

FAGUNDES, S. Patricia. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professor Adjunto. Encenadora.

RESUMO

O trabalho, desenvolvido a partir da tese de doutorado *A Ética da Festividade na Criação Cênica*, pensa as dinâmicas da criação cênica a partir da perspectiva de uma ética do encontro e da diversidade, que celebra o plural, o corpóreo e o próximo, aceitando o caos e a turbulência como parte de uma existência complexa e multidimensional. Ética e estética são consideradas como elementos em constante sinergia. Evitam-se divisões estritas entre processo e produto: um espetáculo é seu processo, mesmo que não seja imediatamente evidente, como os nervos e as veias são partes do corpo. O diálogo entre teoria e prática teatral é um vetor fundamental da investigação, traçado a partir de experiências da autora. O corpo conceitual é composto a partir de trajetórias transversais entre diferentes áreas do conhecimento, assim como entre distintos criadores e práticas. O procedimento é intencionalmente polissêmico, optando por tecer uma rede ampla de relações para considerar o papel e a potência das dinâmicas de criação cênica no mundo atual.

Palavras-chave: Processos de Ensaio. Metodologias de Criação Cênica. Cena Contemporânea.

RESUMEN

El trabajo, desarrollado a partir de la tesis *La Ética de la Festividad en la Creación Escénica*, piensa las dinámicas de la creación escénica, desde la perspectiva de una ética del encuentro y de la diversidad, que celebra lo plural, lo corpóreo y lo próximo, aceptando el caos y la turbulencia como parte de una existencia compleja y multidimensional. En este estudio, ética y estética son consideradas como elementos en constante sinergia. Evítase divisiones estrictas entre proceso y producto, un espectáculo es su proceso, aunque no sea inmediatamente evidente, como los nervios y las venas son parte del cuerpo. El diálogo entre teoría y práctica teatral es un vector fundamental de la investigación, trazado a partir de experiencias de la autora. El cuerpo conceptual se compone a partir de trayectorias transversales entre diferentes áreas del conocimiento, entre distintos creadores y prácticas. El procedimiento es intencionalmente polisémico; este estudio no se apoya en una línea teórica, autor o creador exclusivo, optando por tejer una red amplia de relaciones para pensar el papel y la potencia de las dinámicas de la creación escénica en el mundo actual.

Palabras clave: Procesos de Ensayo. Metodologías de Creación Escénica. Escena Contemporánea.

A tese *A Ética da Festividade na Criação Cênica* foi desenvolvida durante doutorado em Ciências do Espetáculo, realizado na Universidade Carlos III de Madrid (defendida em março de 2010). Investiga as dinâmicas da criação

cênica, enfocando seu aspecto relacional. Este artigo transita pelo quarto capítulo, denominado como *dispositivo-ensaio: um modelo festivo*.

Uma característica singular do teatro é que envolve coletivos em interação. Tanto em ensaios como em apresentações, a cena depende e é constituída por redes de relações, que nos colocam diante do exigente desafio de trabalhar em grupo, conviver, confrontar, compartilhar: “a partir do momento que há alteridade, há conflito” (MAFFESOLI 2007, p. 137). Os ensaios constituem microterritórios sociais atravessados por diversos desejos, riscos, percepções; em um contexto onde a estética está intimamente vinculada à ética. Assim, os processos criativos da cena não se resumem a um conjunto de operações necessárias para produzir determinadas imagens e estruturas (*resultados*), funcionando como uma importante experiência ético/ social, que transcende as formas visíveis sobre o palco.

A partir do conceito de *estética relacional*, de Nicolas Borriaud (2006), que afirma “que só há forma no encontro, na relação dinâmica que uma proposta artística mantém com outras formações” (*Ibidem*, p. 22), consideramos o teatro como um *sistema de relações* e o processo de ensaios como “um dispositivo relacional, [...] uma máquina que provoca e administra os encontros individuais ou coletivos” (*Ibidem*, p. 31). Teatro como processo e não como resultado fechado, como dispositivo relacional e *máquina de guerra*, “irrupção do efêmero e potência da metamorfose”, que “diante da mesura esgrime um *furor*, [...], diante da soberania uma potência, diante do aparato uma máquina” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 360).

Denominamos o modelo como *dispositivo-ensaio* compreendendo “dispositivo” como *o que dispõe*, não um aparato de poder, sim um recurso, um conjunto de procedimentos, ações e conceitos para *disponibilizar* estratégias de relação e criação. Qual seria a imagem mais adequada para um modelo de processo de ensaios, corpo ou máquina? É possível que estas divisões não sejam mais viáveis, somos “tecnocorpos”, conectados em um sistema de informação global. Um dispositivo pode ser um organismo e uma máquina, é um centro de conexões. Dispositivo como corpo-máquina, os ensaios como sistema vivo autopoietico e mecanismo de relação. Um “dispositivo” que pode ser utilizado como uma estrutura flexível, como módulos de armar, peças de *lego* sem *copyright*.

Este dispositivo-ensaio se compõe a partir de referências ecléticas que combinam fragmentos do “legado” de criadores diversos que definem os arquivos da cena contemporânea. Trabalhamos a partir de uma memória pública, de elementos que integram a tradição cênica de nosso tempo, através de procedimentos de releitura, reciclagem, *collage*, montagem, em um canibalismo cultural que corresponde ao perfil polifônico de nossa época.

A metodologia é sempre um processo de adaptação. Você escolhe um pedaço daqui e outros de outra parte, e os molda para ajustá-los a seus interesses e a um contexto particular. O trabalho de Bausch em particular está baseado em aproveitar os recursos disponíveis, e o recurso primário são as pessoas (CLIMENHAGA, 2009, p. 96).

Em nossa perspectiva, não há dúvidas de que o principal recurso criativo do teatro são as pessoas, os corpos e as relações que se estabelecem entre elas e com o mundo, de modo que os ensaios são laboratórios sociais profundamente ligados ao contexto no qual se desenvolvem.

Sem negar a diversidade e a complexidade dos processos criativos cênicos, reconhecemos a presença de determinadas matérias, fluidos, procedimentos, articulações que atravessam ensaios. Organizamos esses elementos na disposição que segue, no intuito de compor um mecanismo de reflexão que possa alimentar práticas diversas.

Matéria: O material básico do processo criativo, a partir do qual a cena é “feita”. Mesmo que alguns desses componentes não sejam propriamente *materiais*, definem a materialidade do teatro. Funcionam sempre em rede.

Corpo: O teatro acontece *em, com e entre* os corpos de atores e espectadores. Os ensaios são investigações de corporeidades e relações possíveis, em planos sempre “psicofísicos”. Corpo como processo, devir, metamorfose, tudo começa e circula no corpo, tanto na cena como no mundo: “o corpo, os corpos de cada um de nós, são os preciosos enclaves onde se desenvolvem complexas relações de poder. Meu corpo = corpo da multidão” (PRECIADO 2008, p. 93).

Tempo-espaço: Na cena, o tempo se faz espaço, e ambos se fazem corpo. O ator está em um espaço, é informado por ele e simultaneamente o compõe; o espaço é sempre definido por um processo de interações. O tempo como fluxo em constante transformação. Podemos moldar, dilatar, contrair, fragmentar, submergir, fundir, mesclar, contrapor, compor com o espaço e o tempo na cena.

Jogo: Fio visível ou invisível com o qual o tecido cênico é tramado, conexão. Jogo transitando entre *paida e ludus* (CALLOIS), como relação que supõe escuta, troca, abertura: “jogo como estado onde o sentido é o fluxo, onde as possibilidades irrompem, as versões se multiplicam e os limites do real são borrados, distorcidos, rotos. Jogo como transformação ilimitada” (ETCHELLS 1999, p. 53).

Sonoridade: Tudo está atravessado por sons — em isolamento acústico, escutamos as pulsações do coração. O som viaja em ondas que compõem o espaço viajando no tempo. A voz, o corpo que soa, a palavra, a música, o silêncio.

Conceito: Toda criação artística manifesta um conceito, um pensamento que não exclui o corpo: “nossa política não é necessária e ideologicamente motivada. Nosso humanismo reside na garganta, na pele, nos músculos, no coração, no plexo solar e nos genitais (GOMEZ-PEÑA, 2005, p. 27). A apropriação conceitual de uma criação — conhecendo, tocando, experimentando, questionando conceitos — vitaliza os participantes como artistas-autores.

Módulos: As matérias da cena são processadas, investigadas, trabalhadas e postas em movimento através de conjuntos de atividades que correspondem a distintas funções, combinando-se de várias maneiras, definindo através destas infiltrações o movimento do processo criativo.

Autopoiésis-conexão: Trata-se de ativar um ambiente de trabalho permeado por confiança e cumplicidade, que permita a exposição, o erro, o jogo, o conflito; redes de conexões possíveis entre a equipe, em constantes ciclos de retroalimentação. Desenvolvimento da percepção sinestésica do outro e do espaço, a possibilidade de compor individualmente e em grupo, disponibilidade e atenção corporal.

Estudo do texto: Investigação do material a partir do qual se trabalha, seja texto, roteiro, tema, sensações, perguntas etc. Estudo do ritmo, das formas, dos movimentos, histórias, corpos, sonoridades e relações sugeridas, através de dinâmicas teórico-práticas.

Mundologias: Exploração e criação do universo latente do projeto criativo. Por meio de estratégias concretas, trabalhamos os temas, atmosferas, códigos, corporeidades, linguagens e contextos relacionados à montagem, uma atividade que supõe simultaneamente descoberta e invenção, forjando um repertório para a criação. Acontecem pela realização de experiências, já que é a experiência que conforma o mundo.

Composição: Criação de cenas, de maior ou menor duração, a partir do universo e do vocabulário investigados e de elementos específicos escolhidos a cada exercício.

Montagem: Supõe a seleção, organização e combinação do repertório gerado em outros módulos em uma estrutura determinada. Desde nossa perspectiva, não é necessariamente um campo de atividade exclusivo do diretor.

Articulações: Procedimentos de coordenação de todos os componentes do dispositivo, que se organizam praticamente em sessões de trabalho em um espaço-tempo determinado. Cada sessão é um componente do processo como um todo, e ao mesmo tempo é constituída por microelementos: aquecimento, exercícios, conversas, performances, intervalos. Do micro ao macro, cada elemento supõe um ritmo.

Fluidos: Elementos necessários para a lubrificação e movimento vital do dispositivo.

Prazer: Vetor de resistência que cria linhas de fuga, forma comunidade e fomenta a autorregulação. Prazer como opção ética que nos abre ao mundo e ao outro, à possibilidade do gozo na vida e na arte sem esperar o paraíso ideal, inventando espaços onde outras formas de sociabilidade são possíveis.

Medo: Contra uma assepsia artificial da existência, entrar em nossos terrores, avançar em zonas de turbulência e desequilíbrio, em direção a novas formas

de organização. Necessário perder-se para encontrar-se. “Criamos a partir do medo, não a partir de um lugar de segurança” (BOGART, 2001, p. 83).

Ridículo: Somos todos bastante ridículos em vários aspectos, e talvez no ridículo — que expõe nossa fragilidade e imperfeição — resida nossa “salvação”. Rir de si mesmo como estratégia de criação e encontro com o outro, subvertendo discursos de poder, inclusive do pequeno déspota que levamos dentro.

Multiplidade: forma de conexão que admite a diferença; pensamento complexo, rizoma, rede, pluralidade, princípio de complementaridade de Bohr: “diferentes imagens intuitivas destinadas a descrever os sistemas atômicos podem ser todas perfeitamente adequadas a determinados momentos, apesar de que se excluam mutuamente” (HEISENBERG, 1957, p. 44). Colaboração não significa unidade harmônica.

Exatidão: A criação em grupo demanda cuidado, atenção, comprometimento, disciplina. Precisão tanto nas formas da cena como em uma ética de trabalho em equipe; a precisão que exige a poesia.

O dispositivo-ensaio que aqui sintetizamos trabalha assim com *matérias cênicas* através de diversos *módulos* ou campos de atividades, que se *articulam* de forma concreta a cada ensaio — para que funcione de modo fértil, necessita estar constantemente alimentado por certos *fluidos*. Evidentemente, esse dispositivo não deve ser tomado como uma estrutura rígida. Sua intenção não é definir uma metodologia exata para a obtenção de *resultados espetaculares* vinculados a algum estilo teatral ou preferência estética específica; e sim investigar mecanismos provocadores de relações através de estratégias concretas, compondo microterritórios sociais onde outras realidades são possíveis. A noção de *festividade*, como forma de negociar com a morte, é nossa referência para a criação, guiada pela celebração da diferença, conexões entre múltiplos pontos de vista, movimento e fluxo, turbulências. Contra a rigidez, o carnaval. Vertigem e prazer da criação e do encontro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOGART, Anne. **A Director Prepares**. Seven Essays on Art and Theatre. London and New York: Routledge, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. (1996) **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BROOK, Peter. (1987) **Más Allá del Espacio Vacío**. Barcelona: Alba Editorial, 2001.
- CALLOIS, Roger. (1939) **El Hombre y lo Sagrado**. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. London: Routledge, 2009.
- CORNAGO, Óscar. **Éticas del Cuerpo**. Madrid: Fundamentos, 2008.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1980) **Mil Mesetas**. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- ETCHELLS, Tim. **Certain Fragments**. Contemporary Performance and Forced Entertainment. London: Routledge, 1999.

FISCHER-LICHTE, ERIKA. **The Transformative Power of Performance**. London and New York: Routledge, 2008.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. **Ethno-Techno**. Writings on performance, activism, and pedagogy. London and New York: Routledge, 2005.

HEISENBERG, Werner. **La Imagen de la Naturaleza en la Física Actual**. Barcelona: Seix Barral, 1957.

KIRBY, Michael. “**On Acting and Not-Acting**” (1972) en BATTCOCK, Gregory e NICKAS, Robert. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1984, pp. 99-117.

MAFFESOLI, Michel. (1982) **A Sombra de Dionisio**. São Paulo: Editora Zouk, 2003. (1990) **En el crisol de las apariencias**. Para una ética de la estética. Madrid: Siglo XXI, 2007.

MATURANA, Humberto, y VARELA, Francisco. **El Árbol del Conocimiento**. Las bases biológicas del conocimiento humano. Madrid: Debate, 1999.

MEYERHOLD, V.E. **Teoría Teatral**. Madrid: Fundamentos, 2003.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an Introduction**. Second Edition. London and New York: Routledge, 2006.