



IMAGENS E DELICADEZAS NO PROSAICO: A AUTOETNOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA DE ATRIZ

Rosilandes Cândida Martins. EMAC/UFG

RESUMO: Este trabalho faz algumas proposições reflexivas sobre as noções de *autoetnografia* como procedimento metodológico na construção de dramaturgias de ator/atriz/performer. Instiga sobre as investigações, práticas e *pensamento com* (não sobre) poéticas de teatralidades a partir do processo de criação da montagem “Pó”. Discute as teatralidades liminares (*límen*; umbral) entendidas como situações de entrecruzamentos entre teatro, artes da *performance*, artes visuais e *universos vitais*. Propõe janelas para olhar/captar imagens do mundo que confronta corporeidades, materialidades, espaços e acontecimentos, por vezes *à margem do estético dramático tradicional*. Elaborar sobre capturas imagéticas de teatralidades na fronteira entre ficção artística e realidade da vida, nas práticas representacionais e de presença.

Palavras chave: autoetnografia, teatralidades, dramaturgia de atriz/ator, visualidades cênicas, pesquisa em teatro e *performance*

ABSTRACT: *This work makes some reflective propositions about notions of autoethnography methodological used as procedure in the construction of dramaturgy of the actress / actor / performer. Instigates about investigations, practices and thinking with (not on) poetics of theatricality from the process of creating the play "Dust". Discusses the theatrics injunctions (limen; threshold) understood as situations of intersections between theater, performing arts, visual arts and universes vital. Proposes windows to look / capture images of the world that confronts corporeality, materiality, spaces and events, sometimes the margins of traditional dramatic aesthetic. Elaborates on catches of theatrics imagery on the boundary between fiction and artistic reality of life in the representational practices and presence.*

Key words: *autoethnography, theatricality, drama actress / actor, visualities scenic, research in theater and performance*

As instigações que este texto propõe são feitas a partir da montagem da peça solo “Pó”, que estreou em agosto de 2008, em Goiânia. A montagem coloca em cena uma mulher comum em uma trilha de situações prosaicas e atividades do cotidiano. Por ser uma mulher comum, ela se aproxima de uma “sensibilidade à margem” e, no desenrolar dessa trilha, ela deixa escapar restos de desejos, frustrações veladas e migalhas silenciosas de fantasias. Apresenta cacos de tramas com leveza, louvor, lirismo e zelo da vida diária.

O processo se constituiu a partir da busca investigativa sobre três mulheres: minha bisavó, minha avó e minha mãe. As duas primeiras eu não conheci pessoalmente, só conheci e convivi com a última. As três eram moradoras do campo. Nesta construção inventiva, tive que escolher e recortar alguns pontos incisivos, chegando a uma proposta da montagem que priorizava o recolhimento e reconhecimento de traços dos universos vitais das mulheres em foco. O processo foi realizado sem referências biográficas explícitas: escolhi revisitar, com o filtro da memória, alguns cacos de lembranças sobre o que vi e ouvi sobre as minhas ancestrais do lado da minha mãe: minha bisavó, Maria Cândida Rosa, sua filha e minha avó, Florinda Cândida Teixeira, sua filha e minha mãe, Geralda Clementina Martins, que é chamada de “Fiica”, este trabalho feito por mim, sua filha, Rosilandes Cândida Martins, que sou chamada de “Rosi”. Foi uma maquinação que digeriu as lembranças vistas e ouvidas referentes a estas mulheres e depois trançadas com elementos vindos de experiências e percepções pessoais desde a infância até a vida adulta. Destas lembranças surgiram elementos entranhados e que foram recolhidos no caderno de montagem, entre eles, as sensações de desamparo, ternura, medo, saudade, violência, delicadeza, amor.



Figura 1- Peça Pó. Foto: Layza Vasconcelos

A criação de *Pó* (figura 1) foi desenvolvida a partir de escrituras corporais de atriz, improvisações e achados cênicos provenientes dos ensaios. As ideias impulsoras para os processos de dramaturgia de atriz e coletiva foram emergentes a partir das teatralidades corporais. Sendo assim, as microdramaturgias, entendidas como os elementos que integram a montagem teatral, foram elaboradas a partir da práxis corporal. Neste processo, enquanto atriz, minha forma de participação no processo criativo não foi somente intérprete de uma personagem, mas criadora de uma “entidade ficcional, co-criadora de acontecimentos cênicos e/ou inclusive *performer* que trabalha a partir da sua própria intervenção ou presença” (CABALLERO, 2011, p. 26).

Sobre as *dramaturgias complexas*, nos instiga Sanches (2002), a partir das criações cênicas contemporâneas que nos expõem a estratégias formais que surgem da potencialização dos movimentos contaminantes. Se o objeto o teatro segue sendo a vida e a representação do humano, a vida deve ser abordada na cena, em sua complexidade. Como abordar nossas vidas em cena como impulsos e colisões multidirecionais? O multidirecional, em vários aspectos, contraria o linear e o já reconhecido e estabelecido. Neste processo, a investigação e confecção das microdramaturgias contemporâneas vão de encontro às séries de impulsos e colisões vitais ladeadas pelos procedimentos contaminantes e liminares. Isto leva em conta as poéticas do fazer junto/com o pensamento e reflexão consciente atravessada ao ato do fazer. Com esse pressuposto, abre-se espaços para a abordagem dos papéis, presenças e pessoas do cotidiano, tais como os transeuntes, andarilhos, pessoas das ruas, vendedores ambulantes, donas de casa

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidades às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como arte. Isto é, precisam ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão [...] que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica. (RANCIERE, 2005, p.46)

A construção foi feita durante experimentações nos ensaios e este processo foi sendo registrado com escritos e imagens em um “caderno de montagem” com anotações, rabiscos, esboços e influências de elementos teatrais e extrateatrais potentes para as microdramaturgias de montagem, tais como: experiências e percepções pessoais, narrativas, lembranças, representações e

interpretações de pensamentos e intimidades. As fontes do corpo da pesquisa foram:

- 1-Minhas experiências e memórias de infância;
- 2-O convívio, experiência e texturas afetivas relacionais com minha mãe;
- 3-Narrativas e histórias orais dos familiares sobre minha avó e bisavó;
- 4- Uma foto da minha avó.

A partir daí, em um procedimento defilragem, cheguei ao seguinte enfoque: o corporal no trabalho cotidiano. O motivo da escolha foi a observação de que as mulheres do campo, em sua lida cotidiana, tinha bastante acentuada a presença do corpo em movimento ligado aos objetos. E até os momentos de diversão e lazer eram imbricados ao trabalho e aos objetos da lida diária.

A atuação foi fluando entre momentos de interpretação e não interpretação. Em alguns momentos, ocorria a indefinição dos limites pessoa-personagem. O corpo/atuante fazia um revezamento com o corpo não ficcional. Esta teatralidade corporal pode ser conectada à noção de Fèral (2004) citada por Caballero (2011, p. 40) na qual ela afirma que a *teatralidade* é definida pelas capacidades de transformação, de transgressão do cotidiano, de representação e semiotização do corpo e do sujeito para criar territórios de ficção. Ainda para esta autora, a teatralidade é entendida como ato de transformação do real, do sujeito, do corpo, do espaço, do tempo, um ato de transgressão do cotidiano, um ato que implica o corpo, a presença de um sujeito que põe no seu lugar as estruturas do imaginário através do corpo. Da mesma maneira como o entendimento que se refere à estética contemporânea como rizomática, complexa, não narrativa e não representacional, o autor abaixo traz a seguinte reflexão

Não se trata de expressar um universo interior já existente (uma cena interior, um lugar nessa cena), mas de criar, sobretudo um estado, um gesto, um trajeto, um rastro, uma cintilância, uma atmosfera, e nessas passagens (des)encadeadas produzir novas dilatações, novas contrações de tempo, espaço, corporeidade, afeto, percepção e evidência. (PELBART, 2011, p.270)

A autoetnografia

Para abordar este processo de montagem, recorro à noção de crítica genética entendida como as pesquisas que têm como objeto os documentos de processo de criação e o propósito de compreender aquele percurso específico. São estudos de caso, cuja metodologia enfatiza o olhar retrospectivo, isto é, uma crítica que acompanha e interpreta, com auxílio de instrumentos teóricos diversos, a história das construções das obras de arte (GRANDO; CIRILLO, 2009, p. 69).

Já a combinação que agencio na metodologia, expõe como o processo de montagem de Pó é guiado por um conjunto de crenças e de sentimentos em relação ao mundo, sua compreensão e estudos. Do jeito que a minha mãe era costureira e, antes disso, era tecedeira, do jeito que a mãe dela era, e trançava os fios em seu tear e “cartografava” nas tramas de tecidos e nas vestimentas para a família. Na combinação desses elementos, eu adoto o pressuposto ético de explicitar tanto quanto possível o meu lugar de fala, minha localização sociocultural, minhas eventuais identificações com minorias e novas subjetividades e seus pressupostos teórico-estéticos. Oriento-me pela autoetnografia como

Processo de construção do conhecimento em que o pesquisador não se exime do fato de pertencer ao “objeto” que investiga, de considerar-se imerso nele, colocando lado a lado, tanto sua experiência pessoal e profissional quanto suas perspectivas teórico-críticas como forças motrizes de suas indagações e da escolha de seus objetos de pesquisa. (VERSIANI, 2005, p.172)

No ambiente desta montagem, estou “imersa” no processo da investigação e dentro dele “não neutralizo a carga afetiva” (ROLNIK, 2006). Realizo o processo de montagem deixando exposta a minha voz. O “estilo” na escrita, para Silva (2004), em seus estudos sobre multiplicidade relacionada à Deleuze, serve para submeter a língua a um processo de variação contínua. Para a multiplicidade, a escrita liga estilo, pensamento, política e vida, portanto, “escreve-se com estilo, para devir” (SILVA, 2004, p. 46). A montagem não neutraliza o tom pessoal que me localiza afetivamente nesta pesquisa, como esclarece a autora

A noção de sujeito aqui utilizada pela autoetnografia pressupõe a complexidade e singularidade do self como somatória e acúmulo de múltiplas pertencas e experiências passadas decorrentes de sua singular trajetória de identificações com diferentes grupos socioculturais, memórias e tradições. (VERSIANI, 2005, p. 23)

Para a autora acima, este modo de pensar a produção de conhecimento exige do pesquisador da cultura “uma postura autorreflexiva dos interesses e curiosidades teóricas associadas a escolhas racionais e afetivas” (VERSIANI, 2005, p. 88).

O corpo conectivo com os objetos

Para Lehmann (2007), na tradição do teatro dramático, o envolvimento do corpo no mundo das coisas era reprimido, isto porque que o procedimento de abstração do paradigma dramático está estritamente ligado à exclusão do corpo da esfera do mundo corporal. Já no teatro pós-dramático a comunicação do corpo se emancipa do discurso verbal. Já o teatro pós-dramático reanimou a interação do corpo humano e o mundo dos objetos. Em *Pó*, juntamente com a artesanaria de dramaturgismo, o trabalho artífice atinge a relação com os objetos e suas ranhuras vindas do campo das memórias e lembranças. Neste território, a percepção das imagens sensíveis foram sendo somadas às percepções sensoriais dos sentidos. Sobre imagens sensíveis nos esclarece a autora

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor das sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento. (SALLES, 2009, p. 58)

As mãos e os pés foram janelas de entrada para os trabalhos da artífice. Fui também me fazendo uma artífice inquieta e desassossegada. Fui tomada pelo trabalho incessante e obsessivo. O caráter prático da lida corporal no ensaio, lugar de trânsitos, de onde tudo deveria partir, não se separava do pensamento constante e intenso durante o labor. O pensar estava trançado no fazer. A arte de atriz/ator/*performer neste caso*, não separa mão e cabeça, técnica e ciência, arte e artesanato. O processo borrava dicotomias. O trabalho corporal, principalmente manual, perpassava a vida das três mulheres. Este aspecto suscitou pensamentos no fazer, sobrepondo os movimentos corporais destas mulheres ao meu fazer de atuadora. O trabalho de artífice das mulheres pesquisadas atravessava o meu.

Para o processo dos figurinos, procurei caminhos em que as tramas das vestimentas cênicas fossem sendo modificadas pelo corpo na paisagem cenográfica terrosa e encardida. Os figurinos flexíveis desdobram seus tecidos e subjetividades

em meio aos objetos do cenário. Construídos com texturas mosaicas, as vestimentas cênicas nesta peça, contêm influências das noções de cotidiano, de precário e de cuidado. Essas texturas comportam atuação de desgastes, rasgos, desfiados, encardidos, sujos, bordados “mal feitos”, aplicações conflitantes e dissonantes, como se fossem “comentários poéticos” que se acoplam à textura ornamentada, para lembrar sobre a vivência e a história que aquela peça de vestuário percorreu.

O espaço cenográfico confluiu para referências do cotidiano, formando um visual cênico pensado por meio do uso de objetos como caixote, bacia, caveira de vaca, tecendo uma “estética do precário” ou da “gambiarra”. O termo “gambiarra” funciona como construção que propõe soluções inventivas para situações de adversidade. Os objetos de cena, tais como, a bacia velha e a lona usada de caminhão, sofreram desreferências de seus usos de origem, deixando de existir como coisas em si, para, em cena, “se revelarem como catalisadores de intensidades, elementos de um ritual” (ROLNIK, 2006, p.189). Quem olha encontra a força que dá sentido a uma bacia velha em cena, ou não, porque vai depender da relação que se estabelece com o espectador que olha, em uma relação aberta (figura 2).



Figura 2 – Peça Pó. Foto: Layza Vasconcelos.

O material utilizado, tal como um caixote usado, é dissociado do seu sentido de origem de carregar verduras e é liberto de seu contexto original. Ele é transculturado e se torna elemento de composição do novo território que é a cena. A partir da ideia do efêmero e do prosaico, os objetos banais e comuns foram recrutados em lojas de conserto e se apresentam em cena, surrados, arranhados e escurecidos. Os objetos estão flutuantes em campos de tensão fecunda entre a fragilidade de seu estado material e a possibilidade de comunicar o seu potencial.

A matéria têxtil está presente de várias formas, permeando e ligando o processo de montagem. Neste processo rememorei sobre conteúdos autoetnográficos, tais como: minhas pagãs de bebê bordadas; os vestidos de menina; as roupas no varal do quintal; roupas das pessoas da vizinhança (ciganas, pessoas na festa, vizinhas, a andarilha Ceição). O tecido está presente em meus processos de poéticas cênicas como matéria de construção e reflexão sobre o “corpo elástico” (DELEUZE, 1991) da atuante em cena em constante estado maleável de mutação e desdobramento de sentidos. Para o autor abaixo, o artífice habita o terreno do artesanal e do manual

Habilidade artesanal designa um impulso humano básico permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo. Abrange um aspecto mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais; diz respeito ao programa de computador, a o médico e ao artista; os cuidados paternos podem melhorar quando praticados como uma atividade bem capacitada, assim como a cidadania. (SENNETT, 2009, p. 19)

Essa produção de violações interessavam à montagem para pensar sobre identidades, paisagens corporais e vestimentas que se comportam em um sistema de metamorfose. Esta noção também dialoga com as abordagens não lineares: para possibilitar borrar linearidades históricas rígidas e encadeamentos fechados e proporcionar opções de abordagens de imagens e visualidades cênicas com noções curvas em meio a regimes lineares, cartesianos e escópicos (JAY, 1988). Nos estudos de *performance*, o princípio da “*arte das bordas*” é entendido como obras que visam borrar, desafiar, ou ironicamente “ênfatizar as distinções entre identidades nacionais e / ou culturais, chamando a atenção para o arbitrário e socialmente construído sobre a nação e as culturas naturais” (SCHECHNER, 2002, p. 257).

Como atuante/nômade, procuro trilhas que possibilitem a abertura de espaços para “desverticalizar” (CANCLINI, 2006), lembrando a noção deste autor para as “ciências nômade”, as formas de hierarquias do ser, do saber e do fazer. Esse

processo conecta não só minha atuação como também daquele que compartilha a jornada, o espectador. Procuo trilhas de atuante/nômade, sinalizando como agenciadora que opera e media seus conhecimentos artísticos. Silva (2004, p. 37) descreve agenciar como “fazer multiplicidade” no sentido de fazer arranjos: “combinar. Conjuguar. Misturar. Mesclar. Juntar. Reunir. Agrupar. Amontoar. Somar. Enxamear. Conectar. Ligar. Compor. Articular”.

Pensando desta maneira, para compreender a construção teatral e performática de uma obra cênica enquanto estatura estética é preciso levar em conta o quanto esta obra se torna uma experiência para o ser humano. Nos acontecimentos que levam os olhares a se deter em determinados aspectos e elementos para servirem de material de construção dramatúrgica e cênica

Quando os objetos artísticos são separados das condições de origem e funcionamento na experiência, constrói-se em torno deles um muro que quase opacifica sua significação geral, com a qual lida a teoria estética. A arte é remetida a um campo separado, onde é isolada da associação com os materiais e objetivos de todas as outras formas de esforço, sujeição e realização humanos. (DEWEY, 2010, p. 60)

Pensando assim, a natureza da experiência é determinada pelas condições da vida que se dá em um meio ambiente, na interação com o mundo e as coisas. Os órgãos subcutâneos são meios de ligação com o que está além de sua estrutura corporal. Neste território, podemos pensar na noção de arte relacional para conectar à construção cênica que ocupa o lugar da produção coletiva e colaborativa. A criação cênica se abre ao diálogo, à discussão, à negociação inter-humana. A estética relacional ou “*arte relacional*” pode ser entendida como a “arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a firmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

ALGUMAS CONCLUSÕES

Unir a produção e a reflexão contribui para o desenvolvimento de um campo de trabalho ainda recente e pouco reconhecido. Pesquisar academicamente objetos de investigação artística que são o nosso fazer em cena é comparável a tocar lá onde há nervo exposto, carne e sensibilidade. E há os riscos que esse procedimento acarreta, principalmente quando se trata de montagens cênicas. No caso do meu trabalho, a peça *Pó* foi concebida por meio de processo autoral e autoetnográfico,

compondo uma montagem a partir de condições subjetivas e afetivas. Realização que leva em conta interesses por teatralidades com possibilidades de conexões entre imagem, memória e imaginário e que leve em consideração as pluralidades fragmentárias e as subjetividades poetizantes dos espaços e variações do pensamento na contemporaneidade.

Como artista e pesquisadora em artes cênicas, entendo que todo rigor e seriedade devem ser levados em conta na pesquisa. Por outro lado, é o prazer da descoberta que faz avançar a pesquisa. É emergente refletir sobre a situação dos artistas cênicos contemporâneos. Quais lugares ocupamos? O que e como fazemos? Como se dão nossas pesquisas? Vivemos em uma era predominantemente visual na qual a construção social do olhar e do campo visual; o que vemos, a maneira que chegamos a ver, não é simplesmente o resultado de uma habilidade natural (MITCHEL, 2002). A arte, como campo de conhecimento produz categorias. Sabemos a respeito dos estatutos do teatro, da *performance*, das artes visuais. Mas estas categorias se comunicam e há formas, imagens, que atravessam essas categorias, ou seja, estamos em trânsito.

A montagem de *Pó* tece cartografias de relações entre as poéticas da cena e os fazeres contemporâneos em seus terrenos estéticos, afetivos e de referenciais expandidos. Se conecta a reflexões sobre territórios e fronteiras. Esta última poderia ser entendida como linha de trabalho, valores, opções, campos de ação, *fronts* e zonas de conflitos e negociações. As fronteiras movediças, cambiantes e comunicantes delimitam uma noção de territórios igualmente movediços e, neste sentido, podem ser considerados umbrais, entrelugares. Entendo que me situo como atuante/nômade porque atuo nas poéticas cênicas e na construção do conhecimento a partir desse “sistema de agenciamento”. Busco estabelecer conexões com os processos de errâncias, cujas itinerâncias não se definem antes de se começar o caminho, mas durante o caminhar.

Esse jeito de trabalhar está espalhado em todo o processo de elaboração e montagem de *Pó*: no afastamento do uso puro da dramaturgia convencional do “grande texto” e do “grande autor”; na aproximação da dramaturgia “autoral”, “de atriz” ou “de cena”; no cruzamento e atravessamento de elementos de outras áreas e disciplinas extrateatrais, tais como oralidade, autobiografia, experiências e

percepções pessoais; universos vitais. Como caminhante, faço aproximações a processos horizontais de direções colaborativas. As três mulheres, minhas ancestrais, tinham um trabalho engenhoso, árduo e manual. Elas vieram antes de mim. Estas três mulheres, sou eu.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins fontes, 2009.

CABALLERO, Ileana Diegues. *Cenários liminares; teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: editora da universidade de São Paulo, 2006.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JAY, Martin. Regímenes escópicos de la modernidad. In: *Campos de fuerza: Entre la história cultural y la crítica cultural*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Piados, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MITCHEL, W. J. T. *Mostrando el ver*. In: *Art History, Visual Studies: Michael Ann Holly and Keith Moxey*, Sterling & Francine Clark Art Institute, 2002.

OKAMOTO, Eduardo. *O ator-montador*. Campinas, dissertação de mestrado em teatro – Universidade Estadual de Campinas, 2004.

PARDO, Ana Lúcia. *A teatralidade do humano*. São Paulo: edições Sesc/SP, 2011.

PELBART, P. P. A interface entre vidas precárias e práticas estéticas. In: *A teatralidade do humano*. São Paulo: edições Sesc/SP, 2011

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São paulo: Anablume, 2009.

SÁNCHEZ, José. A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla. 2002.

SCHECNER, Richard. *Performance Studies - an introduction*. New York: Routledge, 2006.
SILVA, Tomaz Tadeu da. *A filosofia de Deleuze e o currículo*. Goiânia: coleção desenredos n. 1, Faculdade de Artes visuais, 2004.

VERSIANI, Daniela Giana Claudia Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

Rosilandes Cândida Martins (Rosi Martins)

É Artista cênica, mestre em Cultura Visual pela FAV/UFG, está em processo de doutoramento pelo PPGH/UFG com o tema *Teatralidades em Ana Maria Pacheco*. É docente efetiva no Curso de Artes Cênicas/UFG atuando nas interfaces entre ator, corporeidade, presença e visualidades. Enquanto atriz e encenadora atuou em montagens próprias de diversas peças autorais em que utilizou poéticas de atriz e entrecruzamentos com narrativas pessoais, universos vitais e autoetnografia.