



QUATRO CENAS E UM EPÍLOGO: O CINEMA DOCUMENTÁRIO, A IMPROVISACÃO TEATRAL E O PROJETO DE EXTENSÃO

Eduardo Silveira / IFSC
Instituição Financiadora: IFSC/ APROEX - Cultural

Resumo: Reflexões encenadas. Neste experimento partimos da experiência de aproximação entre três cenas. A primeira constituída pelo teatro: a experiência formativa vivencial em um curso de improvisação teatral. A segunda constituída pelo cinema a experiência cinematográfica com o documentário *Santo Forte* de Eduardo Coutinho, E a terceira pela educação, a coordenação do projeto de um projeto de extensão no IFSC. Nesta aproximação brinca-se de construir um texto dramaturgico com a descrição destas experiências buscamos evidenciar os pontos de encontro entre elas, tendo por base a idéia de risco, a noção de espaço intersubjetivo compartilhado culminando com a noção foucaultiana de dispositivo.

Palavras-chave: improvisação teatral; cinema documentário; Eduardo Coutinho; palhaço; dispositivo

ATO I

Cena I - o teatro

Um galpão retangular profundo. Paredes altas pintadas em um tom ocre. Sem janelas. A iluminação é feita por focos de luz dispostos aos pares. São ao todo, seis pares. De um dos lados desta caixa retangular, uma arquibancada metálica almofadada que acomoda aproximadamente quarenta pessoas sentadas. Do lado oposto ao da arquibancada, ambas na lateral mais estreita do galpão retangular, uma cortina vermelha, acetinada, suspensa por fios. Ela não recobre toda extensão lateral, localiza-se centralmente neste lado do galpão. Distante aproximadamente um metro e meio da parede de trás do galpão, esconde o que se situa detrás dela, mas deixa ver as paredes ocre em suas laterais. A cortina é fria, impassível em relação ao que ocorre na sua frente ou em suas costas, porém é testemunha de tudo. Sua frieza contrasta com o que sentem aqueles que a vivenciam. Para estes, aquela cortina é um grande senhor. Amedronta, desafia, pode tomar contornos de um monstro mitológico, de uma mãe afetuosa, de um pai que ensina, de um amigo que escuta ou de um tirano que reprime. Ela aceita tudo, confissões, histórias, desabafos,

fantasias, loucuras, medos, vontades, criações e idéias. Na arquibancada que se situa de frente para a cortina vermelha a uma distância de aproximadamente dez metros, um indivíduo com um cajado de madeira, visão apurada e uma percepção sutilíssima. É ele que orienta as ações que a cortina determina. Junto a ele, na mesma arquibancada, um grupo de pessoas experimenta, cria, age, arrisca-se, inventa-se e desenha mundos, descobre possibilidades, escuta inaudíveis e percebe profundezas. As regras são simples: a cada vez, duas das pessoas que estão na arquibancada, levantam-se e dirigem-se para trás da cortina. A um sinal dado pelo cajado que bate convicto no chão, estas duas pessoas, sem nenhuma idéia a priori, sem nada terem combinado, devem sair detrás da cortina e improvisar. O objetivo é este, criar algo. Uma cena, uma situação, uma história. A partir do “nada” – que, na realidade é muito e diz respeito àquilo que escapa. É o algo mais que se liga ao vivido de cada um, que se emaranha naquele momento e origina um acontecimento. Seguramente, na base desta regra simples existe um aparato muito complexo, baseado em jogos e atividades que buscam tornar aquelas pessoas disponíveis, abertas ao outro, atentas aos sinais que surgem no momento em que são vomitados pela cortina. O resultado pode acontecer ou não. A improvisação pode funcionar ou não. O funcionar é complexo, de difícil teorização, assim como o não funcionar. Arrisco dizer que o funcionar se liga muito mais ao sentir que ao observar e checar se algo está presente. Talvez o não funcionar seja de mais fácil explicação. É o que se evidencia em seis meses do curso de comédia para atores e não atores, ministrado por Mauro Zanatta, na Escola do Ator Cômico.



Imagem 1: **Dança improviso**, 2009.

Cena II - o cinema

Um filme com 80 minutos praticamente todos falados ininterruptamente. Uma câmera estática a maior parte do tempo, seqüências sem uma elaboração estética no formato em que fomos acostumados a entender e experienciar. Personagens apresentados em closes demorados. Pessoas diversas: sofridas, tranqüilas, serenas. Olhando fixamente para a câmera. Despem-se para que delas saibamos o que quisermos e pudermos, e também elas, buscam-nos e conectam-se a nós. Planos amplos, com inúmeros elementos que podem ser significativos. Um pássaro que canta e pula de um lado a outro de uma gaiola enquanto um homem narra detalhadamente seu diálogo com o espírito da pomba-gira através da sua esposa. Um varal com roupas coloridas estendidas em um terreno com vários elementos: baldes, plantas, etc., e uma mulher que explica suas pulseiras representando cada uma a proteção de um orixá, sua relação com a umbanda, fatos de sua vida e das pessoas ao seu redor. Salas. Quartos com eletrodomésticos e objetos os mais variados. Uma temática única, sob várias perspectivas pessoais, mas sendo trabalhada simplesmente pela fala do senso comum de *alguéns*. Histórias, simplesmente histórias que partem de um lugar equivalente, ênfase, partem. Um aparato cinematográfico presente que faz parte do filme, aparece. O diretor que toma uma posição ativa durante as filmagens e, muitas vezes, equivale a um entrevistador. A equipe técnica também está presente compõe a cena, mas não a protagoniza. A amarração das histórias feita de forma silenciosa, sutil, e extremamente aberta, que às vezes até parece ser arbitrária, mas tem uma razão de ser. Momentos de fala entrecortados por imagens silenciosas e estáticas de orixás e imagens, de cômodos vazios que deixam espaço para o silêncio e para as significações do experienciador¹. Aqui também existem regras, também simples. A temática geral única é escolhida, mas não se fecha. É somente um ponto de partida que pode levar a qualquer ponto de chegada. As pessoas que originam as histórias são entrevistadas e escolhidas anteriormente pela sua capacidade de contá-las (LINS, 2007, p. 103), de *ficcionarem-se*. O contato do diretor-entrevistador com estas pessoas escolhidas se faz

¹Utilizaremos o termo experienciador em detrimento de admirador ou contemplador baseado na idéia de que o sujeito que experencia a situação proposta não a recebe terminada, bastando postar-se frente a ela e admirar. Existe ali um espaço de relação que se funda no encontro. Esta utilização alinha-se com a discussão sobre o dispositivo e a criação do espaço intersubjetivo proposta no trabalho.

somente no momento da filmagem, é o primeiro contato, vigoroso e arrebatador que incita as histórias a tomarem forma. O objetivo é que as histórias fluam, aconteçam e movimentem-se. Uma conversa íntima, viva, aberta aos acasos que podem orientá-la. As pessoas recebem um cachê pela sua participação no filme. Ato que desmistifica a ação de contar-se que em um primeiro momento parece ser natural, despojada, mas que nem por isso perde sua riqueza e potência. Um experimento que tem muitos elementos para não funcionar, como poderia não ter funcionado, mas funciona. Consegue movimentar, movimentar-nos, nos fazer sentir, aproximar e conviver com ela e com elas – as pessoas que ali se criam.



Imagem 2: **Dona Thereza e o Quintal**, 1998

ENTREATO

Aqui proponho uma parada. Um respiro. Respirar é fundamental. Neste vazio que se estabelece, surge um jogo. Começa a se construir outro cenário. Vem à cena a descrição de uma experiência que tenho desenvolvido e se alimenta de um pouco de cada uma das cenas anteriores. A experiência é a coordenação e o desenvolvimento de um projeto de extensão no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), onde sou professor de biologia. O projeto se chama “Palhaços (des)educados no II fórum mundial de educação profissional e tecnológica” e surgiu pela vontade de trazer a pesquisa e o trabalho com a improvisação e o palhaço para dentro de um contexto formativo, no caso, o IFSC. Já adianto, não sou professor de teatro, se isso pressupuser ter uma

formação acadêmica de licenciatura em artes cênicas. Sou ator profissional, mas venho de uma formação livre, baseada em oficinas, cursos, estudos e experiências individuais, grupos teatrais amadores, etc, sou professor no IFSC, mas de biologia. Ultimamente tenho trazido essa formação essencialmente vivencial do teatro, para o contexto da pesquisa e extensão, buscando articulá-la com uma perspectiva teórica. Inicialmente pelo mestrado em educação, no qual estudei o teatro do oprimido, e agora no doutorado em educação estudando a improvisação teatral e o palhaço. O projeto dos palhaços (des)educados surgiu em abril de 2011 nesse movimento, partindo de um questionamento: existe alguma possibilidade de relação entre o palhaço e a tecnologia? Essa proposta surgiu do interesse em pesquisar o palhaço, mas também em tentar identificar ou criar espaços de encontro entre a arte e a educação profissional e tecnológica com o objetivo de ter alguma proposta artística estruturada para levar como intervenção artística no II Fórum mundial de educação profissional e tecnológica que ocorrerá em maio de 2012 em Florianópolis. Desde então, com um grupo heterogêneo de 11 pessoas, entre estudantes do ensino médio técnico, superior tecnológico, médio regular e superior, venho pesquisando de forma teórica e prática, a linguagem do palhaço. Existem várias possibilidades de se trabalhar com o palhaço. Mas de forma geral, ele é considerado uma das mais difíceis técnicas no teatro, pois não interpreta um papel, não é um personagem construído, mas sim o ator. O próprio ator frente às suas dificuldades, fragilidades, fracassos, vivenciando a ação. Para tanto, ele precisa entregar-se total e constantemente, com seus medos e vulnerabilidade ao que se lhe apresenta. Um palhaço precisa deixar-se capturar pela imprevisibilidade, por todos os acontecimentos momentâneos na hora em que age. Ou seja, ele é improvisação. Sua lógica baseia-se no instante e muda constantemente ao sabor dos acontecimentos. Seu corpo, suas ações e sua vida têm uma lógica própria que não é a lógica instituída. Ele brinca com a lógica, com o determinismo, com as regras e com toda instituição. Nessa brincadeira, a improvisação é seu principal elemento de jogo.

Mas não desejo jogar aqui com o palhaço, mas sim com o que tenho vivenciado a partir dele, neste projeto. Para trabalhar com o palhaço, partimos essencialmente de um treinamento exaustivo em improvisação. Improvisação que de experiência vivencial, tornou-se experiência “ensinada” de forma também, muito improvisada. Interessa-me pensar, nas próximas cenas e a partir deste cenário montado, que elementos presentes na minha vivência em improvisação se apresentam neste trabalho? O que fundamenta a coordenação de um projeto baseado em improvisação, a partir de uma formação improvisada e em processo (lembrando, não sou

professor de teatro), mas que necessita chegar a um produto final (algo para ser levado ao fórum mundial)? Nas próximas cenas, tento esboçar de maneira ainda improvisada, alguns elementos de relação entre a cena I e II que são significativas no processo de formação que proponho no projeto.



Imagem 3: **O gato palhaço e a fuga**, 2012

ATO II

Cena I – a relação

Os pontos de encontro entre os três experimentos são vários e interessantes. Alguns deles são identificados com facilidades, outros exigem maior atenção. Poucos são de fácil explicação. O primeiro elemento que busco caracterizar e se faz presente nas três propostas e de certa forma as determina, é o dispositivo. Seguramente ele é o determinante nodal nas três construções. Porém, gostaria de trazer inicialmente outros dois elementos que considero anteriores ao dispositivo, e que são fundamentais, até mesmo para que ele, enquanto construção, aconteça. O primeiro ponto de encontro é o risco. As três propostas ancoram-se em uma base frágil, que pode não sustentar seu peso. Porém, na mesma medida em que é frágil, é esta fragilidade que potencializa a ação dos experimentos. O risco de não acontecer uma improvisação, um filme ou o projeto palhaços

des(educados) é grande, diria até maior do que a chance de ocorrerem, já que lidam com o acaso, com a abertura à vida, aos acontecimentos. Nenhuma das propostas se fecha em determinações a priori. Elas acontecem, fazem-se. Para improvisar é necessário colocar-se em risco. Nada acontecerá se o sujeito que for para trás da cortina, no momento em que ouve o som seco do cajado no chão e de lá sai, não sair de um espaço seguro, em que tem domínio da situação e sabe como agir. A sutileza que faz as pessoas sentirem algo ao verem alguém improvisando relaciona-se muito ao quanto aquela pessoa que improvisa arrisca-se, o quanto ela deixa de lado suas certezas, suas significações já estabelecidas e deixa-se levar pelo inesperado, pelo acaso. Este despojar-se não significa que ela deva abandonar-se, mas sim estar disposta a expor-se, a trazer suas memórias, suas fragilidades, suas deficiências e jogar com isso, incorporar isso ao momento, à espontaneidade do momento e de si naquele momento:

Através da espontaneidade somos re-formados em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência, estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento da descoberta, da experiência, de expressão criativa (SPOLIN, 1998 p.4).

Da mesma forma, Coutinho, na realização de *Santo Forte* explora o risco, o espontâneo. Seu filme só acontece da forma que acontece pelo risco. Pelas possibilidades que o inusitado e o imprevisível lhe abrem. Desde a escolha a temática até a finalização do filme, *Santo Forte*, é marcado pelo risco. Esta característica está presente em praticamente todas as produções de Coutinho. Todas elas trazem de forma mais ou menos presente o risco como elemento fundamental:

No cinema de Coutinho, ninguém está previamente condenado a nada. Todos são livres para não caber nos limites das sínteses [...]. De certa forma, toda generalização é contra o ser; o conceito é incapaz de acolher o que é único e intransferível, o que é imanente ao corpo e à vida singular, o que só acontece uma vez. O que escapa da idéia geral, esse conjunto de pequenas singularidades, encontrará abrigo no cinema de Coutinho [...]. Por ser único, o singular é sempre frágil. Sobre ele pesa a constante ameaça de desaparecimento perante a violência das generalizações Salles (*apud* Lins, 2004, p.9).

Já no projeto palhaços (des)educados, também assumi uma coordenação baseada fundamentalmente no risco. Desde o princípio eu sabia que não seria um projeto comum. Ou seja, com um traçado minimamente definido, objetivos claros e precisos. Sabia que pesquisaria a linguagem do palhaço, partindo da improvisação, com o intuito de ter uma proposta de

intervenção para o Fórum Mundial e só. Para mim, o risco de mergulhar em um espaço de formação ainda muito intuitivo, com um grupo de adolescentes, muitos sem experiência em teatro, sem saber muito bem por onde buscar a relação entre o palhaço e a tecnologia foi claro desde o princípio. Talvez minha vivência na improvisação teatral e a lembrança da coordenação de Mauro Zanatta e Eduardo Coutinho, tenham sido um ponto de apoio e me alimentado a seguir nele com confiança. Percebo fortes proximidades entre a forma de condução deles e a que proponho.

Em uma improvisação, na qual nem o indivíduo com o cajado, nem aqueles que improvisam têm idéia de para onde vai a improvisação, no que ela resultará e de que forma funcionará, tampouco Coutinho, assim como as pessoas que se fccionam em seus filmes, não têm idéia do que encontrarão, de como vão narrar suas histórias, contar-se e criar-se. Em alguns casos Coutinho nem sabe como comporá seu filme. Elementos relativos à produção e organização do projeto:

Com efeito, todos os projetos de Coutinho apontam para a possibilidade incerta de um filme – o que contribui para as dificuldades, até *Santo Forte*, de conseguir financiamento para o que ele fazia. No entanto, é dessa falta de controle do cineasta diante de uma realidade, desse risco de o filme simplesmente não acontecer, que seu documentário tira força, graça e sua condição de invenção (LINS, 2007 p.102).

Em *Santo Forte*, a partir do risco que existe desde o início do projeto com a escolha da temática, passando pela necessidade de uma escolha estética limpa para o filme, quase sem elementos, até a escolha dos personagens, histórias e depoimentos, podemos ver esta força, graça e potência em ação quando nos encontramos com aqueles indivíduos. O prazer pelo estar-em-risco determina esta sensação que se materializa para os experienciadores, e certamente também surge para aqueles personagens (entrevistados, equipe técnica, diretor) de forma ainda mais significativa. Esta sensação de prazer e potência também acontece no momento de uma improvisação com os atores, com quem assiste e com aquele que coordena a improvisação e da mesma forma durante a condução de um projeto como o palhaços (des)educados. É outra lógica que fundamenta um projeto educativo assim. Em nenhum momento eu tive certeza de como ele iria ocorrer e isso ficou claro para todos os participantes desde o início. Certamente, pela vivência da educação formal, em que há caminhos definidos, traçados visíveis e claros, no início eles ficaram receosos, sentindo a necessidade de ter algo que os direcionasse, mas aos poucos esse incômodo foi tornando-se prazer. Prazer do risco, prazer de não saber o que iríamos fazer, como seria o encontro no dia e quais as propostas de trabalho, pois muitas vezes eu mesmo chegava sem ter

planejado o encontro e orientava-me de acordo com o que surgisse propondo exercícios muitas vezes modificados por mim no momento ou sugeridos por eles. Essa lógica de trabalho e experiência de risco e de prazer no risco, estabelece outro tipo de relação. Tanto nos palhaços (des)educados, como em *Santo Forte* e numa improvisação teatral, sentimo-nos conectados, cria-se um espaço intersubjetivo, empático. Este é um segundo ponto de encontro entre as propostas. As três atuam na criação deste espaço intersubjetivo com o outro. Este elemento também é fundamental para que o dispositivo aconteça e para que as construções funcionem.

O espaço comum criado por Coutinho é logo visto e sentido em *Santo Forte*. Ele se apresenta não somente no momento do filme, mas em toda a proposta, desde a idéia inicial. Toda organização estrutural e técnica é um exercício compartilhado. O filme não existiria não fosse esta relação. Coutinho não faz um filme sobre os outros, sobre suas expressões religiosas, sobre suas vidas, mas faz um filme com os outros. Ele é parte ativa e sabe que esta posição é determinante no sucesso ou não de suas propostas, como diz Consuelo Lins (2007, p.108): “desde os anos 70, portanto, Coutinho já fazia filme ‘com os outros’, e não ‘sobre os outros’. Desde então já sabia que, sem a participação das pessoas, sem o desejo de serem filmadas, seus documentários não tinham condições de existir”. A entrada nas locações, a relação com as pessoas é algo valorizado ao máximo. Durante o filme se vêem tomadas da equipe chegando ao local, buscando as pessoas, travando diálogo, conhecendo os espaços e, determinando situações com eles, com o que surge na relação criada e não tendo já uma concepção *a priori* do todo do filme. Vemos também esta relação profícua que Coutinho cria, em uma cena em que aparece tomando uma cerveja em um bar com um dos personagens, Seu Braulino. Aquele momento não seria essencial para o filme, poderia ser dispensado, não há ali nenhum elemento que seja fundamental para a constituição da história. Coutinho sabe, porém, que aquele momento é realmente o que vai fazer diferença, que vai trazer a vida para as histórias, para as narrações. Durante as entrevistas, a escuta é ativa, permanente e se faz em constante diálogo com o outro. O diretor não emite sua opinião, embora sua participação se faça através de sutilezas gestuais, expressivo-corpóreas, perguntas instigantes, demonstração de interesse: “Se eu digo que o meu desejo é só escutar, não há filme, não é assim. Se há um lado passivo na interlocução, acabou. Os dois lados devem estar ativos” (Coutinho *apud* Lins, 2007, p.109).

Na improvisação, a relação com o outro também é essencial. Sem ela não há cena, não há criação e não há vida. Aqui o outro pode ser vários. O primeiro outro é aquele com quem se improvisa. No momento em que estão, os dois, atrás da intrépida cortina vermelha, uma indicação freqüente dada por Mauro Zanatta com seu cajado, é justamente: “se olhem gente”. Esta fala, às vezes se modifica: “namorem aí atrás”, “percebam o que está acontecendo com vocês”, “sintam-se”, etc., mas sempre traz este caráter de relação. Com muita freqüência a improvisação não funciona, e com muita freqüência podemos ver que isso não acontece, pois não há relação. Cada sujeito está sozinho, tentando criar sozinho, alheio ao outro que ali se faz presente com ele. Praticamente toda formação para a improvisação, acontece tendo por base o exercício desta escuta e relação com o outro. Ou seja, no espaço compartilhado em que acontece a improvisação, escutar o outro e aceitar o que ele propõe para aquela improvisação. Não é minha ou tua, é nossa; e não está em mim ou em você, está fora, neste espaço comum que acontece entre nós: “na improvisação coletiva, o ator não tem uma personagem de base literária nem tampouco um tipo para representar. O jogo entre o ‘ser eu’ e o ‘ser outro’ se torna secundário, para dar primazia ao jogo do sermos nós” (CHACRA, 1983, p.80). Além desta relação com o outro improvisador, a criação do espaço compartilhado envolve mais. Desde a platéia, passando pelos sinais que o ambiente lança a todo o momento e até mesmo aquele que orienta a improvisação. Todos devem estar envolvidos neste espaço intersubjetivo em um plano mais profundo que somente em uma relação dialogal, para que algo se movimente, deve ser um *envolvimento*, envolvimento em movimento. Sensorio, corporal, cognitivo, sensitivo. Neste momento fica difícil uma teorização, mas seguramente, quando este espaço se cria, é sentido por todos. Merleau-Ponty (1999, p.473) evidencia este espaço de relação com o outro, que significa muito para a experiência que trago aqui, da seguinte forma:

Meu olhar cai sobre um corpo vivo prestes a agir, no mesmo instante os objetos que o circundam recebem uma nova camada de significação: eles não são mais apenas aquilo que eu mesmo poderia fazer com eles, são aquilo que este comportamento vai fazer com eles. Em torno do corpo percebido cava-se um turbilhão para onde meu corpo é atraído e como que aspirado: nessa medida, ele não é mais somente meu, ele não está presente somente a mim, ele está presente a X, a esta outra conduta que neste momento começa a se desenhar. O outro corpo já não é mais um simples fragmento do mundo, mas o lugar de uma certa elaboração e como que de uma certa ‘visão’ do mundo.

O projeto dos palhaços (des)educados também se estabelece nesse espaço compartilhado. Não há como orientar um projeto baseado em improvisação se não me preocupo em escutar os outros que estão comigo nessa experiência. Todos contribuem propondo, ou aceitando uma proposta que

está em jogo, sugerindo direcionamentos, etc. Como a primeira parte do projeto fundamentou-se no treinamento em improvisação, percebi claramente a necessidade de construir este espaço relacional que é completamente diferente daquele existente em um contexto de sala de aula. Como muitos são estudantes do próprio IFSC e alguns deles meus alunos também em sala de aula, na biologia, durante algum tempo, foi difícil estabelecer essa relação diferenciada. Quanto, na educação formal, os estudantes são preparados para escutar ao outro, perceber que existe uma relação se estabelecendo no espaço pedagógico e que é fundamental estar presente e entregar a este espaço para perceber esta relação? Passou-se um tempo até eles perceberem que ali era fundamental outro tipo de ação e entrega ou o projeto não aconteceria. O treinamento em improvisação foi essencial para que eles tomassem consciência (racional, corporal, emotiva) dessa necessidade e se colocassem de outra maneira frente ao grupo e ao projeto. A partir do momento que essa conduta tornou-se clara, esse espaço relacional compartilhado se estabeleceu e foi possível avançar com o treinamento e a pesquisa sobre o palhaço.

Cena II – dispondo do dispositivo

De forma conceitual o dispositivo configura-se como um conjunto de fatores, desde aqueles mais subjetivos, compostos por modos de subjetivação, dados por elementos de saberes-poderes específicos (Foucault, 2007), até os mais objetivos como constituição de regras específicas, propostas, formas de atuação, etc. Carvalho (2006, p.79), com base em Foucault, define o dispositivo como “um regime de fazer ver e de fazer falar. É composto por curvas de enunciação e de visibilidade, e não há como escapar de suas lógicas de saber e poder”. Vivemos imersos em diversos dispositivos que acabam por constituir nossos modos de subjetivação e, até mesmo, o modo como experienciamos o mundo. Na obra Foucaultiana e em autores como Deleuze, Guattari, entre outros, a noção de dispositivo sempre é evidenciada a partir de resultados produzidos pela sua presença na sociedade. Assim Foucault tematiza o dispositivo ao discutir a disciplina, a sexualidade, a mídia, entre outras temáticas. Aqui pensamos o dispositivo como uma positividade. Algo que produz corpos móveis, soltos e criativos e possibilita que se veja para além do corriqueiro. Que se apresentem camadas mais profundas da vida das pessoas e de seu cotidiano, muitas vezes percebido como estático. Neste processo surgem estratos diversos que nunca poderiam surgir de outra forma que não pelos dispositivos.

Em *Santo Forte*, a forma como as pessoas se inventam e re-inventam diante da câmera, é um momento mágico. Um ritual que seguramente descola-se de suas vidas cotidianas ganhando uma sutileza que só acontece através do *dispositivo Santo Forte*. Não são os assuntos, as falas, as temáticas; não são as escolhas de Coutinho que têm esta riqueza, mas sim a visibilidade que os invisíveis ganham naquele momento. A visibilidade é muito mais que a entrevista. É o vivido, o experimentado – invisíveis – que ganham força junto ao ficcionado e quase se plasam sobre as histórias como um outro, potente. Segundo Scareli (2010, p.25):

Coutinho provoca os personagens para que ficcionem, “voem”, assim, temos um filme que parece feito por camadas: há uma camada de filme sobre religião, mas que não explica nenhuma das religiões citadas; uma camada sobre o cotidiano das pessoas, composto por suas histórias, os objetos pessoais e domésticos que permanecem no enquadramento feito pela câmera e uma terceira camada ficcional, que pode ser “vista”, por nós quando os personagens contam suas histórias e as imaginamos.

Vivenciar uma improvisação teatral que acontece a partir da proposta do diretor Mauro Zanatta em seu curso de comédia para atores e não atores é uma experiência fantástica. Considero que a forma de conduzir o curso e, mais especificamente, introduzir a improvisação, que é o auge do processo, configura-se como um dispositivo. Todo processo de improvisar é envolto em uma maquinaria muito bem estruturada, por regras, técnicas, aparatos subjetivos e até mesmo sensorio-corporais que tornam aquele momento único. Algo se desprende no momento em que uma dupla dirige-se para trás da cortina vermelha e de lá sai com o som seco do cajado que bate o chão. O ritual acontece de forma precisa e enquanto uma dupla improvisa, todos são como que captados. Esteja-se improvisando ou assistindo, sente-se algo quando a improvisação acontece – pois reafirmo, ela pode ocorrer, movimentar, significar algo, potencializar. Assim como pode não acontecer, não chegar à platéia e nem mesmo aos atores que improvisam. Os elementos podem estar ali, latejando para os atores que improvisam e eles podem deixá-los passar, sem nem mesmo identificar qual era o “jogo” do momento. As sensações são diferentes ao improvisar ou assistir, mas ambas são pulsantes.

Em *Santo Forte*, toda experiência vivida pelo dispositivo não caberia fora dele. De forma alguma as pessoas que se narraram no documentário de Coutinho poderiam tê-lo feito em outro espaço. De modo algum aquelas palavras, os tons, as cores, as inflexões e nuances das histórias poderiam estar presente em algum outro espaço, qualquer que fosse. As verdades propaladas pelo dispositivo só existem dentro dele e, não estando nele, nada significariam. O que são então estas

verdades? Dizem respeito ao registro comum que estamos habituados a viver em nossas vidas? São ficções que não têm relevância nenhuma para a vida cotidiana que levamos? Se assim for, porque então nos arrastam de forma tão violenta, como ritornelos em nosso ser? São questionamentos que ficam pulsando.

Na improvisação seguramente a experiência possibilitada pelo dispositivo tampouco significaria algo fora dele. São momentos únicos em que se abre um buraco-negro no espaço-tempo e em tudo que compõe este par. Tudo que faz parte do espaço onde ocorre o dispositivo é tragado e levado a um lugar qualquer onde sentidos são mais sutis e em maior número, sensações são mais fortes e freqüentes, relações são mais intensas e permanentes. Fora deste espaço, este conjunto caótico seria apenas banalidade sem sentido algum. Loucuras, devaneios, incoerências. A improvisação faz do inusitado, do imprevisível, do acaso, seu elemento primeiro e mais importante. Faz da tragédia, do ridículo, da culpa, do repugnante, seu elemento mais precioso. Sentimentos, sensações e elementos que a vida cotidiana despreza ali ganham status de honra.

As potencialidades das experiências oportunizadas pelos dispositivos em questão transitam entre a diversificação das subjetividades, o encontro de novas camadas de significação para o vivido no enfrentamento do enrijecimento que permeia as relações humanas em seus diversos desdobramentos. Guattari, quando discute a restauração da cidade subjetiva, pontua a necessidade de resgatar-se a subjetividade frente à sua eminente paralisia (2008, p.170):

A vida de cada um é única. O nascimento, a morte, o desejo, o amor, a relação com o tempo, com os elementos, com as formas vivas e com as formas inanimadas são, para um olhar depurado, novos, inesperados, miraculosos. Essa subjetividade em estado nascente, [...] cabe a nós reengendrará-la constantemente. Não se trata mais aqui de uma “Jerusalém celeste”, como a do Apocalipse, mas da restauração de uma “Cidade subjetiva” que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos. De fato, trata-se de todo o porvir do planeta e da biosfera. Re-singularizar as finalidades da atividade humana, fazê-la reconquistar o nomadismo existencial tão intenso quanto o dos índios da América pré-colombiana! Destacar-se então de um falso nomadismo que na realidade nos deixa no mesmo lugar, no vazio de uma modernidade exangue, para aceder às verdadeiras errâncias do desejo, às quais as desterritorializações técnico-científicas, urbanas, estéticas, maquínicas de todas as formas, nos incitam.

As experiências discutidas aqui, com a improvisação teatral e *Santo Forte*, trazem esta possibilidade constante de produção de si, na medida em que abrem novas camadas significativas em uma realidade praticamente estática. O que dizem todas aquelas narrações sobre religião, permeadas de discussões filosóficas, societárias, políticas? Dizem exatamente que há algo mais a se dizer, a se experimentar, a desprender-se de nossa relação com o mundo, com o outro e conosco

mesmo. O que significam aquelas cenas improvisadas muitas vezes sem sentido nenhum aparente? Tudo e nada depende de qual camada ergueremos para olhar e vivenciar: as possibilidades são todas.

Epílogo – (des)educando palhaços

A educação se afirma como um espaço composto por sofisticados dispositivos disciplinares como já bem evidenciou Foucault (2004), Larrosa (1994) entre outros. Não pretendo aprofundar essa discussão partindo do que se consideram dispositivos na educação formal e de que forma eles agem. O que pretendo neste epílogo é simplesmente discutir como a composição dos dispositivos de *Santo Forte* e da improvisação teatral, me leva a perceber que o projeto palhaços (des)educados também é um dispositivo que segue na mesma linha. Tenho clareza de que é uma aproximação superficial e talvez um tanto frágil, mas nesse momento em que desenvolvo o projeto ela me faz muito sentido. Perceber no projeto, que a constituição de um espaço subjetivo e objetivo, marcado por linhas de atuação precisas, regras e regimes de fazer ver e falar, permite que de forma marcante surjam elementos muito específicos que produzem outros corpos, mais criativos, abertos e disponíveis ao outro e que em outros contextos da escola praticamente inexistem é muito significativo. A partir de uma condução muito intuitiva, baseada no risco e na improvisação, aos poucos foi se constituindo o dispositivo. A partir de algumas regras, nos momentos dos treinamentos em improvisação e nas pesquisas. De regimes de enunciação, ao propor os exercícios e os encontros. E da movimentação de modos de subjetivação, ao construir o espaço compartilhado e coletivo de apropriação técnica e teoria dos elementos da improvisação e do palhaço. Pela constituição desse dispositivo em específico pudemos passar pelo treinamento em improvisação teatral e pela pesquisa teórica sobre o palhaço, a tecnologia e a sustentabilidade (algumas temáticas do fórum) com uma entrega difícil de ocorrer em um contexto escolar. Também foi através dele que conseguimos instituir um espaço de criação no qual aos poucos foram aflorando experiências das pessoas do grupo, permeadas pela vivência escolar, pinceladas com minhas orientações, misturadas às pesquisas sobre palhaço, tecnologia e educação profissional e ainda com um grande componente ficcional que culminaram na formalização algumas pequenas cenas de palhaço tão absurdas e ridículas que talvez não surgissem em uma aula formal de teatro, ou em um contexto em que se iniciasse já com esse objetivo pré-

determinado. Cenas, como por exemplo, aquela em que um palhaço precisa dizer a seu gato (outro palhaço) que irá embora para viver no mundo sustentável com sua namorada que o gato odeia. Ou outra em que três palhaços disputam, em danças patéticas, a atenção da câmera de um computador desligado. Ou ainda outra em que dois palhaços de forma praticamente surreal, tentam lembrar o que fizeram no almoço anterior. São pequenos quadros que só puderam surgir dentro de um sofisticado regime de visibilidade que o dispositivo palhaços (des)educados permitiu.

Certamente ainda ficam alguns questionamentos. Será que fora desse espaço, sem a construção desse aparato preciso, seria possível que surgissem os mesmos resultados? Por outro lado, será que os elementos que surgiram são resultado do aparato estruturado no projeto que eu considere como um dispositivo? Como será a apresentação das cenas estruturadas dentro do dispositivo quando fora dele, considerando que o dispositivo se exerce enquanto os encontros do projeto se realizam e a apresentação das cenas e intervenção dos palhaços ocorrerá fora desse contexto? Além desses questionamentos, cabe pontuar que certamente não são somente os dois elementos aqui evidenciados (o risco e a criação do espaço compartilhado) que estruturam as três propostas consideradas e estão na base da criação dos dispositivos. Realizamos uma escolha, mas existem inúmeros outros elementos que poderiam ser desenvolvidos e que também estão presentes nas três propostas, como por exemplo, o jogo, o corpo, a presença, a entrega, etc. O fundamental é que de maneira precisa e muito intensa as três propostas, dentro de um aparato eficiente e específico, movimentam de forma potente possibilidades de ressignificação e reatualização das subjetividades em sua articulação com as experiências cotidianas de relação, além de suscitar novos encontros com os espaços de vida em um tensionamento positivo que pode fazer frente a certo enrijecimento que permeia as sensações, a educação e as relações humanas.

Equipe técnica – referências

CARVALHO, Victa de. Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 29ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

- _____. **Microfísica do poder.** (org.) Roberto Machado. 23ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: Silva, Tomaz Tadeu. **O sujeito da educação.** Petrópolis: Vozes, 1994, p.35-86.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** 2ª.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** Trad. Carlos A.R. Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SCARELI, Giovana. A entrevista no cinema, questões para as ciências. In: **Anais do XV ENDIPE – Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino.** p. 21-32, Belo Horizonte, 2010.
- SILVEIRA, Eduardo. **Diário de anotações do curso de Comédia para atores e não atores,** 2009.
- _____. **Diário de anotações do projeto Palhaços (des)educados,** 2011.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SANTO FORTE. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Distribuição RioFilme e Funarte, 1998, 80 min., colorido.

Referências das imagens:

Eduardo Silveira

Dança improviso, 2009, fotografia.

Fonte: arquivo pessoal.

Eduardo Coutinho

Dona Thereza e o Quintal, 1998, vídeo.

Fonte: SANTO FORTE. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Distribuição RioFilme e Funarte, 1998, 80 min., colorido.

Eduardo Silveira

O gato palhaço e a fuga, 2012, fotografia.

Fonte: arquivo pessoal