



## FILIGRANAR: a performance “Teias de um jogo aberto”

**Resumo:** Este artigo é o atravessamento entre estudos teóricos e práticos da performance de Improvisação Cênica em tempo presente: “Teias de um jogo aberto”; parte da pesquisa de Mestrado (UFBA, 2012). São confluências, conflitos, combinações, conspirações, escritas reflexivas que demonstram como a teoria veio desencadear treinamentos da performance e como os fios dessa teia se interconectam para discutir a Dramaturgia da Improvisação construída no momento em que ela ocorre. Apoia-se nos estudos de crítica de processos de Cecília Almeida Salles (2009) e na Teoria do Umwelt de Jacok Von Uexküll (1988).

Palavras- chaves: improvisação cênica, tempo presente, crítica de processos, dramaturgia

Abstract: This article is the crossing between theoretical and practical study of the performance of Scenic Improvisation in present tense: "Webs of an open game", part of the Research Master (UFBA, 2012). Are confluences, conflicts, combinations, conspiracies, reflective writings that demonstrate how the theory came unleash the performance training and how the wires that interconnect fabric to discuss the Dramatic Improvisation built at the time it occurs. It builds on studies of critical processes Cecilia Almeida Salles (2009) and Theory of Jacok Von Uexküll Umwelt (1988).

Keywords: scenic improvisation, this time, critical processes, dramaturgy

### **FILIGRANAR: uma ação presente**

Em março de 2010, cheguei para o primeiro dia de trabalho sozinha ao espaço determinado para as experimentações práticas, levando somente um texto dado a mim pela minha orientadora Ivani Santana, intitulado *A Teoria do Umwelt*, do biólogo estoniano Jacok Von Uexküll (1864-1944) traduzido por seu filho Thure Von Uexküll em 1988. Disse-me: “Te servirá muito, sob muitos aspectos”.

Guardei este texto por uns dias, deixei que a pesquisa o chamasse. O desejo motor foi experimentar a teoria em meu corpo improvisador e no ambiente, a partir daí, comecei a inventar metodologias.

A criação metodológica me instiga. Acredito que a ação de criar metodologias desenvolve uma aptidão para a autonomia em tempo presente. Funciona “como se” você, ao improvisar na cena, estivesse durante todo o tempo a criar suas metodologias em tempo presente: modos de ação emergenciais. Enquanto são criadas, as metodologias já são testadas no aqui e agora cênico. Não funcionando somente como ferramentas para um treinamento prévio, mas como modos, habilidades, estratégias metodológicas para ações autônomas na cena. Assim, por acreditar que o processo gera pistas e estas levam a novos processos investigativos, os estudos de crítica de processos de Cecília Almeida Salles (2009) - que vê a obra a partir de sua construção - vieram como apoio.

Para mapear o processo apresento a imagem da filigrana que se refere a uma obra de ourivesaria, formada de fios de ouro e prata, delicadamente entrelaçados e soldados. Ao trazer este feito para a Improvisação em tempo presente, esta imagem remete à ideia de paciência, de meticulosidade para tramar os fios. Um cuidado artesanal atento aos detalhes e às possibilidades iminentes dos riscos que atravessam esse feito.

Uma vez que o desenvolvimento desta pesquisa está voltado para uma reflexão da ação cênica, na qual mostra-se que drama é ação, que improvisar é a ação de criar em tempo presente, que uso da *Timeline* (programa (*software*) de edição de vídeo) é uma analogia à ação de editar imagens em uma linha do tempo cênica e que Dramaturgia é, portanto, a ação para o estabelecimento de “princípios de construção de uma obra” (PAVIS, 1996, p.116), decido utilizar filigrana como verbo. *Filigranar* é mostrado neste contexto como a ação de construir os fios da performance “Teias de um jogo aberto”. Fios que se conectam na travessia, que se potencializam na vivência processual de criação da obra: uma elaboração ininterrupta da Dramaturgia da Improvisação Cênica em tempo presente.

### **Filigranar 1: a ignição**

*Enquanto me aquieto, reflito sobre esse mar de possibilidades que surge a cada novo estudo de uma obra. Observo que as leituras, aulas, conversas e as reflexões alargam meus horizontes. Não fecho em um só foco, sigo as pistas para pesquisar como a Improvisação – ao pensar sobre o que me afeta diante dos conhecimentos da pesquisa – já acontece em meu corpo. Estou aqui examinando tais possibilidades e já fazendo escolhas. Aliás, escolher é premissa para se trabalhar com Improvisação.*

O corpo é o do improvisador, aqui entendido como aquele que lida (com o ambiente externo e interno) e cria com o que acontece no momento presente. O ambiente, externo e interno, define-se como aquilo que se manifesta e influencia, mobiliza, dialoga com o corpo estando fora dele e, ao contrário, como manifestações que acontecem dentro do corpo, respectivamente. Lidar com a combinação destes diálogos possíveis é a questão.

Minha primeira escolha foi partir de um trecho específico do texto de Üexkull e trabalhar improvisando durante uma hora, usando somente pausas e movimentos do corpo.

Cada ser humano, dando uma olhada ao redor de um campo aberto, permanece no meio de uma ilha redonda com a esfera celestial azul acima. Esse é o mundo concreto em que o homem está destinado a viver e que contém tudo o que ele é capaz de ver com seus olhos. Esses objetos visíveis estão dispostos segundo a importância que têm para sua vida. Tudo que está perto e pode ter efeito sobre o ser humano está presente em tamanho natural. Todos os objetos distantes e, portanto inofensivos são pequenos. Os movimentos dos objetos distantes podem continuar invisíveis para ele, enquanto está atento aos que lhe são próximos... Objetos que o abordam invisivelmente, pois que estão encobertos por outros objetos, produzem barulhos, ou um cheiro, que podem ser notados por seus ouvidos e nariz respectivamente, quando enfim estão bem próximos por meio de seu sentido de toque. O ambiente próximo é caracterizado por um muro protetor de sentidos que se torna cada vez mais denso. Os sentidos do toque, do cheiro, da escuta e da visão revestem o ser humano como quatro camadas de um manto que se tornam cada vez mais finos em direção ao exterior (Uexküll, 1988, p.3)

A teoria do *Umwelt* é entendida como uma biologia comportamental por Uexküll, nem objetiva ou subjetiva, mas por um entendimento sistêmico. O sujeito e o objeto em relação, dentro de um todo maior – o ambiente –, no qual tanto sujeito quanto objeto fazem parte e também o compõe. A interação não se apresenta pela ideia de um dentro e um fora fixos, de uma fronteira estabelecida, mas sim, sempre surgindo de uma operação no estabelecimento de relações.

Uexküll mostra que o corpo modificado também modifica o objeto quanto à sua função, dimensão, signo. As informações sobrepostas estabelecem o jogo semiótico. É justamente esse jogo semiótico que quero observar neste fazer prático. Isto me interessa e se torna o objetivo proposto para os improvisadores que atuam comigo em tempo presente no “Teias de um jogo aberto”.

Como podemos perceber, agir e organizar as informações ao improvisar?

A chave parece estar no tempo. Qual o tempo necessário para o desenvolvimento de determinada ação? Como posso elaborar, na cena, através das características do tempo – a dilatação, a sobreposição, a elipse, a aceleração, a lentidão, a marcação – e então operar com estas variações que provoço e são provocadas em mim? É preciso deixar o tempo agir para se obter uma imagem, um estímulo, um impulso? Qual é o meu tempo interno para gerir os tempos externos ou o contrário? Como observar na cena outra temporalidade, outra dinâmica, sem se influenciar ou se afetar por ela? E, finalmente, como fazer escolhas no fluxo do tempo estando na ação em tempo presente?

A relação entre as imagens cênicas criadas remete a um “alinhar” pela tessitura do tempo. Uma dinâmica de imagens colocadas no tempo gerando as informações. Assim, destas observações coladas a outras estabelecidas no percurso, a Dramaturgia da Improvisação se fortaleceu como uma *Timeline* de edição de imagens. Como essas imagens e depois as camadas dessas imagens criadas e estruturadas na linha do tempo (*Timelines* da cena) podem acontecer na cena em tempo presente e criar significados?

Surge então, em uma segunda leitura do texto de Uexküll (1988, p.03), o conceito de *Umwelt* específico da espécie, nomeado por ele como “o segmento ambiental do organismo que possui capacidades específicas tanto receptoras quanto efectoras” (definidas como percepção e operação).

Como mundo particular ou mundo à volta, o *Umwelt* segundo Vieira (um autor complementar neste percurso prático) é “uma espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, função de sua particular história evolutiva” (VIEIRA, 2006, p.60). Cada ambiente é um, cada sujeito é particular, então sua forma de relacionar, de criar interface, de construir seu *Umwelt* é distinta de outras espécies e até da mesma espécie a que pertence, pois, ressalta o autor: “Parece-nos claro que nossa complexidade já adicionou um *Umwelt* psicológico, social e cultural à aquele biológico [...]” (VIEIRA, 2006, p.61)

Vieira trouxe para este momento da pesquisa prática outra conexão importante: a informação. O autor discorre sobre a interface que acontece nas atividades criativas, ou seja, interface entre o sistema cognitivo e a realidade, diferenças que surgem destes dois sistemas: “o que chamamos de diferença é a base ontológica do conceito de informação. Informação como diferença, que pode ser entendida como objetiva e/ou como aquela que é percebida e elaborada por um sistema cognitivo, logo com certo teor de subjetividade”. (VIEIRA, 2006, p.64)

Utilizando-se do pensamento do autor, é possível tocar na questão cerne que envolveu a escrita dissertativa e a performance “Teias de um jogo aberto”: lidar com as diferenças, ou seja, com informações que são as semioses geradas e, posteriormente, as intersemioses na elaboração de um sistema ao mesmo tempo objetivo e subjetivo: a obra de arte. Assim:

Como um *Umwelt* seleciona e filtra informações provindas do ambiente e as internaliza de forma codificada, todo o material que um sistema vivo dispõe para construir conhecimento é representacional, ou seja é constituído de “alcos” que representam um “algo externo” para um “algo” particular, que é o sistema cognitivo. Esta última conceituação, triádica, envolvendo os três “alcos”, é o que Peirce chamou de signo. O conceito proposto por Uexküll é, assim, a base biológica da teoria dos signos ou Semiótica, [...] (VIEIRA, 2006, p.65)

A semiose para Peirce é “como o próprio fluir de uma realidade objetiva, que nos traz a noção de tempo processual, [...] uma realidade sígnica que ocupa vários níveis de complexidade”. (VIEIRA, 2006, p.66)

## **Filigranar 2: “Teias de um jogo aberto” na abertura da defesa de Mestrado**

A temática existente é o cotidiano de uma mulher lidando com o que encontra em seu ambiente: objetos, a arquitetura do espaço e da iluminação, as sonoridades, imagens capturadas e editadas ao vivo e projetadas em diferentes espaços, textos criados em tempo presente. A mulher ao estabelecer suas relações com o universo montado para a interação, explora as potencialidades que estas relações desvelam a fim de criar uma tessitura sígnica engendrada nos tempos e espaços gerados pelas interações, configurando uma linha de tempo não-linear, mas referente aos acontecimentos daquele momento de vida. A ideia de jogo de tempo surge pelos ciclos ininterruptos entre passado, presente e futuro, através das imagens que funcionam pelas memórias e pelos pensamentos que se tornam desejos futuros a partir das ações presentes e das lembranças que este presente suscita. A cada performance uma nova maneira de organizar estes materiais surge. Uma nova Dramaturgia se arquiteta. Uma nova obra se elabora.

Os diálogos se apresentam na cena pela criação e improvisação da luz de Mariana Terra; a grafia e manipulação direta de imagens de Mauro Pianta (realizadas ao vivo); a edição de imagens Marcus Diego (que manipula e edita imagens ao vivo); das sonoridades, músicas e silêncios propostos pelo baixo acústico e acordeom de Xisto Medeiros e Helinho Medeiros, respectivamente e pela produção de uma escrita de textos, também ao vivo, realizados pela improvisadora Elizabeth Scaldaferrri.

É o desenvolvimento de um “solo” (Daniela Guimarães), mas que entendo que se configura como um “jogo de sete improvisadores para um solo”, “um septeto em solo” ou “um solo de sete”. Vários pontos de vista – na nomeação do fazer cênico como na ação cênica – que operam sobre uma mesma coisa. O complexo jogo está em compor uma Dramaturgia lidando com a não-determinação de tempo e de espaço, onde todos os acordos se firmam em tempo presente.

### **Filigrana 3: A Dramaturgia do acaso**

A partir do contexto em estudo, no qual o corpo lida com variadas linguagens – dança, teatro, música, iluminação, vídeo, literatura –, o significado está nas relações sígnicas entre estas linguagens; nas intersemioses que desencadeiam, disponibilizam e tecem significados na cena. Percebe-se, então, a existência de três momentos de significação que ocorrem ao mesmo tempo, e que seguem ininterruptamente: 1. no corpo ou ambiente, ou seja, no que já está na cena, portanto no que já significa; 2. na relação, na ação do encontro entre o corpo e o ambiente; e 3. no que a relação conduz em futuro, ou seja, nas possibilidades de novas descobertas sígnicas a partir do significado revelado pela organização da relação anterior. Essa trama de significados ininterruptos e de graus de significação diferenciados ao serem organizadas na cena como em uma linha do tempo – uma *Timeline* da obra – desenha a Dramaturgia da Improvisação.

O americano Steve Paxton, criador do Contato-Improvisação, fala que a liberdade - na vida ou no improvisar - está em termos qualquer coisa diante de nós, mas não todas as coisas. Ter liberdade é não deixar que as expectativas de possuir tudo aniquile a ação de escolher. Ter tudo é o mesmo que não possuir nada. Por isso é preciso, é emergencial fazer escolhas. E escolher significa também deixar possibilidades de escolhas para trás. Não perdas, mas diferentes configurações possíveis de um acontecimento. Realmente uma mistura entre a vida e a arte. O desafio de construir sua própria história.

### **REFERÊNCIAS**

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996

PAXTON, Steve. **Improvisation is...** New York: Contact Quarterly, 1987

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2009

UEXKÜLL, Thure von. A teoria do Umwelt de Jakob von Uexküll. In: SEBEOK, Thomas (Ed.) **The semiotic web 1988**. Berlim; Nova York: Mouton de Gruyter, 1989, p. 129-158

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e da arte: formas**

de conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade.  
Fortaleza: Expressão, 2006