



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Relatório de Iniciação Científica

Título:

Espaço, corpo e alteridade na construção da peça "Vira-Latas de Aluguel".

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa

Discente: Rodrigo Frare Baroni

Curso: Ciências Sociais

Agência de financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

GUARULHOS

2015

Assinatura da orientadora

Prof.^a Dr.^a Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa

Introdução:

A pesquisa parte de um trabalho de campo exploratório, devidamente autorizado, realizado entre os anos de 2013/2014. O pesquisador teve a oportunidade de acompanhar uma oficina de capacitação teatral realizada na sede da ONG Cine Favela Heliópolis o qual resultou na produção da peça Vira-Latas de Aluguel. Durante o campo o pesquisador pode tomar contato de maneira mais próxima com diversas questões referentes principalmente às áreas da Antropologia da Performance e à Antropologia Visual. A questão que norteia esta pesquisa é a possibilidade de uma forma de conhecer gerada pelo movimento da *alteridade* em processos cênicos procurando compreender o papel das *técnicas corporais* dentro deste movimento.

Para tal propósito o pesquisador realizou um mapeamento e leitura da bibliografia que diz respeito ao tema em conjunto com o estudo de caso mencionado acima. Como etapas do processo de pesquisa o levantamento e leitura da bibliografia foram realizados primeiro. Em seguida os dados coletados em campo (constituído por anotações, material audiovisual do próprio pesquisador e de terceiros contratados pelo projeto de capacitação teatral, entrevistas e entrevistas informais) foram organizados, filtrados e analisados sob a luz das leituras realizadas *buscando* elucidar as questões levantadas.

O pesquisador buscou compreender através de sua análise o processo de constituição do grupo Vira-Latas de Aluguel, as formas de ocupação do espaço, as

formas de transmissão e de apropriação das técnicas corporais nas oficinas realizadas. Sempre orientando o processos de pesquisa pela questão norteadora: Como os atores aprendem e interpretam o(s) outro(s) em seu próprio corpo? Como se da experiência de alteridade no processo cênico?

Muitos eram os caminhos possíveis para a realização desta pesquisa, cada qual abrindo um novo leque de desdobramentos. Para orientar a pesquisa dentre as possibilidades abertas pela questão colocada foi realizada sob a luz da bibliografia uma reflexão sobre o próprio problema de pesquisa que se encontra presente no corpo deste texto. O objetivo desta reflexão foi mapear alguns dos possíveis desdobramentos do problema de pesquisa melhor delimitando-o possibilitando um maior aprofundamento na questão.

Devido ao espaço que dispomos aqui e a extensão da pesquisa o presente relatório irá ater-se em apresentar de maneira mais geral algumas das discussões teóricas que permearam o processo de pesquisa, focando nas questões norteadoras expostas acima, e em alguma media tentando trazer dados de campo para melhor compreender estas discussões.

Também incluímos neste relatório, para além da bibliografia citada, uma bibliografia complementar a qual, apesar de não citada diretamente no corpo do texto, se tornou de importância imprescindível para a realização desta pesquisa. Além disso, incluímos em anexo as autorizações de pesquisa por parte do responsável pelo projeto e autorizações de uso de imagem coletadas durante o trabalho de campo.

Técnicas corporais e alteridade: uma reformulação do problema:

O sociólogo francês Marcel Mauss (1872 – 1950), ao escrever seu ensaio *As técnicas do corpo* (1934), deixa um legado incontornável para as discussões a respeito do corpo, principalmente no que concerne à sociologia e à antropologia. Mauss inaugura, ou ao menos formaliza uma nova possibilidade de estudos que transforma as técnicas corporais em objeto de estudo sociológico/antropológico. Contudo, as implicações do ensaio são ainda mais amplas podendo ser associadas a preocupações de outros autores que escrevem na mesma época. Pretendo dar destaque para um autor específico, o filósofo ensaísta Walter Benjamin (1892 – 1940), que se ateve a alguns temas tangentes aos tratados no texto de Mauss (mais especificamente no que diz respeito à noção de *técnica*).

Primeiramente, para melhor compreendermos a relação proposta acima, iremos nos debruçar sobre as implicações que o conceito de *técnica* assume para cada um desses autores. Marcel Mauss o define da seguinte maneira:

“Chamo de técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral [...] Nessas condições, cabe dizer simplesmente: estamos lidando com *técnicas do corpo*. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. Imediatamente, toda a imensa categoria daquilo que, em sociologia descritiva, eu classificava como “diversos” desaparece dessa rubrica e ganha forma e corpo: sabemos onde coloca-la.”¹

¹ MAUSS, Marcel. *As Técnicas do corpo* In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify. São Paulo, 2013.P. 407.

Para este autor as técnicas dizem respeito a uma sociedade ou a um grupo de indivíduos, sendo objeto válido para o estudo sociológico. Além disso, elas seriam também eficazes, e por isso podemos compreender que elas são meios empregados com a finalidade de gerar certos efeitos, ou seja, seriam uma forma específica do indivíduo (ou grupo) de se relacionar com o mundo, e este fato nos será muito relevante.

Em seu ensaio, Marcel Mauss, nos fornece uma série de relatos etnográficos de sua experiência por meio dos quais exemplifica o emprego destas técnicas. O sociólogo relata, por exemplo, a dificuldade que soldados ingleses encontraram ao ter de cavar com pás francesas, ou como ficou surpreso ao perceber que mulheres francesas estavam imitando certa maneira de caminhar das mulheres americanas inspiradas pela exposição às produções cinematográficas hollywoodianas. A noção de *técnica* parece ser uma problemática da época que permeia textos de outros autores como, por exemplo, os de Benjamin. Podemos aproximar as a noções de técnicas destes dois autores na medida em que, como veremos mais adiante, elas indicariam não só a uma forma de uso do corpo ou de outros instrumentos, mas também a uma forma de mediação com o mundo. Em seus textos *Pequena História da fotografia* (1931) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (primeira publicação em 1936), Walter Benjamin volta seu olhar para como mudanças das tecnologias e técnicas, principalmente introduzidas pela modernidade, as quais teriam sido responsáveis por transformações da percepção, como podemos observar na seguinte passagem:

“Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único.”²

A destruição da *aura* é a destruição de uma forma específica de relacionamento com o mundo e com arte; ao mesmo tempo, representa o nascimento de uma nova forma deste mediada pelo aparelho técnico. Ou como nos aponta Laymert Garcia dos Santos em seu texto “Modernidade, Pós-Modernidade e metamorfoses da percepção”³, as mudanças técnicas⁴ apontadas por Benjamin podem ser compreendidas como a perda da possibilidade de acesso a uma realidade “transcendente” acompanhada pela promessa de acesso a outra realidade. Assim diferentes técnicas implicariam diferentes formas de conhecer. É o caso apresentado por Benjamin da máquina fotográfica a qual possuiria uma natureza distinta daquela do olho humano, sendo capaz de congelar instantes que passam despercebidos aos nossos olhos. Algo que antes poderia apenas ser imaginado passa a poder ser visualizado por intermédio do aparelho. A capacidade de imaginar ou de acessar uma ordem “transcendente” parece perder espaço no mundo moderno para um modo de decompor ou fragmentar a realidade, a fim de analisa-la. A ciência neste ponto substituiria a imaginação.

² BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política (ensaios sobre literatura e história da cultura)*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo. Editora Brasiliense, 1987. P. 101

³ SANTOS, Laymert G.. “Modernidade, Pós-Modernidade e metamorfoses da percepção”. In: *Politizar as Novas Tecnologias*. São Paulo: Editora 34. 2003.

⁴ Vale lembrar aqui que para ambos o conceito de técnica é recuperado através da mesma fonte: o grego *Teknè* que significa técnica e/ou arte. O próprio Mauss afirma que foi retomando a Platão, principalmente quando este diserte sobre a música e a dança (com base nessa ultima podemos ter uma ideia mais clara da relação estabelecida por Marcel Mauss entre Arte/técnica/corpo) que elaborou a noção de *técnicas corporais*.

Observando a discussão acima, a técnica nos parece então diretamente associada ao conhecimento, fator de grande peso nas transformações do pensar e conceber. Pressupor o corpo como instrumento técnico seria, portanto, assumir que as técnicas de conhecer pelo e através do corpo são transmitidas e adquiridas social/culturalmente. O corpo passaria a ser, nesta nossa nova perspectiva, um instrumento de conhecimento, e as técnicas corporais sintetizariam uma série de relações transmitidas muitas vezes ao longo de gerações. Isso, pois, tal instrumento técnico revela-se produto de um feixe de relações e, tal qual um produto, contém inscrito em si através dos gestos, nas vestimentas, na fala, na maneira de andar, na dança, entre outros, uma espécie de síntese destas.

Com base nisso, podemos destacar a potencialidade da fotografia de mostrar o que acontece em uma fração de segundo, ou como demonstra Benjamin, revelar o exato instante em que um indivíduo dá um passo. Esta é, talvez, uma chave fundamental para compreendermos possíveis mudanças na forma de se conceber e representar o corpo que podem ter sido derivadas do avanço técnico do aparelho fotográfico. Para Benjamin:

“A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.”⁵

⁵ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política (ensaios sobre literatura e história da cultura)*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo. Editora Brasiliense, 1987, p. 94

Este é um importante marco da fotografia nos regimes de percepção. Esta potencialidade da fotografia de revelar o “inconsciente ótico” pode ser exemplificada através das inúmeras experiências fotográficas realizadas como os estudos do movimento feitos por Eadward J. Muybridge (1830 – 1904). É o caso também de outros dispositivos óticos inventados que permitem acessar registros antes imperceptíveis aos olhos nus e que são utilizados nas produções de discursos científicos e médicos tais como o microscópio, o telescópio, etc.

A fotografia então, ao mesmo tempo, abriria novas possibilidades para o estudo do corpo, e, modificaria as compreensões e representações do mesmo⁶.

Pierre Bourdieu (1930 – 2002), sociólogo e bom leitor de Marcel Mauss, parece ter compreendido bem esta temática ao escrever o texto “Conhecimento pelo corpo”, bem como outros escritos que abordam a noção de *habitus*⁷. Deste autor podemos destacar a seguinte passagem:

“[...] convém ressaltar que os agentes sociais são dotados de *habitus*, inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático, fundados no mapeamento e no reconhecimento desses

⁶ Yves Michaud explora em seu texto “Visualizações: o corpo e as artes visuais”, entre outros temas, os impactos da fotografia e do cinema sobre a representação do cinema são alguns dos temas abordados pelo autor. Destaco a discussão que este traz sobre a alteração das poses trazidas pelo advento e avanço técnico da fotografia que teria permitido representar os modelos em novas poses e dispensar acessórios antes usados nos ateliês, permitindo portanto novas formas de representar o corpo e de concebê-lo.

⁷ Termo já empregado por Mauss no já referido texto *As técnicas do corpo*, segundo o autor a palavra *habitus* se enquadra melhor que o termo “habito” pois exprime algo que não varia apenas com os indivíduos e as imitações realizadas por estes, mas sim com a educação, modas e conveniências e prestígios. Além disso Mauss destaca a importância “de ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual lá onde geralmente se vê apenas faculdade de repetição” (MAUSS, Marcel. *As Técnicas do corpo* In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify. São Paulo, 2013.P. 404). Portanto, podemos observar que Bourdieu e Mauss tratam da mesma problemática ao se utilizarem deste conceito.

estímulos condicionais e convencionais a que os agentes estão dispostos a reagir, como também engendrar, sem posição explícita de finalidade nem cálculo racional de meios, estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas porém nos limites das contrições estruturais de que são produto e que as definem.”⁸

Na mesma página encontramos outra definição de *habitus* fornecida pelo autor: “*Maneiras de ser resultantes de uma modificação durável no corpo operada pela educação [...]*”⁹

Bourdieu, portanto, demonstra como nossas categorias de percepção seriam inculcadas a partir de nossa vivência, diretamente relacionadas com as experiências de socialização, cuja uma das primeiras é a família. Estas inscrevem nos corpos uma espécie de memória, ou melhor, *habitus*, um conjunto de categorias que servirá de base para que este interprete e se situe no mesmo. O autor chega a falar em ‘inteligência’ corporal, e menciona práticas de transmissão de conhecimento pelo corpo (como as do teatro¹⁰). A experiência acaba por formular, então, predisposições. Nesta visão, uma criança que nunca frequentou grandes salões, galerias de arte, museus e/ou concertos terá assim provavelmente maior dificuldade para lidar com estes códigos do que uma

⁸ BOURDIEU, Pierre. “O Conhecimento pelo corpo” In: *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2001. P. 169.

⁹ Idem. P. 169 – 170.

¹⁰ O próprio Victor Turner, um dos pioneiros nos estudos da antropologia da performance propõem em seu livro *From ritual to theatre: the human seriousness of play* o uso da performance como recurso do aprendizado antropológico, mas procuro neste texto atentar para um aspecto desta forma de aprendizado que Turner não aborda, ao menos não diretamente: a importância das técnicas corporais no processo de conhecimento.

criança socializada por meio dessas experiências. Por certo, a apreciação que ambas teriam de uma mesma exposição será muito distinta¹¹.

O *habitus*, para o autor, também agrega ao corpo traços que permite reconhecer, em certa medida, o grupo ao qual determinado ator pertence. Isso, pois posturas, gestos, e outros elementos são também inscritos nos corpos através da já referida “experiência de socialização”. Assim o *habitus* constitui um conjunto de traços e categorias de percepção a partir das quais nos situamos e somos situados no mundo.

É neste sentido que a antropóloga Rita de Almeida Castro em seu livro *Ser em cena, flor ao vento* afirma:

“O Etnólogo Pierre Clastres narra rituais de iniciação em sociedades que denomina primitivas, enfatizando que a sociedade imprime sua marca no corpo dos jovens. ‘A marca é um obstáculo ao esquecimento, o próprio corpo traz impressos em si sulcos da lembrança – o corpo é uma memória’. O corpo do ator teatral não recebe a marca física como cicatriz, mas o que Clastres diz ‘o corpo mediatizava a aquisição de um saber e esse saber é inscrito no corpo’ – é significativo para a vivência do ator.”¹²

A autora ainda diz:

“Há também um tipo de marca que se produz em um corpo que foi condicionado, por exemplo, por uma técnica do balé clássico, *hábitus* que é facilmente reconhecido pela postura, pela maneira de caminhar. Ainda que se passem muitos anos da vivência de bailarino, a experiência está inscrita no corpo.”¹³

¹¹ Recaiímos portanto no já batido tema sobre as diferenças entre “ver” e “olhar” no qual não pretendo debruçar-me neste texto.

¹² CASTRO, Rita de Almeida. “Uma montagem de Hamlet e o que precede a cena” In: *Ser em cena, flor ao vento*. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2012. P.63.

¹³ CASTRO, Rita Almeida. “Existência processual do corpo” In: *Ser em cena, flor ao vento*. Editora UNB. Brasília, 2012. P.63.

Deste modo, portanto, o corpo poderia ser compreendido como uma espécie de superfície sobre a qual se inscreveriam memórias tal como um mapa cartográfico, ou atlas de memória na qual se imprime marcas que impedem o esquecimento. No entanto, Castro nos chama atenção para marcas não físicas, mas ainda sim corporais: marcas do conhecimento.

Não podemos desvincular esse possível atlas dos trajetos, fluxos, relacionamentos que o indivíduo mantém com o mundo em que vive, pois, como vimos, nossas percepções são formadas através de nossa vivência como afirma Bourdieu. Devemos, portanto, recordar que o tema das transformações da percepção é abordado pelo ensaísta Gerog Simmel, ainda que em um registro diferente. O autor trata em seu ensaio *As grandes cidades e a vida do espírito*¹⁴ (publicada no ano de 1903) sobre diversos temas pertinentes às diferenças entre a vida nas grandes metrópoles e a vida nas pequenas cidades. Dentre estas diferenças está o aumento do fluxo e da intensidade de diversos estímulos recebidos pelos habitantes das grandes cidades que faz com que se forme uma espécie de proteção (caráter *blasé*), uma diminuição da sensibilidade aos estímulos recebidos sendo necessários “choques” cada vez mais intensos para que estes indivíduos sejam afetados.

Além disso, Simmel também aponta para uma transformação dos valores qualitativos em valores quantitativos realizados pela “economia do dinheiro”, ao mesmo tempo para como essa economia está relacionada a uma determinada lógica de organização do tempo e espaço metropolitano e às formas de apropriação destes espaços

¹⁴ SIMMEL, Georg. “As Grandes cidades e a vida do espírito”. In: Revista Mana nº11, vol. 2. Rio de Janeiro, 2005.

pelos habitantes destas metrópoles. Menciono Simmel para lembrar como as preocupações de Benjamin à respeito da reprodutibilidade técnica, da fotografia e do cinema estão relacionadas à uma forma, relativamente nova à época, de ser e estar no mundo principalmente no que diz respeito ao fluxo de estímulos recebidos pelos indivíduos. Assim os gestos dos indivíduos citadinos são, provavelmente, muito diferentes dos utilizados pelos camponeses, assim como suas maneiras de falar, vestir, se relacionar com o espaço que o circunda. Como já demonstrou Michel de Certeau¹⁵, há múltiplas formas de nos relacionarmos com o espaço da cidade. Cada uma delas acarretaria em diferentes maneiras de percebê-la de nos situarmos nela, essa experiência também nos marca, nos transforma, e o ato de caminhar já é uma *técnica corporal*.

Tudo isso não está, de forma alguma, dissociado das discussões a respeito da imagem. O autor Ben Singer em seu texto “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”¹⁶ trabalha na pista de Gerog Simmel, Walter Benjamin, e de Siegfried Kracauer e nos mostra como a vida nas grandes cidades e a necessidade de estímulos cada vez mais intensos para afetar os habitantes das mesmas estão diretamente relacionadas com um tipo de representação sensacionalista. Estas representações, para o autor, mostram o corpo frequentemente expostos aos perigos apresentados pela metrópole, atropelamentos (primeiramente o bonde é apontado como fator de risco aos pedestres e posteriormente o automóvel), riscos de quedas, e acidentes de trabalho, entre outros. Segundo Singer:

¹⁵ CERTEAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade” In: A Invenção do Cotidiano: Artes do fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

¹⁶ SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

“É significativo que ilustrações de acidentes quase sempre tenham empregado um esquema de representação particular: elas eram obrigadas, é claro, a mostrar a vítima no instante de choque mais intenso, pouco antes da morte, mas junto com isso elas quase sempre mostravam um espectador assustado, assistindo a tudo horrorizado, seu corpo retesado num ato reflexo. Essas ilustrações, desse modo, enfatizaram não somente os perigos da vida na cidade grande, mas também seus choques nervosos sem trégua.”¹⁷

Os choques provocados pelo sensacionalismo e pelo cinema, não estão dissociados então do ritmo e dos estímulos das metrópoles. Imagem semelhante foi utilizada por Benjamin ao dissertar sobre a importância da legenda nas fotografias, ele diz:

“Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?”¹⁸

A fotografia é tomada neste trecho novamente como instrumento de conhecimento inserido dentro de uma lógica de organização da vida específica, sendo dotada de linguagem própria a qual assume uma importância tão grande quanto a da escrita e estando de alguma maneira associada a última. Palavras e imagens são duas formas de linguagem diferentes, mas em alguma medida complementares. Não podemos

¹⁷ SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004. P.106

¹⁸ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política (ensaios sobre literatura e história da cultura)*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo. Editora Brasiliense, 1987, P. 107.

tomar, portanto a importância das imagens como meramente ilustrativas, devemos nos familiarizar com sua linguagem própria, saber ler e interpretá-las.

Pensando nesta relação entre palavras e imagens, sob uma perspectiva foucaultiana, o filósofo Didi-Huberman afirma:

“Para cada produção de testemunho, em cada ato de memória, imagem e memória são absolutamente ligadas uma à outra, nunca cessando de preencher suas lacunas recíprocas. Uma imagem frequentemente surge onde uma palavra parece falhar; uma palavra frequentemente surge onde a imaginação parece falhar. (Tradução minha).”¹⁹

Esta reflexão é de relevância incomensurável para a antropologia no que diz respeito às possibilidades abertas pelo uso de imagens na pesquisa antropológica, mostra a complementaridade das imagens ao texto, não no sentido ilustrativo, mas num sentido de preenchimento das lacunas deixadas por um e por outro. Assim, ao mesmo tempo em que o estudo das imagens nos permite formular o que não podemos pensar, ou expressar em palavras, também permite lançar novos olhares para o estudo das técnicas corporais.

Neste sentido o antropólogo Etienne Samain em seu texto “Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias” lembra-nos, ao discutir o legado do antropólogo e historiador da arte Aby Warburg, que o próprio Didi-Huberman já afirmava:

“Bem antes de Salomon Reinach e de Marcel Mauss, Warburg entendeu a necessidade de uma antropologia histórica dos gestos que não seja prisioneira dos fisiognomias naturalistas ou

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Geroges. “Against the unimaginable” In: *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. University of Chicago. Chicago, 2008. P.26

positivistas do século XIX, mas que seja capaz, ao contrário de examinar a constituição técnica dos gestos corporais numa dada cultura.”²⁰

Não é atoa que Walter Benjamin parece observar fenômeno semelhante, ao analisar os retratos feitos pelo fotógrafo alemão August Sander (1876 – 1964), comenta:

“Trabalhos como o de Sander podem alcançar da noite para o dia uma atualidade insuspeitada. Sob o efeito dos deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa necessidade vital. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos.”²¹

O próprio Benjamin reconheceu, portanto, a fotografia como um importante meio auxiliar aos estudos do corpo, sendo possível então formular uma espécie de atlas das fisionomias que, no entanto, não parte de teorias raciais ou debates relacionados a estas os quais eram frequentemente presentes na sociologia da época. Tal atlas nos auxiliaria a identificar traços formados a partir vivência dos indivíduos (nos aproximando da noção de *habitus* apresentada por Bourdieu).

Ao mesmo tempo em que as imagens alteram as representações e concepções do corpo servem também de instrumento de acesso às formas de conhecer essas técnicas; proporcionam outras maneiras de se visualiza-las e com isso novas formas de concebê-las.

²⁰ DIDI-HUBERMANN, Georges. Apudi SAMAIN, Etienne. “Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de cculturas e ampulheta de memórias” In: *Como pensam as imagens*. Campinas. Editora da Unicamp, 2012. P. 60.

²¹ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política (ensaios sobre literatura e história da cultura)*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo. Editora Brasiliense, 1987,P. 103.

Tudo isso parece se exprimir, de certo modo, nas noções de *técnicas corporais*, como forma específica de mediação com o mundo e ao mesmo tempo como forma de conhecer. Essas técnicas talvez possam ser vistas como espécie de síntese de determinadas forma de pensar, que como um atlas permitem localizar a posição/espaço social que determinado indivíduo ocupa. O que nos interessa explorar aqui é o como os atores a partir de suas técnicas de interpretação podem tomar contato com as técnicas corporais, e com isso tomar contato com formas de perceber e conceber o mundo, de outros atores sociais, mais especificamente no estudo de caso realizado.

Os Vira-Latas de Aluguel, um breve panorama geral:

O Projeto de capacitação teatral *Vira-latas de Aluguel* foi realizado na sede do Cine Favela Heliópolis, gerida por Reginaldo de Túlio, metalúrgico aposentado, morador da comunidade de Heliópolis e importante gestor cultural da comunidade, o qual também realiza anualmente em parceria com Daniel Gagini (responsável pelo projeto de capacitação teatral) o Festival Cine Favela de Cinema.

A sede do Cine Favela, localizada na Rua do Pacificador nº 288 (Heliópolis, São Paulo), conta com uma infraestrutura bastante simples. É pouco maior que uma garagem para dois carros enfileirados, há um portão corrediço de metal que permanece aberto a maior parte do tempo, e fechado totalmente em quatro situações: a primeira durante as apresentações da peça, a segunda durante os ensaios da peça quando o barulho proveniente dos arredores, principalmente o som alto funk vindo de algum carro que se locomove lentamente pelas rua estreita ou então quando o som de um culto religioso próximo atrapalha a concentração dos atores e prejudica a capacidade do espectador de compreender as falas; a terceira durante os momentos em que o corpo de professores do

projeto decide quais atores prosseguem no projeto e quais não (o portão então funciona para separar os atores do júri funcionando como uma etapa de um rito de passagem); a quarta e mais óbvia é quando o Cine Favela está fechado.

Depois do portão correção, duas portas de vidro localizadas nas laterais as quais são as únicas passagens do que seria um hall para o interior da sala. Dentro, cadeiras plásticas empilhadas são guardadas e estão a disposição para o uso, um computador, aparelho de som, uma caixa com materiais de iluminação e de áudio utilizados para filmagens, dois banheiros pequenos, um projetor de vídeo com lousa branca (utilizado nas exibições de filmes que ali ocorrem), um saco de boxe frequentemente espancado pelos atores (o qual é apropriado com o mesmo uso nas aulas de boxe que antecedem a chegada dos atores), e um quadro-negro frequentemente apropriado para deixar recados, ou brincadeiras.

Na mesma sala, obviamente em momentos distintos, ocorriam aulas de boxe, capoeira, oficinas de audiovisual, exibições de filme, e o projeto *Vira-latas de Aluguel*.

O projeto se consistiu na seleção inicial de trinta pessoas as quais passariam por um processo de formação de atores assistindo a aulas de leitura e interpretação de textos, corpo, voz, interpretação, elaboração de projeto, produção, clown, cenografia e de figurino, receberiam instrumental para tanto. Em um segundo momento ocorreria testes os quais selecionariam ao final dez pessoas para o corpo de atores que iriam, juntamente com o diretor Daniel Gagini, integrar a peça. Os atores selecionados na segunda etapa receberiam um auxílio mensal como ajuda de custo, mas para chegar lá os candidatos não poderiam faltar mais do que três vezes, chegar atrasados ou

demonstrarem desinteresse ou descompromisso, estes são outros filtros que eram importantes para o diretor na seleção do corpo de integrantes da peça.

Para treinar os atores, selecioná-los, formar a peça e realizar as apresentações Daniel possuía um prazo de um ano e uma verba proveniente do instituto PEPSICO o qual aprovou seu projeto para o fomento. As oficinas e ensaios eram realizados de início aos sábados e domingos em Heliópolis aproximadamente das 12:00h às 18:00h e posteriormente (próximo a estreia da peça) as sextas a noite. O corpo docente era constituído por atores experientes, pessoas já indicadas a prêmios importantes (como o prêmio Shell de teatro) e professores da Escola SP de Teatro. Osicineiros formavam um corpo mais heterogêneo, alguns cursavam ou já tinham cursado cursos de graduação em artes cênicas, ou então participado de algum grupo de teatro e tomado algumas aulas, outros diziam sempre ter tido interesse, mas nunca oportunidade de atuar. Alguns já haviam tido contato com o Cine Favela e com Daniel Gagini através de outros projetos, e filmes realizados pela associação cultural, sendo estes em geral moradores de Heliópolis, outros não conheciam a comunidade, nem mesmo a associação e ficaram sabendo do projeto pelo jornal, ou por terceiros.

Da seleção dos atores (técnica, desempenho e performance)

Durante as oficinas de capacitação teatral os alunos eram constantemente avaliados pelos professores, e, principalmente pelo diretor Daniel Gagini. Este deixava claro para os alunos que, caso eles quisessem realmente fazer parte do elenco da peça, não poderiam chegar atrasados e nem mesmo faltar mais do que três vezes consecutivas aos ensaios. O diretor também chegou a me confidenciar algumas vezes suas anotações mostrando-me quais alunos estavam fora do projeto e por qual motivo, dizia também

anotar comportamentos que julgava como “descompromisso” como o hábito de fumar antes dos exercícios de voz ou de interpretações o qual era prejudicial para o desempenho do exercício ou da cena representada.

Erving Goffman, em seu livro intitulado *A representação do eu na vida cotidiana*²² se utiliza de analogias da linguagem teatral para compreender a produção do “Eu”, ou seja, de uma imagem criada através de uma forma de representação que envolve uma série de outros elementos que não somente o “ator”, mas também espaços sociais, coatores e a própria plateia. Neste mesmo livro Goffman nos apresenta um conceito de *desempenho*, segundo o qual:

“Um ‘desempenho’ pode ser definido como toda atividade de um encontro participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes. Tomando um participante particular e seu desempenho como ponto de referência básico, podemos chamar aqueles que contribuem com outros desempenhos de plateia observadores ou coparticipantes. O padrão de ação preestabelecido que se desenvolve durante a representação, e que pode ser apresentado ou executado em outras ocasiões, pode ser chamado de um movimento ou prática. Estes termos referentes à situação podem facilmente ser relacionados com outros termos estruturais convencionais. Quando um indivíduo ou ator desempenha o mesmo movimento para o público em diferentes ocasiões há probabilidade de surgir um relacionamento social. Definindo papel social como a promulgação de direitos e deveres ligados a uma determinada situação social, podemos dizer que um papel social envolverá um ou mais movimentos, e que cada um destes pode ser representado pelo ator numa série de oportunidades para o mesmo tipo de público ou para um público formado pelas mesmas pessoas.”²³

²² GOFFMAN, Erving” . *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2013.

²³ GOFFMAN, Erving. “Introdução” In: *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2013. P.28.

Em outra passagem o autor ainda acrescenta:

“Assim, quando o individuo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a exemplificar e incorporar os valores e até realmente mais do que o comportamento do individuo como um todo”

O “desempenho”, portanto, envolve uma série de padrões socialmente estabelecidos daquilo que se espera das ações representadas pelos agentes envolvidos. No caso do teatro²⁴, mais especificamente do projeto de capacitação teatral que estamos analisando aqui a noção de “desempenho” perpassa por todas as fases do projeto de capacitação, desde a avaliação dos alunos que seriam selecionados, até mesmo o aproveitamento das técnicas transmitidas pelos professores, bem como a avaliação (esta também realizada pelo Diretor) do que teria sido o “desempenho” dos atores em uma determinada performance.

Daniel diversas vezes publicava na página do grupo na rede social Facebook (que era utilizado como forma de comunicação para todo o grupo e era fechado permitindo o acesso somente para os participantes das oficinas, e para mim enquanto pesquisador e membro agregado do grupo) um valor em porcentagem referente ao desempenho dos atores em determinada apresentação, tal como “hoje vocês foram 70%” ou então referente às performances realizadas por atores específicos igualmente em termos de porcentagem como “hoje ator X foi 80%”.

²⁴ A aplicação inversa da analogia de Goffman para o teatro é possível porque estamos buscando compreender o teatro como vida cotidiana dos atores como o mesmo aponta na conclusão de seu livro, conforme veremos adiante neste relatório

Além disso, durante os ensaios, improvisações e exercícios das aulas de interpretação podia se verificar críticas como “muita gritaria”, “ficou muito blazé”, “vocês perderam o ritmo da peça”, ou ainda elogios como “ficou profissional”, ou elogios a elementos específicos da cena como, por exemplo, o caso de quando Ana Carolina (que interpretava uma criminosa torturada por uma quadrilha rival em busca de informações sobre uma carga roubada) quando esta na cena em que é torturada acrescentou uma respiração ofegante que, na opinião do Diretor, o crêscimo de tal elemento à cena trouxe mais realismo e prendia mais a atenção do espectador.

Podemos novamente recorrer a Marcel Mauss²⁵, em seu já referido texto (que é fundamental para esta pesquisa) *Técnicas do corpo* no qual elabora a noção de “rendimento”, um principio classificatório para as técnicas do corpo que em alguns aspectos se aproxima da noção de “desempenho” desenvolvida por Goffman. Segundo Mauss:

“[...] As técnicas do corpo podem se classificar em função de seu rendimento, dos resultados de um adestramento. O adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento humano Estas técnicas são, portanto, as normas humanas do rendimento humano”²⁶

Assim, na visão do autor a transmissão de técnicas corporais pode se dar visando atingir certos rendimentos impostos pelo próprio homem. Não pretendemos comparar aqui o corpo do ator com uma máquina programada para determinado fim, isso seria deixar de lado toda a subjetividade envolvida no processo de formação e de prática do

25

26 MAUSS, Marcel. As Técnicas do corpo In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify. São Paulo, 2013. P. 410.

ator. Contudo vale destacar que é possível se esperar a partir da transmissão de técnicas que os atores se apropriem destas de modo a poderem alcançar resultados esperados que são atingidos a partir do domínio da técnica. Conforme o próprio autor afirma: “*É a noção inglesa de ‘craft’, de clever’ (destreza, presença de espírito e hábito), é a habilidade em fazer alguma coisa. Mais uma vez estamos no domínio técnico*”.

Em aproximação com o conceito de *desempenho*, portanto, a noção de rendimento de Mauss possui dois elementos que caminham lado à lado. O primeiro se refere à capacidade de aplicação de técnicas almejando determinadas finalidades, e, em segundo lugar, a capacidade de atingir estes fins é medida por padrões estabelecidos pelo próprio homem.

Assim podemos voltar ao nosso estudo de caso. Quando o diretor criticava ou elogiava os atores por algum motivo, geralmente, se referia à capacidade de aproveitar as técnicas e alcançar, através de seu emprego, determinado lugares ou estados que causasse determinadas impressões, isso parecia claro quando exercia sua função de diretor. Era possível observá-lo entrando “em cena” durante os ensaios para corrigir posturas, como quando segurava os pés dos atores a fim de fixá-los dizendo aos atores que isso transmitia segurança, ou mesmo quando elogiava ou criticava um ator dizendo o quão bem ou mal aproveitou um treinamento recebido por parte de um dos professores. A noção de “desempenho”, portanto, nos permite compreender um direcionamento da forma de atuar realizado pelos professores e pelo diretor em busca de um imaginário do que seria o ideal, ou o esperado para a peça.

Como diretor, Daniel Gagini, esperava que o espetáculo (como assim se referia à peça de teatro), prendesse a atenção dos espectadores, e que não fosse, como dizia,

“uma peça cabeça”, ou seja, tivesse não tinha como finalidade última discutir questões políticas e sociais, mas que trouxesse elementos de críticas. Sobretudo esperava que a peça trouxesse pessoas de outros lugares para dentro de Heliópolis que elas pudessem ter um contato com a comunidade e queria uma peça que causasse certa sensação de desconforto no espectador. Cobrava, principalmente durante as improvisações que os atores agissem como se fossem os personagens, ou seja, que se colocasse no lugar dos personagens procurando pensar como estes agiriam em determinadas situações vividas por eles em cena.

Outro diretor teatral (e também antropólogo), Richard Schechner, nos traz importantes contribuições para pensar esse “como se” da atuação, ou melhor, da performance. Segundo o autor:

“It isn’t that the performer stop being himself or herself when he or she becomes another – multiples selves coexists in a unresolved dialectical tension. Just as a puppet does not stop being, at some level, his ordinary self when he is possessed by a god or playing the role of Ophelia.”²⁷

Ou seja, para Schechner há uma coexistência (no momento em que a performance é realizada) de múltiplos Eus na figura do performer, gerando uma ambiguidade e um movimento de tensão dialética, ou seja, o resultado final do processo é uma transformação que não se trata da negação completa do passado, mas ainda se constitui em um processo transformador.

²⁷ SCHECHNER, Richard. “Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought” In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press, 1985. P. 6.

A ideia de uma transformação através da performance não é nova, apesar de ainda ser muito esclarecedora, ela está presente desde os escritos de Arnold van Gennep²⁸ sobre os ritos de passagem e permeia toda releitura realizada por Victor Turner (como o caso da análise sobre os “dramas sociais”²⁹) e pelo próprio Schechner.

Turner destaca que nos “dramas sociais” ocorre um momento de separação de tempo e espaço que institui um momento “extracotidiano”, no qual ocorre uma inversão ou ausência do status social cotidiano, em seguida de tensões e/ou conflitos que se resolvem com a reagregação ou reincorporação onde se retorna ao tempo e espaço cotidianos porém com alterações nos status sociais.

Schechner se utiliza destas análises para pensar a performance, como bem observa a antropóloga Rita de Almeida Castro:

“O fazer teatral passa por várias fazes, como apontou Schechner, utilizando os pressupostos de Van Gennep para a análise dos ritos de passagem. Para o autor, o espaço do treinamento é onde a experiência cotidiana pode ser desconstruída, como rituais de separação e transição, ao passo que os ensaios edificam, constroem novas referências culturais, como ritos de transição e incorporação. Ambos, treinamento e ensaio, podem convergir para o processo de transição; a própria performance como liminar, análoga aos ritos de transição; o desaceleramento do ator e o resultado do trabalho como pós-liminares; como os ritos de incorporação na volta ao cotidiano.”³⁰

²⁸ GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Petrópolis: Vozes, 2013.

²⁹ TURENR, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura.* Petrópolis: Vozes, 2013.

³⁰ CASTRO, Rita de Almeida. *Ser em cena, flor ao vento.* Brasília: Editora UNB, 2012. P. 55

A autora ainda aponta que há diferenças entre as técnicas corporais cotidianas e as técnicas (extracotidianas) utilizadas nos momentos da performance, remetendo à reflexão de Lévi-Strauss sobre o *bricoleur* para afirmar que o ator, o qual exerce constantemente a observação tanto de si mesmo como do outro, busca como já mencionamos anteriormente, rearranjar elementos fragmentários a partir de suas experiências e técnicas para compor algo novo:

“Trata-se de um trabalho de ressignificação, em que elementos de um determinado contexto, com uma forma determinada, são transformados em outra manifestação, a partir da alteração no modo de ver e interpretar o mundo observado. Dessa maneira, o ator – que aprende a conhecer o próprio corpo pelo exercício constante da observação tanto de si mesmo como do outro – é cerne dessa metamorfose. Para Lévi-Strauss, a arte se introduz a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico; o artista, por sua vez, tem algo do cientista e do *bricoleur*. A imagem do *bricoleur* caracteriza-se especialmente pelo fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ‘seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é de arranjar-se sempre como os meios-limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais’.”³¹

A partir da constatação feita pela autora de que a construção do novo por parte dos atores opera pela ressignificação de diversos fragmentos proveniente de uma observação constante tanto de si mesmo quanto do outro temos um primeiro indício da relação entre a performance e o movimento da alteridade que apontamos no início deste relatório. Tal observação parece ser fruto de um determinado conjunto de preocupações, códigos, e de interação com o mundo. Devemos, portanto, procurar responder como se forma esse conjunto de características, em suma como um ator se constitui como tal.

³¹ Idem. P. 56

A formação de um *habitus* de ator e as técnicas corporais:

Livros e textos lidos e compartilhados pelos atores, filmes assistidos em conjunto (os quais são também uma forma de transmissão de técnicas corporais como já havia apontado Mauss), as saídas pelo bairro, comemorações, aulas de técnicas corporais, o momento da performance, seja no ensaio ou nas apresentações, o processo de seleção, todo esse conjunto de práticas comuns realizadas pelos atores ao longo de um ano favoreceu a formação da identidade de um grupo, dotando seus integrantes de determinado *habitus*.

Assim ao longo da formação deste *habitus* o grupo instituiu determinadas rotinas e procedimentos, como a apropriação de exercícios de voz para concentração e aquecimento vocal antes das apresentações (algo que não era realizado a princípio), pode ser verificada também uma relativa homogeneização das formas de atuar, resultado entre outras coisas de uma mesma educação recebida pelos membros do grupo, bem como pelo partilhamento de um universo de códigos específicos e pela direção recebida.

A formação de um *habitus* do grupo, implica em maneiras específicas de pensar, conceber e se relacionar com o mundo, como vimos no primeiro capítulo deste relatório. A seguir tentaremos abordar algumas características deste conjunto de categorias de percepção do ator e a relação destas com a apreensão e interpretação dos gestos por parte destes atores.

Como nos ritos de passagem analisados por Turner, a maior parte dos autores referente à Antropologia da Performance apontam para a presença de elementos que realizam a separação entre o cotidiano e o extracotidiano. Contudo, como vimos, essa

separação nunca é completa, sendo que elementos destas diferentes temporalidades coexistem.

A relação explorada por Rita de Almeida Castro sobre o trabalho teatral (dos, atores diretores, performers, entre outros) se dá baseada na ressignificação de elementos pré-existentes. Esta constatação remete-nos as observações realizadas constantemente pela professora Imara Reis (a qual ministrava as aulas de voz e interpretação teatral durante as oficinas de capacitação teatral). Imara insistia para que os alunos procurassem observar, a partir de sua vivência cotidiana o como realizavam determinadas atividades como, por exemplo, tomar banho, escovar os dentes, buscando na observação feita a partir da própria prática destas atividades “cotidianas” referências para construir uma cena ou personagem.

Richard Schechner ajuda a esclarecer esta tensão da coexistência de elementos cotidianos e extracotidianos em cena com seu conceito de “comportamento restaurado”³². Para Schechner o comportamento restaurado é a característica principal de todos os tipos de performance o qual consiste em tratar o comportamento como “tiras de filme” (aqui podemos estabelecer paralelo com a bricolagem, a qual se refere Rita Castro) ou seja operando estes elementos de modo a remove-los de seu contexto originário e reconstruí-los de forma fragmentária em um novo contexto como se estes elemento possuíssem vida própria. Creio que o mais importante de notarmos no conceito de comportamento restaurado, para nosso caso, é o que Schechner pontua na seguinte passagem:

³² Restored Behavior. SCHECHNER, Richard. “Restoration of Behavior” In: *Between theater and anthropology*. UniversityOfPennsylvaniaPress. Philadelphia, 1985. P. 335.

“The practitioners of all these arts³³, rites, and healings assume that some behaviors – organized sequence of events, scripted actions, known texts scored movements – exist separate from the performers who ‘do’ these behaviors. Because the behavior is separate from those who are behaving, the behavior can be stored, transmitted, manipulated, transformed. The performers get in touch with, recover, remember, or even invent these strips of behavior and then rebehave according to these strips, either by being absorbed into them (Brecht’s *Verfremdungseffekt*). The work of restoration is carried on in rehearsals and/or in the transitions of behavior from master to novice. Understanding what happens during training, rehearsals, and workshops – investigating the subjunctive mood that is medium of these operations is the surest way to link aesthetic and ritual performance. Restored behavior is ‘out there’, distant from ‘me’. It is separate and therefore can ‘worked on’, changed, even though it has ‘already happened.’”³⁴

Neste trecho Schechner nos mostra que os comportamentos são separados dos atores, existem fora deles e podem ser guardados, modificados e recomportados. Existem então uma separação entre o(s) “eu(s)” do ator e o(s) comportamento(s) dos quais ele se utiliza. Contudo isto também implica que o ator deve de alguma forma se dedicar a apreender esses comportamentos.

A partir dos apontamentos da professora Imara Reis podemos perceber que o próprio corpo do ator é um instrumento de seu saber. Isso porque é a partir da observação de sua própria vivência cotidiana que o ator buscará elementos que serão utilizados posteriormente. A observação de si mesmo e do outro constitui desta forma uma maneira de ser e estar no mundo característica dos atores. O corpo do ator esta em constante desconstrução e reconstrução, muito embora isso se possa aplicar a outros grupos sociais e profissionais de forma mais ou menos intensa uma das principais

³³ Referido se as artes performativas

³⁴ Idem.

preocupações do ator enquanto tal é para com a observação de traços, gestos, posturas, modos de ser agir, vestir entre outros elementos que configuram o *habitus* e que constituem de alguma forma seu próprio material de trabalho.

Esta característica de um corpo sempre em constante processo de transformação³⁵ também nos é lembrada por Denise Pimenta. A autora busca em seu texto “Esboço para uma Antropologia dos corpos que creem: a experiência de uma romaria”³⁶ demonstrar como o corpo do crente e a própria “fé” são construídas durante as práticas religiosas, segundo a autora:

“[...] a romaria é um conjunto de técnicas e práticas corporais que formam um corpo que crê. E tais práticas podem existir diretamente ou sazonalmente, não necessariamente passando por uma romaria. Os exemplos são os fiéis que preparam seus corpos para jejum, para as rezas nas missas, que podem durar até três horas, dependendo da cerimônia; assim também a retidão faz parte do treinamento corporal, assim como a prece é um ato aprendido e repassado. Como diz Mauss, na oração, o devoto pensa e age. [...] Dessa forma, o catolicismo popular mostra inúmeras práticas de fé que atravessam o corpo, transformando este em um corpo diferenciado, modelando-o em um corpo de fé, que como já dito, não é um corpo dado, mas sim um corpo construído.”³⁷

Denise Pimenta, portanto, vai ao encontro de Pierre Bourdieu ao constatar que as características inscritas nos corpos e constituintes dos mesmos, as quais podemos ler como componentes do *habitus* são formadas por meio da prática. Assim como Bourdieu

³⁵ Já apontada por diversos autores como Richard Schechner, Rita de Almeida Castro, entre outros.

³⁶ PIMENTA, Denise. “Esboço para uma Antropologia dos corpos que creem: a experiência de uma romaria” In: In: *Antropologia e Performance ensaios NAPERDRA*. São Paulo. Editora Terceiro Nome, 2013.

³⁷. Idem. Pp. 125-126

apontava para a importância das experiências de socialização (como a família, igreja, escola), Denise Pimenta mostra a importância da prática na formação do corpo do fiel.

Com isso podemos nos lembrar da figura do *flanêur* conforme elaborada por Walter Benjamin em alguns dos seus ensaios como “Sobre alguns temas em Baudelaire”³⁸. A figura do *flanêur* aparece nos escritos de Benjamin como indivíduos deslocados de seu tempo que “esgrimam” contra os choques da vida nas grandes cidades, bem como tal conceito também remonta à uma relação específica destes indivíduos com o espaço da cidade e que se reflete na poesia lírica de poetas como Charles Baudelaire. Não quero com isso igualar os atores à figura do *flanêur*, pretendo aqui apenas apontar, que Benjamin já havia observado a relação entre formas de percepção e práticas do espaço. No caso dos atores estes através de uma forma específica de prática cotidiana criam um repertório de comportamentos, gestos, bem como também criam relações com o espaço em que convivem.

Não é por acaso que os atores que não eram moradores da comunidade declaram-te-la percebido de uma outra maneira ao participarem das oficinas, destacando sempre (tanto em conversas, como em entrevistas para os meios de comunicação) elementos e lugares que identificassem uma relação de proximidade e pertencimento ao local.

A própria sede do Cine-favela Heliópolis, de certa maneira, pode ser utilizada de exemplo para pensarmos a relação entre a prática e a transformação do lugar (se não físico ao menos afetivo). A sala era transformada de acordo com os usos e práticas que lá se realizavam, como aulas de box, capoeira, oficinas de vídeo, exibição de filmes,

³⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1995.

oficinas de teatro e apresentações teatrais. Não era a sala, ou a arquitetura do espaço o determinante sobre as relações que ali se exerceriam, mas sim os indivíduos que praticavam o local que os transformavam de acordo com as necessidades de suas práticas, ainda que com o acordo tácito de que nenhuma transformação do local deveria dificultar a prática da próxima atividade que ali aconteceria.

As caminhadas realizadas pelos atores no bairro também constituem um elemento interessante para pensarmos. Essas caminhadas possuíam motivações diversas. Algumas eram realizadas e conduzidas por atores que moravam em Heliópolis com o intuito de familiarizar os outros atores com o bairro e seus moradores (personagens sociais), Paulo César um destes atores que era morador da região antes mesmo da formação da comunidade de Heliópolis fica responsável para apresentar esses elementos locais aos atores e tentar incorporá-los a peça. Outras caminhadas eram realizadas para a produção do material de divulgação da peça, ainda que também se inserissem como práticas do espaço (por meio dos atos de caminhar e fotografar) importantes para não só prática coletiva do espaço fazendo com que os atores partilhassem códigos comuns através desse repertório cartográfico, mas também como forma dos próprios atores conhecerem formularem suas relações com o espaço da comunidade, fato também importante para comporem a gênese de seus personagens e montarem o roteiro da peça.

Um caso que me chamou bastante atenção ocorreu durante uma das saídas fotográficas realizada para produzir material de divulgação da peça. Os atores saíram da sede do Cine Favela caracterizados como seus personagens acompanhados por um fotógrafo contratado (Wesley Barba), por mim que portava também uma câmera, e guiados por Heliópolis por Daniel Gagini e por Reginaldo de Túlio. Durante essa saída

fotográfica Wesley Barba se ocupava das fotos oficiais da divulgação sempre atendendo aos pedidos de Daniel Gagini para a elaboração do material, e eu pude assim me dedicar a fazer fotos que não necessariamente atentassem a esse objetivo. Quando passávamos por um famoso beco da comunidade onde os atores costumava comprar deliciosos bolos, e o qual aparece em diversos filmes realizados em Heliópolis (alguns feitos pelo próprio Cine Favela), Bruno observou pixados na parede seu nome e seu número de sorte (o número 11). Enquanto Wesley tirava fotos de outros atores, Bruno me pediu para que fotografasse ele ao lado destas inscrições encontradas na parede.

Na imagem podemos observar Bruno caracterizado como seu personagem “Serjão”. Acredito que esta foto seja boa para pensar, tal como propõem acerca de imagens o antropólogo Etienne Samian³⁹, pois podemos nela observar uma mistura de camadas



Imagem SEQ Figura * ARABIC 1) Bruno caracterizado como seu personagem Serjão ao lado de seu nome e de seu número de sorte. Fotografia de Rodrigo Frare Baroni

e texturas, não só as que compõem a própria parede, mas também as que compõem Bruno e seu personagem Serjão tal como no momento dialético da performance ao qual Richard Schechner se refere. Podemos verificar através desta fotografia como a fisionomia do ator Bruno se reconfigura na união aos elementos que compõem o personagem, que ao mesmo tempo não deixa de se relacionar com o espaço da

³⁹ Ver: SAMAIN, Etienne “As imagens não são bolsa de sinuca. Como pensam a imagem” In: *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

comunidade por meio do olhar. O cabelo, a postura, gestos não são propriamente de Bruno, mas eles se reconfiguram e são incorporados pelo ator. Claro que após a performance Bruno não agirá como “Serjão”, mas ele levará consigo, por exemplo, o cabelo que tingiu para representar o personagem, os gestos e a experiência vivida em cena modificarão também, em alguma medida, sua forma de agir e perceber o próprio corpo.

Além disso em cena, tanto quanto na fotografia acima exposta há a sobreposição de temporalidades. As escamações da parede juntamente com a intervenção gráfica nos revelam, ou melhor, nos permitem imaginar a passagem do tempo, a sobreposição do mesmo e as disputas pelos usos do espaço. O fato de Bruno estar caracterizado como “Serjão” também é um acréscimo dessas sobreposições de elementos como já mencionei anteriormente, e, o ato deste de me pedir para fotografá-lo neste local pelas razões supracitadas é também uma forma de disputa pelo espaço, uma forma deste tornar através da fotografia o espaço mais próximo de si, e o conectar com a relação que ele estabelece com este espaço: uma relação que se dá por intermédio da prática cênica. A fotografia neste caso específico se dá para Bruno como um modo de classificar o beco onde encontrou esta intervenção gráfica, de torna-lo uma referência para seu relacionamento com o espaço da comunidade.

Na mesma caminhada, Diego Renan Freitas ator cujo personagem (Heliópolis) era um apresentador de telejornal sensacionalista (fictício) da comunidade, e que além de ator é também jornalista, encontrou em certo momento em uma pilha de lixo jogado na rua uma televisão que foi aproveitada para as fotos de divulgação.

A foto de Diego/Heliópolis marca as características do próprio personagem. O fato dos pés do ator estarem repousados em cima da televisão indicam uma relação ou domínio sobre o instrumento midiático, bem como o olhar que dirige diretamente para a câmera fotográfica.



Imagem SEQ Figura * ARABIC 2) Diego Reanan caracterizado como seu personagem, o apresentador de jornal sensacionalista Heliópolis. Fotografia de Rodrigo Frare Baroni.

Além disso o cenário de fundo da fotografia poderia nos indicar a atmosfera do que está envolvido por trás desta relação: sujeira, podridão. O personagem Heliópolis, por exemplo, ao longo da peça realiza diversos acordos com políticos corruptos e outros criminosos forjando versões distorcidas dos fatos.

As caminhadas, portanto, são tanto uma experiência coletiva, pois todos os atores realizam nela o mesmo percurso, como uma forma de relacionamento individual com o espaço. Isso, pois, por mais permeado de códigos formados conjuntamente pela prática, estes atores também trazem uma grande bagagem de categorias de percepção formadas ao longo de trajetórias distintas. Além disso, durante essas caminhadas (e também em outros momentos) os atores, principalmente os que não moram na comunidade, tem oportunidade de observar e entrar em contato com outros moradores da região podendo buscar elementos para compor seus personagens, como de fato ocorreu.

A questão do espaço também está diretamente relacionado com a performance e ao ritual. Arnold Van Gennep⁴⁰ já pontava para como elementos como as portas marcam a separação entre dois mundos diferentes dentro da esfera ritual (ritos de separação). Para Victor Turner a performance é um tipo de metacomentário, conforme podemos observar na seguinte passagem:

“No society is without some mode of metacommentary – Geertz’s illuminating phrase for a “story group tells itself about itself” or in the case of theatre, a play society acts about itself – not only a reading about its experience but an interpretative reenactment of its experience.”⁴¹

Ou seja, para Turner o teatro está relacionado com uma forma de uma sociedade comentar, ou melhor, de narrar sobre ela mesma; podemos relacionar esta forma de metanarrativa com os estudos realizados por Michel de Certeau sobre a relação entre espaço e narrativa, segundo o autor:

“Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamavam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou voltar para casa toma-se uma ‘metáfora’ – um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços.”⁴²

As reflexões geradas pela performance, portanto, de forma alguma podem ser separadas das práticas do espaço, e, pelo que nos aponta o excerto de Michel de Certeau

⁴⁰ GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Petrópolis: Vozes, 2013.

⁴¹ TURNER, Victor. “Acting in everyday life and everydaylife in acting” In: *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982. P. 104.

⁴² CERTEAU, Michel de. “Relatos de espaço” In: *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014. P. 182.

a própria prática cênica (se tomada como forma de narrar) pressupõem um deslocamento espacial e aí podemos pensar tanto no espaço físico/social quanto no espaço interno de transformações sofridas no próprio corpo do ator.

A questão do espaço também aparece para Richard Schechner quando o autor diz que:

“Just as any person can walk and think at the same time – the gentle rhythm of walking is often a tonic of thought- so a Kathakali master performer like Gopi can perform and think at the same time. His thinking is not meandering. However, but connected to the performance being performed. ‘when I do any role’, says Gopi, ‘I think I am that particular character. I don’t allow my concentration to waver. So it might be due to this I am so good.’”⁴³

Nesta passagem podemos observar a relação entre o ritmo de caminhar (que como lembra Mauss também é uma técnica corporal), ou da ação executada, como a própria performance, e sua influência sobre o pensar. Também podemos observar alguma semelhança entre a forma com que o performer Gopi concebe sua prática e a constante insistência do diretor Daniel Gagini para que os atores se colocassem em cena pensando como se fossem os personagens, gerando assim reflexões suscitadas por este movimento as quais podem afetar mais ou menos intensamente os próprios atores.

Um exemplo de como a performance pode afetar o ator é o da atriz Klaviany Cozy escalada para fazer o papel de uma vereadora ex-moradora de Heliópolis que com sua ascensão social passa a não defender as causas populares, e a qual se envolve em esquemas de corrupção. Quando a atriz descobre que teria que alisar o cabelo para se caracterizar como personagem instaurou-se um conflito interno. Klaviany é uma mulher negra, moradora de Heliópolis e atriz da Cia. de teatro Heliópolis, ela sempre manteve

⁴³ SCHECHNER, Richard. “Performance Training interculturaly” In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press, 1985. P. 225.

seu cabelo crespo por questões de afirmação de identidade e de militância política. Foi preciso insistência do diretor para que a mesma topasse alisar seu cabelo para se caracterizar como personagem.

Antes de uma apresentação estava conversando com Klaviany e perguntei à mesma como ela reagiu quando soube que teria que alisar o cabelo para fazer o papel da “vereadora”. A mesma respondeu:

“Então eu penso numa frase do Matheus Nachtergaele que é um ator que eu admiro muito. Um dia ele falou que ‘o nosso corpo não é nosso é sempre do personagem’. Então assim, por mim, Klaviany eu não aliso, não alisaria. Sim, tive certa resistência tanto que alisei o cabelo uma vez, depois passei a usar aplique, mas não é meu corpo, é emprestado. E, essa gênese foi baseada no meu crescimento como atriz. Porque eu sabia que ia chegar esse momento de eu ter que alisar meu cabelo, porque eu só fazia personagens que tinham essa questão da política contra o racismo, da feminilidade então não precisava alisar, mas sabia que um dia esse momento ia chegar. Foi resistência sim, eu confesso, mas é uma realidade de grande parte dos negros e das negras infelizmente.”⁴⁴

Klaviany afirmou na mesma ocasião que a peça e a repercussão da peça na mídia transformou também sua relação com Heliópolis e com outros lugares, se por um lado as pessoas da comunidade passaram a ver seu trabalho de outro modo (ela disse ter saído de casa com dezessete anos porque os pais não apoiavam sua carreira como atriz), por outro encontrou mais facilidade em assumir sua identidade em outros locais, pois, segundo ela, as pessoas passaram a ver que Heliópolis é um lugar com os problemas de qualquer outro bairro.

A atividade do ator é portanto, como já mencionamos acima, um constante processo de modificação, seja da relação deste ator com seu próprio corpo (como apontam Denise Pimenta e Rita Almeida Castro) seja de sua relação com o espaço (físico e social) por ele praticado. Um bom exemplo disso são as aulas de Clown ministradas pelo professor Caco Matos. Segundo o professor através do Clown os alunos tomariam contato com o seu Eu risível expondo-o e conhecendo-o. Os exercícios

⁴⁴ Entrevista dia 15/03/2014

propostos pelo professor faziam com que os atores, muitos dos quais tomavam seu primeiro contato com a máscara de palhaço (a qual marca a separação entre estados diferentes de si), que observassem atentamente elementos como o lugar a volta, as ranhuras da parede, a face do colega, entre outros elementos. Ou seja, os exercícios de Clown eram formas de exercitar a percepção destes atores. Assim, o aprendizado de técnicas corporais pode também ser visto como o aprendizado de formas distintas de percepção.

O contato com outras técnicas corporais por parte do ator é assim um contato com outras maneiras de pensar, ou melhor, com o *habitus*, de outros personagens sociais aos quais o ator observa. Não é por menos que Turner e Schechner observam a importância recíproca do Teatro e da Antropologia, no caso de Turner este comenta em seu livro *From Ritual to Theatre* sobre como a antropologia deveria se apropriar da performance como ferramenta de ensino e aprendizado de outras culturas, partindo de textos etnográficos para a encenação e retornando depois para os textos como uma nova compreensão sobre o assunto.

Neste processo de conhecer o outro as técnicas corporais podem atuar como uma forma de tomar contato com todo um conjunto de categorias de percepção do outro que se encontram sintetizados nas técnicas corporais ou gestos apropriados pelo ator. Desta forma o ator constantemente, com auxílio de suas próprias técnicas, observa e reflete sobre o corpo do outro

A prática do ator é então um constante deslocamento, uma constante transformação e uma forma de refletir sobre si mesmo e sobre o outro. As técnicas corporais, neste processo de deslocamento dão-se tanto como formas de aprender e

transmitir conhecimento (através da observação do outro, das oficinas de corpo, voz, do comportamento restaurado, e da própria performance), quanto sintetizam um conjunto de relações com o mundo diretamente relacionada com o *habitus*.

No caso do ator o *habitus* é formado tanto por meio do treinamento quanto da prática (tanto cotidiana quanto extracotidiana) a qual pressupõem um constante contato com o outro e afastamento de si mesmo, ou seja, contato com a alteridade. O processo de alteridade do ator se dá então por intermédio das técnicas por ele aprendidas as quais o auxiliam neste movimento de *bricolagem*, elas fornecem instrumental para a interpretação dos comportamentos observados, e permitem atingir o “desempenho” tão esperado pelo diretor.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica [segunda versão]*. Porto Alegre. Zouk Editora, 2012.

_____. “Pequena história da fotografia” e “Que é teatro épico? um estudo sobre Brecht” In: *Magia e técnica, arte e política (ensaios sobre literatura e história da cultura)*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOURDIEU, Pierre. “O Conhecimento pelo corpo” In: *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2001

CASTRO, Rita de Almeida. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2012.

CERTEAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade” In: *A Invenção do Cotidiano: Artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. “Against the unimaginable” In: *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. University of Chicago. Chicago, 2008

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Petrópolis: Vozes, 2013.

GOFFMAN, Erving” . *A representação do eu na vida cotidiana.* Petrópolis: Vozes, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do Homem. In: *Antropologia Estrutural.* Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1993. Rio de Janeiro.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do corpo In: *Sociologia e Antropologia.* Cosac Naify. São Paulo, 2013.

MICHAUD, Yves. “Visualizações o corpo e as artes visuais” In: *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX.* Petrópolis. Vozes, 2011.

PIMENTA, Denise. “Esboço para uma Antropologia dos corpos que creem: a experiência de uma romaria” In: *Antropologia e Performance ensaios NAPERDRA.* São Paulo. Editora Terceiro Nome, 2013.

SAMAIN, Etienne. “Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de cculturas e ampulheta de memórias” In: *Como pensam as imagens.* Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

_____. “As imagens não são bolsa de sinuca. Como pensam a imagem” In: *Como pensam as imagens.* Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SANTOS, Laymert G.. “Modernidade, Pós-Modernidade e metamorfoses da percepção”. In: *Politizar as Novas Tecnologias.* São Paulo: Editora 34. 2003.

SCHECHNER, Richard. : *Between theater and anthropology.* Philadelphia: University Of Pennsylvania Press, 1985.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo. Cosac Naify, 2004.

SIMMEL, Georg. “As Grandes cidades e a vida do espírito”. In: *Revista Mana* nº11, vol. 2. Rio de Janeiro, 2005.

TURENR, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura.* Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

Bibliografia complementar:

KANT, Immanuel. "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" In: *Crítica da faculdade do juízo*. (trad. Valério Rohden e António Marques). Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993, pp. 45-200

PALHARES, Taisa H. P. "Distância e Unicidade: A definição clássica de aura" In: *Aura (A crise da arte em Walter Benjamin)*. São Paulo. Barracuda, 2006, pp. 23-40.

WINCKELMANN, Johan Joachim. "Reflexões sobre a imitação das obras gregas". In: *A Pintura*. (Cord. Trad. Magnólia Costa). São Paulo. Editora 34, 2007, pp. 76-84.

Anexos: