

COMO SE FOSSE... Linguagem, Lugares e identidades [im]POSSÍVEIS

COMO SE FOSSE... *Language, Places and Identities [im]POSSIBLE*

por *Anderson Marcos da Silva*

RESUMO

A necessidade de partir e o desejo de ficar são questões que impulsionaram a criação do espetáculo *Como se fosse [im]possível ficar aqui*, do núcleo PINEL, cujo processo de concepção será descrito e analisado no presente artigo. A estrutura não-linear das cenas, a tessitura do texto, composto por excertos narrativos e de cenas clássicas da dramaturgia mundial, bem como as relações entre o espaço e as identidades que emergem dos fluxos em territórios físicos e imaginários e a pesquisa de linguagem do grupo, serão abordadas de acordo com os estudos culturais, teorias da comunicação e das artes.

Palavras-chave teatro; performatividade; work in progress; identidade

ABSTRACT

The need of go away and the desire of stay are recurring points in PINEL's spectacle *Como se fosse [im]possível ficar aqui*. Its creation process will be presented and analyzed in this paper. The non-linear structure of the scenes, the confluence between narrative and dramatics texts in the composition process, the relations between space and identity that emerge from physical and imaginary territories and research of language group will be addressed according theories to cultural studies, communication and arts.

Keywords theater; performativity; work in progress; identity

Introdução

A criação artística é um exercício de autodescoberta. Existir, enquanto indivíduo ou grupo, é experimentar as possibilidades de ser e de estar na busca da melhor definição, da melhor representação de si. O *Como se fosse [im]possível ficar aqui* é uma dessas experiências. Além de estabelecer um diálogo com a tradição teatral e com as novas formas de expressão cênica, tem por objetivo encontrar um espaço para ser artista da cena na contemporaneidade.

O desejo de partir e a necessidade de ficar, a experimentação teatral com textos não dramáticos e a vontade de interagir com artistas e com o público, são os começos. A criação processual do espetáculo, reveladora do caráter de pesquisa assumido pelo grupo, será descrita com base na práxis artística não mimética, desencadeada pelo Movimento Modernista e acentuada pelos discursos de contracultura. Nesse contexto, as tessituras do texto e da cena se revelam como instrumentos para uma autoria compartilhada, pois, os estímulos trocados entre dramaturgista, encenador e atores seguem em fluxo horizontal.

A concepção do espaço cênico se relaciona com os fluxos migratórios que constituem a fábula. Questões relativas a territórios e identidades, portanto, serão abordadas sob os pontos de vista da cena e dos estudos culturais. Os espaços construídos pelo gesto e pelo texto, espaços-tempos físicos e simbólicos que se interpenetram na dinâmica da atuação, convidam o público a ser coautor dos sentidos.

As linguagens artísticas se libertam dos formalismos, dessacralizam-se e suas fronteiras se diluem. Novas relações entre sons e movimento, texto e imagem, objeto e significado se estabelecem e se desfazem de forma fluida e despreziosa. A reestruturação dos códigos que alicerçam a criação de significados na cena reflete uma aproximação entre os conceitos de *teatralidade* e *performatividade*, tradicionalmente opostos. As novas qualidades comunicativas presentes nas produções teatrais contemporâneas serão relacionadas aos resultados alcançados pelo PINEL.

Longe de uma tentativa de enquadrar o *Como se fosse* nas metodologias de produção teatral vigentes, pretende-se conciliar a análise de seu processo de criação com os novos paradigmas artísticos e socioculturais vivenciados na pós-modernidade, pois, a prática artística só faz sentido se for aberta ao diálogo e à reflexão sobre o mundo e sobre si mesma.

“Pensar o começo é difícil”

O processo de concepção do espetáculo *Como se fosse [im]possível ficar aqui* consolida a existência do PINEL – Núcleo de Pesquisa e Experimentação Teatral. Imbuídos da possibilidade de criação cênica a partir do estudo de textos não dramáticos,

atores, encenadores e um estudioso de dramaturgia fundaram o núcleo no ano de 2010. Os primeiros encontros foram dedicados a exercícios de improvisação gestual e sonora, estruturados na dialética entre narrar e mostrar, a partir de diversas obras literárias. A recuperação de fragmentos de cena desenvolvidos pelas atrizes Nayara Brito e Regina Albuquerque, conduzidas pelo dramaturgista Diógenes Maciel em um estudo sobre o conto *Cícera Candóia*¹, somados às referências textuais e corporais já construídas, deram início à produção da peça.

A criação das cenas, profundamente comprometida com a proposta de pesquisa de linguagem do grupo, foi dividida em três fases, de modo que cada uma das partes fosse nomeada com uma parcela do título do espetáculo. *Como se fosse...*, a primeira das cenas-ensaio a ser apresentada, foi estruturada a partir de imbricações entre o já referido conto e depoimentos dos atores, que completaram livremente as seguintes sentenças: *Eu sou... Eu vim... Eu vou...* O contato com o público desencadeou processos de identificação com a temática abordada e interesse pela pesquisa de linguagem, o que frutificou apontamentos bastante relevantes para o prosseguimento do trabalho.

A segunda cena-ensaio, *[im]possível*, apresentava já uma estrutura menos linear, retomando trechos da primeira cena junto à sequência desenvolvida pelo encenador Duílio Cunha e os atores Anderson Marcos e Chico Oliveira, com base no conto *Um dedinho de amor*². É também a esta altura do processo que se apresenta a figura da Diva que abandona os palcos em decorrência de seu casamento. *...ficar aqui* completa a sequência de cenas-ensaio. A espera e a volta para casa são o mote para o desenvolvimento de uma atmosfera comum a lugares de passagem, tais como estações de trem e rodoviárias. O texto foi em grande parte tecido através de pequenos depoimentos redigidos pelos atores acerca das sensações vivenciadas em improvisos, com a inserção de versos da *Orestia*³.

A concepção aberta ao diálogo e à experimentação que caracteriza o trabalho do PINEL vai ao encontro dos novos paradigmas artísticos que se estabelecem com a recusa à *mimese*. A busca por uma arte secularizada e autônoma, característica das vanguardas modernistas, possibilitou uma valorização dos códigos e das linguagens, deslocando o foco da experiência estética das obras para o seu processo de criação. É neste contexto histórico que surge a divagação sobre a morte da arte. Conforme defendeu Hegel, não existiria qualquer possibilidade de arte, pois, a época da genialidade na criação artística “[...] havia passado, e com ela desapareceram também todas as implicações decorrentes da função superior que a arquitetura, a escultura, a música e a poesia desempenharam [...]” (NUNES, 1999, p. 48). Apesar do pessimismo dos que defendem a poética aristotélica como única possibilidade

1 Conto de Ronaldo Correia de Brito, publicado em 2009 no livro *Faca*.

2 Conto de Elisa Lucinda, publicado em 2004 no livro *Contos de vista*.

3 Trilogia de peças teatrais de Ésquilo.

de criação de beleza, o novo pensamento artístico se instala, reorganizando práxis e redefinindo fronteiras.

As experiências de *action painting* do norte-americano Jackson Pollock, apresentações públicas em que realizava quadros cujo motivo era o próprio ato de pintar, as pesquisas de movimento autoral de Merce Cunningham, os *happenings* de John Cage e as *performances* da década de 1960, desenvolvidas em consonância com os discursos de contracultura, são reflexos da hibridização de linguagens, da interatividade e de tantos outros mecanismos que, conforme Cohen (2006), caracterizam o *work in progress*. A colagem de referências e estruturas, bem como a incorporação de elementos surgidos no percurso de montagem e a não linearidade do *Como se fosse [im]possível ficar aqui* evidenciam seu caráter processual. A polissemia que o espectador experimenta é, portanto, fruto das imagens subjetivas que são impressas por cada um dos atores, pelo encenador e pelo dramaturgista em uma trama de discontinuidades.

A dinâmica de construção das cenas, mesmo fundamentada nos contos e peças já citados, não se limita à encenação das imagens descritas, à tradução das orações em movimento corporal ou ação física. O princípio de autoridade, exercido tradicionalmente pelas figuras do dramaturgo e encenador, se dilui diante dos novos procedimentos de criação, dando destaque às alteridades. A construção de sentidos, desse modo, recai sobre o ator, figura que presentifica as ações e os sentimentos na cena ou, em última instância, somente pode ser realizada pelo espectador, como aponta Pavis (2010). As simultaneidades sógnicas permitem que o espetáculo tenha como características “[...] o uso de narrativas disjuntivas, a ambiguidade do espaço/tempo da representação a apropriação do paroxismo e de outras relações com a recepção” (COHEN, *op. cit.*, p. 6). Tais fatores impulsionaram o PINEL em busca da multiplicidade de estímulos em cada cena, da transformação do espaço de representação em campo de experimentação estética e sinestésica.

“É tempo de seguir e cruzar as fronteiras”

A decisão entre ficar ou partir transcende as questões da localização física dos indivíduos, das fronteiras territoriais, e se traduz em uma readequação do contexto simbólico. A escolha de Cícera em deixar sua cidade natal, marcada pelo esfacelamento de sua família e pela difícil convivência com a natureza árida, reflete a vontade de abandonar o passado (ou a si mesma). Um mundo novo se revela para além da estrada: letreiros luminosos, o brilho dos palcos e os pequenos prazeres da vida de artista lhe encantam. O casamento, porém, se apresenta como uma perspectiva de segurança e as luzes, o som e fúria são esquecidos. Sua vida inteira cabia novamente dentro de casa e ela não mais se reconhecia. Era preciso voltar. Os pontos-chave da fábula evidenciam os caminhos, o entre-lugar da espera e os fluxos entre passado, presente e futuro, que são também matéria-prima no *Como se fosse [im]possível ficar aqui*.

As trocas de informação, de estímulos sensório-motores entre o interno e o externo, revelam o processo co-evolutivo da relação entre homem e o ambiente que, conforme aponta Greiner (2006), é agente e objeto das experiências dos que nele habitam. E se é através do movimento que se estabelecem a visão de mundo e as fronteiras do *eu*, a oposição entre natureza e cultura aos poucos se dissolve, evidenciando a intersecção entre o mundo físico e o simbólico. A memória, mecanismo de sobrevivência, sistematiza corporal e intelectualmente as sensações, suas causas e suas consequências, estruturando a existência humana. A história do indivíduo, portanto, é marcada por seus movimentos no espaço, por seus deslocamentos de um território a outro. Identidade e lugar são conceitos intimamente relacionados.

Para Canclini (1998), a identidade cultural é construída através da ocupação de um território e da formação de coleções de peças materiais e de costumes e crenças que são compartilhados por todos. Aqueles que habitam outro lugar não dominam o conjunto de objetos e práticas que estruturam determinada comunidade, são os outros, os diferentes. As diásporas populacionais e simbólicas, iniciadas com a urbanização das sociedades, se acentuam com a difusão tecnológica e a redefinição espaço-temporal, explicitam novas tensões entre o global e o local. Diante das múltiplas possibilidades de significação e representação, as identidades, conforme Hall (2006), passam então a se configurar como celebrações móveis, assumidas de acordo com diferentes lugares e ocasiões.

No *Como se fosse*, as identidades fluidas vivenciadas na pós-modernidade se refletem nas interações entre o elenco e o espaço. A assunção das personalidades de Cícera e de sua mãe, da Diva, do narrador e a quebra de ficcionalidade quando os atores falam de si mesmos estão relacionadas ao deslocamento no espaço-tempo da cena. A casa de Cícera e da Diva dividem o espaço cênico em um eixo vertical, desse modo, o público, posicionado ao fundo do palco italiano, assiste ao mesmo acontecimento representado em extremidades opostas. O teatro, lugar objetivo das representações, através das cadeiras da plateia iluminadas, é o plano de fundo das cenas, invertendo metaforicamente a polaridade tradicional dos lugares do público e dos atores. O lugar-nenhum do espaço de atuação se traduz ora em ambiente habitado pelas personagens, ora em entre-lugar da trajetória física e simbólica, em caminhos de ida e de volta, e ora no não-lugar das sensações, dos devaneios.

As definições de *espaço gestual* e *espaço textual*, apresentadas por Pavis (2008), são relevantes para a compreensão da estrutura do espetáculo. A atmosfera das cenas é marcada pela gestualidade, pois, se estabelece “[...] pela presença, a posição cênica e o deslocamento dos atores: espaço ‘emitido’ e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou retrair [...]” (*ibidem*, p. 142). O *espaço textual*, por sua vez, se evidencia pela não linearidade da fábula e pela colagem de fragmentos com características dramáticas a outras de cunho narrativo, e diz respeito ao ritmo de enunciação, à inscrição do texto no espaço-tempo da peça. Cícera e a Diva, passado e futuro, presentificam uma trajetória descontínua, que avança e retrocede permeada por lapsos temporais, onde as possibilidades de ação e as sensações são explicitadas. As persona-

gens masculinas, Quinzim e o esposo da Diva, representam os impulsos para a partida e para o retorno.

Os obstáculos para a concretização dos desejos de migração são personificados pela mãe de Cícera que, já idosa, se recusa em deixar sua terra natal, e pelo marido que aprisiona a Diva em sua casa. O assassinato de tais personagens, em cenas que ocorrem simultaneamente, permite que os espaços-tempos distintos se interpenetram em um momento de revisão do passado e projeção do futuro. A divagação sobre o desejo de partir e a necessidade de ficar retornam à cena quando as personagens se reconhecem, invertendo suas posições através da troca das vestes. O diálogo se encerra quando Cícera, ao olhar os olhos da Diva, afirma só conseguir enxergar tudo que virá a ser. A partir de então, o narrador-personagem institui o fim da história, impondo ao público uma necessidade de também cruzar fronteiras. Neste instante, os espectadores são convidados a ocupar as cadeiras da plateia.

A última cena do *Como se fosse [im]possível ficar aqui*, executada à italiana, é composta pela apresentação pessoal dos atores e por fragmentos de textos dramáticos clássicos. O público, que agora ocupa seu lugar convencional, assiste aos atores Anderson Marcos, Nayara Brito e Regina Albuquerque falarem de si mesmos, seguidos de interpretações do ator Chico Oliveira para trechos de *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, *As três irmãs*, de Tchekhov, e *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt, respectivamente, estabelecendo conexões metafóricas entre a existência real e a ficcional. Despido das personagens e indagado sobre sua identidade, Chico responde: “eu sou ator”. A cena segue com a recuperação sistematizada de textos e de ações, decorrentes de improvisos no processo de estruturação do espetáculo, e chega ao fim com a explicitação dos desejos e das necessidades – de partir e de ficar – dos atores: “[...] Chico: Eu estou aqui. / Regina: Talvez eu fique aqui. / Nayara: Eu não vou ficar aqui. / Anderson: Eu quero... ir embora daqui” (MACIEL, 2010, p.13).

No palco nu do *Como se fosse*, o estereótipo do retirante, o arquétipo da mãe que renuncia à vida por sua filha e a figura idealizada do artista se mesclam, criam novos sentidos sobre o homem e sobre o mundo no jogo das (im)possibilidades. As transições, no espaço-tempo e nos corpos, refletem a fluência de identidades, as aproximações entre o real e o ficcional que permeiam a cultura contemporânea. As cenas, marcadas pelos movimentos de aproximação e distanciamento da tradição teatral, são resultado do mosaico de pensamentos e técnicas dos diferentes artistas que formam o núcleo.

“Se era pra ser de mentira, por que doeu de verdade?”

Viver a pós-modernidade é experimentar a falência das certezas. Em um contexto de diluição de fronteiras, as linguagens artísticas fluem umas às outras. As técnicas de criação em artes cênicas e visuais se interpenetram e os códigos passam

por um intenso processo de flexibilização. A leitura objetiva, unívoca, talvez seja impraticável diante da comunicação híbrida e polissêmica que caracteriza a sociedade atual. Discutir a pureza na arte contemporânea se configura como negação ao seu caráter processual e às suas interações com a economia, a política e a mídia.

As combinações peculiares de elementos visuais, sonoros e verbais, que permitem a existência do teatro para além da normatização das experiências cotidianas, dá origem ao termo *teatralidade*. Como aponta Pavis (*apud* Fernandes, 2010), tal conceito se define por qualidades construídas no trânsito entre o que se mostra — ou narra — e o que se pode ver/ler, e está intimamente relacionado à encenação, inclusive quando a ilusão de realidade dá lugar à explicitação do código cênico. Com o desencadeamento da já referida crise da *mimese* e as discussões sobre a autonomia e a relevância sociocultural da arte, Artaud (1999) defendia não ser mais tolerável que se produzissem espetáculos de entretenimento, nos quais eram oferecidas ao público apático representações idealizadas do cotidiano. A metáfora teatral se torna obsoleta e os códigos da cena começam a ser reestruturados. O caráter ritual e participativo da arte é resgatado através de um movimento de revisão crítica que, sobretudo nos trabalhos de Gertrude Stein, Sthéfane Mallarmé e Bertolt Brecht, explicita novas possibilidades de criação.

As peças não mais se apresentam como unidades herméticas e a *teatralidade* passa a ser definida como a (im)possibilidade de organização dos diversos elementos emancipados que compõem um espetáculo. Para Pavis (2010), a encenação na atualidade se organiza através de ações performadas sobre objetos diversos, afirmação que explicita a aproximação de conceitos tradicionalmente opostos. A *performance* traz sempre em sua definição a ação consciente frente à uma audiência, em um espaço que se constrói na intersecção dos mundos físico e simbólico. Apesar de seu caráter cênico, diverge do teatro no tocante à tentativa de recriação da realidade a partir do ficcional. A postura de rito que o *performer* assume não condiz com a ideia de representação de um personagem ou reconstrução da estrutura social. A ausência de um centro, como afirma Carlson (2010), caracteriza a *performance* como um jogo de signos em que a possibilidade de um sentido final é desprezada.

O *Como se fosse* se estrutura neste universo de redefinições teóricas e práticas. A autoridade compartilhada, evidenciada no aproveitamento das qualidades técnicas e intelectuais dos atores para a tessitura do texto e da cena, vai de encontro ao conceito tradicional de encenação, que versa sobre o processo de tradução do texto dramático em movimentos e ações apresentadas ao público. A *não-encenação*, estratégia para uso de textos não dramáticos, como define Pavis (2010), é um dos recursos para a composição das cenas com fragmentos narrativos no espetáculo. Nos momentos em que a palavra divide ou reclama mais atenção que a ação, cada ator “[...] procura menos caracterizar um personagem do que deslizar no texto a fim de nele sentir fisicamente o desenrolar e a trajetória [...]” (*ibidem*, p. 32). A utilização de excertos narrativos, como aponta Abreu (2011) é um recurso que restaura a interlocução direta entre ator/narrador/personagem e público, pois, ao dissolver a quarta parede, tão característica do teatro realista, solicita uma imaginação ativa na recepção.

A construção de sentidos no *Como se fosse [im]possível ficar aqui* se desenvolve a partir das referências textuais, ações que são narradas e que, portanto, dão vazão às imagens subjetivas do público; dos objetos que materializam espaços e sensações, tais como a gaiola e os sapatos, símbolos do que permanece e do que transita, respectivamente; e dos movimentos e das transições corporais dos atores no espaço-tempo, que ora representam ora performam papéis e situações. O caráter híbrido da linguagem é evidenciado nas diferentes combinações de códigos, na elaboração das mensagens que, por diversas vezes, são difundidas por meios diferentes, seja através do recurso da simultaneidade ou da repetição. *Teatralidade e performatividade* coexistem na cena de modo que, como expõe Fernandes (2010), seja possível o reconhecimento das estruturas de referência utilizadas e que se preserve o caráter único de cada apresentação, sobretudo do ponto de vista da recepção.

A criação da atmosfera da cena a partir dos movimentos dos atores, reflexo da predominância do *espaço gestual* anteriormente abordado, aproxima o espetáculo de uma experiência em dança. A existência de uma zona de contato entre as duas linguagens é fruto da gestualidade abstrata, da orientação rítmica do texto e da organização cênica proposta pelo encenador. O gosto pela dança é explicitado pela atriz Regina Albuquerque, ao dizer: “[...] sou uma atriz, e a maior parte do tempo sou mãe. Mas o que sou eternamente é bailarina [...]” (MACIEL, 2011, p.10). Embora o núcleo não considere que o trabalho se desenvolva sob a perspectiva da *Dança-teatro* ou do *Teatro Físico*, a fábula é contada por uma colagem de episódios que se equilibram entre passagens narrativas e a movimentação ‘coreografada’ — o narrar e o mostrar que fundamentaram os primeiros exercícios para a montagem.

A pesquisa de linguagem do PINEL segue o fluxo dos interesses e da inquietude criativa de seus membros. O processo de sistematização das descobertas se concretiza com o ritual de compartilhamento com o público. Tornar comuns as referências e os sentidos que se constroem nos ensaios, é colocar à prova a humanidade da obra, pois, para além da técnica e dos códigos, a experiência artística se constrói no paradoxo da materialidade imaterial, é sobretudo uma experiência sensível.

Considerações finais

É inegável que a obra sempre revelou o universo subjetivo de referências de seu autor, no entanto, apenas com a dissolução do modelo aristotélico de arte, a padronização dos processos de criação dá lugar às alteridades materializadas. Comunicar na pós-modernidade é renegociar os significados do individual e do coletivo, compor uma unidade imaginária em um universo de fragmentos.

As fronteiras do *eu* não são mais delimitadas pela percepção do ambiente a partir do sistema sensório-motor. Na era das mediações tecnológicas, as barreiras espaço-temporais se dissolvem, processo que se reflete na mobilidade das identidades.

As relações entre espaço e indivíduo estão impressas no *Como se fosse*, metáforas do partir e do ficar que permearam a vida dos seis integrantes do PINEL. A história de Cícera e da Diva, os sucessivos nascimentos e mortes representados – ou performados – em cena, dizem sobre cada um dos atores e sobre todos que assistem, em uma trama de imagens e textos descontínuos.

O processo de criação do *Como se fosse [im]possível ficar aqui* não está finalizado. Cada nova apresentação revela sentidos outros, construídos no olhar atento de quem assiste a cena. Não há no grupo a preocupação em fazer teatro – ou dança, ou *performance* – nos moldes estabelecidos, nem a pretensão de romper com eles. O objetivo é (di)vagar por caminhos novos, através do corpo, do movimento, da palavra. Construir uma via de mão dupla entre o *eu* e o *nós*.

Referências

- > ABREU, Luis Alberto. A restauração da narrativa. *In*: NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- > ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes: 1999.
- > CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- > CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- > COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- > FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- > GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- > HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- > MACIEL, Diógenes. **Como se fosse [im]possível ficar aqui**. Campina Grande, PB: [s.n.], 2011.
- > NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- > PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- > _____. **Encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Anderson Marcos da Silva, Universidade Federal de Campina Grande
anderson.mrcs@gmail.com