

# **CARTOGRAFIA DE UMA CRIAÇÃO COLABORATIVA: A ENCENAÇÃO RAPSÓDICA DO ESPETÁCULO ALTO MAR\***

***CARTOGRAPHY OF A COLLABORATIVE CREATION:  
A RHAPSODIC STAGING OF THE SPECTACLE ALTO MAR***

***CARTOGRAFÍA DE UNA CREACIÓN COLABORATIVA:  
LA ESCENIFICACIÓN RAPSÓDICA DEL ESPECTÁCULO  
ALTO MAR***

**Phelippe Celestino**

**Phelippe Celestino**

Mestrando em História do Teatro no PPGAC/  
ECA/USP. Formado em Direção Teatral.  
Desenvolve pesquisas na área de encenação,  
dramaturgia e história do teatro brasileiro.

\* O autor dedica esse estudo a Aline  
Serzedello, Letícia Rachid, Nina Caetano e  
Vinícius Amorim.

## Resumo

Este artigo compreende um breve estudo e análise do processo de criação do espetáculo *Alto Mar*. Debruça-se sobre o detalhamento e investigação do conceito de *rapsódia*, a fim de pensar sua aplicabilidade cênica, postulando assim uma *encenação rapsódica*. Além disso, traz à tona apontamentos e considerações sobre o conceito de *processo colaborativo*. Tem-se como objetivo demonstrar como esses conceitos possuem relações políticas, estéticas e ideológicas de ruptura com a tradição dramática e realista quanto à concepção de teatro de cunho clássico e burguês.

**Palavras-chave:** Rapsódia, Processo colaborativo, Teatro contemporâneo.

## Abstract

This article includes a brief study and analysis of the process of creating the spectacle *Alto Mar*. It bends over the detail and research of the concept of *rhapsody* in order to think its scenic applicability, thus postulating a *rhapsodic staging*. Moreover, it brings out notes and considerations on the concept of *collaborative process*. It has been intended to demonstrate how such concepts' political, aesthetical, and ideological relations break with the dramatic and realist tradition on the design of classic and bourgeois theater.

**Keywords:** Rhapsody, Collaborative process, Contemporary theater.

## Resumen

En este trabajo se hace un breve estudio y análisis del proceso de creación del espectáculo *Alto Mar*. Para ello, se lleva a cabo el detalle y la investigación del concepto de *rapsodia*, con el fin de pensar en su aplicabilidad escénica, postulando así una *escenificación rapsódica*. Por otra parte, se analizan notas y consideraciones sobre el concepto de *proceso colaborativo*. El objeto es demostrar cómo tales conceptos tengan relaciones políticas, estéticas e ideológicas, que rompen con la tradición dramática y realista en el diseño de la naturaleza del teatro clásico y burgués.

**Palabras clave:** Rapsodia, Proceso colaborativo, Teatro contemporáneo.

**Figura 1** – Espetáculo *Alto Mar*



Fonte: Fotografia Ricardo Maia

Este estudo se coloca como uma crítica do processo de elaboração, criação e construção do espetáculo *Alto Mar* (Figura 1), que veio a público nos dias 4 e 5 de julho de 2015, na Sala 35, em Ouro Preto (MG). Trata-se do resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso<sup>1</sup> em Direção Teatral desenvolvido pelo autor deste artigo sob a orientação da pesquisadora, dramaturga e *performer* Nina Caetano, na Universidade Federal de Ouro Preto.

Desenvolvido, a princípio, como uma investigação sobre o conceito de *rapsódia* aplicado à encenação, e norteado por preceitos e pressupostos do *modo de criação* denominado como *processo colaborativo*, o trabalho lidou consequentemente com instâncias de questionamento e desconstrução da lógica vigente nas classes dominantes e de suas diversas formas de atuação sobre a sociedade.

Logo, serão expostas as diretrizes que sustentam essa afirmação, refletindo sobre como a *rapsódia* (SARRAZAC, 2002) e o *processo colaborativo* (ARAÚJO, 2011) são capazes de incitar dinâmicas de criação e relação que

1. A monografia pode ser acessada em <[www.academia.edu/30174284](http://www.academia.edu/30174284)>.

agem como rupturas diante da lógica mercadológica, paradigmática e convencionalista no que tange as relações criacionais, sociais e políticas.

De início, buscava-se um material cênico que discutisse a questão da *liberdade* no mundo contemporâneo. Em meio ao desenrolar das vivências e experiências em sala de ensaios, houve um recorte, configurando um trabalho voltado à reflexão da diversidade sexual e da violência contra a mulher. Trazendo à cena fatos reais e referências diretas à contemporaneidade, lidou cênica e diretamente com questões frementes da política e sociedade atuais, tentando, acima de tudo, uma investigação estética que se colocasse oposta à lógica do drama burguês e da encenação realista.

### **Singularidades circunstanciais: a busca pela colaboratividade no modo de criação**

*O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não desejamos.*  
(Araújo, 2011)

Passemos rapidamente pelo detalhamento da equipe que se dispunha a colaborar conosco nesse processo de formação. As pessoas envolvidas, além do autor deste trabalho, eram dois atores e uma preparadora corporal. Essa conjuntura foi a que se efetivou, pois de início havia outros atores, mas por motivos diversos, eles se ausentaram.

Do ponto de vista “ideal” de um *processo colaborativo*, não possuíamos outras funções artísticas além da atuação, encenação e preparação corporal. Diante disso, notamos que impor determinado conceito às nossas reais circunstâncias, apenas por mero desejo, seria “forçação de barra”, e então decidimos ressignificar, à nossa maneira, o que primávamos no *modo colaborativo de criação*. Sendo assim, instituímos uma reapropriação perante o *processo colaborativo*, o que denominamos posteriormente como *dinâmica colaborativa*, pois “não há dúvida de que cada artista deve buscar a maneira

de trabalhar com a qual mais se identifique” (ARAÚJO, 2011, p. 133). Mas, por que o *processo colaborativo*?

Porque era sua essência que nos havia alimentado um pensar, do ponto de vista da criação, fundamentado em elementos de organização *democrática e compartilhada, sem supressões absolutas ou monopólios criativos*. Dentro disso, há também, sem sombra de dúvidas, a força semântica imanente à noção de *processo colaborativo*, marcada pela sua importância histórica no teatro brasileiro: possui fortes origens em determinado contexto sócio-histórico, no qual, com o surgimento da tecnologia e das redes sociais, passou a verticalizar a relação colaborativa, fazendo-a instrumento de produção compartilhada e de agenciamento justaposto de diversidades (Ibid., p. 83).

Além disso, e para nós o mais importante, refere-se à capacidade e potencialidade do modo de criação colaborativo em *agenciar, provocar, estimular e articular* os conceitos rapsódicos que elencamos aqui anteriormente.

A dramaturgia – e a cena – produzida em processo colaborativo vai incorporar essa presença de planos distintos, identificáveis, por exemplo, no amplo espectro de registros, no cruzamento de referências, no choque de discursos, na estrutura fragmentada e no mosaico de textos e cenas. O elemento dramático coabita com o épico, o lírico, o testemunho, o documental criando uma cena – e um texto – multifacetada. (ARAÚJO, 2008, p. 80)

Antônio Araújo, diretor do grupo pioneiro no desenvolvimento e sistematização do processo colaborativo no Brasil, utiliza em sua argumentação teórica o termo “colcha de retalhos”. Esse conceito também é utilizado algumas décadas antes por Sarrazac, ao analisar a obra *La Gangrène*, de Daniel Lemahieu. O pesquisador francês menciona o fato de essa obra ter sido “concebida como uma manta de retalhos” (2002, p. 75). Essa coincidência ressalta a potencialidade do *processo colaborativo* em estimular e provocar a experimentação e utilização de procedimentos *rapsódicos*.

Poderia ser apontada ainda a existência de um elemento fragmentário, de justaposição de cenas sem forte ligação causal, produzindo uma estrutura dramática mais aberta e ramificada. Tal configuração, marcada por elementos de colagem, intertextualidade e cadeias de leitmotiv, é resultado direto do conjunto diversificado de vozes artísticas presentes

no processo, e poderia incorrer em flacidez estrutural e em peças “colcha-de-retalho” (ARAÚJO, 2008, p. 67)

Sendo assim, logo na primeira reunião do grupo acordou-se que nosso *método* seria coletivizado e nosso *modo* seria o colaborativo. Isto é, nossa política relacional estava pautada antes numa *dinâmica colaborativa* inerente ao conceito de *processo colaborativo*, do que propriamente no modelo ideal – se é que ele existe. Assumíamos, assim, nossas dificuldades circunstanciais e também refletíamos sobre a metodologia que adotaríamos dali em diante, tendo em vista as particularidades intrínsecas ao nosso contexto. Eis, portanto, nossos pressupostos:

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas também na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos como do sentido geral do espetáculo. (ARAÚJO, 2011, p. 133)

## ***A rapsódia e seu potencial de ruptura: pensando os procedimentos de criação***

Surgido na França no início do século XVIII com Denis Diderot, através de sua proposta de gênero intermediário entre a tragédia e a comédia, o drama burguês perdurou durante o século XVIII, e se destacou no teatro brasileiro em meados do século XIX em diante. E, desde então, o teatro se tornou no senso comum, basicamente, sinônimo de drama, sustentando-se sobre as questões do universo intersubjetivo, dos conflitos familiares vividos pelas famílias burguesas em seus *microcosmos intraficcionais*. *A rapsódia* nos interessa à medida que se apresenta como *pulsão* de ruptura da concepção teatral burguesa.

A pulsão rapsódica na escrita – ou no espetáculo – corresponde a esta tentativa, de longe a longe reiterada, de recuperar o descontínuo – ou o desunido – que preside originariamente à relação teatral. Reabrir o pal-

co original do drama, desobstruí-lo da hiperdramaticidade do diálogo do teatro burguês. Deixar uma ou outra voz para além da das personagens, abrir caminho. Não é de modo algum a do “sujeito épico” de Szondi, essa é ainda uma voz excessivamente dominada e, afinal, demasiado abstrata, mas sim a voz hesitante, velada, balbuciante do rapsodo moderno. (SARRAZAC, 2002, p. 234)

A esfera dramática burguesa, “fundada no intercâmbio dialogado das subjetividades, na superação das crises íntimas pela atividade, no elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo” (CARVALHO apud SZONDI, 2004, p. 11), deixa de fazer sentido quando se percebe que a sociedade caminha para “uma ‘vida que não vive’, com sujeitos coisificados, homens tornados estranhos a si mesmos pela exploração mercantil de sua substância vital” (Ibid., p. 10), justaposta “num mundo de esferas públicas dependentes do capital privado” (Ibid., p. 15). Percebe-se, então, que “a crença teatral na atividade virtuosa – espécie de acordo de transição entre a ética burguesa e a aristocrática – torna-se suspeita como conduta universal quando ‘a vida individual concreta é devorada pela abstrata vida geral’” (Ibid., p. 15). Isso configura, pois, a forma *clássica e burguesa* do *drama* como “historicamente datada e ideologicamente conformada” (Ibid., p. 12).

O drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças “documentos de uma intimidade permanente” [...] A base da organização social burguesa, a pequena família patriarcal oferece assim matéria farta para o drama burguês do século XVIII. Em nome dos homens comuns se constroem os enquadramentos moralizantes da pedagogia dramática. (Ibid., p. 13)

Os *gestos* rapsódicos, tal qual como expostos por Sarrazac, funcionariam de modo a evidenciar os “rasgos nas cortinas de lágrimas e desejos do drama” (Ibid., p. 15). Traz à tona a tessitura dramática de cunho burguês classicista, deixando à mostra o “tecido que seria tantas vezes recosturado por um processo social e econômico de aburguesamento que encontrou meios mais eficazes de se perpetuar como forma e como ideologia na indústria de entretenimento de massa.” (Ibid.)

Portanto, o denominador comum a todos os *traços rapsódicos* se refere diretamente, cada qual em sua medida, a tudo que se opõe à ideia aristotélica de *belo animal* como engendrada pelo classicismo renascentista, ou melhor, à concepção do que é natural, harmonioso, homogêneo, orgânico e uniforme. Pois, “durante vários milênios, esta analogia fez dogma e acompanhou o progresso do drama. Logo, subverter a estética clássica é prioritariamente intervir nesse lugar metafórico onde se elabora uma concepção organicista do drama.” (SARRAZAC, 2002, p. 53)

Ao deslocarmos a concepção de drama da noção de belo animal tem-se o *monstro*, adentramos em território de infinitas possibilidades, não mais buscamos a *mimesis dramática intraficcional e individualizada*, desvencilhamo-nos dos dogmas, dos paradigmas e das referências dramáticas de representação clássica e burguesa. Assim, a cristalização que essas estéticas engessaram sobre a *escrita teatral* é substituída pela livre associação dos diversos elementos que compõem os múltiplos *gestos de escrita*. O desejo se faz então por “hibridações mais vastas: cruzamentos, já não entre gêneros literários historicamente delimitados [...], mas entre os grandes *modos poéticos*, que remetem para formas originais e estão dotados de um fundamento antropológico: o épico, o dramático e o lírico.” (Ibid., p. 54, grifo no original)

Ao postular uma perspectiva teórica fundada sobre o preceito básico de ruptura do *belo animal* aristotélico reinventado pela tradição clássica renascentista, Sarrazac proclama a emergência da justa expressão formal das questões humanas vibrantes na contemporaneidade, pois “escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na “conversão” das formas” (Ibid., p. 34). Além disso, “não se trata de, em nome de qualquer modelo “mecanicista”, desumanizar o drama, mas sim de produzir obras *contra naturam* e preferir à imitação rígida da bela natureza a livre variedade dos monstros.” (Ibid., p. 56)

Portanto, denota-se que a transgressão perante a lógica, dinâmica e formalidade burguesas quanto ao drama, fundadas em grande medida na concepção clássica, formula uma ressignificação do espaço teatral a fim de torná-lo novamente a tribuna de assuntos públicos que estão na ordem do dia, e que não se restringem à interioridade enclausurada relativa à burguesia.

Postula-se, portanto, que os *gestos rapsódicos* são meios potentes para essa reforma na prática teatral. E, investigando-os na sala de ensaio, verificou-se a possibilidade de uma *encenação rapsódica*<sup>2</sup>.

## Elaboração do dispositivo para criação de materiais cênicos: reapropriação dos *viewpoints*

Os *viewpoints* foram primeiramente formulados nos anos 1970 pela coreógrafa Mary Overlie. Já a teoria dos *viewpoints*, tal como se popularizou, foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau. E apesar de a técnica *viewpoints* ter se espalhado por muitos lugares e países, aqui no Brasil não há uma bibliografia vasta e considerável acerca do assunto, e são bem poucos os artigos que abordam o tema.

Diante disso, o que tínhamos de aproximação com o *viewpoints* era basicamente uma breve vivência prática, que se dera a partir de outra experiência do diretor em outro grupo que esteve envolvido. É a partir disso que podemos dizer que chegamos a essa dinâmica que possui *fundamentos* na técnica dos *viewpoints*.

Nosso trabalho herdava basicamente a utilização das *raias* e de alguns outros *princípios de movimento*. As *raias*, para nós, eram linhas imaginárias traçadas de uma parede da sala a outra, paralela. Nessas *raias* desenvolvíamos algumas *variações básicas* exploradas comumente nas disciplinas de expressão corporal, ou seja, antes mesmo de serem preceitos dos *viewpoints*, “são ideias que todo intérprete vem usando desde o início dos tempos” (MATHER, 2010, p. 4)

- Plano: alto, médio e baixo;
- Direção: para frente, para o lado (direito ou esquerdo), para cima e para trás;
- Peso: leve, equilibrado e pesado;
- Densidade: rígido, firme e mole;
- Velocidade: lento, normal e rápido.

---

2. No artigo “A vertigem rapsódica de Jó: aspectos rapsódicos no espetáculo *O livro de Jó do Teatro da Vertigem*”, publicado na 8ª edição da revista *Pitágoras 500*, detalhamos, com maior rigor e de forma comparativa, a relação entre *rapsódia* e *processo colaborativo*, e que caracteriza o que denominamos como *encenação rapsódica*.

Os elementos básicos da técnica do *viewpoints* propriamente dita são bem mais complexos e compreendem um conjunto formado por seis grupos, que se subdividem em outros fatores de movimento. Mas, nosso interesse maior no *viewpoints* consistia no conceito das *raias* e os desdobramentos que delas surgem; e na movimentação disciplinada de um repertório de movimentos articulados a variações de deslocamento.

Tinha-se, então, um jogo com suas devidas regras e possibilidades. Este se fez presente na maior parte dos ensaios, e começava, na maioria das vezes, a partir da proposição aos atores de que eles se deslocassem na *grade* – pois as *raias* eram paralelas e perpendiculares – utilizando um único repertório físico: ou um tipo de *salto*, ou uma *movimentação corporal* mais específica, ou uma *sequência de movimentos*. Aspecto comum às possibilidades de expressão corporal era o fato de que, em sua maioria, as movimentações tinham sido apreendidas com a preparadora corporal.

Primeiramente, o deslocamento deveria seguir somente um repertório, por exemplo, um *salto*. Conforme o exercício ia se desenvolvendo, *fundamentos básicos de variação de movimento* eram propostos pelo condutor. Por exemplo, se o condutor propusesse as indicações “leve” e “alto”, os atores continuariam a realizar o salto, mas agora improvisando a partir dessas provocações, e tendo em vista, sempre, a ideia do deslocamento em *grade*.

Antes de prosseguirmos, uma observação: os repertórios iniciais, que funcionavam como a matriz incipiente dos jogos de deslocamento, precipitavam-se totalmente ressignificados. A base ainda era visível, mas as possibilidades haviam se multiplicado, graças aos estímulos das *variações básicas* articuladas ao jogo que somente o deslocamento através das *raias* podia proporcionar. Notou-se que essa dinâmica de criação era marcada fortemente pelo condicionamento que, a princípio, gerava um impacto limitador, mas que por fim culminava numa explosão – e implosão – criativa. É como se, para existir o ímpeto criativo, fosse necessário antes provocá-lo, de modo a restringir sua aleatoriedade deliberada. Ressalta-se, ainda, que uma vez submetidos a essa dinâmica de jogo, os atores percebiam com maior clareza cada mínimo detalhe de movimento que era realizado, pois se há a repetição exaustiva de apenas um sentido retilíneo e uma matriz única de movimentos, qualquer gesto fora disso, por mais

ínfimo que fosse, era percebido. E é graças a esse aguçamento da consciência corporal que as futuras intervenções e interferências – permitidas, liberadas e estimuladas pelo condutor – ocorriam com maior discernimento e precisão.

Depois de um tempo considerável de experimentação, que transitava entre 45 e 60 minutos, conforme o planejamento do ensaio, pedia-se aos atores que, a partir do que fora vivenciado na experimentação, construíssem uma sequência de movimentos. Elaboravam-na, repetiam, e uma vez estando ela devidamente apreendida, avançávamos.

Este primeiro exercício de criação era sempre seguido de outro, textual. Com as sequências de movimentos criadas, propunha-se aos atores que eles as executassem agregando textos que geralmente discutíamos no início dos ensaios. Não era necessário que eles decorassem os textos *ipsis litteris*, mas sim que o sentido geral fosse compreendido minimamente, utilizando-se de palavras-chave que mais lhe importavam enquanto expressão do sentido geral dos textos propostos. Os fragmentos textuais eram trazidos pelo diretor ou pelos próprios atores, conforme a própria vontade de cada um, e o denominador comum era que a temática fosse *liberdade*. Além disso, estimulava-se a proposição de textos não-dramáticos, tais como poemas, notícias de jornal, romance, textos científico-acadêmicos etc.

E, como se tratava de textos que não estimulavam ou supunham uma interpretação realista e “dramatizada,” logo de início havia uma ruptura com a concepção aburguesada do ponto de vista teatral. Isso, de certo modo, gerava uma dificuldade por parte dos atores. Araújo (2008) menciona isso como uma modalidade de não-interpretação, e aponta:

Talvez pela falta de experiência nesta última modalidade, alguns atores sentiam dificuldade quando lhes era solicitado para “pararem de interpretar”, isto é, simplesmente dizerem o texto ou executarem um movimento com naturalidade. Além da dificuldade técnica de realização deste registro, havia uma desconfiança em relação a ele, seguida, em geral, do sentimento – equivocado – de “perda” de qualidade interpretativa. (Ibid., p. 140)

Sendo assim, esse acordo nos apontava em direção aos *gestos rapsódicos*, pois ao realizar esse ato de incluir na experimentação teatral textuali-

dades diversas, caminhávamos para os procedimentos de *hibridação* e *colagem*, não apenas na dramaturgia, mas também na *atuação* e na *encenação*.

## O sujeito na contemporaneidade: a *biopolítica*

No que tange à temática dos fragmentos textuais, pode-se dizer, a princípio, que *liberdade* trata-se de um campo inevitavelmente amplo e, sem dúvida, demasiado genérico. Todavia, o que mais nos interessava em relação à liberdade estava no fato de acreditarmos que contemporaneamente a sua aplicação não era mais condicionada diretamente às antigas instituições religiosas e políticas: o Estado e a Igreja não eram mais os detentores diretos da *ordem* e da *moral*. Ou seja, nos tempos de hoje parecia-nos que esses poderes tinham sido estratificados para a *subjetividade* de cada indivíduo.

Portanto, se até outrora quem *vigiava* e *punia* eram as instituições formais, atualmente quem exerce essa função de forma declarada são exatamente os próprios sujeitos, não somente para consigo mesmos, mas também para com os outros. Ou melhor, nos dizeres de Peter Pál Pelbart (2007, p. 58): “nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida, como nessa modalidade contemporânea do biopoder”

Nesse sentido, sugeri que abordássemos a relação sócio-política do sujeito com o exercício de sua própria liberdade e também com a dos outros. Então, em discussões com a orientadora do trabalho, definiu-se que o conceito de *biopolítica* (FOUCAULT, 2008) nos contemplava nesse aspecto almejado.

Logo, inferir uma pesquisa verticalizada a partir da *biopolítica* demandaria um longo tempo e também um arcabouço de teóricos – Michel Foucault, Giorgio Agamben, dentre outros – consideravelmente consistente. Nossos objetivos, de certo modo, eram outros. Sendo assim, fizemos a leitura de alguns textos do filósofo e pesquisador Peter Pál Pelbart e também dos estudos e das análises de outros colaboradores da Cia. Teatral Ueinz<sup>3</sup>. Além desses textos, outros dos próprios atores, do diretor, e de outros filósofos da moderni-

---

3. Alguns textos estão indicados na bibliografia e podem ser acessados em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/ueinz.htm>>.

dade<sup>4</sup> foram experimentados na sala de ensaio, sempre tendo como horizonte de abordagem a relação *biopolítica* na *esfera pública de poder*.

Em suma, as dinâmicas de criação seguiram em grande parte esse curso detalhado, ou seja, a elaboração de um *repertório básico de movimentos* como matriz; o *deslocamento condicionado* sobre as raias inspiradas nos *viewpoints*; a *improvisação corporal* provocada pelas indicações das *variações básicas*; a construção de uma *partitura de movimentos* de maior duração; e a *inserção dos fragmentos* textuais-temáticos sobre essa *partitura*.

Esse processo todo correspondeu à elaboração das *células poéticas*, e diz respeito à primeira etapa do processo criativo, sucedida pela etapa de *criação dramatúrgica*, responsável por desconstruir, fragmentar e dissecar essas células, a fim de torná-las materiais híbridos e heterogêneos, suscitando diferentes e múltiplas articulações.

### **Criação cênico-dramatúrgica sob o estatuto da rapsódia e do colaborativo**

Esta etapa seguia também uma dinâmica própria: os atores relembavam as partituras físicas e sonoras criadas nos respectivos ensaios. Uma vez isso feito, pedia-se a eles que misturassem os elementos componentes das diversas partituras: as sonoridades da partitura do dia x, combinadas às fisicalidades da partitura do dia y, e vice-versa. Era uma *livre* articulação não das *células* poéticas, mas sim de suas *partículas*. Nosso objetivo: gerar novos sentidos, sensações e significações, através da provocação de elementos que a princípio pareciam *imisturáveis*, oriundos de materiais que aparentemente seriam *indissolúveis*.

Esse processo de *hibridação*, *montagem* e *colagem*, realizado sobre as *matrizes poéticas* dos atores, resultou em materiais cênicos mais interessantes do que aqueles que haviam sido criados em outros ensaios. Presume-se que os elementos sonoros e os elementos físicos de cada partitura estejam íntima e mutuamente vinculados. Entretanto, todos eles fazem parte de um universo único: o processo de criação; e ao realizar essas inversões, justapo-

---

4. Utilizamos textos de Jean-Paul Sartre e de Baruch Espinoza.

sições e miscigenações, percebeu-se que as fricções, os ruídos e os vazios emergidos desse processo de *hibridação* acrescentavam e ampliavam substancialmente os sentidos, as percepções e os significados do que antes existia apenas submerso, mas pulsante. Isso rompia o estigma “isso foi feito para isso e aquilo foi feito para aquilo” e colaborava também para a fomentação da experimentação e do livre jogo dos possíveis, semelhante ao que aponta Sarrazac (2002, p. 64):

Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação. Surge, então, um *teatro dos possíveis*, cuja primeira intuição remonta a Brecht; quando este inculcava nos atores a técnica do “não-antes-pelo-contrário”: o ator descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais, que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma de entre as várias possíveis.

Essa tendência à *hibridação* feita através da *montagem* e *colagem* de fragmentos extraídos de matrizes distintas revela-se como um aspecto essencialmente *rapsódico*. Se quiséssemos compreender esses mecanismos e dispositivos formais na prática, deveríamos testá-los e investigá-los empiricamente, e nada melhor do que a sala de ensaio para isso, pois compreendíamos que “experimentar era sinônimo de ensaiar, pôr à prova” (ARAÚJO, 2011, p. 20). Mais que isso, essa experiência nos revelava não apenas o produto estético resultante, mas acima de tudo, e talvez o mais importante, a processualidade com a qual se desenvolve originalmente essas ferramentas de criação. Buscávamos “praticar sem timidez as desconexões, as aspas, juntar o mosaico das línguas e dos discursos”, pois isso compõe “o campo de novas possibilidades que se abre perante a escrita teatral contemporânea.” (SARRAZAC, 2002, p. 167)

A *hibridação* se trata do ato de cruzamento de espécies poéticas distintas, de modo que a miscigenação fique aparente, às vistas. Sarrazac postula que esse seria a atitude do “autor-rapsodo do futuro: praticar a vivisseccção. Cortar e cauterizar, coser e descoser, como se da mesma atitude se tratasse, o corpo do drama” (Ibid., p. 54). E, ainda acrescenta que a *hibridação* denun-

cia o seguinte fato: “o drama sentia-se apertado na pele do ‘belo animal’ [pois] o seu sangue aspirava a ser misturado” (Ibid., p. 172)

Não obstante, a *colagem* e a *montagem*, nisso semelhantes à *hibridação*, são procedimentos de escrita que anunciam uma *tomada de posição estética e ideológica*, atuando como porta-vozes de uma desconstrução da ordem e da harmonia, termos tradicionalmente caros às lógicas burguesa e dramática. Atuam, portanto, como ferramentas de subversão, e assim o *dramaturgo-encenador-rapsodo* aplica uma ruptura e renovação formal no cerne de sua prática teatral, advindas das mudanças sociais e políticas que regem o comportamento e a cultura de uma época vigente.

Enfim [...], sua prática é repleta de sentido, tem um alcance simbólico, até mesmo ideológico: por muito tempo associadas a um teatro revolucionário, questionando a ordem burguesa, a montagem e a colagem parecem ter um apelo de contestação, de crítica, talvez porque, antes de “colar” e “montar”, trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa “unidade” a obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido primordial, para reorganizá-los. (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 123)

Seguinte a esta etapa de *criação dramatúrgica*, deu-se a fase de *finalização cênica*, responsável por organizar cronologicamente as cenas, as transições e ainda as possibilidades possíveis de articulação das matrizes dramatúrgicas com outras instâncias de significação cênica, tais como músicas, objetos, projeções audiovisuais etc.

Nesta etapa tínhamos como foco o entalhamento, a lapidação e a livre articulação e manipulação das *matrizes poéticas* a fim de torná-las *discurso cênico* propriamente dito. Não se pode dizer que na sua brutalidade esses materiais não tinham sua expressividade cênica. Porém, queríamos evidenciar alguns traços do processo que as havia engendrado. O objetivo, acima de tudo, era agregar dispositivos de expressão e de potencialização de nossas inquietações e reivindicações políticas e ideológicas que se mostravam latentes. Para isso, pressupunha-se que os *gestos rapsódicos* seriam de bastante utilidade.

## Procedimentos *rapsódicos* na elaboração da encenação

Em um dos ensaios, após o aquecimento, avançamos para relembrar o fragmento textual apresentado e proposto pelo condutor no ensaio anterior: *“Queremos a liberdade pela liberdade em cada circunstância em particular. E, ao quisermos a liberdade, descobrimos que ela depende inteiramente da liberdade dos outros e que a liberdade dos outros depende da nossa”*.

Feito isso, pediu-se aos atores que executassem as sequências que constituíam as partituras criadas no ensaio passado. Com isso, orientou-se que eles *parassem* em dado momento aleatório da execução e falassem em alto e bom som o texto decorado.

Como as partituras eram compostas não somente de gestos físicos, mas também de emissões vocais e sons produzidos pelo corpo, propôs-se a eles que experimentassem a inserção do texto naqueles mesmos registros vocais e sonoros (vibrações, tonalidades, pausas, alturas, volumes, densidades e etc.).

Indo mais adiante, interviu-se com outra dinâmica: enquanto um dos dois atores executava sua partitura com o texto recém-decorado, o outro deveria ficar de fora e realizar apenas os sons de sua partitura original (aquela sem o novo texto proposto). Em seguida, pediu-se ao ator de fora que incluísse em sua emissão vocal e sonora a descrição detalhada do corpo do ator que executava a partitura. Agora, tínhamos duas materialidades textuais distintas em vigência: a do ator que executava a partitura, e a do detalhamento descritivo do ator que estava observando. Como orientação, tinha-se a utilização de traços textuais narrativos: preponderância da 3ª pessoa do singular; descrição objetiva das cores, gestos, texturas do ator em desempenho; descrição da relação do ator observado com o espaço (o chão, as paredes e até mesmo o próprio ar envolto). Tinha-se a seguinte anotação: *“É uma fala que ‘brinca’ com os pronomes e os tempos verbais. Sempre narrando e descrevendo, poética e metaforicamente”*.

Esse caráter descritivo possuía em seu cerne a tentativa de aproximá-los da linguagem rapsódica, de modo a fazê-los perceber como poderia ser essa outra criação dramatúrgica e textual desvinculada da noção de personagem como concebida tradicionalmente. Além disso, o estímulo à linguagem

épica proposto de maneira prática e experimental incitava o deslocamento do lugar comum quanto a uma suposta dramaticidade presente na linguagem teatral. Deve-se registrar ainda que essa possibilidade narrativa é na verdade uma dificuldade para a maioria dos atores. Trabalhar nessa direção é fazer um exercício de desconstrução interpretativa, estética e operacional. A noção de interpretação, talvez devido à tradição realista e dramática, cristalizou-se num sentido de conotação emotiva, quase melodramática, e fugir disso era uma dificuldade constante<sup>5</sup>.

Essa dinâmica de criação resultou em material cênico, compondo o espetáculo (Figura 2). E, além dessa, outras *matrizes cênico-dramatúrgicas* se firmaram posteriormente como corpo do espetáculo.

Uma delas corresponde a um dos textos trazido pelos atores: “Para Spinoza, a liberdade possui um elemento de identificação com a natureza do ser. Nesse sentido, ser livre significa agir de acordo com sua natureza”; articulado a uma sequência de movimentos desenvolvida a partir da dinâmica de deslocamento sobre as raias.

Conforme aperfeiçávamos e dando mais solidez às nossas intenções, os sentidos eminentes à composição iam surgindo. Os sons foram substituídos por uma música e vídeo, o que não incide necessariamente na abolição do conteúdo principal do fragmento textual trazido e investigado pelo ator. Na verdade, os elementos audiovisuais foram inseridos pela direção de modo a potencializar e ampliar os sentidos que emanavam da matriz dramatúrgica. Percebia-se que o texto propunha uma relação dependente entre liberdade e livre expressão da natureza humana, e a partir disso agregamos à cena um fundo sonoro extraído de um vídeo pornográfico de tipificação homossexual masculina misturado com uma música excitante, que combinado com um vídeo que exibia frases de ódio, violência e intolerância sexual, expandia o sentido incipiente da composição criada pelo ator. Além disso, agregamos uma venda nos olhos deste, de modo que ele não visse, naquele momento de aparentemente excitação “sexual”, os olhos dos espectadores e as frases projetadas, ouvindo apenas o som: a “livre expressão da sua natureza” (Figura 3).

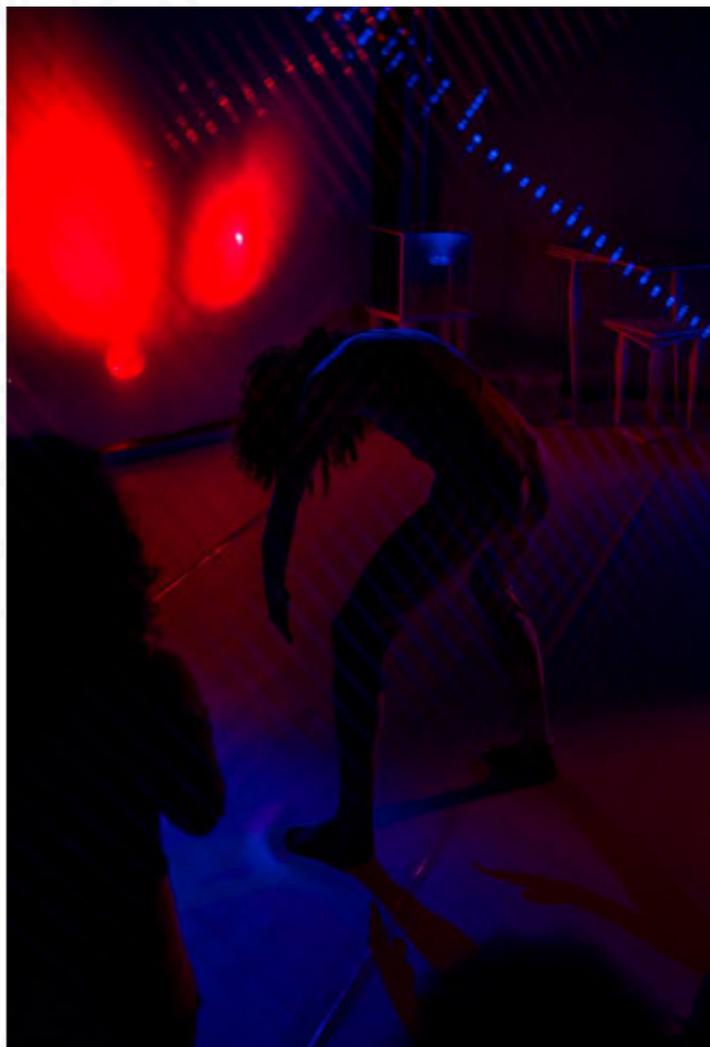
---

5. Aspecto apontado também no penúltimo parágrafo do item “Elaboração do dispositivo para criação de materiais cênicos: reapropriação dos viewpoitns”.

Esses gestos criativos realizados pelo encenador se relacionam à perspectiva *rapsódica* que proclama a *colagem* como fundamento de ruptura com a organicidade convencionalmente dramática. Por outro lado, ao articular esses materiais, heterogêneos, sobre uma criação aparentemente coerente e finalizada, realiza-se uma *montagem* que busca romper a linearidade e a lógica dramática, expandindo e estimulando outros lugares perceptivos e receptivos, o que resulta enfim numa *textura cênica híbrida*.

Permanecer apenas sobre o que o primeiro momento de criação proporcionou resulta em um fator estagnante sobre material gerado, pois a transformação dramática ocorre na medida em que as fricções, os ruídos, os contrastes e os vazios passam a surgir e a permear a criação primária.

**Figura 2** – Queremos a liberdade pela liberdade



Fonte: Fotografia Ricardo Maia

**Figura 3** – De acordo com a natureza



Fonte: Fotografia Ricardo Maia

Manipular os signos do espetáculo e as inúmeras leituras possíveis perante determinada cena é uma tarefa de excelência do encenador, mas que somente pode se dar através da colaboração dos outros artistas envolvidos no processo de criação e ajustamento da encenação.

Nesse sentido, o encenador buscou um *agenciamento* entre as matrizes poéticas criadas pelos atores e as articulações cênicas que se localizavam em seus *devires*. A partir disso, pode-se deduzir que um processo de criação que anseia uma encenação rapsódica perpassa por essas noções de buscar compreender algumas das várias e imprevisíveis linhas de fuga que são imanentes a todo e qualquer material cênico-dramatúrgico, basta que elas sejam provocadas e fomentadas. Ou seja: o *dever cênico* reside justamente da precaridade da obra em caráter bruto, que ainda se mostra permeável e repleta de vazios.

Em outras palavras, mais do que compor cenas, o encenador colaborativo trabalharia a construção da obra-processo – ou do processo-obra – por meio de procedimentos gerativos, dispositivos e operadores. Aliás, o conceito de “dispositivo”, como um elemento capaz de engendrar situações, seria mais apropriado, a nosso ver, para se pensar as matri-

zes cênicas atuais. A estrutura cênica dele resultante seria reticular ou, então, permitiria operar com redes ou com campos de força. (ARAÚJO, 2008, p. 200)

Em novo exemplo pode-se abordar outra materialidade cênica, que funcionava como uma espécie de dança, e que havia surgido, de início, de uma das experiências dos atores com a preparadora corporal. Isso se configurou posteriormente como uma dança ao som de uma música romântica<sup>6</sup>. A música é importante, pois possui um texto que a todo instante o eu elogia e se declara à figura da mulher. No espetáculo, simultaneamente à música e à dança, eram projetados vídeos de violência doméstica e pública contra a mulher. Essas diversas contradições entre a dança a dois, a música romantizada e os vídeos de violência possibilitavam obviamente uma crítica quanto as questões inerentes à impunidade e à injustiça acerca da violência contra a mulher no Brasil *versus* a versão idealizada e romantizada que se tem socialmente.

Por si só esse conjunto (dança, música e vídeos) seria suficiente para instaurar e expressar essa crítica que fazíamos a questão da violência contra a mulher. Todavia, na época que antecedia a finalização do espetáculo, percebemos que poderíamos relacionar essa célula poética com outra matriz dramática que tinha sido criada a partir de um dos ensaios com o texto “Eu sou o Homem a quem nada aconteceu/Prefiro me calar a não falar”<sup>7</sup>. Nunca foi nossa intenção relacionar uma cena à outra. Quando o texto surgiu para os atores experimentarem, não se imaginava que essa articulação poderia ser realizada, e isso se comprova no fato de que essa hibridação entre as cenas se deu muito depois de elas terem sido criadas primeiramente na fase de criação das *células poéticas*.

Assim, experimentamos *colagem, montagem e hibridação*. E, para que isso funcionasse as duas matrizes deveriam ser livremente manipuladas, a fim de que chegássemos ao resultado dramático desejado. Na cena da dança incluímos um elemento que foi a queda ao chão da atriz, uma ação que se repetia exaustivamente e que se intensificava cada vez

---

6. *She*, de Charles Aznavour.

7. Trecho extraído da obra *O Animal do Tempo/A Inquietude* do autor Valère Novarina.

mais. Além disso, incluímos outro elemento: o ator que dançava com dela não poderia ajudá-la a se levantar, ou até mesmo esboçar qualquer movimento. Sua ação seria a inação diante da queda da atriz (Figura 4).

**Figura 4** – She



Fonte: Fotografia Ricardo Maia

O que tange ao fragmento textual, ele entraria logo depois de terminada a dança, a música e a projeção dos vídeos. A partitura física e sonora que dava corpo ao fragmento textual havia sido criada em conjunto pelos dois atores, e os dois executavam-na simultaneamente e de forma integral. Contudo, para dar o sentido que queríamos, fizemos uma alteração: o ator deveria executar apenas o trecho da partitura que diz “Eu sou o Homem a quem nada

aconteceu.” Já a atriz, deveria executar apenas o trecho da partitura que diz “Prefiro me calar a não falar”.

Outra transformação ocorreu quanto ao modo como eles executavam a partitura, já que no espetáculo as execuções não eram simultâneas, tais como na criação original, pois o ator realizava primeiro sua parte e depois, um pouco antes de encerrar a dele, a atriz entrava com seu respectivo trecho, o que em dado momento gerava uma sobreposição de vozes e também de movimentos, porque o ator repetia a parte dele duas vezes, e a atriz apenas uma, o que culminava na evidenciação do *delay* inicial.

### Considerações *a posteriori*

Ao se analisar o agenciamento entre *matrizes poéticas e dispositivos cênicos* diversos, que a princípio não foram pensados para serem combinados, percebe-se vir à tona uma maneira de *hibridação* típica da *rapsódia*, na qual as diferenças entre as linguagens não são suprimidas, mas sim evidenciadas, de modo a contribuir para um propósito determinado: a encenação. Do ponto de vista cênico, miscigenou-se música, texto, dança e audiovisual. E numa perspectiva dramaturgica, articularam-se textualidades musical, lírica e visual.

Devido a essas ressignificações da escrita verbal, visual e sonora, agora vinculadas a uma escrita cênico-dramaturgica, pode-se assumir uma teatralidade potente que independe da carga dramática ou emocional exercida pelos atores através de uma interpretação convencional, realista. O jogo cênico dessa teatralidade independente prioriza a livre dinâmica dos elementos que se dispõem sobre o palco, sem inquirir sobre eles uma necessidade narrativa implícita ou lógica. Há, assim, uma encenação isenta de personagens psicologizadas, cenários realistas e diálogos intersubjetivos, distanciando-se assim da estética burguesa. Caminha-se na direção da *teatralidade* em sua essência, desvinculada de pressupostos dramáticos, realistas ou estritamente narrativos.

A teatralidade cênica separa então o teatro da obra dramática, mas faz com que se abra para todo tipo de textos. Subsiste um elo tênue entre o

escrito e a encenação, que requer uma espécie de extração, às vezes violenta, de alguma coisa que seria – faria – teatro fora da forma escrita abstrata, ou seria a recuperação, a absorção de um escrito (material entre outros) pela materialização cênica, a concretização visual, auditiva etc. A teatralidade, considerada síntese alquímica, gera por fim um desaparecimento do texto sob seu potencial universalista, pois recorre a outras sensações; o potencial substitui o real, o devir o ser, o virtual o atual. A interpretação atenua a irredutibilidade da coisa interpretada. (JOLLY; PLANA, 2012, p. 180)

Como resultado palpável diante não apenas do processo de criação, mas também do espetáculo, dos ensaios, das trocas, das orientações e de tudo mais que se relaciona de alguma forma a isso, tem-se a experiência prática das inúmeras e férteis possibilidades de articulações entre as *diferenças*. E talvez resida nisso não somente o cerne da *rapsódia* e do *colaborativo*, mas, acima de tudo, a multiplicidade que compõe nossa cultura e mundo contemporâneos. Ou seja, esse fato não diz respeito apenas às diversas linguagens textuais ou cênicas exploradas durante o processo, mas também, e principalmente, às pessoas que possibilitaram que essa vivência acontecesse. Se há um coletivo de singularidades no qual se pôde construir todo o nosso trabalho, pode-se deduzir certamente que esse coletivo corresponde ao amálgama de heterogeneidades intrínsecas a cada colaborador envolvido no processo de criação. Atinge-se, assim, a *polifonia* que se mostra no cerne da proposta *colaborativa* e também *rapsódica*, ambas matrizes teóricas, metodológicas e práticas do processo de criação empreendido e aqui descrito.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior a da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: à vontade artística da polifonia e a vontade de combinação de muitas vontades. (BAKHTIN, 1981, p. 16)

De um ponto de vista crítico, ressalta-se a importância de comentar a dificuldade em estabelecer trocas colaborativas de maior profundidade. Essa questão que está relacionada, a princípio, ao pequeno número de envolvidos

no processo e à variedade de funções inerentes a isso, e pode estar vinculada, na verdade, na ainda recente e imatura percepção de que a dinâmica colaborativa exige reformulações que não são de ordem estética, mas sim de ordem ética, humana e profissional. O colaborativo proclama não apenas outro modo de se fazer teatro, mas também outro ator, outro diretor, outro dramaturgo, outro figurinista, outro iluminador e, quiçá, outro espectador. Enfim, um modo diferente de se pensar e operar a criação, produção, fruição e difusão teatral.

Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam,” enquanto os atores são “aqueles que fazem.” O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem a visão geral de seus personagens. Esse “ator linha de montagem,” que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da “parte” e alienado do “todo,” não tinha lugar em nosso coletivo de trabalho nem em nossos possíveis interesses de parceria. (ARAÚJO, 2011, p. 133)

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas também na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de *artistas-pensadores*, tanto dos caminhos metodológicos como do sentido geral do espetáculo. Precisávamos tomar partido, posição política e argumentar para que fôssemos ouvidos na sala de ensaio e no espetáculo.

É preciso voltar a dar a palavra à política, é preciso então deslocar a voz da política e a voz do teatro, para que a voz que se compreende seja a voz que fala do lugar da *política*. É o que Lênin refere-se à posição de partido em filosofia. Há em Brecht toda uma série de expressões que voltam a dizer: é preciso ocupar uma posição de partido no teatro. Por posição de partido, não é preciso se compreender algo que seja idêntico à posição de partido na política, pois a filosofia e o teatro (ou a arte) *não são a política*. A filosofia é diferente da ciência, e diferente da política. O teatro é diferente da ciência e da política. Não se trata, portanto, de identificar filosofia e ciência, filosofia e política, teatro e ciência, teatro e política. Mas é preciso ocupar, na filosofia como no teatro, o lugar que *representa a política*. (ALTHUSSER, 2007, p. 58, grifo no original)

Portanto, é nesse sentido que se pode dizer que o processo colaborativo extrapola os limites referentes a um modo de criação, e atingem o cerne da prática teatral como um todo, intervindo principal no fator humano que fundamenta o fazer próprio do teatro. Atento à lição de Araújo (2011), acredita-se que “a arte contemporânea instaura um novo paradigma de produção e recepção, caracterizado pelo elemento da precariedade, do transitório, do inacabado e do processual”. Prioriza-se “a luta com a materialidade, o percurso de formação da obra, o trabalho do artista” (Ibid., p. 83). E, articulando a *rapsódia ao colaborativo*, buscou-se engendrar uma metodologia que norteasse um processo de criação propulsor de um espetáculo comprometido política e ideologicamente não apenas com questões temáticas, mas, acima de tudo, com as relações de criação e seus dispositivos e mecanismos próprios. Parecia-nos consequente que se houvesse um processo sustentado sobre uma consciência política democraticamente ativa e sem supressões e silenciamentos, atrelada a um conjunto de técnicas de ruptura com a tradição dramática e realista, isso haveria de sobressair à cena, levando-nos a discussões de ordem sócio-política a partir daquilo que incomodava cada um de nós.

## Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, L. Sobre Brecht e Marx (1968). **Revista Crítica Marxista**, Campinas, v. 24, p. 51-62, 2007.
- ARAÚJO, A. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAILLET, F.; BOUZITAT, C. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no College de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- JOLLY, G.; PLANA, M. Teatralidade. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 178-181.

MATHER, D. Viewpoints e o método Suzuki: uma palestra com Donnie Mather.

**O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-8, dez. 2010.

PELBART, P. P. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, v. 7, p. 57-66, jan. 2007.

SARRAZAC, J.-P. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Recebido em 15/08/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017



Foto: Cristián Muñoz Darlic