

DIAS, Pedro Paulo Galdino Vitorino. **Microdramaturgias em processo: pontos de partida na Educação Somática através da memória pessoal goiana**. Goiânia: UFG. Mestrado em Artes da Cena – UFG; Alexandre Silva Nunes; Bolsista CAPES; Mestrado.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir o processo criativo em teatro com base na composição de *microdramaturgias* junto aos estudos da Educação Somática, trabalhadas na disciplina *Educação Somática e Dramaturgia do Corpo Cênico*, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG). A metodologia deste trabalho é constituída de experimentações práticas em sala de ensaio, de temas disparadores relacionados com a pesquisa de mestrado em andamento, localizado no estado de Goiás, dos diários de bordo e de estudos bibliográficos. Observou-se que a construção de *microdramaturgias*, ou seja, espaços íntimos em ação artística, junto com a Educação Somática são potentes pontos de partida para a criação cênica, envolvendo elementos objetivos e subjetivos, memoriais, imagéticos e sonoros.

Palavras-chave: Processo criativo. Microdramaturgias. Educação Somática.

ABSTRACT

This study aims to discuss the creative process in theater based on the composition of *microdramaturgies* along with the studies of Somatic Education studied in the discipline *Educação Somática e Dramaturgia do Corpo Cênico* of the Scenic Arts Post Graduation Program (PPGAC) of the Universidade Federal de Goiás (UFG). The methodology of this study is made up of practical experiments in the rehearsal room of themes related to the ongoing master's research located in the State of Goiás of on-board diaries and of bibliographic studies. It was observed that the construction of *microdramaturgies* are intimate spaces in artistic action then *microdramaturgies* with Somatic Education are powerful starting points for scenic creation involving objective or subjective memorial imagetic and sound elements.

Keywords: Creative Process. Microdramaturgies. Somatic Education.

Organizar o corpo, em totalidade (psicofísico), e produzir este artigo, após um semestre cursando a disciplina *Educação Somática e Dramaturgia do Corpo Cênico*¹, não é uma tarefa fácil, pois foram muitos os atravessamentos: provocações, aprendizagens, rupturas, continuidades, sensações, inquietações, exercícios, anotações e encontros. Ao mesmo tempo, várias escritas foram realizadas no percurso deste curso continuamente, a cada aula, autor, texto, leitura, vivência e discussão. O corpo, psicofísico, pessoal, cênico e coletivo, esteve presente, (re)criando, (micro)dramaturgias, pessoais, cênicas e coletivas, imbricado de vida e arte.

¹ Disciplina optativa ministrada pelas professoras Natássia Garcia e Valéria Figueiredo no segundo semestre do ano de 2019, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG).



Figura 1: Materiais de trabalho da disciplina e outros que me afetaram, pontos de partida.
Fonte: imagem própria do autor.

Inacabamento e Educação Somática: primeiros atravessamentos

Em meu Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Cênicas, defendido em dezembro de 2018, inicio a discussão com a seguinte afirmação: *somos inacabados*. Esta afirmativa se baseia em Paulo Freire (2011), quando o autor explicita o inacabamento do ser humano, ou seja, que nós nunca estaremos prontos, acabados. Desse modo, retomo este pensamento como uma possibilidade de reiterar o constante *estado de processo* em que me encontro. É ainda mais evidente este estado, em disciplinas como esta, que apesar de possuir uma estrutura, justificativa e objetivos, preocupou-se em sugerir caminhos e provocar questionamentos, mais do que propor conceitos fechados, acabados.

Tomar consciência deste inacabamento ajuda-me a aprender dispor novos olhares para aquilo que me coloco a fazer; reinventar minha existência e meu discurso, verbal ou não. Assim, este contato com a *Educação Somática* propôs reajustes em meu corpo (cérebro, articulações, ossos, pele e músculos), bem como potencializou a criação cênica. Dito isso, Thomas Hanna (2003), entende o *corpo* diferente de *soma*, o primeiro seria o *corpo observado por fora*, por exemplo, do ponto de vista de uma 3ª pessoa, enquanto o segundo o *corpo subjetivo*, somático. Seguindo esse raciocínio, Débora Bolsanello (2011), afirma que:

Entre ciência e arte, a Educação Somática é um campo teórico-prático composto de diferentes métodos cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de transformação de desequilíbrios mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa (BOLSANELLO, 2011, p. 306).

Desse modo, estou falando de um campo que pode propiciar a investigação integral do corpo, para além de exercícios meramente repetitivos ou sem sentidos, pois o princípio é a conexão entre cada mínima estrutura que constitui o corpo e a sua percepção. Neste sentido, a autora citada apresenta

três conceitos formulados “a partir da identidade do campo da Educação Somática: *descondicionamento gestual*, *autenticidade somática* e *tecnologia interna*” (BOLSANELLO, 2011, p.307, grifo do autor), que propicia uma possibilidade de compreender como funciona este campo teórico-prático.

O *descondicionamento gestual* é um processo sensível de reorganização da imagem corporal, iniciado a partir da percepção de como o corpo está no determinado momento. É um processo apurado de reorganização, para nos adaptarmos a diferentes contextos. Já a *autenticidade somática* surge com o princípio do corpo como experiência, disponível, emergido “de uma intimidade com nossos próprios processos internos (fisiologia, sensação, sentimento, pensamento, percepção...) e não é contraditória com a identidade sociocultural” (BOLSANELLO, 2011, p.314). Então, é um processo singular, mas que leva em conta o outro, o coletivo. Com essa disponibilidade, há a possibilidade de desenvolvimento da *tecnologia interna*, entendida como “o acesso voluntário que podemos ter aos processos fisiológicos que nos autorregulam” (BOLSANELLO, 2011, p.319).

Deste modo, observamos que ao estudar estes três conceitos, mesmo que, aqui, apresentados de maneira sucinta, podemos perceber a complexidade desse campo. A atenção ao meu próprio corpo, meus processos internos e aquilo que está a minha volta, são os fundamentos desses termos, firmados a partir do que Bolsanello (2011), entende como características comuns aos métodos – Técnica de Alexander, Feldenkrais, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística, Continuum, Body Mind Centering, Cadeias Musculares G.D.S, Somarritmo e certas linhas do método Pilates – e a Educação Somática:

Diminuição do ritmo; a respiração como suporte do movimento; a interpretação da diretriz verbal; a autopesquisa do movimento; a automassagem; a busca do esforço justo; o alongamento fino e preciso; o aumento do vocabulário gestual e a aprendizagem leiga. (BOLSANELLO, 2011, p.308 e 309).

É interessante ressaltar o quanto este estudo do próprio corpo pode ser ligado com aquilo que nós artistas cênicos, do teatro e da dança, realizamos em sala de ensaio e até mesmo durante as apresentações. Mas, as técnicas da Educação Somática tem como gênese a saúde dos seus fundadores. “Foi a partir de lesões, doenças crônicas ou moléstia, colocando em questão a medicina ocidental, que os chamados reformadores do movimento, se debruçaram em suas pesquisas” (STRAZZACAPPA, 2009, p. 49). Ainda sim, podemos fazer um paralelo com nossas pesquisas acadêmicas e artísticas, que acredito também estarem interligadas, partindo de incômodos, desejos, sensações, na construção de nossas próprias dramaturgias.

As aulas em que vivenciei algumas das técnicas da Educação Somática tiveram o auxílio de apetrechos físicos, como: tecidos, escovas, toalhas e bolas com cravos, ajudando na sensibilização e percepção da estrutura corporal trabalhada (pés, pernas, quadril, braços, ombros, cabeça, dentro outras). Era nítido como, por exemplo, um pé ficava mais ativo e sensível, após a experiência com os apetrechos, em relação ao outro que ainda não havia sido trabalhado. Durante as experimentações fiz constante uso da imaginação, principalmente quando me voltava para o corpo interno, as

veias, músculos, tecidos, ossos e órgãos, materializando aquilo que não via, mas que era/é de vital importância para a continuidade da vida.

A energia interna e externa que precisei trabalhar era potente e gigantesca: força, resistência e contração/relaxamento de músculos. Tive de aguçar a atenção pela concentração exigida, que também gerava cansaço. A simplicidade das comandas² das professoras e do *auto toque* revelavam uma complexa rede de sensações e sentimentos, contribuindo na percepção integral de como o corpo estava naquele momento, desde sola dos pés ao fio de cabelo. As imagens criadas, sejam internas ou externas, formaram um arcabouço de repertório, que ficou impregnado no meu corpo e poderá ser acessado em outros momentos, seja de criações cênicas ou no cotidiano. Também tive o cuidado de registrar em caderno aquilo que mais me atravessou. Para este texto, além da memória corporal, recorro às anotações escritas.

Todo esse material, que é singular e ao mesmo tempo coletivo, por ser construído na troca e parceria com os outros que estavam presentes, é rico e significativo para o artista. Há um tempo venho percebendo que realmente, a nossa vida e as nossas relações cotidianas pessoais, perpassam e se constituem pelo afeto. Este é necessário para que consigamos acessar infinitos lugares ainda obscuros e profundos em cada um de nós. Lembrando que, existem diferentes possibilidades de entendimento e trabalho sobre os temas abordados, porém, faço o meu recorte, de acordo com a disciplina, que acredito ser um caminho significativo, longe do juízo de valor, se é bom ou ruim.

Microdramaturgias

Acabamos de refletir sobre os estudos da Educação Somática e como ela acompanha diretamente o processo criativo em teatro, principalmente no trabalho psicofísico do intérprete. Neste momento, adentraremos num outro possível ponto de partida para a criação cênica, que são as *microdramaturgias*.

Na disciplina cursada, quem primeiro trouxe esta nomenclatura foi a professora Natássia Garcia, pensando no *micro* como um espaço íntimo, pessoal e profundo, construído através da memória, de objetos materializados e das suas relações com o processo criativo. Isto relacionado com aquilo que emerge do sujeito, intérprete-criador, dos temas disparadores e da condução/orientação da direção.

Tratando de conceituar *microdramaturgias*, trago antes uma definição de *dramaturgia*: “Essa palavra, que significa literalmente fazer (drama) e ação (ergon), define-se como composição ou representação de uma peça de teatro, mas também como um catálogo de obras dramáticas” (SÁNCHEZ, 2010, p.82).

No entanto, abordo a dramaturgia não apenas pela ótica do texto escrito, como fora em determinadas épocas. Estou falando de uma construção dramática que também nasce, constitui-se e torna-se própria da memória e do corpo, contido ou expandido no espaço, de imagens, músicas, literatura,

² Bolsanello (2011) prefere utilizar a palavra *comanda*, no sentido de encomendar aos alunos a prática dos exercícios propostos, e não a palavra *comando*, por esta trazer um sentido mais rígido.

objetos, desenhos, luzes, comidas, dentre outros inúmeros estímulos. Tudo isso firmado na autonomia, nos desejos, necessidades, do que se quer dizer/expressar. Às vezes o percurso do processo de descoberta sugerirá o que será dito, podendo ser registrado de maneira escrita à caneta e lápis ou por imagens. Porque, “o que põe a memória em movimento é a intenção de “criar”, expressão do pensamento artístico vinculado a um estímulo” (SÁNCHEZ, 2010, p.84), do fluxo contínuo do inconsciente com o consciente, do meu corpo-alma, na percepção do eu e do mundo.

Deste modo, consigo finalmente conceituar *microdramaturgias* como espaços íntimos em ação artística. Estes espaços, que podem ou não ser materializados, constituem-se de diferentes elementos (memoriais, sonoros, imagéticos, metafóricos), na condução do processo criativo, seja de uma performance, cena ou espetáculo. O que interessa ao intérprete nesta criação é “simplesmente “agir” impulsionado por suas emoções, traduzindo seu modo de ver o tema no presente, associando-o a uma história viva e vivida por ele mesmo” (SÁNCHEZ, 2010, p.90).



Figura 2: Vestígios dramaturgicos em sala de ensaio, 2019.
Fonte: imagem própria do autor.

Seguindo a lógica exposta, como forma de elucidar a conceituação, pontuarei minha vivência com as *microdramaturgias*. Estas foram trabalhadas em dois momentos. O primeiro, em experiências práticas em sala de ensaio, com o uso de objetos, escolhidos pelas professoras/orientadoras, aliado aos estudos práticos da Educação Somática. Consistiu em, após uma experiência corpórea de exaustão psicofísica, por meio de movimentos – de expansão, contração, rápido, lento, grande, pequeno, dentro, fora, iniciados no quadril, braços, pernas – procurei um dos objetos espalhados pela sala e iniciei uma relação com ele, conduzido pelos estímulos do próprio objeto e de como ele me afetava, das memórias que me atravessavam.

No segundo momento, de experiência com as *microdramaturgias*, o início do trabalho consistiu em formar duplas e massagear o corpo do outro, parceiro de trabalho, tendo como foco sentir os ossos, músculos e pele. Este exercício proporcionou um estado de conexão global entre os corpos, em que pude sentir uma camada energética ao redor de cada um.

Ainda neste momento, cada intérprete pode levar aquilo que quisesse para a experimentação. Utilizei dos temas disparadores da minha pesquisa do mestrado: os jogos tradicionais e o estado de Goiás. Assim, levei terra, doce de leite, corda e ampulheta, que estão imbricados em minha memória como goiano, numa região fortemente ligada com a terra, principalmente como subsistência.



Figura 3: elementos para as *microdramaturgias*.
Fonte: imagem própria do autor.

O porquê de minhas escolhas: 1) a terra, ainda presente na infância, em visitas à chácara dos meus avós, com brincadeiras de fazer comidas, é forte em meu corpo. 2) O doce de leite, memória de ver minha avó preparando o leite, em tacho no fogão à lenha, para fazer o doce. 3) A corda, que tanto foi utilizada em jogos de pular e laçar. 4) A ampulheta que fisicamente demarca o tempo concreto, que escorre através dos dias, em um *continuum*.

Todos estes elementos provocando riso, choro e uma ebulição de estados. Em dado momento, dessas últimas aulas descritas, já não era apenas eu e minhas memórias, era o *NÓS*, no encontro com os parceiros de curso, cúmplices de um único objetivo: estar em processo de pesquisa. Pude perceber que os corpos cênicos estavam presentes, em produção artística, energética e de memórias, que num futuro, se ele existir, também passíveis de acesso. A intenção desta criação era a pura experimentação, sem ainda a pretensão de criar uma obra.

Opinião à resistência

Penso as *microdramaturgias* como essas ações que tem sentido(s) em si mesmas, enquanto criações/processos artísticos, mas também que podem ser ponto de partida para uma cena, um espetáculo, uma performance. Também penso que não é utilizar a Educação Somática e a memória como instrumentos para a criação, e sim, como elementos com valor próprio, do *aqui* e *agora*, mas processuais, que para mim são necessários no *work in progress*, enquanto intérprete-criador.

Neste sentido, ampliando o pensamento do *work in progress*, preciso finalizar esta escrita relatando a experiência enquanto espectador e leitor de uma das obras do importante Grupo Galpão de Belo Horizonte. Em julho de 2018, o referido grupo esteve em Goiânia, apresentando o espetáculo *NÓS*. Em março de 2019, uma amiga, que também tinha assistido, presenteou-me com o livro, que contém registrado toda a dramaturgia textual da obra. Ao lê-lo pude rememorar o espetáculo, agora com outra percepção, focada nas palavras, que na encenação tinham ficado imbricadas com as ações, músicas e imagens. Em determinado momento do livro a personagem *Homem-Bomba* diz:

Nesse dia eu me perguntei: para que tudo isso? Por que continuar? Por que insistimos em seguir em frente? Qual é o sentido de tudo isso? Talvez seja impossível mudar o mundo. Talvez o caminho seja começar por nós mesmos. Morri. Agora eu sou apenas um cadáver. Um morto atingido pelos estilhaços de uma bomba amarrada ao corpo de um fanático religioso. E eles fazem isso como se te... como se te... Não sobrou nada de mim. (ABREU; MOREIRA, 2018, p.49).

Essa passagem é bem forte. Faço esses mesmos questionamentos todos os dias. A cada aula frequentada, a cada texto lido, a cada discussão, a cada (micro)dramaturgia experimentada. Ser artista e fazer mestrado em um país essencialmente escravocrata, patriarcal, elitista, machista e homofóbico, marcado por avanços suados e retrocessos humilhantes, é uma constante resistência.

Por isso, não posso deixar de registrar que mais do que *guardar tudo só pra mim*, é necessário levar ao outro, pode até ser um trabalho de *formiguinha*, mas não esquecer que *NÓS* (sujeitos, artistas, estudantes e professores) estamos juntos, repondo forças para lutar, mesmo que no clichê: em casa, na escola, no bairro, na cidade, no estado e no país. As possibilidades de criação estão nas *microdramaturgias* cotidianas, em conversas, sorrisos, abraços e pelo trabalho na academia, no palco e na rua. Porque acredito numa sociedade que pode vir a ser mais igual e justa, bem como a educação ainda ser pública, gratuita e de qualidade.

“Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar [...]

Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver

Deixe-me ir preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Deixe-me ir preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar”.

Compositor: Antônio Candeia. Gravado por Cartola, 1976.

Referências Bibliográficas:

ABREU, Marcio; MOREIRA, Eduardo. *NÓS*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

BOLSANELLO, Débora. *A educação somática e os conceitos de descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna*. Montrivivência, n. 36, jun.2011, p. 302-322.

CARREIRA, André; CARVALHO, Ana Luiza. Interpretação a partir de “estados” como busca de uma cena grotesca: uma introdução. In:_____. *Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação*. Florianópolis: UDESC, 2011, p. 9-14.

CARTOLA. *Preciso me encontrar, 1976*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fUjOfsoBhMY> Acesso em: 6 dez. 2019.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HANNA, Thomas. *What is Somatics?* Somatics, New York, n.2, v.14, n.2, p.50, 2003.

OLIVEIRA, Natássia. *Estudos pre(liminares) acerca das figuras do dramaturgo, o diretor e do encenador*. Moringa, n. 2, v.4, jul-dez/2013, p. 25-43.

SÁNCHEZ, Lícia. *A dramaturgia da memória o teatro-dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STRAZZACAPPA, Marcia. *Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos*. Repertório, n. 13, 2009, p. 48-54.