

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:

TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 264 - 282, Maio. 2024

E - ISSN: 2595.0347

Zona Maquínica: sistema material coreografável

Caroline Holanda

Universidade do Estado do Santa Catarina - UDESC (Florianópolis, Brasil)

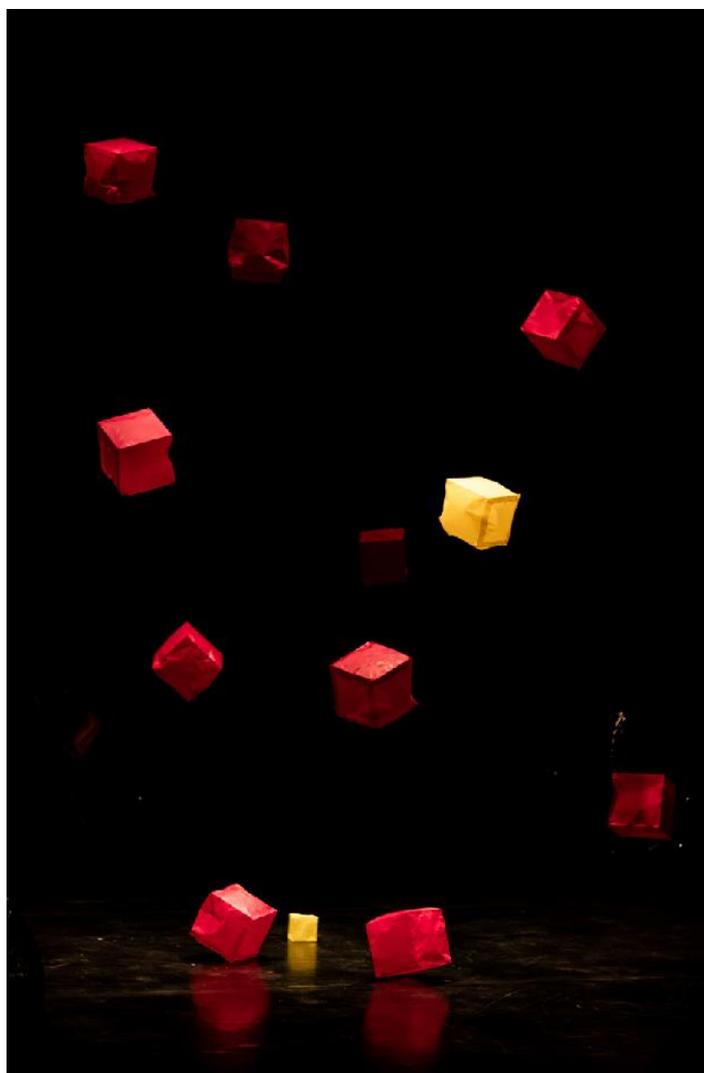


Figura 1 – Espetáculo *Mapas de Vôo*
Fonte: Acervo pessoal de Darlene Andrade, 2020.

DOI: <https://doi.org/10.5965/25950347012920240264>

Zona Maquínica - sistema material coreografável¹

Caroline Holanda²

Resumo: Este artigo apresenta uma linha das poéticas objetuais que articula teatro de animação, dança e tecnologias. São expostos alguns aspectos que são concomitantemente técnicos, estéticos e políticos, conformadores de uma zona impro-composicional entendida como um sistema material horizontal no qual o corpo actante também é entendido como matéria. Esse ambiente vem sendo chamado de Zona Maquínica e o compartilhamento de alguns de seus aspectos deseja ampliar a possibilidade de colaborar com ferramentas no campo docente e artístico, fortalecendo a pluralidade do Teatro de Animação.

Palavras-chave: Sistema; Composição; Diversidade; Matéria; Desantropocentria.

Machinic Zone - material choreographable system

Abstract: This article presents a line of object poetics that articulates animation theater, dance and technologies. Some exposed aspects are simultaneously technical, aesthetic and political, forming an impro-compositional zone understood as a horizontal material system in which the acting body is also understood as matter. This environment has been called the Machinic Zone and the sharing of some of its aspects aims to expand the possibility of collaborating with tools in the teaching and artistic field, strengthening the plurality of Animation Theater.

Keywords: System; Composition; Diversity; Matter; Disanthropocentrism.

¹ Data de submissão do artigo: 06/11/2023. | Data de aprovação do artigo: 29/11/2023.

² Diretora-coreógrafa de coisas, espaços, robôs, máquinas, bonecos, pessoas. Construtora. Articula Teatro de Animação, Dança/circo contemporâneos e Tecnologia - mecatrônica e multimedial, na composição de espetáculos ou instalações. Estudou *Magie Nouvelle* no CNAC (França). Técnica em Telecomunicações - IFCE. Graduação em Pedagogia - UECE. Especialização em Teatro de Lambe-Lambe - UNCAL (Argentina), Mestrado em Teatro - de Animação - UDESC. Foi docente universitária nos cursos de Teatro da UNIFOR e do curso de Dança da UFC.

E-mail: carolmassinha@yahoo.com.br / ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1589-7132>

Zona Maquínica - sistema material coreografável

O Teatro de Animação Contemporâneo, desde sua Metamorfose³ no século XX, abriga uma pluralidade dramaturgica e de posta em espaço de enorme amplitude. O Teatro de Objetos, como uma rama dessa linguagem, não é diferente. Aquilo que aglomeramos sob o termo Teatro de Objetos é um conjunto de poéticas diversas: a que antropomorfiza personagens a partir da junção de objetos; outra linha que utiliza os objetos tal como fabricados na indústria, em jogos de linguagens diversos; o Teatro de Objetos Documental, uma linha que prioriza o arcabouço memorial do objeto na produção dramaturgica; etc. Nessa diversidade, um território atua na hibridação com tecnologias mecânicas, mecatrônicas e multimídiais, do qual eu poderia mencionar a artista Karla Kracht⁴, que trabalha com mecatrônica e *live* cinema; ou os motores animadores de sincronicidade sonora de Emmanuel Audibert⁵.

No presente artigo, busco refletir sobre esse último território, a partir da minha produção artística. O desejo é deslocar-se de um texto meramente biográfico e usar meu percurso para melhor calibrar o entendimento dos aspectos técnicos, estéticos e políticos que me interessam levantar. Como primeiro entendimento, gostaria de deslocar a fácil conexão dessas poéticas pelo uso da tecnologia, para acentuar o foco sobre os modos de articulação dos suportes híbridos (composição), na constituição de dramaturgias menos representativas e mais imanentes⁶, geradoras de "ceneidades"⁷ com maiores índices de produção de sentidos composicionais próprios às criaturas e ambientes objetuais, produzindo uma presença integrada das tecnologias.

³ Faço referência a reflexões e apontes históricos de Henryk Jurkowski, no livro *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. Tradução de Eliane Lisboa. Charleville-Mézières: *Éditions Institut International de la Marionnette*, 2000.

⁴ Karla Krach - <https://karlakracht.com>

⁵ Emmanuel Audibert - <https://www.36dumois.net/on-était-une-fois/>

⁶ O termo "imane" deriva da filosofia de Baruch Espinosa, posteriormente abordado pelo filósofo Gilles Deleuze. Seu uso aqui, refere-se ao procedimento de criação dramaturgica ancorado nos processos e materialidades dos elementos cênicos, priorizando a composição presentificada por essas materialidades dispostas no jogo compositivo, em detrimento de ideários não concretizados no processo de criação.

⁷ A palavra "ceneidade" é um neologismo a partir da analogia à palavra "corporeidade". Sendo "corporeidade" entendida aqui como a qualidade resultante do corpo e o modo movente que caracteriza e identifica uma pessoa, a "ceneidade" é usada como uma qualidade resultante dos modos de compor em uma articulação dramaturgica. É como se pudéssemos indicar uma certa textura que caracteriza o aspecto qualitativo cênico de uma obra artística.

Sublinhar, assim, a construção de ceneidades que priorizam as materialidade presentes no processo de criação, produzindo dramaturgias que convocam o espectador a penetrar em um micro-mundo de leis próprias, dada por condições de presenças realmente integradas entre as matérias que constroem o trabalho.

Essa condição, é o desafio da Zona Maquínica, nome experimental e impermanente para a poética nessa zona de encontro que mobilizo como artista, entendido como um sistema material coreografável e que seguirei tentando compartilhar num exercício reflexivo desejoso de potencializar diálogos e movimentos de criação no campo das Poéticas Objetuais.

Caminhos

Resultante de um contexto formativo precário, a hibridação não foi minha escolha, mas uma forma de resistência que potencializou então uma zona entre dança, teatro de animação e tecnologias. Nesse caminho de muitos territórios, vou descobrindo os modos de conectar minhas linhas de formação. Vinda da tecnologia e da dança, em 2008 termino mestrado com pesquisa em Teatro de Animação, sobre o trabalho do ator e os princípios técnicos dessa linguagem⁸. Foi o Teatro de Animação que me remeteu à dança de novo, quando assumi que o coração dessa linguagem era movimento e composição cênica, o que me levou, nesse período, aos Sistema Laban e *Viewpoints* - usados na dança- e à Claire Heggen, especialista em criação cênica material pelo movimento. Ademais, todo o trabalho de ampliação perceptiva que eu trazia, passou a fazer ainda mais sentido nessa linguagem, que também marcou meu entendimento da cena como um sistema, um coletivo, no qual escutar era condição de produção.

Assim, em 2015 estou montando *Sólito*, com duas bailarinas e uma circense, máquinas que construímos para uso humano e cenas mágicas/oníricas, como por exemplo, uma bailarina que dança em levitação em meio a tesouras. Eu era a diretora-coreógrafa, e entendia a cena como um grande Teatro de Animação. Em 2019, estou na montagem de *Mapas de Vôo*, um espetáculo de coreografia para cubos de papel que dançam por motivação eólica: aqui, os cubos são os bailarinos. Opero a hibridação nesse trânsito: tudo

⁸ Orientação do professor Dr. Valmor Beltrame (Nini), na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Texto disponível em: <https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2022/10/caroline.pdf>

é igual e diferente, ao mesmo tempo. O corpo humano é matéria complexa em movimento. O cubo, é matéria menos complexa, e ainda assim, é também bailarino. Ambos possuem suas qualidades específicas. Meu trabalho é escutar e fazer essa materialidade dançar em uma composição correspondente às suas qualidades bio-socio/psi(quando há)-físicas.

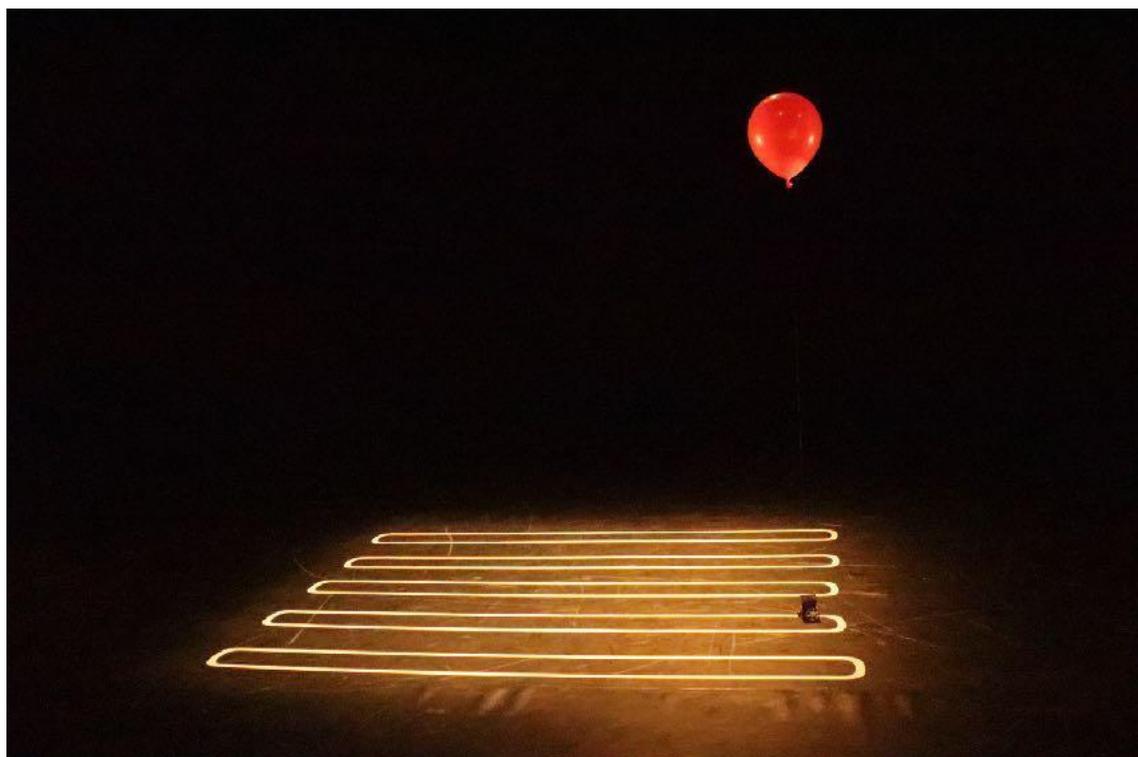


Figura 2 – Instalação *O Balão*

Fonte: acervo pessoal, fotografia de Amelie Holanda, 2021.

Em 2020 inicio a construção de robôs que levam balões de gás hélio a passear em coreografias desenhadas no chão, por linhas. Essa foi a maneira como decidi colocar no espaço, a modo de instalação, a situação de Senhor Calvino⁹, que de tempos em tempos, amarrava um balão a uma das mãos e percorria todos os seus afazeres cotidianos, com o desafio de não estourá-lo. Para Calvino, o balão era um sistema simples em que sua fragilidade quase insuportável o obrigava a um conjunto de cuidados que o lembravam, a fina camada que separa a vida, da morte. Atualmente trabalhando numa segunda versão com áudios emitidos por pequenos alto-falantes, nessa obra, os

⁹ Adaptação livre do texto *O Balão*, livro *O Senhor Calvino*, da coleção *O Bairro* de Gonçalo M. Tavares.

bailarinos são robôs com altos falantes e balões de gás hélio. Isso aponta para a possibilidade de configurações não antropomorfas na instauração de gestos, relações, situações e personas no campo das poéticas objetuais.

No final desse ano e início de 2021, no vídeo-cênico “Dispositivo de Mirar o Nada”, eu realizava um exercício de construção dramatúrgica entre as diferentes espécies de matéria cênica: objetos industriais, objetos mecatrônicos (robôs-balões), um boneco de 8cm, alguns outros materiais (areia), uma atuação que se queria “neutra”, um desamor como um dos disparadores de criação, uma iluminação e um texto de Gonçalo Tavares. Como unir tantas entidades em uma dramaturgia de tessitura realmente entrelaçada, em oposição a uma disposição lado-a-lado das partículas constitutivas da cena? Como meus disparadores de criação, em geral, são uma imagem espacial, um objeto e/ou uma técnica curiosa, conectar as matérias em um mesmo e inventado mundo compositivo, foi sendo entendido como um dos fundamentos do meu trabalho como diretora-coreógrafa.

Nesse mesmo ano, levo essa questão da composição heterogênea para o *Laboratorio de Procesos Creativos Objetuales - LAB PCO*, proposto pela plataforma independente argentina Ciclo Objeto, especialista em Poéticas Objetuais. Nesse contexto, era forte a presença da perspectiva memorial de relação com o objeto (7 dos 9 projetos do Lab), em desenhos dramatúrgicos bastante autobiográficos das artistas, o que me ajudou a entender meu trabalho, que se bem tem sempre de autoria, esta, não toma ou é objetivo da primeira camada de expressão cênica. Tampouco, meus objetos eram detentores de concentrada carga afetiva memorial: eu determinei alguns objetos de “Dispositivo de Mirar o Nada”, como meus objetos de investigação naquele contexto - robôs com balões e o senhor de 8cm. Meus objetos eram construídos, e, inventados, desprovidos de histórias biográficas.

Assim, iniciei o laboratório tentando continuar o trabalho de criação dramatúrgica a partir desse *set* de matérias. E foi no caminho que realmente entendi que o que me interessava investigar naquele lugar privilegiado pela presença de artistas-pesquisadoras em poéticas objetuais, não era sobre um espetáculo, mas sobre descobrir caminhos possíveis de estabelecer o encontro compositivo pela diversidade matéria: robôs, bonecos, luzes, mídias (pequenas

projeções e sonoridades), etc. Tanto assim, que estabeleci como metodologia de investigação o uso de diferentes *set's* de objetos para cada uma das apresentações do Lab. Assim, surgiu a Zona Maquínica, enquanto nome temporário e consolidação do entendimento de um lugar de composição cênico/instalativo a partir da diversidade material, apoiado em metodologias cênicas de criação.

A inquietação sobre os modos de composição com as diferentes matérias, sempre foi uma questão no meu trabalho, dada sua característica heterogênea. Entretanto, esses trabalhos e processos a partir de 2019, marcam um outro momento do meu fazer artístico, quando tomo a tarefa política e artística de exercitar modos de instaurar co-lateralidade com a matéria, radicalizando a potencialização da presença material como agente de dramaturgia.

Pensação

Não é incomum alguma reflexão sobre a relação humanidade-matéria no Teatro de Animação, a partir da relação ator-objeto. O clássico “quem manipula quem”, ator-boneco, boneco-ator, frequentemente emerge, dada pela própria característica da linguagem. O modo como essa perspectiva é entendida e implementada não é unânime, algumas vezes chega a ser apenas discursiva, entretanto, a relação com a matéria é uma condição incontornável dessa linguagem e a base sobre a qual aprendi radicalmente o sentido sistêmico constituído pela diversidade. Assim, a qualidade do trabalho que me interessa construir, passa por questionar a antropocentria, como prática e pensamento.

Profundamente instaurado em nossos modos mais íntimos de ver e fazer mundo, o antropocentrismo é uma perspectiva que coloca a humanidade no topo de uma relação vertical, calcada na subordinação e subjugação das diferenças, entre humanos e pára-humanos. Nele, está a noção de apartamento entre a humanidade e as outras formas de vida e demais matérias, uma ficção de dissociação e hierarquia que tem como um de seus efeitos mais graves o colapso climático, minando as condições de existência da própria humanidade. O antropocentrismo tampouco se trata de uma humanidade qualquer. Estamos falando de uma humanidade patriarcal, capitalista e, portanto, toca todas as questões de opressão de classe, gênero e raça, sempre ocupado em

estabelecer relações de privilégio, exclusão e exploração, até incrustar-se nos pequenos gestos e relações, como por exemplo, na forma como nos relacionamos com os objetos em improvisações em nossas salas de ensaio, trasladando essas relações de verticalidade, subordinação e apartamento.

Construir dramaturgias de forte entrelaçamento entre as diferentes entidades materiais, não pode ocorrer sobre essas bases relacionais. O trabalho com a matéria solicita a ruptura de tais noções e a instauração de perspectivas de pertencimento sistêmico co-interferente, numa relação de co-lateralidade horizontal, na qual possamos escutá-la. Não uma escuta que humaniza a matéria ou um animismo imaginário. Não se trata disso, porque a matéria tem suas próprias condições de existência bio-químico-físicas, que independem de nossas projeções humanóides, idéia tão bem apresentada pelo antropólogo Tim Ingold:

Uma vez que reconhecemos nossa imersão [no mundo da matéria], o que este oceano revela para nós não é a homogeneidade branda de diferentes tons de matéria, mas um fluxo no qual materiais dos mais diversos tipos, através de processos de mistura e destilação, de coagulação e dispersão, de evaporação e precipitação, sofrem contínua geração e transformação. As formas das coisas, longe de terem sido impostas desde fora sobre um substrato inerte, surgem e são suportadas - como, aliás, também o somos - dentro desta corrente de materiais. (2015, p.56-57).

Assim, meu trabalho passa por reposicionar relações com a alteridade, com o diferente, assumindo aqui o entendimento de que, tanto um corpo humano, como um cubo, são entidades de qualidades constitutivas distintas e componentes de um mesmo sistema-mundo. Não um sistema como nos propõe o capitalismo, de partículas individuais apartadas, mesmo lado a lado. Mas um sistema de elementos co-interferentes, em dimensão micro e macro. Dessa forma, o trabalho com os materiais convoca condições de escuta, atenção psico-física e co-atuação diferenciadas, para além de delírio teórico. Solicita outras estratégias de estar juntos e de composição artística, como condição inegociável para alcançar a criação de dramaturgias capazes de gerar micro-mundos. Nesse sentido, percebi posteriormente, que fui acoplando-me a sistemas/metodologias de trabalhos cênicos coerentes com essa perspectiva e que me davam base para o estabelecimento de um ambiente de experimentação, gerando estratégias de investigação compositiva e de potencialização dos estados de escuta

psicofísicos. Responde a essa necessidade, aquilo que venho chamando de “sistemas parametrizados da dança”, da cena. Junto com eles e por outros caminhos, se acoplam as práticas de ampliação perceptiva.

Parametrização e dispositivo compositivo

Utilizo a noção de parametrização advinda do meu percurso tecnológico. Tanto a matemática, como a programação possuem operações lógicas ou equações que produzem uma estrutura composta de variáveis, que ao serem modificadas, geram diferentes estruturas. Na equação $y = 2x + 5$, por exemplo, tantos valores eu atribua a x , tantos valores eu terei de y diferentes. Repetindo a mesma cena (a equação), variando somente a velocidade do gesto de um ator (x), eu terei a cada velocidade variada, uma cena distinta (y). Assim, eu chamo de parâmetro um fator que constitui uma composição posta em espaço e cuja alteração produzirá diferentes sentidos, apresentando várias facetas do trabalho, dando-me condições de aprender sobre os materiais e composições investigados. Normalmente esses parâmetros são buscados nos aspectos espaciais, plásticos ou cinéticos constitutivos do sistema.

Nesse sentido, ademais das ferramentas criadas no caminho, utilizo alguns sistemas das artes cênicas que se configuram como aquilo que chamo de “sistemas parametrizados”, que me oferecem apoio na produção dessa variabilidade investigativa: Sistema *Viewpoints* de Anne Bogart, Tina Landau e SITI Company; a categoria *Effort* do Sistema Laban (e colaboradores); e o trabalho de Claire Heggen, do *Théâtre du Mouvement*.

O Sistema Laban (e colaboradores) é composto de algumas categorias: Corpo (o que se move), Expressividade (como nos movemos), Forma (com quem nos movemos) e Espaço (onde nos movemos) (Fernandes, 2002). Sendo cada categoria um mundo extenso, me apoio especialmente na Expressividade (*Effort*), como suporte de investigação cinética das materialidades cênicas (corpo, máquinas, espaço, iluminação, etc).

Claire Heggen, do *Théâtre du Mouvement*, é a metodologia mais aproximada que conheci¹⁰ no trabalho de criação de dramaturgias imanentes a

¹⁰ Em 2011, fui aluna de Claire Heggen no curso *Objets, masques et materiaux*, de 120 horas, e em 2012, no curso *La marche et l'acteur* (35 horas), no Théâtre du Mouvement/França.

partir de parametrizações (ela não utiliza essas nomenclaturas). Seu trabalho está profundamente calcado na construção de um “corpo engajado” na relação com o objeto (termo dela), construído a partir do 1) movimento e percepção - por meio (também) da educação somática; 2) de uma relação espacial sistêmica disponível e atenta; e 3) da matéria e movimento como principais fontes e suportes da dramaturgia produzida.

Em minha perspectiva de uso, o Sistema *Viewpoints* atua na investigação da composição da posta em espaço, como um sistema que opera pela variabilidade dos conjuntos de parâmetros de TEMPO - tempo, resposta cinestésica, duração e repetição- e ESPAÇO - topografia, forma, gesto, relação espacial e arquitetura (Bogart; Landau, 2005).

O Sistema *Viewpoints* também estrutura com os parâmetros, o uso daquilo que chamo de dispositivos compositivos, como estratégia de levantamento de material cênico. Os dispositivos são consignas - plásticas, espaciais, accionais ou cinéticas-, que constituem um conjunto de disparadores de experimentação. Em meu entendimento, essas consignas também são parâmetros e formulam um ambiente de experimentação. Os dispositivos composicionais vinculam-se ao que a dança pós-moderna americana chamou de “tarefas”, especialmente as abordagens de Yvonne Rainer e Trisha Brown, que, de maneiras diferentes, utilizaram como procedimento de deshierarquização dos pontos de partida e chegada da criação em dança, instaurando conjuntos de estratégias, diretivas, restrições, variações arquitetônicas, etc.

Laban abordava o gesto a partir de uma intencionalidade e logo, suas investigações referiam-se ao movimento humano, que me apropriei aplicando às outras matérias do sistema compositivo. E embora o sistema Laban forneça um completo suporte à investigação cênica, são as metodologias de Claire Hegggen e o Sistema *Viewpoints* o dueto que realmente formam base dos meus processos de composição, porque, ademais da perspectiva compositiva sistêmica das matérias, essas metodologias apostam na condição de um corpo atento, disponível, com capacidades exteriorocêntricas, alocêntricas, noção de pertencimento sistêmico e logo, produtor de ceneidades pautadas em protagonismos honestos da matéria, até o limite de entender que, às vezes, a

ação mais potente a uma ocasião é retirar-se ou silenciar-se. Uma lógica de “menos ego, mais eco”, onde a ecologia compositiva tem uma voz importante nas decisões composicionais finais, até o ponto de, por exemplo, gerar uma instalação, onde não há a atuação humana, como alternativa dramaturgica mais potente ao trabalho que uma atividade cênica. Essas qualidades do actante vinculam-se à práticas corporais. Ou seja, investigar processos artísticos de desantropocentria supera o status de devaneio teórico e devém uma práxis vinculada à percepção, aspecto que gostaria de tocar.

Percepção

Hubert Godard foi analista de movimento, professor e um dos fundadores do curso de Dança da Universidade Paris 8. Ele aponta uma perspectiva que foi fundamental para o desenvolvimento do meu trabalho artístico e docente: para mover distinto é preciso perceber distinto.

Godard (1999) apontava a impossibilidade de um bailarino, realizando o mesmo passo coreográfico que outro, executá-lo totalmente igual. Essa inviabilidade é determinada por movimentos e relações coordenativas, em geral da ordem do impercebido, que se estabelece a partir da maneira como cada indivíduo resiste à força gravitacional. Esse modo, por sua vez, se desenha a partir das histórias de vida de cada um em seu diálogo cultural, onto e filogenético. A maneira particular de cada bailarino organizar-se em seu diálogo gravitacional, estabelece o que ele chama de pré-movimento, que será fundamento antecipatório de qualquer movimento e será o fundo tônico sobre a qual se pode estabelecer a forma. Assim, ele propõe olhar para o sujeito e suas particularidades tônicas a partir do estabelecimento de quatro estruturas, absolutamente imbricadas, segmentadas aqui, somente pela necessidade descritiva: somática, coordenativa, aestésica e simbólica (Godard, 2010). Ele elege a estrutura aestésica como fundamento de sua pesquisa: seriam os modos de perceber, singulares em cada indivíduo, que permitiria ao bailarino manipular, enrijecer ou reinventar seu modo de mover e compor.

O pesquisador explica também que a percepção resulta do diálogo entre dois modos de operação do aparato perceptivo, que ele nomeia modo objetivo e modo subjetivo, correspondentes a dois analisadores cerebrais: cortical e

subcortical (Godard, 2006). O modo subjetivo relaciona-se à sensorialidade do presente, sem o acentuado aporte da consciência ou das funções interpretativas, vinculado a experiências corpóreas imersivas e de produção de sentidos de pertencimento coletivo. Já o modo objetivo, é associativo, objetivante e está vinculado à linguagem, às histórias, às nomeações. Cada um dos nossos sentidos biológicos é composto dessas duas instâncias e, juntas, são fundamentais aos processos de criação. Entretanto, em nossa sociedade, há um hiperestímulo e hiper-valorização do modo objetivo de operação dos sentidos, gerando uma atrofia do modo subjetivo, que para além da arte, tem efeitos restritivos na formação de nossas subjetividades e sociedade, já que interfere na capacidade inventiva, e de espessamento das experiências vividas. Ademais, como o modo subjetivo é vinculado à imersão, é estreitamente relacionado à capacidade de atuação conjunta sistêmica.

Com uma poética calcada no movimento e na atuação imersiva sistêmica, as idéias de Godard, fizeram todo sentido ao trabalho que eu conduzia como diretora-coreógrafa e professora de criação, sobre como conduzir processos que alcancem efetivas interferências nas qualidades do actante em dinâmicas consistentes de composição imanente. Seja na geração de partituras de gestos abstratos, partituras de personagens ou no ajuste da presença “neutra” de um bonequeiro, o trabalho com a atenção, com os modos de perceber e mover, são a base dos processos que conduzo, e fundamento para o estabelecimento de um ambiente de criação de autoria compartilhada, co-criada. O trabalho que proponho só pode emergir ante à condição de disponibilidade corporal em compartilhar e distribuir o motor de criação com as demais matérias compositivas. Disponibilidade corporal, estados de atenção, ampliação da percepção e organização dos modos de presença/ausência, passam pelo corpo, por nossos modos de perceber.

Assim, não é suficiente parametrizar investigações composicionais com corpos autocentrados. O sistema *Viewpoints* dedica a primeira parte do seu treinamento ao desenvolvimento de estados de atenção e percepção, como base e condição para o desenvolvimento de investigação paramétrica e dispositivos de tarefas. Tal como Claire Heggen, possui um extenso trabalho de ampliação da percepção corporal, espacial e material, também como fundamento e

condição do trabalho de criação com a matéria. Ao exercitar o *soft focus* no *Viewpoints*, estamos trabalhando uma conectividade imersiva. Ao exercitar a ampliação da visão periférica, estamos re-estimulando zonas perceptivas adormecidas do corpo, do mesmo modo que certos exercícios de Claire Heggen de ativação da percepção dorsal. Em minha perspectiva, esse conjunto de estratégias vinculam-se ao modo subjetivo da percepção de que fala Godard. E possibilitam ao actante perceber o que acontece com a massa cênica que ele co-constitui. Portanto, trata-se, uma vez mais, 1) da noção de pertencimento sistêmico - perceber o todo que integra; 2) da descentralização do poder de composição que por um lado, 2.1) se desloca da exclusividade do olhar externo, mas também, 2.2) desloca do ego de cada ator-bailarino para distribuir o motor da criação ao conjunto das matérias cênicas.

A percepção gera, em cada indivíduo, algoritmos de funcionamento em repetição. Minha aposta de intervenção nesses hábitos perceptivos é a interação, em estado disponível, com a alteridade. Para mim, a exterioridade, a alteridade, é a forma mais efetiva de tocar o hábito perceptivo, chegando a si, por meio da relação com o outro. Por isso, desenvolvi práticas pedagógicas e artísticas afinadas ao entendimento de Claire Heggen (2009) sobre a primazia dos objetos e materiais como intercessores de corporeidades, idéia esta que tangencia a premissa da função da máscara neutra no treinamento do ator.

Essas perspectivas recém apresentadas, são vinculadas ao meu percurso de dança contemporânea de autoria, campo no qual estive docente principalmente nas linhas de composição cênica, análise de movimento e percepção. Nesse campo, a composição se aproxima de metodologias que permitam a modelagem de trabalhos vinculados às questões, corporeidades e ceneidades de cada criador. Ademais de fomentar a concepção do “bailarino-criador”, que desloca o trabalho cênico da cópia de passos para um trabalho de autoria do processo, seja ele com ou sem diretor-coreógrafo. Nesse território, os sistemas que oferecem uma abordagem paramétrica, oferecem uma espécie de alfabeto, com o qual cada artista pode construir “palavras e textos”. São sistemas que parametrizam qualidades de movimento, possibilidades espaciais, elementos cênicos, estratégias composicionais. Esse alfabeto é o mesmo que vai conformar-se de diferentes modos na produção das danças codificadas

(flamenco, ballet, hip-hop, etc), que configuram seus códigos a partir de um recorte nos modos de uso dos elementos cênicos e estratégias composicionais. Por esse caminho, portanto, é que a dança contemporânea é um dos territórios de base da Zona Maquínica: porque compartilho visões e metodologias vinculadas a seus modos de produzir certas danças e dramaturgias. Nos meus trabalhos, às vezes ela não pode ser identificada pelo clichê que a estabeleceu (um corpo humano que move), mas é sempre um terreno de estratégias que me possibilita dinâmicas de criação deslocadas das diretivas do texto e do conceito como a *priori*, permitindo espessar as relações dos elementos em sistema, na geração de dramaturgias imanentes.

Dramaturgia da imanência

As estratégias de parametrização de elementos, dispositivos compositivos e ampliação da percepção, são ferramentas que possibilitam o desenvolvimento de dramaturgias imanentes. Dramaturgias que oficializam a escritura constituída pela materialidade da posta em espaço em detrimento de ideários não presentificados no processo composicional.

Todo processo criativo possui seus disparadores, que podem ser conceito, lugar específico, texto, etc., mas é antes que nada, no meu caso, um desejo e/ou curiosidade. Em geral, meus disparadores (imagem espacial, objeto e/ou técnica curiosa) se convertem em imagens-chaves etéreas e turvas que solicitam serem perseguidas em um processo de concretização e ajuste de nitidez. Assim as imagens são dilatadas por meio da exploração paramétrica dos elementos que a constituem. Uma imagem-chave é como possuir uma fotografia e o trabalho de direção-coreográfica é conseguir encontrar o antes e o depois daquele momento, encontrar o vídeo, que pode ser o transcorrer de uma reação química, uma partitura lumínica ou um movimento (ou seja, não necessariamente um transcurso narrativo).

Parte do trabalho é encontrar combinações compositivas, encontrar o entrelaçamento dessas imagens. Minha dramaturgia não é criada como uma *timeline* que encadeia uma ideia atrás da outra. Se bem seu formato final encadeia alguma sequencia, seu surgimento tem mais a ver com rizoma que com linha. Fato que se relaciona com a aposta na força da intuição e desejo

como terreno de emergência. Uma aposta que exige o exercício da capacidade de lidar com o desconhecido, com o descontrole, que dialoga com o entendimento do trabalho como um dispositivo propositivo e de certa autonomia. Ou seja, ademais de driblar a perspectiva da criação como “a execução das minhas idéias”, tenho interesse em estabelecer uma parceria com o processo criativo, na qual, por meio de muito trabalho e escuta, posso descobrir questões e afetos tocados que não eram visíveis a mim inicialmente.

Nesse sentido, a criação, a dramaturgia, é ela, inicialmente, um ser de extremidade ciliada, conectiva para todas as direções. E isso nos pede ao mesmo tempo que abertura, cuidado para não sucumbir ao convite de conectar e incluir tudo e qualquer fragmento no projeto. Parte do trabalho de composição dramática é corte. Parte importante. Um corte da ordem da coragem de referenciar as escolhas no próprio trabalho e não apenas no imaginário abstrato. Frequentemente a elaboração de novas experimentações, as combinações e cortes compositivos são guiados pelas perguntas: o que tem na coisa? O que tem na cena? O que tem na posta em espaço? Isso, como um dispositivo de escuta presentificada, disponível ao diálogo, a perceber o que está, o que é imanente ao trabalho. Assim mesmo, defendo a liberdade em colocar tudo o que sinta, sem, entretanto, esquecer que cada elemento pede trabalho para gerar consistência, porque são os processos e seus desdobramentos que determinam as linhas de corte e apontam direções.

Então: 1) no início, uma ideia, um desejo - já um corte na imensidão do mundo de possibilidades. 2) Crio as condições de existência material daquela ideia, ainda que prototipada, mas em um nível de prototipação que me permita conversar com a fisicalidade do micro-universo dessa imagem. 3) Sigo trabalhando a imagem, agora materializada (mesmo que em protótipo): invisto, persigo, abro camadas, descubro o micro-mundo da imagem/máquina. Então, 4) as imagens trabalhadas cobram investimentos próprios a elas. Materializo essas demandas e volto a experimentar com os novos aportes. E repito esse processo em outras imagens-chaves ou no trabalho com essa mesma imagem. 5) Em todos os momentos anteriores, estar atenta aos modos e pontos de conexão entre o material composicional gerado.

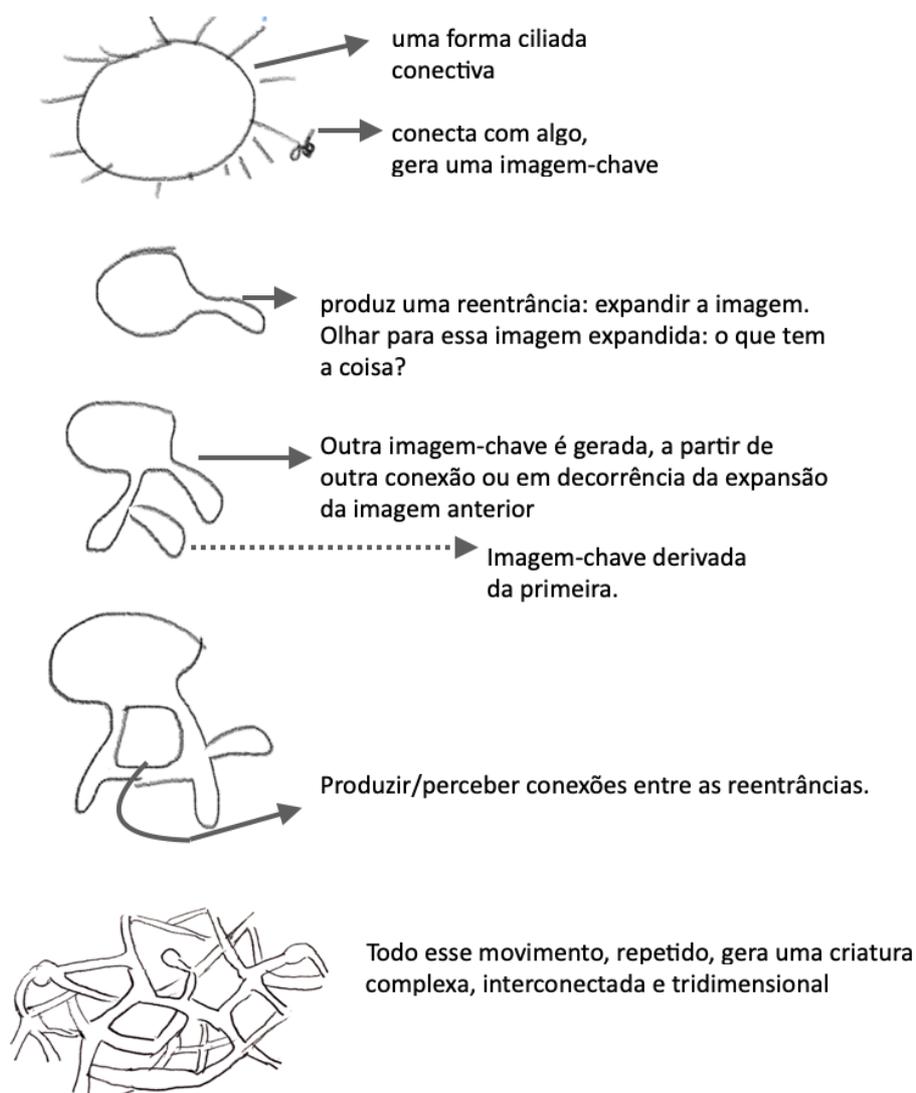


Figura 3 - Rabiscos de uma Dramaturgia Imanente
 Fonte: acervo pessoal, desenho autora, 2023.

Seguindo os tópicos recém-mencionados, dou como exemplo o processo de O Balão: 1) encontro em um livro de Rebecca Dautremer, uma imagem de caixas com rodinhas. Quero colocar essa imagem no espaço (cena ou instalação, ainda não sei). Penso em fazer robôs dessas caixinhas, para que tenham mobilidade autônoma. Aqui temos um primeiro corte no plano compositivo, uma ideia, uma imagem-chave que dá início a um processo. Associando essa imagem ao texto de Gonçalo Tavares, O Balão, decido, por

intuição, que essas caixinhas serão acopladas a balões. Cada elemento da imagem (ou toda ela), é uma aposta e pode ser abandonado, caso as experimentações não correspondam ao potencial composicional esperado. Potencial este que também é desconhecido e vai se formando no próprio caminho, referenciado no trabalho emergido. 2) Começo a montar os robôs, pesquisar como construir. 3) Apenas tendo o primeiro protótipo de robô, posso entender de fato como ele anda, qual velocidade, conhecer sua estabilidade, que peso pode transportar. Como é um robô seguidor de linha, emergem as questões próprias desse universo: como posso desenhar as linhas? Com um gesto de riscar o chão no momento da cena? Com fita adesiva? Em um piso móvel que é retirado na transição de cena? (haverá uma cena? Ou será uma instalação?) Compro gás hélio, experimento no robô. 4) Ao entender essas condições e questões que a posta em espaço do(s) objeto(s) me propõe, começo a preparar elementos solicitados pelo trabalho para serem experimentados: diferentes pisos, diferentes modos de fazer a linha que será seguida pelo robô, etc. Faço mais robôs. Busco entender no espaço que imagem é gerada com múltiplos robôs. Testo sonoridades - se será o ruído dos robôs, se edito sons, se utilizo o texto O Balão e/ou utilizo uma música melódica. Estudo se trabalharei com luzes construídas e/ou serão as luzes do teatro. Que ambiente é gerado por essa luz? Experimento a iluminação ao meu alcance. Com isso tudo isso, estou realizando o movimento de variação dos parâmetros constitutivos da posta em espaço, abrindo camadas dessa imagem: um robô, cinco robôs, com luz cortada, com luz ampla, com texto, em silêncio, presença ativa do/da actante ou silenciosa, etc. Sem muitas ideias anteriores à imagem-chave (como um texto dramático, ou um conceito, por exemplo), investigo os materiais da imagem e suas relações, em busca de encontrar o ponto justo da composição. Vou entendendo, e ao mesmo tempo construindo, a textura do trabalho.

5) Conectar as partes priorizando derivações a partir das dinâmicas internas: há algo nessa cena de robôs com balões, que se conecta com as outras cenas? Algum objeto? Alguma velocidade? O tamanho ou a forma dos robôs? Os sons que eles fazem? Alguma ideia contida na cena que conecte a outra cena? Como essa cena entra e sai do espaço cênico? Muitas vezes as questões

técnicas implicam decisões compositivas e logo, interferem na produção de sentido da obra.

Retomando a Figura 3, cada imagem-chave desenvolvida é uma reentrância da forma ciliada inicial. Os robôs com balões, supondo serem uma cena em um espetáculo, seriam uma reentrância da criatura. Cada ramificação tem suas próprias leis físico-poéticas. Atenta ao que constitui a posta em espaço das imagens-chaves, vou buscando os modos de conectar com as demais reentrâncias ou gerar outras a partir dessa. Como tramar tudo isso? São vários os modos possíveis de realizar as conexões. Às vezes, esses canais conectivos são dados por um objeto, às vezes um gesto, às vezes um figurino, uma palavra.... Às vezes simultaneidade, às vezes corte, às vezes transição fluida. Nos cabe escutar, e descobrir o que nos conta a matéria em forma de sistema compositivo, diluindo a forma ciliada inicial em uma rede de conexões, dando lugar ao rizoma.

Zona Maquínica - sistema material coreografável

A palavra “maquínica” se inspira na filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari, cuja noção transcende a perspectiva objetual e engloba processos, relações e conexões. Mas também a escolha dessa palavra é um modo de remeter à máquina, um objeto que por si configura um sistema - um sistema material - e como tal, abriga relações interdependentes: cada parte interfere no todo. Porque compor trata disso: co-pôr, pôr com. Relação.

A Zona Maquínica é um ambiente impro-composicional na fronteira entre a dança, teatro de animação e tecnologias mecatrônica e multimedial. A partir da perspectiva paramétrica da dança contemporânea, investiga a interseção entre matéria e movimento - corpo entendido como matéria -, tecendo dispositivos impro-compositivos com objetos, mecanismos, (quase)robôs, marionetes, iluminação, espaço e outras materialidades. Nesse ambiente, estabelece-se um observatório de criação de dramaturgias imanentes.

Aqui, trabalha-se com as noções de: coletivo, horizontal, sistêmico, "desantropocêntrico", potencializadores da e potencializados pela diferença.

Aqui, está sempre em trâmite concomitante e "co-interferente" os aspectos políticos, técnicos e composicionais.

Não foi artisticamente intencional configurar essa zona de trabalho, mas ao realizar um recuo reflexivo, tampouco é casual, uma vez que ela emerge da minha permanente busca pela conexão coerente no meu território de hibridação, num desejo imenso de materializar e experimentar nesse micro-mundo, minha utopia dos coletivos horizontais hetero-mútuo-potencializado(r). Uma ética, uma estética, umas técnicas, um desejo de um mundo melhor.

Referências

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints book**: a practical guide of Viewpoints and composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento** – O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. In: PEREIRA, A. R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999

GODARD, Hubert. **Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard**. O Percevejo Online, v. 2, n.2, 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447>. Acesso em: 13 dez 2014.

GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006b. p. 73-80.

HEGGEN, Claire. **Sujeito-objeto: entrevista e negociações**. Tradução: Margarida Baird e José Ronaldo Faleiro. Revista Móin-Móin, Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, n. 6. 2009.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. São Paulo: Vozes, 2015.