

RUMO A POSSÍVEIS DRAMATURGIAS DO ESPAÇO

Towards Spatial Dramaturgies' Possibilities

Marina Marcondes Machado

121

Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo: Este artigo comenta o estado da atual pesquisa da autora e revela seus bastidores, em termos de leituras bem como de procedimentos criativos. Toma como ponto de partida a intersecção entre teatro, fenomenologia e psicanálise de modo a tecer uma rede de significados para a expressão “dramaturgia do espaço”, em busca de modos de escrita para textos dramáticos que se mostrem como “roteiros de improviso”.

Palavras-chave: Dramaturgias do espaço; procedimentos de criação; rigor na ausência.

Abstract: This paper discusses the current state of the author's research, touching upon her readings and her creative procedures. Starting from the intersection of theater, phenomenology, and psychoanalysis, the author aims to develop a network of meanings for the expression “spatial dramaturgies,” searching for ways of writing dramaturgy as “improvisational routes.”

Keywords: Spatial dramaturgies; creative procedures; rigor in the absence.

*(...) A multirreferencialidade
está ligada a esse assumir
um “vazio criador” na
complexidade do objeto.
Ela é um tipo de
questionamento
permanente a respeito
desse vazio. A prática
humana e social é*

*percebida, num primeiro
momento, como portadora
de uma infinidade de
referências que ninguém,
nem mesmo o sujeito,
poderá esgotar na análise.*

(René Barbier)

Desde minha chegada a Belo Horizonte e consequentemente à docência na UFMG, um alargamento de espacialidades aconteceu em mim – comigo, fora de mim, com os outros – no mundo. Morando em uma rua arborizada, no bairro de Funcionários, num apartamento de três pequenos cômodos para uma única moradora e encantada especialmente pela proximidade do Parque Municipal Américo Renê Giannetti. Somado à novidade de morar numa cidade bem menor que São Paulo – mas ainda “grande” (dizem os mineiros, definindo Belo Horizonte: “uma roça grande”) –, todo aquele contexto me preparou para gestar um novo projeto de pesquisa acadêmica, desdobramento de meu pós-doutoramento. Esbocei um projeto, realizado com grupos de alunos da graduação por dois semestres letivos, experimento que intitulei “Tempos dilatados para espaços encontrados”¹. Neste experimento, os alunos tiveram como desafio desenvolver em seus corpos uma atitude presente e ausente (WINNICOTT, 1994), algo que nomeei “o estagiário zen”, de modo que conseguissem realizar uma pequena

instalação de miniaturas² e observassem os transeuntes do Parque, sem intervir nos possíveis usufrutos, comentários, debruçamentos, etc, que poderiam ocorrer. Ao longo das semanas, fui percebendo como esta proposta simples e singela – mas talvez exatamente por isso de difícil acessibilidade ao jovem estudante de Licenciatura em Teatro (talvez ávido demais por planos de aula e procedimentos “corretos”) – relacionava-se com outro momento de minha obra, a saber, meus estudos sobre parte da obra de Maurice Merleau-Ponty. A relação íntima encontrava-se no tripé corporalidade-espacialidade-temporalidade, e fiquei contente em perceber como hoje meu trabalho converge Winnicott e Merleau-Ponty sem esforços, nem academicismos, mas na chave daquilo que Kincheloe nomeou “rigor na ausência”:

Em seu avanço em direção às margens e à transcendência do reducionismo, os *bricoleurs*³ buscam identificar o que está faltando em situações determinadas – uma tarefa ignorada por modos de

¹ Este trabalho gerou um artigo publicado na revista italiana Mimesis Journal / Scrittura de la performance, com o título “Dilated times for found spaces”, vol. 2, n. 2, dez. 2013.

² Objetos denominados por mim de “brinquedos-sucata” (Autor, 1994), hoje mais conhecidos como “materiais não-estruturados”: linhas, rolhas, tampas, caixinhas, etc.

³ “Bricoleur” é como Kincheloe nomeia os pesquisadores na chave da “metodologia da bricolagem”, aquela na qual se admite “rigor na ausência”.

pesquisa monológicos e objetivistas. Nesse contexto, buscam cultivar uma forma mais elevada de criatividade do pesquisador que os leva a produzir, como os poetas, conceitos e ideias sobre o mundo social que não existiam anteriormente. Esse rigor na ausência pode ser expresso de inúmeras maneiras, incluindo a capacidade dos bricoleurs de:

- imaginar coisas que nunca existiram;
- ver o mundo como ele poderia ser;
- desenvolver alternativas a condições opressivas existentes;
- discernir o que está faltando de uma forma que promova vontade de agir;
- entender que o mundo é muito mais do que aquilo que se pode ver. (KINCHELOE, 2007, p. 34-35)

Também, aos poucos, percebo como a maturidade de meu pensamento sobre arte, educação, ensino-aprendizagem do teatro hoje é vivida em um ritmo diverso, ansiando muito pouco por “resultados” ou “produtos”, em busca de afinação com um *work in process* infindo, inúmeras vezes precário, mas sempre conectado no fato de que “é sempre bom lembrar / que um

copo vazio / está cheio de ar” (canção de Gilberto Gil). As imagens, vazio-cheio, também remetem ao que Marion Milner (1991) afirma ser necessário para que a arte aconteça: precisamos de “um vazio grávido”; para Milner é também importante aceitar a arte como “um conhecimento que não conhece a si mesmo”. Assim se delinea a moldura para meu projeto de pesquisa atual, cujo mote é a potência contida nas dramaturgias do espaço. Aqui percebo uma fértil união entre psicanálise, fenomenologia e cena contemporânea, três interesses que posso reunir em uma única área: a área da criação.

Psicanálise, teatro e fenomenologia: por uma “cena relacional”

O psicanalista inglês D. W. Winnicott (1896-1971) nos alerta para a necessidade de espaços relacionais acolhedores, nos anos iniciais da vida das crianças. O brincar “espontâneo e criativo” é, para ele, princípio de toda atividade criadora e humanizante – seja no campo das ciências, da filosofia, do fazer artístico, da religiosidade. O conceito criado por Winnicott, que situa as origens da criatividade e a importância do brincar na infância, nomeia-se “espaço potencial”

(WINNICOTT, 1994). O espaço potencial constitui-se um “lugar psíquico” *entre* o bebê e sua mãe, entre o adulto e a criança, entre você e eu, entre o artista e seu público, entre o cientista e a comunidade leiga, e assim por diante.

A noção de espaço potencial mostra-se extremamente atual. Muitos estudiosos trabalham a partir dela, de modo a pensar os modos de vida e a arte contemporânea; um dos expoentes deste pensamento é Bourriaud (2009), como revela seu livro *Arte Relacional*. Nesta chave, a arte não está congelada na sua “exata” e “pura” materialidade, mas, antes, se faz sentir nas possibilidades relacionais, afetivas, efetivas e inovadoras, naquilo que a relação espectador-obra instaura. Também Ryngaert inspirou-se em Winnicott: em seu livro *Jogar, Representar* (2009) deu significação ao espaço entre-espacos, aos intervalos entre-seres e entre-mundos, como fonte criadora e transformadora: de si, do outro, do mundo.

Percebemos, ao longo de cerca de vinte anos de convivência com crianças e jovens, como professora de teatro, uma dificuldade crescente, observando as novas gerações, para

conectar e deixar fluir o tipo de brincar que Winnicott nomeia de brincar “livre e espontâneo” – algo que se dá longe das receitas, dos pragmatismos e dos jogos de regras, contato relacional ôntico refletido no espaço psíquico do espaço potencial – este ontológico – também nomeado pelo psicanalista “área do consolo” e “área da ilusão”. Winnicott foi pioneiro, na história da Psicanálise, em positivar as capacidades humanas do devaneio e da imaginação, tratando-as não como “defesas”, mas, antes, como categorias humanizantes e próprias da gênese criativa.

Percebemos também, e transformamos esta percepção em pesquisa, a estreita relação entre o brincar imaginativo e o fazer teatral, seja na vida das crianças quanto na dos atores, professores de teatro, e das pessoas adultas em geral.

As duas percepções possibilitaram, ao longo do tempo, o surgimento de um campo de trabalho teórico-prático, como pesquisadora estudiosa dos aspectos comuns entre psicanálise, teatro e fenomenologia, trabalho que desenvolvo, processualmente e em fluxo contínuo, desde a escrita do trabalho de conclusão de curso na graduação em Psicologia

(PUC-SP, 1997) até o pós-doutoramento em Pedagogia do Teatro (ECA-USP, 2009): dezessete anos de experiência em pesquisa, na busca por possibilidades criativas e criadoras em meus campos de trabalho.

Hoje, no ano de 2014, minha pesquisa abre-se para o estudo de dramaturgias do espaço, e insere-se em um campo fértil para pensar a potência da teatralidade encontrada em lugares cotidianos, ordinários, bem como extra-cotidianos – no entanto, não programados para o acontecimento teatral estrito senso, tal como pensado classicamente, nas estruturas palcosplateia e cujo cerne tende a ser o texto. Pensar a teatralidade dos espaços encontrados é ousar propor uma espécie de “não-teatro” – na chave da não-arte, tal como desenhada por Alan Kaprow (2003) –, a ser completado pelos outros: sejam eles protagonistas, coadjuvantes ou antagonistas, mergulhados na situação vivida ou distanciados, mas todos parte da paisagem compartilhada, ou seja, atuantes da cena relacional.

Corporalidade, espacialidade, temporalidade

Retomei as possibilidades da escrita dramática, a partir de

“Territórios do Brincar”, pesquisa de pós-doutoramento, com bolsa FAPESP e supervisionada pela professora Dra. Maria Lucia de Barros Souza Pupo, realizada em 2009, na ECA-USP. Com base nas anotações etnográficas de situações de espera, percebi como, na corporalidade das crianças, o espaço circundante é elemento crucial de suas ações, apenas perdendo para a influência do gesto e da palavra do adulto acompanhante. Observei minuciosamente quais eram as ações mais recorrentes no ato de esperar: meu nicho observacional eram espaços onde adultos e crianças encontravam-se em “estado de espera”, na Rodoviária de São Paulo, nas filas de ônibus, estações de trem e metrô, bem como em filas em geral, e na saída de uma escola municipal e entrada nas peruas escolares. Aquelas ações inspiraram um texto dramático, um dos resultados finais da pesquisa: “*A sutil diferença*”.

No entanto, desde antes, já durante o mestrado (*Cacos de infância*, publicado em livro, em 2004, pela Annablume e FAPESP), procurei trabalhar textos dramáticos abertos – os quais nomeei, não sem ironia brincante, “Roteiros de improviso”. Neles, buscava por esboços de cenas e cenários, contextos e situações, rabiscos

e garatujas, rubricas e didascálias, que não apontassem, de nenhuma maneira, a forma final ou a solução cênica para o ator ou o encenador. Agir assim, como escritora do texto teatral (às vezes sem texto estrito senso), é convidar o ator e o leitor a percorrerem uma via longa e imaginativa.

Hoje, percebo que a radicalização daquele procedimento, em minha pesquisa acadêmica, encontrará eco na criação de dramaturgias do espaço, com base em “espaços encontrados”: fotografias de *sites specifics* que em sua imagética “já são”, ou seja, já remetem a um campo criativo e narrativo potencialmente fértil... Um campo a ser completado: por mim, em pequenos poemas que apresentam personagens ou personas, ou em “didascálias etnoficcionais” — e, especialmente, algo a ser completado pelo leitor / ator / transeunte do espaço escolhido / etc.

Este modo de fazer o texto chegar de fora para dentro, por assim dizer, tecendo os fios de uma narrativa propositalmente aberta, frágil e passível de interpretação novamente no campo “de fora”, ou melhor, dizendo, em busca do “entre”, concretiza uma ação cênica diversa, advinda dos existenciais

corporalidade, temporalidade e espacialidade. Se, classicamente, o teatro revela como seus ingredientes primordiais o personagem, o tempo teatral, o espaço ficcional e a ação [dita] dramática; na chave contemporânea, podemos dizer que a corporalidade ou fisicalidade, daquele que lê / vive / interpreta os roteiros de improviso, substituiria a “personagem”; a temporalidade e a espacialidade dos lugares escolhidos como sítios de dramaturgias do espaço, pertencentes à mundaneidade, também substituem o cenário bem como a linha do tempo ficcional, necessária no teatro de texto.

Minha pesquisa hoje se encontra no ponto de desvendar os mistérios de como comunicar as descobertas feitas nos momentos etnográficos: riqueza observacional que imagens e descrições densas parecem não dar conta de um novo e inusitado “espaço potencial” entre dramaturgo, ator e receptor da cena (cotidiana).

Dramaturgias do espaço

Assim, explico ao leitor deste artigo como meu projeto artístico e acadêmico quer nomear “dramaturgias do espaço”: em sintonia com o filósofo

Maurice Merleau-Ponty, que designou nossos corpos, como “espaço corpo próprio” (1999); e em sintonia com Winnicott, que nos presenteou com a noção de “espaço potencial”; a rigor, em termos vivenciais e relacionais, as dramaturgias do espaço prescindem de minhas definições. Elas “já são”. Encontram-se nos espaços cotidianos, e revelam-se extra-cotidianamente, caso algum olhar assim as captem.

Neste caminho, penso que as ações, que positivam aquele fenômeno, são as que oferecem “novos óculos” aos transeuntes, “lentes fenomênicas” aos cidadãos comuns, espectadores da cena cotidiana, de modo a enriquecer com teatralidade seus percursos já estabelecidos.

Como forneço esses novos óculos? Mas, antes ainda, como e por que deveria fornecê-los? Pois não são os próprios transeuntes e cidadãos comuns que me mostram a riqueza relacional e potência dramaturgica de seus tempos-espaços vividos?

Penso ser este o enigma mais atual de quem ensina teatro no século XXI: trabalhar junto a jovens que serão professores de teatro. Trata-se, para mim, de um enigma para quem recusou, com veemência, a situação palco-plateia *stricto sensu*, saindo do teatro como

edifício propício para a cena – e do teatro “de bilheteria” – adentrando o campo interdisciplinar de psicanálise, educação de crianças e teatralidade. Se a teatralidade está no mundo, “só que eu preciso aprender”, parafraseando a canção de Paulinho da Viola, como faço? Como ensino? Como desaprendo o antigo paradigma que separa e divide “os que fazem” e “os que assistem”?

Para concluir

Criar roteiros criativos, brincantes e poéticos, sem nunca deixar de lado uma verdadeira política da imaginação, em nome do que Gaston Bachelard nomeou “razão imaginante” (*apud* BARBOSA, 1996), é o que proponho em minha pesquisa, aqui esboçada, comunicada de modo parcial, em sua fragilidade e efemeridade, reveladas pela completa dependência dos espaços e de sua riqueza teatralizante – bem como por sua absoluta necessidade de corpos entre-espaços, que enxerguem o invisível do ato de mergulhar na espacialidade compartilhada.

Segue, para finalizar esta breve reflexão, um exemplo de roteiro de improviso, esboço criado a partir de observações etnográficas e estudo

poético-criativo de fotografias feitas no Parque Municipal de Belo Horizonte⁴:

Dramaturgias do Espaço
no Parque Municipal de Belo Horizonte

Conforme falo, vou arrumando os objetos, tirando-os de uma sacola e talvez “de mim” (bolso, pochete..?).

A fala inicial seria algo em torno do fato de minha iniciação teatral ter sido com o Ilo Krugli⁵, do Teatro Ventoforte, que me ensinou que Arte é depoimento (adesão à definição da dra. Nise da Silveira⁶) e há também adesão ao dizer de José Saramago: Tudo é autobiografia.

Conto então que prestei o Concurso, passei, e me mudei de São Paulo para Belo Horizonte. Chego no dia 6 de junho de 2012. Mais ou menos 15 dias depois, tem início a greve dos professores.



128

Como vim só, fico vazia... como este banco do Parque Municipal. O Parque... espaço potencial, espaço riquíssimo de teatralidade que leio (leio o Mapa) – adentro – habito – revisto – visto (brinco de vestir o mapa, e fico vestida dele).

Aliás, o Parque Municipal me acolheu, uma espécie de casa para habitar durante os dias:

tal como é para Pedro, o mendigo que vira gato... e que me ensinou a virar também.



⁴ Fotografias feitas pela autora, no Parque Municipal Américo René Giannetti, Belo Horizonte, 2014.

⁵ Ilo Krugli é meu mestre, da juventude e para sempre.

⁶ Nise da Silveira foi médica psiquiatra e analista junguiana, pioneira na inserção da arte como possibilidade terapêutica em hospitais psiquiátricos no Brasil.

(Assim se mostra a pesquisa Potência das Dramaturgias do Espaço: mimesis. Mimésis? Mimesis. Mimé..... Miau.....)

*Me torno gato como Pedro, (mostro o gato laranja)
depois, me torno pedra ao lado do Banco Vazio.*

E espero.

Espero pela comunicação que o Anjo que Perdeu a Cabeça parece ter a fazer.



Mimésis. Entro na pesquisa. Mergulho na conjuntura: mulher sem cabeça, (escondo a cabeça dentro da camiseta, e silencio – pausa dramática, pós-dramática?!)

*Nem só de Anjo vive o Parque.
(Mostro a barata, exploro minha relação com ela). No final, digo: MUNDANEIDADE. Comentando, como criança que brinca, que arruma seu faz de conta: “Ela mora no Viaduto Santa Thereza” (e a coloco ali).*

129



Há pesquisadores que estão ilhados em uma estrutura grega. Mulher inatingível, qual transeunte do Parque a vê?

Eu ví. E fotografei.

Ela está perto do Peixe Fóbico... Ícone do aspecto infantil do Parque, não sai de sua Caixa Acrílica há anos!



Mimésis. Mímesis. Mi... Mimi... sh sh sh shaninho! Acho o gato laranja – que sou eu – e digo, terminando:

“Eu saí”.

E saio.

Penso que as dramaturgias do espaço cabem hoje em meu projeto de pesquisadora e docente como “um procedimento”: um procedimento de criação, um modo de ver – a espacialidade, as pessoas que ali habitam, bem como o “todo”, o mundo compartilhado – e um modo de viver a profissão. Agora, posso retomar o que Kincheloe afirma ser o rigor na ausência: tratei neste artigo de um procedimento que se imbrica em minha biografia, de tal modo, e em certa dose, que resta uma espécie de dúvida na sua replicabilidade; mas o rigor está justamente nisso: na transparência da desmontagem (CABALLERO, 2011) da pesquisa, de modo que outros possam juntar-se a mim, mesmo que – e especialmente – motivados por seus

próprios dados (auto) biográficos e na cozinha das suas pesquisas. Terminando, retomando Kincheloe:

(...) sobre o valor do uso do conhecimento produzido pela bricolagem, sustento que, ao empregar as dimensões metodológica, teórica, interpretativa, política e narrativa da bricolagem, os pesquisadores tornam visíveis uma série de traços anteriormente reprimidos do mundo social. Por estarem descrevendo dimensões do cosmos sociocultural, político, econômico, psicológico e pedagógico que nunca existiram antes, os *bricoleurs* estão desenvolvendo o que se pode chamar de elemento imaginativo ficcional da pesquisa. (KINCHELOE, 2007, p. 35)

130

Recebido em: 14/05/2014

Aprovado em: 04/07/2014

Referências Bibliográficas:

BARBIER, René. *A Pesquisa-Ação*. Brasília: Liber Livro, 2007.

BARBOSA, Pedro. *Metamorfoses do Real*. Porto: Afrontamento, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: Teatralidades*.

performances e política. Uberlândia:
EDUFU, 2011.

KAPROW, Allan. *Essays on the
blurring of art and life*. London:
University of California Press, 2003.

KINCHELOE, Joe. *Pesquisa em
educação: Conceituando a bricolagem*.
Porto Alegre: ARTMED, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice.
Fenomenologia da Percepção. São
Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILNER, Marion. *A loucura suprimida
do homem são*. Rio de Janeiro: Imago,
1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar,
representar*. São Paulo: Cosac e Naify,
2009.

WINNICOTT, Donald Woods. *Playing
and Reality*. London, New York:
Tavistock / Routledge, 1994.