁶, como primeiros experimentos nas escadarias e metrô parisienses, *O Enterro do Cachorro*⁷, no Festival de teatro popular *Parfum de Lisbonne*, na praça de *l'Horloge* no centro de Paris e, *Todo Mundo Vem de Lá*⁸, no Colóquio Internacional sobre a Arte Amazônica, apresentada na Universidade *Paris-Ouest Nanterre La Défense*⁹.

As primeiras interferências com o grupo de estudos Pedagogia e Performance¹⁰, intitulada *Slow-FLASH*, foram fundamentais nas primeiras intervenções do coletivo *Laborieur*. Para a intervenção proposta pelo grupo de estudos Pedagogia e Performance, inicialmente, ficávamos parados em frente a um prédio público; em seguida, imóveis, com um livro na mão, concentrados na leitura, no *foyer* desse prédio, subíamos as escadarias em câmera lenta. Após esta movimentação, isolávamo-nos por quinze minutos para registrar as sensações, percepções, sentimentos, emoções experimentadas durante aquelas ações.

Era uma manhã ensolarada do verão parisiense, dia 20 de agosto de 2007. O encontro estava marcado para as 8 horas da manhã na casa de Camille Lacôme, integrante da associação RHEA. Éramos cinco: Camille Lâcome, Floriane Attal, Mélanie Viard, Samir Salemkour e eu. Tomamos café e ajustamos os últimos detalhes do que seria nossa primeira intervenção.

Partimos em direção ao *Sacré Cœur* – Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em *Montmartre*, um dos pontos turísticos mais visitados de Paris. Para dar início às intervenções, propus ao grupo subir as escadarias da igreja o mais lentamente possível, guardando as sensações da performance para, em seguida, escrever tudo que foi vivenciado. Posicionamo-

⁶ No original é: *C'est le temps qui compte.*

⁷ No original é: *L'enterrement du chien.*

⁸ No original é: *Tout le monde viens de là-bas.*

⁹ Detalho as performances do *Enterro do Cachorro* e *Todo Mundo Vem de Lá* no capítulo IV desta Tese, a partir da página 105.

¹⁰ O grupo de pesquisa Pedagogia e Performance foi criado em 2006 pelo Prof. Dr. Fernando Passos. A proposta desse grupo era discutir a performance a partir de uma pedagogia comprometida com as intervenções do grupo.

nos, então, em lugares distintos da grande escadaria, e, a partir de um sinal com a minha cabeça, começamos a subir.

Essa ação cênica foi dividida em quatro etapas. Na primeira, quatro pessoas se posicionaram em pé, estáticas, em frente às escadarias do *Sacré Cœur*, permanecendo assim durante quinze minutos. Na segunda, começaram a subir em câmera lenta, em um intervalo de tempo que variava de dez a trinta minutos, de acordo com a velocidade de cada *performer*/pesquisador. No terceiro momento, após subirem os degraus das escadarias, todos saíam da movimentação em câmera lenta para adotar um ritmo dito normal e mais apressado de locomoção. Ou seja, semelhante ao dos transeuntes que passavam pelas escadarias. Em seguida, sentavam-se separadamente em degraus afastados uns dos outros para escrever. No quarto e último momento, reunimos-nos em círculo na área externa do *Sacré Cœur* para lermos o que tínhamos escrito.



Figuras 8 e 9: Intervenção Urbana nas escadarias do *Sacré Coeur* em Paris, *C'est le temps qui compte*. Maio de 2008. Fotos Mélanie Viard

Após esse intervenção, os *performers*/pesquisadores apresentaram percepções distintas de suas respectivas atuações, e concomitantes teorizações de seus pontos de vista. Por último, apresentamos considerações conclusivas sobre as interseções entre performance e escrita.

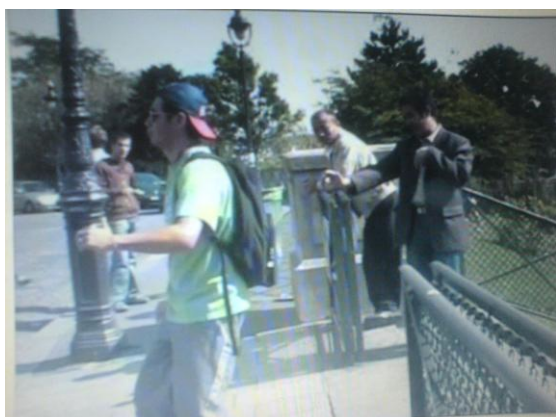
Procurei dividir minha atenção entre minhas próprias ações, as dos demais *performers* e as da platéia. Esta atitude possibilitou um amplo olhar sobre a performance do *Sacré Coeur*. Naquele momento, foi possível ver Floriane, que estava à minha direita, subir a escadaria demonstrando timidez, até mesmo cobrindo o rosto com seus cabelos lisos, negros e longos até a cintura, evitando o contato mais direto com o público. Também observei Samir, que estava à minha esquerda, e subia as escadas seguro de si, com um ponto fixo na frente. Quanto a Camille, ao lado de Samir, era a que menos controlava o ritmo da coreografia, e

seus movimentos ficavam sempre mais acelerados em relação aos demais. Mélanie nos filmava de forma discreta, camuflada no início da escadaria.

Voltei minha atenção da coreografia para o que Roland BARTHES (2002) chama de “Estado da Performance”, como presença física e mental da observação de todos os efeitos produzidos pelas ações desenvolvidas. É o olhar vivo, atento de um felino no instante em que se prepara para atacar sua presa. Com a instalação deste olhar, o *performer* tem a possibilidade de perceber com mais precisão o que se passa a seu redor, sem, no entanto, sair do estado da ação – o olhar vivo.

Enquanto várias pessoas nos observavam, outras tantas não nos davam a menor atenção. Naquela etapa da performance, foi possível refletir sobre os desafios enfrentados, pois a desatenção da ação pode ser a morte da performance; não a morte que Marina Abramovic investiga com a exploração dos limites, mas a morte enquanto desaparecimento. A performance deixa de existir, para dar lugar a um aglomerado de ações sem sentido.

Aos poucos, passei a exagerar os movimentos de subida das escadarias, exagerei esse que culminou com a atenta observação por parte das pessoas que por ali passavam. Muitas vezes, essas pessoas paravam e observavam nossas ações para compreender o que estava acontecendo. Sob os olhares atentos, permaneci subindo aquelas escadas, até que olhei para o lado e percebi dois homens de origem asiática, com idades entre 45 e 50 anos que imitavam meus movimentos.



Figuras 10 e 11: subida da escadaria do *Sacré Coeur*. Algumas pessoas do público imitavam os meus movimentos. Maio de 2008. Fotos Mélanie Viard

Naquela etapa do trabalho, perguntei-me: sigo, como se não estivesse vendo nada? Aproveito este estímulo para propor movimentos ainda mais exagerados? Diminuo a intensidade da ação?

Mantive o ritmo de minha subida. Esta intervenção tinha o intuito, também, de perceber as modificações internas, o como observamos e aprendemos com as próprias experiências, sobretudo em situações nas quais o *performer* não detém total controle por tratar-se especialmente de uma intervenção urbana na qual o público desconhece o seu papel enquanto espectador. Diante dessa decisão, novamente, observei o que se passava a meu redor e percebi que, enquanto Camille já havia alcançado o fim da escadaria, Floriane já se aproximava do final desta e Samir permanecia no mesmo ritmo que eu, mais lento que os demais.

Ao final do percurso, imediatamente, passamos a escrever, separadamente, dados da intervenção tal como ocorreu anteriormente. Todos estávamos voltados para o registro dos acontecimentos gerados pela performance. Entretanto, devo ressaltar que esta era mais uma etapa do trabalho, compreendida por todos os integrantes do *Laborieur* como uma continuação da performance, a performance do *depois* ou oficina de escrita como elemento para a construção de nossa metodologia. A performance não havia terminado; estava ainda em desenvolvimento. Após trinta minutos de escrita, cada um apresentou suas impressões sobre a intervenção e as sensações vivenciadas.

Samir pontuou ser muito difícil pensar em todas as recomendações e que, em determinado momento, encontrou-se impossibilitado de pensar sobre cada uma delas. Afirmou ter utilizado de seu imaginário, sentindo-se em uma peregrinação cuja salvação seria chegar ao final do percurso, mais precisamente ao final das escadarias da igreja do *Sacré Coeur*.

– No momento que discutimos sobre esta performance, não imaginava que algo aparentemente tão simples pudesse se transformar em algo tão difícil e complexo na hora de sua execução. Penso que discutir sobre o sujeito é importante, mas ir para campo desenvolvê-lo é primordial, pois tudo muda e o que achamos ser certo, passa a ser incerto! (Samir)

Por sua vez, Camille informou sobre sua dificuldade em controlar os próprios movimentos:

– Foi um conflito muito grande entre coreografar e pensar na estética dessa coreografia. Por várias vezes, quis inventar gestos só porque os achava bonitos, mas sabia que esse era um caminho sem volta se quisesse mesmo desenvolver esta ação como tínhamos combinado. (Camille)

Floriane argumentou que, ao se perceber observada, teatralizava os próprios gestos:

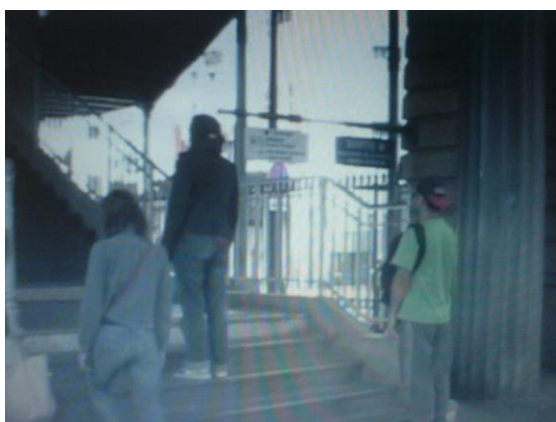
– Ao mesmo tempo em que exagerava os movimentos, me protegia, pois o público tinha certeza de que era uma intervenção cênica. Senti um misto de prazer e dor neste trabalho. (Floriane).

A partir do depoimento da pessoa responsável pela filmagem, é possível ler o seguinte:

– Senti grande dificuldade em filmar sem que ninguém percebesse o que fazia. Quando tentava me mostrar, percebia que a pessoa filmada mudava imediatamente o seu comportamento. E quando filmava os *performers* de maneira explícita, percebi que o público desviava o foco do nosso objetivo, pois, acredito que eles pensavam ser um comercial de TV ou um documentário. Neste caso, a função, da intervenção, que era também, registrar as reações do público, se perdia. (Mélanie).

Após essa intervenção, o grupo propôs um exercício cênico, o qual cada um dos *performers* envolvidos nessa ação deveria expressar, por meio do corpo e da fala, uma palavra que descrevesse a sua experiência com performance. Em sua maioria, o grupo encontrou dificuldade na realização desta proposta cênica, e a palavra mais comum foi: *difícil*. A discussão sobre essa experiência nos levou a concluir que o *Sacré Coeur* se constituía em um lugar demasiadamente turístico para nossa proposta, intimista em sua origem.

Naquele mesmo dia, decidimos recorrer a outra escadaria para a reconfiguração de nossas intervenções. Optamos pela estação *Jaurés* do metrô, que fica a leste de Paris, a 10 minutos de onde estávamos. Ao chegar naquela estação, posicionamos-nos cada qual em um ponto da escadaria – esta bem menor em relação à do *Sacré Coeur*. No início, estávamos praticamente sozinhos, mas, ao começarmos a subi-la em câmera lenta, e com a chegada do metrô, as pessoas passaram a transitar por ela.



Figuras 12 e 13: Intervenção Urbana na subida da escadaria da estação de metrô *Jaurés*. Maio de 2008.
Fotos Mélanie Viard.

O fluxo dos corpos daquelas pessoas causou em mim a impressão de fazer parte de uma meta-coreografia, ou seja, de uma coreografia dentro de outra. Ali, existia nossa coreografia, propositalmente realizada em um ritmo ralentado, e a coreografia dos passantes, que cuidavam para não se esbarrarem uns nos outros, ou mesmo nos *performers* do *Laborieur*. Esta cena me remeteu ao filme “Magnólia¹¹”, onde as pessoas transitam umas pelas outras, no meio de passantes do cotidiano de Los Angeles, em direção ao trabalho, ao almoço, aos lares... essas pessoas caminham pelas ruas sem se olhar, sem se tocar, agindo com indiferença em relação ao outro, invisibilizando-se entre si.

As pessoas na estação *Jaurés* tentavam passar despercebidas, em uma tentativa de ocultarem a própria presença, sem prestar atenção no tempo que passava e nas situações ocorridas a seu redor. Porém, eventualmente, alguém tecia comentários, tais como:

- O que eles estão fazendo?
- Será que eles não têm coisas mais importantes para fazer em casa?
- Vocês estão sendo ridículos. Por que vocês não estão fazendo o dever de casa?
- Aposto que os pais não sabem que eles se expõem desta forma!
- Meu Deus... quanta perda de tempo!
- E então crianças, vocês se divertem subindo as escadarias como débeis mentais?

O comentário acerca da perda de tempo nos inspirou a nomear esta performance de *É o tempo que conta*¹², conceito diametralmente oposto ao referido pelo passante. Tal argumentação se baseia na concepção do grupo sobre a importância da dinâmica do tempo no espaço daquela performance que, em especial, buscava uma abordagem crítica sobre a vida cotidiana marcada pelo ritmo acelerado dos dias atuais. Contudo, o comentário que mais me impressionou foi último descrito acima, o do controlador da estação, que, ao microfone, falou para todos ouvirem: “E, então, crianças, vocês se divertem subindo as escadarias como débeis mentais?”¹³

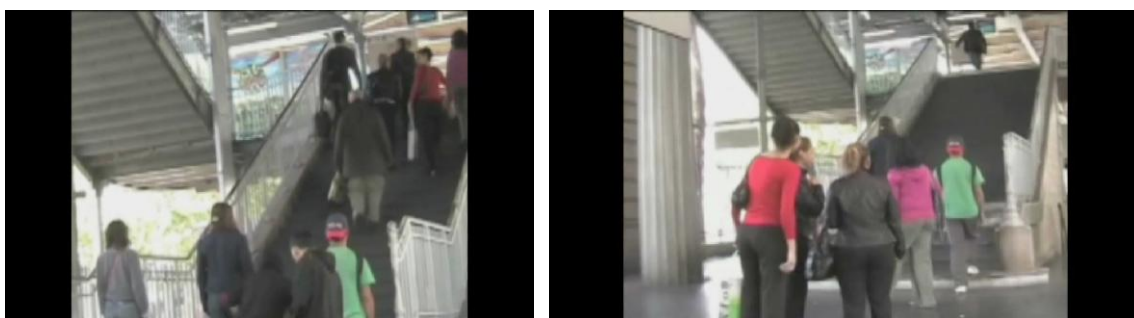
Fiquei chocado com os comentários das pessoas durante e intervenção. Não pela força das palavras lançadas, mas pelas normas que se estabelecem do que é normal e anormal. Para

¹¹ Magnólia é um filme estadunidense de 1999, do gênero drama, dirigido e roteirizado por Paul Thomas Anderson. A história se desenvolve em Los Angeles, nos arredores da rua Magnólia, acompanhando um dia na vida de nove personagens, que moram na mesma área e cujas histórias se cruzam por coincidências do destino. O filme aborda diversos temas polêmicos, como incesto, homossexualidade, solidão, drogas e violência.

¹² A frase no original : *C'est le temps qui compte.*

¹³ Frase no original : *Et alors les enfants, ça vous amuse de monter les escaliers comme des débilis mentaux?.*

essas pessoas, estávamos brincando ou fazendo algo desse gênero. Era difícil, para eles, aceitarem que estávamos trabalhando. Para eles, nossos corpos pareciam estranhos, porque nos expressávamos para além do comportamento social estabelecido naquele contexto. De acordo com as observações devidamente registradas sobre essa intervenção, foi possível constatar a generalização de conceitos pautados em modelos definidores da maneira como o sujeito atua na sociedade, sob o risco de ser taxado de anormal. Éramos vistos como diferentes, estranhos, anormais por apresentarmos ações extracotidianas e, desta maneira, propor uma imagem extrapolada das ações do dia-a-dia.



Figuras 14 e 15: *Laborieur* em Intervenção onde éramos vistos como diferentes, estranhos, anormais. Estação do metrô *Jaurés*. Maio de 2008. Fotos Mélanie Viard

Esse aspecto da utilização do corpo “estranho”, utilizado de forma diferente na performance, faz-me pensar em *Lips of Thomas* de Marina Abramovic, em que a *performer* violentou de variadas maneiras o próprio corpo durante duas horas. Com frequência, diante de uma cena de teatro ou de cinema, chocamo-nos mais com o nu do que com a violência verbal ou física. É exatamente esta ideia que Abramovic buscou problematizar. Antes mesmo de iniciar sua intervenção, ela se despiu completamente. “Estamos sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante de si mesmo¹⁴”. (PHELAN, 2003, p. 15)

Somente para descrever, resumidamente, a intervenção de Abramovic, ela se sentou em uma mesa coberta com um tecido branco, e sobre esta, uma garrafa de vinho tinto, um copo de mel, um copo de cristal, uma colher de prata e um chicote. Lentamente, a *performer* tomou o mel com a colher de prata, colocou o vinho tinto no copo de cristal, bebendo-o. Depois de engolir o vinho, quebrou o copo de cristal na mão direita, ferindo-se. Então, levantou-se, dirigiu-se à porta de trás daquele espaço, local onde, no início da performance, amarrara um retrato de si própria, e desenhou a seu redor uma estrela de cinco pontas, enquadrando-se.

¹⁴ Texto extraído da performance de Marina Abramovic: *The House with the view Ocean*, no livro *Art and Performance: Live*. A referência completa está na página 211 desta Tese.

Em seguida, tomou, com as mãos, uma lâmina de barbear, rasgou na pele de seu ventre uma estrela de cinco pontas e, pegando o chicote, ajoelhou-se sobre seu retrato e a estrela. De costas para o público, passou a flagelar-se violentamente nas costas. Após este momento, deitou-se de braços estendidos sobre cubos de gelo, dispostos em uma cruz de gelo, durante trinta minutos, até que alguns espectadores removeram o gelo encerrando a performance.

Penso que o aspecto mais marcante dessa performance foi a automutilação de Abramovic. Era um corpo estranho perdido no espaço de uma sala. Será que esse corpo, era de fato, estranho? De fato, ele estava perdido? Na performance apresentada, existia um simbolismo que envolvia toda sua ação. Por exemplo, nos objetos utilizados pela mesma. A estrela de cinco pontas pode ser interpretada em vários contextos: místicos, metafísicos, histórico-culturais e políticos, até como símbolo fixo de sua Iugoslávia socialista.

Contudo, sejam quais forem as associações simbólicas proporcionadas pelos objetos em *Lips of Thomas*, estas não foram causadas por objetos isoladamente. As ações que Abramovic desempenhou, utilizando-se daqueles objetos, estruturam a performance, de tal modo que sua semelhança com o ritual de iniciação se tornou óbvia. Ao se submeter a uma série de transformações físicas claramente perceptíveis, tais como a introdução de certas substâncias no corpo, e às mutilações do mesmo pela inscrição da estrela, da flagelação, do sangrar e do gelar, a *performer* expôs o público a uma provação. E, nua, ela adquiriu uma nova identidade, um novo corpo.

Abramovic investiga e transforma os limites do potencial físico e mental. Em suas performances, já caminhou sobre pedaços de manteiga, já teve um arco esticado com uma flecha apontada para seu coração, já ingeriu drogas que a deixaram inconsciente, já cortou seu próprio corpo e quase morreu de asfixia. Pode parecer sensacionalista, mas seu objetivo, segundo Phelan (2003), é “definir limites: do controle sobre seu próprio corpo; do relacionamento de um público com um *performer*; da arte e, pela extensão, dos códigos que governam a sociedade” (PHELAN, 2003 p. 32).

Com uma combinação de coragem e temeridade, os artistas de performance da década de setenta focalizaram particularmente o que acontece com o corpo e a mente quando o pensamento é secundário. Alguns desses trabalhos exploraram a dor física intensa e tocaram no esquivo horizonte que separa a vida da morte. “Nós estamos alertas, nós somos sensíveis e podemos fazer acontecer nosso destino” (PHELAN, 2003 p. 24).

Na década de setenta, a arte corporal, o corpo artístico, especialmente feminista, encontrou na performance uma oportunidade de explorar questões que tinham sido reprimidas sistematicamente e ignoradas no pensamento ocidental. Quarenta anos depois, quais são as possibilidades de quebrarmos tabus com a arte da performance?

Nós podemos denominar performance, podemos chamar presença, ou ainda, tempo. Mas, ao final, é simplesmente vida. Vida, energia, onde a performance viva ocorre cara a cara, intimamente. Onde se respira, sua, finaliza, e se recomeça. Solicita-se que o desconhecido transforme-se em testemunha. Confia. Constrói. Tenta de todas as formas, podendo acontecer a qualquer momento diante de nossos olhos, com seu amor e confiança que lida com o limite concreto do corpo mortal. (PHELAN, 2003, p. 24)

Phelan nos faz lembrar que um dos aspectos mais significativos da arte da performance, como contribuição específica para a história da arte e a história do pensamento no século XX, refere-se ao trabalho desenvolvido por Marina Abramovic, este que transcende o campo do teatro, da pintura e da antropologia para atingir o espaço da performance aqui mais um exemplo da performance que cruza, intercala com outras áreas do conhecimento. O entrelaçado relacionamento entre performance viva e morte tem estado no centro da prática artística mais radical do período pós-guerra.

A performance do artista, ao contrário, provém de construções subjetivas. Tanto na performance de Abramovic quanto nas intervenções do coletivo *Laborieur* com *É o tempo que conta*, o corpo é colocado em perigo, ainda que as mesmas tenham sido executadas de maneiras diferentes. Abramovic explora e dilacera seu corpo diante de seu público, enquanto, no *Laborieur*, esse corpo é posto em perigo quando é exposto nas ruas. Seus *performers* não dispõem da mesma proteção que o espaço convencional do teatro oferece, onde o público tem a ciência de estar assistindo a uma representação. Por outro lado, nas ruas, estes *performers* estão sujeitos a tudo; estamos, como Abramovic em *Lips of Thomas*, “nus”. Essa metáfora do nu está associada às situações inesperadas: a abordagem dos fiscais dos metrô, pois, para desenvolvermos qualquer atividade em um espaço como este, precisamos de uma autorização da prefeitura, o que não tínhamos; um espectador que se ofende com a intervenção e parte para a agressão física; um acidente de um dos integrantes nos metrô e assim por diante. O risco com os nossos corpos durante as intervenções é muito grande.

Entendo que o corpo do *performer*, em muitos aspectos, parece ser a condição básica para o sucesso da performance. Sua utilização, especificamente com os riscos corridos, pode

substanciar a construção subjetiva do artista aos olhos dos espectadores e, desta forma, legitimar sua ação. Contudo, é a ação física do artista que desencadeia, nos espectadores sensações, emoções e impulsos: a experiência de ser um corpo e não apenas ter um corpo.

Assim como na performance de Abramovic, também em *É o tempo que conta*, o corpo era o foco. Em ambas, existe a noção socialmente construída de corpo estranho, simplesmente porque propusemos ações diferentes aos olhos da sociedade normativa. Éramos os corpos estranhos. Mas estranhos para quem?

Proponho uma reflexão sobre o conceito de “corpo estranho” como metáfora para criticar o padrão do corpo socialmente aceitável na contemporaneidade, acompanhado da pergunta: estranho para quem? Para falar desse corpo, faço uma análise das *Interventions Urbaines* do grupo *Laborieur*, em particular em *É o tempo que conta*.

Esta Intervenção Urbana – *É o tempo que conta* –, apresentada nos metrô parisienses, propõe diversas questões referentes aos estudos da performance, e o cruzamento entre corpo e texto na sociedade atual. A Intervenção Urbana nas escadarias e nos metrô parisienses apresenta o protesto, a crítica e a transgressão como foco da discussão que une o teatro e a performance como operadores predominantes. Com esta intervenção, os *performers* se colocam em risco, e a aquisição de uma nova identidade é consubstanciada e transformada em realidade.

Retomo, aqui, à pergunta proposta pelo controlador da estação do metrô *Jaurés* quando subíamos as escadarias em câmera lenta: “Vocês se divertem subindo as escadarias como débeis mentais?” Para este controlador, que está acostumado a ver pessoas que apenas transitam pela estação, nós possuíamos corpos estranhos. Assim sendo, qualquer ação que saia das normas socialmente estabelecidas é considerada anormal.

Considero que, em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo e pela heteronormatividade, ser normal está diretamente relacionado com o não saber se posicionar enquanto gênero, em aceitar os padrões de normalidade impostos desde a infância. Um corpo bonito é aquele inserido no ideal clássico de beleza. Ser gordo, baixo, careca é ser anormal e não se enquadra nos padrões ideais de beleza estabelecidos pelo sistema. Para intensificar esta reflexão, recorro à argumentação abaixo:

O ideal clássico de beleza, de certa forma, construiu a Filosofia estética do Renascimento, apresentando um corpo como objeto rigorosamente bem acabado, unido e separado do mundo que o cerca. No estilo grotesco, as fronteiras entre o corpo e o mundo tornam-se mais tênues, o exagero toma

proporções fantásticas: há uma mistura e transformação de traços humanos em animais. (RODRIGUES, 2000, p. 43, 44)

Rodrigues (2000) reflete sobre a transformação do corpo ao longo da história e aponta a diferença no estranhamento e na riqueza da mistura dos traços humanos. Na intervenção *É o tempo que conta*, trabalhávamos com essa diferença, na qual o corpo apresentava uma proporção do anormal, somente porque ralentávamos a sua movimentação cotidiana. Assim, transformávamos o sublime em grotesco. “[...] se chocam porque não conseguem admitir que o belo pode surgir da própria negação da beleza convencional”. (RODRIGUES, 2000, p. 48)

Quando performamos no *Laborieur*, transformamos nossos corpos, e a busca pela beleza padronizada socialmente construída é desconsiderada. O belo, nas *Interventions Urbaines*, aparece de outra forma, com a poesia destes corpos deslocados no espaço, como se colocássemos máscaras que não correspondiam às máscaras socialmente construídas daquele(s) lugar(es). Para este pensamento, nossa atitude corporal era estranha, diferente, marginal e, portanto, não aceita. Com relação ao jogo social como máscaras sociais, Denílson Lopes (2005) esclarece:

As possibilidades do jogo que vivificam a subjetividade pelo uso das máscaras residem na compreensão da natureza imagética da sociedade atual. A máscara não é disfarce de um vazio existencial, é tática de coexistir numa sociedade onde o primado é o da velocidade. (LOPES, 2005, p.70).

O que acho interessante nessa atividade é que as máscaras que propomos com as *Interventions Urbaines* em *É o tempo que conta* não escondem algo; queremos mostrar, denunciar os comportamentos socialmente construídos a partir de padrões que consideram as máscaras como elemento de uma prática saudável. De acordo com Lopes (2002), é preciso reintroduzir a ludicidade na relação social, e, por essa razão, perguntarmo-nos que máscara nos faz companhia com mais frequência.

Para Mikael Bakhtin (1987), o corpo grotesco é um corpo em movimento e jamais está pronto, pois é inacabado. Este corpo está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo. Para o autor, este corpo absorve o mundo, mas é, também, absorvido por ele, moldando sua identidade a este construto. As identidades, segundo Gómez-Peña (2004) não são fixas, pois estamos sempre no âmbito da transnacionalidade.

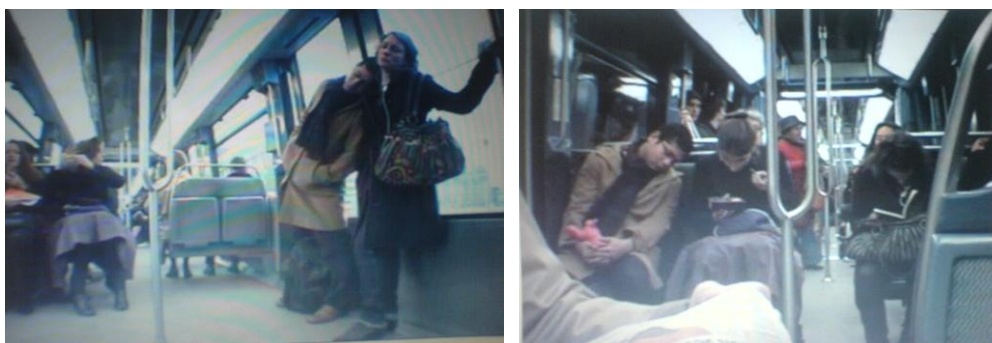
A adesão à teoria da construção social desafia o essencialismo e toma como ponto de partida a distinção entre corpo e sexo. Longe de ser puramente orgânico, o corpo é tido como

superfície pré-discursiva, sobre a qual se instalam práticas, coerções e disciplinas. Um gerador de signos que, em um processo dialético, é modelador e modelado pela sociedade. Butler (2003) destaca que, desta forma, o corpo aparece como meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais. Conforme ela lembra, o corpo é, em si mesmo, uma construção.

Aportadas nas análises de Mary Douglas, Butler, em uma de suas teorias, estabelece uma correlação entre as fronteiras do corpo e os tabus sociais. Tal concepção sugere que todos os discursos que estabelecem as fronteiras do corpo servem ao propósito de legitimar certos tabus, instaurando-os e naturalizando-os e cujos limites, posturas e formas de trocas apropriadas são dados como limites do socialmente hegemônico.

Em uma das *Interventions Urbaines*, utilizávamos nosso corpo de várias maneiras e dormíamos em muitas posições no vagão do metrô: em pé, sentados no chão, deitados na cadeira, acorados, com o corpo levemente estendido para frente... Cada *performer* se posicionava em um ponto do vagão, e a única ação que tínhamos que realizar era dormir. Desenvolvíamos esta intervenção de forma lenta. Não era o mesmo ritmo da subida das escadarias, mas a ideia era surpreender o público com uma nova posição a cada vez que éramos interpelados com o seu olhar. Cada um dos *performers* possuía um ritmo pessoal.

Nesta intervenção, postava-me junto à porta, ao lado de Camille. Em um dado momento, aproximava-me dela e dormia em seu ombro. Desenvolvia essa ação sem que me deslocasse fisicamente do chão. Ou seja, entortava o meu corpo até chegar ao corpo de Camille a ponto de deitar minha cabeça em seu ombro. A partir daí, deixávamo-nos levar pela imaginação e criávamos uma coreografia repleta de posições sugeridas por essa ação. É evidente que não dormíamos completamente. Acredito que, para o público que nos observava, éramos somente pessoas estranhas que desenvolviam ações em posições estranhas.



Figuras 16 e 17: Intervenção Urbana onde coreografávamos dormindo. Outubro de 2008.
Fotos: Sarah Suco.

A receptividade desta intervenção nas pessoas era variada. Algumas eram complacentes e nos ofereciam um lugar para nos encostarmos e dormirmos tranquilamente, chegando a ponto de nos perguntar em que estação iríamos descer, para que pudessem nos acordar caso dormíssemos profundamente. Outras, entretanto, eram bem agressivas e nos acordavam com cotoveladas ou empurrões, já que quando sentados, ocupávamos duas ou três cadeiras.

Com *É o tempo que conta*, fazíamos-nos de *performers* e espectadores no traslado da ação. Essa Intervenção, realizada nos metrô, me fez refletir sobre as categorias de subalternos – no *Laborieur* existem latinos, gays, negros, mulheres, estrangeiros –, que precisam se unir; do contrário, serão tragados por interesses dos que detêm o poder. Essa intervenção reforça o meu pensar de que, na subversão, encontraremos espaço e voz para mostrar que estamos atentos a esse tipo de manobra perversa, já que ser perverso, nesse contexto, é ser normal.

Penso ser um absurdo acreditarmos que, depois de tudo que vivemos com nossa história mundial e seus avanços, ainda exista o conceito de normal e anormal para classificar uma pessoa. Quem determina o que é normal ou não, e a partir de quê? E por que muitos aceitam essa condição, mesmo sabendo que esse padrão de normalidade não atinge a todos? Nego este pensamento dominador que estabelece como padrão de estranheza um corpo transformado. Nego esse pensar de que temos que ser todos uniformes a partir de reflexões que não me pertencem. Nego o fato de ser censurado por me expressar artisticamente e ser chamado de *débil mental* somente porque transformo o meu corpo de artista em objeto do meu estudo. Nego todas essas normas que tentam cristalizar o meu pensar, a minha arte!

2.3 – O URBANO NAS INTERVENÇÕES : REPRESENTAÇÃO, RECRIAÇÃO E O TEATRO NO *LABORIEUR*

Algumas produções artísticas contemporâneas analisam as transformações urbanas e muitos textos teóricos são suportes para a problematização desse fenômeno. Na sociedade dos dias atuais, convivemos com propostas artísticas importantes que buscam confirmar as teorias, validar conceitos sobre tais mudanças, assim como evidenciá-las com as contribuições de uma variedade de obras de arte.

O espaço urbano se transformou em lugar principal na vida da população global. Nos anos 60, apenas 10% da população mundial morava nas grandes cidades. Atualmente, mais da metade mora nos grandes centros. Essa urbanização, iniciada nos anos 50, proporcionou uma grande aceleração no que se refere ao social e às novas práticas culturais. Os artistas contemporâneos se inspiram neste quadro para também criarem suas obras. Esse é, também o caso do coletivo *Laborieur*.

A performance rebusca a paisagem urbana como meio de expressão. Engajada em termos políticos, procurando a não divisão de vida e arte, a performance busca a utilização do não convencional para se atingir um objetivo. “A crise remete à crítica modernista da obra de arte enquanto objeto autônomo, fechado em si e isolado do espaço para além dela. Esta situação trouxe à tona a questão da localização da obra de arte e de sua relação ou contaminação com o entorno.

Essa transformação também é uma busca por tirar as obras das instituições culturais e circuitos convencionais de exibição em busca de um campo ampliado de possibilidades de contaminação entre arte e entorno. Trata-se, portanto, de redefinir o lugar da obra de arte contemporânea e sua relação com o espaço para além dela.

[...] em vista desse percurso, não se surpreende que a arte tenha buscado a paisagem urbana como elemento de composição. Esse retorno à cidade é também uma disposição para reinventá-la por meio da criação de fatos urbanos ou de maneiras que reanimam a vida social com a alteração da estrutura urbana a partir de sua presença. (MORGANA, 2006, p. 38)



Figuras 18 e 19: Catherine Bay – Branca de neve¹⁵ e Stein Henningsen – Infraction¹⁶

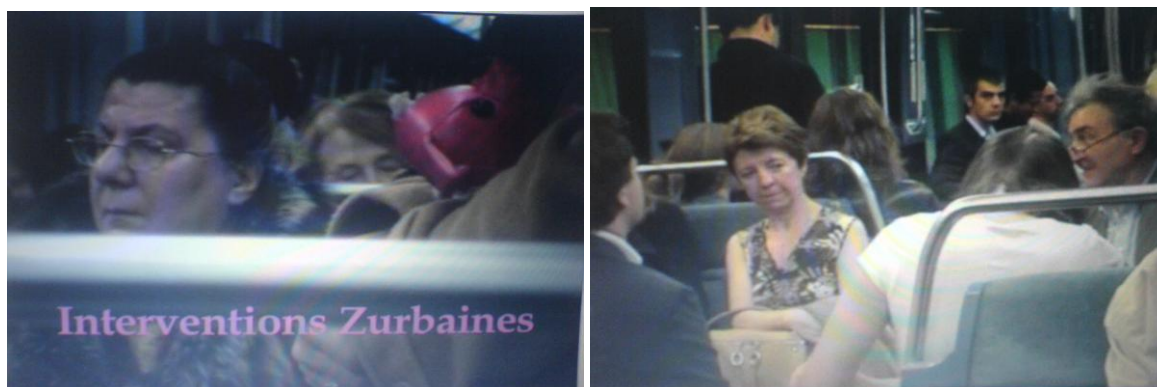
¹⁵ Desde 2003, Catherine Bay desenvolve o projeto *Blanche-Neige* (Branca de Neve), que circula pelo mundo na forma de espetáculos, performances, instalações, vídeos, fotografias. Sozinha ou em grupo, Branca de Neve aparece com um figurino de látex criado pelo artista Roel Stassart, em situações inusitadas, engraçadas, belas ou trágicas. Para cada nova apresentação do projeto, Bay organiza um tempo de criação com diversos artistas.

Pensando nesses grandes centros como lugares cosmopolitas de mudanças constantes, ricos em imagens das performances cotidianas de sua população, o coletivo *Laborieur* escolheu o metrô como subterreno principal de experimentação. É nesse lugar que, durante meses, escavamos nossa natureza artística. Dessa maneira, colocamos à prova diferentes procedimentos, a fim de encontrar a fórmula mais adequada ao processo de trabalho.

Sendo assim, durante muitos meses, as atividades com o *Laborieur* se processavam com o seguinte roteiro: encontrávamo-nos três vezes por semana para determinarmos algumas intervenções urbanas; separávamos os temas que mais nos interessavam; discutíamos esses temas; íamos para os metrôs em busca de ações que se relacionassem com os temas discutidos; filmávamos e fotografávamos tudo o que nos interessava; mostrávamos os resultados da pesquisa de campo de cada *performer*; selecionávamos as ações que mais nos interessava; e improvisávamos sobre as ações escolhidas.

Em termos de espaço, os transportes públicos se emprestam, paralelamente, a uma descrição funcional e mais geométrica, ainda que geográfica. Ligado à alta sensibilidade econômica, o metrô permite a observação de vários comportamentos que se situam incontestavelmente em uma espécie de pacto social. A partir destas reflexões, batizamos nossas atividades cênicas de *Interventions Zurbaines*. E como já explicado, o termo correto, na língua francesa, é *Interventions Urbaines*, sem a letra “z”, como o faz o grupo. O *Laborieur* propôs esse jogo de letras para comentar, simbolizar, refletir, analisar, marcar os universos da Performance e do Teatro, pois estávamos interessados em esmiuçar aspectos politicamente pessoais sobre o intenso trânsito entre movimento e texto, corpo e escrita. Descobrimos, assim, que esse trânsito e, nesse caso, também a escrita da performance no corpo, em meio a uma coreografia “roteirizada”, gerava a “representação” do urbano.

¹⁶ Performance intitulada, infração 08, Banho de sangue. O desempenho foi mostrado na rua de pedestre em frente a um centro comercial urbano. O banho de sangue durou 3 horas. Para o desempenho de Stein Henningsen, foi necessário uma banheira e 200 litros do vinho, dois frascos do champanhe e de dois charutos cubanos agradáveis.



Figuras 20 e 21: *Interventions Zurbaines* no metrô. Maio de 2008. Fotos Sarah Suco.

Quando penso na palavra representação, atendo-me primeiramente, em seu sentido geral: a representação designa o que o espírito representa, ou seja, é o conteúdo concreto de um ato pensado. Desta forma, na medida em que representar alguma coisa é pensar, a representação designa o pensamento ativo no trabalho. Este sentido global nos permite vislumbrar várias maneiras de entender a representação mais ou menos subjetiva, mais ou menos abstrata, mais ou menos ligada à percepção relativa às experiências vividas.

Meu propósito é mostrar até que ponto os desafios políticos da arte e, particularmente, do teatro e da performance, são deslocados em direção às intenções protocoladas na cena, e de que forma estes temas são tratados. “Acredito que o importante é essa ideia de que a linguagem não sabe dizer o que ela quer dizer. Ela nos envia simplesmente a isso que a gente não pode dizer, e é a partir daí que a gente trabalha¹⁷” (REGY, 2008, p. 124-125)

Penso ser mais interessante criar uma realidade sem a perder como objeto, sabendo que esta serve apenas para nos enviar a outra realidade do que reproduzir o real. O imaginário, nesse caso, é a realidade em questão. O resultado posto em cena é somente uma porta para o espectador construir seu universo. O que mostramos com nossas intervenções está longe de ser um produto finalizado. “O lugar do espetáculo não é na cena, mas na cabeça do público. No seu imaginário como quando eles lêem um livro¹⁸” (REGY, 2008, p. 95)

A representação torna-se, ela mesma, o evento no qual o artista, o executor e o intérprete-leitor não são os autores, mas os participantes. A representação deve ser lida como experiência e, então, definida como evento e não como texto ou objeto. Não existem limites entre o que é mais ou menos importante nas intervenções do coletivo *Laborieur*. Cada intervenção é um evento e cada ação é um ato.

¹⁷No original é: *Je crois que ce qui est important, c'est cette idée que le langage ne sait pas dire ce qu'il veut dire, qu'il ne fait que nous envoyer à ce qu'on ne peut pas dire, et qu'on travaille à partir de là.*

¹⁸No original é: *Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire – comme lorsqu'ils lisent un livre*

O ponto que reúne as práticas teatrais a que tenho me referido, e que concerne a todos os espectadores, refere-se à representação da representatividade: fazer aparecer o limiar entre o real e sua representação é mais importante do que lutar pela reprodução de representações ambiciosas, às quais a credibilidade não é mais assegurada. O meu interesse com o *Laborieur* a partir das *Interventions Urbaines* não é fixar uma representação pela representação, mas a representação como ato.

A obra de arte, especialmente a cênica, o teatro e a performance, não é pura nem autônoma; ela nasce inserida em uma realidade. Ou ainda, ela é interligada à história do indivíduo e do mundo, e se apresenta como uma modalidade de compreensão do indivíduo sobre si e o outro. A representação abre uma gama de possibilidades inimagináveis, nas quais o imaginário não é definido por sua autonomia com relação à realidade, mas pela ligação do real, que possibilita a reflexão e a reavaliação das realidades obtidas.

A representação posta em cena mobiliza o poder de nos imaginarmos como criadores da realidade. A enunciação é o primeiro momento da representação e provoca uma percepção que reúne todos os que a viram nascer, sujeitos e espectadores. Este tempo de enunciação e de testemunho deixam, portanto, insatisfeitos os que querem evitar que uma palavra seja simplesmente deslocada para ser lida na cena da arte e que desejam agir diretamente no terreno, como é idealizado pelo coletivo *Laborieur*.

O teatro e a performance, portanto, seriam o campo do conhecimento que se ocupa da representação da realidade em sua estrutura de funcionamento. Por meio da arte, esses gêneros artísticos se ocupam em dissecar a realidade, assim como analisá-la, recriá-la, transformá-la¹⁹. Esta visão sobre o teatro e a performance propicia a reflexão sobre o que Augusto Boal (1991) considera como sendo o maior erro de interpretação sobre a Poética de Aristóteles. Diante da afirmação de que “a arte imita a natureza”, Boal (1991) compreende que o filósofo grego propôs que a arte é capaz de criar, tal como a natureza. Imitar, segundo Boal, tem o sentido de recriar a natureza enquanto próprio princípio criador. Para Boal, assim como para Brecht, o exercício teatral é o ato de transformar: “[...] teatro é transformação, movimento, e não simples apresentação do que existe. É tornar-se e não ser”. (Boal, 1991, p.43)

A concepção do teatro como ato criador comparado à própria criação da natureza é compartilhada com os estudos de Antonin Artaud (1971) sobre este universo. Para ele,

¹⁹ Brecht afirma: “Por que razão não havia a arte de tentar servir, com seus próprios meios naturalmente, essa grande tarefa social que é dominar a vida?” (BRECHT, 1978, p.62)

representar não é reapresentar o presente, mas o ato de criar. Trazendo Derrida para esta discussão, Artaud era Deus de *Demiurgo*, porque, como artista, era o autor de uma obra que passa a existir além de si. Ator e Deus, cúmplices no ato de criação: “A arte não é a imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação”. (ARTAUD apud DERRIDA, 1971, p. 153)

Assim, abandonar a representação aristotélica, que tem, como base, a empatia com o público, era premissa básica para se entender a função do teatro para além de um espaço criador de fantasia, como preconizava Freud²⁰. A questão que o teatro de Brecht tentou responder, e que, a mim, interessa como uma provocação à proposta de repensar o fazer teatral é: que função desenvolve o teatro dentro de uma sociedade dividida em classes sociais, cujo discurso hegemônico e capitalista ainda promove o apagamento das minorias?

A maioria das escolas de teatro permanece enfatizando o ensino aristotélico, portanto, com base na noção catártica da arte. Acrescento que a escola Realista também permanece presente nessas escolas voltadas para a formação do ator. Nesta perspectiva, questiono-me: será que podemos chegar a um ator/*performer* consciente de seu papel como agente transformador dessa realidade e de si mesmo através de sua arte?

A resposta para esta questão é uns dos desafios para minha Tese através das *Interventions Zurbaines*. Acredito que são nas ações do cotidiano, através do comportamento das pessoas nos metrô, que apresentamos nossas performances urbanas como motor para refletir a coreografia na composição da personagem no universo teatral. No momento em que recolocamos as ações nas mesmas circunstâncias das quais elas foram extraídas, estas ações deixavam de ser uma imitação para ser uma recriação. Por meio da técnica da *Mimésis Corpórea* o grupo procurava aproximar a reprodução destas ações do cotidiano na cena. Por outro lado, em sua reelaboração, através do teatro/performance, elas adquiriam uma nova energia. Sendo assim, elas representavam a realidade em sua estrutura de funcionamento, capazes de revelar ao público que essa mesma realidade pode ser transformada.

Compreendo o teatro/performance como uma arte/vida em constante movimento e transformação. É neste lugar que identifico as *Interventions Zurbaines*, e que encontro nas ações da vida cotidiana o pano de fundo para a criação de um texto e de um personagem a ser

²⁰ Brecht cita Freud em seu ensaio intitulado *Scritti Teatralli* para questionar a função do teatro também em seu papel social: “La vida como debemos vivirla es muy difícil... para soportarla necesitamos lenitivos... potentes diversivos que nos hagan olvidar nuestra miséria... los sustitutos de satisfacción que nos ofrece el arte em relación com la realidad son ilusiones; pero no por ello son menos eficientes psíquicamente gracias a la parte tan importante que tiene la fantasia en la vida psíquica.” Tal ensaio foi amplamente analisado por Massimo Castri. (Freud apud Castri, 1978, p. 116)

levado para a cena. Ressalto a relevância do conhecimento adquirido na trajetória desta minha *praxis* como mais uma das possibilidades na arte do teatro/performance/vida.

2.4 REGISTROS DAS EXPERIÊNCIAS EM CAMPO: O TRÂNSITO ENTRE ESCRITA E AÇÃO PARA UMA DRAMATURGIA EM PROCESSO

Na trajetória deste trabalho com o *Laborieur*, percebi a relevância para o trabalho do ator/pesquisador do registro e das anotações das experiências que a pesquisa em termos gerais possibilita, tais como: sentimentos, emoções, sensações, enfim, das vivências que o trabalho cênico permite. Para tal fim, levamos para o espaço da rua as discussões reflexivas do grupo, baseadas nas intervenções urbanas e inseridas na cena a partir da intervenção.

No primeiro momento, percebi um aprofundamento em minha investigação sobre uma dramaturgia em processo, que transcendia a folha de papel e atingia o espaço da cidade e o corpo como suporte de trabalho. Sob esta perspectiva, as questões do cotidiano são eixos temáticos das performances realizadas nas ruas, as quais levam para o público indivíduos/*performers* que falam, respiram e agem conforme as situações propostas pelo ambiente, diferente, portanto, do personagem desenvolvido a partir do teatro que privilegia o texto no processo de criação.

É importante considerar que, no início das atividades do *Laborieur*, o objeto de meu interesse era a investigação da relação estabelecida entre o público e o *performer*. Neste momento, ainda buscava ampliar meu olhar sobre esta relação a partir de um trabalho cênico baseado no processo criativo, norteado por um projeto que privilegia a criação coletiva de um texto dramático. A reflexão sobre tais relações é eixo norteador da pesquisa voltada para o processo criativo, pautado no *work in process*, na investigação do conceito de instalação/ocupação de espaços públicos e urbanos. “Para a grande parte dos artistas, que, às vezes, são diretores, atores, dramaturgos, cenógrafos e coreógrafos, a cena se apresenta como um laboratório de experiências visuais e perpétuas, caracterizado pelo processo de criação baseado no *work in process*” (GOLDBERG, 2004, p.22)

Buscávamos, também, possibilidades de tecer essa dramaturgia com base na observação atenta das informações transformadas em material cênico-criativo. O meu interesse, juntamente com o *Laborieur*, estava na criação de um espetáculo cujo processo cênico fosse gerado a partir das investigações individuais de cada componente do grupo.

Gradativamente, as intervenções urbanas possibilitaram as experiências cênicas, com enfoque no processo coletivo. Para melhor dinamizar os experimentos realizados nas ruas, propusemos apresentações que aconteciam na sede da associação RHEA e eram levadas ao público em geral. Cabe esclarecer que o grupo considerou uma possível mudança de espaço com o objetivo de intensificar determinadas informações no espaço convencional. Esse espaço nos permite ultrapassar fronteiras, muitas vezes impostas pelas regras sociais. Essa mudança estratégica do grupo foi determinante para o caráter da apresentação estabelecida nos trabalhos realizados, os quais permaneciam como experimentos em constante processo de investigação.

Os laboratórios experimentais se configuram como recurso metodológico fundamental nas pesquisas que vêm sendo realizadas no âmbito do Grupo de Estudos sobre o Teatro. Sua premissa é de que parte da investigação teatral, centrada em perspectivas teóricas, se dá por meio de exercícios práticos, de cena ou de formação. No entanto – e esse dado é imprescindível para a compreensão do lugar que tais propostas ocupam –, trata-se de experimentação laboratorial que propõe uma investigação específica, norteadas por minucioso planejamento e que não resulta, necessariamente, em montagem ou exercício público (MERISIO, 2009, p. 02).

Não se trata de negar o papel da recepção no exercício da cena, aspecto que, em vários momentos, torna-se fundamental, também, para as análises engendradas no laboratório, mas, antes, de fazer com que elementos externos à investigação e inerentes a uma peça não desviem o olhar do pesquisador. Por exemplo, detalhes como cenário, figurino ou música devem ser pensados caso possuam relação direta com a investigação. Luiz Arthur Nunes diz que seu projeto de pesquisa, diretamente ligado a sua produção teatral, traz, como elemento diferenciador de seu percurso anterior, o exercício de registro do trabalho por meio da escrita performativa. O encenador considera, ainda, que deve haver ajustes necessários nesse processo de navegação entre a criação e a reflexão e que o diretor/pesquisador deve estar atento a qual lado da corda este pode afrouxar ou apertar.

Sendo assim, a partir de setembro de 2008, o *Laborieur* passou a organizar mostras públicas semanais. Estes experimentos, que possibilitaram a discussão entre os componentes do grupo sobre as intervenções urbanas ocorridas em espaços abertos e fechados, foram a mola propulsora da criação para o espetáculo *Camélia et Ravelovitch*. Compreende-se tal processo como um campo do teatro contemporâneo, espaço aberto para a construção de uma dramaturgia baseada em *script* ou roteiro.



Figuras 22 e 23: mostras públicas semanais organizadas pelo *Laborieur*. Abril de 2008. Fotos Sarah Suco

Acredito que a dramaturgia pode ser elaborada a partir da teatralização de textos de outros gêneros literários e discursivos, tais como: narrativas de ficção, cartas, diários, relatos de viagem e outros. Como afirma DA COSTA (2003, p. 16), “o diapasão conceitual da expressão **escritura cênico-dramatúrgica conjugada** “[...] é dado fundamentalmente pelas idéias de processualidade, de interatividade e de simultaneidade de criações entendidas tradicionalmente como sequenciadas”. Estas ideias precisam estar em consonância direta com as necessidades, demandas e características de projetos cênicos específicos.

Nesse sentido, entendo que os roteiros/relatos das intervenções urbanas realizadas pelos atores/pesquisadores comprometidos com o teatro laboratório podem se constituir da ação cênica ou de escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas. Ou seja, tanto a processualidade quanto a simultaneidade das criações dramatúrgicas e cênicas tendem a atenuar, no processo de experimentação e criação, as hierarquias e fronteiras existentes entre o campo literário e o trabalho performativo.

Levo em conta, aqui, a relevância dos textos produzidos no calor da ação, a partir do repertório de matérias textuais diversas e das dinâmicas relacionais próprias da intervenção. Tais textos estão inscritos em corpos marcados como **escritura cênico-dramatúrgica**. Com frequência, para os estudiosos da performance, esse tipo de metodologia refere-se aos ensaios/críticas/registros, muitas vezes autobiográficos, de ações realizadas, que funcionam como um arquivo. De acordo com Phelan²¹ (2006), a performance traz à tona a força afetiva

²¹ No original: *To enact the affective force of the performance event again.*

do evento performático, ao ultrapassar, em certa medida, o registro linguístico. Diferente do evento performático, esse método pressupõe a existência do suporte de papel e o domínio do código alfabético para sua construção. É possível concluir que tal escrita pode desafiar o espaço das convenções literárias quando sugere uma narrativa mais adequada à temática proposta.

Alguns teóricos dos estudos literários consideram as possibilidades da construção de um texto para além daquele tradicionalmente produzido por um escritor, em direção a uma escrita performativa. Ou seja, uma espécie de encenação de si mesmo, por meio da comunicação verbal ou não para outrem. Nesta comunicação, o corpo “se vê movido por um desejo de se deslocar, provisoriamente, da página impressa e de se inscrever, a partir de uma escrita outra, realizada pelo leitor na efemeridade performática da tela da consciência, da imaginação do receptor” (LEAL, 2008, p. 01).

Compreendo que a literatura pode ser performativa quando provoca no leitor a produção de outras escrituras para além dela, para atingir o espaço do “texto de fruição”, nos dizeres de Barthes (2004). O teatro contemporâneo propicia a arte da presença, da relação direta entre o ator e o espectador. Esta característica é crucial para o deslocamento da escrita teatral, com enfoque no escritor para novas perspectivas, especialmente os experimentos laboratoriais, como aqueles vivenciados no grupo *Laborieur*. Para reforçar esta argumentação, seleciono, abaixo, o depoimento de uma das integrantes do grupo:

Hoje em dia, é aceito que a escrita teatral, assim como o teatro em forma encenada, não busca mais mimar a realidade. O texto já não almeja possibilitar a construção de uma camada realista em cena, que narre o mundo de forma representativa. Neste sentido, podemos falar de uma escrita que vai da representação para a apresentação, ou, como fala Chevallier, o intuito não é mais o de possibilitar uma percepção realista do evento teatral, onde a percepção intelectual é mais diretamente acionada, mas, sim, instigar o olhar sobre a apresentação, quando, então, a percepção sensorial se torna mais importante (Kristelle Largis, agosto de 2008).

A partir do depoimento acima, trago uma reflexão acerca da escrita teatral contemporânea, sobre a qual alguns pesquisadores desenvolvem seus estudos de dramaturgia performativa. Para Josette FÉRAL (2008), o performativo não é uma “propriedade” dos objetos, da ação ou do texto, mas uma dinâmica de relação entre objetos e ações no texto performativo.

Tratar um objeto, obra ou produto ‘como’ performance significa investigar o que o objeto faz, como ele interage com outros objetos ou seres e como ele se

relaciona com outros objetos e seres. Performance existe somente como ação, interações e relações (SCHECHNER, 2006, p. 30).²²

Com base nos dizeres de Féral e Schechner, pergunto-me: o que caracteriza o objeto performativo? Entendo que o caráter de acontecimento precisa ser destacado neste gênero artístico, e, também, compreendido nesta pesquisa como um amplo campo teórico. O performativo evoca a presença concreta do *performer*, o que implica em uma noção de risco, tanto para o *performer* quanto para o espectador. Nesta perspectiva, é possível pensar a performatividade, fundamentalmente, como uma experiência, pois o espectador, “longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa” (FÉRAL, 2008, p. 203). Assim sendo, na performatividade, a obra é pensada como processo laboral.

Essa performatividade me reporta a uma de nossas intervenções, em que trabalhamos tendo, como ponto de partida, os pedintes dos metrô de Paris, frequentemente invisíveis aos olhos dos transeuntes. Com esta proposta, buscamos ampliar o questionamento sobre o comportamento socialmente construído de pessoas que não se olham nem se tocam, e se fecham para o outro. Percebi que falar ou escrever sobre o comportamento das pessoas no mundo contemporâneo é, também, constatar um progresso material de descobertas e inovações.

Por outro lado, este contexto é marcado por uma grande parte da população do globo, que permanece no mais completo estado de subdesenvolvimento, de abandono, de exclusão social. Acrescento, ainda, a solidão social, que caracteriza o cotidiano da grande maioria das pessoas nos dias atuais: olhamos, mas não vemos; falamos, mas não ouvimos; denunciando, desta forma, os efeitos perversos da globalização e da mundialização. Esses fenômenos são considerados geradores de uma nova forma de exclusão social, representada pela multidão de desempregados e famintos.

Acredito que a constatação acima nos coloca em uma situação de angústia e perplexidade frente a esse fenômeno social. Muitas vezes, ela nos põe, ainda, diante do desejo de ampliar nossa compreensão sobre o assunto e, desta forma, ampliar as possibilidades de transformação em direção a novas perspectivas de uma inter-relação social. A respeito dessa solidão social Colassanti, (1996) afirma:

²² No original: “To treat any object, work, or product “as” performance means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performance exists only as actions, interactions, and relationships”. Tradução minha.

[...] A gente se acostuma a acordar de manhã sobressaltado porque está na hora. A tomar o café correndo, porque está atrasado. A ler o jornal no ônibus, porque não pode perder o tempo da viagem. A comer sanduíche, porque não dá para almoçar. A sair do trabalho porque já é noite. Cochilar no ônibus porque está cansado. A deitar cedo e dormir pesado sem ter vivido o dia. A gente se acostuma a coisas demais para não sofrer. A gente se acostuma para poupar a vida. Que aos poucos se gasta se perdeu de si mesma. (COLASSANTI, 1996, p. 09)

Considero que uma criação cênica com enfoque nas intervenções urbanas propicia a intensificação de questionamentos que permeiam as relações sociais na contemporaneidade. Neste âmbito, o envolvimento com o grupo *Laborieur* privilegia a teatralidade do cotidiano em busca de mudanças. Cabe, aqui, especificar uma de minhas intervenções como integrante deste grupo.

Em maio de 2009, desenvolvi uma ação por meio da qual levei para a cena um jovem doutorando que chega a um daqueles espaços urbanos para pedir dinheiro para comprar livros. Essa atitude é pouco usual, tendo em vista que, frequentemente, as pessoas inseridas naquele contexto pedem dinheiro para se alimentar. Para melhor exemplificar, eu entrava no metrô, apresentava-me, informando de onde eu era e onde desenvolvia meu doutorado, para, então, mostrar minha carteira de estudante. Naquele momento, falava da dificuldade de estudar e de morar em uma cidade como Paris – uma das cidades mais caras do mundo. Desta maneira, procurava informar todos ali presentes de minha necessidade, como pesquisador, de adquirir os livros específicos para o desenvolvimento da pesquisa.

Em seguida, citava três livros e três autores: *Les mots et choses*, de Michel Foucault; *La conquete du présent*, de Michel Maffesoli; *L'absurdité de la vraie vie*, de Martin Picard. Importa salientar que o terceiro livro foi criado a partir de minha imaginação, buscando uma reação de algumas pessoas quanto à inexistência do mesmo, o que não ocorreu. Ainda esclarecia sobre a necessidade de adquirir vários outros livros, mas que citava apenas aqueles três em função da promoção dos mesmos na *Gilbert Jaune* – grande rede de livros em Paris, no *Boulevard Saint-Michel*. A partir de então, agradecia a atenção de todos para, depois, passar entre os passageiros solicitando dinheiro com a seguinte afirmação: “Por favor, é para a pesquisa!”

Esse tipo de intervenção me interessava, sobretudo, pelo seu caráter de improvisação e por quebrar as barreiras que nos protegem quando estamos no teatro: tudo ali acontecia olho no olho e sem possibilidades de erro. Quando o ator está no espaço convencional do teatro e

uma falha acontece, o público sabe que aquilo é teatro. Se esquecesse o texto, ou não tivesse firmeza nas argumentações, no desenvolvimento desta performance, o público iria perceber que aquela ação não era verdadeira, o que constato como um erro na intervenção. Concordando com Jorge GLUSBERG (2007, p. 33), a performance possibilita “a ruptura inevitável ligada à transgressão do convencional e à manifestação plena de um corpo reconstituído e totalizado através da ação artística”.

Diante desta concepção, essa intervenção se fez do cruzamento das vozes autônomas dos *performers*, da troca de energia entre todos ali presentes, culminando em um permanente diálogo entre os *performers* e o espectador. Cada *performer* escolheu um tema que envolvesse esta intervenção, por exemplo, Camille entrava no metrô pedindo dinheiro para retirar o carro do reboque, pois precisa do carro para pegar a mãe que estava hospitalizada. Sarah pedia dinheiro para comprar um vestido vermelho na ‘George Armani’ para uma audição de teatro. Já Samir, bem vestido de terno e gravata, pedia dinheiro para comprar cigarros e bebidas.

A reação do público diante desta intervenção era bem variada e, em todas as intervenções, ganhamos dinheiro do público. Era visível que as pessoas se constrangiam com o pedir dinheiro para comprar cigarros e bebidas, mas, mesmo assim, davam-no. A ideia inicial para a intervenção de Samir era pedir dinheiro para comprar drogas ilícitas, já que uma parte dos pedintes fazem isso mesmo, mas achamos que a ação seria muito violenta e mudamos para cigarros e bebidas, que é mais comum entre os pedintes de dinheiro.

Considero esta experiência artística vivenciada no metrô de grande importância para meu processo de pesquisa, especialmente pela compreensão de todos os integrantes do *Laborieur* sobre a relevância de se estabelecer um trânsito entre escrita e ação. Era muito importante escrever tudo sobre a intervenção e essa escrita não se processava somente depois da ação, mas, também, antes e durante. Era desta forma que trocávamos as informações e guardávamos material para a escrita do futuro texto teatral. Esta intervenção foi capaz de envolver todos os participantes em uma ação concentrada, movidos por uma mesma temática – mesmo que a sua execução enquanto texto tenha sido de forma diferente entre os *performers*-, em um determinado espaço: o metrô.

Em permanente ação obscena, filtrando a paisagem da rua como lugar de experimentação, identifico nossas ações urbanas e uma escrita performativa que dialoga com corpo e letra. Por mais estranho que possa parecer, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa. Como anuncia a letra da música

infantil de Arnaldo Antunes: “o silêncio é o começo do papo ... O desejo é o começo do corpo... A batalha é o começo da trégua”.

Concordo com Ciane Fernandes (2008) quando diz que começamos a escrever a partir daquilo que flui como movimento e que, pouco a pouco, define-se como elemento-eixo da pesquisa, a partir de uma organização ainda não conhecida, própria do então sujeito da pesquisa. Este “elemento-eixo” ou coluna vertebral, não é necessariamente o primeiro capítulo, mas talvez apareça ao longo de todo o texto, em diferentes abordagens ou perspectivas. O importante é que este elemento-eixo não é definido *a priori*, mas flui do corpo que articula teoria e prática ao mesmo tempo, em uma organização flexível ou, como diria Douglas Dunn, em uma “estrutura aberta”. Assim, não nos limitamos a paradigmas (estabelecendo-os ou rompendo-os), mas criamos a abordagem própria de cada obra de arte. No meu projeto de pesquisa com as *Interventions Zurbaines* e através da escrita como registro e notas de campo, o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde.

A seguir, explico como esta escrita se processa nas experiências do *performer*/pesquisador, apontando as possíveis diferenças culturais existentes entre Paris, Salvador e Belém e, ainda, o reflexo dessas conexões na pesquisa.

2.4.1 A arquitetura da cena a partir do *Performer/pesquisador*: experiência de um corpo transformado como ação de vida

Penso que uma das prerrogativas mais recorrentes do *performer*/pesquisador está em observar um determinado produto da cena, seja ele qual for, para melhor teorizá-lo com o olhar voltado para o próprio processo de pesquisa. Com frequência procuro colocar-me no papel do “outro”. Justifico esta minha *praxis* como elemento primordial para uma crítica fundamentada do que May Joseph (2002) chamou de arquitetura da cena, como a construção processual das etapas de um espetáculo.

Em minha criação, essa arquitetura da cena está diretamente ligada ao fato dos integrantes do *Laborieur* levarem para a cena experiências associadas às suas próprias histórias de vida, assim como as questões pertinentes ao sistema social. Estas etapas metodológicas de trabalho me levam a introduzir o conceito de *performer* em nossas atividades.

No teatro, o termo *performer* é usado para destacar as diferentes formas de representação do ator que fala em nome de um personagem. Neste universo, tal representação é entendida como performance. Sendo assim, esse ator passa a ser o *performer*. Porém, a diferença crucial entre o conceito de *performer* no teatro e nas intervenções com o *Laborieur* reside no fato de que, nestas, o *performer* fala e age em seu próprio nome.

A esse respeito, assim se expressa Renato Cohen: “O *performer* é criador e intérprete da sua obra, mas mesmo com esta ênfase na atuação, não se trata de um teatro de ator” (COHEN, 1989, p.102). O *performer* realiza uma encenação de seu próprio eu, por se constituir em um conjunto de ações e experiências subjetivamente vivenciadas. É esta característica que o determina, de acordo com Sheyla May (2001), como sujeito da enunciação e do ato da fala divulgado por meio da sua “atuação”. Neste sentido, é importante evidenciar que Patrice Pavis (2005) também delinea a performance como uma “autobiografia”, porque compreendida como uma escrita desenvolvida através do próprio corpo e das próprias experiências.

Há, sempre, uma relação entre o *performer* e a cena, relação essa que se caracteriza, principalmente, por ser o *performer* o agente dessa cena e não uma figura representativa. Sua experiência não será repetível, mesmo que elas sejam constitutivas e acumuláveis. Pode-se dizer, então, que ele não representa, mas apresenta a si mesmo, através do próprio corpo e da própria ação.

A performance arte é definida pelo seu contato direto com o ser *performer*, pela inovação, onde ela é, várias vezes, vista como sinônimo de transgressão da história. A performance define o presente e ela não está de acordo com o passado porque é um diálogo com o futuro; um futuro especulativo. (GÓMEZ-PEÑA, 2004, p. 85)

Considerando que a performance é contemporaneamente interpretada como um ato individual e histórico, a reprodução de uma performance se transformar-se-ia em uma ação ratificadora ao invés de performativa ou em uma nova performance. Para Phelan (1997), esta arte não se reproduz, pelo fato de que a própria presença de corpos vivos implica o real e os corpos em movimento são dinâmicos e sujeitos a um deslocamento. Após a conclusão de um ato, existem, portanto, apenas duas opções: rememorar ou repetir. Segundo a mesma autora, a performance é compreendida como algo que acontece no presente.

Sobre a presentificação ligada ao *performer*, Jacques Derrida (1970) afirma que cada momento do presente é envolvido em um imediato passado e um iminente futuro. Dessa forma, a performance possibilita o cruzamento entre presença e ausência. Para melhor intensificar a reflexão sobre este assunto, recorro a André Lepecky (2004), o qual destaca esta

abordagem a partir do significado do movimento. O autor, reportando-se ao contexto da dança, afirma que nenhum movimento é reproduzível enquanto relacionado a uma presença interligada com o desaparecimento e a ausência.

Tal reflexão pode ser comungada com a teoria de Gilpin (2007), segundo a qual a recriação de um evento de um espetáculo é praticamente impossível. Para a autora, a performance de movimento é caracterizada exatamente pelo fato de desaparecer. Ele aproxima a morte do movimento, relacionando-a ao deslocamento entre presente e ausente. É com base neste assunto que Sally Ann Ness (1996) faz uma referência à Phelan, trazendo o conceito do “agora” performativo. Ou seja, um sentido de performativo que envolve o *performer* ligado a uma questão de deslocamento temporal e espacial, aqui também caracterizado pelo desaparecimento, em que a presença do atuante na performance estabelece a sua duração.

Após a introdução do conceito de *performer* como atuante que, através da própria presença, desenvolve uma ação, é necessário tratar o corpo como meio e instrumento de atuação. A fisicalidade da performance enquanto encenação do corpo, e o próprio conceito de comportamento performativo, relacionam-se à corporalidade da experiência, tanto do *performer* quanto do público. Essa relação integra o corpo físico/biológico e o corpo emocional e sensível.

Essa concepção introduz o que é definido por Ness (1996) como “*embodiement*”, processo através do qual as experiências são reelaboradas por um corpo vivo em constante mudança sobre si e sobre o meio no qual está inserido. Trata-se de uma vivência-incorporação que se relaciona a um trânsito entre o corpo e a mente carregado de uma “[...] forte carga sensitiva, política e psíquica inconsciente.” (PHELAN, 2004, p.17). O corpo do *performer* pode ser compreendido como um corpo que se relaciona e procura ações em conjunto com os outros corpos a serem contemplados em ação e vida.

As performances do coletivo *Laborieur* e suas *Interventions Urbaines*, e especialmente o espetáculo teatral *Camélia et Ravelovitch* me faz pensar nesse corpo que se relaciona e que se transforma em cena apreciado como ação e vida. No primeiro momento, observamos as atividades extracotidianas do público nos metrô de Paris. Em seguida, *transcodificamos* estas atividades nas próprias ações corporais em um processo de coreografia daquela cena. Assim sendo, o corpo do pesquisador/sujeito em cena foi transportado para o palco em forma de espetáculo teatral e para a escrita acadêmica nesta pesquisa. Quando desenvolvo este procedimento metodológico em minhas atividades laborais, estou planejando, esboçando, desenhando, fazendo um esquema de texto, ao que chamo arquitetura da cena.

O lugar fronteiriço dessas experiências que se transformam em cena com essas atividades aconteceu em um contexto cultural distante de minha cultura de origem. Por essa razão, tinha um grande desafio a ser enfrentado: como iria trabalhar com o teatro, principalmente com o teatro que privilegia o texto, em uma língua – o francês – que não era minha língua materna? A questão não residia apenas em falar bem o francês, mas em apreender, compreender, desenvolver a arquitetura daquela cultura.

Essa problemática, inicialmente, pareceu-me desafiadora, haja visto que a França, assim como vários outros países, considera exótica e, por consequência, exclui qualquer cultura que não se aproxime da sua forma de ser/pensar/agir. Por essa razão, esse processo se configurou como a negação dessa cultura, o que, muitas vezes, fazia-me forçar um sotaque que não possuía, apenas para reforçar, que de fato, não pertencia àquela cultura.

Para Stuart Hall (2006), nos últimos anos, a sociedade moderna vem fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que até então, forneciam-nos sólidas localizações como indivíduos sociais. Tais mudanças acabam por interferir em nossas identidades pessoais, na medida em que abalam a ideia que temos de nós mesmos enquanto sujeitos integrados em um processo de deslocamento ou descentração do sujeito. Este duplo deslocamento, descentração dos indivíduos, quer seja de seu lugar no mundo social e cultural, quer seja de si mesmos constitui uma crise de identidade para o indivíduo.

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p. 13)

Em concordância com o autor acima citado, à medida que o sistema de significação e representação cultural se multiplica, passamos a conviver com uma multiplicidade de identidades, com as quais poderíamos nos identificar, ainda que temporariamente. Tais diferenças culturais me reportam à reflexão sobre minha trajetória de vida, pois nasci em Belém do Pará, onde morei até os 17 anos. Em seguida, fui para Salvador, na Bahia, onde concluí o Bacharelado em Teatro pela UFBA e, mais tarde, o Mestrado em Artes Cênicas que, embora tenha defendido na mesma instituição, em Salvador, possibilitou-me desenvolver um estágio nesta mesma área em Paris. No ano seguinte, com o ingresso no Doutorado do Programa em Artes Cênicas da UFBA, retornei a Paris para um novo estágio relacionado a

este doutoramento. Essas experiências foram importantes para a percepção de questões que envolvem a diversidade cultural.

A relação cultural com o corpo em Paris é apresentada de uma maneira diferente do contexto do qual me inseria até então. Na França, existe um cuidado quase religioso e pudico que, muitas vezes, parecia-me um desafio a ser enfrentado no processo de criação teatral. Com frequência, as pessoas não se tocam, não se olham, não extravasam as possibilidades que temos com o corpo. O resultado deste comportamento é um corpo rígido e com muitos limites. Naquela cidade, o ato de tentar falar com alguém sem conhecê-la pode significar uma agressão, uma invasão de espaço. Esses comportamentos fazem parte do contexto cultural daquele povo.

O meu processo de pertencimento daquela cultura foi gradativo, merecendo destacar o espaço do teatro, no qual, muitas vezes, deparei-me com novas técnicas importantes para meu conhecimento nesta área. Para melhor exemplificar, após alguns meses como integrante do *Laborieur*, trabalhando com as *Interventions Zurbaines*, envolvi-me na criação coletiva para a montagem do espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, na companhia *Plume la poule*, todos integrantes da associação RHEA.

A participação em *Camélia et Ravelovitch* me impôs rígidos critérios que fizeram parte do processo seletivo, culminando em mudanças de comportamento na minha vida cotidiana, tais como: falar uma língua que não era a minha e sem sotaque; recodificar o meu corpo, retrabalhando alguns códigos sociais; mudar o tom de minha fala e, até mesmo, a forma de olhar, de observar as pessoas sem, no entanto, “invadir” o seu espaço individual. Detalho, com precisão, as etapas da construção de *Ravelovitch* e o espetáculo no capítulo V desta Tese.

Ao longo das etapas voltadas para a criação coletiva, deparei-me com uma coreografia, marcada por um sistema de códigos elaborados, pautados em experiências cênicas anteriores de cada um dos componentes do grupo. Com essa vivência, vislumbrei uma forma de pensar o fazer teatral, a partir dessa narrativa de corpos em sua luta cotidiana, em busca de objetivos comuns para a elaboração da cena.

Aquele momento possibilitou minha identificação como *performer*/pesquisador que desenvolve uma escrita para as Artes Cênicas, em uma associação da teoria com as próprias experiências de vida levadas para a cena. Penso que aceitar a cultura do outro requer de si mesmo a compreensão de seu contexto em toda a dimensão que concerne as diferenças. É desta forma que me propus, nesta pesquisa, a uma metodologia de trabalho cênico

comprometido com as diferenças culturais e traçando um paralelo com o que Bhabha chama de “*culturas de sobrevivência*”.

Uma forma de pensar o teatro sob a ótica de um diálogo com a teoria crítica “sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento” (BHABHA, 1998, p.240). Bhabha se refere às formas culturais que surgem da marginalidade social e que, como estratégia de sobrevivência, conseguem ser tanto *transnacionais* como *tradutórias*.

Foi atuando como *Performer/pesquisador* e pensando em uma escrita em campo que aponta as experiências e diferenças culturais, que pude desenvolver essa reflexão do que esse “não lugar” representa e como ele foi sofrido, mas estimulador para a minha criação artística. A seguir, reflito como a performance foi compreendida na Intervenção Urbana, *Onde Você Mora?* propondo uma interface com o teatro.

2.4.2 A performance e o teatro em *Onde Você Mora*²³? Os primeiros movimentos da rua para cena

Neste momento da pesquisa, proponho um recuo estratégico para entender o “escorregadio” termo performance. Voltando à etimologia dessa palavra, chegaremos ao latim, *per-formare*, que significa “realizar”. Tudo indica que foi assimilado pela língua inglesa a partir do francês antigo *parformance* do século XVI. O vocábulo inglês pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma representação teatral ou um feito acrobático.

A origem da palavra performance, tendo, também, como subjetivo, o desempenho, vem da tradição egípcia, primeiramente usada como um termo relativo às artes do espetáculo. A *Performance* era um ritual de encontro de artistas itinerantes que, no final de um longo dia de trabalho construindo pirâmides, encontravam-se para praticar as mais diversas artes e se divertir.

Mais adiante, a partir do olhar sobre a performance social, Schechner cria, nos anos 70, nos Estados Unidos, o primeiro departamento em Estudos da Performance. Para

²³ O título no original é: *Où habites-tu?*

Schechner (2003), o termo performance consegue reunir não só um gênero artístico surgido a partir dos anos 50, como, também, um amplo campo conceitual que reúne categorias e disciplinas que agem de forma interdependente. Tais configurações teóricas, na academia do final do século XX, tinham, como principais características, o caráter multidisciplinar: incluir todas as várias modalidades cênicas; aproximar a arte do cotidiano e vice-versa; ter o próprio artista e seu corpo como principal instrumento de comunicação e propor a interatividade com a platéia que abandonava o lugar passivo.

A arte da performance torna-se um gênero mais amplo ao pesquisar novas formas de comunicação, para explorar não só as capacidades corporais dos artistas, mas, também, para envolver aspectos individuais e sociais, na tentativa de transformá-los em sua própria obra, ou seja, sujeito e objeto de sua arte. Como define o performer Gregory Battcock, através da performance que ele chama “escultura com vida”, onde a figura do artista é o instrumento de arte. É a própria arte.



Figura 24: Gilbert & George 1970 – *Living Sculptures*²⁴

Compreendo a performance como uma propulsora da teatralização de espaços não convencionais na arte contemporânea, pois, diferentemente do teatro popular ou folclórico, que já nasceram na rua, a performance criada no século XX nasceu da junção de várias artes e, por não ser somente teatro, não poderia acontecer em uma sala de teatro. Nascida neste território de fronteira, a performance extrapola os limites do palco, aproxima o cotidiano da cena e a cena do cotidiano. A arte da performance chama a platéia para participar da cena e performar como sujeito de sua criação, extrapolando a condição de mero executor. Neste

²⁴ Embora ainda estudantes, Gilbert & George fez o *Singing Sculpture*, que foi realizada pela primeira vez na Nigel Greenwood Gallery em 1970. Flanagan and Allen Underneath the Arches Para este desempenho que cobrem as suas cabeças e as mãos em multicoloridas pós metalizado, estava sobre uma mesa e cantou junto e se mudou para uma gravação de Flanagan e Allen canção " Debaixo dos Arcos ", por vezes, para um dia de cada vez. tornou uma espécie de uniforme para eles. Eles raramente aparecem em público sem desgastá-los, também é incomum para um dos dois para ser visto sem o outro. Os parceiros se consideram como "esculturas vivas". Eles se recusam a dissociar a sua arte de suas vidas cotidianas, insistindo que tudo que eles fazem é arte.

sentido, para além de uma linguagem artística, a performance é um campo teórico que questiona a vida social.



Figura 25: Alberto Pimenta – Homo Sapiens, 1977²⁵.

Tida como “arte viva”, a performance foi primeiramente criada com o intuito de quebrar o molde da arte dominante e foi estabelecida como um catalisador de novas ideias. A performance não nasceu para ser classificada, nasceu da necessidade de certos grupos poderem trabalhar livremente todas as artes juntas, podendo, assim, fazer algo coletivo, uma produção conjunta.

Abordar as *Interventions Urbaines* sob o olhar dos estudos da performance abre possibilidades de pensá-la, sob a perspectiva de Schechner (2003), que reconhece quatro contextos gerais nos quais se pode apresentar uma performance: “Ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas”. Para Schechner, o *ser* é a existência de si mesmo. O *fazer* é a atividade que existe dos *quizes*. O *mostrar-se fazendo* é performar – apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar todas essas ações no contexto das Intervenções Urbanas é uma das funções desta Tese. “É muito importante distinguirmos essas ações umas das outras, pois, caso contrário, poder-se-á cair em um abismo sem fundo e sem respostas” (SCHECHNER, 2003, p.26).

Segundo ainda tal ponto de vista, não é mais a performance que se torna parte das Artes Cênicas, e sim estas que se tornam parte da arte da performance, e, embora tal linguagem artística implique em um ato transacional entre quem apresenta e quem assiste, mantendo, assim, uma determinada estrutura teatral organizada por códigos, esta tem a peculiaridade de acontecer em um espaço liminar, entendido como um espaço que é interpretado não segundo as regras do cotidiano, mas que se abre para a exploração de um nível extracotidiano.

²⁵ Em 1977, Alberto Pimenta realizou um histórico *happening* no Jardim Zoológico de Lisboa: trancou-se numa jaula (que ficava ao lado de uma outra onde estavam dois macacos) com uma tabuleta indicando "Homo sapiens". O acontecimento foi registrado no livro homónimo.

Esse aspecto é ressaltado nas palavras de Carlson (1996), quando diz que todos, um dia, têm consciência de estar brincando de desenvolver um papel social e, apesar de uma ação praticada no palco ser igual a uma executada na vida real, no palco, ela é representada, enquanto, na vida real, ela é apenas feita. Na vida, não refletimos quando desenvolvemos ações como comer, dormir, andar, simplesmente a desenvolvemos. Já no palco, essas ações precisam ser refletidas, trabalhadas, repetidas para não “falsificarmos” a ação. É isso que difere a vida da arte para alguns autores. Carlson (1996) resalta, da mesma forma que Maffesoli, como a “consciência” da performance pode mover-se do palco, do ritual, de outras situações culturais especiais e claramente definidas para a vida de todos os dias.

As ações do coletivo *Laborieur* acontecem tanto em espaços estéticos quanto em espaços do cotidiano com uma intervenção do real com o âmbito teórico. O significado destas atividades está ligado a um desempenho que, em se tratando de uma ação sempre reestimulada por uma definição híbrida, derivada de um conjunto de várias disciplinas, é baseada no que denominamos comportamentos restaurados, ou seja, adquiridos e ressignificados a cada situação em que acontecem.

O conceito de comportamentos restaurados está na vida cotidiana, religiosa ou artística, e consiste, em grande parte, em rotinas, hábitos, rituais e em recombinação de comportamentos previamente exercidos. Para Schechner, o simples ato de escovar os dentes, de cozinhar, ou de se vestir são ações performadas que a pessoa ensaia desde a sua infância, para desempenhá-la mais tarde.

Essa abordagem possibilita pensar o corpo como principal veículo de discurso para os artistas/*performers*, haja visto que ele é o próprio núcleo onde o discurso é inscrito. Muitos autores definiram a performance como o limite estreito de um “gênero” a serviço da designação de uma forma artística híbrida, que permeia o teatro, a dança e as artes plásticas.

Em consonância com Schechner, a performance é um gênero artístico que tem seu valor em si, se configura em um vasto campo teórico e não pode ser confundida apenas como uma área a serviço da esfera teatral ou de qualquer outra esfera do conhecimento, “uma constelação de todos os eventos, onde a maior parte passa despercebido, que se produz entre os intérpretes e os espectadores, entre o momento onde o primeiro espectador entra no espaço da cena e o momento onde o último espectador sai”. (SCHECHNER, 2008, p. 78)

A argumentação acima me faz refletir sobre o teatro, a partir de um ângulo bem singular, que não se restringe a um espaço definido e circunscrito no seio da esfera social como uma mera atividade de entretenimento e luxo. A concepção da multiplicidade do teatro vai religá-lo a uma tela exponencial de atividades ditas “performativas”, ou seja, quando uma

interpretação se estabelece entre um grupo que mostra, encena, diante de outro que, por sua presença, permite a performance acontecer.

O espaço da performance como gênero artístico tem sido, para muitos pesquisadores, o resultado final para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo. O campo de estudos sobre a performance se constituiu a partir de pedaços de bricolagens reconfigurados de teorias anteriores e posteriores lançadas no presente. Este modelo põe em jogo experiências e situações que são fundadas no processo de ensaios, de repertório. Nas *Interventions Zurbaines* e no seu repertório escritural e corporal, busco a possibilidade de propor percepções do ator/*performer* sobre o seu próprio corpo, e, a partir dele, do mundo que o cerca. “Nada pode substituir a performance do artista no corpo a corpo... nada” (GÓMEZ-PEÑA, 2004, p. 85).

A palavra performance foi adotada pelo movimento artístico surgido nos anos 70, nos Estados Unidos, que remonta aos movimentos precursores *happening* e *body art* (arte do corpo). Estes se referem a um gênero artístico que se manifestou a partir da década de 50, nos Estados Unidos e que unia artistas plásticos, escritores, atores e dançarinos sob a influência da *Live art*. Eles reproduziam cenas do cotidiano em apresentações cujos cenários eram instalações plásticas definidas como *collages*.

Uma declaração assinada por cinquenta autores de *happening* assim o definiram: articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente participa dele. É o fim da noção de atores e público. Em um *happening*, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe uma só ‘direção’, como no teatro ou no museu, nem mais ferros atrás das grades, como no zoológico. (GLUSBERG, 1987, p. 34). Desenvolvida a partir do *happening*, a *body art* exigia não só maior presença do artista, mas, também, que ele fosse a própria obra de arte.

Tanto o *happening* como a *body art* trazem diversas tendências internas, tendo, como denominador comum, a proposta de desfetizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura, trazendo-o à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual ele depende (GLUSBERG, 1987, p. 43).

A performance se transforma em uma rara forma da arte viva, a qual o público é ativamente confrontado com os artistas e suas ideias, em um mundo de mutações, de novas mídias. A arte da performance reside também no imprevisível e provocador. Nos anos 50, havia um consenso entre os eruditos ocidentais, segundo os quais a cultura é produzida e

manifestada em seus artefatos, isto é, em seus textos e monumentos que, deste modo, são tomados como o verdadeiro objeto de estudo das humanidades.

Milton Singer (1959) chamou a atenção para o fato de que a cultura é também produzida e manifestada nas performances. Diante desta concepção, o autor nos faz refletir sobre o performativo como uma função constitutiva da cultura. Cabe ressaltar que processos voltados para a performatividade cultural foram desenvolvidos em variadas áreas do conhecimento, ultrapassando o espaço das Artes.

Assim sendo, na antropologia, começou-se a discutir o fenômeno da performance cultural e, mais especificamente, a teoria da literatura de Roland Barthes (1953), cujo trabalho se concentrou na *écriture*, ao invés de no texto estático, como em *Le Dégré Zéro de l'Écriture*, publicado em 1953. Na filosofia, John L. Austin (1979) esboçou a ideia do ato de fala, por meio do qual o autor anunciava que as expressões linguísticas não servem apenas para descrever um procedimento ou para enunciar um fato. Antes, sua expressão executa, simultaneamente, um ato, como o de descrever, afirmar, prometer, felicitar e praguejar. A linguagem não tem apenas uma função referencial, possui, também, uma função performativa.

Nesse caso, compreendo que o teatro cumpre não somente uma função referencial, mas também uma função performativa, ao contrário do que muitos acreditavam no início dos anos 50. Naquele período, o teatro dramático ocidental enfatizava as motivações psicológicas para as ações da personagem, a construção de um enredo, os meios de distribuição, constelações e procedimentos cênicos. Assim, no processo de criação, a função performativa do teatro era desconsiderada.

Fernando Villar, por exemplo, relaciona as criações cênicas que radicalizam procedimentos que ultrapassam as fronteiras do drama muito mais ao âmbito da performance art, mas não exclusivamente às artes plásticas (a teatralidade que despontaria aí), mas também às experiências teatrais da Rússia revolucionária (Meyerhold, formalismo e construtivismo), ao movimento dadaísta, ao Happening etc. Por isso, Villar fala mais de um teatro **pós-performance art**. Não no sentido de superação, mas que vem contaminado pela performance.

Tanto na América quanto na Europa, o teatro experimental dos anos 50 e 60 foram profundamente influenciados pelo trabalho de encenadores do passado Vsevolod Meyerhold (2005), Konstantin Stanilavski (2009) e Jerzy Grotovski (1987), contudo, é o artista e o músico *d'avant garde* e não necessariamente os encenadores que põem em questão a natureza do teatro experimental e a sua representação. O trabalho particular do compositor americano John Cage e, particularmente, os textos que ele consagra ao silêncio e à coincidência foi igualmente, importante assim como as ideias do futurismo, do dadaísmo, do surrealismo, passando por artistas importantes como Marcel Duchamps e Antonin Artaud.

A teoria de Cage afirma que o teatro reside no espírito do espectador e essa consciência foi uma revolução para a sociedade, mas, sobretudo, para os que trabalharam com ele: “Eu me esforço em conscientizar as pessoas de que elas fazem as suas próprias experiências e essa experiência não lhes é imposta” (CAGE apud GOLDBERG, 2004, p. 63). O diretor teatral Richard Schechner (2008), foi profundamente influenciado por John Cage²⁶ e Allan Kaprow²⁷ sobre as ideias relativas à coincidência da vida como teatro e afirma que “o caminho que a música e a pintura traçaram revolucionou também o teatro, que já não caminha mais sozinho, mas possui a performance como interlocutor”. (SCHECHNER, 2008, p. 64)

O teatro/performance britânico dos anos 60 era uma mistura de estilos do teatro de rua, incluindo o mimo, o espetáculo de variedades, a poesia e a confrontação com o público. Os artistas britânicos dos anos 60 diziam que “a fronteira entre a arte e a vida deve existir na fluidez e ser tanto indistinta quanto possível” (GOLDBERG, 2004, p. 68).

Trago para esta reflexão as intervenções do *Laborieur* que apresentam esta característica de um teatro pós-performance arte, no sentido de um teatro que já vem impregnado pela performance. O espetáculo teatral *Camélia et Ravelovitch* é a maior prova desta intercessão. Esse trânsito acontece, também, quando os *performers* do *Laborieur* empregam os seus corpos para desempenhar ações específicas de suas atividades, como a forma pela qual uma ação do cotidiano poderia se transformar em cena, em intervenção urbana. As questões que dizem respeito a personagens fictícias, e todo o seu contexto histórico, que responsável pelas ações e motivações psicológicas não são tão enfatizadas.

No *Laborieur*, os *performers* desempenham ações reais em um espaço real, em um tempo real. O que está em pauta, nas intervenções do *Laborieur*, é o desempenho das ações, e não a relação que possuem, entre si, tal como acontece no teatro convencional – realista/naturalista, que solicita a construção de um personagem pautado no espaço do fictício. Acredito que a função do teatro é pensá-lo como tema das motivações psicológicas para as ações da personagem, da construção de um enredo, das distribuições de cada uma das funções dos integrantes do processo cênico.

²⁶ Cage utilizou-se de desenhos para estabelecer a relação intersemiótica com o som que ele queria ouvir. Ele também questionou a noção de tempo e espaço, e obviamente, teve a vida facilitadíssima com o advento das fitas de gravação e, depois, com os computadores nos quais podemos gravar o presente (para ser usado no futuro, etc.). Cage mostrou que o objeto não precisa existir, porque não existe necessariamente a convenção. A mente tem que estar livre para entrar e sair do ato de ouvir. Tipo, ouvir cada som do jeito que ele é. E, assim, estabelece-se o objeto. Aquele que não existe, existe assim.

²⁷ Allan Kaprow, como artista plástico influenciado pelas vanguardas e, principalmente, por Jackson Pollock (importante artista da vanguarda abstrata), na busca por novas formas de expressão, começou a exploração na arte conceitual, utilizando um conceito próximo ao dadaísmo: a (ainda não nomeada assim) arte processual, segundo a qual o processo, para chegar a um objetivo, é mais importante do que o próprio objetivo, ou objeto, em si.

Sendo assim, o teatro, entendido como a arte performativa *par excellence* – tal como foi realizada na *performance art* –, contribui com a busca de novas percepções para as Artes Cênicas. O trânsito entre o conceitual e o ritual, possibilitado pela utilização das práticas das *Interventions Zurbaines* associadas à criação artística, presente no trabalho das oficinas ministradas pelo *Laborieur*, atrela a performance à vida, colocando em evidência seu poder transformador, como lugar de experimentação de identidades móveis, sempre em construção, e, como experiência, a ser vivenciada no tempo, acontecimento.

Ao lidar de maneira aberta e acolhedora com o processo de subjetivação dos atuantes, na criação e na cena, a performance destaca-se como fazer artístico calcado na experimentação e insiste em propor a questão, que se repete por diversas vezes na história e na filosofia da arte: até que ponto é válida a separação entre arte e vida? A performance se apresenta, então, como “uma prática orientada para a estimulação de acontecimentos e não para a criação de um produto estético” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 14).

É no final dos anos 70 que RoseLee Goldberg escreve nos Estados Unidos, *Performance art: from futurism to present* (o original data de 1979), marco da pesquisa sobre performance, pela abrangência das manifestações estudadas e pelo estudo das origens da performance nos movimentos de vanguarda do início do século XX. Apontada por Goldberg, a performance passeia por diversas mídias (ou disciplinas) – “literatura, poesia, *slides*, música, dança, teatro, arquitetura, pintura, assim como vídeo e filme” (GOLDBERG, 2004). Os pontos de intercessão com essas disciplinas são razões para pensar a performance como conceito, que se estende à arte de maneira geral.

Múltipla em seus meios, híbrida, a performance pode congrega os vários campos da arte e transitar por diferentes direções, do teatro à instalação. Essa variada gama de recursos dos quais a performance se utiliza faz com que sua definição seja bastante mutável e, por vezes, imprecisa. Essa hibridez, no entanto, favorece um texto cênico multifacetado e não linear. (GOLDBERG, 2004, p 55)

A reflexão sobre performance propondo interfaces com o teatro começou a ganhar força em meus estudos a partir de uma das intervenções do *Laborieur*, a qual nos interessava entrar na casa de alguém desconhecido e desenvolver uma intervenção artística – uma minipeça de teatro, uma performance ou a documentação do cotidiano real dos próprios moradores. Esta foi a ideia da intervenção que chamamos *Onde Você Mora?*²⁸, revelando uma inusitada cidade e seus surpreendentes protagonistas.

²⁸ *Où habites-tu?* Esse é o nome da performance em Francês.

Os *performers* de *Onde Você Mora?* exploravam, a pé, um percurso por vários apartamentos e outros tipos de moradias nos bairros parisienses, tendo, como ponto referencial, a Associação RHEA, localizada no centro da cidade. Os espectadores – 2 a cada vez – escolhem um dos três percursos distintos que os conduzem a sete residências. Eles recebem descrições detalhadas dos caminhos, descobrindo o cotidiano do parisiense, seu rosto, biografia, as estruturas arquitetônicas e sociais de sua moradia. Uma mistura de ficção e realidade, teatro e dia-a-dia, intimidade e espetáculo.

Onde Você Mora? já foi apresentada nas cidades de Paris e Avignon e conta com a participação de artistas do *Laborieur* e outros internacionais – Geovana Estrela, de Barcelona, David Shelter, de Londres e Kassiba Tudel, do Marrocos, além dos próprios moradores dos apartamentos e casas visitados, os quais estavam conscientes da intervenção.

Depois de várias intervenções com *Onde Você Mora?*, pesquisei, na internet, outros grupos que trabalhavam com a mesma temática e descobri que existe um grupo germano britânico chamado *Gob Squad*, de *Notingham*, que trabalha com a vida urbana, a sociedade de consumo, carregando uma paixão pelo banal nos espaços ordinários como casas, escritórios, centros comerciais, garagens, parques, mas, também, teatros e galerias. O fato curioso é que uma das performances do *Gog Squad*, chamada *X Habitation*, desenvolvida na década de 70, muito se assemelha com *Onde Você Mora?*, na qual eles entravam nas casas das pessoas para explorarem o cotidiano das mesmas.



Figura 26: Gob Squad *X Habitation*, 1970

Em seguida, a partir da reflexão sobre a semelhança da performance do *Laborieur* com a do *Gog Squad*, percebi onde estava a fronteira do teatro e da performance que investigo. Esta fronteira está no centro dessas experiências que fazem com que uma intervenção ganhe

um outro espaço de discussão: o da cena teatral. Tanto o *Gog Squad* como o *Laborieur* utilizam a performance para construir os seus espetáculos teatrais.

Com essa informação, refleti igualmente, sobre o conceito do “novo”, pois o que eu achava novo – o cruzamento entre teatro e performance já era explorado desde os anos 70. Compreendi que denominar algo de “novo” é relativo, já que o que fazíamos era somente uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado.

Refletindo sobre esta apresentação, percebi, através das Intervenções Urbanas, que estes comportamentos são adaptáveis a uma elaboração para construir uma sequência que apresente mensagens e, para que se possa elaborar, com sentido específico, o que é chamado de "intensidade da performance" (SCHECHNER, 1985, p.11). A restauração de comportamentos, introduzido por Schechner, acontece em situações que são extremamente variáveis, potencialmente infinitas e incomensuráveis, especialmente pelo fato de que se dão “[...] dentro de vários contextos que não são facilmente controláveis. As circunstâncias sociais mudam” (SCHECHNER, 1985, p.43).

A partir da idéia de *Onde Você Mora?*, o *Laborieur* começou uma série de improvisações teatrais, desta vez, nos apartamentos dos integrantes do grupo, e foi dessa experiência que surgiu a fase II do experimento desta Tese²⁹ e a cena três do espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, na qual os personagens começam a contar como foi o dia ele escutando o rádio e ela arrumando o quarto. Esta ação estava ligada à vida urbana, à sociedade de consumo. Essa cena só existiu em nosso repertório porque exploramos essa interface que a performance e o teatro nos possibilitou. Começamos com a intervenção urbana e terminamos na cena de um teatro: *da rua para a cena*. Foi desta maneira que se processou a ideia do ser, fazer e mostrar-se fazendo em *où habites-tu?* em uma perspectiva de interface com o teatro.

²⁹ A fase II como experimento da tese é detalhada no capítulo V, no item 5.2 a partir da página 146.



Figura 27: Improvisações do *Laborieur* nos apartamentos dos integrantes do grupo. Fotos Claude Touré, 2008.

Por esta razão, procuro estar mais atento, para receber/perceber/entender/desenvolver a performance como pesquisador/*performer*. Essas atividades com o *Laborieur* ampliou minha convicção sobre a interseção teatro/performance, na medida em que investe em uma arte que busca evidenciar a força das ações no cotidiano das pessoas, a potencialidade da teatralidade que possuímos e que, muitas vezes, desenvolvemos sem a consciência do seu poder no dia-a-dia.

2.5 DRAMA, ROTEIRO, TEATRO E PERFORMANCE RUMO À CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO

A reflexão, nesta Tese, sobre *script*, drama, teatro e performance está no lugar de identificar e valorizar o cruzamento entre os estudos da performance e os estudos Teatrais, e mostrar como essas atividades são patentes nas práticas do *Laborieur*. Minha pretensão em destacar esse cruzamento está em sinalizar como a evolução destas palavras, sobretudo a performance, ruma em direção à compreensão do que realmente cada uma quer dizer e, melhor, como devemos aplicá-las.

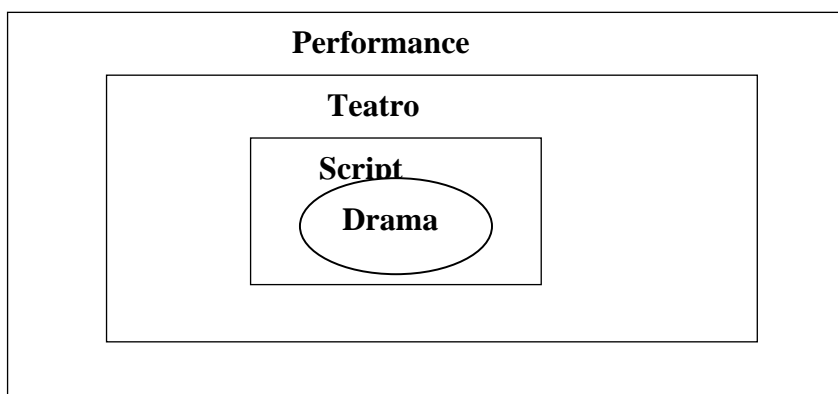
Os fenômenos aos quais denominamos “drama”, “*script*”, “teatro” e “performance”, se produziram nos povos através do mundo em outras épocas, como atestam os historiadores, os arqueólogos e os antropólogos. Entende-se que o ato de dançar, de cantar, de pôr uma máscara ou um figurino para representar outros povos, animais ou seres sobrenaturais, de pôr em cena, no presente, algo que aconteceu no passado, de isolar e de preparar os espaços e/ou os tempos particulares é inerente à condição humana.

Proponho um grande salto na História para dizer que, após a Renascença e até recentemente, a relação entre a ação e o *script* se inverteu. Nas grandes tradições ocidentais,

os traços das ações e a origem do *script* se perderam e foram quase inteiramente suplantados pelo drama. O traço das ações na origem do *script* foi conservado nos divertimentos populares desde a época grecoromana – e provavelmente antes – até os dias atuais.

Porém, na tradição clássica, o *script* parou de funcionar como código de transmissão das ações no tempo. Em seu lugar, as ações de cada “encenação” viraram o meio de representar e de interpretar as palavras do drama. Em geral, o homem deu, no curso da história, uma atenção cruzada à transmissão literal das palavras, mesmo que a maneira de dizê-las e os gestos que as acompanham tenham-nas deixado a mercê dos intérpretes. Vimos, com isso, um declínio no interesse pelos *scripts*.

Na tradição ocidental, acostumamo-nos a dar atenção a essa forma especializada do *script*, a qual chamamos drama. Porém, a *avant-garde* ocidental e os teatros tradicionais de fora recentralizaram nossa atenção sobre os aspectos ativos do *script*, para além deste, sobre o “teatro”, e a “performance” em geral. Assumo, no entanto, que o emprego das palavras *script*, drama, teatro e performance é extremamente “pesado” e difícil de definir, pois elas não procedem de um sinônimo neutro. Proponho o seguinte esquema para deixar minha ideia mais clara, no que diz respeito a minha pesquisa de doutoramento:



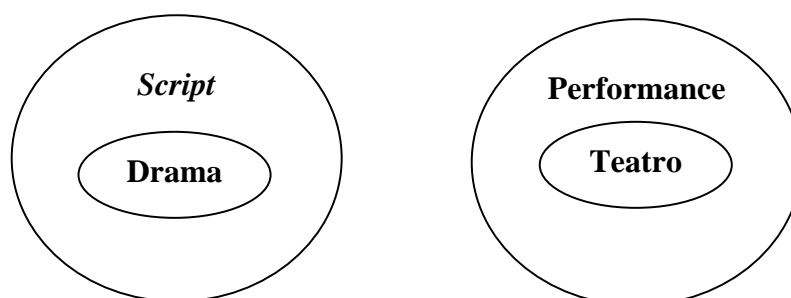
O círculo do drama é menor, porém, mais intenso e ardente, compreendendo os textos, partições, roteiro, diretivas, planos do diário de bordo ou cartas escritas. O drama é transportável de um lugar ou de um tempo para outro, independentemente dos indivíduos que os transmitem, que podem ser simples mensageiros, incapazes de lê-los e, menos ainda, compreendê-los ou pô-los em cena. “O movimento em direção ao coletivo, ao grupo, à identificação com os outros conduz ao teatro. O movimento em direção ao individualismo, à afirmação pessoal e à confrontação entre indivíduos conduz ao que denominamos de drama”. (SHECHNER, 102, 2008)

O esquema do *script* designa o que é passível de ser transmitido de um tempo e de um lugar para outro; códigos elementares de um acontecimento. O *script* é transmitido de pessoa para pessoa, e aquele que passa não é um simples mensageiro e deve conhecer o *script* para explicá-lo. Já o teatro é um evento representado por um grupo particular de intérpretes. O teatro é concreto e imediato. Habitualmente, o teatro é a manifestação ou a representação de um drama e/ou de um *script*.

O círculo da performance é o mais largo e o mais aberto e designa a constelação de todos os eventos – a maior parte despercebidos – que se reproduzem, entre os intérprete e os espectadores, desde o momento em que o primeiro espectador entra até o momento que o último parte. A amplitude do círculo é proporcional à do tempo e do espaço que ele recobre e do campo de ideias que ele ocupa. Genericamente falando, o círculo maior contém todos os círculos menores.

De forma simples, podemos entender que o drama é o universo do autor, do compositor; o *script*, o universo do que ensina, do mestre; o teatro, o universo dos atores e a performance, o universo também do público. É evidente que, às vezes, o autor é o guru e o ator, e que o ator é também espectador. É preciso dizer que a fronteira entre a performance e a vida cotidiana é flexível e arbitrária, e varia grandemente de uma cultura e de uma situação para outra. Estas fronteiras podem ser fixadas diferentemente segundo as culturas.

O teatro se inscreve no campo largo; o da performance, e contém, no seu centro, o *script*, e, às vezes, o drama. E mesmo que a gente conceba o drama como uma forma especializada do *script*, podemos considerar o teatro como uma forma especializada da performance. Desta forma, proponho um segundo quadro:



Existem culturas que preferem se aliar ao “casal” drama-*script* do que ao teatro-performance. O contrário também é possível. O drama, mesmo tendo grande importância na história universal, não conseguiu ganhar força ao longo de sua evolução. Somente no final do

século XIX é que o texto escrito foi privilegiado – com Stanislavski e outros –, a ponto de quase excluir o binômio teatro-performance.

No início do século XX, assistimos à subida do drama com força total, sob influência não-ocidental; porém, nos teatros ocidentais, revezado pela *avant-garde*, antes deste ser adotado pela maioria. Mesmo com toda a força reconquistada pelo teatro-performance de Robert Wilson e Philip Glas (*Einstein On The Beach, Act III: Spaceship*, 1976), o *drama-script* domina ainda a performance ocidental, mesmo entre os *avant-gardistas*.

No teatro ocidental damos uma atenção cruzada às articulações que aparentemente unem os círculos de um e de outro. O teatro mimético ilusionista se fundamenta na dissimulação das articulações que unem o drama ao *script*, ao teatro e à performance. Há, no entanto, grupos que querem ver o teatro como algo real, com pessoas que se mutilam em cena. Algumas pessoas querem ver a performance neste mesmo nível de realidade, o que penso ser uma grande confusão, pois muitos identificam a performance somente na fronteira de situações de risco, entre vida e morte, a exemplo do famoso *performer* Stelarc em *Sitting/Event for Rock Suspension*, 1980, em que o artista fazia-se perfurar o corpo com anzóis inox para, em seguida, ser suspenso, em uma galeria.

Quando o teatro se aproxima desse limite, ele muda fundamentalmente. Porém, estas pequenas “ações reais” são emblemáticas ou simbólicas. Para que elas se desenvolvam no teatro, é preciso haver conflito. Turner situa a essência do drama no conflito e na resolução deste. Investigo, com esta Tese, uma forma de trabalhar com o teatro e a performance no lugar de transformação, na maneira de fazer do teatro um lugar de experimentação, de representação e de mudanças. Penso que a partir do emprego das Intervenções Urbanas como método de trabalho, as transformações no teatro que conhecia e trabalhava anteriormente aconteceram em três lugares diferentes e em três níveis distintos: no drama, com os atores/intérpretes, e com o público.

Quando reflito sobre o drama estético, percebo que não há mudança corporal permanente. Dessa forma, mantenho, intencionalmente, uma distância entre a vida dos personagens da estória e a vida dos intérpretes dessa estória. Encenar o papel de um amante, de um matador ou de vítima deste matador – personagens tradicionais no teatro ocidental –, ser transformado em Deus ou entrar em transe – situação não tradicional no teatro não ocidental – exige transformações fundamentais do ser e não somente da aparência. Ou seja, exige pleno envolvimento do artista.

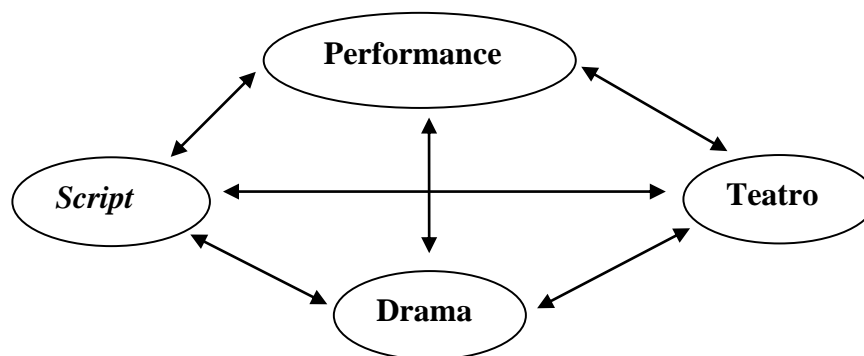
A performance em oposição ao drama é social, e é no nível da performance que os dramas estéticos e sociais se encontram. O drama estético tem por função agir sobre a consciência do público, da mesma maneira que o drama social age com os outros, oferecendo-lhes um meio de transformação. Por exemplo, um homem solteiro se transforma em marido de alguém pela cerimônia de casamento. Durante a cerimônia, ele tem o status de homem casado. O papel de marido é o papel que ele encenou durante a efetivação da transformação de solteiro em casado.

A situação do ator no drama é complexa, pois a peça é reencenada várias vezes e, a cada vez, o ator é obrigado a partir da mesma posição. Neste caso, o ator faz uma viagem que o permite encontrar sempre seu ponto de partida, enquanto o público é transportado para outro lugar durante a encenação. No drama estético, muitas técnicas foram elaboradas com vistas a transformar seu personagem, e outras tantas são utilizadas para lhe devolver sua vida cotidiana. E onde fica a performance, que não trabalha com a ideia de personagem mas a personificação da persona, no meio desta discussão?

Quando penso na performance e utilizo as Intervenções Urbanas como metodologia de trabalho para a construção de um espetáculo teatral, faço-o porque posso isolá-las em três categorias: a performance estética, a qual a consciência do público é afetada pela impressão produzida pelo intérprete; o ritual, em que o sujeito da cerimônia é transformado pela impressão produzida pelo intérprete oficial; e o drama social, no qual todos os participantes se submetem às mudanças cotidianas.

Mesmo com todas as críticas contrárias, a performance encontrou um lugar no teatro ocidental, a exemplo de Brecht, que também contribuiu por meio do cinema-documentário. A forma de encenação dos atores chineses, que colocaram nú a articulação entre o teatro e o *script*, sofreu influência direta do encontro entre a performance e o teatro. Existem vários outros exemplos, na história do teatro, que mostram a evolução do *script*, do drama, da performance e do teatro, igualmente. Artistas como Richard Foreman e Robert Wilson exploraram, com muito êxito, na década de 70, as disjunções entre o *script* e o drama, entre o teatro e a performance.

O espetáculo teatral encenado pelo coletivo *Laborieur Camélia et Ravelovitch* é resultado de um processo em que o *script*, o drama, o teatro e a performance foram operantes na criação. Sendo assim, com o espetáculo, o esquema apresentado anteriormente ficou desta forma:



Desta maneira, vemos que estes elementos, compostos preferencialmente dos universos do Teatro e da Performance nas atividades do coletivo *Laborieur*, possuíam o mesmo operador, o qual era acionado de acordo com a necessidade do processo de trabalho. Por vezes, trabalhávamos centrados no *script*, ora com o drama, depois com a performance, para, em seguida, inserirmos o teatro. Ao mesmo tempo em que tínhamos a necessidade de trabalhar, às vezes, separadamente, esses conceitos, sabíamos que eles, para a noção de criação, faziam parte de um mesmo universo: o da criação coletiva.

O processo para a conclusão destas etapas se deu da seguinte forma: o momento de nos reunirmos para a escolha de um tema era o momento de pensarmos no *script*. Com o *script* roteirizado em mãos, era hora de irmos para a ação, a performance nas ruas. Uma vez registradas essas ações, era o momento de assistirmos a tudo para observar o que funcionava ou não na ação.

A próxima etapa consistia em nos reunirmos em uma sala e improvisarmos as ações desenvolvidas nas ruas. O resultado deste trabalho árduo é o que chamamos de drama. Este é o momento de pôr no papel o resultado das improvisações. Com o drama pronto, era chegada a hora de ensaiar a peça. É evidente que o texto não era fixo, e tínhamos liberdade para modificá-lo de acordo com nossas necessidades, a exemplo de uma cena que não ia para frente, a fluidez do texto facilitando o trabalho dos atores, a lógica da construção psicológica, as lógicas da análise ativa, algo que funcionasse nas improvisações, mas que não coubesse no texto final e sugestões pessoais de cada ator.

O texto foi construído todo em cima das Intervenções Urbanas que desenvolvíamos nos metrô e acabou perdendo o seu caráter realista, permitindo aos dois personagens atuarem mais no plano do imaginário. É impressionante porque todas essas ações foram extraídas do real. Digo isso porque alguns processos teatrais trabalham do imaginário para o real e nós fomos do real para o imaginário, pensando que íamos ficar por lá, mas, pouco a pouco, estávamos imergindo no expressionismo, no surreal. As

improvisações foram decisivas nesse processo, pois era a partir delas que dávamos margem a nosso imaginário. Era nesse momento que utilizávamos a licença poética teatral para, em seguida, escrevê-la. Porém, o final do espetáculo, onde meu personagem decide se entregar e morrer era o momento em que precisávamos do realismo das intervenções. Mas como inseri-lo em meio a tantas ações imaginárias e surreais? Nesse momento, tivemos que mudar não só o texto, mas, também, a forma de encenação da peça. Não mudamos tudo, é evidente, mas adaptamos algumas ações e falas que expressassem esse tom realista para chegarmos nessa cena final. Foi um pouco complicado, pois já estávamos no final do processo de criação, e tivemos que retrabalhar várias coisas faltando algumas semanas para estrear o espetáculo. (CADERNO DE ANOTAÇÕES DO ESPETÁCULO TEATRAL *CAMELIA ET RAVELOVICH* cena XII, 12 DE JANEIRO DE 2009)

Em seguida, era o momento de apresentarmos este resultado para uma platéia, um público. E onde entra a performance neste processo de construção da cena teatral? A performance é o todo, o motor de nosso trabalho. A performance está no antes, no durante e no depois da criação. Porém, para se chegar a qualquer resultado, no universo teatral, é preciso ensaiar, *répéter*, em francês, que, literalmente, quer dizer repetir. Precisamos repetir muito para delimitarmos a *mise en scène*, a partir da arquitetura das partituras, das marcações, da aplicação da análise ativa. O ensaio foi muito importante no meu processo de composição do personagem no espetáculo *Camélia et Ravelovitch*.

Foram as aplicações do drama, roteiro, teatro e performance no meu processo de trabalho junto ao *Laborieur* que me fizeram refletir a possibilidade de trabalhar com as suas respectivas fronteiras, trazendo-as para a minha criação no espetáculo *Camélia et Ravelovitch*.

III PESQUISA DE CAMPO E PERFORMANCE

3.1 PARTICIPAÇÃO OBSERVADA COMO MÉTODO PARA PESQUISA/CRIAÇÃO NAS *INTERVENTIONS ZURBAINES*

Cena do cotidiano no metrô:

Estou sentando no vagão do metrô da linha quatro, que liga *Porte d'Orleans* à *Porte de Gliganncourt*, em Paris. É uma manhã fria do inverno parisiense. Há várias outras pessoas no mesmo vagão: os parisienses que vão ao trabalho, os turistas, sempre numerosos, os artistas populares, os pedintes de dinheiro. Observo tudo com muita atenção, até que vejo entrar um rapaz com aproximadamente 25 anos, loiro, olhos verdes, estatura mediana, como a minha – cerca de 1.75m. Ele usa uma calça jeans preta, sapatos bico fino também pretos, meias cinzas, cinturão marrom escuro, camisa de manga comprida lilás, um cachecol preto e um manto vermelho escuro. Ele me chama atenção por usar um manto vermelho: nunca tinha visto nada igual. Sem falar com ninguém, ele se coloca no meio do vagão e fixa um ponto a sua frente, permanecendo nesta ação por 10 minutos. De repente, ele começa a rir. É um riso tímido, mas que vai gradativamente aumentando de intensidade. Algumas pessoas são contaminadas por este riso, enquanto outras tantas se sentem incomodadas. Assim como começou, do nada, ele pára a ação, que durou aproximadamente sete minutos. Ele volta a fixar um ponto a sua frente e começa, desta vez, a chorar. Esse choro, como o riso, ganha intensidade a ponto de algumas pessoas se emocionarem com ele. Contudo, ninguém se aproxima. (CADERNO DE ANOTAÇÕES DURANTE A PESQUISA DE CAMPO, FEVEREIRO DE 2008)

Para a elaboração desta pesquisa, fundamentei-me, também, na etnografia, para o aprofundamento da reflexão sobre abordagens voltadas ao processo de criação. A etnografia é uma metodologia qualitativa de pesquisa que teve sua origem na antropologia, sendo compreendida como um vasto campo teórico no curso das últimas décadas. O método etnográfico se concentra nas descrições científicas de grupos culturais, assim como se refere à análise descritiva das sociedades humanas, principalmente as tradicionais e os pequenos grupos étnicos.

No método etnográfico, o pesquisador é considerado o principal instrumento e tem a flexibilidade de decidir quando e como coletar os dados. A principal forma de coleta é por meio da observação participante, com entrevistas, conversas informais, análise documental e história de vida. Assim sendo, a etnografia pode ser entendida como método desafiante e transgressor na relação com os múltiplos paradigmas apresentados pela filosofia pós-estruturalista.

Atualmente, existem modos de operação das pesquisas etnográficas que buscam padrões culturais e humanos mais abrangentes, a exemplo da autoetnografia, etnografia confessional, etnografia crítica e a etnografia dramática, que, segundo Van Maanen (1995),

está fundamentada, principalmente, na narração de eventos particulares, nas sequências de eventos de óbvio significado entre os membros culturais estudados. Nesta perspectiva, a etnografia dramática envolve histórias e formas típicas da ficção literária, alegorias, além de ensaios pessoais como técnicas de documentação de obras artísticas. Grande parte dos etnógrafos do século passado não se interessava pelo estudo empírico, mas pela análise de documentos, reportagens, cartas enviadas por membros de expedições científicas ou administradores coloniais, missionários, comerciantes e afins, a exemplo de Marcel Mauss.

Mais tarde, estudiosos da etnografia constataram a importância de que o pesquisador voltado para esta área do conhecimento esteja inserido no ambiente natural e tenha uma relação íntima e pessoal com o grupo de nativos. Para eles, era de suma importância a investigação acerca dos típicos modos de pensar e sentir, correspondentes à cultura, às instituições e a uma dada comunidade. A observação participante como vivência, por exemplo, foi largamente utilizada por Claude Levi-Strauss em suas pesquisas antropológicas.

Quanto aos modelos de etnografia, James Clifford (2002) propõe um leque de variedades — **realista, transgressora, alegórica e surreal** – quando questiona a ideia de que o pesquisador é compreendido como o detentor do saber, enquanto o sujeito participante é apenas um “outro” e, portanto, deslocado do processo em sua totalidade. Segundo o mesmo autor, a maneira mais evidente de percebermos se um texto possui características do surreal está na sua construção e na sua apresentação através da justaposição, *collage* e transgressão como eixo da escrita. Contudo, como pesquisadores, não devemos pensá-la como algo já proposto, definido, mas como elemento modificador e transformador da ideia e da escrita.

(...) o efeito de sua reflexão é desestabilizar a própria noção antropológica ou etnográfica de cultura, tal como se configurou ao longo do século XX. Aquelas concepções em que a ‘cultura’ aparece como uma totalidade integrada no espaço e contínua no tempo, dotada de uma ‘identidade’ e de fronteiras muito bem definidas, fundadas em ‘raízes’ e portadora de ‘autenticidades’ (CLIFFORD, 2002, p. 11).

Clifford criticou o método antigo de pesquisas com enfoque em concepções, cuja cultura aparece como uma totalidade integrada no espaço e contínua no tempo, suscitando um método capaz de quebrar com as estruturas elitistas e dominantes. A etnografia utilizada por Clifford diferencia a técnica da pesquisa empírica de uma ciência humana, que, na França, foi chamada de Etnologia; na Inglaterra, de Antropologia Social e, na América, de Antropologia

Cultural. Estas taxonomias confirmam que existe uma predisposição cultural mais abrangente, que atravessa a Antropologia moderna e que partilha com a arte e a escrita no século XXI.

Meu trabalho de registro etnográfico com as *Interventions Urbaines* inclui a retórica das entrevistas com os participantes, assim como as reações do público em diferentes circunstâncias da cena. O contraponto proposto com minhas performances no *Laborieur* é elaborado não para esboçar uma galeria de tipos representativos, a partir de estereótipos, mas para firmar uma escrita e um corpo crítico-político na performance. Na reprodução das intervenções, carrego comigo uma ampla carga de ideologias contrárias a este modelo de percepção e encenação. Concentro o meu olhar de etnógrafo/*performer* para revelar, através de brechas e rachaduras, meus próprios propósitos, enquanto composições cênico-coreográficas.

Penso que, com as *Interventions Urbaines*, transformei o familiar em estranho nesta pesquisa quando optei por trabalhar com o sujeito, transformando-me nele; quando decidi trabalhar com um grupo transgressor, anárquico, carregado de performatividade que propõe uma metodologia pessoal de trabalho para se pensar a composição do personagem. Nesta tese, concentro meu olhar etnográfico/performativo para revelar, através de rachaduras, meus propósitos enquanto composições cênicas da etnografia no desenvolvimento dos experimentos com as performances do coletivo *Laborieur*. O ato de selecionar as performances do *Laborieur* me desperta um profundo interesse em viabilizar uma etnografia que expresse uma subversiva crítica cultural.

Dentre todas as etnografias propostas por Clifford, a que invoco com mais propriedade e interesse – até pelo contexto da performance que proponho – é o surrealismo, pois, concordando com Fernando Passos, “toda a etnografia é mesmo surreal, ou, melhor dizendo, assim como todo surrealismo é mesmo etnográfico, toda a etnografia é, também, surreal”. (PASSOS, 2006, p. 54)

O Surrealismo, compreendido, nesta pesquisa, em seu sentido mais amplo possível, circunscreve uma estética que valoriza fragmentos, inusitadas justaposições e curiosas coleções; uma estética cuja função é provocar a manifestação de realidades extraordinárias, extraídas dos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente. Concordando ainda com Passos, “escrever etnografias, tendo a colagem como modelo seria evitar o retrato de culturas como inteiros orgânicos ou mundos realísticos e unificados, sujeitos a um incessante discurso explicativo” (PASSOS, 2004, p. 62).

Importa mencionar que, nesta pesquisa, o interesse maior com a etnografia, enquanto colagem, está na montagem que contém vozes outras que vão além da do etnógrafo. Depois de refletir sobre esse assunto durante o trabalho de campo, na tentativa de fixar uma metodologia pessoal, procurei entender a etnografia surrealista como um método de pesquisa. Indo mais longe, como um pensamento disciplinar enquanto evidência de uma dinâmica da informação que se viu limitada pela leitura mecânica sobre ela realizada. “O que interessa é o fenômeno multidimensional e não a disciplina que recorta uma dimensão deste fenômeno. Tudo é humano” (PÁDUA, 1997, p. 27).

Por meio da pesquisa de campo etnográfica, descobri a possibilidade de estar “em cena”, performando com os sujeitos. Foi dessa maneira que percebi que, ao estar na cena, observava e era, também, observado. Sob essa perspectiva, foi possível chamar meu trabalho de campo, nas Artes Cênicas, de “participação observada” e não mais – como fizera inicialmente com a técnica utilizada pelas Ciências Sociais – de observação participante.

Malinowski modificou a observação participante a partir de seus registros pessoais em campo, denominando-o de observação participante AUTÊNTICA. Muitos autores o questionam quanto a essa autenticidade. O aprofundamento em tais proposições ampliou a minha compreensão sobre o que Malinowski chama de autêntico, lembrando sua afirmativa: “Conviver para escrever” (MALINOWSKI, 1996, p. 129-154). Em diálogo com este autor, compreendi que a convivência com certas experiências pode se converter em registro de dados. Dentre outras, a observação participante ocorre quando o pesquisador em campo observa as ações dos sujeitos. Nesta pesquisa, a participação observada, desenvolvida por meio das *Interventions Zurbaines*, funciona como procedimento metodológico para se atingir os objetivos lançados.

Na participação observada, o pesquisador é, também, o sujeito das ações em campo, possibilidade essa que propicia ao pesquisador “estar em cena”, “coreografando” com os sujeitos. Dessa maneira, a participação observada propicia a pesquisa das ações que se passam ao redor dessa cena como o sujeito. Ele observa tais ações e, simultaneamente, é observado pelo participante. Quero dizer que um indivíduo em campo, ao mesmo tempo em que pesquisa, pode perfeitamente ser pesquisado por outro indivíduo. Ao mesmo tempo em que expressa, através de sua escrita, um conhecimento, ele, durante a sua observação, compartilha, divide, aprende, movido pelo ideário de uma cultura viva.

Foram muitos os momentos em que fui a campo na busca de ações teatralizadas no cotidiano das pessoas. A cena que começa esse capítulo aconteceu durante uma de minhas

idas a campo, o que, posteriormente, após várias análises/reflexões/indagações sobre ela com o *Laborieur*, a mesma se transformou em uma Intervenção Urbana.

Entro no metrô e me posiciono estrategicamente no centro do vagão. Em seguida, entram Camille, Sarah, Samir, Mélanie e Augusto. Estou usando uma calça jeans preta, sapatos bico fino pretos, meias cinzas, cinturão marrom escuro, camisa de manga comprida lilás, um cachecol preto e um manto vermelho, não exatamente da mesma cor do executor desta cena cotidiana no metrô. Sem falar com ninguém, fixo um ponto a minha frente, permanecendo nesta ação por 10 minutos. De repente, começo a rir. É um riso tímido, mas que vai, gradativamente, aumentando de intensidade. Nesse momento, os cúmplices alimentam este riso. O riso ganha uma grande proporção, chegando a contaminar quase todos no vagão. Assim como começou, do nada, paro a ação, que durou, aproximadamente, sete minutos. Volta a fixar um ponto à minha frente e começo, dessa vez, a chorar. Este choro, como o riso, ganha intensidade, alimentado, igualmente, pelos cúmplices a ponto de algumas pessoas se emocionarem. O metrô chega na estação *Chatélet*, saio como se nada estivesse acontecido. (CADERNO DE ANOTAÇÕES DEPOIS DA INTERVEÇÃO CRIADA A PARTIR DA PESQUISA DE CAMPO, MARÇO DE 2008)

Durante a execução dessa intervenção, o *Laborieur* poderia, por exemplo, estar sendo observado/estudado por um grupo de antropólogos ou sociólogos ou mesmo de artistas em laboratório para a cena. Esse momento, chamo de participar/observar, mas é, também, a observação do outro, esse outro podendo ser um grupo/pessoa que está desenvolvendo pesquisa. Penso que tal concepção se distancia de uma mera representação, para ser a condição de apresentação. Essa é a performance. É o estudar e ser estudado, é o ser sujeito e objeto da pesquisa, é um comportar-se frente ao meio que o envolve, transformando esse lugar em um “mundo humano”, segundo Freire (1979); em “povos mais livres”, para Abramovic (2003); e em “oxigênio para alma”, de acordo com Phelan (2002).

Contudo, tal como destaca Wolfgang Iser, “não há percepção imediata, como tampouco conhecimento imediato. Ao contrário, é sempre preciso captar um traço do não-dado no dado para que este – qualquer que seja o ponto de vista – possa ser apreendido” (ISER, 1996, p.119).

A participação observada acontece quando convivemos e descrevemos. “Existe um momento em que não é mais suficiente dizer, escrever. É preciso que o corpo do artista pesquisador seja implicado na ação³⁰” (MNOUCHKINE, 2008, p. 53). Como uma

³⁰ O texto no original é: *Il y a un moment où dire, écrire ne suffit plus. Il faut que le corps de l'artiste chercheur soit impliqué* Citação de MNOUCHKINE, Ariane no *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*.

metodologia no campo, a participação observada proporciona os limites tênues da pesquisa/pesquisador e cena cotidiana/Intervenção Urbana; a possibilidade de performar, como o sujeito permite ao pesquisador/*performer* entrar no universo íntimo da relação pesquisa/criação. A performance se revela ao pesquisador e anuncia informações preciosas para o preenchimento de lacunas importantes para a consistência da investigação do objeto de estudo. Esta técnica nos possibilita dizer o que os sujeitos sentem, fazem e agem quando estão em cena.

Esse método se aproxima do que Foucault (1980) chama de mecanismo de controle de exclusão do discurso, na busca da verdade. Penso que essa busca também pode ser compreendida como a “busca da eliminação do que é falso”, ou a “busca da extirpação da mentira”. Em uma reflexão sobre a “busca da eliminação do que é falso”, pergunto-me: como eliminar o falso e extirpar a mentira? Quando estou em campo, tento eliminar o que é “falso”, as pistas falsas. O olhar tendencioso sobre o sujeito é uma pista falsa; conduzir a pesquisa somente pensando nos interesses hierárquicos do pesquisador é uma pista falsa. Assim sendo, o pesquisador precisa estar atento às armadilhas, compreendidas, aqui, como pistas falsas.

Em consonância com Ângela Materno (2003), faz-se necessário o exercício do pesquisador para um olhar ampliado sobre o seu objeto de estudo, o que, muitas vezes, requer a transgressão de paradigmas. Pierre Bourdieu, por exemplo, afirma, na França no século XX, que, para se encontrar, foi preciso romper com certos paradigmas sociais na pesquisa. Esse autor rompeu, em princípio, com a Antropologia Estruturalista, em seguida, com a Etnologia, também estruturalista, para, então, adentrar no universo da sociologia, no qual conseguiu, de forma mais satisfatória, desenvolver seu trabalho como pesquisador.

Bourdieu já sinalizava este trânsito das Artes Cênicas com as Ciências Sociais quando argumentou que a vida intelectual precisa estar próxima da vida artística: “Para mim a vida intelectual está mais próxima da vida do artista do que de rotinas de uma existência acadêmica”³¹. O autor faz uma abordagem sobre a aproximação da vida intelectual com a vida artística por compreender a importância dessa interseção entre arte e vida. O trabalho com a etnografia, enquanto escrita, requer a transgressão e o deslocamento do corpo do pesquisador/*performer*. A seguir, proponho-me a dialogar com estas instâncias abordadas nesta fase da investigação.

³¹ O texto no original é: “*Pour moi, la vie intellectuelle est plus proche de la vie d’artiste que de routines d’une existence académique*”. (BOURDIEU, 1986, p.37)

3.2 PESQUISA DE CAMPO E ESCRITA: O DESLOCAMENTO DO CORPO

A escrita desta pesquisa possui uma disposição com as teorias de Clifford, com uma etnografia transgressora como elemento modificador e transformador da ideia e da escrita. Acrescento, ainda, as proposições de Sally Ann Ness referentes à importância das notas de campo no trabalho etnográfico, que delineia uma nova forma de texto e marca uma profunda diferença da escrita como documento. Essas proposições contribuem para ampliar meu olhar sobre a etnografia a serviço de uma crítica cultural subversiva, com uma decodificação semiótica. O objetivo é desidentificar e expandir, ou desalojar as categorias estabelecidas.

Para mim, foi fundamental, enquanto artista, encarar a escrita com o mesmo valor árduo e minucioso com o qual elaboro minhas intervenções e o espetáculo com o coletivo *Laborieur*. Inicialmente, foi difícil priorizar essa escrita, pois nunca fui um bom escritor. Nunca me achei suficientemente capaz de escrever algo que despertasse interesse nas pessoas. Talvez porque sempre me foi imposto, de forma autoritária, uma escrita que correspondesse às expectativas de aprovação do “outro”, quer seja na figura dos pais, professores ou amigos, que, poucas vezes, dialogavam com minhas vontades, necessidades e desejos. “Não podemos transformar todas as ações em palavras. O que podemos fazer é selecionar algumas dessas ações para contextualizar e descrever³²”. (PASSOS, 2006, p. 55)

A escrita performativa é para mim, uma estratégia e uma posição política que é flagrada no ato de escrever as fissuras e escorregões de cada discurso, que se autointitula pronto, acabado, sem espaço para dúvida. Quando trago fatos e histórias pessoais para minha escrita, estes se organizam em um pensamento que considero tanto pessoal quanto político, na medida em que intensificam valências das políticas culturais e sociais em cada sujeito, na construção dos seus diferentes discursos.

Essa escrita necessita do sujeito, que assume sua posição de construtor da cena, requerendo dele a pluralidade de vozes, contradições, lembranças, desejos, que imergem de suas relações psíquicas, sociais, políticas, econômicas e culturais. Uma escrita que convoca para a cena a construção diária e contínua de nossas ideias, mostrando o quanto são cambiantes e transformáveis os espaços do privado em público, institucionalizados pela cultura dominante. Não existem certezas, mas possibilidades.

³² Frase extraída do curso Etnografia e Estudos da Performance, ministrado pelo Professor Doutor Fernando Passos.

Alguns autores propõem uma escrita performativa, na qual a escrita adquire outra relevância em relação ao que está sendo escrito como produção artística. Por esse viés do pensamento, a performance pertence a todos aqueles que contribuíram e participaram do seu acontecimento. No instante da escrita, o *performer* cria sua ação norteadas pela performance participada e todas as leituras, textos, comentários, anotações em campo, na pesquisa etnográfica, tudo é reencenado na produção das intervenções realizadas.

Ann Ness (1996) trata da importância das notas de campo no trabalho etnográfico, e propõe uma nova forma de texto em direção a novas possibilidades de escrita. A autora se utiliza da expressão *say no to the document*, para se referir ao conceito de reprodução ou documentação de uma performance. Assim sendo, existe uma produção de estudos e uma reprodução de documentos que envolvem a hegemonia operacional, na qual o poder do estado e a sua estrutura, com suas institucionalizações, produzem um conjunto de atos e pensamentos inteligíveis da representação do objeto na investigação intelectual.

A pesquisa de campo permite uma vivência e um *embodiment*, por meio do qual uma sucessão de escritas geradas das notas de campo, marcada pela subjetividade do pesquisador, pela sua percepção e pela reelaboração que provém do seu próprio corpo nos conteúdos pesquisados e analisados complementam o trabalho do pesquisador. Nesse caso, existe uma coincidência entre o corpo histórico e o corpo etnográfico.

Cabe mencionar que, na sistematização de um texto, é possível desenvolver uma escrita que pode ser definida como “performativa”, fazendo, aqui, uma referência a Peggy Phelan (1993), segundo a qual a escrita é a evocação, a presença concreta do *performer*, implicando em uma noção de risco, tanto para o *performer* quanto para o espectador e para a escrita da performance que evoca seu desaparecimento.

Não adianta simplesmente recusar-se a escrever sobre a performance em função da inescapável transformação. O desafio levantado pelas reivindicações ontológicas para a escrita é assinalar novamente as possibilidades performativas da própria escrita. O ato de escrever na direção do desaparecimento, no lugar do ato de escrever para preservar, deve levar em conta que os efeitos subsequentes do desaparecimento é a própria experiência da subjetividade. (PHELAN, 1993, p.146)

Para entender o que Phelan chama de escrita performativa, na trajetória desta pesquisa, foi necessário parar de reescrever sobre tudo o que se passou no desenvolvimento da performance como ato cênico. A partir de então, comecei a pensar nas possibilidades performativas de minha própria vivência na cena, quando percebi que o ato de escrever na

direção do desaparecimento me leva à experiência da subjetividade. Todavia, propus-me a uma escrita que ultrapassa o plano da subjetividade, ao contrário do que, muitas vezes, ocorre com metodologias baseadas no teatro convencional, para atingir o espaço de fronteiras, tal como sugerem as performances de Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña.

Pode-se afirmar que a escrita se traduz, fundamentalmente, como uma experiência, pois o espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa. Se, na teatralidade, a obra é pensada como resultado, na performatividade, ela é processo. Concordando com a autora, afirmo que a escrita performativa é uma escrita presente, um presente revitalizado do “agora” performativo, caracterizado pela deslocação temporal e espacial.

Para Ann Ness (1996), o termo performatividade corresponde a um corpo mutável no tempo e produtor de discurso. Os *performers* do *Laborieur* possuem essa característica do corpo mutável nas Intervenções Urbanas quando se instalam nos metrô para analisar um produto a ser discutido posteriormente. Foi neste sentido, que refleti sobre a noção do corpo estranho, já discutido, aqui, no final do capítulo dois. Corpo e discurso como matéria do discurso.

Pergunto-me: qual a relação existente entre corpo e discurso? Penso que o corpo está inserido na escrita, presentificado por meio das notas elaboradas na pesquisa de campo, muitas vezes recheadas por uma combinação de imagens, emoções, pensamentos do pesquisador. As notas de campo são constituintes dos diferentes processos etnográficos.

Dessa forma, a escrita é resultante de uma sequência de situações vivenciadas pelo pesquisador ao longo de seu trabalho de campo. Experiências norteadoras de um constante processo de elaboração e reelaboração do objeto de estudo. O resultado é a contínua revisão baseada nas observações/análises retiradas dos diferentes espaços e tempos experimentados pelo corpo, pelo *self* do pesquisador em seu percurso de investigação.

A escrita etnográfica não tem mais uma dimensão oculta e marginal, e se tornou central para o que os antropólogos fazem durante o trabalho de campo e depois. O fato de que não tenha sido, até recentemente – anos oitenta – retratada ou seriamente discutida reflete a persistência de uma ideologia que alega transparência de representação e imediatismo de experiência. A escrita etnográfica fica, assim, reduzida ao método: fazer boas anotações, mapear detalhadamente as informações, escriturar os resultados. A escrita etnográfica é mais que isso. (CLIFFORD, 1986, p.2)

Não é esse o campo cuja repetição de determinada sequência – anotar, ler, sistematizar e incorporar as notas de campo – permite uma familiarização e a descoberta de processos criativos com etnografias? Em que momento esse processo de revisão e reelaboração pode se definir como concluído?

Aqui, nasce a importância da presentificação corporal, que delinea a escrita de corpo ligada e geradora da vivência do pesquisador em campo. Para reforçar esta argumentação, é importante afirmar que a relevância da escrita do corpo – deste que participou e se contaminou pela presença e ação de outros corpos – sistematiza esta pesquisa, em que a etnografia se concretiza como um deslocamento do corpo deste pesquisador. Nesse caso, um corpo viajante, sempre transitando por caminhos marcados pelas trocas de experiências entre pesquisador/sujeitos participantes.

A partir dessas circunstâncias, passei a identificar a etnografia da pesquisa empírica, a qual aplico nas Intervenções Urbanas. De fato, as intervenções na etnografia, cuja escrita provém diretamente de um *embodiment* dos assuntos adquiridos por meio da pesquisa de campo, encontram estreita conexão com a coreografia que implica deslocamentos. A etnografia, em minhas performances, ocupa um espaço peculiar pelo fato de ser o trânsito entre o que não pode ser repetido ou documentado (experiências de campo), e um *embodiment* que resulta em uma escrita permeada pelas emoções e interpretações do pesquisador. Esse trânsito entre o ser e o não ser, a presença e a ausência da performance, é o que caracteriza e fundamenta a importância de uma escrita etnográfica.

Acredito no texto que não reduza o envolvimento das pessoas a mero objeto de pesquisa antropológica, mas a um conjunto de conhecimentos elaborados a partir do encontro entre sujeitos históricos. A atuação empírica com esse modelo etnográfico possibilita ao pesquisador o registro de anotações quando incorporado na cena, esta, compreendida como espaço pesquisado. Ao se posicionar no lugar do outro, para melhor analisar a cena, a partir de variados focos de observação, o pesquisador desenvolve seu olhar sobre seu objeto de estudo. Na pesquisa etnográfica, existe a permissão de usar e recombinar notas, textos, *embodiment*, re-elaboração corpórea, múltiplas reelaborações, que integram diferentes elementos na criação.

Livre das determinações de um autor-deus, entregue ao fluxo dos espectadores/transeuntes, a escritura se instaura em meio ao fluxo dos corpos/leitores, na fenda entre meu olhar que capta e o ato de desenhar as palavras no corpo. O texto não pertence mais a mim. O texto é o corpo do ator dialogando consigo, um olhar que interage

com o ator/espectador no processo de criação. O texto se instala no tecido das imagens, no cruzamento de vozes: sujeito/objeto/pesquisador/pesquisa/ator/*performer*/espectador.

3.3 EXPRESSÃO ARTÍSTICA E AÇÃO SOCIAL COMO CAMPOS DE LIGAÇÃO PARA O ATOR/CRIADOR

Considero a importância da arte no processo de libertação do sujeito, pela sua potencialidade de apresentar um caráter social a partir da relação entre ator/espectador. Como menciona Renato Ferracini (2002) sobre o contexto teatral, o ator busca uma linguagem gestual e corpórea que permite recriar a relação com o espectador, primeiramente, porque recria a relação com seu próprio corpo. Dessa forma, a encenação e a relação entre ator e espectador mostram-se contaminadas por símbolos, gestos típicos da vida cotidiana.

Essas experiências pessoais formam um contexto espetacular, no qual a ilusão é real e a realidade é ilusão. Permeia, assim, na cena, a organização da sociedade e a espetacularização se amplia para o próprio espaço-tempo social, para reproduzir as relações humanas. Segundo essa visão, qualquer obra artística tem um caráter social, o mesmo acontecendo com o artista ao entrar no “espaço estético”, entendido como o lugar para o qual convergem as atenções dos espectadores. Dessa forma, é possível afirmar que se estabelece um ato social nessa relação entre a obra, o artista e o espaço.

Sendo assim, acredito que a expressão artística e a ação social são campos ligados entre si, sem esquecer que a arte sempre desempenhou um papel social, tal como o artista. Concordando com Matteo Cionini (2006), a utilização da arte em âmbito social parte do pressuposto de que os artistas envolvidos possuem características bem delineadas, com a finalidade de poder melhor interpretar suas atividades. Compreendo que, na sociedade, o artista tem o papel fundamental de contribuir para uma visão crítica sobre seu próprio contexto. É importante pensar em um desempenho do artista que não termine em âmbito estético-artístico, mas que entenda a essência da relação entre a arte, o social, a atuação e a política. Essa relação que se dirige a um ponto comum do significado da arte e da obra artística como expressão-comunicação de grande relevância para novas percepções do mundo.

As motivações para que um artista se empenhe com a sociedade podem ser múltiplas e diversificadas. Pode existir um estímulo produzido pela sua sensibilidade, por um interesse artístico-criativo, por necessidade ou por estar interligado a um grupo. De acordo com Nicole

Ollivier (2000, p.5), “[...] ele quer, através de seus gestos criativos, atingir um público-alvo, muitas vezes acerca de um assunto específico, ou ainda, porque ele vai utilizar diretamente sua prática artística para fins específicos”.

Esse ponto torna-se crucial quando se pensa que o artista é identificado, na sociedade, como representante de um olhar diferente, que o mostra como um interlocutor único. Desse modo, ele está na posição de poder criar um diálogo social e utilizar métodos que pertencem ao fazer artístico, como a dimensão do imaginário e o jogo, criando um contexto no qual os papéis sociais têm possibilidade de se redistribuir. Nesse momento, a lógica social é facilmente revelada e passível de ser questionada.

Nesse ponto, torna-se possível um mundo onde o indivíduo pode se encontrar não mais como um objeto de um sistema estabelecido, mas como sujeito ativo de sua vida, sujeito ativo no mundo. Segundo Ollivier (2000), entra-se, aqui, no universo mais preciso da atuação. O meu papel enquanto artista deve ser desempenhado como o sujeito criador, que vive de suas ideias e que as concretiza. Não necessariamente deve-se interpretar esse viver como meio de sustentação, mas pensar a criação como o centro da vida. Através de uma forma de compromisso com a sociedade, o “eu” artista procura viver através deste compromisso, propiciando a contestação, a conscientização. Cria-se, assim, um lugar onde o trabalho do grupo e da equipe é fundamental.

Nesta abordagem, durante as *Interventions Urbaines*, percebia que a ligação artística e a expressão social se desenvolvia, também, através dos *performers* que, durante a intervenção, criavam uma inter-relação entre si mesmos, com os espectadores, a partir de sua própria ação como sujeitos em atividade. Foi dessa forma que nos estimulavam para imaginar e atuar com o objetivo e mudar sua realidade. Tanto nas intervenções nos metrô quanto nas apresentações em Festivais de Teatro ou em Colóquios, o público que assiste era também um espelho através do qual o *performer* toma consciência de que está propondo uma cena que vai mexer com a consciência dele próprio e do público.

Durante algumas intervenções, questionei-me quanto ao fato de mexer com o estado de consciência do público, pois achava que não podia adentrar em certos lugares e, mesmo assim, fazia-o. Eu explico: com as intervenções nos metrô, eu fazia o público rir, chorar, sofrer, irritar-se; contudo, esse mesmo público não sabia que o trabalho proposto era fruto de minha pesquisa pessoal. Será que tinha o direito de convocá-los para a experimentação sem eles nem saberem do que se tratava? O público chorava, mas talvez não o quisesse fazer.

Irritava-se, sem querer se irritar. Todas as vezes que o público era envolvido diretamente, através de emoções, colocava minhas experiências em xeque.

Passei a ter esse tipo de reflexão quando, em uma de minhas intervenções, a qual era o estereótipo de um jovem empresário com terno, gravata, cabelo partido e penteado, com o seu *laptop* nas mãos. Entrava no metrô, ligava o *laptop* e começava a trabalhar, ação esta muito comum no cotidiano dos metrô-parisienses. Lia e escrevia concentradamente, até que minhas expressões faciais começaram a mudar. Ficava inquieto, nervoso, irritado e, aos poucos, começava a chorar. A idéia era de que tinha acabado de perder um arquivo muito importante que iria apresentar ao meu chefe em alguns minutos. Como era muito jovem na profissão, essa falha poderia custar o meu emprego. Por essa razão, a intensidade desse choro aumentava cada vez mais. Olhava sutilmente para a frente e via que várias pessoas estavam chorando, compadecidas de minha “dor”. Sustentava a cena por mais uns cinco minutos, fechava o computador e saía desolado do vagão.

Quando essa intervenção acabava, sentia algo estranho, como uma culpa por ter feito aquelas pessoas chorarem sem uma “razão real”. No teatro Realista/Naturalista, essa relação é diferente, pois uma pessoa que vai assistir a um espetáculo sabe que pode rir ou chorar durante a representação, pois elas já vão preparadas para isso. No caso de algumas de nossas intervenções, as pessoas iriam para suas casas, trabalhos com uma sensação de tristeza, mas uma tristeza ou raiva provocada pelo grupo. Esse era o lugar de minha culpa, pois achava que não tinha o direito de provocar tais ações nas pessoas sem que as mesmas tivessem consciência do fato.

Ao mesmo tempo, esse tipo de reação do público fazia parte das propostas do *Laborieur*, pois queríamos que esse público falasse dessa ação com outras pessoas em algum momento do seu cotidiano. Isso se transformou em um paradoxo que me bloqueou durante um tempo. Porém, mais adiante, percebi que essas atividades estavam, de alguma forma, transformando-me internamente como ator e até questionando o meu papel na sociedade. Foi aí que resolvi correr o risco e continuar com as intervenções, só que agora, queria explorar mais a expressão artística e a social como campos de ligação para meu processo de construção como ator/criador.

Foi então que procurei encontrar relações entre o campo da educação e a performance, e analisar como sua apresentação educa, leva a ponderar que o ato da performance em si inclui uma reflexão do *performer*, desenvolvida com senso crítico e com a elaboração de uma linguagem apropriada como meio de manifestação.

O *performer* se torna agente, produzindo uma ação que, através da experiência, transforma-se numa mensagem explícita quando compartilhada com o público, o qual, no momento dessa exibição, confronta-se pessoalmente com o processo vivido pelo *performer*. Existe, nesse caso, uma ação psicofísica, que vem do *performer* ou do público. Através dela, é possível viver e cumprir uma experiência sobre a qual é possível refletir no momento da *encenação do corpo*.

A própria prática teatral desenvolve capacidades ligadas à esfera física, psicológica e social do sujeito envolvido. Refletindo sobre como a experiência derivada da apresentação de um espetáculo influencia o artista, são relevantes as considerações que Hugues Hotier (2003) faz sobre este, e que também interessam a todos os sujeitos. Um primeiro ponto levantado por Hotier é que apresentar um espetáculo melhora a autoestima do artista. Ele ressalta que “[...] o teatro junta a noção de espetáculo que entende a possibilidade de reconhecimento e que contribui na procura de um estado de ânimo propício à estima de si mesmo. A apresentação transforma o simples jogo em um projeto” (HOTIER, 2003, p.40).

As capacidades adquiridas através do treino das disciplinas aumentam a confiança dos artistas nas próprias possibilidades. Na cena, como um lugar de superação dos limites, é criado um ambiente onde o artista é valorizado e admirado, recebendo reconhecimento do público. O espetáculo é, também, um lugar onde o artista pode reconhecer os próprios limites segundo um olhar diferente, ou seja, reconhecê-los na cotidianidade e tentar superá-los.

O segundo ponto que Hotier (2003) acentua é o de “se relacionar ao risco”, ressaltando-se, aqui, que, nas intervenções do *Laborieur*, existe não apenas o risco físico, mas, também, o risco do ridículo, como acontece na apresentação do *clown* caricato e cheio de estereótipos. O risco de ultrapassar os limites da ética social e profissional ao mexer com as emoções do público pensando somente no nosso produto cênico. Além disso, há o risco do erro, com o desafio de descobrir como improvisar e enfrentar um eventual fracasso que o artista possa vivenciar ao longo da apresentação. O espetáculo oferece uma experiência diferente do que é a medida do risco, reconhecendo os próprios meios para encará-lo diante de um público. Na prática do *Laborieur*, estabelece-se, substancialmente, uma segurança afetiva através da liberação desinibida das emoções e do riso.

Em outra de nossas intervenções nos metrô, Camille e eu éramos um casal de namorados e, como tal, beijávamos-nos, trocávamos carinhos, ríamos, até que o celular de Camille tocou. Ela se afastou para atender. Neste ínterim, Sarah, com quem meu personagem viveu uma história de uma noite só, mas intensa, apareceu no mesmo vagão. Ela me

reconheceu e me chamou. Fiquei sem saber o que fazer quando a vi. Camille, um pouco afastada da cena, ainda estava ao telefone. Aproximei-me de Sarah sem saber exatamente o que fazer, até que lhe dou um beijo no canto da boca. Ela riu e me perguntou, como se estivesse cochichando, a razão de não ter entrado em contato depois do nosso último encontro. Disse-lhe, cochichando também, que perdi seu número. Ela me beijou, desta vez, na boca, e me convidou para tomar algo. Sem refletir, disse que sim. No momento em que estávamos saindo do vagão, Camille desligou o telefone e se voltou para mim. Ela percebeu que estou abraçado a Sarah. Sem entender nada, ela me chamou. Olhei no fundo de seus olhos, como quem diz: sinto muito, e lhe dei as costas. Em seguida, o metrô parou e desci com Sarah sem sequer olhar para trás. Camille ficou no vagão e chorou.

Considero essa intervenção uma das mais fortes do nosso repertório, já que ela produz um efeito imediato no público que a observa. Esse público acompanha tudo, desde o momento em que estou no vagão namorando com Camille até o fim, quando a abandono, sozinha. Como Camille estava grávida, o público se sentia no dever de lhe ajudar. Durante a ação, observava, com muito cuidado, a reação de alguns, e via que eles me “fuzilavam” com o olhar. Procurava agir naturalmente. Nesse momento, instaurava-se um pequeno conflito entre o artista-sujeito e o sujeito-artista. Era nesse reflexo que se instaurava, também, a possibilidade de observar a si mesmo como sujeito em ação.

Sempre acreditei que uma das características mais importantes da arte da performance deveria ser sua clareza permanente, sua capacidade de atingir diretamente o espectador, quer em sua inteligência, quer em sua sensibilidade, e emocioná-lo através do raciocínio, do pensamento e nunca através da ligação empática, abstratamente emocional. Boal (1980) considera que o fazer artístico é parte de todos os seres humanos e que todos podem fazer arte, ser atores e tornar-se atores da própria vida.

Outro aspecto observado por Hotier (2003) é que pessoas podem desbloquear a psiquê em conjunto com suas evoluções motoras. O ambiente e os colegas que praticam e apresentam os espetáculos permitem, juntos, combinar e integrar as próprias habilidades corporais e gestuais e as percepções sensoriais e motoras, além das emoções e dos sistemas de comunicação social. Podem ser facilitadas as relações sociais em um processo de ritualização dos gestos e dos comportamentos, bem como as construções simbólicas, os processos cognitivos e o imaginário, “[...] ajudando as pessoas a se estruturarem e a se desenvolverem com um cérebro e um corpo em cada momento interativo, em todas as suas dimensões funcionais” (HOTIER, 2003, p.82).

Ao se conjecturar que todos os pontos levantados por Hotier fazem parte, também, dos pontos que o coletivo *Laborieur* procura alcançar através de sua proposta e dinâmica, ressalta-se que o próprio espetáculo faz parte e tem uma mútua relação com a pedagogia utilizada. Ele não apenas é criado e encenado através de uma ação pedagógica, mas mostra essa ação na cena. No espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, por exemplo, é explícita essa mútua relação quando a performance da cena e na cena foi extraída de ações do cotidiano das pessoas. O coletivo *Laborieur* percebeu que o espetáculo se torna motor para os *performers* e o momento no qual se concretizam a educação, a expressão, a ética, a arte, a cultura, a profissionalização e a inclusão.

Apresentar o espetáculo colabora para que o processo educativo se estruture mais profundamente no artista e os elementos críticos da pedagogia utilizada se explicitam na cena e se instauram ainda mais nos próprios *performers*. Percebo que o ponto crucial é que, numa escola de circo profissionalizante, por exemplo, ensinam-se as técnicas circenses, tendo, como fim, a produção do espetáculo e a transmissão dos saberes circenses. Para o coletivo *Laborieur*, ensinar a fazer e a apresentar espetáculos é uma das múltiplas metas que se procura alcançar, com a diferença de que o espetáculo se torna primeiramente um instrumento pedagógico. O que se procura é o desenvolvimento integral do artista e o espetáculo visa fazer parte de uma experiência transformadora, com o fim de alcançar resultados educacionais e mudanças sociais. Ou seja, o espetáculo também pode contribuir em processos de mudanças.

Um aspecto interessante é que, desde 2004, com coletivo *Laborieur*, a criação dos espetáculos com as *Interventions Urbaines* passou a ser responsabilidade do grupo como um todo. Como consequência, a relação dos integrantes com o conhecimento do universo teatral também mudou. Um aspecto relevante trazido por esse processo de trabalho é que não se trata apenas de dirigir um espetáculo, mas de pesquisar, entender, estudar, escrever.

Depois dos trabalhos com as *Interventions Urbaines* e com as atividades cotidianas do *Laborieur*, percebi uma grande mudança comportamental em mim mesma com relação aos outros. Me vi bem mais paciente, atenta, sincera, humana. Não que antes não apresentasse estas qualidades, mas é muito nítido para mim que as desenvolvi conscientemente depois desse contato direto com as pessoas em seus cotidianos. Esse é um laboratório que todos deveriam fazer. (Camille Lâcome, integrante do *Laborieur*. Julho de 2009)

Desta visão, observa-se que a finalidade do espetáculo inclui a construção de conhecimento e de um processo de formação. O que se torna mais relevante é que, de acordo com o horizonte teórico da arte-educação e com teorias de Boal, todo o trabalho ligado ao

espetáculo do *Laborieur* não se reduz apenas ao resultado artístico, mas é dada prioridade ao processo educacional e de formação vivenciado pelos *performers*.

Resulta, então, que o “poder educacional” do espetáculo sobre os próprios artistas se constitui em ação pedagógica, também no momento da cena e, em parte, concretiza-se por meio da ação e do reconhecimento do público. Esse aspecto eleva o espetáculo a um contexto de avaliação diverso de outras manifestações artísticas, criadas com outros propósitos.

A partir das *Interventions Urbaines*, dividi a experiência do espectador em três fases, através de discussões com os mesmos, em momentos diferentes. Segundo esse público, há, em primeiro lugar, o inesperado, a surpresa do antes da performance, que tem efeitos positivos porque existe uma aproximação entre as pessoas, o que favorece a interação e os comportamentos propostos durante a ação. A segunda fase é a intervenção em si, o que Richard Schechner chama de “ato cênico”. A terceira está ligada ao *depois*, que se relaciona com as lembranças que ficam nos espectadores e a comunicação dos estímulos recebidos. Essa é uma das características do que denomino de performance do *Antes*, do *Durante* e do *Depois*.

Minha experiência como *performer*/pesquisador me faz refletir que o desenvolvimento das Intervenções Urbanas é caracterizado não somente por uma representação cênica, tal como ato cênico, mas, sobretudo, pela performance do *Antes*, do *Durante* e do *Depois* da representação. Como desenvolvemos tal percepção do que seria esse *Antes*, *Durante* e *Depois*?

A performance do *Antes*, para mim, se configura, também, nas discussões do tema da próxima intervenção: as reuniões, as proposições, os debates. Por sua vez, a performance do *Durante* representa o ato cênico em si, a execução da intervenção. Por último, a performance do *Depois* é o que chamamos de “oficina de escrita”, para teorizarmos sobre a ação desenvolvida. Com a aplicação dessa metodologia, o universo da performance não se limita somente a uma linguagem ou ato cênico.

As intervenções e o espetáculo do *Laborieur* tornam-se um lugar onde o espectador é estimulado a se confrontar pessoalmente com o processo e com a experiência vivenciada pelo artista e a refletir sobre esta. É preciso esclarecer que o público que assiste às intervenções nos metrô é completamente diferente do que o que nos assiste nos Festivais ou nos Colóquios em que nos apresentamos. A diferença é que o público dos metrô não tem a consciência de que estamos performando. Para este, somos pessoas normais do cotidiano. O público de um evento como um festival ou um colóquio, está à espera de ações que despertem o seu

imaginário. Esse público, ao nos assistir está consciente de que se trata de um espetáculo ou de uma intervenção, e encontra-se na posição de poder pensar sobre os métodos pedagógicos utilizados no processo de construção dessas atividades e em sua eficácia em questionar o porquê da existência da performance; de fazer reflexões relacionadas ao âmbito educacional e social do próprio espectador.

Esse mesmo último público pode, também, propor questionamentos ligados à possibilidade de mudar e subverter o discurso educacional hegemônico existente, visando uma transformação da lógica social e dos valores ideológicos predominantes. O público pode se conscientizar da importância de dar reconhecimento aos artistas, favorecendo e auxiliando o processo pedagógico vivenciado por eles. O que se destaca nas intervenções do *Laborieur* é que a ação dos *performers* e sua presença em cena colaboram para que seja criado um discurso ligado à educação, que se concretiza, com a ajuda do público, na ação pedagógica e na experiência vivenciada pelos *performers*.

O espetáculo *Camélia et Ravelovitch* torna-se performativo pelo fato de haver a presença de processos de aprendizagem envolvendo os *performers* e o público. Esse elemento potencializa a “intensidade” da própria performance, com uma carga crítico-política que a coloca em um lugar de controle do discurso. O espetáculo torna-se performativo, também, porque o ato locutório que se cria através da ação do *performer* e de sua experiência colabora com o processo pedagógico no qual ele mesmo está inserido, e essa experiência precisa da participação e do reconhecimento do público para se concretizar.

Em toda minha trajetória como ator/criador sempre priorizei de fato de ter/usar/guardar minhas anotações, seja em campo, nos ensaios ou mesmo na vida cotidiana. Essas anotações, chamei de *depoimento pessoal*, tomando emprestado o termo que os atores do Teatro da Vertigem utilizam em seus processos de criação. Penso que o *depoimento pessoal*, é a colocação do ator/criador como ser humano, como cidadão e artista. É deixar que sua experiência vire arte, sem imitações, mas com recriações. Esse é, ao meu ver, a reflexão da arte e é onde o ator/criador encontra as bases para cruzar as expressões artísticas e ações sociais em seu processo de formação.

IV. TEATRO E PERFORMANCE EM O *ENTERRO DO CACHORRO* E EM *TODO MUNDO VEM DE LÁ*: DIFERENÇAS E CONEXÕES CULTURAIS

4.1 TEATRO E PERFORMANCE: COMO ACONTECE ESSE CRUZAMENTO NA PRÁTICA

Cena de *O enterro do cachorro*:

Estamos todos sentados na Praça do Relógio, à espera da próxima atração, no festival de Teatro Popular *Parfum de Lisbonne*. Tomamos um café. Aimé lê um jornal concentrado. Estou conversando com Camille e, à medida que o tempo vai passando e a conversa fluindo, rimos mais forte. Esta risada, alta e alegre, incomoda Aimé, que está ao lado em outra mesa. A situação é constrangedora para Aimé, que nos pede para parar de rir.

[...]

O público que está ao lado começa a perceber que está acontecendo algo. Camille e eu não damos atenção aos “chiliques” de Aimé. Este não suporta mais a maneira que nos comportamos e rimos, mas desta vez sua intervenção, além de agressiva, acompanha palavras.³³ (CARDENO DE ANOTAÇÕES, JUNHO DE 2008)

Cena de *Todo Mundo Vem de Lá*:

Intervenção do *Laborieur* no Colóquio *Amazonies Brésiliennes: imaginaires et création contemporaine*, com Fábio Araújo, Camille Lâcome e Sarah Succo.

Personagens: a patroa – desenvolvido por Sarah. Os recepcionistas, técnicos e garçons- desenvolvidos por Camille e Fabio.

Os personagens de Camille e Fabio são doentes mentais em recuperação, em situação de inclusão social.

Ações para Fábio e Camille: Receber o público em sua chegada orientando-o para as inscrições. Projetar o filme e preparar o coquetel de encerramento.

As ações de Sarah: intervir todas as vezes que Fábio e Camille fazem algo de errado. Ser grossa e antipática. O público precisa compreender que ela se sente superior à Fábio, que é Latino, brasileiro e de origem indígena³⁴. (CARDENO DE ANOTAÇÕES, MAIO DE 2009)

Já faz algumas páginas que tento estabelecer relações entre o teatro e a performance. Agora é hora de citar exemplos e dizer como esse entrecruzamento entre teatro e performance é moeda corrente nos palcos contemporâneos e como o desenvolvi em minhas atividades. Grupos de teatro experimental como o britânico *Forced Entertainment*, o norte-americano *Wooster Group*, ou os brasileiros *Teatro da Vertigem*, *Orlando Furioso*, *Coletivo Improviso*, *Michel Melamed* e sua cena-poesia, para citar alguns poucos casos, desenvolvem trabalhos

³³ Intervenção apresentada pelo grupo *Laborieur* no festival de teatro popular *Parfum de Lisbonne*, em Paris, no dia 7 de junho de 2008. O texto, na íntegra, encontra-se no apêndice A desta Tese.

³⁴ Intervenção apresentada pelo grupo *Laborieur*, no Colóquio Internacional sobre a Arte na Amazônia, na *Maison du Brésil*, com apoio da Universidade de Paris *Ouest La Defense – Nanterre*, no dia 24 de maio de 2009.

consonantes com o universo da performance – sejam eles direta e conscientemente influenciados ou não.

Considero estimulante a inclusão da prática e da teoria da performance no circuito do estudo, da pesquisa e da criação teatral, por vários motivos: para a ampliação de pesquisas corporais e o investimento em pesquisa específica sobre *dramaturgia do corpo*; ampliação do repertório de métodos composicionais e o investimento em pesquisa específica sobre *dramaturgia do ator*; investigação sobre diálogo entre gêneros artísticos e sobre gêneros híbridos; discussão de conceitos, através de mais outro viés, além da teoria do drama e das histórias e poéticas espetaculares; aprofundamento de debates e práticas teatrais voltados para políticas de identidade e políticas de produção e recepção; valorização de uma investigação específica sobre *dramaturgia do espectador*.

Para os artistas da cena em geral, penso ser de grande importância a experimentação de práticas baseadas na tradição da performance. Cito, aqui, para elucidar meu ponto, alguns exemplos dessas práticas, propostos pela *performer* Marina Abramovic, em seus *workshops*: durante um período de uma hora, escreva seu nome apenas uma vez num papel branco sem levantar a caneta, andar para longe da casa; parar; vendar-se; encontrar o caminho de volta, “da manhã até à noite, movendo-se o mais lentamente possível, fazer as ações cotidianas: levantar-se, lavar-se, vestir-se, comer, urinar.

Tratam-se de experiências que possibilitam um confronto cru com a fisicalidade, com a metafisicalidade; confronto esse que, penso, tonifica o atuante para além de gêneros ou técnicas específicas. Grotowski clarifica: “O *Performer*, com maiúscula, é o homem de ação. Não é o homem que faz o papel do outro. É o dançante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. [...] Pode compreender apenas se faz. Faz ou não faz. O conhecimento é um problema de fazer” (GROTOWSKI, 1978, p. 78). Mais uma vez, Grotowski: “O *Performer* não deve desenvolver um organismo-massa, organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as forças circulam” (GROTOWSKI, 1978, p. 79). Ainda outra vez, Grotowski: “O *Performer* deve trabalhar em uma estrutura precisa. [...] As coisas a serem feitas devem ser exatas. Há que se encontrar ações simples; mas tomando cuidado para que sejam dominadas e perdurem. De outra forma não se tratará do simples, mas do banal.” (GROTOWSKI, 1978, p. 80).

O *Teatro da Vertigem*, por exemplo, investe em mecanismos dramaturgicos de alta voltagem performativa para a criação de seus espetáculos³⁵. O grupo privilegia a *dramaturgia do ator*, ou seja, processos criativos em que o ator não é, exclusivamente, intérprete, mas coautor do espetáculo, assim como o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o figurinista e todos os demais membros da equipe que, geralmente coordenados por um diretor, colaboram para a criação da dramaturgia do espetáculo. Ou, como os atores do *Vertigem* definem sua função, o ator “é simultaneamente autor e *performer*”³⁶.

No artigo “O Que Fazemos na Sala de Ensaio” esses artistas destacam a importância do que chamam “depoimento pessoal”: “É deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada”, esclarece Mariana Lima, integrante do grupo. Nós não estamos interessados em “camuflar características, mas ampliá-las”.

Arelada à pesquisa dramaturgica em sala-de-ensaio, há outro elemento determinante: o interesse em ocupar espaços não convencionais³⁷. “A apresentação em lugares impróprios para o aconchego do público ou para o conforto dos atores abre outras possibilidades, que reinventam o teatro não apenas como entretenimento, mas como *experiência*”. Refletindo sobre a relevância destes *espaços ativos* para o desenvolvimento de suas práticas teatro-performativas, afirmam os integrantes do Teatro da Vertigem: “A relação com o público é consequência de uma situação híbrida em que representação e realidade se confundem”.

Trata-se de uma pesquisa que, como o próprio nome diz, não pretende um teatro de estabilidade ou uma relação confortável com o espectador e a cidade. Da mesma forma, pretende, também, a inclusão da performance nos quadros de ensino de teatro. Talvez haja um estranhamento inicial; porém, penso, tal inclusão proporcionará fricções interdisciplinares de enorme valia. Justamente por ser uma prática não-teatral – ou seja, desinteressada dos espaços teatrais, métodos criativos, funções especializadas, possíveis hierarquias nas equipes, poéticas e economias de ensaio e temporada –, a performance representa um referencial dialógico fascinante (no mínimo, uma pedra no sapato que nos faz parar, descalçar, sacudir, e voltar a caminhar com novas percepções do pé, do terreno em que se pisa, do calçado que se escolhe usar ou que se pode comprar, ou seja, das relações entre corpo, objeto e meio). Um *performer*

³⁵ Me refiro à criação e encenação da *Trilogia Bíblica* composta pelas peças *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000).

³⁶ “O Que Fazemos na Sala de Ensaio” in: *Trilogia Bíblica* (São Paulo: Publifolha, 2002), p. 45.

³⁷ No caso da *Trilogia Bíblica*, respectivamente, igreja, hospital e presídio.

não apenas coloca propositalmente pedras em seu sapato, mas usa sapatos de pedra para que outros fluxos e outras maneiras de percepção e relação possam circular.

Penso, ainda, que o aluno ou o profissional de teatro se beneficia não apenas no contato prático, mas no estudo da teoria da performance. Interessa, por exemplo, à luz da performance, abordar temas centrais do teatro do século XX, como o ilusionismo (construção e demolição) e a narrativa ficcional (adesão e desconstrução). A performance, em sua aguda materialidade, desnarrativização, antificcionalidade e instantaneidade, ou seja, por operar em oposição ao ilusionismo e ao narrativismo, torna-se uma referência importante para um teatro interessado em discutir poéticas e políticas de produção e recepção.

O decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo implica em um acréscimo de *presença* e participação do espectador (daí o interesse em pensar especificamente sobre a *dramaturgia do espectador*, sobre sua participação por vezes até coautorial no fato performativo). Quanto mais o *performer* desacelera ficção e narrativa, mais espaço sobra para que o espectador se engaje em uma experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas sim uma experiência performativa de criação de significação.

Em outras palavras, o *performer* não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. A cena-não-cena lança o espectador, no “drama” cru da relação com o *performer*, a performance, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico. O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado a se posicionar.

Outro caso de grupo teatral fortemente relacionado com a performance a citar é o *Forced Entertainment*, especialmente em suas peças de longa duração. O grupo expõe o projeto:

Depois de anos fazendo teatro, em que uma parte do trabalho consistia em ensaiar e fixar coisas – fazer a mesma peça funcionar da mesma maneira repetidas vezes – nós resolvemos fazer algo diferente, algo mais extremado. As peças longas foram um passo nessa direção: trabalhos entre seis e vinte e quatro horas de duração, nas quais os atores improvisam dentro de um sistema pré-definido de regras. [...] Considere cada peça como uma tarefa ou um jogo [...] e considere que cada jogo tem regras, estratégias, movimentos conhecidos e também limites³⁸

³⁸ “Notas Sobre as Peças de Longa Duração” in *Live Art edited by Adrian Heathfield* (UK: Tate Publishing, 2004), p. 101 (minha tradução).

O *Laborieur* apresentou uma atividade que muito se assemelha com as proposições do *Forced Entertainment* em *A Gente se Diverte*³⁹! Este exercício, é assim que o chamamos, é um jogo de perguntas e respostas para dois participantes e tem a duração de seis horas. O público está livre para entrar e sair da sala quando e quanto quiser. Três atores da companhia, explorando as três combinações de dupla possíveis, revezam-se por períodos de duas horas. Os atores interrogam-se mutuamente, baseados num questionário com 2.000 perguntas sobre os mais variados temas – esporte, amor, filosofia, fatos... As respostas podem ser verdadeiras, falsas, longas, curtas, confessionais, abstratas, de acordo com decisões imediatas.

O desenho da cena é extremamente simples. Lâmpadas elétricas ligadas em série definem uma área no chão que delimita o espaço do jogo. Vestimo-nos com roupas cotidianas e levemente maquiados como palhaços. Duas cadeiras, as folhas de papel com as perguntas, algumas garrafas d'água e só. Em *A Gente se Diverte!*, não há vestígio de narrativa ficcional. O “fechamento” da cena circunscrito pelas lâmpadas no chão é meramente alegórico: a cena chega aos espectadores de forma direta, através de interpretações abertas (ou seja, através de atores não apenas cientes da presença dos espectadores, mas capazes de transformá-la em elemento da ação se assim desejado). A dramaturgia da peça é outro elemento de abertura: cada vez que uma pergunta é lançada, abre-se um vácuo. Estas foram algumas das perguntas: “Por que o medo de escuro?”; “Você possui escravos?”; “Você é um escravo?”; “Você sabe fabricar um veneno?”; “Descreva o primeiro beijo da sua vida”; “O que é fogo?”; “Porque você conta tantas mentiras?”

A cada interrogação suspensa, um impulso reflexivo e um salto mental do espectador. A longa duração da peça tanto exaure como exalta atores e público. Por vezes, a arguição é cômica e amigável; em outros momentos, transforma-se em uma forma de tortura; noutros, adentra-se um espaço demente, disléxico, mole. A caracterização de palhaço oscila de significação de acordo com as atmosferas. *A Gente se Diverte!* é um jogo de perguntas, a partir de uma interrogação básica: quais os limites da cena teatral contemporânea?

Proponho que levemos a questão um pouco adiante e consideremos brevemente alguns experimentos que visam testar limites e/ou criar novos parâmetros para o teatro. Afinal, já abdicamos de muitos (senão de todos) os elementos ditos “constitutivos da cena dramática” e continuamos a fazer TEATRO com o duplo intuito, suponho, de dialogar com a tradição e de descobrir novos sentidos. Vejamos:

³⁹ *On s'amuse!* Título no original.

- A narrativa: O *Forced Entertainment*, o *Laborieur*, o Teatro da Vertigem (como tantos outros) abriram mão da narrativa em muitos de seus espetáculos;
- O palco: o *Vertigem*, o *Forced Entertainment*, o *Laborieur* (como tantos outros interessados em arte de lugar-específico) desobrigou-se do palco e do edifício teatral em busca de outras relações com o espectador-cidadão e a cidade;
- A ficção: o “teatro-documentário” complicou ainda mais as dinâmicas ficção/não-ficção/tudo-ficção/nada-ficção anunciadas pelo teatro cubista de um Pirandello, por exemplo, ao focar temas como versão, testemunho, documento e história oral;
- O texto dramático: o chamado “teatro pós-dramático”, teorizado por Hans-Thies Lehmann, destaca experimentações cujo foco não está no texto dramático, mas na corporalidade e na imagem, fato que o autor associa a uma transição histórica (de uma cultura do texto a uma era de novas mídias e tecnologias);
- A personagem: as tantas cenas em que o nexos personagem se espatifa, não apenas pela quebra do eixo de sujeitificação operado por Beckett e tantos mais, mas para abrir uma zona conceitual outra, um espaço entre o ator autobiográfico e o não-ator. Eu explico: as tantas cenas contemporâneas em que a biografia do ator é elemento dramaturgicamente crucial ou, em um outro extremo, as cenas que prescindem propositalmente do ator em favor de outras qualidades de presença e corpos que não os treinados para o palco.

Em resumo: dependendo do caso, abre-se mão de um ou mais elementos tidos como constitutivos do teatro tradicional – o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação. Diante de tal quadro, sugiro que passemos de um problema ontológico – o que é teatro - para uma interrogação performativa: o que queremos que “teatro” seja? Como formas não são fôrmas, como formas são momentos da experiência-mundo, cada espetáculo encena uma resposta – resposta provisória, parcial, participante: resposta-corpo. Sugiro, a seguir, com a performance de *O Enterro do Cachorro*, uma possível resposta de o que quero com o teatro, estabelecendo, ainda, sempre, um paralelo com o universo da performance.

4.2 O ENTERRO DO CACHORRO⁴⁰

Neste item, procurei encontrar relações e características, mais evidentes, peculiares entre a performance e o teatro que sejam comuns a duas Intervenções desempenhadas pelo *Laborieur*: *O Enterro do Cachorro*, no festival de teatro popular *Parfun de Lisbonne*, na *Place de l'Horloge* e *Todo Mundo Vem de Lá*⁴¹, no Colóquio Internacional sobre a Arte na Amazônia, na Universidade de Paris *Ouest Nanterre La Defense*. A relevância destas intervenções reside no desenvolvimento de uma análise crítica e política entre Teatro e Performance/real e ficção/público e espect-ator/coreografia e etnografia.

Em função de alguns aspectos já apontados aqui, é interessante considerar a existência do coletivo *Laborieur* e das *Interventions Zurbaines* como uma performance em ‘si mesma’, tendo diferentes maneiras de agir e se manifestar. O ato cênico como intervenção ou um espetáculo como fruto dessa intervenção é o momento de máxima relevância, no qual todas as forças que interagem como elementos constitutivos da performance se tornam visíveis e são compartilhadas. É através de intervenções como *O Enterro do Cachorro* e *Todo Mundo Vem de Lá* que o *Laborieur* se “mostra fazendo”, e torna público seu trabalho, saindo, assim, do plano de uma subjetividade domada pelo não lugar.

O Enterro do Cachorro é uma performance que nasceu, primordialmente, de minha necessidade de pensar a questão do estrangeiro que mora em uma cidade cosmopolita como Paris. Queria criticar o modelo francês que exclui as pessoas somente porque vêm de fora. Antes de explicar a performance como ato cênico, é preciso explicar quais foram as motivações para se chegar a essa ideia e, conseqüentemente, a essa cena. É o que chamo de performance do *Antes*.

Uma grande parte da sociedade francesa é educada sob rígidos princípios linguísticos. É muito importante falar francês corretamente, ainda que eles próprios não respeitem claramente essa regra, já que muitos falam incorretamente. Grande parte dos estrangeiros, quando chega a Paris, não domina a língua como estipula essa regra rígida. Nesse momento, dá-se o primeiro ato de exclusão: se você não fala a língua, não pode se comunicar, o que é compreensível, posto que é o natural em qualquer centro urbano. Como consequência dessa exclusão, o estrangeiro procura suas referências e se junta aos membros de sua comunidade. Ao fazer isso, ele não pratica o francês, ao contrário, afasta-se cada vez mais da língua.

⁴⁰ Ou no original : *L'enterrement du chien*.

⁴¹ Ou no original : *Tout le Monde Vient de Là-Bas*.

Cena do *durante* a Intervenção:

Fábio: ... pelo que eu saiba, a gente tem o direito de rir... pelo menos é assim que a gente faz no meu país!

Aimé: Eu sabia que você não era daqui... ainda mais com esse sotaque.

Fábio: Mas o senhor também não é daqui, o senhor também não é francês... mesmo sendo o senhor mal humorado e infeliz, a gente vê que o senhor não é francês...

Aimé: O que faz você acreditar que não sou francês?

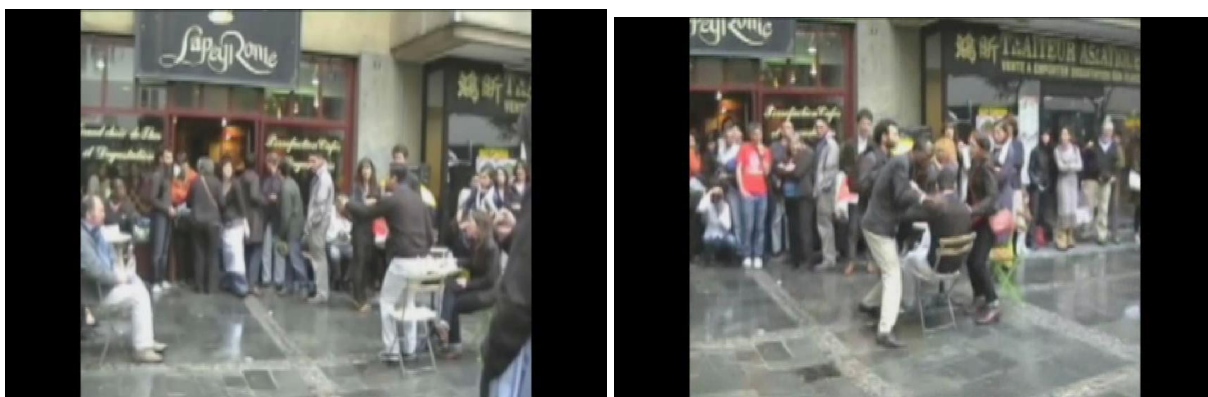
Fábio: Pelo amor de Deus, meu senhor, se olhe no espelho... a gente vê que o senhor não é daqui a mil quilômetros.(essa relação é feita pela cor da pele de Aimé, que é negro)

Aimé: O que? O que você quer dizer com isso? Está vendo como você não é civilizado?

Fábio: É exatamente isso o que o senhor entendeu... o senhor se olha de vez enquanto no espelho? Pois é, a resposta está lá. Eu acredito que entre o senhor e eu existe uma grande diferença e o não civilizado aqui é o senhor.

Aimé: Se eu não sou civilizado, vocês são selvagens, uns latinos selvagens que vêm para cá se prostituir e destruir os lares franceses. E fale corretamente, se quiser que eu entenda, pois o seu sotaque é muito forte, e a sua voz é muito feminina... sem falar nos erros gramaticais.

Fábio: É verdade, eu posso ter um filho da puta de um sotaque e uma voz feminina, mas pelo menos eu tenho a boa cor e não vim da África⁴².



Figuras 28 e 29: Intervenção Urbana, O Enterro do Cachorro. Festival de teatro popular *Parfum de Lisbonne*, Place de l'Horloge, Paris, junho de 2008. Fotos Claude Tourée.

Essa cena surgiu a partir de muitas discussões sobre o assunto que pretendíamos desenvolver. Contudo, a frase dita por mim – “... o senhor se olha de vez enquanto no espelho? Pois, é a resposta está lá. Eu acredito que entre o senhor e eu existe uma grande diferença e o não civilizado aqui é o senhor” – surgiu em uma das improvisações para chegarmos ao roteiro do texto que encenaríamos. Esse pensar/refletir/dialogar/ensaiar se configura com a performance do *Antes*, o antes da representação.

⁴² Performance apresentada pelo grupo *Laborieur* no festival de teatro popular *Parfum de Lisbonne* em Paris no dia 7 de junho de 2008. O texto na íntegra está no apêndice A desta Tese.

Existem várias outras formas de exclusão em Paris além da língua: a raça, a cor, o dinheiro, entre outros. Quando me vi na condição de estrangeiro que fala bem o francês, estuda em uma Universidade de prestígio e, ainda assim, era visto como “estrangeiro”, percebi que qualquer coisa que fizesse estaria em uma categoria imposta como subalterno. Foi então que pensei ser interessante abordar o assunto em uma intervenção urbana.

Apresentei a proposta de trabalhar com esses temas em uma das reuniões do *Laborieur*, e, depois de longas discussões sobre o assunto, ela foi bem aceita. A próxima etapa era como desenvolver estas questões. Aimé Matoko, integrante do grupo, que é francês de origem africana, do Gabão, contou-nos que, sempre que lhe perguntavam de onde vinha, ele ficava deprimido, pois a sua resposta era “da França, sou francês”! Muitas vezes, esta resposta gerava a pergunta seguinte: “Sim, mas de onde você vem?” Ou seja, as pessoas não admitiam ele, negro, como um francês, o que reflete a cultura, ainda, do pensar este povo como branco, loiro de olhos azuis ou verdes. Assim sendo, Aimé propôs que falássemos, também, nesta intervenção, da condição de exclusão que os filhos dos imigrantes sofrem na França.

Acredito, porém, que esta questão não está somente ligada à cor da pele, pois os magrebinos não são, na sua maioria, negros, como os africanos do Gabão, e sofrem, igualmente, quando se apresentam com seu nome de família árabe. Existem códigos sociais em Paris para identificar esta exclusão. Por exemplo, quando uma pessoa tenciona alugar um apartamento, apresenta um dossiê informando e justificando a razão pela qual quer morar no local em questão. O proprietário, sem, ao menos, conhecer a pessoa que faz o pedido, vai avaliar o dossiê e uma das questões eliminatórias é o nome de família. Se o nome de família for Salemkour, Abad ou Mohamed, é automaticamente excluído.

A racialização em países como os Estados Unidos e a França é tão traumática quanto no Brasil. Posso dizer, de forma não generalizada, evidentemente, que a diferença nos Estados Unidos é expressa pela questão da pele; na França, pela origem, enquanto no Brasil, esta diferença se expressa, além das formas descritas acima, pela condição de pobreza. Aqui, existem questões muito fortes que envolvem a raça, embora eu pense que o grande problema, no Brasil, não é racial, mas de desigualdade devido à má distribuição da renda. Em Salvador, por exemplo, esta exclusão se dá pelo bairro onde se mora, mas isso é outra questão. A Sociologia, no Brasil, tenta determinar essa desigualdade, ao passo que a Antropologia é responsável por apontar as diferenças culturais.

Essas diferenças culturais me fazem refletir sobre quando conheço uma “nova cultura” e logo penso em “identidades”, tecendo, automaticamente, comparações. Mas como pensar em identidade se estamos em trânsito com a ideia de contemporaneidade e globalização? O que seria, então, esta “identidade”? O mundo pode ser considerado uma entidade constituída de uma linguagem, e essa linguagem ser constituída de significados culturais negociados entre pessoas com identidades formadas pelas experiências individuais.

Existem autores, como Guillermo Gómez-Peña, José Esteban Muñoz e Coco Fusco, que pensam a ideia de identidade como estando localizada no trânsito do sujeito/indivíduo, não sendo fixa, mas “borrada”. Se a identidade, conforme esses autores, não é fixa, posso, então, pensar que a cultura também não o é?

As Performances de Guillermo Gómez-Peña se baseiam na representação do personagem, garantindo o eixo de representação fronteiriça do ideário de nação. A escrita desse autor nas Artes Cênicas é incorporada ao texto com vozes múltiplas – pesquisador, *performer*, professor, expatriado. –, e com línguas múltiplas – o espanhol, sua língua materna e o inglês, sua língua de trabalho.

Nesse sentido, comecei a pensar a Intervenções Urbanas como a representação do personagem enquanto garantia fronteiriça da representação. O corpo humano é a verdadeira fonte de criação, e matéria prima do trabalho. É fundamental metamorfoseá-lo, alargando o seu sentido sócio-político. E esta abordagem é o tipo de escrita que as Artes Cênicas, através da performance arte, começam a incorporar ao texto.

Na zona do imaginário, o artista tem permissão para assumir múltiplas posições e identidades. Na zona de limites, a distância entre “nós” e “eles”, eu e o outro, arte e vida, perde clareza e especificidades. Segundo Gómez-Peña (2004), a performance nos ensina uma importante lição: nós não temos uma estreita identidade. Nosso repertório é múltiplo de identidades, e isso é um fato, temos uma parte intrínseca do nosso arsenal – um kit.

Nós sabemos muito bem que com o uso de coisas próprias, do *make-up*, de acessórios e roupas, nós podemos atualizar e reinventar nossa identidade aos olhos dos outros. O efeito social, étnico e genérico da performance está intrínseca na parte do nosso diário de práxis, sendo assim esse diário nossa cultura travestida (GÓMEZ-PEÑA, 2004, p. 79)

Para Gómez-Peña, as conferências podem alcançar várias possibilidades e são essas possibilidades que estão faltando em nossas vidas. A arte performática não morreu nem foi substituída pelo vídeo, por exemplo. Hoje, vivemos a experiência das ligações entre a

performance e o teatro, com um corpo que não quer mais ser obsoleto em face ao real. É impossível substituir a magia do pulsar, do virtual novo frente a nossos olhos. A forma mitológica da performance é o olhar sobre ela; trata-se de um evento único e jamais como algo feito para conseguir alguns aplausos.

Penso que a performance, assim como o teatro, é a arte do corpo. Como forma de arte multicêntrica, a arte da performance reposiciona artistas, professores, alunos, para criticar discursos e práticas culturais que inibam, restrinjam ou silenciem suas respectivas formações identitárias, agências e produções criativas.

Dentro de seu contexto estético, a arte da performance desconstrói o social e, historicamente, certos discursos, e possibilita a expressão de múltiplas subjetividades. Sendo uma forma pragmática de crítica cultural, a arte da performance funciona, também, como pedagogia crítica, através da qual códigos do discurso são ensinados, contestados e reapresentados na forma de novas ideologias, identidades, escrituras e mitos culturais.

Minha atuação com a performance *O Enterro do Cachorro* se baseia também na representação do personagem, que, assim como em Gómez-Peña, é o que garante o eixo da representação de nação. Por exemplo, minha escrita é também incorporada ao texto, com vozes múltiplas do pesquisador, *performer*, ator/criador, e com línguas múltiplas, o português, minha língua materna, e o francês, minha língua de trabalho.

As performances de Gómez-Peña podem ser decodificadas como uma *traveling culture*⁴³, não só pelo fato dele ser um mexicano que mora e trabalha nos Estados Unidos, mas, principalmente, por seu trabalho cênico apresentar o que identifico como *trans*: *transdisciplinar*, *transnacional*, *transmulticultural*, *transmutação*, *transformação*, *transcodificação*, *transgressão*. Por ser importante como inserção política nesse tipo de arte, o *trans* é determinante no processo metodológico das intervenções do *Laborieur* com *O Enterro do Cachorro*.

Após vários dias de discussão sobre como abordar a temática proposta em *O Enterro do Cachorro*, chegamos à conclusão de que o problema não afetava somente o estrangeiro que chega a Paris, mas, também, os imigrantes, os filhos de imigrantes, os homossexuais, o negro, o pobre, o judeu, ou seja, toda a classe dos subalternos que moram na cidade. E foi assim que, refletindo sobre a questão do subalterno, cheguei ao artigo de Gayatri Spivak *Pode O*

⁴³ 40 Referência ao livro de James Clifford. O mesmo se encontra nas referências desta tese.

*Subalterno Falar?*⁴⁴, que reflete sobre a definição da ‘violência epistêmica’ de Foucault⁴⁵ (1980), para questionar o discurso acadêmico como algo cuidadosamente construído para eliminar estudos ligados aos que estão à margem das reflexões do sistema dominante.

O Enterro do Cachorro carrega essa condição de subalternidade em vários aspectos: no meu personagem, que, pelo fato de ser latino e falar com sotaque, já é apresentado como subalterno nas falas de Aimé; no personagem de Aimé, que é negro, mas francês, e é explicitamente discriminado por mim na cena, ao pensar que ser francês é ser branco e ter olhos azuis; nos dois personagens, que passam um para o outro o “título” de subalterno; e no público, que assiste a essa ação e se indigna, mas não faz nada.

No dia da apresentação de *O Enterro do Cachorro*, decidimos que estaríamos todos sentados na Praça do Relógio, à espera da próxima atração no festival de teatro popular *Parfum de Lisbonne*. Camille e eu tomávamos um café. Aimé, nosso cúmplice nessa intervenção, lia um jornal concentrado na mesa ao lado. Conversava com Camille e, à medida em que o tempo passava e a conversa fluía, ríamos mais forte. Essa risada, alta e alegre, incomodava Aimé. A situação era tão constrangedora para Aimé, que chegava ao ponto de nos pedir para parar de rir. Vejamos:

Cena do *durante* a Intervenção:

Camille e eu não entendemos muito a razão de tal nervosismo e continuamos a falar normalmente e a rir como se nada tivesse acontecido. Aimé se aborrece ainda mais e tem uma reação mais forte e agressiva, nos pedindo para parar.

Aimé: Xii (mais irritado ainda)

Camille e eu percebemos que a raiva desse senhor alto, negro, de aproximadamente 30 anos de idade, aumentava, mas ainda assim continuamos imersos em nosso universo de risos e causos. Aimé, mais aborrecido, se levanta e faz novamente:

Aimé: Xii (irritado, agressivo)⁴⁶

⁴⁴ From “*can the subaltern speak?*” In Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds) *Marxism and interpretation of culture* London: Macmillan, 1988.

⁴⁵ *a whole set of knowledges that have been disqualified as inadequate to their task or insufficiently elaborated: naive knowledges, located low down on the hierarchy, beneath the required level of cognition or scientificity:* Tradução do autor: Um completo conjunto de conhecimentos que tem sido desqualificado como inadequado as tarefas deles – dos subalternos - ou insuficientemente elaborados: conhecimentos localizados abaixo da hierarquia, abaixo do nível requerido de cognição ou cientificidade .

⁴⁶ Performance apresentada pelo grupo *Laborieur* no festival de teatro popular *Parfum de Lisbonne* em Paris no dia 7 de junho de 2008. O texto na íntegra está no apêndice A desta Tese.

A cada vez que Aimé nos interpelava, o seu nervosismo aumentava. Camille e eu não entendíamos muito a razão de tal nervosismo e continuávamos a falar normalmente e a rir como se nada tivesse acontecido. Aimé se aborreceu ainda mais e teve uma reação mais forte e agressiva, pedindo-nos para nos calarmos. O público ao lado começava a perceber que estava acontecendo algo. Camille e eu não dávamos atenção aos “chiliques” de Aimé. Este, não suportando mais a maneira que nos comportávamos e ríamos, manifestou-se, mas desta vez, sua intervenção, além de agressiva, acompanhava palavras. Vejamos a cena abaixo:

Cena do *durante* a Intervenção:

AIME: Vocês poderiam rir mais baixo?

Camille e eu: Desculpe?

AIME: Vocês me impedem de ler tranquilamente o meu jornal. E eu não sou o único que pede silêncio, vocês estão atrapalhando todo mundo aqui.

Fábio: Me desculpe, senhor, mas, na verdade, eu não entendo muito o que o senhor quer com a gente. Não estamos fazendo nada de mais, só estamos rindo, é só isso ...

AIME: Claro que não! Vocês estão se comportando como pessoas mal educadas... comportar-se em público é o mínimo dentro das regras do saber viver, mas pessoas como vocês não sabem o que é isso.



Figuras 30 e 31: Intervenção Urbana, O Enterro do Cachorro. Festival de teatro popular *Parfum de Lisbonne*, Place do l’Horloge, Paris, junho de 2008. Fotos Claude Tourée.

Em seguida, o meu personagem – assumo o termo personagem porque é aqui que existe, para mim, uma das fronteiras entre a performance e o teatro, nessa intervenção – tenta interrogar o personagem de Aimé para saber a razão de tal agressividade. Os dois se irritam e é neste momento que começa a sequência de frases racistas e homofóbicas: “... *não é nossa culpa se o senhor é infeliz e não ri...*”; “...*o senhor se olha de vez enquanto no espelho? Pois, é a resposta está lá...*”; “...*se eu não sou civilizado, vocês são selvagens, uns latinos selvagens que vêm para cá se prostituir e destruir os lares franceses...*”; “... *é verdade, eu posso ter um “filho da puta” de um sotaque e uma voz feminina, mas pelo menos eu tenho a boa cor e não vim da África...*”

Os dois personagens se exaltam cada vez mais, até que o meu personagem muda de língua e começa a xingar Aimé em português. Essa mudança foi proposital, pois observei que, todas as vezes que me irritava com algo, não conseguia falar em francês. Mesmo se conhecesse todos os ‘xingamentos’ em francês, nesses momentos, era o português que aparecia. É evidente que Aimé não entendia nada, já que não fala a minha língua materna. Ele, então, avançou em minha direção, mas foi interrompido por Samir e Camille, que bloquearam a passagem. Afastei-me. Aimé vê, em cima da mesa, um cachorro rosa e, como ele estava aborrecido e fora de si, pega o cachorro e o joga no chão com muita violência. Eu fico sem ação em ver meu cachorro no chão sangrando. Este sangue faz parte do meu imaginário, pois o cachorro em questão é de pelúcia. Aproximo-me e vejo que ele não está bem, e grito desesperadamente.



Figuras 32 e 33: Intervenção Urbana, O Enterro do Cachorro. Festival de teatro popular *Parfum de Lisbonne*, Place do l'Horloge, Paris, junho de 2008. Fotos Claude Tourée.

O público, até o presente momento, acreditava que a ação vista era real, tivemos alguns ensaios para corrigir possíveis exageros nas interpretações dos atores/*performers*. Quando o público viu a atitude de Aimé, pegando o cachorro rosa de pelúcia e lançando-o ao chão, e minha reação desesperada com relação ao fato, disse: “Ah, é teatro... ufa!”. Durante a performance do *Antes*, discutíamos bastante para ter certeza de em que momento, exatamente, iríamos dar essa pista ao público, em que momento eles teriam certeza de que nossa ação era uma performance/teatro. Todos os *performers* estavam de acordo que o momento da morte do cachorro seria a hora exata de desvendar a intervenção. Foi a partir dessas discussões que encontramos o nome da performance, pois tínhamos que encontrar a solução para justificar a morte do cachorro e nossa saída de cena. A solução para deixarmos a cena foi fazermos *O Enterro do cachorro!*

No momento em que o cachorro está no chão “sangrando”, Floriane – que é, também, nossa cúmplice – e Camille vão me consolar. Camille se aproxima e diz, com voz de pesar,

que o cachorro está morto. Choro descontroladamente. Viro-me para Camille e peço para encontrar alguém que reze pela alma do meu cachorro. Todos os *performers*/atores entram no meio do público e perguntam se alguém quer rezar pela alma do cachorro. Trazem uma pessoa e todos começam a rezar. Continuo chorando muito. Pego o cachorro, juntamo-nos, todos, e saímos, em procissão, cantando, “nessa cova em que estais de palmos miúdos”... de João Cabral de Melo Neto, na obra *Morte e Vida Severina*.

Essa Intervenção mostra como desenvolvemos a teatralidade em uma performance urbana. Utilizamos vários recursos do teatro para dizer que estávamos trabalhando com a performance. Recursos como o trabalho de mesa com as discussões, conflito da trama apresentando um começo, meio e fim, a lógica das ações propostas, trabalhamos com a noção de personagem e não com a de *persona*, característica da performance que não trabalha com a ideia de personagem como algo fixo, com os seus conflitos psicológicos, já explicado anteriormente nesta Tese.

São elementos marcadamente performativos explorados pelo *Laborieur* a partir de *O Enterro do Cachorro*: a criação de uma cena híbrida onde elementos fictícios e não-fictícios são justapostos e um curto-circuito representacional ativado; a força política proposta por tal operação; a ocupação de espaços “extra-cênicos” (para que possam circular outras dinâmicas relacionais); a ampliação de características particulares (em busca de uma dramaturgia pessoal); a valorização da experiência e da experimentação psicofísica através dos métodos criativos utilizados; a valorização do ator-dramaturgo e do artista-pesquisador.

Quanto aos métodos de ensaio, composição de cena e personagens para *O Enterro do Cachorro*, destaco quatro modalidades de práticas: a *vivência* (método que se aproxima do laboratório teatral, sempre pontuado com atividade de escrita automática), a *improvisação* (improvisações sem preparo prévio a partir do tema pesquisado), os *workshops* e as *visitas* (pesquisa de campo, sempre em espaços públicos, a partir da qual o ator elabora cenas e/ou personagens). Para *O Enterro do Cachorro*, procuramos viver cenas discutidas e definidas como laboratório antes da apresentação no Festival. Essas situações eram improvisadas antes de prepararmos o roteiro que seria levado à cena. Preparávamos *workshops* sobre o assunto para outras pessoas na Associação RHEA, como experimentação para prováveis visitas a campo para desenvolvermos, no corpo, a cena discutida/refletida com o intuito de vivenciar o experimento.

Minha tentativa, com esta intervenção, foi, também, esclarecer sobre o desenvolvimento do *happening*, *performance art* e *body art*, e algumas relações com o teatro,

principalmente sobre a transformação do corpo em obra de arte, em que se encontram exemplos em Jackson Pollock, Yves Klein, Allan Kaprow, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, entre outros, marcando época entre os anos sessenta e setenta.

Erik MacDonald (1996) sugere que a “performance abriu na arte espaços antes inadvertidos na rede representacional do teatro, problematizando suas próprias categorizações e situando a especulação teórica dentro da dinâmica teatral” (MACDONALD in CARLSON 1996 p.1). Ao examinar o século XX a partir dessas perspectivas, é possível afirmar que a performance redefiniu a cultura ocidental em todos os campos. “A arte, a política, o mercado, a teoria e a vida cotidiana tem sido renovadas através das perspectivas colocadas pelos estudos da performance, revelando a performatividade social e apagando, ao mesmo tempo, as fronteiras disciplinares.” (DAVINI, 2008, p. 66)

O Enterro do Cachorro me faz refletir sobre os trabalhos de Joseph Beyus⁴⁷, pois as suas performances, assim como os outros meios de expressão, estavam ligadas a política e a críticas fortes sobre a sociedade. Beyus, através de sua obra, procurou inquietar o público, para que, assim, o próprio espectador e a arte deixassem a passividade e se tornassem ativas na sociedade. Defendia, da mesma forma que Boal, que “toda pessoa é um artista” e que a criação deve vir a partir das experiências pessoais. “somente a arte, isto é, a arte concebida ao mesmo tempo como autodeterminação criativa e como processo que gera a criação, é capaz de nos libertar e de nos conduzir rumo a uma sociedade alternativa”, diz Beyus.

Acredito que as *Interventions Urbaines* com *O Enterro do Cachorro* podem surgir como a necessidade de um grupo, pessoa ou sociedade e pode se concretizar em um trabalho artístico. As ações do *Laborieur*, como já explicitado, não se fecham na encenação das intervenções produzidas, mas em um conjunto de situações, ações, atividades e expressões que provêm da arte, da ética, da convivência entre os diferentes sujeitos do cotidiano.

O Enterro do Cachorro foi muito significativo para mim, pois foi através dele que pude discutir com o *Laborieur* e com as pessoas que assistiram a essa intervenção a questão do estrangeiro que mora em Paris e os filhos dos imigrantes, que são vistos como o “outro”,

⁴⁷ Joseph Beyus fazia parte do famoso grupo de performance dos anos 70, FLUXUS. O ideal da performance, criado a partir de experimentações práticas, foi construído pelo grupo Fluxus, caracterizado como um dos principais movimentos vanguardistas da arte ocidental, tendo, como base, influências diretas do trabalho de Allan Kaprow, que se iniciou nos anos 50. Os principais membros do Fluxus ligados à performance e ao happening foram: Alison Knowles, Dick Higgins, Ken Friedman, Georges Maciunas, Nam June Paik, Jackson Mac Low, John Cage, Yoko Ono, Joseph Beyus, George Brecht, Wolf Vostell. Os membros do grupo priorizavam a criação em coletividade, utilizando ainda mais a mescla das artes e ousando ainda mais nos projetos artísticos.

mesmo tendo nascido na França. Essas discussões me alimentaram ao ponto de provocar em mim o ideário da performance criado a partir de minhas experimentações.

Foi importante porque comecei a vislumbrar uma peça de teatro oriunda das intervenções urbanas. Foi importante porque o que era um embriãozinho de uma ideia estava ganhando corpo, força. Foi importante porque comecei a retrabalhar a condição de subalternidade que me foi imposta, com o *Laborieur* e com a comunidade que nos acompanha com nossas proposições e discussões. Via em nossas ações a fala desse subalterno que SPIVAK (1994) indaga em seu texto: *Pode o subalterno falar?*

4.2.1 Pode o subalterno falar? Ou deixa pra lá

Foi nos Estados Unidos, no fim do século passado, que Gayatri Chakravorty Spivak, crítica cultural e teórica literária de origem indiana e professora do departamento de inglês da *Columbia University*, em Nova York, fez a seguinte pergunta, no título de seu artigo, hoje clássico e muito discutido: *Can the subaltern speak?* Nesse artigo, SPIVAK (1994) procura desvendar as condições geopolíticas que subtraem a fala, a voz e o poder das subjetividades terceiro-mundistas.

Contudo, o que, de fato, interessa-me, nesse texto, é a discussão quanto à fala/silêncio do subalterno, bem como a questão levantada por Spivak (1994) em relação à consciência e à conscientização de resistência do subalterno. Desse modo, a autora defende que os que tentam reivindicar a subalternidade estão, de fato, incorporando formas outras de identificação com o discurso dominante. “A possível maneira de colocar o subalterno para falar não é ‘doando-lhe voz’, ou falando por ele, mas permitir espaço para que ele se expresse de forma espontânea. É um dilema” (SPIVAK, 1994, p.78).

Spivak conclui que o subalterno não pode falar e que a posição da mulher subalterna é ainda mais grave. Para ela, a classe trabalhadora, por exemplo, pode ser oprimida, mas não precisamente subalterna. Nesse sentido, subalternos são todos aqueles que não participam ou que participam de modo muito limitado do circuito do imperialismo cultural, sendo a mulher subalterna, duplamente colocada na sombra. Desse modo, ao dizer que este subalterno não pode falar, Spivak não afirma necessariamente que não haja ‘clamor’ ou protesto, mas que não chega a se estabelecer uma relação dialógica, ou melhor, não há um trânsito da voz entre falante e ouvinte.

Penso, em consonância com Spivak, que falar sobre o discurso nacional, falar da cultura das minorias a partir da perspectiva pós-colonial é comprometer-se com as cenas dos subalternos, nas suas disputas por espaço, autonomia e poder. O desafio na abordagem dessas práticas socioculturais é fugir dos discursos construídos a partir de uma visão hegemônica que impossibilita a percepção de que é na prática desses movimentos culturais, no seu interior, que se inscrevem os discursos das minorias. O olhar pós-colonial pede a consciência de que nem sempre a inscrição e a inclusão das perspectivas destas minorias interessa aos promotores da disseminação de uma nação única. As conquistas das minorias destituídas não se devem à manutenção da tradição, mas de sua capacidade de se recriarem a partir das adversidades com as quais os subalternos costumam conviver.

Nesse ponto, desenvolvo algumas considerações acerca das maneiras pelas quais o corpo silenciado da subjetividade e da sujeição da categoria dos excluídos é circulado, através dos estereótipos camuflados pela sociedade. Um dos grandes problemas que identifiquei na categoria dos subalternos que se submetem a tais estereótipos é que eles não reagem e acabam aceitando as situações que lhes são impostas, “deixando tudo pra lá”. No contexto em que vivemos, somos moldados a “deixar pra lá” as coisas que nos agriem, perturbam, alienam. “Deixamos pra lá” os carros, que estacionam nas calçadas, restando a nós somente a opção de passar pelo meio da pista com outros carros transitando; “deixamos pra lá” os homossexuais que são mortos a cada dia, vítimas da homofobia; “deixamos pra lá” as mulheres que são espancadas e submetidas exclusivamente ao trabalho sexual; “deixamos pra lá” as crianças que são violentadas de várias formas; “deixamos pra lá” os idosos que são tratados como peso para a família e maltratados; “deixamos pra lá” os negros, que são oitenta por cento da população local de Salvador, e precisam participar do regime de cotas para entrar na universidade e se profissionalizar. Não quero mais deixar essas situações que nos dão a condição de subalternidade “pra lá”. Foram, também, essas condições que me fizeram refletir sobre como abordar essas questões em minha performance.

Volto com a discussão sobre a intervenção urbana *O Enterro do Cachorro*, pois, dentro dessa perspectiva, o que acho interessante nessa intervenção é como ela desenterra a possibilidade de uma performance que transita entre vida e arte, objetividade e subjetividade, transe e consciência, e, ainda colabora na formação de “alianças”, no sentido de união dos subalternos, pois é através dessas ações que eles terão voz. Essa atividade conscientizou os *performers* do *Laborieur* do lugar social que ocupamos com nossas ações inscritas em nossos corpos no tempo e no espaço. Nas palavras de Canclini:

A consciência do lugar social de cada sujeito produz-se como interiorização da ordem social, sob a forma de disposições inconscientes, inscrita no próprio corpo, no ordenamento do tempo e do espaço, na consciência do possível e do inalcançável (CANCLINI, 2005, p.197)⁴⁸.

Tendo esse lugar social como o local onde produzimos nossas intervenções, utilizamos um dispositivo de escrita corporal e, através dessas proposições, coloquei-me nas interseções, nos lugares onde o sujeito tinha fala, onde se transformava e era transformado. Acredito que essa abordagem é o tipo de escrita que as Artes Cênicas, através da performance arte, começa a incorporar, no texto, com vozes múltiplas e, também, com línguas múltiplas.

Nesses termos, penso que *O Enterro do Cachorro* seja um embrião que traz elementos fortes do trânsito entre uma ideologia que necessita se firmar enquanto gênero e uma cultura das Artes Cênicas, que precisa se “borrar”, no sentido da subversão e transgressão na encenação. *O Enterro do Cachorro* foi uma intervenção narrativa, um estar em evidência à disseminação de um discurso acerca da plena sensação de impotência e de descontrole do homem perante seus atos ou da ignorante habilidade deste de gerir as informações ditas e interditas. Esse embrião começa a ganhar força, por exemplo, quando o *Laborieur* sai do contexto do Festival de Teatro, onde apresentamos, pela primeira vez, essa intervenção e se lança em outros ambientes, com outras estruturas diferentes das do teatro convencional – a exemplo da performance *Onde Você Mora?*, já discutida aqui no item 2.1.1. Acredito que, dessa forma, o *Laborieur* se firma enquanto gênero e estética em suas encenações.

Outro ponto positivo que destaco em *O Enterro do Cachorro* é que todas essas mudanças paradigmáticas me fazem refletir sobre o meu projeto pessoal, que transforma a pesquisa acadêmica em operador único sujeito/objeto de estudo, aliando a *práxis* e o *habitus*. Foi a partir deste trabalho que pude observar o hibridismo e o sincretismo em lugares de fronteira – teatro, performance, etnografia. Que marcas este trabalho artístico deixou nessa fronteira? O que é essa fronteira? A fronteira é uma força retórica, na qual não devemos congelar as atividades em fluxo. Com esta intervenção, utilizei a fronteira a meu favor, de forma oportunista, e trouxe questões variadas para minha pesquisa acadêmica na cena.

Na sociedade atual, os grupos sociais interagem com outros grupos em outras partes do mundo. Ou seja, a ideia das “lealdades de grupos” foi, gradativamente, perdendo-se, por conta de uma ideologia ultrapassada, principalmente nos contextos de diáspora a que estamos

⁴⁸ Teoria de Pierre Bourdieu citada por Canclini em *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*.

submetidos. Sobre essa questão, Canclini chama a atenção para o fato de que “mediante a formação do *habitus*, as condições de existência de cada classe, de cada cultura nacional e de cada gênero vão impondo inconscientemente um modo de classificar e experimentar o real” (CANCLINI, 2005, p.196).

A pergunta que me fiz quando vi o resultado da performance no vídeo foi: será que, como pesquisadores de Artes Cênicas, construímos um discurso de exclusão de classes e etnias que compõem esse substrato que Spivak aponta à margem da epistemologia acadêmica?

Na trajetória do meu trabalho como ator/pesquisador, foi possível perceber que muitos artistas são colonizados pelos modelos americanos e europeus de encenação e técnicas; eles não percebem que essa relação de subalternidade os faz exportar, a cada dia, a “arte deles”. Da minha parte, apresento um produto cênico-político, com a Arte da Performance, que critica justamente esta posição de exclusão e subalternidade. Mas até que ponto não me “vendo” para a Europa quando vou para lá adquirir e desenvolver conhecimento? Será que, com isso, não reforço o pensar de que somos inferiores?

Penso que é preciso criar alianças com esses centros para esquecer, afundar, eliminar essa condição de subalternidade e pensar, por exemplo, a Arte da Performance como disciplina teórica e prática, como operador único e sem distinção. Bourdieu teorizou a *práxis* no trabalho de pesquisa sem ilusões egocêntricas do tipo “criador e criatura”. Esse autor, de forma singular, reconhece a diferença entre *habitus* e práticas. Para ele, o *habitus* é uma reinterpretação dessa prática, mas essa transformação só é possível na *práxis* do trabalho de pesquisa. Penso que, na contemporaneidade em que vivemos, diante de tantas mudanças cênicas e tecnológicas, devemos repensar a *práxis* como espaço de pensar o eu em interseção com o outro, pois, segundo Canclini, “a consciência constrói-se na prática transformadora, na construção de uma nova vida social” (CANCLINI, 2005 p.200).

Meu objetivo com *O Enterro do Cachorro* era investigar limites: o controle sobre meu próprio corpo e fala; o papel da arte pela extensão dos códigos que governam a sociedade; e minha relação como sujeito e objeto de minha pesquisa enquanto produto na cena.

Finalizo esta reflexão sobre as condições de subalternidade a que somos postos e que me fizeram, junto com o *Laborieur*, criar *O Enterro do Cachorro*, em concordância com Spivak, ao afirmar que “no itinerário parcial de um sujeito subalterno, existe trilha de diferença pessoal que tem efeitos duplos. A questão não é a participação dos que são

colocados à margem, mas como essas regras são subdivididas na divisão do trabalho” (SPIVAK, 1995, p.28).

O Enterro do Cachorro é um grito contra este pensar heteronormativo colonizador, que determina os padrões e normalidades voltados a seus interesses próprios. Mas que normalidades? Aquilo que é normal para esse pensar “coronelista” é anormal para minha história de vida, por exemplo. Esta intervenção é um grito que ecoa, na tentativa de ser ouvido por todos que são postos à margem por serem negros, índios, homossexuais ou mulheres e que desejam falar de sua arte a partir de suas experiências de vida, através da performance e do teatro.

4.3 TODO MUNDO VEM DE LÁ

Até aqui, tratei de discutir ações cênicas e casos de grupos teatrais cujas experiências permitem associá-los à performance. Interesse-me nas performances teatrais de grupos, performances realizadas por mais de duas pessoas. Talvez devido à estreita relação com as artes plásticas, a performance foi e continua sendo uma prática marcada pela figura do artista solo. A carga solipsista é relativizada quando consideramos a alta voltagem relacional de muitos projetos, mas o gesto individual é emblemático. Interesse-me pelas performances que, de alguma maneira, encontram no grupo o corpo e a energia necessários para outros vãos dramaturgicos.

Algo belo e poderoso, disseminado tanto por trabalhos de grupos teatrais como por *performers*, é a indissociabilidade entre ética e estética, entre política e estética. Contudo, ao evocar este veio político, não me refiro necessariamente a “teatro-político” ou “ativismo artístico”. Ao refletir sobre caminhos da arte contemporânea, Lucy Lippard comenta:

Está claro que, hoje em dia, até a arte existe como parte de uma situação política. O que não quer dizer que a arte tem de ser vista em termos políticos ou ser explicitamente engajada, mas a maneira como os artistas tratam sua arte, onde eles a fazem, as chances que se tem de fazê-la, como ela será veiculada e para quem – é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política. (LIPPARD, 1973, p.8,9)

Ou seja, tratar-se ou não de militância não é o ponto mais importante da questão. Penso que o chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado

contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido, por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, tão marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora.

Reafirmo que o *performer* não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo. Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa”, na teoria da performance, vem do texto *Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, no qual se propõe que o programa é “motor de experimentação”. Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma.

Programas criam corpos naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A biopolítica dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o *performer* investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Penso que se o *performer* evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo.

Foi com a ideia de performance/teatro e *performer* que não improvisa uma ideia, mas cria um programa e programa-se para realizá-lo, que o coletivo *Laborieur* propôs no Colóquio *Amazonies Brésiliennes: imaginaires et créations contemporaines*, uma intervenção na qual Camille e eu éramos doentes mentais em recuperação e fazíamos parte de uma associação que trabalhava com a inserção de pessoas com dificuldade social.

No momento da elaboração dos papéis, decidimos que Sarah – integrante do grupo desde 2004 – seria a racista, a patroa que maltrata os seus funcionários. A minha função e a de Camille, como contratados pelo colóquio, era acolher os participantes, dando-lhes as orientações devidas, e preparar tudo para o coquetel de abertura, que estava marcado para as 19 horas.

No decorrer desta intervenção, fazíamos, propositalmente, “bobagens”, só para marcar para o público que éramos “doentes especiais”. O momento de desvendar que tudo o que fazíamos era uma performance teatral estava reservado para o final, durante o coquetel. No final da performance, corria de um lado para o outro até derrubar café quente em um de nossos cúmplices, sendo esse momento em que Sarah, furiosa, mostra seu racismo e

intolerância. Não suportando esse tratamento, os personagens de Camille e o meu correm em direção a Sarah para atacá-la fisicamente. Sarah se vê pressionada e foge. Perseguimos ela salão adentro, saímos da sala do coquetel e continuamos a perseguição do lado de fora do prédio, até desaparecermos completamente.

Todo Mundo Vem de Lá foi a intervenção com maior duração do *Laborieur*: “começou” às 9 horas e “terminou” às 19 horas, com 10 horas de intervenção no total. O fator tempo, duração da performance é o que também nos aproxima das atividades do grupo *Forced Entertainment*, aqui já citado no item 4.1, com suas peças de longa duração.

A instituição da qual fazíamos parte nesta intervenção contava com um programa de inclusão social que propunha atividades para a nossa categoria de deficiência. Há, na França, muitas instituições que trabalham com a inclusão de deficientes mentais na sociedade e que possuem um programa especial de apoio a essas pessoas.

Nessa perspectiva, convivemos com paradigmas da exclusão social que se resumem em isolamento dos doentes que não são aceitos dentro dos padrões habituais. Esta estigmatização da loucura faz com que o doente perca sua cidadania, sofra preconceitos e seja segregado da sociedade. A história da doença mental, ou loucura, é relatada desde os primórdios da civilização, quando a pessoa considerada anormal era abandonada à própria sorte, para morrer de fome ou pelo ataque de animais.

Foucault (1977) se concentra na formação do poder como produção de toda uma hierarquia que se realiza a partir da troca entre saberes disciplinares, nas mais diversas instituições, sejam elas propriamente *repressivas* (tal qual a prisão e as forças armadas), *econômicas* (como as fábricas) ou até *pedagógicas* (como as escolas). Segundo Foucault, nessa troca, o que caracteriza o conjunto hierárquico como vida é o poder difuso e não o uso privado pelo topo da hierarquia. Percebe Foucault que os séculos XVII, XVIII e XIX não foram apenas um marco na regulamentação escrita dos exércitos, escolas, prisões, hospitais e fábricas, mas que se perseguia, principalmente, uma ideia construtiva de conversão do homem em máquina. É algo com a intenção de tornar o indivíduo útil, dócil e disciplinado através do trabalho.

Este tipo específico de poder, que se expande por toda a sociedade, investindo sobre as instituições e tomando forma em técnicas de dominação, possui, segundo Foucault, “uma tecnologia e história específica, pois atinge o corpo do indivíduo, realizando um controle detalhado e minucioso sobre seus gestos, hábitos, atitudes, comportamento.” (FOUCAULT, 1977, p.277)

Esta ação sobre o corpo não opera simplesmente pela consciência, pois é, também, biológica e corporal. É justamente esse aspecto que explica o fato de que o corpo humano é alvo da prisão, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para adestrá-lo e aprimorá-lo. Isso se converterá, segundo Foucault, em uma riqueza estratégica e em uma eficácia positiva.

Foucault dá um novo e definitivo passo na busca do pensar de forma diferente das formações históricas quando ele pondera que essa referência não exclui outras possíveis, já que não é única, quer no sentido do curso sucessivo do tempo, quer no âmbito interno de uma época. Foucault realça as correlações entre os discursos e a estrutura social, na perspectiva de elucidar a configuração dos saberes, sua origem, seu funcionamento, e, ainda, demonstrar de que modo esta configuração está vinculada a modos de exercícios do poder,.

O poder não tem essência porque é operatório. Não é atributo, mas possui uma relação de forças que passam tanto pelos dominados quanto pelos dominadores, ambos constituindo singularidades. O poder incita, suscita, combina, reparte, coloca em série, compõe, normaliza. Sua imagem é a luta, a batalha, a guerra. Dessa forma, a repressão e a ideologia são apenas a poeira levantada pelo combate.

Faz-se necessário esclarecer que, quando da Intervenção *Todo Mundo Vem de Lá*, nem todos os participantes do colóquio sabiam que fazíamos parte de um grupo de *performers*. Por essa razão, tínhamos que obedecer a todos os critérios do ritual de quem participa da organização de um evento como esse. Assim sendo, chegamos cedo para organizar tudo adequadamente, como se esta fosse, de fato, nossa atividade principal.

Os *performers* deveriam arrumar o espaço, organizar a mesa de inscrição com cadeiras ao redor, pregar cartazes no local, avisar aos passantes da existência do colóquio, preparar o programa de atividades do dia, pôr as bebidas do coquetel na geladeira, entre outros. Desenvolvíamos todas essas atividades sob a supervisão de Sarah, nossa “patroa”. Para a maior parte das pessoas que trabalhavam na organização administrativa do colóquio, que aconteceu de 24 a 26 de maio, nós, os *performers*, nunca nos tínhamos visto antes.

No dia de nossa intervenção, o contato com alguns membros do colóquio se passava de forma delicada, pois eles acreditavam que éramos portadores de necessidades especiais em fase de reintegração social. Quando alguém se dirigia a nós para alguma informação, sempre repetia a mesma frase três vezes e, ao final, perguntava se tínhamos entendido a mensagem. Os olhares de estranhamento eram frequentes.

Um dos critérios para o sucesso deste tipo de intervenção era que todos soubessem que fazíamos parte deste programa de integração social. Percebia o “cuidado” das pessoas com estes “doentes”. Para ter certeza de que todos iriam ter conhecimento de nossa tentativa de integração, preparamos um documento que foi entregue ao público no ato da inscrição, que explicava nossa condição:

Caros participantes,

A direção do colóquio está contente de ter entre vocês, como recepcionistas, integrantes da associação “**Direito Encontrado**”.

Esta estrutura abre a possibilidade para a reinserção de pessoas em dificuldades, ajudando-os a trabalhar, favorecendo a sua socialização.

“Um trabalhador deficiente não é um deficiente. Mude o olhar sobre a sua competência”⁴⁹.

Aqui, no final deste capítulo, depois de tudo que vivi, vi, assisti, analisei, escrevi, revi, transcrevi, escutei, encenei, traduzi e conversei, penso em discutir as atividades da performance também como escritos, como história, como ação teatral. Incorporadas em relatos e escritos, essas histórias descrevem eventos culturais reais e fazem declarações adicionais de cunho moral, ideológico e, até, cosmológico. Com a intervenção de *Todo Mundo Vem de Lá*, um dos meus objetivos era transformar a performance em um evento cultural real e material, como escrito teatral, para criar corpos naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Pensando que esses corpos são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes, quis, com esta intervenção, gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Tudo o que foi visto, vivido, ouvido, traduzido, encenado foi transposto para meu caderno pessoal de anotações. Podemos considerar este processo como etnográfico, com todos os arcabouços da pesquisa empírica que ele carrega.

Por mais que tenha feito um esforço em escolher a performance pela força de sua representatividade, terminava por escolher a mais funcional na relação público-*performer*, a mais intensa, a mais feroz, a mais laboral. E todos esses adjetivos cabem na intervenção *Todo Mundo Vem de Lá*, com o seu efeito alegórico e surreal – quando, ao final, os empregados correm, do lado de fora do prédio, em direção à patroa, para “dar-lhe uma lição”, durante

⁴⁹ Tradução do texto original apresentado às pessoas no ato de inscrição do colóquio *Amazonie Brésiliennes*, no dia 24 de maio de 2009, na *Maison du Brésil* em Paris. O texto, na íntegra, encontra-se no apêndice B desta Tese.

vários minutos até desaparecerem completamente, conforme cena exposta abaixo do *Durante a Intervenção*:

Os dois, lentamente, se aproximam de Sarah como se fossem dois animais que vão atacar a presa. Sarah sente a pressão e começa a se afastar. Camille e Fábio a cercam. Sarah consegue passar e corre. Fábio e Camille correm atrás dela. Sarah corre desesperadamente e grita. Eles saem todos da sala do coquetel. Fábio e Camille correm atrás de Sarah fora do prédio que possui paredes de vidro. Eles ficam correndo um atrás do outro do lado de fora do prédio por quinze minutos. As pessoas de dentro do prédio continuam a observar. Pouco a pouco eles vão se afastando-se até desaparecerem definitivamente⁵⁰.

Os experimentos teatrais do coletivo *Laborieur* procuravam repensar a performance no coração do evento teatral. A questão era como fazê-lo. Uma das ideias dessa intervenção era interrogar as relações entre os intérpretes e os espectadores, entre os eventos teatrais e a vida social, entre a ideologia e a formação do sujeito interpelado, entre o dominador, com o poder do estado, e o dominado, estereotipando o preconceito racial em meio a um colóquio que falava sobre a Amazônia brasileira e seu imaginário.

Buscávamos, através de *Todo Mundo Vem de Lá*, assim como em *O Enterro do Cachorro*, provocar o espectador e propor uma conexão entre o espaço teatral e o social. Queria explorar esse limite e percebi que ele estava em um lugar de fronteiras e que o espectador possuía um lugar importante nesta ligação, pois era ele, também, quem situava o ponto de ruptura em que a performance passa a ser um evento social, ideológico. Vejamos, abaixo, em cena do *Durante a Intervenção*:

Os participantes do colóquio acham a situação estranha, olham, comentam entre eles, mas não fazem nada. Um dos participante do colóquio, que é cúmplice do Laborieur, nessa intervenção, Jean-Pierre se põe propositalmente no meio do caminho de Fábio que passa com uma bandeja de café. Fábio também, propositalmente, derruba a bandeja de café em cima de Jean-Pierre. O público fica paralisado sem saber o que fazer. Longo silêncio de todos. Camille chega e com um guardanapo de papel tenta limpar a mancha de café do paletó de Jean-Pierre. Sarah viu o que aconteceu e chega como um furacão gritando!⁵¹

As reações das pessoas durante e após a encenação eram bastante variadas. Algumas se sentiam constrangidas com o fato de terem que lidar com doente especial, outras tantas

⁵⁰ Cena extraída da Intervenção no Colóquio Amazônia e imaginário, na *Maison du Brésil*, no dia 24 de maio de 2009. O texto completo se encontra no apêndice B desta Tese.

⁵¹ Idem.

ignoravam o assunto completamente e agiam como se não estivessem vendo nada. Durante a representação, existiam comentários como: “ainda bem que existem associações que ajudam a inserção dessas pessoas na sociedade”, “acho perigosa essa mistura ente eles e nós”, “eles não tem família não?”. Após a cena que mostrava que tudo era uma performance, os comentários eram: “Ainda bem que isso não era real”, “Me senti usado com essa proposta de trabalho”, “É super importante trabalhos como este, isso precisa ser divulgado para a grande massa”, dentre outros.

Todo Mundo Vem de Lá me fez refletir que, depois de mais de dois terços de seu ensaio sobre “ideologia e aparatos ideológicos do estado”, Louis Althusser chega ao que se tornou, em três décadas após sua publicação, a característica mais citada de seu argumento, sua teoria da interpelação. Ele explica a relação do sujeito individualizado com o estado repressivo, que faz com que indivíduos e grupos se curvem à sua vontade.

De forma a compreender a reprodução das condições de produção, as quais proeminentemente incluem exploração e desigualdade, Althusser explica como e porque sujeitos consentem livremente com sua subordinação e exploração contínuas, como e porque eles vêm a reconhecer esta submissão como liberdade. Se a história do poder do estado é uma história monótona de dominação, subordinação e negação descaradas, como podemos entender este fato inquietante de que os subordinados chegam a se identificar com as mesmas condições que os mantêm sob controle? O que garante o investimento contínuo ou “ligação apaixonada”, para usar o termo de Judith Butler (1987), dos dominados com suas condições de sujeição?

É nesta conjuntura, entre proibição/regulação e produção/normalização, que Althusser introduz a interpelação, e, com ela, ‘o sujeito’. Sob o subtítulo em itálico, *ideologia interpela indivíduos como sujeitos*, ele propõe uma concepção de formação de sujeitos que é muito pouco reconfortante. Estendendo-se através de uma pluralidade de locais, como família, escola, mídia, região e lei, por exemplo, a ideologia interpela –“chama” – os indivíduos como sujeitos, encaixando-os nas necessidades do estado liberal e de suas estruturas de desigualdade. Ser um sujeito é estar sujeitado à ideologia dominante (na linguagem de Althusser, ‘a ideologia’ da “classe dominante”).

Em *Todo Mundo Vem de Lá*, busquei ampliar a reflexão sobre as restrições ideológicas e os movimentos de resistência que possibilitam o exercício em direção a uma atuação mais ativa do sujeito em seu meio. Esta atuação é norteadada pelas próprias necessidades e interesses, em prol de uma vida mais democrática, ao contrário de uma ação baseada em uma ideologia

alienada imposta pela reprodução dos fatos. Por outro lado, observei que as condições de emergência do indivíduo como um sujeito são as próprias condições que o obrigam a obedecer às leis. Nas palavras de Ann Pellegrini: “Indivíduos são pré-apontados como sujeitos antes mesmo deles entrarem em cena. Por exemplo, pais antecipam o futuro de seus filhos, e em termos altamente sexualizados, mesmo antes que o futuro sujeito nasça” (PELLEGRINI, 2001, p. 30).

As formas de ideologia familiar moldam e são moldadas por formas altamente específicas de ideologia sexualizada, e participam, e são geradoras da estrutura normalizante de restrição e pré-apontamento, que é a sujeição. O que é o grito ritualizado “é um menino!” ou “é uma menina!”, senão uma performance de comando que declara que a interpelação já está ocorrendo? Poderá a performance oferecer um local potencial de reunião, contribuindo não somente de forma a iluminar relações entre o psíquico e o social, mas, talvez, até mesmo refazê-las?

A resposta para essa questão foi a tentativa do coletivo *Laborieur* em realizar *Todo Mundo Vem de Lá*. Nas cenas que se seguem, admitidamente esquemáticas e francamente polêmicas, eu interpreto minha própria virada teatral, como ator/criador/performer que busca, através do meio, as inspirações para a criação coletiva no teatro, ao perguntar como um espaço coletivo de performance pode oferecer recursos para fazer a sujeição de outro modo. Com essa intervenção, era posto em discussão a relação do sujeito com as amarras de dominação social que somos “obrigados” a aceitar no dia-a-dia.

Pensamos, para essa intervenção, que a formação do sujeito é, por si só, um projeto teatral, no qual temos protagonistas, antagonistas e, até, figurantes na nossa formação individual, mas também coletiva. *Todo Mundo Vem de Lá* traz sua marca para um projeto de ‘desidentificação’ coletiva, um termo que tomo emprestado de José Esteban Muñoz. Em *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), ele propõe um conceito de desidentificação que toma emprestado, ao mesmo tempo, da psicanálise e do marxismo. Por desidentificação, ele quer dizer estratégias de resistência usadas pelos oprimidos que trabalham ‘na e contra a ideologia dominante’.

Uma das teorias de Muñoz está baseada em como e sob que circunstâncias um erro de reconhecimento pode ser politizado; de que modo entender – fazer – a interpelação “de modo errado” pode oferecer recursos não antecipados para reconfigurar o “eu” e a comunidade. Ele alerta não ser simples:

Escolher o que se retira de uma ‘identificação’. Em lugar da fantasia esperançosa de colocar de lado ou, de algum modo, deixar para trás tudo que envergonhou e feriu, existe a possibilidade, dolosa e necessária de retrabalhar aqueles componentes dúbios ou vergonhosos’ da identidade, investindo-os na vida nova. (MUÑOZ, 1999, p.55)

Em *Todo Mundo Vem de Lá*, identifico esses estereótipos da identificação nas falas do personagem de Sarah, que sempre tratava o meu personagem como o latino terceiro-mundista, pobre e descendente de índio. A desidentificação que Muñoz sugere estaria na possibilidade de assumir perante Sarah os componentes dúbios ou vergonhosos da identidade que ela me deu, investindo-os no que ele classifica de vida nova:

As ações de Sarah: Intervir todas as vezes que Fábio e Camille fazem algo de errado. Ser grossa e antipática. O público precisa compreender que ela se sente superior à Fábio, que é latino, brasileiro e de origem indígena.

Sarah: Não é possível uma coisa dessas, isso não é verdade. Merda!!!! -**Para Fábio-** Você além de doente mental é latino e só faz besteiras... mas dessa vez a associação que vocês fazem parte vai saber de tudo e você vai se coçar para pagar um outro paletó para esse senhor que você decorou com café⁵².

Penso como Muñoz, que propõe a performance como um local rico justamente para essas reimaginações e recriações coletivas. *Todo Mundo Vem de Lá* parece, para mim, uma instância particularmente poderosa desta renovação, na qual o dano – talvez identidade como dano – não é tanto deixado para trás quanto é trabalhado de forma total. Porém, essas ligações não são tudo. *Todo Mundo Vem de Lá* encena a possibilidade de virar para outro lado, retrabalhando os laços que prendem ‘o sujeito’ à identidade, ao estado, à raça e ao sexo como ‘verdade’ única e absoluta. O lugar de nossa intervenção é mostrar que existem outras possibilidades de identidade e que esta é um processo contínuo de formação.

As ações do cotidiano que propomos não são apenas encenações, mas vida. Em ambas as intervenções, a ideologia do *Laborieur*, que é a investigação das fronteiras entre teatro e performance, vida e arte, ator e personagem, fazia-se presente. Nesta pesquisa, considero a relevância de uma abordagem sobre o conceito de performance, voltado para um horizonte teórico associado à cena. Tal articulação se refere a um instrumento valioso para uma análise mais aprofundada sobre a multiplicidade de ações desenvolvidas pelo *Laborieur*,

⁵² Cena extraída da Intervenção no Colóquio Amazônia e imaginário, na *Maison du Brésil*, no dia 24 de maio de 2009. O texto completo se encontra no apêndice B desta Tese.

comprometidas com uma concepção de espetáculos-performance sugeridos, aqui, como processo metodológico.

O próximo capítulo contempla procedimentos de importantes encenadores do teatro e suas relações e semelhanças em procedimentos com a *performance art*, procurando esclarecer questões de construção do personagem e da cena, em contato com a hibridização de gêneros. Recursos como *collage* e justaposição são apresentados e discutidos em todo o texto. São levantados procedimentos da participação do público, da função do ator e do *performer*, do espaço cênico, e processos da narrativa cênica contemporânea. A abordagem que se segue tem, como ponto de partida, apontar, analisar, discutir e decidir os processos que nos conduzem para a construção da personagem no universo de uma montagem teatral.

5 *CAMÉLIA ET RAVELOVITCH* : DO COMÇO AO FIM

5.1 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO TEXTO

Cena – Reunião com o grupo:

Camille: Já estamos trabalhando com as *Interventions Urbaines* há meses e já desenvolvemos várias em lugares diferentes. Com isso, temos certa autonomia com essa atividade. Temos, igualmente, um bom material coletado. Porém, a pergunta que faço a todos é: e agora, o que fazer com esse material? Adoro desenvolver as *Interventions Urbaines*, mas precisamos dar um novo sentido ao trabalho.

Floriane: Também sinto essa necessidade. Queria explorar outras coisas; contudo, sem perder o que já ganhamos com as *Interventions Urbaines*.

Fábio: Eu também estava pensando no assunto e acho que a melhor solução agora é escrevermos um texto baseado em nossas performances urbanas.

Samir: Como assim, escrever um texto? Tudo já está escrito. Todas as vezes que terminamos uma intervenção, escrevemos as impressões e depois trocamos com os outros.

Fábio: Vamos transformar nossas ações em dramaturgia. Concordo em transformar as *Interventions Urbaines*, em rever tudo o que fizemos, mas, ao invés de escrever sobre o que foi feito, vamos improvisar com base nas nossas ações e escrever um texto dramático a partir das improvisações. Já temos uma boa base do que desenvolvemos. Agora é deixar nossa subjetividade artística nos conduzir para o universo das improvisações, para, em seguida, criarmos uma dramaturgia própria do *Laborieur*. Esse é um dos princípios dos teatros-laboratórios. (REUNIÃO DO *LABORIEUR* – TERÇA-FEIRA, 20H CADERNO DE ANOTAÇÕES, 15 DE JANEIRO DE 2008).



Figuras 34 e 35: reuniões do *Laborieur* na busca de novos passos com as Intervenções Urbanas. Outubro de 2008. Fotos Camille Lâcome.

Desde os anos 60 do século XX, cresce o número de textos teatrais que não podem mais ser descritos adequadamente através da criação de sua fábula, ou seja, através de uma análise da construção da sua intriga que leva em conta as suas dimensões temáticas. Mesmo se tais textos possuem, ainda, um fio narrativo que denominamos intriga, fica claro que o significado deles não reside mais na concatenação linear de ações via falas dialogadas. Textos como *Fim de partida* de Samuel Beckett, *Kaspar* de Peter Handke, mas, igualmente, as peças

didáticas de Bertolt Brecht, constituem os primeiros exemplos de uma tradição de textos teatrais fundamentalmente não-dramáticos.

Esses textos são, ainda, marcados pela tradição dramática, mas, de certa forma, já órfãos, porque neles, os vestígios da estrutura dramática não conseguem mais evocar convincentemente o mundo empírico dos espectadores contemporâneos. Por isso, as pistas dramáticas não levam mais ao centro semântico desses textos. Este dialoga com um mundo empírico no qual sujeito e objeto, observador (ou cidadão) e espetáculo (ou sociedade) não são mais claramente separáveis, o que torna a estrutura ficcional dramática quase obsoleta.

Se compararmos a teatralidade de textos dramáticos com a teatralidade de textos que aparentemente não seguem mais o padrão dramático, perceberemos que estes últimos:

a) problematizam seu referente, ou seja, eles constroem uma estética em grande parte não-representacional (e, claramente, não-mimética, dentro das expectativas realistas); e

b) compensam esta ausência do referente por um jogo linguístico predominantemente performativo. Em outras palavras, em vez de representar um mundo fora do texto (e fora do palco, conseqüentemente), eles chamam atenção ao funcionamento da sua linguagem, encenam a criação de um significado que surge, em última análise, na percepção do jogo linguístico pelo espectador/leitor.

O significado da encenação reside nas suas formas de linguagem, e jamais no conteúdo referencial daquilo que é dito e feito. Em vez de falar sobre um fenômeno do mundo real, esses textos, na sua estrutura, simulam esse fenômeno de uma forma que essa estrutura chama atenção ao modo de simulação. Podemos dizer: eles não representam o problema, mas simulam o problema para fazer o espectador/leitor entrar no jogo das suas forças construtoras e, somente em segundo lugar e através da experiência destas forças, eles colocam a questão do significado referencial do texto. Mas é exatamente o modo não-representacional que deixa claro, de antemão, que o trabalho do leitor é um trabalho de fazer escolhas interpretativas sem que elas sejam determinadas por marcas do texto.

Dessa forma, os textos teatrais não-representacionais focalizam o leitor como alguém que se percebe como parceiro em um diálogo, deixando de ser um mero ouvinte ou receptor passivo de uma mensagem pré-fabricada. Com a espontaneidade de sua participação no diálogo, ele produz uma teatralidade textual que expõe o seu modo de construir a própria textualidade e sobrepõe a sua retórica textual ao conteúdo referencial. É uma teatralidade verbal mais performativa do que referencial.

Quero definir a teatralidade, no contexto deste trabalho, como aquele modo representacional que oferece o seu modo de construção como objeto de desejo e de satisfação. Ela pode existir em expressões cotidianas ou sociais, mas é reprimida ou escondida nesses modos que visam, como centro, o fenômeno representado ou a fusão entre significante e significado. É a predominância do caráter processual e performativo sobre o caráter representacional que caracteriza a escrita pós-dramática.

Experimentei, em alguns processos de criação coletiva e com o *Laborieur*, o mostrar o texto e as suas ações da criação de significados e sentidos através da sua linguagem e não somente mostrar o sentido da ação teatral via fábula. Porém, se o sentido desta escrita não se encontra mais no modo representacional, nos signos realistas – tais como o conceito linear da intriga, um uso da linguagem que permite ler as figuras teatrais enquanto personagens com centro psicológico tradicional, e que submete o texto teatral às regras da conversa e do diálogo cotidiano –, é necessário pensar em modos de análise dramatúrgica que visem, principalmente, a descoberta da teatralidade do texto escrito, que partam do seu funcionamento enquanto sistema de signos linguísticos (não só verbais) e da relação entre as ações lingüísticas e as temáticas do texto. O sentido desses textos reside no funcionamento interno enquanto linguagem em ação. Somente a compreensão desse aspecto permite avaliar a qualidade estética dos mesmos e fazê-los dialogar com outras características da cultura contemporânea, tais como a teatralização da vida cotidiana.

Depois das experimentações com as *Interventions Zurbaines*, era chegada a hora de transformar tudo o que tínhamos vivido em ações da criação de significados e sentidos, através da sua linguagem textual. Propus que fizéssemos oficinas de escrita, nas quais cada um apresentaria, primeiro, um roteiro com as ideias selecionadas; em seguida, uma evolução desse roteiro para se chegar ao que seria o texto de encenação. Pensando sempre em chamar atenção ao funcionamento da linguagem e encenar a criação de um significado que surge, em última análise, na percepção do jogo linguístico pelo espectador/leitor.

Antes de qualquer coisa, discutimos e trabalhamos continuamente com o conceito de improvisação. Sempre que tínhamos uma ideia que poderia costurar outra, improvisávamos para ver o seu efeito em cena e, depois, anotávamos o que funcionava. Quando sentíamos que já estávamos em um bom caminho com as improvisações, era chegado o momento de analisarmos com olhos críticos o que tínhamos produzido. Assistíamos a tudo que tínhamos registrado com um caderno e uma caneta na mão, com atenção e paciência. Ao final desta atividade, trocávamos nossas impressões. Esta foi uma etapa exaustiva do trabalho e tínhamos

que fazê-la todos juntos. Foi desta maneira que o espetáculo começou a ganhar forma, ao mesmo tempo em que as improvisações.

Discussões, pausas, críticas, raivas, silêncios, contentamento, nervosismo, medo, confronto, análise ativa são palavras que descrevem este momento. Separávamos tudo que achávamos que iria nos ajudar futuramente. Dias depois, voltávamos à sala de ensaio, onde, agora, tínhamos um material mais definido para continuarmos a nossa pesquisa na criação do espetáculo e do treinamento do ator.

Reimprovisávamos todas as situações selecionadas. Parávamos e rediscutíamos. Era chegada a hora de escrever o texto. Depois da oficina de escrita que fizemos, achamos melhor, para essa etapa, que o texto fosse escrito por uma única pessoa, aquela que tivesse mais facilidade com a escrita. Contudo, tínhamos a inteira liberdade de sugerir e, até, modificar passagens do texto, se fosse necessário. Após muito dialogar sobre quem seria a pessoa certa para essa escrita, decidimo-nos por Floriane Attal, que é, por formação, diretora e escritora.

Com essa atividade, queríamos montar algo que fosse nosso, que tivesse nossa impressão digital. Muitos grupos são marcados por encenar esse ou aquele autor, queríamos ter a liberdade de sermos os autores de nossa própria obra. Jhon Cage (1978) resume muito bem essa questão:

Enquanto artistas, nós aceitamos todas as obras que foram criadas antes da gente. Nós temos a possibilidade de criar hoje, na nossa época. Eu não enceno as obras do passado, mas eu sei que elas existem e que podem servir de material para o nosso trabalho do presente. Ninguém pensou, ainda, em fazer uma colagem de várias peças, o que seria algo extremamente interessante [...] (CAGE, 2007, p.102)

O texto de *Camélia et Ravelovitch* é uma colagem e uma justaposição de várias experiências do coletivo *Laborieur*, que podemos chamar de repertório. Não sabíamos muito em que esta experiência iria se tornar, mas estávamos certos de que não queríamos montar algo que já tivesse sido montado e visto nos teatros do mundo. A primeira descoberta para começarmos a escrever o texto se deu com as seguintes perguntas: o que queremos passar como mensagem através destas experiências? Que universo teatral convocaremos? É possível ser fiel somente a uma estética teatral quando montamos um espetáculo?

Para a escrita do texto de *Camélia et Ravelovitch*, percebemos que, em quase todas as cenas observadas nos locais públicos onde fizemos as intervenções, havia uma ação de

conflito entre casais. Essas cenas eram: brigas no meio da rua; discussões ao telefone – momentos em que há, muitas vezes, um personagem que fala de forma descontrolada, enquanto o outro apenas finge ouvir; a namorada que, atentamente, observa o namorado, com a intenção de perceber se o mesmo olha para outra mulher ao lado, e inicia uma nova discussão; casais que se tratam de bebê, “coisinha rica”, “anjinho”, “trocinho” e afins, em público, mostrando seu lado infantil; casais que, durante 20 minutos, ficam em silêncio; e outros tantos. Estas cenas foram decisivas e marcantes em nossa pesquisa de campo e, frequentemente, os integrantes do grupo constataavam: “estamos criando um texto que trata sobre este tipo de relação entre os casais”.

Esse processo de conquistas resultou em uma metodologia de criação do texto a partir das improvisações, nas quais trabalhávamos com situações simples, claras, com detalhes concretos e ações precisas, em que o ator representava uma coisa de cada vez. Praticando esse método, percebi que, enquanto ator, eu possuía o tempo necessário para entrar neste estágio sem me estressar e sem querer dizer tudo ao mesmo tempo. Foi importante ter essa consciência no trabalho, pois foi assim que aprendi a ouvir, a falar, a aceitar a possibilidade de errar nas improvisações e, principalmente, saber onde e como parar.

Acredito que o mais importante, para mim, nesse processo de construção é, sem dúvida, o estar presente. Este estar presente representa o renunciar a tudo que prevemos para construir a cena na tentativa de resolver, desesperadamente, tudo o que nos é proposto durante a improvisação. Descobri que, para o ator e o seu personagem, no instante do improviso, existe uma vida anterior, sem um passado psicológico e nem um futuro previsível. O fator que conta é o presente! Sendo assim, o teatro, como a performance são artes do presente.

Para a construção do texto, a partir de nossas improvisações dirigidas, baseávamo-nos nas filmagens desenvolvidas durante cada etapa da improvisação. Foi dessa forma que triávamos tudo como possibilidade de reaproveitamento. Por exemplo, de oito horas de filmagem, guardávamos uma hora, no geral. Observávamos essa uma hora, analisávamos os pontos que nos interessavam e começávamos as improvisações a partir dessas imagens guardadas, ouvidas e discutidas. Nesse momento, as intervenções da diretora foram constantes, pois era ela que possuía o olhar de fora da cena e nos fazia sempre guardar o mesmo ritmo das improvisações.

Contudo, perguntei-me quando seria o momento de parar com as improvisações para finalizarmos o texto depois de algumas semanas improvisando e escrevendo esse texto. A resposta da diretora foi clara: “vamos parar quando a emoção nascer. É preciso confiar em

nossas emoções. Quando algo na cena me toca, me revela ou me desperta é porque lá existe vida”. Foi dessa maneira que avançamos e “finalizamos” o texto de nossa montagem teatral, baseada nas intervenções urbanas.

Depois de muito improvisar sobre temas variados, sobre as intervenções urbanas e refletir sobre eles, percebi que o texto de *Camélia et Ravelovitch* estava caminhando para o universo do teatro popular, passando pelo burlesco, realismo e surreal em nossas atuações. Fiquei contente com o rumo que o texto estava tomando, pois, depois do que vivemos no processo de improvisações, não poderíamos nos fechar em somente uma estética teatral, visto que uma das principais metas do *Laborieur* era trabalhar com a fronteira como lugar de experimentação. E nada mais popular e burlesco, passando pela poesia do sublime e do grotesco, do que as nossas experiências com as intervenções urbanas, aqui já detalhadas.

O texto de *Camélia et Ravelovitch* conta a estória de casais com seus dramas, seus momentos “infantis”, suas alegrias e suas desgraças. Trata dos conflitos, dores, prazeres, alegrias e a separação dos personagens título da obra. Depois de uma revolução popular que acabou por destruir os costumes da sociedade capitalista, Camélia e Ravelovitch se envolvem em um espaço vazio. Os partidos revolucionários dos quais fazem parte impõem a eles uma missão que os obriga a refletir sobre a existência humana e seus ideais. Através dessa necessidade de melhor compreender a situação de ambos os personagens, gradativamente, a equipe de criação ampliou a discussão sobre seus sentimentos, seus ideais. Esses personagens tem uma missão a cumprir, desvendada no transcorrer do texto, e eles são invadidos pela dúvida acerca de como desenvolver suas missões, encontrando um no outro o apoio necessário para continuar vivendo.

O texto elaborado pelo grupo possibilita ao espectador a liberdade de uma interpretação própria sobre a estória encenada, quer seja politicamente ou mesmo em relação ao envolvimento cotidiano de ambos os personagens. A esse respeito, Floriane Attal, diretora e dramaturga da companhia, argumenta, sobre o universo do texto, em entrevista:

Nós não temos uma visão onisciente sobre o que é a fábula. Nós seguimos simplesmente as suas sensações sobre o mundo que os contorna, seus pensamentos subjetivos e incompletos. Não existe uma distância pré-estabelecida, pois os dois personagens estão mergulhados no interior de um universo complexo e não são detentores da verdade. (entrevista concedida no dia 13.12.2008)

O cenário é composto por um buraco com ratos, um porão, um lugar fechado como se fosse estofado, do qual fazíamos uma referência aos metrô de onde extraímos nossas primeiras intervenções urbanas. Nós propusemos, com o trabalho cenográfico, a ligação entre a ficção e a realidade e, desta forma, levar para a cena não apenas um mundo deslocado da realidade, mas aquele que, de alguma maneira, faz referência à nossa vida em sociedade. A distribuição do espaço se traduz pela utilização dos acessórios presentes no palco: uma cama, na vertical, colocada na beira do palco, e uns espaços ao fundo, servindo de imaginário para criar, através de objetos, outra cama, outra mesa, outra cadeira.



Figuras 36 e 37: *Laborieur* na busca do cenário para o espetáculo. Dezembro de 2008.
Fotos Fábio Araújo.

Torna-se um pouco clichê dizer, aqui, depois de tudo que escrevi e teorizei, que o “texto foi um pré-texto” para o nosso espetáculo, mas foi verdade. “O texto não é necessariamente o ponto de partida do espetáculo. O texto verbal não é indispensável” (VARGENS, 2005)⁵³ O texto teatral é fundamental no teatro falado; por essa razão, precisa ser muito bem escolhido e trabalhado. Diante desta convicção, todos os integrantes do grupo investiram em uma montagem baseada na criação coletiva, fruto de um processo de trabalho árduo e responsável, que exigiu o desenvolvimento de habilidades específicas dos atores.

5.2 TREINAMENTO NO *LABORIEUR*: PROCESSO E FASES DO TRABALHO

Chegamos à fase do trabalho em que a pesquisa estava voltada para a criação do espetáculo e para a construção do personagem pelo ator. A pesquisa teatral na companhia era o alicerce do processo de construção. A montagem de um espetáculo representa um grande momento e requer um processo de discussão, de empreendimento, de pesquisa. No *Laborieur*,

⁵³ Fala de Meran Vargens no treinamento para a preparação do espetáculo *Uma Trilogia Baiana*, em 2003. Foi nessa atividade que comecei a pensar o trânsito entre dramaturgia e o trabalho do ator como criação coletiva pertencente a um grupo.

decidimos que nossos encontros seriam para trabalharmos com o teatro e a performance, e com os fatores que eles agregam.

Assim, desenvolvemos a pesquisa em várias etapas do trabalho e a que consiste no processo de criação do texto e da peça foi: reunir-se em uma sala e improvisar situações, juntamente com o grupo; criar, a partir destas improvisações, um *script*, que se transformará em cena; discutir as improvisações, pensando em um personagem da ação desenvolvida; escrever ações que correspondam a este personagem; escrever, através de improvisações, um roteiro do espetáculo; escrever a dramaturgia do espetáculo, em conjunto com o grupo; ensaiar este espetáculo e levá-lo a público como resultado da construção da personagem nas performances urbanas.

Depois de nos interrogarmos sobre a atividade de pesquisa no teatro, observei que o termo treinamento, muito usado por pesquisadores e professores nas Artes Cênicas, significa o trabalho que o ator desenvolve antes da estréia do espetáculo. À medida que o tempo passava e amadurecíamos nosso treinamento com as improvisações, transformávamos as mesmas em texto teatral. Porém, algumas questões referentes à utilização da palavra “treinamento” ficavam fortes em mim e me faziam indagar: será que essa palavra significa mesmo um processo de trabalho que desenvolvemos antes da estréia do espetáculo? E depois do espetáculo? E a vida paralela que o ator possui com o treinamento diário? Será mesmo que as palavras *training*, *entraînement* e treinamento querem dizer a mesma coisa?

Diante desses questionamentos, passei a pesquisar sobre a etimologia da palavra treinamento e descobri que seu uso pressupõe aplicações e práticas diferentes em determinadas culturas. Por exemplo, a palavra inglesa *training* é uma das mais empregadas quando falamos de treinamento, mas no sentido de algo determinado, fixo e pouco modulável, como no esporte, por exemplo. Portanto, não se aplica ao modelo brasileiro, quando pensamos em treinamento do ator, sendo essa a razão pela qual alguns não empregam a palavra *training* quando se referem ao processo criativo do ator.

A França, por sua vez, prefere trabalhar com a ideia de *entraînement*, que, na verdade, quer dizer preparar. *Training*, na sua origem, quer dizer tirar, extrair, treinar. Esta palavra vem do antigo Francês *trâîner*, e não quer dizer a mesma coisa quando pensamos em nos submeter a um aprendizado, a nos instruir, a nos educar. “Com a preocupação de formar o que chamamos ‘ator completo’, enfatizamos, a partir do início do século XX, o desenvolvimento de suas qualidades não somente físicas, mas intelectuais e morais, com o desenho de uma

nova poética” (COPEAU, 1974, p.102). Assim, o trabalho do ator requer algo mais que o treinamento físico em si.

Os pioneiros dessa nova prática, na França, foram Copeau, Dullin, Jouvet. Eles começaram a sublinhar a necessidade de um treinamento sistemático do ator em reação ao ensino praticado na maioria das instituições conservadoras, criando seus teatros-escolas, teatros laboratórios, nos quais Jerzi Grotowski, Eugênio Barba, Ariane Mnouchkine e Petter Brook são, hoje, os seus herdeiros diretos.

Com isso, a noção de treinamento se desassocia da noção de educação nas escolas tradicionais. Essa noção arcaica de educação, nascida, em sua maioria, no século XIX e início do século XX, está vinculada, desde o início, a uma formação marcada pela preeminência do texto na cena e pela necessidade do ator de se preparar somente para obter um emprego. Dullin se exprime com força e desconfiança a esse tipo de ensinamento, dizendo:

Qual é a formação do ator atualmente? Essa técnica proposta pelos conservatórios é péssima. O artista hoje se submete a entrar em um desses conservatórios de ‘Arte’, o que lhe causa um mal terrível, já que ele não conseguirá se libertar dos vícios errôneos que ele outrora aprendeu, ou entra em um desses cursos que custam muito caro, onde ele terá a oportunidade de encenar espetáculos sem esperar nada em troca no que se refere a criação artística. Ele utiliza essas vias sem verdadeiramente aprender o que é a profissão do ator (DULLIN, 1969, p.72).

Essas críticas aos conservatórios, feitas por Dullin no passado e por Eugênio Barba na atualidade, utilizam, como base, não o conceito de ensino, mas a forma pedagógica que esses conservatórios trabalham. Barba considera que a maior parte dos professores não ensina a seus alunos o que é, de fato, a profissão do ator. Féral (1998) diz que, desde o início do século XX, existe uma necessidade imposta ao ator de aprender sua profissão sobre as bases das novas pedagogias.

De Constantin Stanislavski a Jerzi Grotovski, passando por Vsevolod Meyerhold, Evgueni Vakhtangov, Alexandre Tairov, em parte, mas, igualmente, por Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia, Wasson Graig; Max Reinhardt, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, uma nova pedagogia passou a vigorar. Uma pedagogia que visava uma formação “completa”, que desenvolveria harmoniosamente seu corpo, seu espírito e seu caráter.

É interessante observar, por exemplo, que Copeau (1984) fala com propriedade do trabalho do ator, baseado em exercícios, do treinamento físico, da ginástica, criando uma disciplina do corpo. Dullin (1985) evoca a necessidade de aperfeiçoamento do ator baseado

em uma técnica na qual os exercícios levam a um método. Max Reinhardt (1950) aborda a questão dos exercícios, fazendo observar que as atividades do ator são físicas e igualmente intelectuais; a esse propósito, ele diz:

Cotidianamente, nós exercitamos os músculos e os membros com o propósito de os fortalecer e não os deixar atrofiar. Mas os órgãos de nossa vida afetiva, que, no entanto, são feitos para funcionar, são deixados de lado, e, com o tempo, perdem sua força. Porém, a saúde de nossa sensibilidade, a mesma de nossa inteligência e nosso corpo exige que todos os nossos órgãos funcionem plenamente da mesma maneira (REINHARDT, 1950, p.7-12).

Decroux (1963) aborda preferencialmente a ginástica, mas igualmente a técnica: “nossa ginástica – a do ator – permite a execução do que a gente concebe no próprio movimento” (DECROUX, 1963, p.102). Quem mais se aproxima do conceito de preparação do ator que conheço é Jacques Lecoq, que prefere a noção de treinamento – e não *training* – à da preparação corporal, o que ele chama ginástica dramática, educação do corpo. O representante americano que trabalha com a noção de treinamento do ator é Michael Chekhov (1980), que aborda, de uma maneira mais explícita, exercícios de aperfeiçoamento: “essa atividade se funda sobre o trabalho de sensações e emoções, assim, da mesma forma, as situações determinadas do texto”.

Esses métodos de treinamento são diferentes, sem dúvida. Contudo, possuem os mesmos princípios no que se referem ao trabalho do ator: a flexibilidade do corpo, o trabalho vocal, considerando a impulsão da subjetividade interior, que transita na passagem de exercícios vocais para o corpo. Dessa forma, o ator desenvolve uma criatividade que deixa de ser subjetiva para ser racional. Essa impulsão da subjetividade interiorizada como método de treinamento preconizado possui vários nomes: impulsão, segundo Grotowski; reação, para Barba; emoção, de acordo com Dullin; sensação, na visão de Copeau, e sensibilidade, como enxerga Jouvet.

O mais frequente é o viés de exercícios em que o ator aprende como fazer coincidir a interioridade e a exterioridade, como exprimir uma e outra. Através de exercícios com esse formato, autores como Grotowski chegam ao ponto de afirmar que não existe uma diferença de tempo entre a impulsão interior e a reação exterior, de tal maneira que a impulsão é, ao mesmo tempo, a reação. A impulsão e a reação são congruentes: o corpo desaparece, queima-se, e o espectador passa a ver somente uma série de impulsões visíveis.

Para atingir essa harmonia, não é necessário dar ao ator receitas ou um saber-fazer. Entretanto, é evidente que ele deve se valer de certas técnicas como a de relaxamento, respiração, concentração, improvisação e a visualização. Essas bases são necessárias ao ator para deixá-lo à vontade e relaxado e são preliminares a um trabalho muito mais profundo, que força o ator a trabalhar sobre si mesmo. As grandes reformas ou mudanças de treinamento com Copeau, Appia, Grotowski e Barba, por exemplo, visam, primeiramente, fazer do corpo do ator um instrumento sensível. Porém, essas técnicas visam, sobretudo, conscientizar o ator sobre as leis do movimento – leis do ritmo.

A utilização do termo “treinamento” remonta, especialmente, ao trabalho de Grotowski na década de 1960. Para esse autor, “o ator deve atingir um ato total, que faça qualquer coisa com todo seu ser”. (GROTOWSKI, 1987, p.97). Assim como Meyerhold, ao falar da elaboração de seu “método da via negativa”, através do qual prepara o ator para esse ato total, Grotowski percebe a necessidade de mudança de estratégias em relação à forma de trabalhar com o ator de sua época. No capítulo intitulado *O Treinamento do Ator*, do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, Grotowski diz:

Durante esse tempo [1959-1962], estava eu procurando uma técnica positiva ou, em outras palavras, um determinado método de formação capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais. Alguns elementos desses exercícios foram mantidos durante o período de treinamento, mas seu objetivo mudou. [...] Todos os exercícios se tornam uma forma de elaborar um modelo pessoal de treinamento. O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar impedimentos pessoais. O ator deve saber o que não fazer, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que varia de ator para ator. (GROTOWSKI, 1987, p.107-108)

Por sua vez Roubine define:

[...] o cansaço, o esgotamento psíquico e o nervoso que, numa prática tradicional, são prejudiciais, permitem, aqui, pelo contrário, a emergência de uma verdade refugiada, recalcada, que o controle não pode mais massacrar nem deformar. Em suma, o esgotamento é o estado mais propício ao autodesvendamento. (ROUBINE, 1998, p.195).

Mônica Melo, em sua dissertação de Mestrado, intitulada *O Caminho do Ator: um Treinamento Pré-Expressivo*, diz que o termo “treinamento”, a partir da década de 60, com os teatros laboratórios, tanto de Grotowski quanto de Barba, define-se mais intensamente “entre grupos cujo ponto em comum não é a estética de seus espetáculos, mas a necessidade de

estabelecer esse espaço de preparação do ator como seu núcleo de criação”. (MELO, 2006, p.57).

Essas novas pedagogias do ator, que carregam a marca distintiva do século XX, vão pôr em xeque o questionamento do que seria um bom treinamento. Um processo natural, quando falamos de treinamento do ator, dá-se quando ele normalmente é desenvolvido no coletivo. Porém, com o passar do tempo, esse treinamento coletivo se transforma em individual, já que é dessa forma que o ator vai descobrir e aprofundar o seu caminho. É dessa maneira que ele vai escolher os exercícios que lhe são úteis. Ele os elabora a partir de seus próprios fins.

O treinamento personalizado deverá servir para o ator autodefinir-se, controlar suas energias, aumentar suas resistências e afastar de si os limites impostos pelo medo. E será desta maneira, a este preço, que ele vai conseguir criar o que Barba chama de *corpo decidido* e Stalislavski chama de *corpo dilatado*, que é, na verdade, um corpo não cotidiano, um corpo para a cena.

O meu treinamento de ator para o espetáculo teatral *Camélia et Ravelovitch* foi um processo de trabalho que não se consolidou com um treinamento único para o ator. Tínhamos várias vias e muitas motivações diferentes. Entretanto, há uma base que sustenta a ideia de treinamento em meu trabalho, pensando na perspectiva de Grotowski, quando diz que “qualquer exercício pode ser usado, contanto que respeite certas regras elementares” (GROTOWSKI, 1987, p.97).

Com maiores detalhes, nosso treinamento grupal e individual, na busca do aprofundamento de nossos personagens se processava diariamente de diversas formas:

- I. **Com atividades de concentração e respiração:** nestas, fazíamos uma espécie de contato com nosso corpo e obedecíamos suas vontades e necessidades, tais como ir ao chão, pular, espreguiçar-se, bocejar.
- II. **Com atividades de atenção e percepção do tempo-espaço:** aqui, fazíamos um grande círculo para, em seguida, trabalharmos com bastões ou bolinhas, lançando-os para outra pessoa.
- III. **Com atividades que auxiliam a perceber o tempo e o espaço propostos no trabalho:** com este exercício, lidamos com nossas energias internas e externas.
- IV. **Com atividades em dupla e em grupo:** fazíamos exercícios variados com um ou mais parceiros. Em um deles, escolhíamos um parceiro e começávamos a manipulá-lo e este se deixava “moldar” pela forma que estava sendo criada. Quando, enfim, dávamo-nos por satisfeitos, deixávamo-nos estáticos, na figura criada; este, por sua vez, começava, então, a improvisar, a partir da sensação daquela “foto”.
- V. **Com atividades de voz :** Nestes exercícios, eram realizados aquecimentos vocais técnicos, com movimentações faciais, da língua, da boca: alongávamo-nos,

emitindo sons, descendo a coluna em oito tempos e utilizando frases improvisadas ou canções que guardassem uma relação com nosso personagem ou com o espetáculo.

A perspectiva de um treinamento pessoal reflete bem sua função real, ou seja, um processo de autodefinição e autodisciplina que só é realmente possível quando o ator se direciona às suas necessidades e motivações pessoais, mesmo que, antes, tenha que vivenciar todo esse processo de assimilação da técnica.

O treinamento para a montagem de *Camélia et Ravelovitch* não é a assimilação de uma técnica enquanto amarras, com regras fixas nos exercícios, o que se pretendia era estimular, no ator, sua capacidade de superação da técnica compreendida, visando a criação de seu caminho pessoal. Desse modo, não precisávamos começar do zero para construir nossos personagens, para construir nossos próprios caminhos. Contudo, tínhamos a consciência de que não precisávamos saber o que estava por trás da técnica, os princípios que retornam e levam o ator não apenas a aprender, mas a aprender a aprender e, assim, a dominar o próprio saber técnico sem ser dominado por ele.

É extremamente importante dizer, aqui, que esse treinamento funcionou em uma determinada época e foi desenvolvido por um determinado grupo, em uma determinada situação que favorecia o desenvolvimento dessa atividade enquanto técnica para se construir um personagem. É igualmente importante ressaltar que esse é só mais um modelo no meio de muitos outros, mas que está longe de ser uma fórmula única.

A técnica do ator é algo que se adquire a partir dos treinamentos, mas igualmente pela experiência de vida. Esta Tese é um registro de minha técnica pessoal de trabalho, mas, também, de minhas experiências, como diz Vargens (2004), ator/criador. A esse respeito, concordo com Barba quando diz: “Os anos de aprendizado e o treinamento não constituem forma de especialização para o ator. Ao contrário, permitem-lhe romper as correntes que o atam a um público particular de teatro, linguagem ou cultura” (BARBA, 1991, p.224).

Para melhor consecução do experimento e de sua análise, o mesmo foi dividido em quatro fases⁵⁴: I e II, de exploração, com abordagens diferentes do ator/*performer*; III, de elaboração artística na forma de um espetáculo teatral; e a última, IV, a apresentação pública deste espetáculo.

⁵⁴ Este modelo metodológico de trabalhar em fases é exatamente o mesmo utilizado por Meran Vargens em seu processo de construção dos espetáculos de Uma Trilogia Baiana e da escritura de sua Tese. Ver referências sobre a Tese de Vargens na página 221.

O experimento foi planejado para ter uma duração de 10 meses com o mesmo grupo de atores, com encontros diários de 8 horas por dia, ou seja, 54 horas semanais, envolvendo as 4 fases de trabalho. Foram realizadas as fases I e II, as quais chamei “de exploração” de *O Ator/Performer e o meio*, que consistia em filmar as ações consideradas teatrais no cotidiano das pessoas; analisar, juntamente com a equipe de trabalho, as ações filmadas; reunir-se em uma sala e improvisar estas ações com o grupo; criar, a partir destas improvisações, um *script*, que se transformou em cena.

A fase III – elaboração artística com a construção do espetáculo *Camélia et Ravelovitch* – consistia em escrever ações que correspondessem ao personagem; escrever, a partir de improvisações, um roteiro do espetáculo; escrever a dramaturgia do espetáculo em conjunto com o grupo; ensaiar este espetáculo e levá-lo a público, como resultado da construção da personagem nas performances urbanas. Já a fase IV constou em várias apresentações públicas realizadas em teatros da França e do Brasil. As duas primeiras fases duraram 4 meses, de agosto a novembro de 2008, e as apresentações se deram nos meses de janeiro a setembro de 2009. As temporadas no Brasil aconteceram em agosto e setembro de 2009.

Esta experiência contou com a participação de dois atores – eu e Christelle Largis –, a equipe de artistas e técnicos, composta pela fonoaudióloga Chantal Vidicoq, pela dramaturgista e diretora Floriane Attal, pelo cenógrafo Vicent Obadia, pela figurinista Cecille Kiyu, pelo diretor musical Bastien Lancome e, em uma participação especial, em um curto *workshop*, pela professora de teatro e *performer* Marie Rouzin. Na fase de treinamento, produzimos, nos quatro meses de exploração e elaboração artística, uma quantidade grande de material que nos conduziu a centrar ali o foco do espetáculo.

Proponho, a seguir, um detalhamento de como as quatro fases do trabalho aconteceram em meio a nosso treinamento como maior esclarecimento ao leitor sobre o processo de criação:

Fase I e II – *O Ator/Performer e o meio* – Nesta fase, foi desenvolvido um trabalho de campo no qual fomos desenvolver as Performances Urbanas nas ruas, praças e estações de metrô de Paris. Foi nesta fase que as Intervenções Urbanas já estavam direcionadas para o espetáculo, improvisações em espaços públicos eram constantes e, até mesmo, criação de intervenções para o espetáculo, como exemplo, a intervenção *Onde Você Mora?*, já detalhada aqui no capítulo II. Nessa fase, investigamos e conhecemos outras realidades e outros universos do imaginário que só seria possível acessar fora do seu próprio cotidiano.

Assim, interagindo com o outro na busca de assimilar as informações desse outro e conhecendo-o de maneira concreta – física (corpo, voz, ritmos, imaginário, vocabulário, etc.) – para, depois, expressá-lo artística e cenicamente. Durante essa fase, estaríamos trabalhando, em paralelo, a técnica específica da *mimesis-corpórea* – fundamental para as Intervenções Urbanas – e a assimilação, em termos cênicos e práticos, das informações colhidas nas ruas como linguagem oral e verbal captada, a relação entre o gesto e a fala, a expressão do sentimento e do pensamento, além do universo imaginário revelado. Foi a partir desses experimentos que os personagens foram criados, fruto do resultado dessa observação prática.

Fase III – elaboração artística da experiência, ou seja, construção da dramaturgia do espetáculo, a partir da criação de personagens vindos de dois diferentes meios de exploração: 1) a partir do próprio imaginário do ator; 2) a partir da observação e interação com pessoas através das Intervenções Urbanas.

Fase IV – produção e apresentação do espetáculo, seguido de debates gravados em áudio e/ou vídeo sobre observações pertinentes à criação das personagens, enfocando as Intervenções Urbanas, treinamentos para o ator e construção da personagem.

Foi a partir do desenvolvimento dessas fases, no processo de criação, que propus reflexões sobre o treinamento para o ator, o qual me conduzia ao aperfeiçoamento de alguns exercícios facilitadores, levando-me para a composição do personagem que iria para a cena. Foi nesse momento, igualmente, que o *Laborieur* sentiu a necessidade de criar sua própria metodologia de trabalho no que diz respeito ao treinamento. Isso quer dizer que nos apoiamos sobre o princípio de um método de trabalho para desenvolvermos nosso treinamento pessoal. Algumas definições sobre a questão são dadas pelos encenadores contemporâneos e, ao final, constatei que:

1. O ator deve apresentar uma disciplina diária de treinamento, trabalhando o seu corpo e sua voz.
2. Essa disciplina cotidiana não consiste em simplesmente treinar o corpo e a voz, mas, sobretudo, a mente, como a consciência dos exercícios praticados.
3. É preciso nos libertarmos das amarras impostas por algumas instituições que ainda estão ligadas à formação antiga, no que se refere ao trabalho do ator em geral.
4. É extremamente importante fazer parte de um grupo de trabalho, e que este possua uma metodologia de trabalho pessoal.

5. A rua é um excelente espaço de laboratório para o ator, mas da qual pouco nos servimos.
6. O trabalho de pesquisa precisa ser um contínuo na formação do ator. Sempre haverá sujeitos e objetos a serem desenvolvidos em nossos percursos.
7. Torna-se necessário criar uma técnica pessoal, tendo, porém, a consciência de que ela é importante, mas não é tudo.

Trabalhar esses elementos acima citados é como comer, dormir, sorrir. O ator precisa ser disciplinado e essa disciplina faz parte do treinamento pessoal/grupal diário. É desta forma, e somente desta, que o ator vai trabalhar com consciência e clareza o seu corpo e a sua voz. Penso que o ator precisa se colocar aberto às várias situações da vida diária e explorar a pesquisa como elemento primordial na atividade cênica. Com todos esses critérios alcançados, acredito que o ator pode começar a desenvolver a sua própria técnica pessoal; porém, ele precisa estar ciente de que ela é apenas um meio para chegarmos a um bom resultado cênico.

O trabalho avançava e tínhamos o nosso treinamento de cada dia. Cada ator/*performer* possuía uma competência e sabíamos que estávamos desenvolvendo algo já praticado por outros grupos, mas gostávamos de ver como as coisas estavam se encaminhando a partir de um embrião de ideias que partilhamos em comum no passado, que, agora, era presente, e que, a cada dia, amadurecia para um futuro ligado a essas ideias.

Durante as várias discussões sobre as diferentes técnicas do treinamento do ator com o grupo *Laborieur*, sempre retomávamos a questão: o que é, finalmente, essa técnica? Será que o nosso processo de trabalho, que é muito desprovido de interesses comerciais, pode ser considerado como técnica? Para Jaques Dalcroze (1925), que mistura o treinamento com a ginástica rítmica, a técnica certa é essa que facilita o ator a ter consciência das forças e resistência do seu corpo. Ela permite liberar os gestos, ter um corpo mestre de si mesmo, livre e espontâneo. Tadashi Suzuki (1994) diz que a técnica desenvolve as faculdades de expressão física pela qual o ator alimenta a sua tenacidade e sua concentração. Já para Peter Brook (1991), a técnica permite desenvolver a sensibilidade do corpo:

Quando nós fazemos exercícios de acrobacia, não é pela virtuosidade, nem para se transformar em acrobatas geniais, mas para desenvolver a sensibilidade. É muito fácil ser sensível com o uso da língua, com os rostos, com os dedos. Porém, o que não é dado e deve ser adquirido pelos exercícios é a mesma sensibilidade com o resto do corpo: as pernas, a coluna, a bunda. O que quero dizer por sensível é que o ator deve estar, a cada instante, em

contato com todo o corpo, pois quando ele se lança, ele sabe exatamente onde achar o seu corpo (BROOK, 1991, p.75).

O ator e encenador Yoshi Oida (1998) diz, a esse respeito:

A técnica não deve ser jamais o fim por ela mesma, mas o meio. Pouco importa a técnica ou o estilo que a gente aprende. A gente pode praticar disciplinas diferentes se beneficiando de cada uma de forma diferente, pois, nesse caso, a gente percebe e compreende algo que vai além da técnica (OIDA, 1998, p.147).

Barba faz a mesma referência quando diz que muitos atores pensam que são os exercícios que os fazem avançar, mas os exercícios são apenas uma parte emergida e visível de um processo. Para Barba, a qualidade de um treinamento nasce da atmosfera do trabalho. A pergunta que me faço é: o que aprendemos além da técnica? Esta foi a questão que, durante muitas discussões, repeti com persistência.

Descobri que esta pergunta acabou sendo o motor para pensar que o ator que desenvolve uma metodologia pessoal descobre a si mesmo. Ele aprende a conhecer melhor seu corpo e seus bloqueios, explora as leis do movimento com equilíbrio, tensão e ritmo, e tenta sempre ir mais longe que seus limites. Grotowski diz que “o teatro e o trabalho do ator são, para nós, uma espécie de veículo que nos permite nos encontrarmos e nos realizarmos”. (GROTOWSKI, 1987, p.52) Este aprendizado do ator passa pelo conhecimento de seu próprio corpo e de seus limites, mas passa, sobretudo, pelo conhecimento de si próprio.

Descobri que, de fato, deveríamos criar uma linha de trabalho que pudesse nos auxiliar nesse processo de compreensão do que é a técnica, já que ela própria é nosso guia pessoal. Essa linha de trabalho nos permitiu utilizar ferramentas de treinamento do ator na construção do personagem através das performances do cotidiano. Foi esse processo metodológico que me alimentou, que me conduziu e que me mostrou que a técnica está em cada um e cabe a nós mesmos desenvolvê-la, conforme a necessidade da criação.

Esta metodologia de trabalho nos permitiu ir, várias vezes, a campo, para desenvolver a observação participante para, em seguida, aplicar a participação observada. Permitiu-nos desenvolver diálogos com outros campos do conhecimento. Permitiu-nos abrir nossos horizontes com relação ao teatro e à importância de sistematizarmos um treinamento. Permitiu-nos, acima de tudo, sistematizar toda essa experiência laboral na criação de um espetáculo e na preparação do personagem no universo teatral.

Barba afirma que esse estágio do trabalho é o momento de conhecimento do *Ethos* como noção central de todos os tipos de treinamento; *Ethos* como comportamento cênico, como o conhecimento de uma técnica física e mental, como ética do trabalho, como mentalidade modelada pelo meio ambiente: o meio humano pelo qual o aprendizado se desenvolve. Concordo com Barba quando ele diz que, para que o treinamento seja um percurso de vida, ele deve respeitar o tempo. Nada de treinamento rápido, pois todo o treinamento pontual e sem vida global é condenado a ter apenas efeitos, como os das escolas de teatro no final do século XIX e início do XX:

Não vá muito rápido! Não se apresse em concluir e a se cristalizar. Se dê o tempo de preparar a terra, de fecundá-la. E tente sempre cultivar a planta de germinação lenta e difícil, mas robusta. Tudo cresce um pouco forte demais, um pouco rápido demais no jovem solo americano. (COPEAU, 1974, p.127)

Quando comecei as atividades com o *Laborieur*, estava certo de que esse trabalho seria algo para se desenvolver com calma e que tínhamos tempo para experimentar, fazer, refazer. Sabia, igualmente, que, provavelmente, as respostas para muitas questões que iriam surgir só apareceriam bem mais tarde, mas estava disposto a fazer o que fosse necessário para sistematizar esse processo de trabalho; que esse seria, talvez, um trabalho para toda a vida. Existem processos que apresentam uma longa duração, e quando se chega ao “fim”, os atores ainda apresentam dúvidas que serão respondidas ao longo de suas trajetórias. O processo de criação é um processo de pesquisa.

Graças a essa atividade, adquirimos a consciência de que o ator deve ter o tempo necessário para ele. O treinamento que ele desenvolve agora vai acompanhá-lo durante sua trajetória e, por essa razão, é preciso concebê-lo como uma formação contínua, para que ele permita ao ator, a exemplo do músico ou do dançarino, dar manutenção a seu instrumento – físico e psíquico – em estado de criação.

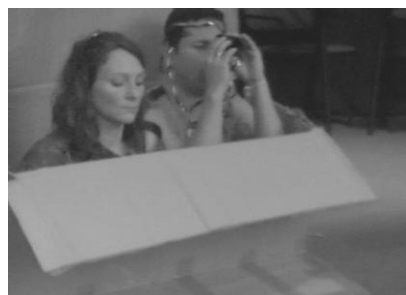
No próximo item, apresento uma reflexão sobre a aplicação de alguns exercícios que foram desenvolvidos em grupo e que os personalizei, pensando na composição de meu personagem, na montagem teatral *Camélia et Ravelovitch*.

5.3 A APLICAÇÃO DE ALGUNS EXERCÍCIOS EM GRUPO PARA CONSTRUÇÃO DE RAVELOVITCH NO ESPETÁCULO

É necessário que tenhamos consciência de que mais importante que o espetáculo é o processo de trabalho. Cabe a nós, a partir de nosso percurso como ator, conhecer e determinar qual técnica seguir.

Ariane Mnouchkine (2005), com relação às metodologias aplicadas de forma mecânica, fala do envelhecimento de alguns exercícios, e considera que cada processo exige seus próprios exercícios, que devem ser capazes de pôr o ator nas imagens propostas pelo espetáculo e incorporar as técnicas que implicam o espetáculo.

No *Laborieur*, desenvolvíamos uma primeira fase que consistia em fazer com que o ator compreendesse que ele deve executar os exercícios de forma perfeita. Cada exercício possuía sua própria finalidade – os trabalhos de equilíbrio, de respiração, de concentração, de relaxamento são muito importantes para o processo de trabalho.



Figuras 38 e 39: bases do treinamento do coletivo *Laborieur*. Outubro de 2008. Fotos Floriane Attal.

Com a aplicação dos exercícios nesta fase do trabalho, observei que, através deste treinamento, o ator experimenta sua capacidade de atingir a presença física de forma mais intensa, o que deverá acontecer nos momentos criativos da improvisação e do próprio espetáculo. Um exemplo dessa prática pode ser observada no dia em que aplicamos alguns exercícios muito comuns em treinamentos do ator, que apresentam como base a precisão das ações físicas:

Floriane Attal, que assinava a direção e a dramaturgia do espetáculo, nos propôs que trouxéssemos refeições a partir de comidas variadas, pratos, copos, talheres, entre outros. Não entendíamos muito a razão de nos ter proposto tal coisa em meio a um processo de criação, de um treinamento bem codificado, como era o nosso, mas aceitamos. No dia seguinte, cada um trouxe o que ela havia pedido. Sem perder tempo, nos disse para preparar tudo, observando cada gesto, cada emoção, cada expressão. Floriane nos deixou escolher um tema que fosse igual para todos, e que fosse a razão de nosso encontro. Por isso, tínhamos que

celebrar com essa comida. Rapidamente, decidimos que éramos um grupo de amigos que não se via há tempos, e que tínhamos separado esse dia para celebrar nossa amizade, que o tempo não apagou. Começamos a preparar tudo de forma bem natural e espontânea. Eu não estava tão espontâneo assim porque estava concentrado nas recomendações. Demorei, de fato, para entrar no jogo. Porém, quando vi que todos estavam relaxados, fiz o mesmo e me deixei levar pelo exercício, que durou 4 horas, sem a interrupção de Floriane. Contudo, podíamos ir ao banheiro, fumar um cigarro, dormir, durante a aplicação do exercício, se quiséssemos. Estávamos livres. Passamos por vários níveis de entendimento corporal, facial e emocional, observando ações que desenvolvemos no nosso dia-a-dia. Segundo Floriane, trabalhar estes níveis de entendimento era o objetivo deste exercício. Disse ainda que toda a equipe deveria desenvolver esta técnica de trabalho, já que nossa criação é coletiva. Devemos pensar o espetáculo como uma composição harmoniosa, uma obra artística global. Repetimos este exercício várias vezes. A cada dia havia um novo tema. (CADERNO DE ANOTAÇÕES, ABRIL DE 2008).

Uma das poucas regras que existiam neste exercício era a de não encenarmos. Tínhamos que ser o mais honestos conosco possível para não cairmos na armadilha da imitação da ação que Stanislavski tanto combateu. Tínhamos que pensar em aprender a nos observar dentro de uma ação. Era parecido com as performances nas ruas, onde tínhamos que ativar os “olhares periféricos” ou, como chama Roland Barthes (2002), “o estado da performance”.

Aprender foi a palavra mais usada em nossos treinamentos, pois sabíamos que o ator tem sempre que aprender para apreender. Lembro-me de meu percurso de ator, em que quase nunca entendia o que o diretor me indicava, fosse porque a indicação era muito subjetiva, ou porque não era mesmo capaz de desenvolver tal indicação na cena. O resultado é que a fazia de qualquer forma, sem ter a menor consciência do que estava fazendo. Poucas foram as vezes que tive a oportunidade de trabalhar com o que tenho, ou seja, comigo mesmo, com minhas qualidades naturais, para depois seguir as leis da criação e, enfim, submeter-me às lógicas do outro, do papel a desempenhar.

Esse processo de descoberta de minhas qualidades naturais como ator começou a partir das atividades desenvolvidas ainda na Universidade, com a professora Meran Vargens, posteriormente, na companhia Os Bobos da Corte, também coordenada por Vargens e, em seguida, com os espetáculos de que participei com direção de Vargens. Foi a partir destas experiências que constatei que a arte do ator não começa com o “papel”, mas consigo mesmo, nas circunstâncias propostas pela peça. Caso contrário, perdemos no papel e o observamos de lado, copiamos-lo.

Um dia, depois de muito desenvolvermos esse exercício de preparação, Floriane chegou com uma colega de trabalho sua, diretora de teatro também, que trabalhava com o

grupo *Tendences*, localizado ao norte de Paris. A colega em questão se chamava Marie Rouzin, muito conhecida por ser rígida com os seus atores em seus processos de criação. Nesse dia, tínhamos previsto um exercício diferente como treinamento, mas Floriane pediu para que fizéssemos o mesmo exercício que tínhamos desenvolvido anteriormente, pois Marie estava lá para fazer intervenções quando ela achasse necessário.

Começamos o exercício e, uma hora ou outra, ouvíamos a voz seca de Marie, que dizia: “Não acredito”. Não sabia como reagir a essa “invasão” do “nosso”, do meu trabalho. Não estávamos preparados para isso. Era forte demais, era agressivo demais e eu não estava suficientemente concentrado. Todas as vezes que fazíamos algo de que Marie não se convenciamos, ela gritava: “Não acredito”. No início, foi desesperador ouvir essa frase a cada 30 segundos. Até que ficamos parados, sem fazer nada; uns ficaram com os olhos fechados e outros com os olhos bem abertos. Os meus estavam abertos, pois gosto de ver tudo que se passa ao redor. Foi aí que Marie começou a falar:

Se o que interessa a vocês aqui é unicamente o poder de encenar um novo papel, renovando, assim, um pouco suas técnicas de ator, eu vou logo dizendo que vocês se decepcionarão comigo. Que eu monte um espetáculo bom, excelente, mais ou menos, isso para mim não tem mais nenhuma importância. Porém, estou muito interessada em transmitir para vocês tudo que eu aprendi ao longo de minha trajetória. Gostaria de ensinar vocês a encenar não apenas um papel, mas “papéis”. Peço para que vocês reflitam sobre isso. O ator deve trabalhar todo o tempo para ele mesmo, para aumentar sua qualificação. Ele deve tentar se transformar o mais rapidamente possível em mestre de sua arte, e isso para todos os papéis e não simplesmente para o papel que ele foi treinado para desenvolver em um determinado momento. Na arte, existem coisas que não fazemos nem com as palavras, nem com a escrita. É preciso aprender pelo corpo. Então, eu pergunto imediatamente, sem frescura alguma, se vocês querem aprender o que tenho a ensinar. Respondam sem vergonha, somos todos adultos aqui. Eu vou apreciar mais o que me diz sinceramente que quer ou espera de mim do que aquele que vai fingir que concorda com o que proponho, mas que no fundo o que ele mais quer é partir. Não se enganem, também, pensando que serei gentil com vocês. Quando for necessário, sim. Porém, cada vez que achar que vocês estão sendo medíocres com vocês mesmos, vou dizer sempre que “não acredito”. Nesse caso, vocês devem parar, pensar, perceber onde está a falha e recomeçar. (Texto extraído dos ensaios, os quais foram registrados por uma câmera de vídeo)

Sem saber, foi o que fizemos: paramos no meio do exercício e refletimos sobre o que estava errado, mas o problema é que não tínhamos respostas e continuamos parados, ouvindo Marie. Quando ela acabou seu discurso, tudo ficou em silêncio por, aproximadamente, 15 minutos. No começo, tentei tirar proveito desse silêncio, escutando o som do silêncio, mas, depois, ele se transformou em algo angustiante. Não sabia o que fazer e várias coisas se

passavam pela minha cabeça, a ponto de me entregar e cair no chão, já quase sem forças. Em seguida, vi que os outros também caíram. Era um misto de cansaço e angústia, sem saber ao certo o que fazer. Marie continuou:

A sinceridade é qualidade vital, a que mais pomos à prova na nossa arte. A gente não tem dúvida nenhuma a respeito do que é dito e feito com sinceridade. Um riso sincero é sempre contagioso. Um riso fabricado, falso, é repugnante. As lágrimas sinceras nos tocam sempre. Porém, não damos nenhum crédito ao sofrimento artificial, às lágrimas forçadas. A sinceridade é o que faz o charme dos homens. O ator que sabe ser sincero na cena é extremamente sedutor. É por essa razão que o ator em criação tem a obrigação de seduzir. Nós conhecemos vários atores que, na vida, nos seduzem por sua bela aparência, sua bela voz, mas que, na cena, são totalmente desprovidos de talento. Outros, no entanto, não tem charme alguma na vida, mas quando estão em cena são os soberanos da sedução. Como explicar esse paradoxo? É preciso treinar, é preciso jogar com a sedução em todos os ângulos, para saber quando, onde e com quem usá-la. (Texto extraído dos ensaios os quais foram registrados por uma câmera de vídeo)

Ficou claro, para todos, que Marie exigia que sentíssemos a verdade, que soubéssemos nos dar aos acontecimentos da peça com leveza, fé e total sinceridade, e que seguíssemos, constantemente, a linha lógica de nossas ações em cena. Era isso que ela queria nos dizer, e era isso que ela queria de nossa interpretação em *Camélia et Ravelovitch*. Como trabalhar precisamente para alcançar esse objetivo? Foi minha indagação durante semanas.

A questão era muito complexa, pois, como ator, sei que quando nos perguntamos muitas coisas é porque estamos com medo de mostrar nossa volúpia, nossa vontade. Perguntar-se algumas coisas durante o processo de treinamento é bom, mas fazer disso uma constante passa a ser prejudicial para a criação, uma vez que, ao invés de pensar em dar continuidade à criação, estamos tentando responder às perguntas que nos fazemos; a muitas, só encontramos resposta no final do processo, ou, mesmo, no final da temporada. Eu sabia, porém, que a resposta não estava nas palavras, mas nas ações, no corpo em cena. “Na arte, existem coisas que não fazemos nem com as palavras e nem com a escrita. É preciso aprender pelo corpo⁵⁵”. Foi a partir dessa consciência que comecei a avançar na minha pesquisa pessoal, na composição do meu personagem.

Os dias foram passando e o treinamento ficando cada vez mais difícil, por suas exigências físicas e emocionais. Trabalhamos muito o físico, mas, através de ações, na criação de *Camélia et Ravelovitch*, com Florianne e Marie sempre insistindo em:

⁵⁵ Fala de Marie Rouzin durante os treinamentos com o *Laborieur* em 2008.

Encenem agora sem o texto, sem o jogo de cena, conhecendo apenas o conteúdo de cada uma de suas cenas e seguindo o esquema das ações físicas: seus papéis estarão prontos, pelo menos, em trinta e cinco por cento. É preciso, primeiramente, estabelecer a ordem de sucessão lógica de suas ações físicas. É dessa forma que devemos preparar o terreno para se construir um personagem. O ator, como o pintor, deve seguir as linhas das ações físicas. Ele deve sentar, esperar, deitar o seu personagem. Porém, a arte do ator é um pouco mais complicada em relação à do pintor, porque somos, ao mesmo tempo, artistas e personagens que não devem achar uma pose estática, mas um ser orgânico que age nas situações mais variadas. Enquanto o esboço não for feito nem pintado e o ator não seguir a linha das ações físicas e, tampouco, acreditar nelas... será inútil continuar tentando, será inútil ir mais longe!

Era um trabalho árduo, que exigia muito do grupo. Porém, estávamos satisfeitos com os resultados que começavam a aparecer. Tinha que ir mais longe e começar a aproveitar deste treinamento para, efetivamente, lapidar Ravelovitch. Descobri que o caminho era seguir as linhas das ações físicas. Era necessário anotar tudo, verificando a natureza dessas ações para pôr-se corajosamente a agir sem se perder em meio a grandes reflexões. Era impressionante, pois, a partir do momento em que comecei a agir, sentia a necessidade de justificar todas as ações desenvolvidas. Antes, simplesmente, as desenvolvia e não tinha a técnica que me permitia justificá-las no sentido de analisar passo a passo, segundo por segundo as ações desenvolvidas.

Neste momento, pensei em Stanislavski, e é interessante que tenha sido de forma tão entusiasmada, pois, na faculdade, como sempre trabalhávamos o seu método, acabei criando certa distância dele, já que achava que existiam outros métodos tão eficazes quanto os dele a se trabalhar. Enfim, pensei no que ele dizia ser a arte do “sentir”, que era, e é, uma clara oposição à arte da “representação”.

As atividades do coletivo *Laborieur* fundem, em um único perfil, três aspectos diferentes, correspondentes a três níveis de organização bem distinguíveis. Como já precisei anteriormente, o primeiro aspecto é individual – é o momento em que refletimos sobre a ação que vamos desenvolver. Isso implica em onde, com quem e como vamos desenvolver tal ação. Este aspecto se refere, igualmente, à personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social, que o torna único.

O segundo é comum a todos os que praticam o mesmo gênero espetacular – são as intervenções e as análises das mesmas: a particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural através do qual a personalidade do ator se manifesta de forma mais incisiva. O terceiro concerne os atores de tempos e culturas diferentes – são as improvisações dirigidas

com os ateliêrs no que se refere ao treinamento com os seus aspectos culturais: a utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas, baseadas em princípios transculturais.

Alguns autores, desde Meyerhold a Brook, se viram obrigados a construir exercícios apropriados, permitindo ao ator uma melhor formação. É interessante perceber a forma como cada autor trabalha o conceito de corpo. Se compararmos, veremos que a diferença é grande entre um e outro. Porém, essas diferenças se justificam pelos impulsos pessoais dos artistas e pelo gênero teatral que eles privilegiam, assim como pela finalidade de cada exercício.



Figuras 40 e 41: exercícios de treinamento no *Laborieur*. Dezembro de 2008. Fotos Floriane Attal.

Devo frisar que, às vezes, para além da diversidade, das práticas do treinamento, cada vez mais, constata-se que a natureza do exercício não é o aspecto mais importante do treinamento. É verdade, porém, que a natureza dos exercícios praticados tem pouca importância, se comparada aos exercícios de força, de energia, aos ritmos, às tensões, aos bloqueios. A esse respeito Grotowski argumenta que:

Todos os exercícios correspondem simplesmente a não responder à pergunta: como fazer isso? Essa pergunta está mais do que eliminada. Os exercícios a partir de agora são pretextos para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir os obstáculos que o bloqueia no seu trabalho criador. Os exercícios funcionam como meio de vencer suas resistências pessoais. No lugar de se perguntar o que deve fazer, o ator deve ter plena consciência do que ele não deve fazer. (GROTOWSKI, 1987, p. 32)

Quanto ao investimento que o ator deve submeter aos exercícios, esse deve ser total, como nos lembra Yoshi Oida (1998):

É preciso sempre pensar que a gente se exercita diante do público. Essa prática se transforma, de repente, em algo mais engajado. E desta maneira, a qualidade do trabalho melhora, e o treinamento será útil. Ao contrário, se dizemos a nós mesmos que isso não é ‘nada além de um exercício’ o trabalho não terá um grande valor, não terá o cunho de perfeito no que se refere a sua execução (OIDA, 1998, p.40).

A pesquisa pela forma é importante, pois é dessa maneira que vamos escapar da repetição de exercícios que nos impedem de melhorar. A composição de todos esses elementos juntos enriquece o processo pessoal e o esclarece, pois, como bem diz Grotowski, “todos os movimentos não devem ser produtos em vão, e tampouco se deve perdê-los durante a construção do personagem” (GROTOWSKI, 1987, p.78).

Em face desse desenvolvimento, concluí que o meu treinamento na construção de Ravelovitch era centrado nos preparativos do ator/criador. Esse treinamento passou a ser considerado um modo de vida. Essa afirmação me ajudou a descobrir os extremos da vida privada do ator que se junta ao círculo da vida artística, sem ruptura. Essa é a fase de se estar em constante interseção.

Desde a sua criação, o coletivo *Laborieur* estabeleceu, como uma de suas metas a experimentação, a reelaboração, a liberdade de criação, a que chamamos livre arbítrio. Escolhemos o inusitado como campo de experimentação. Sentimos, hoje, a necessidade de transformação. Como diz Jean Jacques Roubine: “O século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos dos meios que ele dispõe” (ROUBINE, 1998, p.170).

Fica evidente o potencial de atividades como esta, que provoca o público como intensificador das reflexões acerca da cena contemporânea. Isto é perceptível nas inter-relações estabelecidas entre os diferentes elementos presentes no espetáculo: música, vídeo, cenografia, figurino e os próprios atores, que não apenas co-habitam o palco, mas interferem diretamente uns nos outros, no processo de construção ou no resultado que se apresenta.

5.3.1 Treinamento para o espetáculo *Camélia et Ravelovitch*

Desde meu primeiro contato com o coletivo *Laborieur*, deixamos clara a importância de uma preparação física para o desenvolvimento das *Interventions Zurbaines* e, posteriormente, do espetáculo teatral. Stanislavski foi o ponto de partida para a concepção do trabalho do ator, a partir das ações físicas, já que “considerava essas ações o elemento chefe da expressividade no palco” (BURNIER, 1994, p.31). A noção de ação física, em Stanislavski, resulta das experiências de toda uma vida de trabalho e, conforme Mateo Bonfitto, duas características se destacam: “a ação física com a ação psicofísica; ação física

como catalisador e elemento transformador de outros elementos do sistema no qual está inserido” (BONFITO, 2002, p.36).

Refletindo sobre as ações físicas no meu treinamento em *Camélia et Ravelovitch*, deparo-me com Decroux e, claro, Grotowski, que, como seguidores de Stanislavski, nessa opção pelas ações físicas no trabalho do ator, não somente a definem como também a localizam em uma parte da coluna vertebral; no tronco. A coluna vertebral não é algo periférico, mas essencial, e, portanto, as ações devem partir desta, que é o eixo central do corpo.

As ações físicas em meu treinamento diário com o *Laborieur* consistiam em uma coleta mecanicamente originada em improvisações, trabalho com bastões, figuras com bastões ou na transformação espacial e temporal de ações simples e cotidianas como correr, beber água, comer, andar e assim por diante. A esse propósito, Ferracine diz: “[...] a transformação dessa ação ou seqüência mecânica em ação ou seqüência orgânica viva é função do trabalho do ator, devendo este encontrar as ligações para que essa ação entre em contato com sua presença e suas energias (FERRACINE, 2003, p.85).

Considero a ação física, como Renato Ferracine (2003), a poesia do ator. Tendo essa duplicidade mecânica/vida, está no cerne do trabalho do ator lidar com essa ela, ou melhor, eliminá-la, percebendo que a técnica e a vida são apenas duas instâncias dessa unidade. Como já foi explicitado aqui, a técnica é necessária para alcançar essa presença viva do ator, ao mesmo tempo em que a vida que preenche a técnica lhe dá sentido.

A aplicação de algumas ações físicas, em meu treinamento com o *Laborieur* para o espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, organizou-se a partir de exercícios como o da descontração muscular⁵⁶. Com a aplicação constante deste exercício, descobri que o controle muscular se processava em quatro etapas: controle do comando muscular; definição dos centros de gravidade e os pontos de apoio; o sentir quais músculos suportam as cargas dessa ou daquela ação física. Compreendi que é muito importante saber como e quando utilizar os músculos; justificar as poses, os gestos e os movimentos.

O exercício do controle dos músculos⁵⁷ foi bastante utilizado em meu treinamento de composição em *Ravelovitch*. Entendi que esse exercício pode ser utilizado na vida cotidiana, já que a sua aplicação nos proporciona a consciência do nosso corpo, dos nossos limites, e de

⁵⁶ A descrição exata do exercício da descontração encontra-se no apêndice C desta Tese.

⁵⁷ A descrição exata do exercício de controle dos músculos encontra-se no apêndice C desta Tese.

que podemos, quando nos concentramos, eliminar as dores que são inúteis para a composição do personagem a partir das ações físicas.

Nesse processo de descoberta do meu corpo, observei que ele apresentava algumas **necessidades básicas musculares**⁵⁸. Com o desenvolvimento das necessidades básicas musculares, cheguei aos **exercícios de centro de gravidade e pontos de apoio**⁵⁹. A cada exercício, era importante definir precisamente o ponto de apoio e afastar as tensões supérfluas. Concluí que devemos estar tranquilos para trabalhar o corpo, devemos relaxá-lo para encontrar o equilíbrio necessário. Esse tipo de treinamento é importante, pois podemos, como já frisei anteriormente, refazê-lo em nossas casas. Percebi que só consegui avançar na busca da gravidade e do ponto de apoio para construir Ravelovitch refazendo essas ações várias vezes, em casa. Por exemplo, quando não fazia nada, ao invés de assistir à televisão ou de dormir, eu aproveitava esse tempo para praticar essas ações. O resultado, segundo minha companheira de cena Kristelle Largis, era visível no palco.

A próxima etapa com as ações físicas no processo de construção do meu personagem foi achar o centro de gravidade e o ponto de apoio, mudando de posição. Para tanto, foi preciso praticar **exercícios para deslocar o centro de gravidade**⁶⁰. Uma regra fundamental para a aplicação desse treinamento com as ações físicas era a proibição de qualquer tentativa de imaginar as posições propostas pelo jogo. Esse é um processo natural que, uma vez entendido, a espontaneidade o acompanha. Além do mais, minha experiência com esse tipo de atividade mostra quem definitivamente obedece a essa lei natural e quem desenha as posições só para ser diferente dos outros.

Com o avançar do treinamento, observei que era fundamental ter a consciência de que músculos levam a maior carga na hora de desenvolver uma ação física e como utilizá-los quando necessário. Assim, cheguei ao **exercício para se conhecer a sensação muscular correta na hora da ação proposta**⁶¹. Esses exercícios, repito, devem ser executados sem o menor esforço, eliminando as tensões supérfluas, depositando somente a energia necessária. Além disso, insisto, devem ser executados todos os dias; sistematicamente, pois é desta forma, e somente desta, que se obtém um resultado visível nos treinamentos e em cena.

Continuando o treinamento sobre a consciência muscular, percebi que o avanço para outras fases do trabalho seria a execução de **exercícios para se sentir a tensão muscular**

⁵⁸ A descrição exata do exercício de necessidades básicas musculares encontra-se no apêndice C desta Tese.

⁵⁹ A descrição exata do exercício centro de gravidade e pontos de apoio encontra-se no apêndice C desta Tese.

⁶⁰ A descrição exata do exercício de deslocamento do centro de gravidade encontra-se no apêndice C desta Tese.

⁶¹ A descrição exata do exercício para se conhecer a sensação muscular correta na hora da ação proposta encontra-se no apêndice C desta Tese.

convocando o imaginário⁶². Com o desenvolvimento desse treinamento, é importante, ao passar do real para o imaginário, que se esteja em um estágio grande de concentração, para se obter sucesso com o exercício.

Após executados os exercícios e alcançada a sensação muscular correta, devemos justificar essas ações, para, em seguida, definir quais objetivos motivaram tais ações e repeti-las. Temos que estar bem atentos quando convocamos os músculos para somente acionar os que forem necessários. Essa atividade era sempre acompanhada por Marie Rouzin, que sempre gritava de um lado da sala: “Não acredito”. Refazia a mesma ação durante horas, e quando achava que estava no meu limite físico, era quando ela dizia: “Parece que somente agora vocês estão entrando no objetivo das ações físicas”.

No processo de criação do espetáculo *Uma Trilogia Baiana*, utilizei, sempre, ao meu favor, inclusive na composição de meu personagem, os exercícios desenvolvidos em treinamentos com Meran Vergens. Em *Camélia et Ravelovtich*, o processo foi parecido, pois, com as ações físicas, bastante desenvolvidas em nosso treinamento, tomei por base várias motivações e estímulos dos exercícios aplicados e inseri na montagem. Um exemplo da aplicação desse exercício no espetáculo se fez presente nas transições do cenário durante a *mise en scène*. A cada mudança de espaço, durante a peça, o cenário também mudava e éramos nós, os atores, que o fazíamos. O espetáculo começava com um cenário que deixava o espaço cênico pequeno. Eram caixas empilhadas uma sobre a outra. Com a evolução da peça, essas caixas ganhavam vida, transformando-se em objetos de cena.



Figura 42: cenário da peça apresentada no Centro Cultural da Barroquinha Agosto de 2009. Foto Cécile Kyio

⁶² A descrição exata do exercício para se sentir a tensão muscular convocando o imaginário encontra-se no apêndice C desta Tese.

Na primeira transição, abríamos o cenário verticalmente. Ganhávamos um pouco mais de espaço, mas, ainda assim, tínhamos certa dificuldade de movimentação, sobretudo quando encenávamos em pequenos teatros.



Figura 43: primeira transição na vertical no espetáculo.
Agosto de 2009. Foto Cécile Kyio

Na segunda transição, durante a peça, abríamos toda a cena. Era precisamente nessa hora que aplicávamos o que tínhamos trabalhado nos treinamentos, de sentir a tensão muscular convocando o imaginário, pois tínhamos que empurrar essas caixas de papelão como se elas fossem muito pesadas. Cada vez que desenvolvíamos essas ações, tínhamos que executá-las como se estivéssemos empurrando uma parede e, se não tivéssemos trabalhado esta forma de usar o imaginário através das ações físicas, nossa partitura soaria falsa, mecânica, sem vida.



Figura 44: segunda transição no espetáculo com a cena toda aberta.
Agosto de 2009. Foto Cécile Kyio

Essas transições foram feitas e refeitas inúmeras vezes antes de irem à cena. E sempre tínhamos um problema cada vez que mudávamos de teatro, pois o espaço também mudava e o tempo de empurrar esse “falso muro” mudava igualmente. Lembro-me dos esforços que fazia,

quando, ao final de uma pequena sequência, que durava alguns segundos, estava completamente banhado de suor, apesar de, normalmente, quase não transpirar. Isso acontecia, segundo Marie, pela força da energia depositada na execução da ação, sem relação direta com a força física.

Até aqui, o treinamento tinha se mostrado um tanto quanto individual, mesmo que todas as atividades se tenham passado em grupo. Sentia dificuldades em trabalhar em duplas, trios, porque é difícil, para mim, controlar a minha energia e acabo sempre machucando alguém. Por essa razão, foi necessário desenvolver em mim **exercícios para tencionar corretamente os músculos na hora de afrontar o adversário, sem machucá-lo**⁶³. Sempre que praticávamos esses exercícios, começávamos com uma ação física verdadeira, real, com o parceiro de cena. Por exemplo, nas ações de briga, criávamos uma briga real para verificar as tensões musculares corretas e necessárias. Depois dessa fase de experimentações, passávamos para os exercícios de simulação.

Na cena IV do texto de *Camélia et Ravelovitch*, ele tenta beijá-la a força e, até mesmo, violentá-la. Existe uma luta entre os dois. Para chegarmos ao resultado que foi posto na cena, por várias vezes, eu e Kristelle brigamos “de verdade”. Às vezes, escondia um objeto seu, como o celular ou sua bolsa, e, durante muito tempo, ela ficava procurando, até que Floriane lhe dizia que eu tinha sido a última pessoa que utilizou seu objeto. Kristelle me interrogava e eu lhe dizia que deixei em tal lugar. Ela saía à procura e, evidentemente, não encontrava nada. Voltava e começávamos uma “briga”. Só parávamos quando a diretora, Floriane, interrompia e pedia para guardarmos tudo o que tínhamos acabado de fazer. A diretora dizia, em seguida, que isso fazia parte de nossos laboratórios. Era difícil voltar dessa situação para ir à cena, mas a consciência de que fazíamos isso para o espetáculo era mais forte.



Figura 45: cena de agressão física no espetáculo praticada nos treinamentos do *Laborieur*. Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio

⁶³ A descrição exata do exercício para tencionar corretamente os músculos na hora de afrontar o adversário, sem machucá-lo encontra-se no apêndice C desta Tese.

Para pormos na cena tudo o que estávamos praticando, era preciso **justificar os movimentos e as posições executadas**⁶⁴. Antes de começar qualquer atividade física ou mesmo mental nos treinamentos do *Laborieur*, para a montagem do espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, sempre deitávamos no chão por mais ou menos dez minutos, com o intuito de nos esvaziarmos, ou seja, sairmos do mundo exterior, dos problemas diários, ou dos problemas com o treinamento, se houvesse.

Em seguida, pouco a pouco, ao sinal de Marie Rouzin, espreguiçávamos o corpo sobre o chão, alargando todas as suas partes, como dizia a instrutora Marie: *Du nord au sud, de l'este à l'ouest* – do norte a sul, de leste a oeste. Essa era uma estratégia para adentrarmos no trabalho que estava para começar. Tínhamos um pacto: uma vez iniciada a atividade, não poderíamos parar por nada no mundo. Todos os telefones celulares tinham que obrigatoriamente estar desligados.

Voltando ao treinamento físico, tínhamos que encontrar um apoio para nos levantarmos, passando pelos três níveis de apoio: baixo, médio e alto. Quando chegávamos ao nível alto, tínhamos que continuar a expandir os movimentos, ou como dizia Stanislavski, tínhamos que irradiar. Esticávamos para todos os lados até nos transformarmos em uma esfera, como descrito a seguir:

O exercício é baseado na construção de um centro de energia – a esfera – em torno de nós mesmos, a partir de onde desenvolvemos as ações mais reais e surreais sem que possamos sair dela. Por essa razão, começamos a realizar ações explorando a esfera em todos os níveis espaciais, para, em seguida, acrescentarmos uma voz que varia de acordo com as ações propostas pelo corpo. Dessa forma, trabalhamos nossa voz em diversos níveis e tons. Em seguida, acrescentamos frases de nossos personagens, o que nos possibilita brincar e sair de uma estrutura fixa de encenação. A esfera só funciona quando estamos completamente “abertos” e entregues⁶⁵. (CADERNO DE ANOTAÇÕES, NOVEMBRO DE 2008)

A energia nesse tipo de atividade é essencial e está diretamente relacionada aos movimentos propostos de deitar, espreguiçar, levantar, andar, correr, parar, que envolvem o corpo dentro da esfera de forma imaginária. Alcançando esta energia, deveríamos fazer movimentos amplos e lentos, sem perdê-la, já que ela era primordial no exercício.

⁶⁴ A descrição exata do exercício para justificar os movimentos e as posições executadas encontra-se no apêndice C desta Tese.

⁶⁵ É importante salientar que o exercício da Esfera foi bastante desenvolvida no processo de construção coletiva do espetáculo *Uma Trilogia Baiana* de 2003, dirigido por Meran Vargens. Foi nesse processo de trabalho que tive o primeiro contato com a Esfera, repassando, mais tarde, para o *Laborieur* o que se tornou parte integrante do nosso treinamento para a composição de nossos personagens.

Além dessa contradição entre movimento interno, rápido e curto, e o movimento lento e amplo, deveríamos realizar outras oposições entre forças imaginárias e forças de resistência realizadas pelo ator: ir para frente, enquanto, internamente, uma força imaginária puxa o corpo para trás e vice-versa; ir para o lado enquanto o corpo é puxado para o outro, ainda guiado por uma força interna e imaginária; ir para cima, enquanto o ator sente uma força oposta que lhe puxa para baixo. Com essa base, tínhamos que experimentar, por várias horas, novas sensações e posições, sempre pensando na força da gravidade e suas oposições.

Um exemplo do desenvolvimento deste treinamento no espetáculo está presente na última réplica de Ravelovitch, na cena V, quando ele diz:

A tua frase me lembrou o dia em que decidimos ir ao Sul. Nós queríamos fugir da cidade e de toda essa bosta. Você me amava, naquela época... Você me amava como uma louca. Tinha sol, mas também um pouco de brisa. Num momento, você me disse: "Nunca te esquecerei". Eu não entendia quase nada. Eu ria, e eu te pedi para repetir a frase três vezes. Depois de duas, eu já tinha entendido, mas eu pedi novamente porque isso me alegrava o coração. E nós ríamos e ríamos sem compreender nada do que dizíamos (Tradução minha: *Camélia et Ravelovitch*, cena V).

Neste momento, Floriane nos propôs que, durante o texto, estivéssemos em um carro em velocidade. Estávamos partindo em direção ao sol. Estávamos alegres e esse era um dos poucos momentos que Camélia sorria e parecia estar contente ao lado de Ravelovitch. Porém, na prática, era uma cena difícil de executar; esse carro imaginário era formado por quatro caixas e um volante de papelão, que Ravelovitch segurava na hora de conduzir, como se estivesse dirigindo.

A movimentação corporal era realista, e balançávamos os corpos como se estivéssemos em um carro em aceleração. Ao final do texto, havia uma luz estroboscópica piscando forte em nossa direção. Nossa movimentação ralentava. Nessa hora, aplicávamos o que tínhamos treinado: o movimento interno, rápido e curto, e o movimento físico cênico lento e amplo. A luz que piscava em nossa direção era o código para o espectador, sinalizando que um acidente iria ocorrer. Antes de cairmos no chão, com o impacto da batida, existiam, nessa perspectiva, forças imaginárias e forças de resistência realizadas por nós: íamos para frente enquanto, internamente, uma força imaginária puxava nosso corpo para trás, e vice-versa; íamos para o lado enquanto nosso corpo era puxado para o outro, guiado por uma força interna e imaginária; íamos para cima, enquanto sentíamos uma força oposta que nos puxava para baixo.

Essa cena foi refeita várias vezes, como princípio da coreografia em dança. Tínhamos que estar atentos aos mínimos detalhes. Se algo não fosse respeitado, tudo era desordenado. Lembro-me de que passamos dias ensaiando somente essa partitura, e se conseguimos o efeito esperado foi porque tínhamos como base o treinamento com a força da gravidade e suas oposições.

Era muito importante a concentração da atenção, citando Stanislavski, pois uma falha de concentração seria suficiente para pôr em risco todo o trabalho – o exemplo está na cena do espetáculo descrita acima. Com essa base de movimento, explorávamos todos os níveis corporais: alto, médio e baixo. Chegávamos, mesmo, a saltar no ar com a intenção de pegar a energia que estava no ar. Era, de certa forma, um estado de transe, pois propúnhamos saltos que, em outro momento da vida, não seríamos capazes de fazer. Em seguida, tínhamos que guardar essa força adquirida em nosso abdômem; já que é lá o centro do corpo, e é de lá que essa energia funciona como local de controle.

Um dos objetivos dessa atividade é ter consciência de cada parte do corpo. Essa consciência foi muito importante para a construção de Ravelovitch. A base desse exercício eram experimentos referentes à dilatação corpórea, manipulação de energia, desequilíbrio ou equilíbrio precário, oposição, base, olhos e olhar, equivalência, variação de vivacidade, precisão e impulso.

A propósito das ações físicas, Stanislavski esclarece:

A verdade sobre as ações físicas e a fé que depositamos nelas nos são extremamente úteis [...] para que possamos despertar em nós mesmos, para ter controle dos reflexos e das emoções espirituais do papel, para não violentar os sentimentos e para conservar a sua virgindade, a sua presença e a sua pureza. (MARIE CRISTINE, citando Stanislavski, 2007, p.25)

A sensação, depois deste exercício, era de entrega. Sentia-me completamente entregue. Floriane Attal poderia me propor qualquer coisa que eu o faria, pois sentia meu corpo vivo, pulsando. A manipulação da energia é um instrumento muito eficiente no desenvolvimento do controle corporal por parte do ator e foi uma das dinâmicas mais desenvolvidas no treinamento. Ali, o trabalho com diferentes qualidades de energia era visível, em especial na rapidez com que passávamos de uma qualidade a outra. Era fundamental iniciarmos assim. Esta foi a base com que começamos nossas atividades artísticas todos os dias.

O treinamento com o coletivo *Laborieur* foi um constante. A meta era desenvolver com mais afinco o processo vivenciado pelo grupo no período de assimilação das técnicas, de transformação dessas técnicas em processos individualizados, da transmissão de nossos procedimentos pessoais, a quem possa se interessar, além da transformação de nossos treinamentos.

5.3.2 A composição do personagem *Ravelovitch*

Nesta altura da Tese, vale recordar o percurso para se chegar até aqui:

1. Iniciei os encontros com o coletivo *Laborieur*, através da associação RHEA;
2. Pesquisei afinidades com o universo do teatro e da performance, definitivos para começarmos a refletir as performances urbanas;
3. Desenvolvi atividades com o intuito de investigar as performances do cotidiano;
4. Registrei várias performances do dia-a-dia das pessoas em praças, ruas e metrô;
5. Analisei e discuti estas ações para identificar o que chamamos de teatralidade do cotidiano;
6. Após um longo processo de análise e discussões, ensaiei essas ações tais como foram filmadas;
7. Após ensaiar essas ações, voltei, com o *Laborieur*, aos mesmos locais onde foram registradas e as desenvolvi com intuito de perceber a reação do público;
8. Analisei e discuti as intervenções junto com o grupo, para nos assegurarmos de que estas representavam a ação gravada e não um grupo de atores que brincavam de encenar o cotidiano;
9. Improvisei essas ações, trancado em uma sala de ensaio, determinando o antes, o durante e o depois delas;
10. Escrevi tudo o que vivi, através de ateliers de leitura;
11. Troquei os textos com o grupo – coube, porém, a Floriane Attal escrever a dramaturgia da peça;

12. Cheguei, juntamente com o restante do grupo, até *Camélia et Ravelovitch*;
13. Atingi Ravelovitch com mais propriedade.

Qual a história do personagem Ravelovitch? Ravelovitch é de origem russa. Desde criança, conhece Camélia, com quem tem uma relação amorosa. Ravel, como é chamado por sua amada, tem 30 anos, mas se comporta como se tivesse 10. Camélia tem a mesma idade que ele. Eles trabalham juntos e tem uma missão a cumprir. Neste relacionamento, eles desenvolvem um jogo poético entre um homem e uma mulher em um espaço caótico. Esse espaço é um lugar capital onde os dois personagens se encontram para espionar através de um buraco. Eles devem espionar o apartamento de uma mulher através do buraco; esse buraco se transforma em um espaço de desejo, de lembranças e de jogo.

O buraco permite estabelecer uma relação entre a ação principal (Camélia e Ravelovitch espionam o apartamento de uma mulher suspeita de traição) e as divagações dos personagens. De outra maneira, esse buraco é uma figura concreta – a figura do observador –, mas, também, uma noção abstrata – a metáfora do buraco sexual, da fome, do diálogo, o buraco como espaço de destruição e como um espaço onde se desenha o imaginário. O jogo é a palavra chave em *Camélia et Ravelovitch*. Na vida desses personagens, o prazer desapareceu e um frio imenso invadiu suas vidas. Contudo, eles lutam contra essa morte e se maravilham com os pequenos detalhes da existência: apoiam-se entre si.

Ravelovitch fica dividido porque precisa partir para concluir sua missão e salvar sua amada. Camélia acha que seu companheiro é medroso, por isso, obriga-o a agir sem saber o que ele deve realmente fazer. Ravelovitch hesita em ir, demonstrando o desejo de permanecer com sua companheira, a quem ele repete, a todo instante, que ama. Camélia se diverte com suas declarações de amor. Ela joga com a paixão de Ravel, usando-o como bem entende. Ela é cruel, mas sabe suavizar quando necessário. Eles estão sós e trancados, mas guardam o gosto pela vida. São as lembranças, os jogos de crianças que deixam esses personagens mais livres, fazendo-os esquecer, até mesmo, o mistério do lugar onde estão e o trabalho perigoso que devem fazer.

Ravelovitch lê para sua “Caméloune”, como ele a chama, a ordem de cumprir a missão. No entanto, essa leitura, que deveria revelar a saída desse lugar, acaba sendo uma nova forma de ele expressar o seu amor. Diante do não de Camélia, que, ainda por cima, zomba da situação, Ravelovitch decide partir definitivamente. Nesse momento, Camélia percebe que vai ficar sozinha nesse lugar coberto por seu imaginário.

Ravelovitch parte e ela vive só, feliz, buscando suas lembranças de infância. De repente, ela lembra ter jurado a Ravelovitch vigiar o apartamento suspeito. Ao olhar através do buraco, ela vê a morte de seu companheiro, sem conseguir acreditar no que estava vendo. O espaço, agora repleto de seu imaginário, permite-lhe inventar uma maneira de esquecer tudo. “Memória de peixe”, ela repete, como uma fórmula contra as lembranças ruins.

Camélia e Ravelovitch criam o espaço e inventam sua própria história; escolhendo o que querem como história. Os jogos corporais e verbais permitem aos dois se liberarem, esquecendo, até, o que os liga: a missão. Este mundo deslocado, onde as barreiras sociais não existem, dá origem a uma visão crítica da nossa vida contemporânea, e essa foi a base para as Intervenções Urbanas e a criação do texto para esta montagem. Esse texto é uma colagem das experiências do *Laborieur* a partir das intervenções desenvolvidas em espaços públicos de Paris.

Camélia et Ravelovitch conta a estória de casais com seus dramas, seus momentos “infantis”, suas alegrias e suas desgraças. No espetáculo, existe uma sensação de falta que se traduz na cena por uma situação desconfortável, um perigo permanente que ronda por todos os lados os dois personagens. *Camélia et Ravelovitch* é uma escrita que deixa várias interrogações necessárias e urgentes no nosso mundo de hoje.

A escolha do casal que viveria os protagonistas da trama se deu de maneira natural. Éramos mais de seis casais que participavam do treinamento. Um dos pontos que pesaram na minha escolha para encenar Ravelovitch, segundo a diretora Floriane Attal, foi meu trabalho corporal, que era culturalmente diferente dos outros e porque Ravelovitch é um nome estrangeiro, na França. Quanto à decisão de quem viveria Camélia, deu-se pela afinidade, pela ‘química’ comigo nos treinamentos. Floriane afirmou, na época, que tinha o Ravelovitch em mente, mas que escolher uma Camélia estava sendo muito difícil. Finalmente, a escolha foi feita por Kristelle Largis.

Uma vez pronto o texto, tínhamos que nos concentrar em nossos personagens, na *mise en scène*, mas, também, na produção executiva do espetáculo. Este trabalho de grupo, em que todo mundo faz um pouco, é a realidade de um grupo de teatro. Confesso, porém, que não sou muito a favor de cuidar de outros afazeres no processo teatral, primeiro porque não sou administrador, sou ator, e segundo porque a criação do ator é algo tão importante que, a meu ver, merece dedicação exclusiva, o que é difícil possuindo vários outros “pequenos afazeres”.

Fiquei muito satisfeito com o processo de criação e com o espetáculo porque ele foi, para mim, a prova de que essa metodologia de trabalho funciona. É a prova de que a atividade

do ator é uma atividade de pesquisa. Descobri que essa é uma atividade para a vida toda. Talvez essa atividade seja algo que não se propagará por outras pessoas, pela complexidade de sua execução, mas sei que fiz e estou fazendo a minha parte. Sempre acreditei que devemos dar asas a nossa imaginação. O artista precisa disso para se alimentar; do contrário, ele vai apenas repetir o que ouviu, vai apenas reproduzir o que viu. Tinha poucas certezas quando comecei esta atividade, e uma destas certezas era: não queria mais repetir, sem entender o que ouvi!

Fiquei igualmente satisfeito em ver a evolução de minha ideia tomando corpo quando, em meio ao processo de criação, decidimos levar os dois personagens-título da peça para a rua, de onde originalmente surgiram. Foi um desafio muito grande, pois o personagem ainda estava em construção, e qualquer erro poderia culminar em um trabalho experimental sem força. Pegamos cenas da peça e desenvolvemos em lugares diferentes, sempre acompanhados da equipe que filmava tudo.

Esta fase do trabalho era a mais individual. O que era preciso ser dito, havia sido dito. O que era preciso ser vivido, havia sido vivido. Agora, era o momento de, como se diz popularmente, por “a mão na massa”. Depois de trabalhar com as *Interventions Urbaines*, sem saber, ao certo, em que essas ações nos ajudariam e no que dariam, era chegada a hora de construir, delimitar, definir, compor *Ravelovitch*.

Minha experiência como ator, e, posteriormente, como pesquisador, ensinou-me que devemos organizar e entender o papel em várias etapas. Encontrava, sempre, muitos pontos obscuros, incompreensíveis, difíceis nos papéis. Por isso, depois da experiência na Graduação em teatro, sempre começava pelo mais fácil, mais claro, mais acessível, pelo que se fixa mais nitidamente. Às vezes, nós, atores, complicamos o processo de criação, tentando adentrar em lugares que desconhecemos e, quando passamos a conhecê-los, não percebemos o universo proposto por falta de instrução. Por isso, penso que devemos ser o mais objetivo possível; caso contrário, entraremos no marasmo da criação e mostraremos um resultado insípido, insuficiente.

O processo de trabalho realizado com o grupo ampliou minha convicção sobre a importância de um trabalho do ator comprometido com a pesquisa. O ator, antes de criar seu personagem, deve mergulhar no universo das coletas de todos os dados que contam a seu favor, conversar, discutir, ouvir e dialogar e, por último, levá-lo à cena.

Para identificar todas essas forças e estratégias na composição de *Ravelovitch*, foi necessário vivenciá-lo, para melhor entender o que é o trabalho com **o tempo e o ritmo**.

Trabalhando com o tempo e o ritmo na construção do personagem, percebi que existem ritmos exteriores, os físicos e os interiores, os psicológicos, como define Stanislavski.

Percebi que nossas ações e nossas falas prosseguem em função do tempo. No processo de ação, temos que preencher a passagem do tempo com uma grande variedade de movimentos, alternando-os com pausas. No processo da fala, o tempo que passa é preenchido com os momentos de pronúncia, com sons de diferentes extensões, com pausas entre eles. “Tudo acontece em função destes dois elementos: a perspectiva e a linha direta da ação. Eles encerram o principal significado da criatividade, da arte, da nossa atitude para com a criação” (STANISLAVSKI, 2009, p.295). É extremamente difícil falar de tempo-ritmo sem desenvolver o seu procedimento. Por isso, em meu treinamento, o dividi em algumas etapas, para explicar, através de sua utilização, a funcionalidade em Ravelovitch.

I. O sentido de ritmo.

Como já disse, o processo da linguagem falada, as palavras, a linha das palavras desenvolvem-se no tempo e esse tempo é dividido pelos sons das letras, sílabas, palavras. Essa divisão de tempo forma partes e grupos rítmicos. A esse respeito, Stanislavski afirma:

A natureza de certos sons, sílabas e palavras exige uma enunciação partida. Já outros precisam ser ditos de modo mais extenso, mais ponderável, mais pesadamente. Além disso, alguns sons e sílabas recebem uma acentuação rítmica mais forte ou mais fraca; e um terceiro grupo ainda pode não ter nenhum acento. (STANISLAVSKI, 2009, p.300)

Os sons que Stanislavski se refere são, por sua vez, entremeados de pausas e descansos respiratórios das mais variáveis extensões. Todos são possibilidades fonéticas com as quais se pode amoldar uma variedade infinita de tempos-ritmo da fala. Penso que, uma vez utilizada, o ator desenvolve, para si mesmo, um estilo de falar, articulado através de uma boa dicção. O ator precisa dessa clareza quando está em cena, usando palavras para transmitir as grandes emoções. Descobri, com isso, que só podemos encontrar o tempo-ritmo verdadeiro quando, simultaneamente, somos movidos pelos sentimentos que lhe são adequados.

Uma montagem teatral deve trabalhar com a noção de tempo-ritmo como sendo algo fundamental no processo de criação. Em *Camélia et Ravelovitch*, trabalhamos muito com essa noção. Foram mais de três meses só trabalhando com o tempo-ritmo das falas dos personagens. Durante o processo de análise ativa e trabalho de mesa, insistíamos nesta metodologia e trabalhávamos frase por frase, identificando o tempo de cada uma, colocando pausas e semipausas, a exemplo das marcações feitas no texto original da peça a seguir:

Ravelovitch: *Qui met son œil dans un trou en attendant de se faire pénétrer?* **Pausa – risos**

Camélia: *Qui met sa main sur mon cul en attendant une gifle bien méritée?* **Pausa**

Ravelovitch: *Qui - Pausa - se trompe de direction en regardant là où je ne suis pas?* **Tempo**

Ravelovitch: *Qui pense...* **Tempo**

Camélia: *Que tu vas me dire...* **Semipausa**

Ravelovitch: *Que tu m'aimes?* **Pausa**

Camélia: *Même si je ne t'aime pas?* **Tempo**

Ravelovitch: *Parce qu'il-* **Pausa - n'y a que toi.** **Pausa**

Camélia: *Et toi et moi* **Pausa**

Ravelovitch: *A l'intérieur de cet espace - Pausa - clos.* **Tempo**

Camélia: *Pour des clopinettes, - Pausa - je ne t'embrasserai pas.* **Semipausa**

Ravelovitch: *Si je vole ce baiser, - Pausa - tu deviendras mon autre.* **Pausa**

Camélia: *Je suis une autre, - Pausa - mais pas la tienne.* **Pausa** (Cena I do texto *Camélia et Ravelovitch*)

O trabalho de mesa funciona como um recurso de compreensão e análise do texto, do universo do espetáculo, dentre outros, mas igualmente para pormos, em cada frase, o tempo e ritmo da mesma. Por exemplo, todas as vezes que utilizei a palavra **tempo** ao lado das frases acima, isso indicava que deveria dar um intervalo maior antes de começar a próxima réplica ou ação. Esse tempo era relativo, mas, no geral, durava entre 5 e 6 segundos. O tempo de ser mantido vivo, vibrante e, até certo ponto, mudar, nunca permanecer petrificado em um único índice de andamento. A **pausa** era um tempo mais rápido, em torno de 3 segundos. A **semipausa** seria a metade da pausa. Quando o tempo psicológico de Ravelovitch era maior, marcava como **Grande tempo**: “O ator precisa saber ser rítmico, não só falando, mas calado. Precisa contar as palavras junto com as pausas e não considerá-las como entidades separadas” (STANISLAVSKI, 2001, p.315).

A noção corretamente estabelecida de trabalhar o tempo-ritmo na composição do personagem pode, por si só, apossar-se dos sentimentos do ator e despertar nele uma verdadeira sensação de viver o seu papel, às vezes de forma intuitiva, às vezes automaticamente. Por esta razão, durante o processo de lapidação de Ravelovitch, quis dedicar várias horas, dias, semanas, meses nesse tópico, pois tinha plena consciência do valor e da importância do resultado para a cena.

II. Do tempo-ritmo ao sentimento: escolhi ações tais como: contar, procurar algo, trocar os móveis, comer, correr, chorar, rir e assim por diante. A um sinal do instrutor, refazia todas essas ações em diferentes ritmos. É importante mudar os ritmos sem cessar. Por exemplo, posso separar essas ações com os seus ritmos em: Ravelovitch caminha para frente: **tempo total**; procura um objeto na cena: **um quarto de tempo**; ri de uma situação engraçada provocada por Camélia: **meio tempo**. (AÇÕES EXTRAÍDAS DA CENA III E IV DO TEXTO)

O tempo-ritmo do movimento é capaz de sugerir, intuitiva, direta e imediatamente, sentimentos adequados e de despertar a sensação de que estamos experimentando aquilo que fizemos e ajudar nossa faculdade criadora. Percebi que o tempo-ritmo tem o poder não somente de construir imagens, mas cenas inteiras.

III. Do sentimento ao tempo-ritmo: com algumas circunstâncias propostas, eu era obrigado a agir de acordo com as mesmas. Desta forma, percebi várias reações correspondentes a Ravelovitch de acordo com as situações propostas. Por exemplo, o tempo-ritmo de Ravelovitch como um viajante:

1. Que chega na rodoviária uma hora antes da partida do ônibus. Ele ainda não comprou a passagem.
2. Que chega 12 minutos antes da partida do ônibus. Ele ainda não comprou a passagem.
3. Que chega cinco minutos antes da partida do ônibus. Ele ainda não comprou a passagem.

Este exercício pode ser desenvolvido várias vezes, mudando sempre de tema, personagem e pensando na evolução do tempo-ritmo. É importante, após este treinamento, escrever as sensações de cada situação executada. Outra forma de trabalhar o tempo-ritmo, na construção de Ravelovitch, processou-se através das ações executadas em função de diferentes objetivos e segundo diferentes tempos-ritmo:

1. Vestir-se para ver uma pessoa que acho antipática, mas que tenho que visitar para obedecer a Camélia (perceber que o tempo-ritmo, para essa ação, é uma atitude curta, lento).
2. Vestir-se para ir ao trabalho. Tenho o tempo necessário para pegar o ônibus sem precisar correr (perceber que o tempo-ritmo, para essa ação, é uma atitude flexível-indireta – linear).
3. Vestir-se para ir a um encontro de amor com Camélia (perceber que o tempo-ritmo para essa ação é energético, com momentos que variam entre o lento-flexível e o rápido acelerado, com súbitos de sonhos, apaixonado).

Trabalhei bastante na construção de objetivos e ações necessárias em um tempo-ritmo particular no espetáculo, como exemplifico a seguir, com as falas da peça:

1. Ravelovitch é um revolucionário que deve cumprir uma missão para ficar com Camélia (CENA IX).

Camélia: *Você se lembra onde você pôs⁶⁶?*

Ravelovitch: *O quê?*

Camélia: *O papel!*

Ravelovitch: *Que papel?*

Camélia: *Esse onde está escrito que somente você tem o direito de lê-lo.*

Ravelovitch: *Eu não me lembro.*

2. Ravelovitch deve motivar Camélia, mostrando seu amor e afirmando que tudo seria muito mais fácil se ela o aceitasse (CENA V).

Ravelovitch: *Se você percebesse que você me ama como uma louca, tudo seria muito mais fácil. Eu tentaria lhe ter em meus braços, como sempre, e aí... como um feitiço, você ficaria perto de meu coração, cheirando meu perfume, e você diria: “Oh, eu amo este homem, como eu amo o Ravel!”*

3. Ravelovitch precisa esquecer de algumas informações que dizem respeito à revolução para proteger Camélia, mas esta o pressiona para que ele diga tudo o que sabe sobre a missão (CENA II).

Ravelovitch: *Eu não posso dizer nada⁶⁷.*

Camélia: *Me diga, por favor, Ravel.*

Ravelovitch: *Não, já te disse que eu não posso.*

4. Ravelovitch decide partir. Ele dá uma última chance à Camélia, que não o entende. Ele sofre, mas vai embora em direção a morte (CENA XI).

Ravelovitch: *Eu parto em missão⁶⁸.*

Camélia: *Mas onde? Por que eu devo ficar aqui sozinha?*

⁶⁶ O texto no original é :
Tu te souviens où tu l'a mis?
Quoi?
Ben, le papier.
Quel papier?
Celui où est écrit la mission qu'il n'y a que toi qui a le droit de lire.
J'me souviens pas.

⁶⁷ O texto no original é :
Je ne peux rien dire.
Dis le moi, s'il te plait, Ravel.
Je te dis que je ne peux pas.

⁶⁸ O texto no original é :
J'pars en mission.
Mais où? Pourquoi dois-je rester toute seule?
Je ne serais pas long.
Tu vas revenir?
Bien sûr! Je ne peux pas me séparer de toi.
Arrête, Ravelovitch!
Mon amour, adieu. Nous avons été coincés par l'histoire. Ah! Putain de Révolution!

Ravelovitch: *Eu voltarei logo.*

Camélia: *Você vai voltar?*

Ravelovitch: *Com certeza! Eu não posso ficar sem você.*

Camélia: *Pára, Ravelovitch!*

Ravelovitch: *Meu amor, adeus. Nós estamos presos pela história. Ah, Caralho de revolução!*

Essas cenas acima exemplificadas representam momentos do processo de criação, no qual trabalhávamos diretamente com o princípio de tempo-ritmo, no espetáculo. Penso que seja importante sistematizar as atividades relacionadas ao tempo-ritmo no processo de construção do ator, porque, normalmente, os mesmos sempre desenvolvem esse tipo de trabalho permeados pela intuição ou sensação da cena.

Com a construção de Ravelovitch, percebi que as ações físicas através do treinamento eram uma boa via para a criação, sendo que elas são, igualmente, o principal meio de expressividade. Ravelovitch é um personagem que possui muitas ações e se movimenta o tempo inteiro, em cena. O espetáculo apresenta, como duração, uma hora e vinte minutos.

IV – O Território Secreto: Com esta mesma idéia e avançando na composição de Ravelovitch, tínhamos o que chamávamos de **encontros isolados com nosso personagem**, nos quais nos permitíamos estar e falar com ele, sem sermos ele. A ideia era absorvermos a maior quantidade de informações possíveis acerca de nossos personagens, para, em seguida, sem racionalizar demais, levarmos para a cena. Para conseguirmos essa façanha, era preciso que fôssemos levados por nossa imaginação criadora, por um estágio de concentração absoluto, onde não nos permitíssemos, nem por um segundo, encenar caso contrário, tudo seria falso. Para um texto de criação coletiva, esse tipo de momento é deveras importante:

Este contato “íntimo” com o personagem era executado logo após o exercício da esfera, pois já estávamos concentrados o suficiente para nos encontrarmos com ele dentro dessa nossa esfera, de nosso centro de irradiação, onde só eu e ele conhecíamos o caminho. Após um longo trabalho de concentração dentro da esfera, começávamos a desenvolver ações do cotidiano desse personagem. Eram as ações que não conhecíamos, do tipo como é que ele reage quando se irrita, quando está triste, alegre, cansado, com vergonha. Como ele come, toma banho, dorme, se arruma? Essas ações eram as que não estavam no texto. Ao final desta atividade tínhamos muitas respostas que, anteriormente, não conhecíamos. Houve, para mim, um momento decisivo e marcante nesse contato “íntimo” com Ravelovitch: um dia, Marie nos deu uma indicação antes de entrarmos na esfera; disse que nós iríamos contar um segredo para nosso personagem, e ele, em troca, nos contaria um também. Este momento foi mágico, pois foi através do meu segredo e do segredo dele que pude dar

asas a meu processo de criação. Foi como se eu tivesse desabafado com ele e ele comigo⁶⁹. (CADERNO DE ANOTAÇÕES, JANEIRO DE 2009)

Gosto, sempre, em meus momentos de treinamento pessoal, de me levar a um local que nem sempre está no texto, onde a personagem guarda seus segredos, se sente à vontade e pode fazer tudo o que quiser sem ser censurada por ninguém. Acredito que essa personagem me revela alguma coisa que ninguém mais sabe, é quase um segredo entre mim e a personagem. Intimidade. Cumplicidade.

É preciso caminhar passo a passo para criar as referências da personagem, essa fisicalização: corpo, voz, imaginário, estrutura de pensamento, o ritmo, a respiração, o olhar, o pra onde olha, o que vê, como age e reage diante desta ou daquela situação.

Em síntese, os artifícios do treinamento que utilizei para compor Ravelovitch foram exercícios simples, muitos já bastante conhecidos no meio teatral; porém, eficazes na minha criação. Acho relevante lembrar ao leitor, aqui, já quase no final da Tese, que todas as ações, nos treinamentos, foram extraídas do cotidiano, da mesma forma que as intervenções urbanas, o alicerce deste trabalho. Começamos nossas atividades laborais falando sobre a teatralidade do cotidiano, os “microrrituais” do dia-a-dia, para, através destes, extrair elementos para se construir um texto teatral e, conseqüentemente, compor os personagens desse texto.

Somente estudando uma peça em seu todo e avaliando sua perspectiva geral é que podemos entrosar corretamente os diferentes planos, dispor em um arranjo cheio de beleza as partes componentes, moldá-las em formas harmoniosas e bem acabadas em termos de palavras. Somente após meditarmos cabalmente, analisarmos e sentirmos que somos uma pessoa viva dentro de um papel é que se abre a perspectiva extensa, formosa, convidativa. Com isso, podemos interpretar ações completas, dizer pensamentos completos, em vez de ficarmos presos a objetivos limitados com frases e palavras isoladas.

As amplas ações físicas, a transmissão de grandes pensamentos, a experiência de vastas emoções e paixões são compostas de uma multiplicidade de partes integrantes e, finalmente, uma cena, um ato, uma peça precisam ter uma perspectiva, um objetivo final. Na composição de Ravelovitch, percebi que era preciso olhar cuidadosamente para o passado e o futuro desse personagem, a fim de avaliar devidamente a ação presente. Quanto mais sentia

⁶⁹ Esse trabalho é muito delicado e só funciona se o ator acreditar de fato que pode ter esse contato íntimo com o seu personagem. Este treinamento foi bastante desenvolvido com Meran Vargens na construção do espetáculo Uma trilogia Baiana em 2003.

estes estados, mais compreendia a totalidade da peça e maior era a minha facilidade em focar sobre ela toda sua intenção.

V – A Voz: Um dos pontos importantes para a construção de Ravelovitch foi a sua composição vocal. Durante todos esses anos trabalhando como ator em diversas montagens teatrais, tenho percebido que o processo de aperfeiçoamento técnico vocal, para o ator, envolve aspectos amplos, pois penso que o fenômeno da voz no teatro e a aplicação dos recursos vocais no processo criativo se estruturam a partir de fundamentos fisiológicos e culturais. A experiência de morar em muitas cidades diferentes, conhecer várias culturas e ter aprendido a falar outra língua me fez refletir que o trabalho vocal precisa considerar o universo dos impulsos de como nos comunicamos e nos expressamos.

Percebi que cada cultura guarda a sua particularidade, mas que o ator deve perceber, receber, compreender e desenvolver essa cultura através da fala. Precisamos ver como podemos transformar o som em palavras, como as experiências se tornam ditas ou, quando caladas, ecoam em silêncios. O ator/criador sabe que é no silêncio que encontramos muitas informações, sensações e impressões para o personagem.

Por estas razões, acredito que a voz é resultado de vários processos e, segundo Vargens:

A expressão vocal do indivíduo está diretamente ligada a circunstâncias como: com quem fala, a educação que teve, a classe social e cultural a que pertence, a profissão que escolheu e exerce, quais foram as vozes que o influenciaram na infância e através das quais aprendeu a falar; além do local onde está, sua constituição física, emocional, psicológica, universo imaginário, entre outros. (VARGENS, 2005, p.76)

Concluí que essas condições fisiológico-culturais impõem ao ator a necessidade de conhecimentos técnicos e domínio sobre seus instrumentais físico, vocal e criativo. Nesse contexto, a preparação vocal do ator deve adotar procedimentos metodológicos específicos e fornecer referências para o estabelecimento de correspondências entre o aprimoramento dos aparatos físico e vocal e a aquisição de uma propriedade para a aplicação técnica da voz na composição, objetivando a conscientização e potencialização de seus recursos de expressão. Trata-se de uma trajetória a ser percorrida, respeitando as características psicofísicas de cada indivíduo, para uma compreensão corporal do processo de produção da voz e das suas possibilidades de aplicação.

Foi assim, considerando a voz como corpo e a riqueza nas diversidades culturais, que vislumbrei conquistas sensíveis no contexto da construção de Ravelovitch, a partir de elementos que estavam presentes no meu cotidiano. Uma de minhas propostas, com esta Tese, a partir do desenvolvimento das Intervenções Urbanas, é que se volte um pouco o olhar à nossa volta para buscar inspiração criativa nas pessoas que circundam nossa vida diária, que interferem nela; abrir-se para se relacionar com o mundo e com as coisas à nossa volta.

Após muitos exercícios sobre as ações físicas, o tempo-ritmo e suas variantes, era chegada a hora de trabalhar com o processo vocal na construção de Ravelovitch, no espetáculo. Porém, antes, gostaria de narrar como se processou a performance do *Antes* na lapidação de Ravelovitch.

Para o espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, achava que fosse ser convidado para ser, no máximo, assistente de direção. Pensava dessa forma porque Ravalovitch fala o tempo inteiro na peça e eu, como estrangeiro, não poderia ter todos esses textos em razão de meu sotaque ao falar francês. Um dia, a diretora me chamou e disse que eu tinha todo o perfil do personagem em se tratando, principalmente, do meu preparo corporal, mas que, se quisesse mesmo Ravelovitch, tinha que trabalhar o sotaque e me deu duas semanas para corrigir o que algumas pessoas não fazem em uma vida. Fiquei em pânico, mas aceitei o desafio; não costumo dizer não a um desafio; além do mais, trabalhei muito para chegar até ali. Fui para casa e fiquei pensando como corrigir o meu sotaque. Sempre achei que quem fala com sotaque não sabe que o faz. Para ser franco, às vezes, forçava o meu sotaque como uma atitude política, só para mostrar que não fazia parte daquela cultura e que não era como eles, mas isso já foi discutido no capítulo IV desta Tese.

Senti-me pressionado diante da demanda da diretora. Além de tudo, fazer isso em duas semanas era uma tarefa quase impossível. Com essas questões fortes em minha mente, a crise emocional apareceu. Resultado? Fiquei doente, com crises de asma e perda da voz. O paradoxo estava instalado, pois não podia me ausentar dos treinamentos em razão das dificuldades corporais e, ao mesmo tempo, não podia treinar doente. Mas, se não fizesse um esforço, poderia perder o papel. As crises não passavam, mas não tinha escolha. Tinha que trabalhar!

Observei que é durante as crises que encontramos muitas respostas e a que precisava, na consciência de que os processos de aprendizagem são diferentes e que o meu, talvez, permitisse-me ajustar a minha forma de falar em duas semanas. Existem pessoas que aprendem uma língua porque tem bons olhos, pela escrita, gramática etc. Outras, porque tem

boas orelhas, ouvindo música e assistindo a filmes. Não sabia qual era a minha aptidão e me lancei nos dois. Via cerca de 3 filmes francês por dia e tinha acabado de comprar um MP3, no qual só ouvia músicas francesas. Via, compreendia e repetia igualzinho; sentia-me um papagaio. Depois, pegava o meu texto de Ravelovitch e aplicava o mesmo exercício. Cheguei a um ponto na repetição que todas as minhas falas, que não eram poucas, estavam decoradas. Fiz isso durante três dias, mas cheguei em uma etapa em que não tinha mais certeza de nada e tudo passou a ser mecânico para mim. Falava corretamente, mas não sabia exatamente o que estava falando, o tempo certo da fala, a respiração.

No quarto dia, marquei um encontro extra com a diretora e expus a minha metodologia e dificuldade. Ela me ouviu atentamente e, ao final, riu, dizendo : “É impressionante a tua capacidade de melhora... você já não tem mais quase sotaque”. Fiquei surpreso com a declaração dela, pois não me dava conta de absolutamente nada. Floriane me disse, ainda: “Quero que, ao falar, você se pareça com um francês, mas quero, sobretudo, que você guarde o teu corpo latino, de brasileiro, pois é esse o teu diferencial na cena com relação aos outros atores/*performers* daqui.

Fui para casa e continuei o meu trabalho de “correção do sotaque”, mas, sinceramente, não via avanço algum. No dia seguinte, o quinto dia, propus a Flor para trabalhar comigo no texto. Ela aceitou e separamos uma hora antes do ensaio só para treinarmos. Ela falava a frase e eu repetia; em seguida, ela corrigia, se necessário. Foi assim que perdi, definitivamente, o meu sotaque, mas confesso que é um trabalho exaustivo, tanto para quem corrige quanto para quem é corrigido. E a consciência de que falava sem sotaque durou bem mais do que duas semanas.

Nessa altura, ensaiávamos o dia inteiro e tudo ocorria bem, até que percebi que desenvolvia muita coisa ao mesmo tempo: escrevia bastante no meu caderno de anotações, tinha que organizar a escrita da tese, tinha que ir para a universidade assistir aos seminários, tinha que fazer provas etc; não sobrava tempo para cuidar do meu personagem. A diretora do espetáculo logo quis saber a razão dessa minha falta de “imaginação” para continuar a compor Ravelovitch. Disse a verdade, que estava fazendo muita coisa ao mesmo tempo. Ela, então, pediu-me para escolher as mais importantes e deixar as outras para outro momento. Como escolher as mais importantes? Tudo era importante. Foi difícil tomar tal decisão e, novamente, a crise se instaurou. Resultado? Fiquei doente novamente, com asma e com o desaparecimento da voz. Acordava com voz e dormia sem ela. Desespero total. Pensava: “está

tudo perdido, tanto esforço, tanta vontade embarreirados por uma falta de respiração e voz, o que é um problema muito grave para quem deve correr e falar em cena”.

Pedi três dias para a diretora, que não concordou comigo. Porém, o meu argumento foi razoável, já que essa “pausa” era somente a ausência do corpo nos ensaios, mas que iria trabalhar em casa para construir a genealogia do personagem, os objetivos e sub-objetivos das cenas e da peça no geral, etc. Ademais, ela podia trabalhar o monólogo final de Camélia com Christelle durante esses três dias. Ela não tinha outra escolha se não concordar. Depois desses três dias de trabalho individual e sem pressão, voltei, com toda a garra, para os ensaios, e com a voz também. Como tudo era efeito psicológico, o meu corpo voltou a funcionar normalmente. Sempre foi assim; todas as vezes que me sinto pressionado, é o meu corpo que fala e reclama... Não funciono sob pressão!

Essa explicação de como devemos estar preparados do ponto de vista corporal e espiritual foi para considerar a voz como resultado que:

- a) Precisa ser entendida como corpo, como um processo da ação das diferentes esferas musculares.
- b) Adquire uma propriedade que reconhece a complexidade e as sutilezas particulares da criação vocal na personagem.
- c) Sistematiza um processo voltado para o aperfeiçoamento técnico e sua aplicação deve ser feita de maneira calma, tranquila.
- d) Estrutura-se a partir de fundamentos fisiológicos e culturais.
- e) Respeita as características psicofísicas de cada indivíduo.
- f) Proporcione ligações de entrada e saída do ator na personagem.
- g) Conscientize o ator de que o trabalho com a voz não acaba com a descoberta vocal do personagem.

Esses procedimentos foram importantes na composição vocal de Ravelovitch, porque me faziam construir um “depositário” das potencialidades vocais e físicas para descobrir outras possibilidades de avanço na criação. Com esse trabalho, percebi que os meus limites de dificuldades com o desenvolvimento vocal estavam, inevitavelmente, ligados a minha personalidade. Por exemplo, para Ravelovitch, que é russo, mas mora na França, tive que fazer o exercício de ouvir tudo a todos os momentos. Foi preciso escutar de fato! Essa percepção da escuta me auxiliou, também, no processo de perda do sotaque. Por isso, foi fundamental desenvolver a capacidade de escuta mais apurada com relação a todos os ruídos, todos os sons, todas as falas. Esse foi o momento em que voltei aos metrô, às ruas, para observar, ouvir, rir, registrar. A partir dessas observações, desenvolvi um acompanhamento gráfico das falas, das conversas, sobretudo porque elas ocorriam em uma língua estrangeira. No começo,

essa observação parecia o exercício teatral da *blablação*⁷⁰. Observei, nesse momento, as várias possibilidades vocais que nos são inerentes e os diferentes tons vocais de Belém, Salvador e Paris. Ouvi vozes agudas, graves, finas, grossas, voz baixa, rouca, arranhada, metálica etc.

Este exercício da escuta foi bastante desenvolvido em campo a partir das Intervenções Urbanas. Exercícios simples como olhar alguém e imaginar sua voz e depois se aproximar e ver que o que imaginei era verdade. Ouvir a voz de alguém ao telefone e depois ir ver a pessoa. Com isso, ia construindo as minhas próprias referências, criando ligações e respostas a perguntas que me fazia. Foi com essa pesquisa em campo que fui criando uma afeição maior pela audição, por como o som humano afeta o mundo a nossa volta. Comecei, dessa maneira, a construir uma metodologia pessoal de observação que foi muito importante para o crescimento da pesquisa vocal em Ravelovitch.

Com o avanço desse exercício, conseguia perceber, em mim mesmo e no outro, a respiração que seguia a fala em suas várias modulações. Observava, igualmente, a relação dos gestos com as palavras; algumas vezes, o gesto acompanhava a palavra como uma coreografia ensaiada. Outras tantas, as pessoas falavam e tinha a impressão que não moviam nem uma célula do rosto; nesse caso, era difícil seguir a idéia que estava sendo expressa. Procurei perceber, para recriar em Ravelovitch, o que essas falas, tons, ruídos simbolizavam como situações da vida de cada um.

Essa metodologia pessoal me fez compreender o quão é importante ouvir e que a fala, com todo o seu potencial vocal, “é um meio de resistir, interagir, fluir, deslocar, fugir, pegar, acompanhar, afirmar, negar, direcionar, matar, morrer, avivar, acusar, extravasar, despoluir, alimentar, completar, conectar, e muito mais” (VARGENS, 2005, p.198).

Uma vez de volta à sala de ensaio, para colocar em prática tudo que havia pesquisado, percebi que o reflexo desses procedimentos está na eficácia dos exercícios de ação vocal associadas a verbos de ação direcionados para a composição vocal de Ravelovitch. Assim o exemplifico abaixo, através de uma das falas de meu personagem no espetáculo:

“Ravelovitch - Com certeza! Eu não posso ficar sem você.(cena XII de Camélia et Ravelovitch)”

Com esta simples frase, agia vocalmente em direção a alguém, através de incontáveis verbos de ação e situações que, outrora, tinha presenciado nos metrô ou nas ruas. Exemplifico

⁷⁰ O exercício da blablação é um jogo em que os atores inventam uma língua qualquer e traçam, em meio a uma improvisação, uma história com começo, meio e fim. Desenvolvi muito esse exercício quando fazia o Curso Livre de Teatro na UFBA em 1997, coordenado pelo Prof. Paulo Cunha.

dizendo que é preciso que **Eu** (personagem) **TE** (pra quem) **beije** (ação vocal) – na praça, no shopping, na escola, na cama, na praia etc. como local da ação –, ao dizer: ***Com certeza! Eu não posso ficar sem você.*** (fala de Ravelovitch).

Para cada idéia, enunciava em voz alta uma Ação Vocal e o local onde esta ação se desenvolvia **Em seguida agia vocalmente na voz da personagem dizendo o texto:**

(Eu TE beijo – na rua)	- <i>Com certeza! Eu não posso ficar sem você.</i>
(Eu TE paro – no ônibus)	- <i>Com certeza! Eu não posso ficar sem você.</i>
(Eu TE traio – no trabalho)	- <i>Com certeza! Eu não posso ficar sem você.</i>
(Eu TE mato – no trânsito)	- <i>Com certeza! Eu não posso ficar sem você.</i>
(Eu TE ofereço – na praia)	- <i>Com certeza! Eu não posso ficar sem você.</i>
(Eu TE ordeno – no supermercado)	- <i>Com certeza! Eu não posso ficar sem</i>
(Eu TE suplico – na igreja)	<i>você</i> ⁷¹ .

Com isso, cheguei a um ponto essencial do exercício vocal em Ravelovitch que é fundamental para qualquer construção vocal: considerar o endereço da fala. Saber para quem e como se vai falar é fundamental para que a fala deixe de ser papel escrito na mente do ator e passe a ser vocabulário interativo com todos. É desta forma que esta fala vai sofrer as interferências da ação e da reação, na busca de agir e interagir com o outro.

Quando se instala o princípio da comunicação e expressão do texto, este deve conter informações a serem dadas a alguém, a quem se quer que compreenda o que está sendo dito, a quem se quer tocar através da voz. Como ator, desenvolvi uma capacidade de perceber no outro, quando a voz tem endereço ou quando está sendo “repeteco de um *nada* para uma *coisa nenhuma*” (VARGENS, 2005). Desenvolver a sensibilidade para esta percepção em si mesmo é fundamental e precisa ser colocada em cada mínimo exercício técnico ou expressivo da voz e da fala.

Somente pude encontrar o tom correto da fala de Ravelovitch – exemplificada acima – quando, na cena XII do espetáculo, este respondia à pergunta de Camélia sobre a sua volta para ficar com ela, ele dizia: ***Com certeza! Eu não posso ficar sem você,*** porque soube para quem estava lançando a frase, a razão desta frase, onde ela estava sendo dita e a continuidade dela. Para ter clareza de que estava no caminho certo, perguntava-me, após aplicação dos exercícios nos treinamentos, o que deveria escolher para avançar no desenvolvimento de Ravelovitch. A resposta era fundamental, pois era lá que depositaria minha energia.

⁷¹ Esse modelo é baseado no que Meran Vargens desenvolveu em sua Tese de Doutorado em 2005. Maiores detalhes ver a referência na pagina 212.

Com a aplicação desses exercícios na composição vocal de Ravelovitch, observei que é através desses caminhos percorridos, vinculados à experiência, que podemos ampliar as possibilidades expressivas da voz na composição de um personagem. Evidentemente que, para se ter tais conquistas, é preciso manter um exercício diário e regular da voz e deve-se promover as habilidades ligadas ao estudo dos apoios vocais, a articulação, projeção, colocação da voz em diferentes caixas de ressonância, a variação de ritmo e tonalidade, a coordenação das relações entre corpo, voz, sentimento.

Como já mencionado aqui, o desafio da composição de Ravelovitch não estava somente em sua partitura psicológica ou corporal, mas, sobretudo, na sua composição vocal. Ensaiar e compor um personagem em nossa língua, com os nossos códigos culturais, já é extremamente complexo, imagina quando isso ocorre fora de nossos padrões de referência. Foi o que vivi com esse processo de criação e percebi que apreender uma língua estrangeira é um processo que envolve muito mais do que aprender a falar em outro idioma. A aprendizagem de uma outra língua exige interação a cada fator, na fala, na escrita e na audição, observando, assim, a cultura, valores sociais e morais. É preciso se integrar a essa realidade, fazendo com que esse mundo nos seja familiar e que, assim, entendendo uma outra cultura, a gente possa, também, entender a nossa própria, de maneira mais crítica, porque somente numa busca de entendimento e aprendizado mútuos é que o trabalho poderá fluir cada vez melhor.

A experiência de estrear uma peça de teatro falado em uma outra cultura me fazia, de início, pensar que estava trabalhando com uma *metacriação* da personagem. Era como se estivesse construindo um personagem em cima de um outro personagem. Era como se EU – Fábio – vivesse um personagem, o francês, que, por sua vez, construía o personagem Ravelovitch. Um personagem em cima de outro. Tinha que dar conta de meu personagem francês, o que fala perfeitamente a língua e sempre era surpreendido pela fala de um francês que dizia “não acredito que você não é francês”. E dar conta de Ravelovitch, que precisava de uma voz para a cena.

O que era mais impressionante ainda, nesse processo de construção, era que o falar em cena com Ravelovitch era muito diferente do que o falar no dia-a-dia. Não me refiro à articulação, a imposição da voz, a uma fala cênica. Essa diferença era marcada pela consciência do tempo da fala, da respiração, do brincar e improvisar com essa língua em cena. Quando comecei a improvisar algumas falas durante as apresentações do espetáculo, disse-me: “agora eu sei que domino essa língua, agora eu sei que domino esse personagem”.

Sabia que esse processo não poderia ser guiado pelo desespero e que a voz de Ravelovitch seria um resultado artístico de caráter individual, pois eu, mesmo tendo muitos sotaques regionais, em razão de minhas diferentes experiências culturais, possuo uma só voz. A esse respeito, Vargens indaga:

Em alguma medida, tratar a voz como resultado dá ao trabalho pedagógico e artístico um caráter individual, já que cada indivíduo possui uma voz própria e, *acessá-la, é acessar* a um ser, e este *acesso* a cada momento solicita um caminho específico, sempre desconhecido, único e intransferível, como na vida: sem ensaios. (VARGENS, 2005, p.84)

Acredito, da mesma forma que Vargens, que voz funciona delicadamente e o imperativo, para esta, pode significar restrição. Decidi, em meio ao processo de criação vocal de Ravelovitch, deixar a voz como “coadjuvante” de um processo que sabia que ela era protagonista. Contudo, sabia que, todas as vezes que me colocava sob pressão com relação à criação, acabava ficando doente e, por vezes, sem voz. Concluí que a estratégia era deixar a voz tranquila, repousada, e ir criando passo por passo.

Algumas exigências são necessárias para um trabalho de criação como o que propus para Ravelovitch: exercitar tecnicamente a voz todos os dias; ao final dos ensaios, sempre fazer um relaxamento vocal; não se colocar sob pressão na conquista vocal; ir praticando a forma vocal do personagem, por etapas distintas que permitam o avanço na criação; evitar gelados e fazer um gargarejo antes de dormir. É preciso dar ao caráter de construção vocal da personagem esta dinâmica de vida. Promover situações técnicas-expressivas em que ela possa ser experimentada e ir pontuando o que funciona, o que é revelador.

Foi através de um trabalho paciente que lapidei a voz do personagem Ravelovitch. Seguir todas as etapas descritas acima foi muito importante para alcançar um bom resultado. Quando o espetáculo estreou, o personagem estava lapidado, porém, sentia que poderia ir um pouco mais longe com relação à expressão vocal. Mantive-me calmo e, a cada espetáculo, propunha algo “novo” para a voz de Ravelovitch; às vezes, era tão sutil que minha parceira de cena nem percebia a proposição, mas, para mim, isso era uma mudança enorme. E foi dessa forma que fui desenvolvendo a expressão vocal de meu personagem que, mesmo durante as temporadas do espetáculo, estava em elaboração, sem trauma, sem neurose, mas consciente que o trabalho não encerra com a temporada. Penso que muitas respostas aparecem durante a temporada do espetáculo; cabe a nós saber onde, com quem e como saber perguntar, pensando na riqueza das perspectivas de me tornar veículo de algo que é resultado.

5.4 CAMÉLIA ET RAVELOVITCH: O COMEÇO DO FIM

Em março de 2008, eu passei três horas em uma sala de ensaio na Universidade de *Paris Oeust Nanterre La Défense*. Sem querer, adormeci no local e, depois de um tempo de sono bem profundo, eu era incapaz de despertar e apreciar a grandeza da sala. Eu via os muros, o chão e o teto, mas isso não era suficiente para avaliar a distância e as dimensões daquele lugar. Qual era o seu tamanho? E o dos objetos daquela sala? Quando eu falava ou gritava, não existia eco. Nesse momento, percebi o quanto preciso do eco para avaliar a distância, e o quanto dependo da distância para avaliar as dimensões. Comecei a escalar toda a sala. O chão dava a impressão de ser um grande colchão. Medi o espaço com meu corpo, mas não tinha certeza, como em Alice no País das Maravilhas, de não ter trocado de tamanho. Continuei na sala, imóvel.

A plenitude desse local, a maneira infinita de transformar, de articular, de tornar vivo esse espaço – e seus elementos – representam o fundamento da concepção cênica no teatro experimental. Eles são, também, a fonte de formação do ator no teatro experimental. Se o público é um vetor da performance, o espaço vivo é outro. O espaço vivo compreende o conjunto do espaço no interior do teatro e não somente o que chamamos de cena.

Acredito existir uma grande relação entre o corpo e o espaço através da qual o corpo se desloca. O essencial dos cursos e dos ensaios de teatro é consagrar a descoberta dessas relações, que são sutis e evoluem constantemente. Um dos princípios do coletivo *Laborieur* é o de criar espaços completos ou esferas de espaços com espaços no interior de outros espaços ou tem relação com todos os lugares onde o público e/ou os atores que encenam a peça estão. Todos os lugares dos espaços são partes ativas em todos os aspectos da performance.

Para o *Laborieur*, o espaço não pode morrer nem ter fim. Ensaiamos em diversas salas em Paris, e cada vez era uma nova descoberta do espaço. Só para citar alguns exemplos de nossa experiência em espaços pouco comuns, em Salvador, apresentamo-nos em uma igreja que guardava toda a sua estrutura de igreja, o Centro Cultural da Barroquinha. Em Viçosa, Minas Gerais, apresentamo-nos em um depósito de supermercado. Belém do Pará foi o diferencial, por ser a única cidade que nos recebeu com um espaço “normal”, um verdadeiro teatro italiano com toda a infra-estrutura que este tipo de espaço demanda.

Atrelada à pesquisa dramaturgica, com esta pesquisa, estava interessado em estar em espaços não convencionais: na criação de uma cena híbrida em que elementos fictícios e não-fictícios são justapostos e um curto-circuito representacional é ativado; na força política deslanchada por tal operação; na ocupação de espaços “extra-cênicos”; na ampliação de características particulares; na valorização da experiência e da experimentação psicofísica, através dos métodos criativos utilizados; na valorização do ator-dramaturgo.

Em nossa trajetória como grupo, sempre trocávamos de espaço. Por vezes, quis muito ter um lugar fixo que já conhecesse. Compreendi, porém, que a descoberta de novas motivações nas trocas de espaços era interessante para o espetáculo que estávamos montando. Um dos espaços de ensaio de que mais gostava se localizava na parte leste de Paris, no espaço *Gemapi*, ao lado do canal *Saint-Martin*. Era especialmente fascinado por esse espaço, porque sentia nele uma identificação com o universo de *Camélia et Ravelovitch*. No espaço *Gemapi*, ensaiávamos em uma grande sala, que tinha, mais ou menos, o formato de um pedaço de pizza. Achava isso engraçado, e o meu personagem, que, em muitos momentos, parecia uma criança inocente, aproveitava esse ambiente para contracenar com *Camélia*.

Meu incômodo com as mudanças constantes de sala de ensaio era mais forte pela ausência da repetição do mesmo ritual antes do começo do trabalho no mesmo lugar. Contudo, pouco a pouco, acostumei-me com essa vida mambembe e procurava tirar proveito desses espaços diferentes. A cada ensaio, uma nova descoberta. Todas as vezes que entrava na sala, andava por ela e tentava sentir sua energia. Essas mudanças, acredito, acabaram sendo positivas para o espetáculo, que apresentava, em seu universo, essa confusão, esse caos, esses encontros e desencontros.

Nossos ensaios avançavam e tínhamos decidido terminá-los em janeiro de 2009, para estreiar o espetáculo no início de fevereiro do mesmo ano, no *Théâtre de l'Orme*, em Paris. Durante esse processo de construção, decidimos desenvolver, a partir de outubro de 2008, vários ensaios públicos em cafés literários, bibliotecas e livrarias. Queríamos estudar como os personagens poderiam se confrontar com o cotidiano de onde vieram. Mesmo durante o processo de ensaio com o espetáculo, continuávamos a desenvolver as Performances Urbanas nos lugares públicos, só que, agora, com os personagens da peça. Por exemplo, no texto levado à cena, existem muitos momentos em que os personagens discutem, brigam. Pegávamos essas cenas e as levávamos aos locais públicos, o que, de fato, parecia uma cena do cotidiano, como várias que tínhamos presenciado durante a pesquisa de campo. Essas experiências marcavam, na peça, esse universo do cotidiano social, que foi a base de nossa criação.

Os ensaios do coletivo *Laborieur* aconteciam através de treinamentos dos *performers*, o que nos ajudava a revelar nossa dupla identidade: em primeiro plano, a nossa própria; em seguida, a do personagem que estávamos trabalhando. Conservar os dois estados permite ao espectador ver os intérpretes – não somente a encenação. Em todos os casos, o ensaio é o meio de escolher, dentre as ações possíveis, as que vão ser mostradas, depois de serem simplificadas e ficarem claras para o público. Era com este objetivo, e de forma solipicista, que cada *performer* do coletivo *Laborieur* ensaiava e encenava o seu personagem, tentando dar o máximo de clareza às ações.

Camélia et Ravelovitch foi meu primeiro espetáculo de teatro/performance na companhia de teatro *Plume La Poule*, dirigida e coordenada por Floriane Attal. Este espetáculo tinha, como parceiro oficial, a associação RHEA. Na época dos ensaios para o espetáculo, víamo-nos todos os dias e trabalhávamos 8 horas. O teatro entendido pelo grupo é uma arte que dá vida e os ensaios servem para nos possibilitar um ritmo particular. Transformando as possibilidades em ações, em performances, fazemos nascer universos distintos, que, de outra maneira, não seriam possíveis de se sentir, ver e viver.

Os ensaios para as Intervenções Urbanas e, posteriormente, para o espetáculo *Camélia et Ravelovitch* eram organismos vivos no grupo. Por essa razão, sempre refletíamos o fazer teatral, através dos ensaios, reflexão ligada a uma maneira de considerar a vida mais do que de considerar o teatro na vida. Em nosso ritual de ensaio, sempre chegávamos, cumprimentávamo-nos com um “oi”, um beijo e uma pequena conversa amigável, sempre um pretexto para tomarmos um café antes de começar o ensaio. Esse era o nosso ritual antes de afrontar o espaço da cena como uma prolongação da vida.

Passando do espaço de ensaio para a dramaturgia da peça, sempre pensei, desde quando comecei a trabalhar com o teatro – e, aí, já se vão mais de 18 anos – que, muitas vezes, toca-se no texto como algo que já se sabe no que vai dar. Acredito que é importante instalar uma atmosfera aventureira, saber que vamos entrar em algo desconhecido, torná-lo entrada, surpreender-se ao perceber onde o texto nos toca, onde ele sensibiliza, incomoda, questiona. Que palavra, no texto, encanta-nos? E por quê? Para o teatro, sempre acreditei que o primeiro passo para essa descoberta é a da entrada do ator. O ator será o responsável por criar a personagem, por dar corpo a ela. Depois acredito no passo de entrada no universo da obra em si: o que esse autor está falando?

Penso que o processo deve passar por esta etapa de descoberta do texto porque este mesmo texto é, agora, veículo por onde fala o próprio ator. O texto é porta de entrada e de saída. Ou como diz Vargens (2005) “Aquela palavra que permitiu ao ator acessar um universo todo seu será depois a mesma palavra que lhe permitirá comunicar este universo ao outro que ele convida à sua cerimônia teatral”. Só assim, para mim, faz sentido o teatro.

Para chegarmos ao texto e à montagem de *Camélia et Ravelovitch*, propusemos, durante o processo de criação, Jogos ativos de apropriação de texto, com estruturas de suporte integrando o trabalho físico ao psicológico, às aberturas da intuição e do inconsciente, à lógica desconhecida de cada um: o autor, o ator, a personagem e a obra. Quando digo “obra”, refiro-me à montagem teatral com todos os elementos envolvidos nela, inclusive o texto. O que se vê pelo olhar do outro personagem? Quais as ações físicas do texto?

Acredito que deve fazer parte da formação do ator o processo de criação, a elaboração cênica, o contato com o público e o exercício da repetição diária do espetáculo para o público, uma vez que diferentes necessidades, dificuldades e facilidades aparecem nessas etapas.

Especialmente na fase de apresentações, diz Vargens (2005): “o ator tem a possibilidade de ir mais fundo na obra, de aperfeiçoar a personagem e a cena, de deflagrar *insights* que, durante o processo criativo, ainda ficaram por ser revelados”. Como Vargens, acredito - e vivenciei - que é no contato com o público que se completa a obra teatral e, portanto, o entendimento do exercício profissional do ator.

É somente no momento em que o público se instala que algumas coisas começam a acontecer concretamente. Percebi que as tensões durante os ensaios são diferentes com relação às do contato com o público. A presença do público tende a alterar o estado físico, emocional, mental e espiritual do ator. O público pode ser fator de inibição, de exibição, de cumplicidade, de estímulo à comunicação. Essa relação entre público e ator pode atuar a favor ou contra o ator. No meu caso, em *Camélia et Ravelovitch*, isso contava ao meu favor, pois tudo estava sob controle e, como ator, sempre gostei de ver o público, de contracenar com ele.

Em *Camélia et Ravelovitch*, só entendi determinadas coisas quando entrei em cena. Esse era o momento onde foi possível confirmar minhas próprias crenças e as que nos foram sugeridas pelo diretor, pelo simples fato de torná-las experiência vivida. Esse é um processo muito individual. É o momento em que cada um está um pouco mais por si mesmo, em seus diálogos internos.

Por essa razão, escolho relatar o experimento em uma linguagem que inclua os impulsos mais íntimos que me movem. Busco traçar conexões com os fatos da vida, com as experiências que foram me fazendo escolher este ou aquele caminho.

Todas essas experiências vão tocar na crença individual, na dinâmica do aprendizado, nos impulsos que nos guiam com tanta determinação inconsciente. Foi pensando nas experiências individuais e coletivas que definimos o falar como exercício fundamental da criação. Falar de tudo e a qualquer momento, para, dessa forma, termos a dinâmica das ideias, já que entendemos que as ideias vêm quando as expomos, quando as colocamos em prática. É no contexto das trocas que procedemos a elaboração progressiva das ideias. E é através desta elaboração progressiva das ideias que criamos *Camélia et Ravelovitch*.

Escrever sobre um espetáculo ou um diretor de teatro exige, para citar Jean-Claude Carrière, “que a gente chegue o mais próximo possível deles”. Assim, nos casamos com os contornos, nós preservamos o concreto tendo a vista desembassada para apreciar a paisagem. Escrever sobre o teatro será sempre uma prova de fogo, porém necessária. Mas como fazer isso?⁷² (BROOK, 2005, p.21)

⁷² Tradução minha do original de Peter Brook, vers un théâtre premier. A referência completa se encontra na bibliografia desta Tese na página 212.

Na busca de entender o teatro, propusemos escrever sobre ele. Sabia que esse processo demanda uma escrita cautelosa e bem estruturada. Era preciso ter um alicerce que nos sustentasse e encontramos nossa base nas intervenções urbanas. Para escrever sobre todo esse processo, seguimos o conselho de Jean-Claude Carrière: chegar o mais próximo possível do teatro. O meio que encontramos para realizar essa proposição foi não o imitar, mas reproduzi-lo a partir de um entendimento específico. Assim, chegamos à compreensão do que queríamos fazer e, por conseguinte, ao espetáculo.



Figura 46: Christelle Largis no teatro do Centro Cultural da Barroquinha, durante a turnê de *Camélia et Ravelotich* no Brasil, como componente das comemorações do ano da França no Brasil. Agosto de 2009. Foto Cécile Kyio.

Em agosto de 2008, o espetáculo *Camélia et Ravelovitch* possuía, como um dos espaços de criação, a *Ecole d'Architecture de La Villette*, onde começamos a atividade visando a cena e em que passamos a realizar os primeiros delírios na criação. O universo visual do espetáculo foi proposto a partir de objetos, tais como caixas de papelão, de vários tamanhos e formas, postos em cena. Esta disposição nos permitiu fechar ou abrir este espaço, e, até mesmo, mostrar outros espaços imaginários dentro deste espaço proposto.



Figura 47: Escola de Arquitetura de *La Villette*. Processo de criação do espetáculo. Setembro de 2008. Foto Cécile Kyio

Para o espetáculo, nós trabalhamos com o que chamamos de teatro do cotidiano e com a estética burlesca, passando pelo Clown na encenação. Essa escolha se deu após muitas discussões sobre as intervenções nos espaços públicos, pois nos questionávamos até que

ponto teríamos que ser fiéis na reprodução dessas cenas do cotidiano para o palco. As cenas das intervenções urbanas, de uma forma geral, eram muito cômicas e bufonas, inclusive, sendo essa a razão de assumirmos o burlesco e o clownesco na encenação do espetáculo. Decidimos misturar o sublime com grotesco, o real e o surreal.



Figura 48: Escola de Arquitetura de *La Villette*. Processo de criação do espetáculo. Outubro de 2008. Foto Cécile Kyio

Foi com o apoio de instituições como a Prefeitura de Paris que passamos à criação efetiva do espetáculo *Camélia et Ravelovitch*. Essa contribuição nos permitiu fazer a primeira leitura dramática da peça no *Musée de la Poste*, que é a grande companhia de correios e telégrafos da França. Esse foi nosso primeiro contato do texto com o público, após mais de oito meses de preparação. Convidamos algumas pessoas, mostramos o texto e, em seguida, propusemos uma conferência para melhor discutirmos alguns pontos.



Figura 49: cartaz da primeira leitura dramática de *Camélia et Ravelovitch* no *Musée de la Poste* em Paris.

O objetivo era saber como o público iria receber o espetáculo. Sempre aproveitava oportunidades para falar sobre o processo de criação, as Intervenções Urbanas, o trabalho do ator/criador. Esse primeiro contato com o público nos permitiu verificar a pertinência do

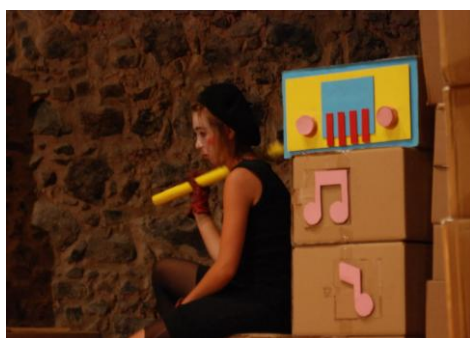
nosso trabalho, assim, achamos sensato mostrá-lo tal como ele era. As críticas e as sugestões foram muitas. Tínhamos muito trabalho pela frente; agora, com o aval de um público diferente.

Com o espetáculo em andamento, criamos uma cenografia com paredes de caixas na frente da cena, assim, os personagens estariam fechados, enclausurados. A composição desse lugar se deu pela utilização de objetos cênicos, que, por vezes, transformavam-se em uma estrada por onde andávamos com carro, uma sala de jogos infantis, um rio para pescar, uma casa com sala e quartos. Essas caixas de papelão eram reforçadas embaixo, permitindo que os atores subissem e descessem, explorando várias movimentações com esse objeto de cena.



Figuras 50 e 51: o lúdico e o imaginário predominavam no espetáculo. Fevereiro de 2008. Foto Cécile Kyio

Utilizamos, também, o mesmo objeto de maneiras diferentes. Por exemplo: o rádio se transformava em uma cama, enquanto sua antena virava um bastão que, por sua vez, se transformava em uma vara de pescar. As caixas de papelão se tornavam cama, ou, ainda, cadeiras e muros, cujos pedaços viravam notas musicais.

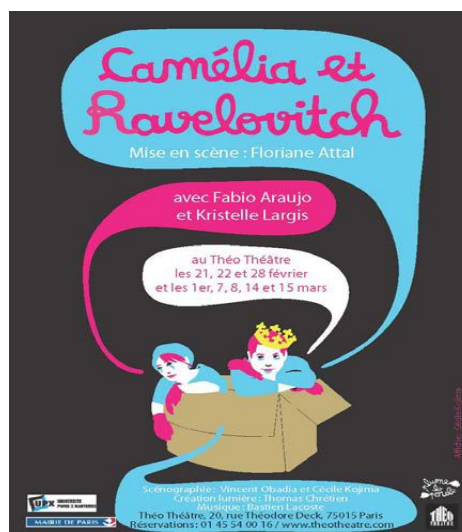


Figuras 52 e 53: Christelle Largis e Fábio Araújo cena do espetáculo no teatro do Centro Cultural da Barroquinha, durante a turnê de *Camélia et Ravelovitch* no Brasil, como componente das comemorações do ano da França no Brasil. Agosto de 2009. Foto Cécile Kyio

Como já foi dito, entendemos que o texto deve evoluir, tornando cada minuto da peça algo vivo. *Camélia et Ravelovitch* tem uma maneira própria de falar, que passeia entre a poesia, jogos verbais e coisas não ditas. A *mise en scène* foi trabalhada para que nós, os

atores, tivéssemos as mesmas condições das relações sociais cotidianas. Os personagens desenhados para este espetáculo não são heróis, mas dois indivíduos presos pela história e pela a esperança de um mundo melhor.

Os músicos presentes nos ensaios, um violinista e um banjoísta, foram igualmente importantes na criação, pois, a partir deles, construímos uma estética cênica musical. Os ruídos, as melodias e alguns momentos musicais mais intensos acompanhavam os personagens em um universo sonoro presente nas onomatopéias das histórias em quadrinhos. A idéia de ligar o universo das histórias em quadrinhos ao de *Camélia et Ravelovitch* permite inserir os personagens em um espaço de imagens.



Figuras 54: cartaz do espetáculo no *Théo Théâtre* em Paris. Fevereiro de 2009

A criação da cenografia de *Camélia et Ravelovitch* foi desenvolvida a partir das atividades em equipe, com os atores e a diretora do espetáculo, e envolvia intensos trabalhos de mesa, análise ativa e outros, respeitando o universo da peça. A luz do espetáculo foi concebida a partir do cenário criado com a movimentação dos atores em cena. Abaixo, apresento o plano de luz utilizado em nossas temporadas.

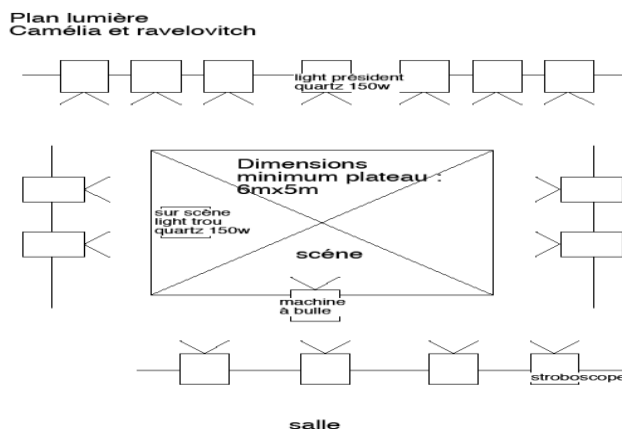


Figura 55: plano de luz para a estréia do espetáculo no *théâtre de l'Orme* em Paris. Fevereiro de 2009. Plano: Tomas Chrétien

As doze sequências da peça se passam ao lado do buraco pelo qual Camélia e Ravelovitch espionam. O que eles vêem aparecerá, em alguns momentos, na cena, como o Presidente da República, cujo discurso é transmitido na TV da mulher espionada, ou algumas visões fragmentadas de corpos durante a descrição de uma cena que se passa no apartamento vizinho, feita por Camélia. A cenografia, pelo diálogo dos dois personagens, evolui de um lugar hermético e real para um espaço aberto pela encenação e pelo imaginário.

A cenografia era pensada como um jogo, inspirada no universo infantil das revistas em quadrinhos, da *pop art*. Os objetos são concebidos como uma invenção modulável à cena, tal como um boneco lego gigante, livre, que se abre em 3D, e que constrói, a partir daí, uma imagem e um lugar. O espaço que construímos apresenta sua forma viva apenas quando os personagens encenam com os acessórios e desvendam ao espectador suas diversas possibilidades⁷³.

Nesse processo, com minhas experiências com o teatro, percebi que é importantíssimo o exercício de entrar e sair da personagem. Isso é fundamental para o ator. Sei que, como ator, torno-me veículo por determinado tempo e minha vibração estará na frequência da personagem. Como diz Vargens (2005), “saber limpar esta frequência depois que o espetáculo termina é imprescindível”. Isso significa voltar ao meu próprio eixo. Por isso, trabalhar o instalar do eixo da personagem e, depois, o instalar o eixo do Fábio pessoa é essencial. A turner do espetáculo permite esse exercício.

Depois da experiência do espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, tenho, comigo, uma coisa: busco trabalhar com quem gosto, com quem quero e com quem quer trabalhar comigo.

⁷³ Maiores informações sobre os acessórios, figurinos e maquiagens utilizados em *Camélia et Ravelovitch*, ver apêndice C desta Tese.

Então, esse é o critério número um: desejo de amor correspondido. O meu querer em si já é criterioso no que se refere ao aspecto técnico, estético, da percepção intuitiva. Mas a isso, somo a disponibilidade do indivíduo para a cena, no individual e no coletivo. Troco o que for necessário por um companheiro em cena e por toda a equipe disposta a compartilhar com o outro, a correr riscos de errar e acertar além da conta, a se oferecer em atos de criação.

Por isso, para mim, é tão importante a atmosfera de trabalho. Nela, instalo a possibilidade para que as manifestações pessoais possam acontecer; para que os equilíbrios e os desequilíbrios possam ser colocados na mesa com muito carinho, respeito, segurança e estruturado para a elaboração artística. Experimentei o quanto é importante vislumbrar a elaboração artística, a construção da personagem, o espaço da expressão e formulação da comunicação.

Sempre persegui minhas ideias até a exaustão. E com *Camélia et Ravelovitch* não seria diferente. Doe-me como quem se doa para um jogo de “tudo ou nada”. Apostei tudo que tinha e ficava em êxtase quando via os resultados aparecendo. Acredito que é perseguindo a ideia com perseverança, determinação, que tocamos com segurança na necessidade de sua transmutação e transformação. Se assim for, essa transmutação será fruto do momento atual e real da obra e fará parte de sua verdade.

Comecei esta Tese falando de incertezas e inseguranças com relação a vários aspectos pessoais: escrita, processo de trabalho em grupo, ator/criador. Termino, com prazer, falando de certezas e verdades: minha verdade é o meu trabalho, é o meu compromisso com os meus colegas de cena, com o público, com os meus alunos. A minha verdade é minha vida, é o teatro que proponho, são minhas crenças. É nisso que eu acredito e é a isso que digo: SIM!

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi realizar um estudo sobre o desenvolvimento de meu percurso como ator no *Laborieur*, propondo a interseção dos universos do teatro e da performance na observação atenta das ações teatralizadas das pessoas nas ruas, nas praças, nos metrô. Uma vez escolhidas as ações cotidianas, o próximo passo era analisar/descrever/refletir/consolidar uma metodologia do processo de criação coletiva, o que resultou na construção de um personagem pelo ator/criador a partir das performances denominadas *Interventions Urbaines*, transformando-as em espetáculo teatral.

O primeiro passo do trabalho foi a ida a campo, para identificar as ações teatralizadas no cotidiano das pessoas em Paris. Para tal, foram desenvolvidos estudos sobre os procedimentos e aplicações de métodos etnográficos e sua propagação na pesquisa desta Tese. Foi a partir dessa experiência que nomeei a participação observada como metodologia de trabalho para o ator/pesquisador no campo das Artes Cênicas.

O presente trabalho buscou, também, refletir sobre o lugar de identificar e valorizar o cruzamento entre os estudos da performance e os estudos teatrais, mostrando como essas atividades são patentes nas práticas do *Laborieur*. Assim, quando bem fundamentados, o teatro e a performance configuram-se como espaços profícuos de contestação dos padrões de normalidade que atuam na construção do sujeito. O engajamento político desses gêneros artísticos busca o desejo da intervenção e da negociação cultural para contestar e rever a sociedade, com vistas à construção da cidadania muito além de quaisquer fronteiras; uma arte cuja compreensão sobre a vida caminhe de mãos dadas com o saber.

Concluí que a inclusão da prática e da teoria da performance no circuito do estudo do teatro, da pesquisa em artes cênicas e da criação teatral foram estimulantes e reveladores em minha investigação, pelas razões seguintes:

1. Pela ampliação de pesquisas corporais e o investimento em pesquisa específica sobre *a criação do texto teatral*;
2. Pela ampliação do repertório de métodos composicionais e o investimento em pesquisa específica sobre *o trabalho do ator*;
3. Pela investigação sobre diálogo entre gêneros artísticos e sobre gêneros híbridos;
4. Pela discussão de conceitos teatrais através de mais outro viés, além da teoria do drama e das histórias e poéticas espetaculares;

5. Pelo aprofundamento de debates e práticas teatrais voltados para políticas de identidade; e
6. Pela valorização de uma investigação específica sobre *dramaturgia em processo*. A colocação do ator nesse lugar de trânsito, de pensar não apenas sua personagem, mas, também, a obra em seu todo, é um dos elementos do *processo de criação coletiva*. Percebi que nessa atividade, o ator não está na ponta ou na base da produção artística, mas participa ativamente da circulação dos materiais. Conhecer a origem desses materiais, participar de sua produção e sua transformação, promover critérios de escolha são alguns dos procedimentos que fazem dos atores autores do trabalho.

Os resultados desses estudos deram origem ao capítulo dois desta Tese. Paralelamente, foram investigados e experimentados as *Interventions Zurbaines*, que forneceram suportes para *Workshops*, debates, mostras semanais e para a construção de aplicações orientadas na elaboração de cenas improvisadas na perspectiva do texto teatral.

No meu percurso através dos experimentos com o *Laborieur*, observei que os *workshop de improvisações* foram a mais efetiva expressão autoral dos atores em processo colaborativo para a criação da dramaturgia. Denominamos essa atividade cênica como uma cena criada pelo ator em resposta a uma pergunta ou um tema lançado em sala de ensaio.

O que percebi foi que havia uma valorização das experiências vitais e do arquivo histórico de cada indivíduo. Nesse sentido, as perguntas sempre funcionavam como evocações ao depoimento pessoal. O que alimentava esse trabalho era o interesse pela personalidade singular de cada participante do processo, que servia como material de criação do espetáculo. A idéia de um ator que fala e age com voz própria me remete ao conceito do *performer*. Se, como afirma Cohen, “o *performer* vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo” (COHEN, 2002, p. 106), há uma estreita afinidade entre tal pensamento e o lugar almejado pelo ator-criador proposto nesta Tese. *Percebi, que assim como o performer, o ator também é criador e intérprete de sua obra.*

No processo de criação que vivi no *Laborieur*, o ator era visto como um criador com autonomia e inteligência, capaz de funcionar dentro e fora do palco. Classifiquei tal habilidade como um “sentido para a *performance*”. Considero o período de meu treinamento com Meran Vargens e, em seguida, com o *Laborieur*, o de maior influência em minha

carreira, mudando minhas idéias e, particularmente, clarificando a noção de que o ator não é só um intérprete de textos, mas um criador.

No processo de criação de *Camélia et Ravelovitch*, participava da criação da obra colaborando com textos, falas, imagens, gestos, intervenções no espaço, figurinos, desenhos de luz, sugestões musicais e, evidentemente, com os personagens. Os materiais da criação do ator são apresentados e se desenvolvem no espaço propositivo da cena e a idéia da personagem se desenvolve da experiência dos ensaios, como resultado de um mergulho interno nesse processo de criação. O que percebi, como ator desse processo de trabalho, foi que me alimentava da realidade das pessoas nas ruas para buscar, em mim mesmo, as ressonâncias delas.

No espetáculo *Camélia et Ravelovitch*, o texto cênico adquiriu forma literária ao longo da pesquisa com as *Interventions Urbaines* e, posteriormente, com os treinamentos para a composição da personagem. As personagens desse espetáculo não tinham uma pré-existência literária, anterior à sua forma cênica. O processo de criação delas estava intimamente ligado ao repertório pessoal de cada ator, confundindo figura e fundo, o “eu” e o “outro”. Uma vez apresentadas ao público, tornaram-se criações autônomas, em que o “eu” do ator se tornava o “eu” da personagem. Apreendi, com isso, que devemos sempre começar uma criação a partir de nós mesmos, mas, no processo, o resultado que vem ao público deve ser transcendental e geral. Ele deve tornar-se de todo mundo. Concluí que ele começa com o pessoal, sempre.

Dentre as várias opções existentes para a construção da personagem no universo teatral, foi escolhida a que se baseia nas performances das pessoas nas ruas, sobre as quais os estudos foram aprofundados. Para tal, foi necessário dividir o trabalho em fases: as fases I e II foram chamadas “de exploração”, com abordagens diferentes do ator/*performer*. Essas duas fases de exploração, chamei de *O Ator/Performer e o meio* que se baseou em:

1. Filmar as ações consideradas teatrais no cotidiano das pessoas;
2. Analisar, juntamente com a equipe de trabalho, as ações filmadas;
3. Reunir-se em uma sala e improvisar estas ações com o grupo;
4. Criar, a partir destas improvisações, um *script*, que se transformou em cena.

Os resultados dessas fases deram origem aos capítulos III e IV desta Tese. Com a elaboração e a aplicação das fases I e II, percebi que esse era o princípio para a construção de uma dramaturgia do espetáculo no processo de criação.

Concluí, assim, que o processo de trabalho com a Etnografia é fundamental para o ator/pesquisador que trabalha com a idéia da participação observada, oriunda da observação

participante. Foi a partir do contato com a etnografia que pude desenvolver a pesquisa de campo com mais propriedade, pois sempre que preparava uma atividade em campo com as *Interventions Urbaines* a pensava nos moldes etnográficos como: em selecionar todos os informantes, transcrever os textos, mapear o campo de acordo com minhas necessidades e manter um diário-de-bordo.

Minha prática com a escrita do diário de bordo para a composição de *Ravelovitch* se consolidou com as experiências etnográficas em campo vividas com esta Tese. Aprendi que ter um diário de bordo com anotações de todo tipo pode ser fundamental no processo de criação. Em depoimento, no corpo da Tese, confessei minha dificuldade, enquanto ator, de guardar certas informações, mas, com a utilização do diário de bordo, passei a escrever tudo o que fazia/sentia/vivia e, com isso, essa dificuldade foi superada. Nesse sentido, vislumbrei a pesquisa de campo e a escrita da Tese como uma criação.

Com o desenvolvimento do trabalho de campo, concluí que a expressão artística e a ação social são campos de ligação para o ator/criador em seu meio e percebi que temos uma missão importante como atores sociais: a missão de comunicar nossa arte a partir de elementos que envolvem a sociedade, para que a mesma reflita e conclua sobre o produto experimentado.

Já a fase III, de elaboração artística na forma de um espetáculo teatral, consistiu em:

1. Construir a peça *Camélia et Ravelovitch*;
2. Escrever as ações que correspondessem ao personagem;
3. Escrever, a partir de improvisações, o roteiro do espetáculo;
4. Escrever a dramaturgia do espetáculo, em conjunto com o grupo;
5. Ensaiar este espetáculo e levá-lo a público como resultado da construção da personagem a partir das performances urbanas.

Os procedimentos e os resultados dessa fase deram origem ao capítulo V desta Tese. Na fase III, concluí que é muito importante o trabalhar em grupo no desenvolvimento dos personagens, do espetáculo e na relação direta com todos os membros da equipe. O teatro de grupo, em minha experiência, constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realizou um trabalho em continuidade, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que dizia respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acabou por criar uma linguagem que o identificava.

Assim, constatei que meu caminho no teatro é pelo trabalho de grupo no que se refere à criação coletiva. O caminho que foi desbravado na realização deste trabalho era um caminho pouco percorrido pela maioria da equipe. Eu era uma das poucas pessoas que tinha vivido a experiência da criação coletiva na construção de uma dramaturgia em processo. Todos nós do *Laborieur* aprendemos e consolidamos caminhos, juntos, com esse trabalho. Percebi que esse caminho abre outros caminhos, que abrem outras opções e que nos solicitam tomadas de decisões importantes para o andamento da pesquisa criativa e da escrita da Tese. As decisões tomadas não são para priorizar o individual, mas o coletivo. Criou-se, com isso, um ambiente familiar de trabalho onde existia um respeito pela atividade/reflexão/criação do outro.

Ainda nesta fase, compreendi que o teatro e a performance são campos distintos, mas que podem interagir na criação, e que a evolução no trabalho do ator/criador está na exploração dessas fronteiras artísticas. Foi refletindo dessa forma que percebi que a rua, as pessoas com suas performances cotidianas, são um eterno laboratório de pesquisa para o ator/criador. Refleti que para entender o teatro e a performance que desenvolvo, era preciso fazer um mergulho em seus aspectos históricos, traçando um paralelo com outras atividades que apresentam o mesmo caráter de experimentação. Observei que existem muitos grupos que se debruçaram e se debruçam sobre a interseção teatro/performance do ponto de vista do ator/criador.

Entendi que o processo de escrita não fica somente marcado no papel como documento, mas no corpo do pesquisador. Foi o que chamei de texto/corpo e escrita. Foi assim que determinei para as minhas atividades de ator/pesquisador o possuir uma rotina de anotações das experiências vividas durante todo processo de pesquisa. Essas anotações serviram como pano de fundo para o desenvolvimento de teorias aplicadas na Tese.

Compreendi que, para qualquer intervenção artística cênica, é necessário construir uma arquitetura da cena. É importante essa preparação do *Antes*, do *Durante* e do *Depois* da intervenção, para a construção da cena. Compreendi, ainda, que, para conhecermos e adentrarmos em uma determinada cultura, temos que conhecer, primeiro, a nossa; vivenciei que esse processo é complexo e exige um empenho grande da parte do pesquisador. Aprendi através desse processo complexo que precisava mergulhar em minha identidade, o que me fez concluir, mais tarde, que nossa identidade não é fixa e que estamos sempre em processo de transformação, de mudanças.

Nesta Tese, foi possível constatar a importância das Artes Cênicas em atividades que se propõem ao desenvolvimento de concepções que integram a igualdade e a diferença na

constituição das subjetividades entre personagem e ator. O processo de encenação teatral revelou que as subjetividades guardam questões subliminares que constituem as identificações.

Na última fase, a IV, referiu-se as apresentações públicas de *Camélia et Ravelovitch* realizadas em teatros da França e do Brasil. Durante as apresentações do espetáculo, percebi que:

1. É importantíssimo o exercício de entrar e sair da personagem. Por isso, todas as vezes que a peça começava, tinha um momento solitário de concentração, de preparação para Ravelovitch. O mesmo exercício era desenvolvido depois da peça para saída do personagem. Entendi que eu era o veículo dessa comunicação e ficava atento para que a minha vibração estivesse na frequência da personagem.
2. Para o ator, o processo de criação e de descobertas não termina com a estréia do espetáculo. Vivenciei que muitas respostas, indagações e questionamentos que me fazia durante a criação da peça só apareceram durante as temporadas e algumas, muito tempo depois. Para outras tantas perguntas feitas durante o processo de treinamento para a peça, ainda não tenho resposta.
3. O quanto é importante construir o personagem passo a passo, criando um treinamento específico para a essa criação. Esse método de trabalho me permitiu consolidar e aperfeiçoar uma forma de treinamento para o ator-criador.

Confesso que sempre persegui minhas ideias até a exaustão. E com esta Tese não foi diferente. As *Interventions Zurbaines* eram somente uma experimentação minha como ator-criador, mas quando as ideias foram aparecendo, conduzindo-me para a escrita desta Tese, doei-me, em todos os momentos, de cabeça e alma, para que o trabalho tivesse o resultado esperado, tanto para a comunidade como para mim mesmo. Apostei tudo que tinha para o desfecho deste trabalho acadêmico. Sempre fui determinado, perseverante e acho que são nesses lugares que encontramos a necessidade de mudança, de transmutação, de transformação. Transformei-me em sujeito e objeto de minha própria experiência. Transformei-me com esta Tese e me sinto mais maduro e mais preparado para compartilhar tudo o que aprendi/compreendi/teorizei/experimentei/errei/recomecei/revivi/discuti/reconstrui através deste trabalho.

REFERÊNCIAS:

ACUÑA QUINTERO, Eudósia. **Estética da voz; uma voz para o ator**. São Paulo: Plexus Editora, 2007.

ARAÚJO, Fábio. **O circo e suas técnicas: a importância da arte circense para formação do ator**. Salvador. UFBA, 2001. Monografia.

_____. **Palhaços de Rua : Transcorpografia na performance de dois vendedores de rua em Salvador**. Tese de Mestrado defendido no Pragma de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, PPGAC /UFBA. Salvador, 2005.

ARTAUD, Antonin. **Le Théâtre et son Double**. Paris: Ed. Gallimard, 1981.

_____. **L'Ombilic des Limbes**. Paris: éditions Gallimard, 1968.

AUGÉ, Marc. **Un ethnologue dans le métro**. Paris : Hachette littéretures, 1986.

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Harvard University Press, 1975.

AUTANT-MATHIEU, Marie Christine. **La ligne des actions physiques**. Montpellier : L'entretemps éditions, 2007.

BHABHA, K. Homi. **O Local da Cultura**. Editora da UFMG, 2005.

BAKTHIN, Mikail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BANU, Georges. **Peter Brook; vers um théâtre premier**. Paris: L'entretemps, 2005.

_____. **Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui**. Paris: Actes Sud, 2005.

BARBA, Eugenio e SAVERESE, N. **A arte secreta do ator**. São Paulo. Trad. Luiz Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. **A canoa de papel : tratado da antropologia teatral**. Trad. Patricia Alves. São Paulo : Hucitec, 1994.

BARTHES, Roland. **Écrits sur le théâtre**. Texte réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Paris: Édition du Seuil, 2002.

_____. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **Inéditos, I: teoria**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos, II: crítica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **Le dxième sexe**. Paris: Editora Gallimard, 1999.

[BECK, Julian. Founded Living Theater. New York.](#) September, 1985

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Teatro Legislativo: versão beta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.

_____. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.

BOGDAN, Lew. **Stanislavski; le roman théâtrale du siècle**. Suassan: L'entretemps éditions, 1999.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BONFITTO, Matteo. **Ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Fieldwork in Philosophy in Choses dites**. Paris : L'entretemps éditions, 1986.

BLOEDÉ, Myriam e PALAZZOLO, Claudia. **Pippo Delbono ; mon théâtre**. Paris : Actes Sud, 2004.

BROOK, Peter. **Le diable c'est l'ennui**. Paris : Actes Sud – papier, Arles, 1991.

_____. **Vers un théâtre premier**. Paris : Editions du Seuil, 2005.

_____. **L'espace vide ; écrits sur le théâtre**. Paris : Éditions du seuil, 1977.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROWNING, Bárbara. **Desorientação**. In: Repertório de teatro e Dança. Salvador, Bahia, ano 04, n 05, 2001.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Bodies That Matter. On The Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge, 1993.

_____. **Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France**. New York: Columbia University Press, 1987.

_____. **The Psychic Life of Power. Theories in Subjection**. Stanford, California: Stanford University Press, 1987.

BURNIER, Luiz Otavio. **A arte do ator: da técnica à representação- Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corporais e vocais de representação para o ator**: São Paulo: Departamento de Semiótica da Cultura. PUC, 1994. Tese de Doutorado.

CADERNOS DO JIPE-CIT n° 10, 11, 12, e 13– **Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão, Imaginário e Teatralidade**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança, 2003, 2004 e 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados: Mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CARREIRA, André. **Teatro de Invasão: redefinindo a ordem da cidade**. IN: LIMA, Evelyn F. W. (org.). **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

CHEKHOV, Michael. **Etre acteur, technique du comédien**. Olivier parrin / Pygmalion, 1980. Paris : Première édition en français, 1967. Edition original, 1953.

CIONINI, Matteo. **Tra assistenza e professione: il circo sociale in Brasile**. 2006. 265 f. Dissertação (Mestrado em espetáculo) – Departamento Artes Musicas Espectáculo, Università degli Studi Alma Mater Studiorum, Bolonha.

CLIFFORD, James. **A experiência Etnográfica: a antropologia e literatura no século XX**. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. Ed. 1 São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLOSSANTI, Marina. **Eu sei, mas não devia**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.

COPEAU, Jaques. **Registre I** : Paris : Appels, Gallimard, 1974.

_____. **Les registre du Vieux-Colombier**. Paris : Gallimard, 1984.

CRISTIANO, Marcos. **Manual Básico para Teatro de Rua**. Salvador : fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005.

DA COSTA FILHO, José. **Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual**. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

DAL GALLO, Fábio. **Da Rua ao Picadeiro: Escola Picolino, Arte e Educação na Performance do Circo Social**. Tese de Doutorado do PPGAC/UFBA. Salvador, 2009.

DA SILVA, Heloisa Marina e BAUMGÄRTEL, Stephan Arnauf. **Possíveis processos da escrita teatral contemporânea** IN: Revista DAPesquisa, volume 3, número 2 (ago/2008 a jul/2009). CEART/UEDESC.

DA SILVA LOPES MARTINS, Guaraci. **“Encontro Marcado”. Um trabalho pedagógico com performances teatrais para a discussão das sexualidades em espaços de educação**. Tese de doutorado de fendida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA. Salvador, 2009.

DAVINI, Silvia. **Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: a Economy of Actor’s Vocality on Buenos Aires’ Stages in the 1990s**. Tese de Doutorado em Teatro, 29 de junho de 2000, Universidade de Londres, Queen Mary College.

DAWSEY, John C. **Turner, Benjamin e Antropologia da performance: O lugar olhado (e ouvido)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Structure, sing end play in the discourse of the human sciences**. New York: University Press, 1971.

DECROUX, Etienne: **Paroles sur le mime**. Paris : Librairie théâtral, 1963.

DIDEROT, Denis. **Paradoxe sur le comédien**. Paris : Éditions Gallimard, 1994.

DOUGLAS, Mary. **Thought styles: Critical essays on good taste**. Londres, 1996.

DULLIN, Charles: **Ce sont les dieux qu’il nous faut**. Paris : Gallimard, 1969.

_____ **Souvenir et notes de travail d’un acteur**. Paris : librairie théâtral, 1985.

DUVIGNAUD, Jean. **L’acteur**. Paris: L’Archipel, 1993.

ECO, Humberto. **A definição de arte**. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. IN: Revista Sala Preta. São Paulo (ECA/USP), 2008.

_____. **Mise en scène et jeu d'acteur.** Montréal (Québec): Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1998.

_____. **Le training de l'acteur.** Paris Conservatoire National d'Art Dramatique: Actes Sud, 2000.

FERNANDES, Ciane. **CORPO-IMAGEM-ESPAÇO: Transformando Padrões através de Relações Geométricas Dinâmicas.** Artigo oriundo de palestras ministradas no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em maio de 2005.

_____. **Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação.** Universidade Federal da Bahia. ADFUBA, 2008.

FICHER-LICHTE, Erika. **Performance e cultura performativa.** Revista de comunicação e linguagens, edições, Cosmos, Lisboa, 1988.

FO, Mario. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

FOUCAULT, Michael. **Nietzasehe, genealogy, history.** IN: **Language, counter-memory, practice.** Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1977.

_____. **Power/Knowledge.** New York: Pantheon, 1980.

_____. **Sexualidade e poder.** In: **Ética, sexualidade, poética.** (org.) Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária Ltda. 2004.

_____. **O que é um autor?** IN: **Ditos e Escritos,** volume III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas.** Trad. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugália editora, 1966.

_____. **História da sexualidade: a vontade do saber.** Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 18. ed. Rio de Janeiro: ed. Graal, 2007.

FREIRE, Paulo. **Conscientização; teoria e prática da libertação:** uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

_____. **Educação e mudança.** São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Educação como prática da liberdade.** 19 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. GADOTTI, Moacir; GUIMARAES, Sergio. **Pedagogia: diálogo e conflito.** São Paulo: Cortez, 1995.

_____. **Pedagogia da esperança; um reencontro com a pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FISCHER-Lichte, Erika. **Performance e cultura performativa.** Revista de Comunicação e linguagem, Edições Cosmos, Lisboa, 1988.

FUSCO, Coco. **Corpus Delecti: Performance art of the Americas.** London & New York: Routledge, 2000.

_____. **English Is Broken Here: Notes in Cultural Fusion in the Americas.** New York: The New Press, 1995.

GEERTZ, Clifford. **Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GILLIBERT, Jean. **L'acteur en création.** Toulouse: presses Universitaire du Mirail, 1993.

GILPIN, Heidi. **Lifeness in movement. or how do the dead move?: tracing displacement and disappearance for movement performance.** In: FOSTER, Susan Leigh (Ed.) **Corporealities: dancing knowledge, culture and power.** London: Routledge, 1996. p. 106 128.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Tradução de Maria Cecília Santos Raposo do original, *The presentation of self in everyday life.* Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLBERG, Roselee. **La performance du futurisme à nos jours.** Paris: Éditions Thames e Hudson sarl, 2001.

_____. **Performances l'art em action.** Paris: Éditions Thames e Hudson sarl, 2004.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. **Warrior for Gringostroika.** Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1993.

_____. **In Defense of Performance Art in LIVE: Art and Performance.** Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro pobre**. Do original em inglês: Towards a Poor Theatre. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. (Org. E Trad. Tomaz Tadeu da Silva). 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro : DPeA, 2006.

HOTIER, Hugues. **Cirque, Communication, Culture**. Bordeaux: P. U. B., 1995.

_____. **La fonction educative du cirque**. Paris: L'Harmattan, 2003.

_____. **Un cirque pour l'éducation**. Paris: L'Harmattan, 2001.

HOGHE, Raimund. **Pina Bausch; histoire de théâtre dansé**. Paris: L'Arche Édition, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Trad. do prefácio de Cromwell e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1.

JOSEPH, May. **Nomadic Identities: The Performance of Citizenship**. Univ Of Minnesota Press; 1 edition (May 1, 1999)

LABAN, Rudolf. **The Language of Movement**. A Guidebook to Choreutics. Lisa Ullmann, Ed. Boston: Plays Inc., 1976.

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Escrita performática latino-americana contemporânea**. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências (USP, julho de 2008). Texto disponível em: http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/JULIANA_LEAL.

LECOQ, Jaques. **Le corps poétique**. Paris: L'Actes Sud, 1997

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEPECKI, André. **Exaunting Dance**, no capítulo, **Masculinity, solipsism, choreography: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy**. United States, 2004, p. 19-44.

_____. The impossible body : queering the nation in modern portugueses dance. (Trad. livre) Victor Rios. In: **Lusosex: gender and sexuality in the portuguese-speaking world**. QUINLAND, Susan Canty and ARENAS, Fernando. Ed. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

_____. **Of The Presence of the Body**. Wesleyan University Press, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

LIPPARD, Lucy R. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object**. Berkley and London: University of California Press, 1973, p. 8-9.

LOPES, Denilson. E eu não sou um travesti também? **In: O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Carioca, 2002.

LOURO, Lopes Guacira. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação**. Revista Estudos Feministas, v.9, n.2 Florianópolis, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro : Rocco, 1984.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonauts of the Western Pacific**. Nova York, Dutton, 1922

MALINOWSKI, Bronislaw. **Coral gradens and their Magic**. Bloomington, Indiana University Press, 2 vols, 1965 [1935].

MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MANNING, Susan. **The female dancer and the Male Gaze: feminist critiques of early modern dance**. Duke: University Press, 1997.

MATERNOS, Angela . **O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro**. Sala Preta (USP), São Paulo - SP, v. 3, p. 31-41, 2003.

MAY, Sheyla. **Performance e desconstrução de modelos de Identidade**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001, Salvador, **Anais...** Salvador, Memória Abrace 5, out. 2001. v. 2, p. 853-860.

MELO, Mônica. **O Caminho do Ator: um Treinamento Pré-Expressivo**. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia – PPGAC. Salvador, 2006.

MERISIO, Paulo. **Laboratórios experimentais sobre a interpretação melodramática: metodologia e aspectos pedagógicos**. Revista Persevejo. Rio de Janeiro, 2009.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Mettre en scène**. Paris, Conservatoire National d'Art Dramatique: Acte Sud, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Sousa. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2004.

MNOUCHKINE, Ariane. **L'art du présent**. Paris: Plon, 2005.

MORGANA, Pollyana. **Intervenção Contra-Institucional como Guerrilla Estética**. 2006, São Paulo. http://www.vis.ida.unb.br/posgraduacao/disserta_tese/dissertacao_polyannamorgana.pdf

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentification: Queers of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis & London University of Minnesota Press, 1999.

MAUSS, Marcel. **Sociologie et Antropologie**. Paris: Éditions Press Université de France, 1989.

NESS, Sally Ann. **Dancing in the field: Notes from memory**. New York: Routledge. 1996, p, 129-154.

OIDA, Yoshi: **L'acteur invisible**. Arles: Actes Sud, 1998.

OLLIVIER, Nicole. **O artista social e o Circo do Mundo**. Documento do Programa Circo do Mundo, set. 2000.

PÁDUA, Elisabete Matalo Marchesini de. **Matodologia da Pesquisa: abordagem teórico-prática**. São Paulo Ed. Papyrus, 2004.

PASSOS, Fernando Antonio de Paula. **What a drag! Etnografia, performance e transformismo**. Salvador: 2004. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia – UFBA.

_____. **Corpos em trânsito X tráfico de danças: coreografando (nas) fronteiras**. Artigo publicado na Revista da FUNARTE n° 1. Fundação Municipal de Montenegro, 2001.

_____. **Borderculture, la frontera ea cultura dos muros: ethnoscaapes da globalização em dança**. Artigo publicado na Revista da FUNARTE n° 1. Fundação Municipal de Montenegro, 2001.

_____. **Fronteiras do gênero e gêneros da fronteira; negociando performatividades da dança na arena das artes**. Artigo publicado na Revista da FUNARTE n° 1. Fundação Municipal de Montenegro, 2001.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Dicionário de teatro. Trad. L. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINI, Ann. **Laughter. In: Psychoanalysis and Performance**. Trad. Livre de Vitor Reis New York: Patrick Campbell and Adrian Kear, 2001.

PHELAN, Peggy. **A antologia da performance: representação sem produção**. Trad. Livre de Vitor Reis. Lisboa: Cosmos, 1998.

_____: **The House with the View Ocean**, no livro *Art and Performance: Live*, 2003. São Paulo: Cosmos, 2002.

_____: **Mourning Sex**. Lisboa: Cosmos, 1997.

PROUST, Sophie. **La direction d'acteur**. Paris: L'entretemps, 2008.

RAUEN, Margarida Gandara. **Performance e engajamento político pela paz**. In **SALA PRETA**. Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP n 05. São Paulo: 2005.

_____. **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compisotor**. Salvador: EDFBA, 2009.

RAVETTI, Graciela. **Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência**. IN: HILDEBRANDO, Antônio, NASCIMENTO, Lyslei e ROJO, Sara (org). **O corpo em performance: imagem, texto, palavra**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

REGY, Claude. **Théâtre Public**. Paris: Ed. Lumière, 2008. N° 124-125.

REINHARDT, Max: **La revue théâtral**, n°13, verão de 1950, p. 7-12.

REVISTA O PERCEVEJO. **Volume 01- Fascículo 02 – julho-dezembro/2009: artigo: LABORATÓRIOS EXPERIMENTAIS SOBRE A INTERPRETAÇÃO MELODRAMÁTICA: METODOLOGIA E ASPECTOS PEDAGÓGICOS**. PPGAC/RIO, 2009.

REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL (26.03.2009) **Augusto Boal recebe o título de Embaixador Mundial** pela UNESCO no dia 25.03.09.

REVISTA REPERTÓRIO DE TEATRO E DANÇA. Ano 3 número 4. Salvador: EGBA, 2000.1.

REVISTA REPERTÓRIO DE TEATRO E DANÇA. Ano 4 número 5. Salvador: EGBA, 2001.

REVISTA DO LUME. NUMÉRO 04: Unicamp COCEN, 2000.

REVISTA MÁSCARA – número especial em homenagem à Jerzy Grotowski (Cidade do México: Fondo de Cultura del México), p. 78. (minha tradução)

RODRIGUES, Eliana. **Corpo em transformação: Entre o Grotesco e o Mimético**. Salvador. Caderno do JIPE-CITE n° 07, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral – 1880 – 1980**. Trad.: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel; pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain**. Paris: l'Harmattan, 1998.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Ensaio publicado no livro; O Percevejo Ano II, 2003, n° 12.

_____. **Performance Studies: an introduction**. New York & London: Routledge, 2006.

_____. **Performance expérimentation et théorie du théâtre aux USA**. Montreuil-sous-Bois: éditions Théâtrales, 2008.

SEDGWICK, Eve. **The beast in the closet**. In: **Epistemology of the closet: James and the writing of homosexual panic**. In **Epistemology of the closet**. Trad. Vitor Rios. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1990.

SIMMEL, Georg. **La philosophie du comédien**. Paris: éditions Circé, 2001.

SINGER, Milton. **Traditional India: Structure and Change**. Philadelphia, 1959, p. XII.

SPIVAC, Gayatri. **Can the subaltern speak?** In Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds) **Marxism and interpretation of culture**. London: Macmillan, 1988.

SOUZA, Jessor. **Café com queijo – Concluindo**. Revista do LUME. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, n° 4, 2002.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **A criação do papel**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STRATTA, Paolo. **Una piccola tribù corsara: il teatro di strada in Italia**. Torino: Ananke, 2000.

TAYLOR, Diana. **Encenando La memória socila: Yuyachkani**. IN: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: POSLIT/FALE/UFMG, 2002.

TURNER, Victor. **The Ritual Process**. New York: Routledge, 1977.

TEIXEIRA, J. G. L.C. e GUSMÃO, Rita. **Performance, Sociedade e Espetacularidade**. Brasília: Editora, Universidade de Brasília, 2000.

TREVISAN, João Silvério. *Mulher: O castigo de não ser. In: Seis balas num buraco só: A Crise do Masculino.* Rio de Janeiro: Record, 1998.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre.* Paris: Éditions du Seuil, 1996.

VALLE, Christina. **Folgedos : a cultura e o lúdico.** Artigo publicado na revista da Bahia nº 38. Salvador. FUNCEB, 2004.

VAN MANEN, M. **On the Epistemology of Reflective Practice. Teachers and Teaching: theory and practice.** Oxford Ltd. Vol. 1, No. 1, pp. 33-50, (1995).

VARGENS, Meran. *O Exercício da Expressão Vocal Para o Alcance da Verdade Cênica: Construção de uma Proposta Metodológica para a Formação Do Ator. Ou a Voz Articulada pelo Coração.* Salvador: 2005. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia – UFBA.

VILLIERS, André. *L'acteur comique.* Paris: dépôt legal – 1 édition, 1987.

Sites

<http://teatroderuaecidade.blogspot.com/>

<http://www.buracodoraculo.com.br/>

<http://en.wikipedia.org/>

http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm

<http://literaturadecamara.sites.uol.com.br/TEXTOSDEAPOIO.htm>

<http://www.aepidemia.org/noticia/videoativismo>

<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=8><http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=181>

<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=168><http://revistaymsk.wordpress.com/2006/10/01/yes-yoko-ono/>

http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_imprimir.asp?id=1420

http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/o_mod/kapro0.htm

<http://modernidadeartes.blogspot.com/2009/11/crimes-na-arte.html>

<http://www.ubu.com/concept/>

<http://www.ubu.com/papers/>

<http://www.ubu.com/ubu/>

<http://imaginepeace.com/news/archives/3966>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Happening> <http://www.ubu.com/historical/kaprow>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Happening>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Performance>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Allan_Kaprow

<http://alojamientos.us.es/bibemp/ulises/ulises2/artevida.htm>

<http://www.corpos.org/papers/bordas.html>

<http://www.hauserwirth.com/artists/35/allan-kaprow-estate>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Performance>

<http://www.gobsquad.com/>

<http://www.britishcouncil.org/br/brasil-arts-dance-drama-liveart-gob-squad.htm>

<http://www.britishcouncil.org/br/nightshot.pdf>

<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/museumundo/liveart>

<http://www.teatroparaalguem.com.br/>

http://www.teatroparaalguem.com.br/casa/index.php?option=com_content&view=article&id=54:teste-carnaval&catid=4:porao&Itemid=8

http://www.gag.art.br/cia_phila_7/espeticulos/play_on_earth_1.html

http://www.gag.art.br/cia_phila_7/

http://www.gag.art.br/cia_phila_7/espeticulos/whats_wrong_with_the_world.html

<http://dramadiario.com/>

<http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/theaterinternet/10virtueeltheater.html>

<http://www.titanick.de/>

http://jameswagner.com/2009/11/nikhil_chopra_yog_ra.html

<http://steinhenningsen.com/2007/?mode=art&galleri=126>

<http://www.warhols.com/prints.html>

http://www.ubu.com/sound/tellus_24.html

<http://www.thing.net/~grist/ld/fluxus.htm>

http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html

<http://www.britishcouncil.org/br/brasil-arts-dance-drama-liveart-gob-squad.htm>

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/liveculture/laribot.htm>

<http://celeirodasantas.blogspot.com/2009/04/bagulhar.html>

APÊNDICES

AIME: Eu sabia que você não era daqui... ainda mais com esse sotaque.

Fábio: Mas o senhor também não é daqui, o senhor também não é francês... mesmo se o senhor é mal humorado e infeliz a gente vê que o senhor não é francês...

AIME: O que faz você acreditar que não sou francês?

Fábio: Pelo amor de Deus, meu senhor, se olhe no espelho... a gente vê que o senhor não é, daqui a mil quilômetros.

AIME: O que? O que você quer dizer com isso? Está vendo como você não é civilizado?

Sardine, intervém, é nossa cúmplice nesta ação. Ela está vestida como garçonete do café: – Por favor, senhores, vocês podem se acalmar? Isso aqui é um festival, ok!

Fábio não lhe dá ouvidos e responde à provocação: é exatamente isso o que o senhor entendeu... o senhor se olha de vez enquanto no espelho? Pois, é a resposta está lá. Eu acredito que entre o senhor e eu existe uma grande diferença e o não civilizado aqui é o senhor.

AIME: Se eu não sou civilizado, vocês são selvagens, uns latinos selvagens que vêm para cá se prostituir e destruir os lares franceses. E fale corretamente, se quiser que eu entenda, pois o seu sotaque é muito forte, e a sua voz é muito feminina... sem falar nos erros gramaticais.

Fábio: É verdade, eu posso ter um “filho da puta” de um sotaque e uma voz feminina, mas pelo menos eu tenho a boa cor e não vim da África.

Fábio continua gritando, só que agora, muda de língua e começa a xingar Aimé em português, pois partiu do princípio de que quando moramos no estrangeiro e nos irritamos, a vontade que a gente tem é de xingar no nosso registro materno.

Fábio: Sabe o que você é? Você é um otário, um cretino que carrega muitos anos de História com toda a problemática negra de exclusão, e ao invés de lutar contra isso, o que você faz? Idiota, burro, imbecil...

É evidente que Aimé não entende nada, avança para cima de Fábio e é interrompido por Samir e Camille. Afasto-me, no meio da gritaria. Aimé vê em cima da mesa um cachorro rosa e, como ele estava aborrecido e fora de si, pega o cachorro e o joga no chão com muita violência. Eu fico sem ação em ver meu cachorro no chão sangrando. Me aproximo e vejo que ele não está bem, e grito desesperadamente. Neste momento, Floriane e Camille vão me consolar. Camille se aproxima e diz, com voz de pesar, que o cachorro está morto. Choro descontroladamente. Me viro para Camille e peço para encontrar alguém que reze pela alma do meu cachorro. Eles todos entram no meio do público e perguntam se alguém quer rezar pela alma do cachorro. Trazem uma pessoa e todos começam a rezar. Continuo chorando muito. Pego o cachorro, nos juntamos todos e saímos, em procissão cantando, “nessa cova em que estais de palmos miúdos”... de João Cabral de Melo Neto, na obra Morte e Vida Severina.

APÊNDICE B: Texto completo da Intervenção Urbana no Colóquio *Amazonies Brésiliennes: imaginaires et création*, desenvolvido no dia 24 de maio de 2009 na *maison du Brésil* em Paris, com *Fábio Araújo, Camille Lâcome et Sarah Succo*.

Personagens: a patroa – desenvolvido por Sarah.

Os recepcionistas, técnicos e garçons - desenvolvidos por Camille e Fabio. Os personagens de Camille e Fabio são doentes mentais em recuperação, em situação de inclusão social.

As ações para Fábio e Camille:

Receber o público em sua chegada orientando-o para as inscrições. Projetar o filme e preparar o coquetel de encerramento.

As ações de Sarah:

Intervir todas as vezes que Fábio e Camille fazem algo de errado. Ser grossa e antipática. O público precisa compreender que ela se sente superior à Fábio, que é latino, brasileiro e de origem indígena.

Fábio e Camille tentam fazer os seus trabalhos da melhor forma possível, mas são doentes, com problemas mentais e, evidentemente, acabam fazendo uma bobagem ou outra. A medida em que a ação vai se desenvolvendo, a tensão vai aumentando entre os três.

No começo Camille, como europeia, era chata com Fábio, mas em seguida, ela percebe que o tratamento que a patroa, Sarah, possui com relação a todos que trabalham com ela, é racista.

Depois que todos entram na sala e se inscrevem no colóquio, é o momento de assistirem o filme que faz parte da programação do colóquio “A Selva” de Leonel Vieira.

Fábio e Camille vem de uma associação que cuida de pessoas com problemas mentais e que os ajudam para a reinserção social. Quando as pessoas se inscrevem no colóquio eles recebem um papel que os previnem que fazemos parte de um grupo de doentes que precisam de ajuda para se reintegrarem na sociedade.

Chers participants,

La direction du colloque est heureuse de compter parmi son équipe d'accueil quelques membres de l'association

"L'élan retrouvé".

Cette structure oeuvre pour La réinsertion de personnes en difficultés. En les aidant à trouver un travail, elle favorise leur socialisation.

"Un travailleur handicapé n'est pas un handicap.

Changez de regard sur leurs compétences"

Antes do começo do filme Fábio se dirige para a cabine de projeção. Evidentemente, ele encontra problemas técnicos para iniciar o filme.

Camille está posicionada perto da tela de projeção. Todos esperam impacientemente o início do filme. Quinze minutos depois Camille, diante do público, diz:

Camille: E aí Fábio? Você está com algum problema?

Fábio: Sim, é só uma questão técnica... com mais três minutos consigo resolver tudo.

Camille: Se apresse porque todo mundo só está esperando isso para ver o filme.

Camille para o público: Sinto muito senhoras e senhores e peço para que esperem mais três minutos. Obrigado por sua compreensão.

Camille fica na frente da tela de projeção fazendo gestos para Fábio pedindo para ele acelerar o processo. Sarah, a patroa má, chega e pergunta por que o filme ainda não está sendo exibido. Camille explica. Ela fica colérica, mas precisa esconder isso do público que está diante dela e diz:

Sarah: Bom, nós vamos passar toda a tarde aqui é Fábio? O que você está fazendo para resolver o problema?

Fábio: Ok, o problema está resolvido. Vou por o filme em trinta segundos. Peço desculpa a todos.

*Sarah: Desculpe, desculpe... (para o público): **Desculpem-no!***

Projeção do filme. Camille e Fábio se põem a postos ao lado da porta fazendo entrar os retardatários.

Após cento e cinco minutos de projeção o filme termina. Em seguida, os participantes do colóquio saem da sala e se preparam para o coquetel que acontecerá no foyer. Fábio e Camille tentam preparar tudo. Ele, corre de um lado para o outro. Camille tenta arrumar a mesa. Sarah começa a gritar com eles para que se apressem. A tensão aumenta entre eles.

Fábio continua a correr tirando e pondo as coisas de um lugar para o outro. Ele está visivelmente nervoso. Corre, corre e corre. Os participantes do colóquio acham a situação estranha, olham, comentam entre eles, mas não fazem nada. Um dos participantes do colóquio, que é cúmplice do Laborieur, nessa intervenção, Jean-Pierre se põe propositalmente no meio do caminho de Fábio que passa com uma bandeja de café. Fábio também, propositalmente, derruba a bandeja de café em cima de Jean-Pierre. O público fica paralisado sem saber o que fazer. Longo silêncio de todos. Camille chega e com um guardanapo de papel tenta limpar a mancha de café do paletó de Jean-Pierre. Sarah viu o que aconteceu e chega como um furacão gritando:

*Sarah: Não é possível uma coisa dessas, isso não é verdade. Merda!!!! - **Para Fábio** - Você além de doente mental é Latino e só faz besteiras... mas dessa vez a associação que vocês fazem parte vai saber de tudo e você vai se coçar para pagar um outro paletó para esse senhor que você decorou com café. **Para Jean-Pierre** - Desculpe senhor, eu sinto muito mesmo. Vamos resolver essa situação da melhor forma para o senhor. Não se preocupe!*

Jean-Pierre: Não foi nada... acidentes acontecem!

*Sarah: Acidentes acontecem com pessoas normais!!!! **Vai em direção a Fábio e a Camille e retira o crachá de sua empresa que eles usavam**- Podem arrumar as suas coisas e vão embora daqui. Não quero mais ver vocês nem pitados de ouro. Vocês são um erro da natureza e não merecem ficar no meio de pessoas boas e honestas como nós. A gente quer*

ajudar, ajudar e só toma na cara... como eu pude confiar e dois doentes mentais, e um ainda é latino... a gente tenta ser boa e fazer trabalhos de inserção social e olha o que a gente ganha? Não, mil vezes não... vão embora... sumam!

Camille solta um grito de desespero: Pára!

Fábio a acompanha: Pára!!!!!!!!!!!!

Os dois, lentamente, se aproximam de Sarah como se fossem dois animais que vão atacar a presa. Sarah sente a pressão e começa a se afastar. Camille e Fábio a cercam. Sarah consegue passar e corre. Fábio e Camille correm atrás dela. Sarah corre desesperadamente e grita. Eles saem todos da sala do coquetel. Fábio e Camille correm atrás de Sarah fora do prédio que possui paredes de vidro. Eles ficam correndo um atrás do outro do lado de fora do prédio por quinze minutos. As pessoas de dentro do prédio continuam a observar. Pouco a pouco eles vão se afastando do prédio até desaparecerem definitivamente.

APÊNDICE C – Exercícios em grupos e individuais como treinamento para a composição dos personagens em *Camélia et Ravelovitch*.

A descontração:

1. Enrijecer os músculos e dividir 3450 por 15;
2. Puxar uma cadeira das mãos do colega de cena, multiplicando mentalmente 17 por 20, ou recitar um poema conhecido, ou ainda passar mentalmente as ações do cotidiano;
3. Deixar cair um objeto qualquer – caneta, lápis, copo –, e pedir para um colega apanhá-lo. Em seguida repetir a ação. Na terceira vez, convidar outras pessoas para ver se a ação desenvolvida pelo colega que apanha o objeto é a mesma que ele fez pela primeira vez. Repetir os gestos quantas vezes forem necessárias até que eles correspondam às ações feitas naturalmente pela primeira vez. Esse exercício é bem interessante porque cada vez que trememos ou nos contraímos na execução de uma ação física, perdemos a lógica dessa ação. Com a prática de exercícios nesse formato, adquirimos a consciência de que a tensão física, a contração involuntária de músculos paralisam a atividade, a vida física e limitam o processo criativo.



Figura 56: Exercício de descontração. Janeiro de 2009.
Fotos: Floriane attal.

Etapa I - O controle dos músculos:

I. Exercícios para definir e eliminar tensões musculares:

1. Sentar-se confortavelmente. Tentar sentir as tensões dos músculos nesta posição. O objetivo é ter consciência de que mesmo em uma posição de repouso, podem existir tensões pontuais dos músculos das mãos, das pernas entre outros;
2. Sentar no braço de uma cadeira, identificar as tensões provocadas por esta posição e eliminá-las;
3. Caminhar, identificando as tensões inúteis e eliminando-as;
4. Apoiar-se em um muro, encostar-se em uma mesa ou no pé de uma janela e localizar as tensões provocadas pelos movimentos;
5. Sentar-se todos em uma única cadeira, identificar onde se sente dores musculares e tentar controlá-las.

II. Exercícios para perceber as necessidades básicas musculares:

1. Todos sentados em cadeiras, enfileirados ou em pequenos círculos, para acariciar e massagear todas as extremidades do corpo, com o objetivo de relaxar completamente. Entretanto, como fazer isso? Uma fórmula bastante aplicada é a da

repetição. Devemos repetir a ação várias vezes. É o caminho para atingir este estado de relaxamento que o exercício demanda;

2. Sentados ou caminhando, contrair sucessivamente os músculos do pescoço, dos ombros, da coluna, da perna direita, da esquerda, do braço direito e esquerdo. Contrair ao mesmo tempo os músculos da perna direita e do braço esquerdo e vice-versa. Fazer passar a contração da perna direita a perna esquerda e assim por diante;

3. Fazer o que chamamos “manequins”: contrair totalmente o corpo. Um ator muda a posição do corpo. Em seguida, outro propõe uma posição diferente, sem modificar o que já foi feito, e assim sucessivamente. O corpo do manequim não pode relaxar, mas deve estar pronto e a postos para as mudanças de posição;

4. O “Gato”: O ator põe-se em quatro patas. O instrutor bate palmas como sinal para que ele baixe o peitoral, quase chegando ao chão, sem, no entanto, tocá-lo. Ao segundo som de palmas, ele sobe lentamente, até ficar de quatro novamente. Da terceira vez, ele se arma como o gato que se prepara para atacar uma presa;

5. Parado, em pé, o ator, seguindo um sinal do instrutor, começa a dobrar a coluna em 8 tempos, descendo até o tronco. Em mais 8 tempos, com o tronco, desce até ficar na posição de cócoras. Nos próximos 8 tempos, ele sobe até o tronco, em seguida, também em 8 tempos, sobe completamente, a cabeça por último, fixando os olhos em um ponto na parede. Repetir o mesmo procedimento em 4, 2 e 1 tempos;

6. Verificar os trabalhos musculares com os pulsos. Mexer separadamente os dedos. Dobrar os dedos, um por um. Balançar bem os pulsos. Esfregar os pulsos no rosto como se estivesse com muito calor. Desenhar com os pulsos um oito. Abrir e fechar as mãos. Juntar os pulsos e fazer com as mãos uma onda contínua, todos ao mesmo tempo ou sucessivamente, como se ela fosse transmitida.

7. Com o corpo em repouso, cada um a seu tempo mexe uma mão, uma perna, um braço, a cabeça....;

8. Pôr a perna direita sobre a perna esquerda, e com a planta do pé direito, fazer as letras O, D, A e outras. Em seguida fazer a mesma coisa com a perna esquerda.



Figura 57: Exercício para perceber as necessidades musculares. Janeiro de 2009. Fotos: Floriane attal.

Etapa 2 – Centro de gravidade e pontos de apoio:

I. Exercícios para identificar o centro de gravidade e pontos de apoio:

1. Pegar duas cadeiras e pô-las a um metro de distância uma da outra. Pôr-se de joelhos em uma delas. Em seguida, tentar passar para a outra cadeira utilizando apenas o joelho. Analisar os movimentos efetuados para substituir o centro de gravidade e o ponto de apoio;

2. Pôr-se de joelhos em uma cadeira. Com a mão esquerda, segurar a cadeira e com a direita tentar pegar um papel que caiu no chão;

3. De joelhos em uma cadeira, tentar pegar um objeto que esteja acima, fora do alcance das mãos;
4. Sentado em uma cadeira, tentar passar um livro – ou outro objeto de peso semelhante – para a pessoa ao lado, que está de pé, mas fora do alcance das mãos;
5. Descer uma escada, rápida ou lentamente, degrau por degrau;
6. Pôr-se de joelhos no meio da sala e, ao sinal do instrutor, começar a observar a gravidade e o centro de apoio, imaginando que alguém o empurra de repente, pelas costas e pelo peito. A concentração nessa atividade permite achar o ponto de apoio para resistir aos empurrões inesperados.
7. Propor a alguém na sala ficar sentado em cima de uma cadeira. Esta pessoa deverá imaginar que alguém tenta empurrá-lo para fora da cadeira. A cadeira vai oscilar com os movimentos, mas a pessoa que está sentada não pode cair ou sair da cadeira. Praticando esta ação algumas vezes, será possível achar o ponto de apoio necessário para não cair.



Figura 58: Exercício de identificação da gravidade e do ponto de apoio. Janeiro de 2009. Fotos: Floriane attal.

II. Exercício para deslocar o centro de gravidade:

1. De pé, deslocar o centro de gravidade sobre a perna esquerda e em seguida trocar pela direita, observando este movimento de mudança. Em seguida, apoiar-se sobre uma perna, como se estivesse preparando-se para correr. Repetir a mesma ação trocando de perna.

III. Exercícios para adaptar-se rapidamente a mudanças bruscas de posição:

1. Sentar-se tranquilamente na cadeira. Ao sinal – palma, voz, apito. – do instrutor, cada um deve escolher uma posição como se fosse uma estátua;
2. Todos em pé, encostados no muro. O instrutor passa pelas pessoas que estão no muro, pega uma por uma pelo braço e joga-a no centro da sala. Esta deve obedecer ao impulso primeiro, cair como se estivesse aterrissando e congelar a imagem. Em seguida, deve-se analisar o movimento e determinar os pontos de apoio;
3. Todos parados em pontos diferentes da sala. Ao som de um sinal, todos devem correr e parar bruscamente diante de um ponto imaginário: a beira de um abismo ou de um barranco.

I. Exercícios para se conhecer a sensação muscular correta na hora da ação proposta.

1. Sentar-se na mesa, pondo as mãos na mesma. Pegar uma caixa de fósforos sobre a mesa. Este movimento não deve ser encenado e deve ser reproduzido tal como na vida

cotidiana – a ideia era fazer exatamente como fazíamos com as *Interventions Urbaines*, ou seja, não imitar, mas ser;

2. Pegar objetos simples do cotidiano, como um vaso, um relógio, um livro, o controle remoto da televisão, ligar o rádio;
3. Jogar uma bola de papel amassado no chão. Em seguida, arremessá-la contra um objeto específico, como a lixeira, ou uma caixa qualquer;
4. Pegar com a mão um peixinho que flutua no rio;
5. Caminhar normalmente. Imaginar que, de repente, um buraco se abre diante dos pés.
6. Imaginar que se caminha à noite em uma ponte estreita que não apresenta todas as tábuas, e as que existem estão quase podres;
7. Procurar um buraco num muro.

II. Exercícios para sentir a tensão muscular convocando o imaginário: os exercícios a seguir devem ser efetuados primeiramente com o objeto real e, em seguida, imaginando-o.

1. Mover uma cadeira da parede até centro da sala e definir quais músculos foram solicitados. Fazer exatamente a mesma coisa com uma cadeira imaginária, com a mesma tensão muscular, e a mesma energia. Se, ao refazer o exercício com a cadeira imaginária, perceber-se que a ação está mecânica e falsa, deve-se refazê-la com a cadeira de verdade, observando todas as etapas da ação.
2. Transportar uma pequena mesa;
3. Afastar uma mesa;
4. Abrir o suporte do teclado de um piano de cauda e de um piano normal;
5. Afastar sozinho um armário;
6. Empurrar uma mala pesada;
7. Levantar uma caixa, uma mala e um balde d'água.

III. Exercícios para tensionar corretamente os músculos na hora de afrontar o adversário, sem machucá-lo:

1. Um dos participantes se põe em posição de defesa, com os pés firmemente plantados no chão. O outro tenta desestabilizá-lo com empurrões no ombro. Cada um dos participantes – o que ataca e o que se defende –, deve saber quais músculos foram solicitados na hora da “tensão”: o que ataca, na hora de empurrar, e o que se defende, na hora de se proteger. O combate recomeça, os participantes param no meio deste para fazer uma retrospectiva das sensações, eliminando as que são desnecessárias para adquirir as sensações musculares corretas;
2. Empurrar fortemente o colega para que ele cambalhoie e caia, tendo cuidado com o corpo do companheiro de cena na hora de empurrá-lo. Acidentes são frequentes nestes tipos de exercícios;
3. Caçar o companheiro em torno de uma mesa, pegá-lo pelo braço e jogá-lo contra os outros participantes;
4. Correr em direção a um colega de cena. Parar diante dele, bem próximo ao rosto. Este deve afastar-se correndo de costas, com o primeiro retomando a corrida em sua direção;
5. Pegar um parceiro pelo braço e obrigá-lo, pela força, a ficar de joelhos;
6. Utilize uma mesa e ponha em cima desta alguns objetos. Dois participantes ficam de pé, um em frente ao outro. O primeiro começa de repente a lançar os objetos em direção ao segundo, que deve tentar segurá-los. Depois invertem-se os papéis.
7. Este exercício pode ser feito com uma corda de verdade ou com uma corda imaginária. O participante deve se desamarrar. Recomenda-se que se utilize inicialmente uma corda de verdade, guardando-se as sensações, para em seguida, se trabalhar com uma corda imaginária;

8. Surgir atrás de um companheiro de cena repentinamente e se jogar sobre ele. Este deve desvencilhar-se do ataque;
9. Fazer cabo-de-guerra.

Etapa 4: Justificar os movimentos e as posições executadas:

I. Exercícios para justificar-se os movimentos e as posições executadas:

1. Propor a seis ou oito pessoas que sentem-se. Ao primeiro sinal, eles devem propor uma posição, uma imagem. Ao segundo sinal, sem mudar de posição, eles devem achar um ponto de apoio e eliminar a tensão supérflua para o exercício. Ao terceiro sinal, eles devem justificar a intenção por trás de suas imagens. Em seguida, o instrutor deve interrogar os participantes para compreender o sentido das imagens propostas;
2. Pôr os participantes em fila. O instrutor deverá pegar cada um pelo braço, na ordem da fila, e lançá-lo ao meio da sala. Ao chegar no meio da sala, cada participante deve propor uma posição, uma imagem. Ao final, o instrutor deverá pedir a cada um que justifique suas posições, dando-as vida para, em seguida, continuar a executar a atividade a partir da posição proposta;
3. Dividir os participantes em dois grupos. O primeiro, dos diretores de teatro e o segundo, dos atores. Os diretores indicam aos atores as posições e imagens que querem. Os atores, ao desenvolverem essas imagens, não devem simplesmente posar, mas vivê-las, encontrando um sentido, caso contrário fica a pose pela pose, o que é completamente desnecessário para nossa atividade criadora.



Figura 59: exercício de justificativa das posições executadas. Janeiro de 2009. Fotos: Floriane attal.

VI. Com atividades de concentração e respiração: nestas, fazíamos uma espécie de contato com nosso corpo e obedecíamos suas vontades e necessidades, tais como ir ao chão, pular, espreguiçar-se, bocejar. Abaixo, descrevo mais detalhadamente estes exercícios:

1. Movimentávamos as mãos em movimentos circulares, enquanto aos poucos íamos envolvendo outras partes do corpo, como o antebraço, o cotovelo, o braço, o pescoço, a cabeça, o tronco, a cintura, os joelhos, as pernas e os dedos dos pés, sucessivamente, até que todos os membros estivessem envolvidos ao mesmo tempo, como em uma espécie de dança pessoal. Cada participante desenvolvia esses movimentos de acordo com seu tempo-ritmo, que nesse processo era muito respeitado, como se fosse sagrado;
2. Paralelo a atividade anterior, trabalhávamos sempre com a língua, girando-a pela boca da direita para a esquerda e vice-versa, com

pequenos sons movidos por esses movimentos, inicialmente com a boca fechada e com sons abafados;

3. Trabalhávamos tentando sentir nossa respiração, imaginando uma esfera sobre nosso corpo. Neste exercício, tínhamos que atravessar esta esfera, parte por parte, com movimentos respiratórios, inicialmente leves⁷⁴.

VII. Com atividades de atenção e percepção do tempo-espaço: aqui, fazíamos um grande círculo para em seguida trabalharmos com bastões ou bolinhas, lançando-os para outra pessoa, como descrito abaixo:

1. Lançávamos os bastões, fazendo uma livre associação de palavras: amor x coração x sangue; universo x Deus x ser humano; mãe x saudade x sentimento e assim por diante. Era importante estar atento para iniciar a palavra atirando o bastão e finalizá-la, exatamente, quando o bastão chagasse nas mãos da outra pessoa. Às vezes, cantávamos a música-tema de nosso personagem, atentando para a articulação e os finais das frases; em outras, falávamos frases do espetáculo. Este exercício pode ser trabalhado de várias formas, mas sempre com o máximo de concentração, pois se nos desconcentrarmos por um segundo apenas, seja por um pensamento ou por outra distração qualquer, o bastão cairá assim que chegar em nossas mãos.

VIII. Com atividades que auxiliam a perceber o tempo e o espaço propostos no trabalho: com este exercício, lidamos com nossas energias internas e externas.

1. Este exercício representava sempre um desafio, pois como no bastão, cantávamos, falávamos, fazíamos associação livre de palavras ou números e dançávamos utilizando os três níveis espaciais – o alto, o médio e o baixo. Aqui, nos valíamos de bolinhas. Ilustrarei este exemplo com números. Começávamos parados para em seguida nos locomovermos contando 1, 2, 3, 4, 5, enquanto jogávamos a bolinha em direção ao outro, que não poderia deixá-la cair. Caso a bolinha caísse, e sempre caía, íamos para o centro da sala, próximos do chão, e ficávamos de prontidão, como o corredor que, atento, espera a hora da largada, olhando sempre um para o outro. O recomeço se dava quando alguém, geralmente a pessoa que deixava a bolinha cair, jogava-a novamente. Para dificultar ainda mais este jogo, que envolvia vários outros elementos como a atenção, a percepção, a concentração, a articulação, o volume da voz, o espaço, o ritmo... uma segunda bolinha era colocada, e, às vezes, até mesmo uma terceira, dependendo de nosso “estágio” de concentração. Tínhamos que estar atentos à numeração com a entrada da segunda ou da terceira bolinha, pois esta numeração seria descontraída durante o jogo. Por exemplo, se recebesse a primeira bolinha com o número 25, a segunda poderia vir com o número 18, e a terceira com oito, cinco... estes números, ditos ao mesmo tempo, nos forçavam a articular de forma até exagerada para que a pessoa que recebesse a bolinha não se confundisse.

⁷⁴ Essa forma de aquecimento, muito desenvolvida no processo de construção coletiva do espetáculo *Uma Trilogia Baiana* de 2003, dirigido por Meran Vargens, foi trabalhada de uma maneira intensiva no *Laborieur*. Um dos princípios do nosso treinamento era a troca de experiências. Repassei muita coisa, mas também, aprendi muita coisa.

Quando a bolinha caía, como já disse, todos corriam ao centro e a contagem recomeçava a partir do zero⁷⁵.

IX. Com atividades em dupla e em grupo: nestas, fazíamos exercícios variados com um ou mais parceiros. Por exemplo:

1. Escolhíamos um parceiro e começávamos a manipulá-lo, e este se deixava “moldar” pela forma que estava sendo criada. Quando, enfim, nos dávamos por satisfeitos, deixávamo-no estático, na figura criada. Este, por sua vez, começava então a improvisar, a partir da sensação daquela “foto”;
2. Trabalhava com um parceiro, ele de olhos fechados. Começava a tocá-lo, massageando-o só com o calor das mãos, para em seguida dar empurrões em seu corpo. Ele teria que reagir com a mesma intensidade com que foi empurrado. Assim que ele parasse, não importa em que posição, lhe eram dadas algumas opções pela diretora. Estas seriam para cantar a música de seu personagem, ou para improvisar seu texto, por exemplo;
3. Trabalhando em grupo, escolhíamos um parceiro e, de olhos fechados, começávamos a massagear seu corpo, parte por parte. Em seguida, iniciávamos uma seção de toques com nosso corpo contra certas partes do corpo dele, para a seguir encostarmos uns nos outros até quase nos tocarmos, deixando-nos ser conduzidos somente pela energia, pelo calor do corpo do colega. É importante dizer que esse tipo de contato, esse tipo de improvisação é muito útil no desenvolvimento do trabalho, pois gera confiança nos colegas e em si mesmo. Estes exercícios sempre são feitos em dupla, alternando-se ao final de cada etapa;
4. Um exercício que repetíamos constantemente era o de troca de peso, realizado em duplas. Este consistia em escolher um parceiro, de preferência de tamanho e peso semelhante, no qual segurávamos os pulsos firmemente, e descíamos até chegarmos próximo ao chão. Em seguida, variávamos posições que nos permitissem subir, descer, ir para trás, para frente e para os lados;
5. Outro exercício repetido constantemente era o do espelho, que consistia em reproduzir todos os movimentos e ações propostas pelo colega, quaisquer que fossem. O interessante deste trabalho é que sempre começávamos com pequenas movimentações faciais com os olhos, boca, língua, sobrancelhas, e outras partes do corpo, para em seguida utilizarmos ações maiores e mais complexas, como forjar uma briga, falar com várias pessoas ao mesmo tempo... este tipo de ação é muito difícil de ser reproduzida pelo outro, pois são muitos elementos trabalhados ao mesmo tempo. Entretanto, com a devida concentração, sua realização é possível;
6. No exercício do líder, trabalhávamos com nosso olhar periférico e com nossa imaginação. Este exercício consistia em seguir as ações propostas por um líder – ou mais de um, se revezando, dependendo da opção do ministrante –. Apesar de aparentemente simples, pois é um jogo de criança, este exercício contém elementos preciosos para o mundo imaginário do ator. Para desenvolvê-lo bem, são necessários no mínimo 15 minutos, pois os primeiros

⁷⁵ Esse exercício era um clássico nos treinamentos de Uma Trilogia Baiana de 2003, dirigido por Meran Vargens. Com Vargens, trabalhávamos esse exercício quase cotidianamente como elemento fundador da concentração do grupo. Anos depois repassei a mesma atividade para o *Laborieur* o que se tornou parte integrante do nosso treinamento para a composição de nossos personagens.

cinco minutos é basicamente o tempo que precisamos para entrar no jogo, ou seja, para nos concentrarmos⁷⁶.

X. **Com atividades de voz e músicas:** Nestes exercícios eram realizados aquecimentos vocais técnicos, com movimentações faciais, da língua, da boca, como descrito a seguir:

1. Nos alongávamos emitindo sons, descendo a coluna em oito tempos, e utilizando frases improvisadas ou canções que guardassem uma relação com nossa personagem ou com o espetáculo.

I. TEMPO E RITIMO Os exercícios de ação gratuita:

1. Ficar sentado;
2. Entrar pela porta;
3. Saudar todo mundo;
4. Ficar de pé;
5. Caminhar;
6. Levantar-se e sentar-se;
7. Olhar pela janela;
8. Deitar-se para dormir e em seguida acordar;
9. Dormir;
10. Ir em direção à porta e abri-la;
11. Ir em direção à porta e fechá-la;
12. Ir em direção à porta e olhar atrás dela, voltar e sentar-se;
13. Entrar, sentar-se, permanecer sentado e sair pela porta;
14. Aproximar-se da mesa, pegar um livro, sentar-se e folheá-lo;
15. Junto de Camélia, contar sua jornada durante cinco minutos;
16. Encher um copo de água, bebê-lo, voltar e sentar-se novamente;
17. Encher um copo de água e dá-lo a Camélia;
18. Limpar o rosto com um lenço e guardá-lo;
19. Pegar o relógio, olhar as horas e guardá-lo;

II. Os exercícios de ação com um objetivo:

1. Ravelovitch sentado:
 - ⇒ Para descansar;
 - ⇒ Para se esconder, para que Camélia não o encontre;
 - ⇒ Para escutar o que Camélia diz;
 - ⇒ Para olhar pela janela e observar tudo o que acontece;
 - ⇒ Para esperar a sua vez no consultório médico;
 - ⇒ Para prestar atenção em Camélia quando ela está doente ou vai dormir;
 - ⇒ Para fumar cannabis;
 - ⇒ Para ler um livro, um jornal ou aparar as unhas.

⁷⁶ Esses exercícios também faziam parte dos treinamentos na construção coletiva do espetáculo *Uma Trilogia Baiana* de 2003, dirigido por Meran Vargens. O mesmo foi bastante utilizado nos treinamentos do *Laborieur*.

APÊNDICE D – Objetos cenográficos, acessórios, figurinos, maquiagem e equipe de *Camélia et Ravelovitch*.

Abaixo, especifico cada uma das linguagens cênicas utilizadas para a encenação, seguidas de uma figura ilustrativa:

1. **Objetos cenográficos:** caixas, rádio, vara de pescar e bonecos gigantes, além de pequenos bonecos para a cena do teatro de sombras, todos feitos de papelão.
2. **Figurino utilizado para o personagem Ravelovitch:** camisa, jeans, sapatos e meias, todos de cor preta e envelhecidos, além de luvas cor de laranja.
3. **Figurino utilizado para a personagem Camélia:** boné, camisa, bermudas, meia calça furada e sapatilhas, todos de cor preta e envelhecidos, luvas vermelhas.



Figura 60: Cristelle Largis e Fabio Araujo em temporada do espetáculo. Salvador, agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio

Maquiagem: Ravelovitch:

1. Rosto levemente pitando de branco.
2. Lápis preto contornando os olhos.
3. Olheiras acentuadas.
4. Sobrancelhas acentuadas.
5. Batom discreto nos lábios.
6. Barba.
7. Cabelos longos e embaraçados.



Figura 61: Fábio Araújo se maquiando para a peça. Salvador, agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio

Maquiagem: Camélia:

1. Rosto levemente pitando de branco.
2. Lápis preto contornando os olhos.
3. Olheiras levemente acentuadas.
4. Sobrancelhas levemente acentuadas.
5. Batom nos lábios.
6. Cabelos levemente embaraçados.
- 7.

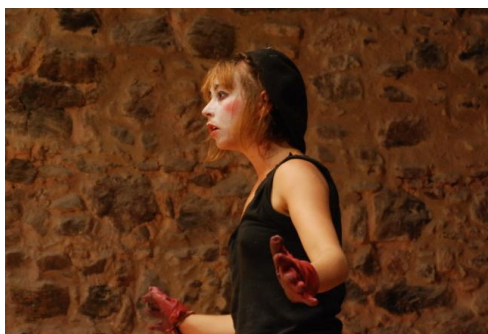


Figura 62: Christelle Largis em cena. *Théo Théâtre*, Paris
Fevereiro de 2009. Foto: Cécile Kyio

1. **Número de pessoas envolvidas com o processo de criação:** dois atores, uma diretora, uma cenógrafa, um iluminador e um diretor de palco;
2. **Dimensões cênicas mínimas:** 3,5 (altura) x 6 (largura) x 5 m (profundidade);
3. **Iluminação:** 11 PC de 1000w, três pares de CP62, dois *Quartz* de 150w, um aparelho de luz estroboscópica, uma máquina de fazer bolhas de sabão e diversas folhas de gelatina nas cores azul *LeeFilters_202* (x7) e vermelha *LeeFilters_027* (x3), sempre conforme o projeto elaborado para a iluminação da peça;
4. **Imagem e Sonorização:** um par de caixas de som, um aparelho de CD, dois microfones para as conferências, um vídeo projetor para as legendas em português e uma tela de projeção;
5. **Cenário com caixas de papelão:** 26 caixas pequenas e cinco caixas grandes, para uma cena de 6 x 5 m, mais 40 caixas pequenas e nove caixas grandes, para um cena de tamanho superior. As caixas são de papelão do tipo normal, com dimensões de 50 x 40 x 25 cm, no caso das pequenas e 80 x 50 x 50 cm para as grandes, e podem ser colocadas uma dentro da outra.
6. **Acessórios:** um lençol branco com dimensão de 4 x 4 m, um lençol rosa com dimensão de 2 x 2 m, um rolo de fita adesiva grande cáqui, uma tabua de madeira de 19 mm no formato 80 x 50 cm, uma boneca de papelão colorida, diversas árvores de papelão coloridas e uma vara de pescar de papelão amarela.



Figura 63: Apresentação do espetáculo no Centro Cultural da Barroquinha. Agosto de 2009. Foto: Cécile Kyio.

7. **Instrumentos e materiais:** 40 caixas reserva de papelão; 20 rolos de fita adesiva transparente com largura de 5cm; três rolos de fita adesiva caqui com largura de 5cm; quatro estiletes; dois tubos de cola em bastão; quatro tubos de cola líquida para papel; três rolos de fita adesiva dupla face; dez litros de sabão para fazer bolhas; 15 folhas de papel colorido com dimensão de 50 x 65 cm, nas cores azul, amarela, rosa, preta e branca, sendo três de cada cor, e vários parafusos com porca de 60 x 6 mm de espessura.

8. Ficha técnica:

- a. Atores: Kristelle Régis e Fábio Araujo;
- b. Direção: Floriane Attal;
- c. Cenografia e figurino: Cécile Kiyo Kojima, Vincent Obadia
- d. Luz e direção de palco: Tomas Chrétien

Produção: Ráfia Chama (em Paris) e Erika Araujo (no Brasil)

ANEXOS

ANEXOS 01 – Cartaz , apresentação do espetáculo em Salvador, *release* da peça e algumas matérias em jornais, sites sobre *Camélia et Ravelovitch*.

Material Gráfico



Cartaz A3 e Panfleto 10x15

Apresentação

Cultura é um bom negócio

O Ano da França no Brasil

A França já está presente no Brasil através de uma programação cultural e de cooperação de qualidade para aperfeiçoar e consolidar esta presença valorizando a competência e o know-how da França contemporânea, elementos sobre os quais deve se fundamentar a nova parceria estratégica franco-brasileira.

Durante os meses de junho, julho e agosto foi firmada a parceria entre a D'íçar Comunicação e a Plume la Poule. Para a realização da turnê Brasileira do espetáculo *Camélia e Ravelovitch* e das Oficinas de Teatro e Performance.

A companhia *Plume la Poule* foi criada em Paris há quatro anos e *Camélia e Ravelovitch* é considerada com o a terceira montagem do grupo, um jogo poético entre um homem e uma mulher onde existe, num espaço caótico, a força de rir e de encenar. Depois de uma revolução popular que destruiu os costumes da sociedade capitalista, o casal se vê mergulhado em um espaço vazio sem nenhuma estrutura.

D'íçar Comunicação com larga cancha em produção audiovisual, respeitando a cidadania, diversidade, cultura popular. Realiza filmes, documentários, vídeos institucionais, programas de TV e espetáculos teatrais. É dirigida por profissionais com experiência de 10 anos no mercado nacional que faz da produção de informações sérias, dinâmicas e criativas sua principal característica.



Alguns números

Dentre os dias 6 e 23 de agosto o Espaço Cultural da Barroquinha, recém inaugurado pela Prefeitura Municipal de Salvador, foi o palco de 12 apresentações do espetáculo.

Público total de 984 espectadores numa média 82 espectadores por dia (vale ressaltar que a capacidade máxima do espaço é de 100 espectadores).

23 citações / inserções nos principais programas de TV da cidade (Balanço Geral, Jornal da Record, Aratu Notícias, Soterópolis, TVE Revista, Bom dia Bahia, dentre outros).

13 entrevista nas principais rádios da cidade (Metrópole, A tarde FM, Transamérica, globo Fm, Educadora FM).

2 trailers feitos exclusivamente para "BUS TV" (sistema de exibição de vídeos em ônibus) com 30 inserções por dia em 20 dias e mais de 60 mil pessoas por dia.

Mais de 20 sites ligados a cultura, blogs, twitters, Orkut atingindo toda comunidade virtual.

Oficina para 90 alunos com mais de 1.300 espectadores nas ruas de Salvador

Divulgação nos 4 principais jornais de circulação em Salvador (A tarde, Correio, Tribuna da Bahia e Jornal da Metrópole)

500 cartazes A3. 15 mil panfletos (10x15). 12 outdoors. 42 mil emails

Investir na Cultura é um investimento na cidadania, na sociedade, na geração de emprego e renda e acima de tudo é visibilidade publicitária. É uma forma criativa de fixar na mente das pessoas a relação com a arte e com o lazer.

Release

Companhia de Teatro Francesa em Salvador

A Companhia Plume La Poule, de Paris, se apresenta pela primeira vez em Salvador.

O grupo se integra na Mostra Comemorativa ao Ano da França no Brasil com o espetáculo "Camélia e Ravelovitch", com estréia dia 06 de agosto e temporada prolongando-se até o dia 23, sempre de quinta a domingo, às 20h, no Espaço Cultural da Barroquinha, situado ao lado do Espaço Unibanco de Cinema Glauber Rocha, na Praça Castro Alves.

O espetáculo teatral "Camélia e Ravelovitch" é um jogo poético entre um homem e uma mulher onde existe, num espaço caótico, a força de rir e de encenar. Depois de uma revolução popular que destruiu os costumes da sociedade capitalista, o casal se vê mergulhado em um espaço vazio sem nenhuma estrutura. Através da necessidade de compreender onde estão os dois personagens, o espectador acaba por descobrir seus sentimentos e ideais. O princípio do trabalho é de explorar a teatralidade do cotidiano e criar uma interface entre o real e a ficção, com a participação espontânea do público. A escritura presente é como a do teatro

O espetáculo teatral "Camélia e Ravelovitch" é um jogo poético entre um homem e uma mulher onde existe, num espaço caótico, a força de rir e de encenar. Depois de uma revolução popular que destruiu os costumes da sociedade capitalista, o casal se vê mergulhado em um espaço vazio sem nenhuma estrutura. Através da necessidade de compreender onde estão os dois personagens, o espectador acaba por descobrir seus sentimentos e ideais. O princípio do trabalho é de explorar a teatralidade do cotidiano e criar uma interface entre o real e a ficção, com a participação espontânea do público. A escritura presente é como a do teatro beckettiano e deixa a platéia livre para interpretar a história.

A companhia Plume la Poule foi criada há quatro anos e Camélia e Ravelovitch é considerada como a terceira montagem do grupo. O espetáculo é encenado pela atriz Kristelle Largis e o ator Fábio Araújo. Floriane Attal assina a direção da peça, que tem cenografia e figurino de Cécile Kiyo Kojima e Vicencent Obadia, luz e direção de palco de Tomas Chrétien. O diretor do projeto, Samir Salemkour, desaparecido no trágico acidente do voo 447 (Paris-Rio), é alvo de uma homenagem em memória.

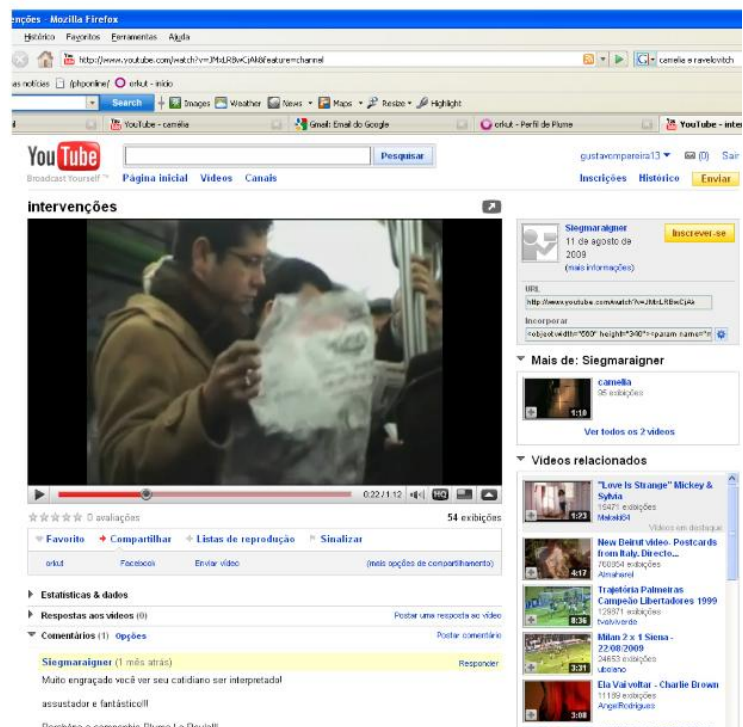
Com o apoio da Fundação Gregório de Mattos, a peça "Camélia e Ravelovitch" será encenada a preço popular (R\$ 10,00). Paralelo as apresentações, a companhia promoverá oficinas de teatro e performances durante as segundas e terças, voltadas para artistas, jornalistas, antropólogos, sociólogos, estudantes e interessados na cultura francesa. A oficina irá formar o espetáculo de rua "Intervenções Urbanas", que será apresentado em praças de Salvador. Inscrições e mais informações através do e-mail: contatoplumelapoule@gmail.com / Tel. 71-3015.0012

ASCOM:FGM



Mídia eletrônica

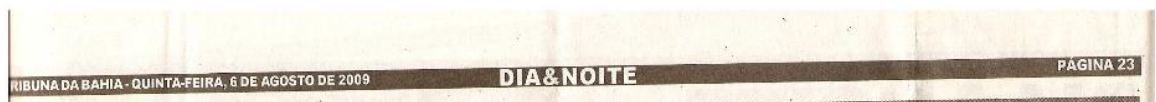
Site: Youtube
http://www.youtube.com/watch?v=JMxLRBwCjAk&feature=channel
Publicado em:11/08/2009



Obs: video realizado para o "BUSTV"

Mídia impressa

Jornal: Tribuna da Bahia
Caderno Dia & Noite, p. 23
Publicado em:06/08/2009



Sotaque franco baiano

● Começa hoje no Espaço Unibanco de **Cinema Glauber Rocha**, a "Mostra Comemorativa ao Ano da França no Brasil" apresentando o espetáculo "Camélia e Ravelovitch", da Companhia Plume La Poule, de Paris, que realizará no local oficinas de teatro e performances, as segundas e terças-feiras até dia 23, voltadas para artistas, jornalistas, antropólogos, sociólogos, estudantes e outros interessados na cultura francesa.

Midia impressa

Jornal: A Tarde
Caderno: "Caderno 2" p.5
Publicado em: 05/08/2009



Teatro | Estreia

CAMÉLIA E RAVELOVITCH | Direção: Floriane Attal. Com a Companhia Plume la Poule. O espetáculo apresenta um jogo poético entre um homem e uma mulher, no qual existe, num espaço caótico, a força de rir e de encenar. Depois de uma revolução popular que destruiu os costumes da sociedade capitalista, o casal se vê mergulhado em um espaço vazio sem nenhuma estrutura. **Espaço Cultural da Barroquinha – Pç. Castro Alves (3015-0012). Ingresso: R\$ 10. Qui a dom, 20h. Até dia 23.**

Midia impressa

Jornal: A Tarde
Caderno: "Caderno 2" p.5
Publicado em: 06/08/2009



Teatro | Estreia

CAMÉLIA E RAVELOVITCH | Direção: Floriane Attal. Com a Cia. Plume la Poule. O espetáculo apresenta um jogo poético entre um homem e uma mulher, no qual existe, num espaço caótico, a força de rir e de encenar. Depois de uma revolução popular que destruiu os costumes da sociedade capitalista, o casal se vê mergulhado em um espaço vazio sem nenhuma estrutura. **Espaço Cultural da Barroquinha – Pç. Castro Alves (3015-0012). Ingresso: R\$ 10. Qui a dom, 20h. Até dia 23.**



<http://w.bakchich.info/Camelia-et-Ravelovitch.html> ww**Camélia et Ravelovitch**
théâtre / mercredi, 4 mars 2009 | par **Renaud Chenu**

Camélia et Ravelovitch. Un texte brillant pour une création ravissante de la Compagnie Plume la Poule.

Que j'aime ces soirées totalement underground dans des théâtres sordides qui fleurent bon l'ancienne maison close... Ces nuits pour initiés où votre enquêteur théâtre se lance à l'aveugle à la recherche de talents méprisés par la grande presse courtisane. Paris est une marmite à création tout à fait délirante. Tous les soirs se produisent des anonymes brillantissimes ou nullissimes dans des caves qui ont la prétention de s'appeler théâtres... Un silence poli s'impose sur beaucoup de pièces, on cherche la perle rare, on la poursuit, et un soir, au fond d'une cour dans une rue sombre de l'est parisien... Le trésor.

Elle s'appelle Floriane Attal, est jeune et inconnue, est toute sourire et fulgurance. Elle crée des pièces. Il s'appelle Fabio Araujo, est brésilien depuis 31 ans et en France depuis deux. Il défend son texte comme un coq sa basse cour. Elle s'appelle Kristelle Largis, est parisienne comme dans les films de Renoir et a un jeu qui semble avoir traversé le vingtième siècle en trottinette. Elle joue Camélia, il joue Ravelovitch. Ils sont enfermés. Où ça ? Où vous voulez, le texte est ouvert, Floriane Attal sait que vous êtes intelligents et vous laisse libre : j'suis pas sûre de vos interprétations. C'est après la révolution et avant le « Pouch' ». Y'a une pièce lumineuse en bas où sont les ennemis, chez une prostituée. Et ils l'espionnent. Pourquoi ? S'ils le savaient eux-mêmes... Vous êtes dans une BD, dans un univers burlesque, le langage est tout à fait neuf, l'histoire est revisitée avec une candeur orwellienne. Ils sont deux, s'aiment mais ne le peuvent pas. Le monstre totalitaire n'existait que parce que la cause était belle, ils y ont cru et tournent en rond autour d'une illusion. Une petite histoire d'amour dans une grande histoire du monde. Avec des cartons mobiles qui jouent au légo et un langage qui se déconstruit petit à petit comme les personnalités broyées par un État absurde suggéré par une boîte à image plus triste que nature. Lui, il y croit à sa mission, c'est le visage du débile grâce à qui les régimes de méchants tiennent. Elle veut croire en la vie, en dépit de la grande mascarade de l'existence. Elle y survivra même, à la vie. Au nom de l'intelligence qui résiste dans de petites bulles qui s'échappent de la « mémoire de poisson », parfois il vaut mieux être idiot, pour ne pas se rendre compte ? L'amour est un mensonge de la littérature, une construction théâtrale au quotidien et c'est la plus belle pièce qu'on se joue tous, car la vie est à ce prix, on ne vit pas sans la quête du bonheur, ou la mascarade serait odieuse ? Tristan et Iseult, 1984, la synthèse par l'absurde. Un texte périlleux. Vraiment. Mais des acteurs d'une témérité confondante qui prennent tous les risques qui se présentent à eux. Heu... comment dire ? Ah oui, c'était juste génial, le truc rare, le truc qu'il faut voir et raconter avec des trémolos dans la voix.

Camélia et Ravelovitch. Compagnie Plume la Poule. Théo Théâtre 20, rue Théodore Deck, 75015 Paris

<http://www.theotheatre.com/>

<http://www.plumelapoule.com/> Samedi 7 mars à 20h ; Dimanche 8 mars à 15h Samedi 14 mars à 20h ; Dimanche 15 mars à 15

Camélia et Ravelovitch

Mise en scène : Floriane Attal

avec Fabio Araujo
et Kristelle Largis

au Théo Théâtre
les 21, 22 et 28 février
et les 1er, 7, 8, 14 et 15 mars

Scénographie: Vincent Obadia et Cécile Kojima
Création lumière: Thomas Chretien
Musique: Bastien Lacoste
Théo Théâtre, 20, rue Théodore Deck, 75015 Paris
Réservations: 01 45 54 00 16 / www.theotheatre.com

UPX UNIVERSITÉ PARIS 2 ASSISTANCE
MAIRIE DE PARIS

Arrière: Cécile Kojima

Arrière: Cécile Kojima

Samedi 21 février à 20h
Dimanche 22 février à 15h
Samedi 28 février à 20h
Dimanche 1er mars à 15h
Samedi 7 mars à 20h
Dimanche 8 mars à 15h
Samedi 14 mars à 20h
Dimanche 15 mars à 15h



au Théo Théâtre

20, rue Théodore Deck,
75015 Paris

Métro / ligne 12 / Convention
ou Porte de Versailles
Métro / ligne 8 : M° Boucicaut
Réservation : 01 45 54 00 16
www.theotheatre.com

*Qui met son œil dans un trou en attendant
de se faire pénétrer par le Monde ?*

*Qui met sa main sur mon cul en attendant
une gifle bien méritée ?*

Après une révolte populaire, deux drôles de révolutionnaires ont une mission à accomplir. Comme planque, un tas de cartons et un trou par lequel ils espionnent l'appartement d'une femme. Comme jeux pour ne pas s'ennuyer, des objets qu'ils se sont confectionnés... Leur espace s'apparente à une bande dessinée vivante. Quand Ravelovitch dit qu'il aime Camélia, elle lui rit au nez. Mais, quand il lui dit qu'elle n'est pas féminine, elle joue à la femme fatale. Quand Ravelovitch s'endort, Camélia allume la radio, monte le volume et danse. Ils sont loufoques, cocasses, touchants...

Camélia : *Tu veux que j'te fasse un dessin. Ils sont sur le lit, l'un sur l'autre...*

Ravelovitch : *Non, pas vrai ! Et bien voilà, ça devient un peu plus croustillant cette mission !*

Cette comédie nous plonge dans nos propres batailles amoureuses,
au moment où nous redevons presque des enfants.



informations : www.plumelapoule.com



ANEXO 04 – Cartaz , programa e foto das leituras dramáticas antes da estréia oficial do espetáculo em Paris.



ANEXO 05 – Cartas de confirmação da participação do espetáculo *Camélia et Ravelovitch* no ano da França no Brasil em 2009.



Carta de Anuência

Ref [DocE 09 001]: Ano da França no Brasil -
Intervenções urbanas – Teatralidade do cotidiano e espetáculo **Camélia e Ravelovitch**.

A quem interessar possa,

Eu, abaixo assinado, Jean-Jacques Forté, Min. Rel Ext. Brasil - P116937-00, CPF nº 84.688.360.525, representando a Aliança Francesa de Salvador, CNPJ 13.576.442/0001-22 situado à Avenida Sete de Setembro, nº 401, Ladeira da Barra, Salvador, tenho pleno conhecimento das **Intervenções urbanas – Teatralidade do cotidiano**, do coletivo Laborieur, e da peça **Camélia & Ravelovitch**, de Floriane Attalo. O projeto proposto pela estrutura associativa Rhéa, coletivo Laborieur, e Companhia Plume la Poule integrará a programação oficial do Ano da França no Brasil da Aliança Francesa de Salvador. Confirmando a reserva de pauta do Teatro Molière para os dias 9 e 16 de agosto de 2009, reserva da Sala de Ensaio para realização de oficina em período a ser acordado e reitero o compromisso da Aliança Francesa de Salvador de participar deste projeto apoiando em sua divulgação através nosso informativo mensal La Baguette e de nosso site.

Salvador, 16 de janeiro de 2009

Jean-Jacques Forté
Diretor Geral

ALIANÇA FRANCESA
CENTRO CULTURAL FRANCO-BRASILEIRO
Avenida 7 de Setembro, 401 - Vitória - Cep 40130-000
SALVADOR - BAHIA - BRASIL
Telefone: (71) 336-1369

ALIANÇA FRANCESA DE SALVADOR - CENTRO CULTURAL FRANCO-BRASILEIRO
Avenida 7 de Setembro, 401 - Vitória - CEP 40130-000 - Salvador - Bahia
Telefone: (71) 336-1369 - www.afbahia.com.br

Senhores,

Tenho o prazer de vos informar que o projeto « Carta Branca destinada a Aliança Francesa » que vocês submeteram a avaliação no que se refere ao Ano da França no Brasil, foi analisado conjuntamente pela comissão francesa e brasileira na última reunião do comitê misto de organização.²

Integrante ao programa oficial, vosso projeto possui um título de comunicação global do França.Br 2009. Vosso projeto será então mencionado nos documentos de informação genérica e também no site oficial do ano da França no Brasil a partir de sua instauração. Eu vos agradeço de nos enviar de hoje até o 1 de março de 2009 um projeto em Francês e em Português (de 1000 à 1200 caracteres) da mesma forma nos casos vencedores uma imagem livre de direito, que servirão a alimentar os documentos de comunicação.

Em contrapartida, vocês devem fixar a logo marca da mesma forma que a menção obrigatória no conjunto de documentos e suportes de comunicação que vocês editam (cartazes, panfletos, catálogos, revistas, convites, etc). Vocês podem baixar a logo marca no site de culturefrance com a ajuda do código no endereço : www.culturefrance.com/franceaubresil o código é: fbresil2009

A menção obrigatória a inserir em todos os vossos documentos é :

- Para os documentos em francês :

« França.Br 2009 » ano da França no Brasil (21 de abril à 15 novembro) é organizado :

Na França pelo comissariado geral francês, ministério de relações estrangeiras e europeias, o ministério da cultura e comunicação e culturefrance.

No Brasil : pelo comissariado geral brasileiro, o ministério da cultura e relações exteriores.

- Para os documentos em Português :

« França.Br 2009 » ano da França no Brasil (21 de abril à 15 novembro) é organizado :

Na França pelo comissariado geral francês, ministério de relações estrangeiras e europeias, o ministério da cultura e comunicação e culturefrance.

No Brasil : pelo comissariado geral brasileiro, o ministério da cultura e relações exteriores.

Para maiores informações vocês podem contactar os meus serviços.

Desejo que vocês consigam a plena realização de vosso projeto. Sem mais :

Anne Louyot
Comissaria geral

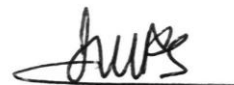
Contatos no comissariado : sb1@culturefrance.com tel secretariado 0153693331
Culturefrance 1 bis, avenue de Villars 75007 – Paris

ANEXO 06 – Cartas de apoios das universidade – francesa (*Nanterre*) e brasileira (PPGAC/UFBA) e instituições na viabilização de *Camélia et Ravelovitch*.

Je déclare connaître et soutenir le travail du Collectif Laborieur et ses Interventions Zurbaines – association RHEA -, en ce qu'il est lié à la recherche doctorale de Fabio Araujo, que je co-dirige en France.

J'espère qu'il pourra bénéficier dans le cadre de l'année de la France au Brésil de conditions optimales pour la réalisation de ses recherches.

Nanterre, le 20 novembre 2008



Idelette Muzart – Fonseca dos Santos
Professeur
Université Paris X – Nanterre



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Escola de Dança / Escola de Teatro
Colegiado dos Cursos de Pós-graduação em Artes Cênicas
E-mail: ppgac@ufba.br



Declaração

Declaro para os devidos fins que os Projetos de Pesquisa teórico-práticos, intitulados *Interventions Zurbaines* et *Camélia & Ravelovitch*, do Grupo Réalisation Historique, Economique, Antropologique – Rhea - serão desenvolvidos em parceria com o **Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**, numa iniciativa de celebração do Ano da França no Brasil (2209).

Salvador, 20 de julho de 2008

Antônia Pereira Bezerra
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas



Escola de Teatro -Av. Araújo Pinho, 292 , 40110-150 Salvador BA Tel (071) 32837858

Aires
10

Valérie HENTZ
Directrice

01 42 02 82 51
valerie.hentz@aires10.net

Paris, le 4 février 2008

Je soussignée, Valérie HENTZ, directrice du Centre Social AIRES 10, nous engage à entrer en partenariat avec la Compagnie Théâtrale « Plume La Poule » et leur propose de réaliser leur spectacle « Camélia Ravelovitch » au sein de nos locaux d'activité aux dates suivantes :

3.4.5 novembre 2008

Notre association garantit le prêt à titre gratuit pour ces trois représentations. Ces dates peuvent être susceptibles de modifications.

Valérie HENTZ

Association Initiatives
Rencontres et Solidarités 10
A.I.R.E.S. 10
145, Av. Parmentier - 75010 Paris
Tél. : 01 42 02 82 50
Fax : 01 42 02 82 58