



## O ritual das medicações ocultas: processos e dramaturgias no espetáculo Pulsão

### The ritual of the occult medications: processes and writings for the play Pulsão

José Manuel Lázaro<sup>1</sup>

#### Resumo

Esse artigo parte da minha experiência no espetáculo como performer, ator, dramaturgista e sobretudo artista em risco no espetáculo Pulsão. A partir desse saber, faço uma análise dramatúrgica que mostra parcialmente a estrutura de pesquisa e conceituação no desenvolvimento das ações performativas elaboradas na obra. Para isso, descrevemos o processo de gestação com o qual nasceu e se desenvolveu o espetáculo performativo Pulsão, os pontos-chave da dramaturgia do espetáculo, partes importantes da investigação, e finalmente uma apresentação das minhas sensações como artista.

Palavras-chave: Dramaturgia, *Performance*, Teatro.

#### Abstract

This article is generated from my experience in the play as a performer, actor and, above all, as a playwright. Having this knowledge as a starting point, I present a dramaturgical analysis which partially shows the structure of the research and the concept in the development of the performative actions established in the play. Therefore, we describe the process of nurturing in which the *performance* Pulsão (PULSE) was born and raised, the key points for its playwriting, important aspects of the investigation and, to sum it all, a display of my impressions as an artist.

Keywords: Playwright, Performance, Theatre.

Esse artigo parte da minha experiência no espetáculo como performer, ator, dramaturgista e, sobretudo, artista em risco no espetáculo performativo *Pulsão*. A partir desse saber, faço uma análise dramatúrgica que mostra, parcialmente, a estrutura de pesquisa, sua conceituação e o desenvolvimento das ações performativas elaboradas.

#### Percepções sobre a dramaturgia do espetáculo

A dramaturgia, coordenada por Marcos Bulhões, foi criada coletivamente e desenvolvida por meio de jogos interativos, que articularam acontecimentos relacionais – incor-

---

<sup>1</sup> Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP)

porando uma parte do público nas experiências convocadas pelos atores – com elaborações que mesclam teatro, dança e *performance*. Esse acúmulo de ações, cenas, jogos, coreografias e partituras foi fruto de pesquisas promovidas pelo diretor, por alguns participantes do elenco que eram orientados a fazer esse esforço, ou por colaborações com artistas convidados que trouxeram dinâmicas pontuais. Da minha parte, além de discutir a dramaturgia, colaborei na formação do treino e do aquecimento corporal, ao lado de outros profissionais. Dramaturgicamente, havia uma noção de estrutura básica previamente estabelecida, a partir da qual as propostas mais diferenciadas eram recebidas e os improvisos mais surpreendentes traziam descobertas. A dramaturgia ia sendo construída, passo a passo, proposta após proposta, na própria prática da feitura do espetáculo.

Na minha percepção, a dramaturgia estruturada no roteiro e expressa no espetáculo, possui três partes fundamentais. A primeira, poderia ser nomeada de “Os Sintomas”, sendo o momento em que a trajetória do espectador no espaço é guiada pelo condutor (representado por algum arcano do Tarô). Nessa parte, levantam-se sensações, questionamentos existenciais ou filosóficos, desafios somáticos de percepção. Se houvesse algum sintoma particular a ser percebido pela pessoa que seguisse a trajetória ou assistisse o espetáculo, seria a reflexão individual de cada um sobre o estado de saúde de sua própria vida. Há um segundo momento, muito importante para a curva dramática e performativa da ação no espetáculo. Eu o chamaria de “A Doença”. É precisamente quando aparece o conflito dramático da ação de maneira mais explícita: a virose entra no lugar e perturba todos os seres (atores). Isso acontece desde o momento em que o arcano coloca o pijama de paciente, junto com o conviva, e inicia uma dança. O arcano virou um ser que agora é portador de alguma possível indisposição. É outro enfermo que começa a dançar e ter uma crise violenta no próprio baile; um súbito adoentado que tentará manter o ritmo e o movimento, mas será impossibilitado de o conseguir diante de um corpo físico que se desestrutura cada vez mais. A partir de então, essa enfermidade, o iminente fantasma da morte, ficará presente de maneira cada vez mais crítica, até o momento em que um paciente, em estado terminal e deitado numa maca, seja curado. Qual será nossa virose existencial particular? Que parte da nossa vida morre? Sem tentar desvendar essas respostas, é certo que uma virose irrompe, perturba e gera transtorno, tanto na ação como no espaço. Uma terceira parte se manifesta dramaturgicamente quando o paciente inicia sua cura. Penso nesse momento como o “Retorno à Vida”. O paciente é curado e impelido para a vida por uma rede rizomática de corpos

nus, vivos e pulsantes de alento vital. Desde esse momento, a energia instaurada pelos corpos em ação no espaço tende a crescer.

A estrutura dessa dramaturgia está em sintonia com o tema substancial do espetáculo: a motivação de viver diante do risco da morte. Isso expressado com ações que trazem à tona experiências de internação hospitalar e do enfrentamento de uma doença grave. O espetáculo, e seu caráter relacional, estão permeados por exames poético-existenciais e invasões de doenças simbólicas. Sempre estamos nos defrontando com o instável andamento da vida, a relação com as nossas doenças pessoais, o embate com o significado da morte e, finalmente, com a reação humana e seu impulso instintivo de permanência a partir disso.

### **Grandes metáforas fonte**

O espetáculo *Pulsão* foi construído, tanto na sua dramaturgia como na encenação, com referências simbólico-metafóricas fundamentais. Elas estruturam a ação e o sentido do evento cênico.

a) A lembrança da (real) experiência do internamento do diretor.

A própria experiência vivenciada por Marcos Bulhões (cuja síntese é narrada ao vivo como parte da ação performativa do espetáculo), sua concreta lembrança, torna-se um dos símbolos primordiais e geradores das metáforas decorrentes, que vão dar conta do matiz performático da ação.

b) A experiência hospitalar

Houve o objetivo de trabalhar a experiência hospitalar, ou de consultório médico, como metáfora para refletir sobre possíveis viroses na existência social humana atual. São lugares onde a pessoa espera uma cura ou uma melhora para um mal-estar de vida que o perturba ou pode destruí-lo. Espaços médicos ou hospitalares, seja na sala de espera ou na própria internação, levantam inevitáveis reflexões sobre o sentido da vida e da experiência do ser.

c) A relação Médico-Paciente

O próprio contato entre esses dois seres, médico e paciente, já traz à tona um tipo de ação simbólica determinante para a condição relacional do espetáculo. O Médico: aquele que se torna responsável, aquele que cura e de quem se espera respostas; aquele que traz perguntas que geram conclusões que talvez você não queira reconhecer. O Paciente: aquele que traz questões a serem resolvidas; aquele que apresenta um estado existencial perturbado; aquele que pede e busca o equilíbrio, a paz e o prazer.

d) Os arcanos do Tarô

Os 22 arcanos do Tarô foram introduzidos como personagens metafóricos vitais para a composição poética do espetáculo. Cada arcano se torna um tipo de “médico simbólico”, dando assim um sentido lírico e ao mesmo tempo somático à relação Médico – Paciente que será construída na ação.

e) A presença da morte

Importante elemento simbólico que é praticamente o eixo dramatúrgico do espetáculo. Símbolo que fala sobre a maneira como o fluxo da existência é perturbado pelas viroses da vida, pela irrupção da doença no ser; como a morte vai aparecendo (sutil ou concretamente) dentro de nós.

f) A presença da vida

Metáfora importante que se contrapõe ao símbolo anterior e o complementa inevitavelmente. Ela se expressa de maneiras incontáveis: o simples estado de se sentir vivo, a vontade de permanecer, o retorno da organicidade vital depois de sua quase perda, a percepção da cura possível, a existência retomando seu significado, o restauro do impulso e a potência da *anima* no ser.

g) Seres à flor da pele (sensibilidade rizomática)

Seres nus que estão à flor da pele com eles mesmos, com o espaço, com o público e com a própria experiência que tudo isto gera. Eles formam um rizoma de corpos em que se expande a energia vital, o mistério dos corpos em conexão e a necessidade da criação como fonte de organicidade. São esses os seres simbólicos que terminam trazendo (como mencionado, na terceira parte da ação da peça) o jato de pulsão de existência plena.

h) A Celebração

No final, um ritual de festividade. Dionísio como imagem fonte da celebração e provocação do impulso de energias. Uma festa em que se compartilha livremente o momento, aquele particular estado de “estar aí”, com todos os riscos e surpresas que o impulso de vida pode trazer.

## **As Ações Investigadas**

Como mencionamos, a dramaturgia foi sendo construída num exercício de experimentação contínua durante praticamente dois anos. Não foi um processo apenas conceitual ou teórico. O sentido das ações e os símbolos estabelecidos foram sendo

compostos na dramaturgia, ensaios após ensaios. A estrutura poética da obra foi desenvolvida coletivamente por meio da criação de jogos relacionais e de cenas que operam no limite entre o teatro e a arte da *performance*. O público acompanha as ações conduzidas por atores, imersos em um espaço em que não há divisão entre palco e plateia. Um terço do público assume o papel de “convivas” e integra ativamente o evento, podendo ser conduzido, vendado, tocado. Em geral, o público todo participa dos diálogos e ações coletivas que estão acontecendo.

A seguir, apresentamos os principais blocos de pesquisa de ação, trabalhados durante o processo, para a construção da obra. Não faremos uma análise exaustiva de cada uma dessas investigações (especialmente as corporais); elas seriam tema para um artigo específico sobre o trabalho físico no espetáculo e no grupo. Apenas mencionamos sinteticamente essa parte do trabalho com o objetivo de mostrar como houve uma dramaturgia paralela que foi construída na prática coletiva da encenação (além de contar com as fontes teóricas iniciais).

Em geral, podemos mencionar rapidamente cinco blocos de ações de pesquisa que foram determinantes para a elaboração final da dramaturgia, a partir das metáforas fonte mencionadas anteriormente.

#### a) As investigações do Tarô

Para estabelecer o jogo performático inicial, cada ator escolheu um dos 22 arcanos maiores do baralho do Tarô<sup>2</sup> como tema para a proposição de uma experiência performativa com o conviva. Essa vivência teve dois momentos: a Trajetória e o Consultório. Foram trazidas à tona investigações através de textos e palestras sobre o sentido e as características de cada arcano, geralmente estruturadas por Hênri Aomori. Nessa parte da pesquisa, apresentou-se a relação entre os arcanos e os arquétipos do inconsciente humano, na perspectiva de Carl Jung. Percebeu-se como as personagens do Tarô trazem leituras simbólicas com que são elaboradas visões específicas sobre a existência.

#### b) As investigações da Trajetórias e Consultórios

Após essa pesquisa, cada performer terminou escolhendo um arcano, seguindo um estímulo expressivo particular aliado ao conceito desse “personagem.” Ponto de partida

---

<sup>2</sup> Os 22 arcanos do Tarô são: 0 - o Louco; 1 - o Mago; 2 - a Papisa; 3 - a Imperatriz; 4 - o Imperador; 5 - o Papa; 6 - os Amantes (ou Namorados); 7 - o Carro; 8 - a Justiça; 9 - o Ermitão (ou Eremita); 10 - a Roda da Fortuna; 11 - a Força; 12 - o Enforcado (ou Pendurado); 13 - a Morte; 14 - a Temperança; 15 - o Diabo; 16 - a Torre; 17 - a Estrela; 18 - a Lua; 19 - o Sol; 20 - o Julgamento e 21 - o Mundo.

dramatúrgico: a imagem da carta e suas reverberações pessoais. Assim, o performer compõe um determinado Médico que realizará uma vivência performativa ao seu receptor particular. O atuator pesquisa e seleciona material (poesia, música, narrativas) e elabora uma sequência de ações pensando em propor um ritual particular com os convivas. Fica estabelecido um princípio comum: conforme a relação se dê, desenvolve-se um jogo de improvisação do atuator diante das respostas dos convivas. O questionamento do médico pode misturar perguntas poéticas com questões filosóficas relacionadas ao arcano específico. Nessa etapa do processo, os *performers* trouxeram propostas de ações. No espetáculo, elas acontecem de maneira simultânea. Todas as propostas foram sempre acompanhadas, analisadas e avaliadas por Marcos Bulhões, Marcelo Denny e Hêni Aomori.

c) As investigações dos “solos performativos”

Na segunda parte do espetáculo, foram criadas as cenas chamadas de “solos”. São momentos performativos com ações propostas pelos próprios *performers*. A concepção da cena corresponde a possíveis respostas pessoais à pergunta: “Qual a sua doença? Não física, mas psicológica, existencial” Assim, nesses momentos, os atutores encarnam seres representando/vivenciando simbolicamente alguma lembrança que (realmente) os marcou ou alguma experiência existencial que os afeta. Da mesma maneira como aconteceu com as Trajetórias e Consultórios, todas as propostas deste tipo de cenas foram sempre acompanhadas, analisadas e avaliadas por Marcos Bulhões e Marcelo Denny. Os “solos” selecionados foram evoluindo muito ao longo do processo, até atingirem o estado simbólico desejado para a dramaturgia.

d) As investigações dos “exames”

Os exames são ações de ressignificação poética de uma investigação clínica em termos simbólicos, sempre seguindo a proposta conceitual dramatúrgica. Todos eles acontecem simultaneamente (da mesma maneira que nos Consultórios). Cada médico (ou equipe de médicos) pergunta o nome do conviva; colhe os instrumentos a serem usados e inicia o jogo relacional em que o suposto paciente passará por uma prova específica. As ações apresentadas pelos *performers* foram bastante retrabalhadas pela equipe da direção, avaliando os trabalhos apresentados (tanto individuais como em tríade). Posteriormente foram selecionadas as propostas mais consistentes com a proposta do espetáculo. No entanto, o mais difícil após a seleção foi a distribuição e coordenação dos exames no espaço e no tempo determinados para a cena. Nesse caso, foi necessária uma afinação, de rigor técnico, para poder acertar o ritmo simultâneo das ações.

e) As investigações do Corpo Liberto.

Parte do treinamento corporal dos atores e *performers* se concentrou na pesquisa para gerar a agrupação rizomática de físicos humanos que dariam ação ao momento chamado de “Corpo Liberto”. Seria necessário um grupo muito especial de corpos nus em conexão mútua entre os atuadores e o espaço. Várias fontes de investigação energética foram utilizadas para o desenvolvimento dessa ação coral e relacional. Contato-improvisação foi um caminho muito usado. Mas também foram incluídos *workshops* de *Performance*<sup>3</sup>, elementos vindos das técnicas de *View Points* (Pontos de Vista Cênicos)<sup>4</sup>, assim como também do *Campo de Visão*<sup>5</sup> e oficinas de *Ação Vocal Performativa*<sup>6</sup>. Após determinado momento, essas fontes de pesquisa corporal foram deixadas na sua especificidade. Elas tinham gerado um coro com uma sequência de ações peculiarmente desenvolvidas para a estrutura do espetáculo.

Nos últimos seis meses antes da estreia, destacamos o trabalho de Fabiana Monsalú, na direção de atores, que contribuiu sobremaneira para a formatação final das cenas mais teatrais. Na fase final, as ações dessa sequência foram trabalhadas para que adquirissem a energia necessária e a estrutura simbólica condizente com as necessidades da encenação.

Para finalizar, desejo simplesmente compartilhar a seguinte ponderação: a experiência viva e diferente de cada dia de espetáculo, o redescobrimento diário da ligação com o outro (seja ator ou receptor), a relação no presente intenso com o espaço vivenciado, a minha energia e meu corpo entregues ao momento, todos estes fatores geraram um reencontro reflexivo com meus impulsos e minha vontade de vida. Foi a partir de então que aconteceu esse ritual particular e todas suas medicações ocultas.

Recebido em 17/03/2014

Aprovado em 30/04/2014

Publicado em 25/06/2014

---

3 Oficina de atuação performativa coordenada por Carol Pinzan, *performer* e mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/USP.

4 A técnica dos *View Points* foi proposta por Anne Bogart e Tina Landau. O nosso treinamento foi coordenado inicialmente por Laís Marques, mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/USP e parceira que contribuiu fundamentalmente para a formatação da cena final do espetáculo, e posteriormente por José Manuel Lázaro.

5 *Campos de Visão* é uma proposta desenvolvida pelo professor da UNICAMP Marcelo Lazzaratto. O treinamento foi coordenado por José Manuel Lázaro.

6 Oficinas de voz coordenadas por Wiliam Paiva, compositor e músico convidado.