



Sutileza do micro: uma percepção no trabalho da direção de arte no espetáculo Pulsão

The finesse of micro: an perception of art direction work in the spetacle Pulsão

Marcelo Denny¹

Resumo

O texto aborda a questão da direção de arte na produção da obra artística relacional.

Palavras-chave: Artes Visuais, Direção de arte, *Performance*, Teatro.

Abstract

The text addresses the issue of art direction in the production of relational artwork.

Keywords: Art Direction, Performance, Theatre, Visual Arts.

Dramaturgia é atmosfera.

Gianni Ratto

*Estávamos atentos às matérias e sopros
de mundo expressos em imagens e vozes.*

Herberto Helder

Qual o papel da direção de arte na cena contemporânea? Que questões atravessam o seu trabalho em espetáculos de natureza “performativa” ou “relacional”? Como construir uma cenografia para o toque e para as sensações? Quais os limites da direção de arte diante de processos performativos particulares, fundados nas ideias de rito, fluxo e confissão? Essa e outras questões flanaram durante todo o processo de criação do espetáculo *Pulsão*.

O termo “direção de arte” ainda é bastante controverso no meio teatral e performativo. Emprestado do cinema, o termo designa, basicamente, o profissional que é responsável pela concepção visual de toda a produção - seja de um filme, um programa de TV ou um anúncio. Cabe a ele orientar o trabalho da equipe de arte (cenógrafo, figurinista,

¹ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

maquiador, aderecista, produtor de objetos, designer gráfico, etc.). No meio teatral, o termo pode e deve ser usado nos casos em que existe um profissional específico, abarcando todas as funções citadas, criando um alinhamento e um diálogo entre todos os aspectos da visualidade do espetáculo. No Brasil, temos, por exemplo, o reconhecido trabalho de direção de arte do gaúcho Gringo Cardia, que concentra em seu trabalho todos os aspectos da visualidade, procurando não interferir na criação dos *performers* e da direção.

Foi nessa perspectiva que se deu meu desempenho em *Pulsão*. Logo surgiu o desafio de criar uma visualidade coerente para um trabalho híbrido, que misture um teatro que poderíamos dizer “relacional” (BOURRIAUD, 2009) e com uma “estética do performático” (FISCHER-LICHTE, 2008); que mescle espetáculo e celebração. Como desempenhar um trabalho de criação visual sem interferir em demasia na criação autônoma dos *performers*, entendendo que a presença e a atuação de um diretor de arte sobre as ações performáticas não devem violentar a criação íntima do *performer*? Nessa perspectiva, o caminho escolhido foi o de propor pequenas mudanças e, sobretudo, questionar os criadores acerca de tudo que se relacionava a aspectos estéticos e visuais. Para tanto, me propus a estabelecer alguns princípios de ação para o desenvolvimento do trabalho.

Trabalhei tendo como base princípios já desenvolvidos por Richard Schechner, em seu *Environmental Theatre*, e também com as possibilidades mais amplas de um *happening*, nesse contexto, entendido como uma celebração criadora de um conjunto de relações interativas capaz de refazer um sentido de teatro. Entendi, como diretor de arte, que, neste caso, os aspectos relacionais seriam mais importantes do que os visuais, o que me levou a rever os processos criativos da cenografia, da criação de indumentárias, entre outros, à luz deste conceito, e procurando trazer a visualidade para algo mais social. Isto implicou em deixar os olhos atentos para acontecimentos casuais. Como Schechner (1973) aponta: incluir na definição de teatro uma eterna gama de possibilidades. Tudo teria que ser pensado e montado como um espaço de encontro, por isso a intensidade da luz de chegada e a atmosfera sonoro/musical. Não podemos esquecer que aquilo que é apenas signo visual, se transforma em signo presente no *environmental theatre*. O olfato, o paladar, o tato são aqui de extrema importância, e foram em *Pulsão* sempre lembrados como elementos importantes para uma certa **narrativa percebida** (SCHECHNER, 1973), tal como o texto é no teatro convencional.

Do ponto de vista pedagógico, senti necessidade de me integrar às reuniões de dramaturgia, ajudando a fomentar, cruzar e relacionar o andamento da criação drama-

túrgica com questões da imagem, e, ao mesmo tempo, trazendo materiais fotográficos e audiovisuais ancorados em clássicos da *Performance Arte*. Assim, pude construir uma teia de percepções sobre a importância não só do aspecto material, mas também dos aspectos simbólicos de cada cena, detalhando e articulando figurino, ambiente, imagem tecnológica, adereços, etc.

Para tanto, criei um grande caderno de referências visuais, que era habitualmente consultado nas reuniões de dramaturgia e depois, nos ensaios. Nesse caderno, desenhos e fotos eram constantemente adicionadas à medida que as discussões evoluíam. Servia como um porto de imagens com a função de disparar e aglutinar ideias. Lembro que, depois do entendimento do caráter relacional e íntimo que queríamos empregar ao espetáculo, resolvemos negligenciar as possibilidades de trabalhar com grandes telas de projeção no espaço cênico, pois o próprio caderno de referências visuais apontava a criação de uma dramaturgia de atmosferas com tom bastante íntimo, relacional, e as projeções gigantes iriam na contramão do efeito visual que buscávamos. O caderno de referências da direção de arte ajudou muito no entendimento das escolhas visuais do espetáculo, sendo nesse caso também entendido como elemento constituinte de dramaturgia.

Nosso processo de criação, de maneira geral, se deu sob alguns princípios norteadores que espelham muito daquilo que está no *Environmental Theatre* de Richard Schechner (1973), como “as quatro relações primeiras”:

- a) Relação entre os elementos da representação;
- b) Relação entre os elementos da representação e os atores/*performers*;
- c) Relação entre os elementos da representação e o público;
- d) Relação entre os elementos de representação, em seu conjunto, e o espaço onde se realiza a representação.

Percebemos que um olhar, um toque, um abraço e mesmo um jeito de andar pelo espaço eram tão importantes para a criação de um *environment* que a direção de arte começou a pesquisar elementos do rito, festas e cerimoniais, nos quais os signos visuais e comportamentais se convertem em estado narrativo. Percebemos que o grupo precisava ter um espaço maior de reflexão sobre o que estávamos trabalhando e criamos *workshops* sobre a cena contemporânea, onde aprofundamos um olhar sobre a obra de Richard Schechner, de Allan Kaprow e marcadamente da linguagem “Fufera”² do grupo catalão La Fura dels Baus. Além disso, estudos sobre o Teatro

² “Linguagem Furera” é o termo que o próprio grupo **La Fura dels Baús**, deu ao seu estilo de encenação que

Total, a *Body Art* e até mesmo discussões mais teóricas sobre o conceito de **performatividade** e de *performance* tal como são trabalhados por pesquisadores como Josette Féral, Renato Cohen e Roselee Goldberg. Tais estudos foram muito importantes para que o grupo pudesse ir além dos paradigmas da narrativa dramática, da qual muitos eram oriundos. Percebi, como diretor de arte, que a apreciação de obras de arte contemporâneas, instalações, objetos relacionais³, etc., podiam ser de grande valia para o performer criador, e solicitei que se imaginassem dentro de instalações, ou vestindo formas estranhas, e ao mesmo tempo percebessem paralelismos, justaposições, expansões de significados a partir destes lugares/objetos sem temer o signo vazio. O espaço das reuniões de dramaturgia, nesse sentido, constituiu também oportunidades muito especiais de criação e aprendizado, pois questões sobre sentido, fluxo de entendimento e leituras possíveis do espectador foram debatidas à exaustão.

O roteiro cênico inicial de *Pulsão* foi escrito durante uma internação hospitalar e tem como ponto de partida o tema da motivação de viver diante do risco de morte - o que nos motivou a trabalhar novos e amplos conceitos de doença, não apenas física mas também existencial. Tendo isso em mente, propusemos aos atores a criação de solos performativos onde cada um trabalhasse a partir da doença real que atinge cada um. Formulamos assim a pergunta que detonaria a criação: “qual é a sua doença?”

Rapidamente, o grupo mostrou vários solos, que se desenvolveram ao longo de algumas semanas. Sempre ao final das demonstrações eram debatidos desde os aspectos cênicos até os visuais e filosóficos de cada obra em processo apresentada. Foi nesse momento que, acredito, o lugar do diretor de arte atuou com maior intensidade, gerando constantes provocações e propostas aos *performers* criadores, e transformando notadamente cada solo.

Um dos princípios sugeridos para esse desenvolvimento foi o da **radicalidade**. Primeiramente, desenvolvemos uma grande discussão acerca do sentido de radicalidade

aparece com mais força nos trabalhos *Accions* (1984) foi o primeiro espetáculo que usou a “linguagem Furera”. Foi seguido por *Suz/O/Suz* (1985), *Tier Mon* (1988), *Noun* (1990), *MTM* (1994), *Manes* (1996), *ØBS* (2000), *Matria 1 - Tetralogía Anfibia - La Creación* (2004) e *OBIT* (2004). Esta linguagem cênica, mistura de técnicas e disciplinas, cristalizou-se sob o termo “Furero”, um termo que tem também sido usado para definir o trabalho de outras companhias de teatro.

3 Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, que culminam nas investigações da artista envolvendo o receptor e convocando sua experiência corporal como condição de realização da obra. Incorporada ao próprio nome dos objetos, sua qualificação indica de antemão que a essência dos mesmos se realiza na relação que com eles estabelece o “cliente” da proposta da artista.

hoje na cena – posicionamento político, sexual e comportamental contundentes – e, claro, a questão do choque ou do espanto do espectador. A partir disso, desenvolvemos uma rica reflexão sobre o que poderia ser ampliado ou reduzido, radicalizando cada vez mais. Ao mesmo tempo, buscávamos enfatizar as questões que dialogavam com o conceito geral do trabalho. Aqui, aspectos pedagógicos foram salientados, visto que era necessária a criação de um momento de aprendizado e debate sobre as ideias que atravessavam o trabalho. O entendimento de corpo e de “vontade de potência,” conceito de Nietzsche, foi importantíssimo, estando esse corpo em constante transformação e questionamento durante a criação, apresentação, reflexão e desenvolvimento visual desses solos performativos. Esse momento foi extremamente rico para a criação, já que nele pudemos partilhar muito dos processos íntimos de cada atuante, que revelavam traços biográficos, traumas familiares, desejos e memórias a serem performadas como metáforas visuais.

Nos solos, introduzimos também a ideia de estranhamento, recorte e colagem (*collage*) vindas dos dadaístas e surrealistas. Ou seja, depois da cena construída, pequenos aspectos, símbolos ou atitudes estranhadas, eram colados na cena, o que causava uma abertura dos signos propostos na direção de outras interpretações, muitas vezes incongruentes, quase inconciliáveis. Muitos solos tiveram, nesse sentido, aspectos diminuídos ou ampliados, sendo radicalizados para que escapassem de leituras muito fechadas ou muito pessoais. Queríamos com isso trazer aspectos mais universais, e também neste ponto a direção de arte, acredito, teve uma importante influência, procurando traduzir essa radicalidade em materiais potentes e visíveis.

Em muitos momentos do trabalho foram desenvolvidas cenas de relação com o público, que aqui chamamos de “convivas”. Para tanto, a direção de arte propôs a criação de objetos relacionais, que contivessem aspectos simbólicos referentes aos Arcanos Maiores do Tarô. A partir de uma pesquisa sobre os aspectos simbólicos e visuais que figuram nesta tradição, um estudo sobre os objetos relacionais da artista brasileira Lygia Clark foi desenvolvido, e o conceito de cura que esta propunha fez-se valer de forma rica e variada.

Criamos juntos muitas possibilidades de mudanças de formas, texturas, cores, que eram ora relacionais, ora serviam como instalações e molduras ao lado dos “convivas”. Camas de folhas, pedras, plásticos variados, material orgânico de toda ordem, objetos sonoros e objetos táteis, uma vez espalhados entre o *performer* e os “convivas”, formavam instalações ritualísticas. O grupo trouxe dezenas e dezenas de jogos, formas, objetos

e atividades que eram testadas, ao mesmo tempo que a direção de arte questionava sobre o risco dos clichês e propunha a ampliação dos aspectos visuais, a troca do material utilizado ou, ainda, sua simples replicação. As criações trazidas pelos *performers*, assim como os ensaios, eram sistematicamente fotografadas e, em seguida, analisadas.

A pesquisa com objetos relacionais inspirados no trabalho da artista visual Lygia Clark e os próprios jogos relacionais foram norteando nosso trabalho para que saíssemos da perspectiva ampla, **macro**, para as sutilezas do **micro**, do pequeno gesto, da relação íntima. Por isso os toques, as relações, as memórias, os cheiros, os sabores passaram a configurar um lugar de importância, não imaginado no início. A direção de arte novamente teve que trabalhar aspectos que estão muito além da visualidade. O que mostra que os paradigmas de entendimento de direção de arte em trabalhos performativos (e relacionais) têm que ser repensados, ampliados e diversificados incessantemente.

Inseminar possibilidades e formas de relação com o outro, partindo de aspectos visuais, mas ampliando seu entendimento talvez tenha sido a planície mais rica que percorremos. Há também que desbravar ambientes, relações e atmosferas simples e complexos. E, sobretudo, há que se pensar e recriar um outro corpo, com possibilidades outras de presença por meio de próteses, adereços, tintas e líquidos de toda sorte, dentre outros materiais. Heranças da *Body art* que a direção de arte retomou como proposta de tratamento do corpo, para além da ideia de indumentária. Construir um corpo visual, potente, surreal, com adição de materiais inusitados (cimento, cigarros, fumaça, projeção de vídeo, etc.), e construir dispositivos para uma grande viagem do corpo percebido, sentido, visto, tocado, respirado, amado, pensado e contemplado. Como enfatiza o escritor português Gonçalo M. Tavares (2013, p.100):

A comunhão do corpo é fonte de toda imaginação afetiva ordenada. O corpo é o lugar ético onde a liberdade se faz presente, não apenas a *liberdade de*, mas essencialmente, a *liberdade para*. Passar da pobreza imaginativa à comunhão da vida criatural, escrevia um psicanalista francês, é passar da “pobreza das conversações, falta de imaginação, pobreza do registo erótico [...] ao acolhimento recíproco, à troca, à partilha quotidiana, ao viver juntos.

As proposições sobre indumentária esbarraram na questão da nudez, aqui entendida ora como uma forma de vestir, ora como uma forma de desvestir. A construção de um figurino que poderia ser lido tanto como médico quanto como xamânico, e que ao mesmo tempo pudesse criar possibilidades de desnudamento rápido, também foi uma atribuição que a direção de arte operou. Criar um dispositivo, em termos de indumentária, um signo, que seja o pensamento do corpo que se faz imagem e da imagem que se faz corpo. Esse

conceito de vestir e desvestir, cobrir e descobrir, esconder e revelar foi bastante refletido durante a criação de *Pulsão*. Na chegada do público ao espaço, a luz e a fumaça sempre me pareceram um grande útero cheio de sons graves e eletrônicos, remetendo às atmosferas hospitalar e religiosa. Uma cópula de tensão, pouca percepção do todo, mistério e o grande útero que se revela. Ou se revelará na cena em que a direção de arte propôs a construção de um grande invólucro plástico vermelho cobrindo toda a plateia. A retirada dos figurinos e a potência dos corpos desnudos, enfim... A direção de arte nem sempre constrói. Desconstruir e revelar pode ser o que há de mais potente. Escolher o que e como desconstruir, desnudar, revelar é o que cria a possibilidade de metamorfose das coisas, dos corpos atuadores, da luz, do som e do público.

Percebo que o espetáculo *Pulsão*, em sua temporada 2013, pôde trabalhar aspectos pertinentes tanto do ponto de vista da encenação como das relações humanas. Nesse lugar a visualidade construída pela direção de arte passou por descobertas de novos *modus operandis*, desdobrando para aspectos que extrapolam as funções triviais e convencionais da cenografia cênica e adentrando em questões transdisciplinares e mais profundas, de ordem existencial, política e filosófica, recriando formas de pensar, engendrar o poético e fruir nossas pulsões criadoras para o pensamento do corpo que se faz imagem e da imagem que se faz corpo.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Érika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.
- SCHECHNER, Richard. **Teatro de Guerrilla y happening**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.
- TAVARES, M. Gonçalo. **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Teoria, Fragmento e Imagens. Lisboa: Caminho, 2013.

Recebido em 17/03/2014

Aprovado em 30/04/2014

Publicado em 25/06/2014