

Novos vetores hierárquicos nas salas de aula e de ensaio

Alice Stefânia
Atriz e diretora. Doutora em teatro pela UFBA.
Professora Adjunta da Universidade de Brasília

Palavras-chave: pesquisa atoral, processo colaborativo, dramaturgia promíscua

1. Horizontes e horizontalidades

O século passado foi palco de uma série de transformações relacionadas ao fenômeno teatral. Em suas últimas décadas, possivelmente como consequência das perspectivas ético-estéticas das vanguardas históricas, de treinamentos de ator cada vez mais elaborados, das inovações da Arte da Performance e do teatro experimental, intensificaram-se questões sobre o papel dos envolvidos no fazer teatral, como o ator, o diretor e o dramaturgo.

Após a crítica sobre a hegemonia do texto na cena (dita) ocidental, nossa geração assiste a atores que vêm reivindicando a cada dia seu espaço criativo e a diretores que cada vez mais contam com propostas atorais para composição da obra. Esse quadro não significa, necessariamente, alguma omissão por parte do diretor ou a retomada das anárquicas criações coletivas, em voga anos 60 e 70, principalmente. O fato é que modelos pautados em relações “diretores-ditadores” e “atores teleguiados” estão visivelmente cedendo espaço para perspectivas colaborativas.

Se no panorama teatral este quadro vem gerando certas orientações ético-estéticas, isso passa a constituir ainda um direcionamento pedagógico no âmbito da formação universitária. Como preparar o aluno de teatro para esta “exigência de mercado”? Como fomentar a investigação atoral? Como levá-los a exercitar autonomia composicional? Como lidar com a dimensão individual desta autonomia, a perspectiva coletiva do fenômeno teatral e o lugar do professor/diretor como o “orquestrador” da obra?

Dessa conjuntura, salta aos olhos um aspecto político-metodológico: mostra-se necessária uma flexibilização de padrões hierárquicos verticais tanto da relação professor/aluno quanto da relação diretor/ator. A questão assume dimensão política, já que entram em jogo as dinâmicas vigentes de poder. Essa horizontalização das relações é também reflexo da crise de alguns paradigmas. Entre eles, os mitos do professor como mestre detentor do conhecimento e do artista como gênio inspirado, eleito para ser o portador de um dom divino. Esses modelos vêm dando lugar

a uma noção de competência associada não mais a um talento inato ou a conjunto fixo e coeso de conteúdos, mas a uma predisposição constante ao trabalho, ao aprendizado e ao repensar de ideias.

2. Vetores dramáticos

O termo “dramaturgia” articulado a outros, como nas expressões “dramaturgia de ator”, “dramaturgia da luz”, “dramaturgia do corpo”, etc, remete à situação de maior autonomia na construção de discurso por parte de cada uma das funções artísticas ligadas ao espetáculo. Isso não significa, forçosamente, que cada um desses discursos deixe de convergir ou dialogar com um eixo dramático (o qual nem sempre é textual), ou que isso ocorra sem a coordenação geral de um diretor. Interessa observar nessas expressões o valor atribuído ao termo dramaturgia, como aquilo que caracteriza o poder de enunciação ou de vetorização de sentidos de um elemento cênico.

A expressão dramaturgia é muitas vezes associada a outras, historicamente legitimadoras, como “escritura”, “verbo”, “linguagem”, as quais podem remeter a uma esfera logocêntrica. Entretanto uma tradução etimológica possível para dramaturgia seria técnica, composição ou trabalho (*ergon*) da ação (*drama*), o que nos leva mais perto do sentido que a palavra tem articulada a outros termos, como por exemplo, em dramaturgia de ator: composição das ações de ator.

Importa aqui ressaltar a relação entre tais expressões e o lugar do texto teatral na cena contemporânea. Artaud é, talvez, a figura mais emblemática na ruptura do “textocentrismo” na cena, ainda que precisemos atribuir esse quadro a uma série de outros nomes e encadeamentos históricos, dentro e fora do teatro. Desde Nietzsche, com a “morte de Deus”, e de Derrida, com a problematização das dicotomias ocidentais através da desconstrução da metafísica, paradigmas epistemológicos vêm sendo colocados em xeque. Como metáfora mais recente, e igualmente emblemática, há a figura do rizoma – múltiplo, não centralizado e não teleológico – ao qual Deleuze e Guattari contrapõem o modelo árvore – enraizado (tradição), unidirecional, vertical.

Voltando ao texto e à cena, a demanda atribuída à Artaud – pelo fim do “textocentrismo” – colocou o teatro ocidental (ou de linhagem aristotélica) diante de novos desafios, ligados à materialidade da cena: como fazer com que o discurso, a enunciação, a produção de sentidos, sejam reinventados, redimensionados, compartilhados, para dar função dramática aos elementos não textuais ou não verbais do espetáculo. Muitas das transformações da cena ao longo do século passado são tributárias desse desafio.

Ainda no âmbito das novas estratégias de construção cênica e dramática, temos a expressão “processo colaborativo” que igualmente se vale de uma perspectiva múltipla, heterogênea e não hierárquica de composição.

A questão que se coloca agora, especialmente pensando de dentro de um espaço de formação de atores, é que um modelo no qual o encenador centraliza absoluto toda a concepção de uma obra, contando tão somente com profissionais que executem marcas e falas idealizadas por um único artista (no sentido de ser o único a estar de fato exercendo seu poder criativo), parece cair igualmente no padrão hierárquico vertical do qual o dito “textocentrismo” é exemplar no teatro.

3. Dramaturgia Promíscua

Como professora do Curso de Interpretação Teatral da UnB, deparei-me, neste 2009/2, com a disciplina Interpretação e Montagem, cursada no quinto ou sexto semestre letivo, cuja ênfase recai sobre discurso, pesquisa, processo coletivo e trabalho de ator. Minha proposta, então, foi a de envolver os alunos e responsabilizá-los por uma pesquisa atoral, despertando-os para o sentido do treinamento e do trabalho colaborativo e para o entendimento empírico de idéias como dramaturgia de ator e ator-compositor.

Na condição de professora-diretora coloquei-me, então, como des(a)fiadora de intenções e intensidades. E assim iniciamos um processo colaborativo de criação teatral a 26 mãos, ou antes, 13 corpos-mentes desejosos – incluindo o desta professora, que não se furta ao contágio. Após as duas semanas iniciais de propostas advindas de olhares diferentes, chegamos a um ponto de partida: argumento inspirado na situação de confinamento – ou surrupiado dela – que identificamos em duas obras-chave para nosso trabalho: *Dodecaedro* de Caio Fernando Abreu; e *El Angel Exterminador*, de Luis Buñuel e de José Bergamin.

Os argumentos mencionados servem-nos como molduras, eixos dramáticos. Em Buñuel o confinamento não é nem forçado, nem voluntário, mas surreal: incompreensível e inelutável. Em Abreu, supostamente há uma matilha de cães loucos e sedentos – talvez metáfora das bestas internas de cada um dos doze confinados – rondando a casa e impossibilitando qualquer saída.

Além dessas fontes principais, as situações e diálogos foram furtados ainda de outros textos, trechos e contextos, capturados em outras obras de referência e de desejo para nós, artistas-etnógrafos. Dentre elas: *Crave e 4:48 Psicose*, de Sarah Kane; *Alguns leões falam*, de Anderson Aníbal; *Histórias reais*, de Sophie Calle, *Entre quatro paredes*, de Jean Paul Sartre. As cenas foram construídas, ainda, por meio de processos experimentais vividos pelos alunos-atores. Algumas dentre tais experimentações foram sendo trazidas por mim, outras pelos próprios alunos-atores a partir de suas vivências e estudos pregressos na universidade e/ou fora dela, de suas inspirações, inquietações ou intuições sobre como promover uma imersão atoral visando ao nosso tema/processo criativo.

Como professora-diretora, eu *estava* disposta a correr os riscos de um *patchwork*. Os riscos de uma dramaturgia promíscua. Promíscua porque impura, amoral, desejante, perversa, mestiça, contagiosa, furtiva, movediça, suada, descompromissada. Promíscua porque grupal. Promíscua por prazer e sem pudores.

Foi sendo, portanto, realizada uma garimpagem colaborativa nas obras de referência e desejo. Buscavam-se trechos, cenas, textos, diálogos, ambiências, palavras, imagens, tendo em vista o espaço-tempo do confinamento e as afecções correspondentes a isso.

Cada aluno ou dupla foi trazendo uma proposta de três horas de investigação atoral junto à turma, a partir de nosso eixo temático, em diálogo com referências metodológicas de teatrólogos do século XX e com experiências vividas no curso. A condução ficou a cargo do próprio aluno ou dupla, com observações, contribuições e interferências minhas, quando necessário. Nesta fase houve uma coleta de material dramaturgicamente próprio, a partir da observação dos alunos sobre seus próprios trabalhos e/ou por indicação desta professora.

O trabalho seguiu em processo. E esta professora-diretora seguiu como a tecelã dos novos fios dramaturgicamente e devires tensivos que surgiram para serem cosidos num bordado coletivo, pelas nossas bordas e brados corporais. Um tecido cênico repleto de nós – coletividade, conflitos, subjetividades e imprevisibilidades em trama.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANÍBAL, Anderson. *Alguns leões falam*. Belo Horizonte: Caixa Clara, 2007.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BUÑUEL, Luis. *O anjo extremador*. México, 1962 (filme).

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. Rio de Janeiro, 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KANE, Sarah. *Teatro completo*. Porto: Campo das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich, *A gaia ciência*, São Paulo: Rideel, 2005.

SARTRE, Jean Paul, *Entre quatro paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

