

A Antropologia da Experiência na Dramaturgia do Ritmo

Georgina Furtado/pesquisadora

Este trabalho é fruto de pesquisa teórico-prática desenvolvida no Grupo de Pesquisa, *Aspectos Cênico-Dramáticos*, da Universidade Federal da Paraíba, no Brasil. O título *Performance: Uma Antropologia da Experiência na Dramaturgia do Ritmo* é uma tentativa de abarcar os propósitos fundamentais ou identitários da pesquisa, que envolve um processo de amadurecimento e transformações, que diz respeito não apenas aos aspectos científicos da pesquisa em si, mas também ao meu trabalho como pesquisadora e a idealização dos novos rumos a serem percorridos.

Entendermos quem somos a partir do relacionamento com o “outro” talvez seja um dos grandes desafios da antropologia pós-moderna. Vivemos em um mundo que tendo perdido suas referências ritualísticas a partir da Revolução Industrial, esfacela-se filosoficamente, cientificamente e artisticamente. Em tempos agrários os processos rituais refletiam o homem, manifestava-se através dos ritos em um complexo de relações e trazia consigo aspectos vivenciados pelo grupo, não apenas do trabalho comunitário desenvolvido, mas também, de âmbito afetivo e ideológico.

Na contemporaneidade, o mesmo não acontece, perdemos a noção do que somos e do sentido das nossas vidas, sentimentos e emoções são refreados e institucionalizados por exigências e padrões sociais específicos. Não mais existem verdades absolutas e tudo torna-se questionável. Isto nos faz refletir que talvez apenas o rompimento das fronteiras que separa os vários universos disciplinares, consiga falar em uníssono deste mundo multifacetado. Seria o teatro diretamente das fontes da vida, um teatro-ritual, o vislumbrar de um possível caminho?

Para Antonin Artaud,¹ o teatro-ritual seria um processo pelo qual fariam parte múltiplas dimensões de experiência. Por onde emergiria o que denominou de uma “metafísica em atividade” (Quilici, 2004, p.39), que romperia com padrões pré-estabelecidos, provocando fissuras em tudo que fosse estratificado e sedimentado, e que muito embora nos conduzisse a uma região de incertezas, seria capaz de nos desafiar e abrir as nossas vias perceptivas sobre o mundo. As idéias de Antonin Artaud estavam de acordo com o moderno pensamento antropológico, que procurava resgatar a dignidade

¹ Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, escritor e diretor francês. “O sentido ritual de seu teatro estava no anseio por uma arte “eficaz” como processo de transformação física e espiritual do homem” (Quilici, 2004, p.21).

do “pensamento selvagem”(Quilici, 2004, p.43) e da ação ritual, a partir do entendimento de que o homem e a natureza se integram na transformação do mundo. (Quilici, 2004)

Em 1986, o antropólogo Victor Turner² no encontro anual do American Anthropological Association, organiza simpósio sobre a Antropologia da Experiência que resultaria em um dos seus últimos textos intitulado “Dewey, Dilthey, e Drama: Um ensaio em Antropologia da Experiência”,³ um dos escritos considerados mais significativos da antropologia pós-moderna. Em seus estudos, o antropólogo esclarece que a performance seria parte fundamental da antropologia da experiência, um termo que derivado do francês antigo parfournir, quer dizer, “completar” ou “realizar-se inteiramente”. A performance estaria relacionada ao momento da expressão, ou seja, ao ato de completar uma experiência (Turner, 1986). A performance segundo Turner seria reflexo da experiência, um espelho do homem, portanto da dinâmica da vida, em constante transformação.

Os limites entre arte e vida, entre real e fictício nunca estiveram tão tênues como são hoje na arte contemporânea e em tratando-se da arte do ator muitos destes aspectos ainda precisam ser desvendados e explorados. Faz-se necessário então rever conceitos e subverter paradigmas cristalizados, e o que dizer sobre a hermenêutica voltada a algumas palavras como “ator” e “dramaturgia”? Criar um teatro-ritual capaz de expor o homem em toda a sua plenitude na integração com a natureza requer modificar as lentes do olhar e tentar enxergar as coisas sobre novos ângulos. Roland Barthes define teatro como uma atividade que “calcula o lugar olhado das coisas”(Barthes 1990, p. 85).

Desta forma sob novas lentes do olhar, o “ator” e a “dramaturgia” assumem outros reflexos em nosso trabalho. O “ator” deixa de ser entendido como alguém que apenas “representa” um papel pré-concebido, bem como “dramaturgia” deixa de ser unicamente um texto literário voltado a “representação”. Se estes elementos antes fundamentais da arte do ator não mais existem como nos moldes tradicionais, mas

² Victor Turner, foi um antropólogo britânico (1920-1983): "O pensamento clarifica e generaliza a experiência vivida, mas a experiência é carregada de emoção e vontade, fontes de julgamento de valores e preceitos, respectivamente" (Turner, 1982, pag. 13).

³ TURNER, Victor. 1986. “Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience” In Turner, Victor W. & Bruner, Edward M. (eds.) The Anthropology of Experience. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp. 33-44.

remodelados e transformados, a que nos apegaremos na construção e estudo do nosso teatro ritual? Confiamos esta responsabilidade ao corpo, a sua dramaturgia, naquilo que constitui a própria essência da vida e que é capaz de produzir contextos e sentidos, gerar sentimentos e emoções, o ritmo.

O Ritmo

A nossa vida está imersa em ritmo, toda a nossa trajetória desde quando nascemos até o final dos nossos dias, o que nos mantém em atividade é o ritmo. O ritmo está presente nos nossos conflitos interiores, nas nossas escolhas. Tem início com o aflorar da vida, no movimento e simbiose entre átomos, moléculas e células e está presente na dinâmica de forças, na potência gerada da interação das infinitas partes que compõe o universo. Também está presente quando pensamos, imaginamos, subjetivamos. E até mesmo na aparente ausência de vida. Na total imobilidade.

Rememorando um fato marcante da minha vida, quando observava a minha avó em seu leito de morte, chamou-me a atenção aquela forte presença. Na aparente ausência de vida, havia algo no corpo que o mantinha presente. E eu me interrogava como podia haver expressão de uma total ausência.

Conversando com atores-pesquisadores e amigos que dividiam comigo a pesquisa sobre ritmo na Universidade Federal da Paraíba, tentamos compreender o fenômeno e associá-lo ao trabalho do ator. A expressão da morte, quando não se queria expressar absolutamente nada, estava ali, viva na minha frente. Internamente algo acontecia com o corpo, que ainda o mantinha, mesmo em processo de degeneração, expressivo. Havia uma potência de vida, um ritmo em um corpo que se dissolvia.

No trabalho do ator precisaríamos então, criarmos e dissolvermos o nosso corpo ainda em vida, para alcançarmos semelhante presença? A bailarina inglesa Margot Fonteyn (1919-1991)⁴ descrevia a sua arte como “um corpo que nasce, cresce e morre a cada espetáculo”.⁵ Criar um corpo e ao mesmo tempo dissolvê-lo. Esta seria a arte do ator que procuramos na criação do nosso teatro-ritual? Um corpo cuja presença e expressividade acabaria por transbordar, desmanchar-se em múltiplos sentidos,

⁴ Margot Fonteyn (1919-1991) – Foi Primeira-Bailarina do Royal Ballet de Londres.

⁵ Fonte:Veja, 27 de fevereiro, 1991-nº9-Ano 24-Edição 1 171-Datas – Editora Abril – pag:71.

tornando-se corpo-mundo, engajado com tudo aquilo que diz respeito ao homem e a vida?

De acordo com Gilles Deleuze, Baruch Espinosa define corpo em duas proposições simultâneas:

A primeira proposição, tem o corpo como um grupo infinito de partículas que relacionam-se por repouso e movimento. As diferentes velocidades entre partículas, através de forças interativas é que definem as particularidades de cada corpo. A segunda proposição, define corpo como sendo a capacidade de afetar e ser afetado e neste processo corpo e mente estariam agindo juntos. Para Espinosa corpos são vias, meios, definidos pelos afetos que são capazes de gerar, receber e trocar. Portanto para Espinosa o corpo seria uma entidade relacional que nunca estaria completamente formado, mas seria constantemente informado pelo mundo. (Espinosa apud Deleuze, 2002)

Um corpo que informa e é informado seria um corpo que possui dramaturgia própria e tem a capacidade de reescrevê-la a partir das relações. Em nosso trabalho buscamos criar um corpo a partir do ritmo individual e coletivo, feito de inter-relações, um corpo que nunca estará completamente acabado e que se dissolve sempre que passar de um sentido a outro, de um contexto a outro. Um estudo antropológico a partir da dramaturgia do corpo envolve enfrentar desafios no rompimento das fronteiras disciplinares entre teatro e antropologia.

Como todo trabalho científico, o uso de técnicas específicas torna-se primordial para o desenvolvimento da investigação. Em tratando-se do nosso teatro-ritual a palavra “técnica” precisa ser considerada de uma forma diferenciada. Ao contrário da ciência moderna ocidental, que utiliza técnicas capazes de intervir na natureza de forma a dominá-la para produzir conhecimento. A técnica que utilizaremos, assim como as técnicas arcaicas, intervém de modo a “complementar” processos já intrínsecos da natureza, pois tem no ritmo a sua unidade elementar.

Fundamentando a pesquisa considerando o viés teatral, criamos na fronteira das concepções sobre ritmo de dois diretores teatrais, Konstantin Stanislavski⁶ e Eugenio Barba⁷, a nossa própria abordagem teórico-prática. Sendo assim, o ritmo em nossa pesquisa constitui-se de três aspectos:

⁶ Konstantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, produtor, diretor russo e pedagogo.

⁷ Eugenio Barba (1936-) é diretor, teórico e fundador do Odin Teatret e da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

Primeiro, quando gerador de sequências de ações que impulsionam o processo criativo do ator, através de ações físicas ou psicofísicas. Portanto seria a variação da velocidade dos movimentos ao longo do tempo que revelam estado e comportamento do ator, produzindo contextos e sentidos.

Segundo, quando entendido como potência, diferença de forças opostas. Portanto, as intenções e comportamentos do ator seriam guiadas por uma diferença de potencial, gerada a partir da oposição de forças nervosas e musculares.

Terceiro, quando da conexão dos dois aspectos anteriores, na inter-relação entre estes, na criação do ritmo que se faz individual e coletivo das trocas entre atores, espectadores, direção pedagógica, espaços e objetos.

Desta forma, ao longo do processo envolvendo as três concepções sobre o ritmo, estaremos escrevendo uma dramaturgia corporal, que pode gerar reflexão sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Ao mesmo tempo cria-se um corpo que no limiar de sua criação, torna-se um eu dissolvido, composto de tensões, experiências, subjetividades. Esta dramaturgia busca ir ao encontro do homem, de uma identidade perdida, de uma tradição, através do estudo do corpo uno, mas também corpo-mundo, intelectualizado, munido de trocas e relações.

“Bárbara” e o processo ritual

O Corpo onde emergem subjetividades e emoções

O nosso teatro-ritual que tem no corpo a sua gênese e objeto de estudo, foi intitulado neste trabalho como “Bárbara”, tendo em vista dois principais motivos: Primeiro devido à utilização de fragmentos de textos da personagem homônima da peça Calabar de Chico Buarque e segundo, aliado ao fato de que como pesquisadora e atuante do processo, faço a maior parte das análises das sensações e afetos originários do meu próprio corpo, que paulatinamente vai sendo gerido de forma diferenciada através das inter-relações com os demais atores-pesquisadores e colaboradores envolvidos na pesquisa.

Partindo do pressuposto que tentaremos romper em nosso estudo com as fronteiras entre teatro e antropologia, desembocando no universo da sociologia das emoções, consideraremos para desenvolvimento do nosso trabalho, o grupo envolvido

na pesquisa, bem como o espaço, elementos e objetos como uma célula social. Desta feita, possuidora de características próprias, culturais e sociais do universo do qual pertence, ou seja, o grupo Aspectos Cênicos Dramatúrgicos e seus atores-pesquisadores.

O interesse consiste então, em analisar como estes elementos em confronto, munidos pelas trocas, podem superar os limites impostos pelo próprio universo amostral da experiência e se constituir alusivamente em uma transformação social. Portanto a criação de um corpo, que começa solitariamente, do abandono do próprio corpo do ator no processo e na constituição de uma nova identidade, marcadas por tensões entre real e fictício. Mas ao mesmo tempo, uma identidade solúvel já que se compõem de subjetividades e emoções.

Considerando que este pequeno universo amostral, possa ser levado ou gerido em outros universos e do contato com os espectadores, partimos do entendimento que a palavra ator precisa extrapolar as fronteiras da arte, ou seja, fazer com que tornem-se imersos no processo, os sujeitos considerados atores sociais. É justamente na troca e junção entre atores e atores sociais que transbordaria o nosso teatro-ritual.

Nesta análise dividimos a experiência em três fases, conforme os ritos de passagem assim designados pelo antropólogo Victor Turner. Estas fases constituem transições capazes de promover a construção dos novos papéis sociais.

A fase de “**separação**” – no qual os participantes são isolados da vida cotidiana, passando a viver “fora” da sociedade; (Quilici, 2004, p.67)

A fase da “**margem**” ou “**liminaridade**” – composta por experiências que possibilitam a dissolução dos antigos papéis e criação dos novos; (Quilici, 2004, p.67)

A fase de “**reagregação**”, na qual os “iniciados” são recebidos pela sociedade, assumindo um novo status social. (Quilici, 2004, p.67)

Será no transcorrer das três fases que estaremos realizando o nosso teatro-ritual, conforme descreveremos abaixo:

Fase de “**separação**”:

Momentos em que nos sentimos como se tateássemos no escuro. Procuramos por algo, mas não sabemos o quê. Os atores trazem consigo em suas memórias experiências pessoais e de pesquisa e mesmo que involuntariamente, passam a fazer

parte da experiência coletiva. Um processo de crescimento, de busca, mas também de encontro.

Fase de “**liminaridade**”:

Realizamos esta fase em três etapas:

I: SOLITUDES

II: CONTATOS

III: CONEXÕES E VOCALIZES.

I: SOLITUDES

Os atores experimentaram seqüências de ações e alteraram o ritmo. Foram então surgindo materiais subjetivos que aos poucos ia produzindo contextos e sentidos, sentimentos e emoções:

Subjetividades da Atriz1: Algo tenta escapar de suas mãos, ela agitadamente tenta trazê-lo para perto de si, e de repente o conquista.

Subjetividades do Ator1: Um líquido corre pelos seus braços e mãos, sensação de tranqüilidade. Mas quando chega na altura dos ombros, ansiedade e nervosismo é o resultado da transformação.

Subjetividades do Ator2: A mudança de ritmo acontece em ação interior, pois o mesmo permanece imóvel. Um riso repentino, em um olhar para a Atriz1, faz tudo acontecer. Uma virada, um salto de imagens e que nos provoca como espectadores, na tentativa de produzir sentidos.

Subjetividades da Atriz2: Ela calmamente procura por algo ou alguém em cada um deles. Percebe que talvez seja impossível encontrar, a procura torna-se aos poucos nervosa, reflexos dos rápidos movimentos da cabeça.

II: CONTATOS

Neste momento surgem as relações. As seqüências de ações físicas são as da I Etapa (*Solitudes*) acrescidas dos materiais originários das relações:

Todos se olham. O Ator1 reage, corre sentado, pára, se abraça, corre sentado, foge desesperado da Atriz2. A Atriz1 permanece com a sua seqüência inicial de ações,

ainda sem alterações. O Ator2 ri, só que agora o riso produz som, é livre, ganha uma vitalidade maior.

III: CONEXÕES E VOCALIZES

Neste momento introduzimos trechos da peça Calabar. Os trechos continham reticências antes e depois das falas. Estas reticências deveriam ser preenchidas com ações, ou seja, as falas só deveriam ser pronunciadas quando fosse a última coisa necessária a ser feita, quando justificada pelo ator a partir de suas ações. Então existiria um Passado e um Futuro a ser preenchido pelas ações físicas. Estas ações também foram inicialmente executadas com objetos como bastões, bem como a utilização do equilíbrio precário que criavam impulsos e tensões no corpo do ator produzindo ações interiores como pensamentos e imagens.

Fase de “reagregação”:

Nesta fase os atores constituem um só corpo dentro do processo, um corpo dissolvido, feito de subjetividades e emoções e que denominamos em nosso teatro-ritual de Bárbara. O texto abaixo surgiu das minhas percepções como atriz-pesquisadora participante do processo, como também pelas que foram impulsionadas pelas análises dos registros em vídeo:

“Um mundo onde ninguém a enxerga, ela observa o “outro”. Aquele que se molha, aquele que tudo observa e apenas ri. O “outro” que apenas assistia e ria, no momento exato se compadece dela e quando ela começa a fugir, daquela “olha Bárbara eu preciso te contar...” ele também se desespera e vai ao encontro da “outra”, agora com fisionomia séria, diz “Ei! Ei! Já chega!” Mas ela já exausta cai ajoelhada ao chão e calmamente, em súplicas: “Pensa nele...pensa nele Bárbara! Fecha os olhos!” E “aquele” que finalmente se aproxima, se ajoelha próxima a ela pega em suas mãos com ternura: “Você não precisa me levar a sério.” Os dois se olham insistentemente. A “outra” como de súbito: “O seu turno está acabado!” Os quatro se olham e então silenciam.”

Considerações Finais

Atravessando a fronteira entre teatro e antropologia, seguimos em busca da construção de um corpo que pudesse ser ao mesmo tempo uno e coletivo, munido de experiências, de trocas e relações, e que pudesse falar do ser humano e da vida. Para isto, fomos relacionando as idéias do teatrólogo e diretor teatral Antonin Artaud (1896-1948) e do antropólogo Victor Turner (1920-1983) para realização de um teatro que pudesse abranger os dois universos disciplinares, o teatro e a antropologia, tornando-se um teatro-ritual. Este teatro tem como dramaturgia o corpo, aquilo que é capaz de produzir contextos e sentidos, gerar sentimentos e emoções, o ritmo.

O nosso teatro-ritual intitulado neste trabalho como “Bárbara” e que tendo uma poética própria, quando imersa em contextos sociais específicos, pode ser capaz de gerar múltiplas experiências e leituras. Desta forma, vamos ao longo do processo ritual de “Bárbara” projetando a pesquisa, abrindo novos caminhos, e adentrando em outros campos disciplinares, como o da sociologia das emoções. “Bárbara” vai tornando-se um corpo dissolvido, de onde emergem as subjetividades e as emoções, mas simultaneamente vai tornando-se instrumento de análise.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Teodora de Araújo. *Heranças de Corpos Brincantes: Saberes da Corporeidade em Danças Afro-brasileiras*. Natal/RN: EDUFRN, 2006.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicole. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994 (Trad. Patrícia Alves)
- _____. *A mis espectadores: Notas de 40 años de espetáculos*. Asturias: cajAstur, 2004.
- _____. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Brasília: Teatro Caledoscópio, 2010.
- _____. *Queimar a Casa: Origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta: Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Fios do Tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CONRADO, Aldomar. *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- COHEN, Lola. *The Lee Strasberg Notes*. New York: Routledge, 2010.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. *Mil Platôs: vol. 3*. São Paulo: Editora 34 Letras, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza, Filosofia Prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- EINES, Jorge. *Hacer Actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A, 2006
- GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. São Paulo-S/P: Iluminuras, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia um teatro pobre*. México: Siglo XXI editores s.a, 1970.
- GUINSBURG, J, FERNANDES, Sílvia. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HETHMON, Robert H. *Strasberg – At The Actor's Studio*. New York: Theater Communications Group, 2000.

- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Emoções, Sociedade e Cultura: a categoria de análise emoções como objeto de investigação na sociologia*. Curitiba: Editora CRV, 2009.
- KUSNET, Eugenio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: MEC-Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético. Uma Pedagogia da Criação Teatral*. São Paulo, Editora SENAC- S/P, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- LÜDKE, Menga e ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*.
São Paulo: EPU, 1986.
- LYCURGO, Tassos. *O Fim da Educação: elementos epistêmicos da ignorância*. Natal: EDUFRN, 2008.
- MOREIRA, Daniel Augusto. *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *A Preparação do Ator*. 22ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *A Criação de um Papel*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *A Construção da Personagem*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.
- STRASBERG, Lee. *Um Sonho de Paixão – O desenvolvimento do Método*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Experience*. Illinois: Illinois Books edition, 1986.
- _____. *Dramas, Campos e Metáforas*. Niterói: Eduff, 2008.

_____ *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____ “*Betwixt and between: o período liminar nos ritos de passagem*” . In: Floresta de símbolos. Niterói: EdUFF, 2005. p. 137-158.

TRÍBULO, Juan. *Stanislavski-Strasberg: mi experiencia de actor con la emoción en escena* – 1ª ed. Buenos Aires: Atuel, 2006.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.