

BURLESCAGEM: PESQUISAS, CRIAÇÕES E DIVERSÕES SILENCIOSAS

Henrique Saidel

Diretor, ator, cenógrafo.

Mestrando em Teatro, sob orientação do Prof. Dr. Edécio Mostaço. UDESC

Palavras-chave:

Metodologias de criação; Pesquisa individual/coletiva; *Work in progress*; Burlesco.

Apresento, aqui, os conceitos e a estrutura de organização e criação do espetáculo *Burlescas*, da Companhia Silenciosa (Curitiba-PR). A estréia da montagem será no dia 13 de novembro de 2009, portanto estas reflexões – assim como a própria obra – propõem-se como *work in progress*, construindo uma cartografia que, se não afere resultados consolidados, proporciona um olhar movediço e atento, atrelado às vicissitudes do processo.

Giorgia Conceição, Henrique Saidel e Léo Glück compartilham a direção geral, e formam, ao mesmo tempo, o elenco da montagem. A partir daí, surgem questões que se apresentam cotidianamente à equipe e funcionam como estímulos e desafios: Como se organiza um trabalho em que três artistas são simultaneamente atores e diretores? Quais são os riscos e as possibilidades de uma obra cuja criação é radicalmente coletiva? Como pode se estruturar e se efetuar uma dramaturgia e uma encenação em um processo de criação não-hierarquizado? Procuro, ainda, perceber como o processo de estruturação e criação coletiva de *Burlescas* contribui para o aprofundamento das pesquisas artísticas desenvolvidas por seus integrantes – reflexão teórica e prática realizada por mim, simultaneamente pesquisador e artista criador.

A encenação de *Burlescas* dialoga com a história, as formas e os procedimentos das peças de burlesco, *cabaret*, teatro de variedades, teatro de revista, *New Burlesque*, para criar um ambiente de múltiplas possibilidades, tanto para os artistas que nele se apresentam quanto para os espectadores que o visitam. Todos estes elementos são

percebidos e repaginados antropofagicamente – ironia e divertimento pairam sobre a cena. Suely Rolnik aponta as possibilidades do processo antropofágico, percebendo no sujeito a

capacidade de *constatar em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro*, constatá-lo em seu corpo vibrátil, sempre vivo, sempre atualizado. Como “homem cordial”, aquele que vibra invisível, ele sabe que não é senão efeito dessas inscrições do outro em seu corpo. Por isso, ele é insaciável: **vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado**. É por isso que acolhe o outro, cordialmente, e declara: *só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei da Antropofagia*. (ROLNIK, 2006, p.203 e 204).

Burlescas propõe uma relação ativa entre obra e público, na qual o espectador circula livremente por diversos ambientes, assiste a diferentes apresentações, interage com os atores e com os outros espectadores. Evento performático, híbrido de peça e festa, *Burlescas* é carregado de comicidade, erotismo e insinuações, propício ao flerte, ao jogo irônico e cúmplice entre os participantes. Procura-se instaurar relações que não se limitem ao nível racional, possibilitando o surgimento de imprevisíveis territórios – uma arte da não-compreensão (LEHMANN, 2007). Rolnik (2006) fala de duas capacidades do aparato corporal, distinguindo-as segundo a maneira de interação com o outro: a percepção e a vibratibilidade. A *percepção* é uma capacidade cortical, relacionada à cognição, à linguagem e à história do sujeito; já a *vibratibilidade* é a capacidade (subcortical) do corpo de apreender e ser afetado pelos campos de força do mundo (sensações) e, a partir disso, criar novos territórios existenciais. A vibratibilidade força o sujeito a pensar/criar para dar conta de sensações ainda não mapeadas por sua história e sua cognição. E é justamente aí, na vibratibilidade dos seres, que a encenação de *Burlescas* tenta tocar.

É importante salientar que a obra acontece e pode ser fruída em três níveis, três espaços/suportes diferentes: A) presencialmente, no local físico da apresentação; B) na internet (o espetáculo será filmado e transmitido via *web* em tempo real)¹; C) em uma praça pública de Curitiba, onde a transmissão será projetada em um telão, também em tempo real. Se para Cohen a utilização poética dos espaços e suportes midiáticos, tecnológicos, virtuais (vídeo, rádio, internet, softwares, holografia, etc.) é uma das principais características da arte da performance contemporânea (“pós-teatro”), a cena de *Burlescas* também se expande e se abre às múltiplas interações:

A relação axiomática da cena: corpo-texto-audiência, enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo é deslocada para eventos

intermediáticos onde a telepresença (*on line*) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alça-se a hipertexto, a audiência alcança a dimensão da globalidade. Instaure-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, dos paradoxos, na avolumação do uso do suporte e dos mediadores, nas intervenções com o real. (COHEN, 2003, p. 88)

Tanto a encenação quanto a dramaturgia (em seu sentido reterritorializado, trabalhando com a palavra e para além dela) se constroem a partir de procedimentos do *work in progress* (COHEN, 1997): o uso de *leitmotive* – vetores, linhas de força autônomas que cruzam, estabelecendo relações e criando a rede de significações da obra; e a organização pelo *environment* – a espacialização geradora de encadeamentos, ações e sentidos, envolvendo a todos, artistas e espectadores. O espaço físico da performance – uma casa de shows – é dividido em ambientes (um palco principal; um salão com pista de dança, balcões, mesas e cadeiras; um *lounge*), que são utilizados simultaneamente ao longo do evento. Os atores convivem no mesmo espaço dos espectadores, metamorfoseando os cenários, alterando dinâmicas.

O processo de criação de *Burlescas* se dá igualmente de maneira simultânea, não-linear, num caos aparente, em que as hierarquias, as causalidades e os cronogramas são subvertidos, burlados. Se a direção geral do espetáculo é exercida pelos artistas conjuntamente, cada um dos três encenadores é responsável pela formalização cênica do(s) seu(s) *leitmotiv(e)* específico. *Burlescas* é composta, assim, por três unidades autônomas, mas com fortes laços de conexão entre si, derivadas das pesquisas individuais de cada performer: A) a reflexão historicizada e o questionamento da noção de identidade brasileira e feminina, pautada na indagação “será a Antropofagia uma estratégia viável atualmente para burlar a dominação, a colonização e a comercialização, tanto da cultura nacional como da imagem feminina?” (Giorgia Conceição); B) o conflito entre natural e artificial. O teatro pode permitir que sejamos naturais? A vida dos objetos e as suas relações com o espaço e os indivíduos. As inusitadas zonas de contatos e afetividades entre seres humanos e seres inanimados. O erotismo surgido e amplificado na artificialidade dos objetos, na relação dos corpos e dos brinquedos (Henrique Saidel); C) Os estudos de gênero, surgidos e preponderantes na atualidade nos Estados Unidos, retrabalhados sob o viés do Brasil do século XXI. A qualificação humana por meio de designações identitárias sexuais, funcionando sobre bases transitórias. Burlar o conjunto de significados que expressam a questão da inserção social de corpos em trânsito (Léo Glück).

Afinados com as linhas gerais discutidas e definidas em conjunto, cada diretor/ator dialoga individualmente com os demais integrantes da equipe (direção de movimento, direção musical, figurinos, iluminação), estabelecendo estratégias para a formalização da sua própria atuação. Cabe à equipe estar aberta e atenta às diferentes demandas e possibilidades, não respondendo diretamente a uma única pessoa encarregada da direção geral, e sim transitando pela tríplice encenação. Se certas adversidades são geradas por esta organização (diluição e conflito no calendário de atividades, dificuldade na visualização global do espetáculo, ligeiros desencontros de informações, intensificação das negociações para tomadas de decisões gerais, etc.), elas são sobrepujadas pelas potencialidades artísticas deflagradas por um ambiente de criação aberto (o desenvolvimento e o fortalecimento de parcerias, a minúcia nos detalhes de cada ação, a liberdade para a experimentação individual, o surgimento de uma cena complexa, multiforme e não-unívoca, etc.).

Em *Burlescas* (e em outros trabalhos)², os artistas da Companhia Silenciosa não buscam formar e manter um grupo coeso, “estável”, regido por uma identidade una, em que os integrantes atuem numa conformação dada. Ao contrário, buscam intensificar os processos de pesquisa e criação singulares, próprios de cada participante, respeitando e mesmo solicitando demandas e interesses pessoais: a obra é criada coletivamente, a partir da combinação das múltiplas urgências artísticas ali colocadas, formalizando-se multifacetada. Um processo assim, evidentemente, corre o risco de ruir, se não contar com uma equipe de artistas que possuem pesquisas próprias, que problematizam seu trabalho, e que, ao mesmo tempo, se colocam sempre sensíveis, vulneráveis, abertos ao devir. Por isso, desde sua fundação, em 2002, a linha estética e as pesquisas desenvolvidas pela Companhia Silenciosa são frutos diretos (e oblíquos, também) dos desejos e das vicissitudes de seus integrantes – sempre cambiantes, sempre surpreendentes.

NOTAS

1 www.companhiasilenciosa.com

2 Nos trabalhos anteriores da Companhia, os três encenadores revezavam-se na direção. *Burlescas* é o primeiro processo no qual todos atuam e dirigem ao mesmo tempo.

BIBLIOGRAFIA

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação**. Anais do 3º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Fpolis: ABRACE, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Motivos para desejar uma arte da não-compreensão**. In: Urdimento. Vol 1, n. 09. Fpolis: UDESC/CEART, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina/Ed. UFRGS, 2006.