

O processo criativo de *Aqueles dois*: rizoma, devir e polifonia

Elton Mendes Francelino

Universidade Federal de São João del-Rei - CAPES¹

Orientador: Alberto Ferreira da Rocha Junior

Universidade Federal de São João del-Rei

Resumo: Neste trabalho empreendemos uma breve análise do processo criativo e da encenação do espetáculo teatral *Aqueles Dois*, estreado em 2007 pela Companhia Luna Lunera de Belo Horizonte. Produzido a partir do processo colaborativo de criação, *Aqueles Dois* foi criado partir do conto homônimo de Caio Fernando Abreu, publicado pela primeira vez em 1982, no livro *Morangos Mofados*. A análise foi realizada sob a luz dos conceitos de “rizoma” e “devir” apresentados por Gilles Deleuze e Felix Guattari, passando ainda pelo conceito de “polifonia” de Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: *Aqueles dois*. Companhia Luna Lunera. Processo colaborativo. Rizoma. Devir. Polifonia.

Abstract: We undertook a brief analysis of the creative process and the staging of theatrical play *Aqueles Dois*, released in 2007 by Luna Lunera Company of Belo Horizonte. Produced from the collaborative process of creation, *Aqueles Dois* was created from the story by Caio Fernando Abreu, first published in 1982, in the book *Morangos Mofados*. This analysis was based on the concepts of "rhizome" and "becoming" presented by Gilles Deleuze and Felix Guattari, as well the concept of "polyphony" by Mikhail Bakhtin.

Keywords: *Aqueles Dois*. Luna Lunera. Collaborative process. Rizhome. Becoming. Polyphony.

Introdução

Luna Lunera, de Belo Horizonte, é uma companhia de teatro que se constituiu por atores advindos do Centro de Formação Artística do Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado (CEFAR). A Companhia fundou-se oficialmente em 2001, momento em que o grupo iniciava uma carreira de três anos com *Perdoa-me por me traíres*, espetáculo baseado na obra de Nelson Rodrigues. Desde então, a Companhia apresenta em seu currículo cinco espetáculos, constando, entre eles, *Aqueles Dois*.

Desde o início de seu processo de construção, o espetáculo *Aqueles Dois* se deu de maneira coletiva: a opção pela criação a partir do **processo colaborativo**, o uso de técnicas como a **ação vocal** e o **contato improvisação**, bem como a abertura do **Observatório de**

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras “Teoria Literária e Crítica da Cultura” da Universidade Federal de São João del-Rei, com financiamento da CAPES.

Criação e o emprego do **método curinga**, foram escolhas que reverteram para o processo criativo de *Aqueles Dois* uma pluralidade de contribuições que colaboraram, sobremaneira, para uma construção rizomática e polifônica do espetáculo.

O processo colaborativo e a horizontalização do processo criativo

Mikhail Bakhtin caracteriza como polifônico o romance de Dostoievski ao constatar nos romances do autor russo “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a *autêntica polifonia de vozes plenivalentes*” ou seja, “plenas de valor”, já que “mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participante do grande diálogo” (BAKHTIN, 2002, p. 4).

Por “processo colaborativo” compreende-se um modo de criação coletiva em que se busca a **horizontalidade** no processo criativo. Neste sentido, o trabalho de criação do espetáculo teatral se dá através da horizontalização das relações entre os criadores, que se colocam ativos no sentido de exercerem sua própria “autoralidade”, designação que os próprios atores da Luna Lunera utilizam para caracterizar essa ideia.

Em entrevista dada à revista *online Bacante*, Odilon Esteves revela que, no processo de criação do espetáculo, “tudo foi coletivo” (BACANTE, 2008). No princípio, todavia, não havia entre os atores a intenção de construir um espetáculo: a ideia era só a realização de um treinamento coletivo para aperfeiçoamento de algumas técnicas.

O processo criativo de *Aqueles Dois* iniciou-se em maio de 2007, quando os atores do Luna Lunera – naquele momento sem recursos para contratarem diretores e outros profissionais para aperfeiçoamento técnico do grupo – empreenderam um processo de treinamento interno usando algumas técnicas que os próprios atores traziam: Odilon Esteves tinha intenção de trabalhar a **ação vocal**², enquanto que Cláudio Dias voltava de uma temporada na Espanha com a proposta de trabalhar com o **contato improvisação**³.

² Segundo Lúcia Helena Gayotto (2002), trabalhar a ação vocal trata-se de buscar a expressividade de textos relacionando-os aos recursos vocais e ao estudo do texto e do personagem, suas situações, intenções, objetivos e subtexto, propiciando que o ator consiga emitir sua voz “interferindo decisivamente na situação cênica e, consequentemente, afetando os rumos do espetáculo e atando o espectador” (p. 22).

³ Trata-se de uma técnica cujos fundamentos dão origem a uma forma de dança espontânea e sensorial em que duas ou mais pessoas buscam um diálogo físico por meio da troca de peso e de contato. Os movimentos produzidos lidam com a inércia, o momento, o desequilíbrio e o inesperado. Além disso, o trabalho com esta técnica tem a característica de oferecer autonomia criativa ao bailariano/ator no ato da improvisação.

Nos meses de maio e junho de 2007 a Companhia ateve-se ao treinamento do contato improvisação, da ação vocal e também na escolha do texto. Para a prática da ação vocal, os atores escolheram alguns contos do livro *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. Entretanto, no decorrer dos trabalhos optaram por trabalhar apenas com *Aqueles Dois*. Percebendo que algo novo estava surgindo daquele processo, na primeira semana de agosto os atores passaram a uma segunda etapa, decidindo trabalhar também com a prática da direção e da dramaturgia.

Assim sendo, os atores começaram um trabalho de autodireção: a cada semana daquele mês de agosto um dos quatro atores envolvidos no processo de *Aqueles Dois* se incumbiria de trazer uma proposta de trabalho e, durante cinco dias, teria a possibilidade de exercitar a direção e pôr suas ideias em prática. Ao final do mês, experimentadas todas as propostas, o grupo elegeria dentre eles um diretor.

Desde o início do processo de *Aqueles Dois*, sempre estiveram em cena quatro atores. Inicialmente, eram Zé Walter Albinati, Cláudio Dias, Odilon Esteves e Marcelo Souza e Silva. Com a saída de Zé Walter, Rômulo Braga, que pertencia a outro grupo teatral, foi convidado a compor o quarteto do espetáculo. Desde então, Zé Walter Albinati passou a se incumbir de registrar o ocorrido nos ensaios e dar o *feedback* ao grupo.

É importante registrar a importância do olhar externo de Albinati, já que o diretor de cada semana era também ator e precisava estar envolvido com a cena. Isto porque, durante os ensaios, o diretor semanal cumpria a função de propor novos modos de trabalho que, segundo Odilon Esteves, “eram direções no sentido de gerar questões, estímulos, para provocar. Para que os atores improvisassem. Mas o diretor do dia também era ator. Ele tinha que provocar, mas ele também estava dentro do jogo, então não podia sair para ver” (BACANTE, 2008).

Não havia, portanto, a presença tradicional do diretor, já que a criação se dava através da horizontalização das relações, característica marcante do processo colaborativo. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari apresentam uma importante distinção entre “**rizoma**” e “árvore” ou “raiz”. Segundo o conceito botânico, “rizoma” designa “caule normalmente subterrâneo, **horizontal**, rico em reservas nutritivas, que apresenta nós, gemas e escamas”⁴ (ênfase nossa). O rizoma tem também a característica de unir sucessivos brotos, como ocorre com os bulbos e os tubérculos.

⁴ Cf. LOVISOLO, Helena et al. *Larousse Cultural*: Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1992, p. 991.

Para Deleuze e Guattari, um rizoma distingue-se radicalmente das raízes e das árvores, por estabelecer relações de conexão e heterogeneidade, já que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 15).

Na verdade, a imagem que a árvore ou a raiz sugerem privilegia o primado das estruturas hierarquizantes, onde o múltiplo tem origem a partir de uma unidade superior, de um centro ou de um segmento. Contrariamente, Luís Alberto de Abreu nos diz que buscar a horizontalidade na criação teatral significa “prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados”. Assim, podemos dizer que no processo colaborativo ocorre, nos termos de Bakhtin, uma plenivalência das vozes dos criadores, onde todos “colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles” (ABREU, 2003).

Segundo Odilon, os atores da Companhia já haviam experimentado o processo colaborativo no espetáculo *Nessa Data Querida*, em 2003. Mas, segundo ele, no processo de *Aqueles Dois*, o grupo “radicalizou um pouco” (2008): o fato de haver um diretor diferente a cada semana fazia com que surgissem propostas muito distintas, mas que começaram a se “contaminar” e a se imbricar de modo que já não havia mais como distingui-las. Além disso, no grupo houve uma concordância de que alguns aspectos que haviam sido apresentados durante determinada semana continuariam pertinentes, fazendo com que permanecessem no projeto da semana posterior.

[Odilon:] [...] Cada diretor teve essa sua semana – que era muito diferente, propostas muito diferentes de um e de outro – mas que começaram a se contaminar. O projeto da semana anterior já contaminava a semana posterior. Ainda assim muito diferentes. Depois a gente teve um tempo para que cada diretor misturasse aquilo tudo e dirigisse os outros misturando aquelas referências todas. E que propusesse um roteiro. O Rômulo foi o primeiro a apresentar um primeiro roteiro de dramaturgia. Então não tem como ficar separando. A gente é que tenta separar, só para a gente entender agora e tentar sistematizar o que aconteceu. Mas aí o diretor, na verdade, vira dramaturgo, porque teve que propor um primeiro roteiro de dramaturgia para que os outros atores improvisassem aquele *canovaccio*⁵ de ações.

⁵ Segundo Luís Alberto de Abreu (2003), “o *canovaccio* é o termo que, na *Commedia dell'Arte*, indicava o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de atores, jogos de cena etc. Embora o *canovaccio* seja responsabilidade da dramaturgia ele não se constitui em mera ‘costura’ das propostas do coletivo, nem uma visão particular do dramaturgo. É a resultante de todo o trabalho preparatório organizado em propostas de cenas. [...] O *canovaccio* contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo. E, como nada é permanente no processo colaborativo, o *canovaccio* vai à discussão para aperfeiçoamento e possível reformulação”.

[Zé Walter:] [...] Os temas que iam ficando impregnantes e permanentes ao longo de cada etapa, já que tinha essa possibilidade de você capturar da etapa anterior alguns elementos. Então isso foi criando um certo caldo e dali as coisas iam precipitando, iam se tornando permanentes. Elas geraram um material. (BACANTE, 2008)

Neste sentido, da mistura dos elementos trazidos pelos quatro participantes durante os meses de treinamento e de ensaio (maio a agosto) brotavam, rizomáticas e a-fronteiriças, as bases de *Aqueles Dois*.

O observatório de criação: inacabamento e devir

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 34)

Na segunda semana de setembro inauguraram o que eles chamam de **Observatório de Criação**: é quando os ensaios do espetáculo – com a dramaturgia ainda em construção – passam a ser abertos à apreciação e à opinião do público. Na entrevista concedida à Bacante, Odilon Esteves esclarece o procedimento:

[Odilon:] Depois que a gente sentou e decidiu o roteiro, o *canovaccio* de dramaturgia, por onde o espetáculo vai passar – isso era a segunda quinzena de setembro – a gente já abriu o ensaio para o público. A gente anotava na parede assim: Entrada, aquecimento, repartição, festa casa Solange, narração, casa Raul/Saul, pesadelo, morte da mãe, demissão. A gente anotava na parede para saber por onde tinha que passar. E a gente improvisava, improvisava já com a presença do público. (BACANTE, 2008)

Odilon ainda exemplifica a eficácia do Observatório ao comentar sobre a influência do comentário de um amigo do grupo que havia assistido à peça. Segundo Odilon,

ele viu um desses observatórios de criação numa semana e voltou depois de duas semanas. E me disse: “o que aconteceu com a cena da Solange?” E eu digo “que cena da Solange?”. “Aquele hora em que eles estão conversando no café sobre os filmes do Almodóvar, das atrizes do Almodóvar e aí você diz ‘Solange? Não, não tem Solange no Almodóvar’ e aí alguém responde ‘não, a festa na casa da Solange, de aniversário que ela mandou convidar’” eu disse “teve isso?”. Ele disse “teve, você que fez, não era texto?”. Eu disse não Fred, a gente improvisa. É um *canovaccio*, mas a gente não sabe o que acontece. [...] Aí eu vou e transformo isso que o Fred disse da Solange, aí vira texto. Eu vou para o computador e anoto, por quê? Porque alguém da plateia disse “ah! Eu gostava daquilo”, então a plateia interferiu muito diretamente. Tanto que o primeiro ensaio que a gente fez foi só para mulheres. Porque como eram só homens na montagem, a gente queria ver como é que a mulher recebia aquilo. Se estava ficando um olhar muito masculino. É importante a

gente ter feito o primeiro observatório de criação assim para abrir para esse olhar feminino. (BACANTE, 2008)

Neste momento, o processo criativo do espetáculo, embasado desde o princípio no processo colaborativo, ganha uma dimensão ainda mais coletiva e mais plural com a abertura ao diálogo com o público: o espetáculo entra no território (ou no não-lugar) do **inacabado**.

Ao tratar sobre a criação literária, Louis Hay afirma que a crítica genética inverte a perspectiva e nos leva a outro lado da superfície do texto, no seu “espaço de devir”, dando relevo a noções até então atípicas, como a do “inacabamento” de uma obra. Ao afirmar que o questionamento genético vai “mais além do domínio unicamente literário” (2007, p. 226), Louis Hay defende que “um estudo genético do inacabamento pode nos levar a compreender o funcionamento de uma escritura e a estrutura de uma obra” (HAY, 2007, p. 229).

Referindo-se ao rizoma, Deleuze e Guattari afirmam que ele “não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda.” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 32). Um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, que ainda assim continua a crescer e transbordar em novos platôs, regiões conectáveis com outras hastes subterrâneas de maneira a “formar e estender rizoma”.

Desde sua estreia em novembro de 2007 até as representações mais recentes, o *Aqueles Dois* vem sofrendo alterações a partir da observação dos próprios atores, mas, principalmente, devido a interferências externas. A cada nova representação do espetáculo é possível flagrar uma alteração, mesmo que sutil, ou a inserção de algum elemento novo como resultado da contribuição do olhar externo.

O processo criativo de *Aqueles Dois* é rizomático: um exercício ininterrupto de “seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha de fuga mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 20), empreendendo um constante movimento de fluxo e desterritorialização: um contínuo estado de **devir**.

A encenação de *Aqueles dois*: rizoma e polifonia

Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. [...] Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 11)

Ao adentrar o espaço onde acontece o espetáculo, o público flagra os atores já se movimentando com a prática do contato improvisação. Um dos atores, para desfazer o acanhamento da plateia, avisa que todos podem se acomodar com tranquilidade, porque o espetáculo ainda não começou. Na verdade, a movimentação que inicialmente parece aquecê-los e entrosá-los para a apresentação, é também prólogo que anuncia o que virá: quatro atores, distintos fios que se misturam e se imbricam na tecedura de uma única estória.

O palco arena é coberto por uma lona quadrada e amarela esticada no chão e, ao redor dela e dos atores já em ação, nota-se um cenário constituído por elementos que parecem ter sido tomados por empréstimo do cotidiano (gavetas, abajures de escritório, tevê, cabides, discos). Antes que o terceiro sinal seja dado, o público ouve antigas canções e o horóscopo do dia.

No decorrer das cenas, a confusão diária de um escritório é transmitida ao público na cotidianidade e na simultaneidade das falas (colhidas do trabalho de improvisação com a ação vocal), na dinâmica dos movimentos (boa parte advindos do contato improvisação), na sobreposição de músicas e na movimentação caótica e precisa dos objetos de cena.

Em declaração de Odilon Esteves supracitada, podemos perceber que, após definido o roteiro, os atores estabeleciam para os ensaios um *canovaccio* de dramaturgia, que é a sequência dos acontecimentos da estória que os atores deveriam, organicamente, improvisar com ações verbalizadas ou não. No improviso destes ensaios eles poderiam se valer de todas as experimentadas até então, dentre elas a ação vocal e o contato improvisação.

Através da ação vocal eles poderiam, dentre outras possibilidades, improvisar reações verbalizadas em resposta às demandas que surgissem das mais diversas situações. Pelo contato improvisação eles teriam a possibilidade, através da criação de movimentos físicos e espontâneos, sugerir movimentações plásticas, dançadas ou quebradas, sutis ou bruscas, rápidas, lentas, com dois atores ou os quatro de uma só vez, estando em pé ou deitados: dependeria exclusivamente da sintonia silenciosa entre eles, da sua capacidade de se conectarem em rizoma.

Isto porque o desenvolvimento do contato improvisação evolui à medida que ocorre a abertura da percepção sensorial do espaço, dos estímulos sonoros e do contato entre os (as) participantes. Os movimentos produzidos lidam com a inércia, o momento presente, o desequilíbrio e o inesperado. A técnica foi criada na década de 1970 e de acordo com Steve

Paxton, seu precursor, “o caos, o acaso e o movimento aleatório passam a tomar parte da estética” (PAXTON *apud* NEDER, 2005, p. 4). Além disso, o contato improvisação lida também com o inacabado, já que a movimentação não pode ser partiturada: os movimentos são livres e sempre reinventados.

E ainda: de acordo com Paxton, os princípios e ideias do contato improvisação “nasceram dentro de um contexto de mudanças concretas nos paradigmas da dança e influenciaram diversos profissionais na área do movimento. Em consequência destas ideias, a composição coreográfica inseriu o bailarino no processo de criação” (PAXTON *apud* NEDER, 2005, p. 4-5). Como vemos, o emprego da técnica do contato improvisação durante o espetáculo faz com que cada sequência de movimentos seja única e irrepetível, já que é derivada da autonomia criativa dos atores, configurando-se na esfera do inacabado.

Bakhtin nos diz que, no romance polifônico de Dostoiévski, a voz do herói “possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (BAKHTIN, 2002, p. 5). De modo semelhante, no espetáculo *Aqueles Dois* os atores conseguem exercer sua autonomia devido à utilização do **método curinga**, propiciando que eles revezem entre si todos os personagens da história (incluindo os protagonistas Raul e Saul). Assim, é possível que um mesmo personagem, num único diálogo, passe pela interpretação de todos os atores em cena: em tais momentos, é possível presenciar uma pluralidade de intenções, entonações, inflexões e efeitos perlocucionais⁶ advindos das escolhas que cada ator faz no ato da interpretação daquele personagem.

Deste modo, o método curinga – assim como as outras técnicas e estratégias utilizadas – foi determinante para que cada ator, no uso diverso do movimento e da voz, pudesse trazer à cena sua própria compreensão da história e dos personagens que encenam, colaborando, enfim, para uma constituição polifônica e rizomática de *Aqueles Dois*.

Considerações finais

Aqueles Dois não é limitado a sujeitos, fronteiras, velocidades ou datas. Mesmo contendo estruturas (a materialidade do palco, o *canovaccio* de ações) e técnicas que lhe dão

⁶ Segundo as teorias de Austin e Searle a respeito dos “atos de fala”, dá-se o nome de “efeitos perlocucionais” àqueles efeitos produzidos no ouvinte ao receber determinado enunciado. Cf. SEARLE, J. R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: CUP, 1969.

ancoragem, essas próprias técnicas e estruturas contêm intensidades capazes de transitar e, de forma rizomática, ter pontos de conexão e desterritorialização, momentos de ruptura, platôs. *Aqueles Dois* é obra inacabada e em constante devir.

Louis Hay avisa que na atualidade ocorre um avivamento “do interesse por tudo o que, na escritura, depende do incerto e do múltiplo [...]. Compreendeu-se melhor que a escritura era sempre o movimento do possível e do revogável: uma *totalidade dos inacabamentos*” (2007, p. 230). Assim, insistir num estudo do inacabamento, em *Aqueles Dois*, pode nos indicar caminhos para a compreensão deste espetáculo.

Referências bibliográficas

- ABREU, Luís Alberto de. **Processo Colaborativo**: relato e reflexão sobre uma experiência de criação. Santo André, 2003. Cadernos da Escola Livre de Teatro. Disponível em: <<http://escolalivredeteatro.blogspot.com/2006/01/processo-colaborativo-relato-e-reflexo.html>>. Acesso em: 13 ago. 2010.
- BACANTE. **Entrevista com a Cia. Luna Lunera**. Disponível em: <<http://www.bacante.com.br/bate-papo/entrevista-com-a-cia-luna-lunera/>>. Acesso em: 13 dez. 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia (v.1). Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz**: partitura da ação. São Paulo: Plexus, 2002.
- HAY, Louis. **A literatura dos escritores**: questões de crítica genética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- NEDER, Fernando. **Contato Improvisação**: Origens, influências e evolução; Gens, fluências e tons. Rio de Janeiro, 2005. Trabalho desenvolvido para a disciplina Evolução da Dança, UNIRIO-CLA. Disponível em: <<http://contactinrio.jimdo.com/homepage/o-que-é-contato-improvisação>>. Acesso em: 26 jul. 2010.