

Rompimento de Fronteiras nas Linguagens do Grupo Oficcina Multimédia

Roberson de Sousa Nunes

Resumo

Este ensaio objetiva apresentar, em linhas gerais, o caráter interdisciplinar da pesquisa de linguagens artísticas do Grupo Oficcina Multimédia, em diálogo com o teatro pós-moderno e suas representações performáticas.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade. Teatro pós-moderno. Performance.

O Grupo Oficcina Multimédia (GOM), no qual atuei de 1992 a 1997, foi fundado em 1977 pelo compositor Rufo Herrera e desde 1983 é dirigido por Ione de Medeiros. O trabalho do grupo prima pela pesquisa de linguagem e experimentação nos campos do teatro, da dança, da música, da literatura e das artes plásticas. O rompimento de fronteiras, entre estes diversos campos disciplinares, vem caracterizando o desafio do grupo ao longo dos seus vinte e oito anos de investigação. "A fronteira, linha de demarcação de um território, real ou simbólico, é também o lugar em que se desafia a liberdade e se abre o espaço para a criatividade" (RAVETTI, 2002, p. 9).

As encenações do GOM são marcadas pela releitura das obras nas quais se baseiam. Seus espetáculos, de modo geral, são elaborados a partir de temas e improvisações com voz, corpo e materiais cênicos pesquisados, estruturados em repertórios e reorganizados pela direção na montagem final. O teatro experimental do GOM lida com colagens e fragmentos de textos de diversas naturezas (literárias, jornalísticas, poéticas, etc.). Apenas em *A casa de Bernarda Alba*, estreado em 2001, o grupo partiu de um texto dramático (homônimo, de Federico García Lorca) para sua concretização teatral.

A formação musical de Rufo Herrera e de Ione de Medeiros é um importante diferencial na sustentação do trabalho do GOM. Desde os processos iniciais, as montagens são pensadas e exercitadas em termos de multiplicidade, simultaneidade e harmonia. Além disso, elas são vistas pelos diretores como uma composição, ou seja, uma combinação elaborada de notas, uma partitura, uma organização de sentidos, uma unidade que diz algo. Na prática do grupo, um texto, literário ou não, pode ser trabalhado musicalmente em termos rítmicos, variando timbres, entonações, velocidades, intensidades e cadências.

Com relação às artes plásticas, Ione de Medeiros toma como referência a abstração através da visão sincrética do mundo, conforme a qual o mínimo de informação concreta já constitui a essência de uma coisa. Medeiros explica que a visão

sincrética é aquela que a criança tem até os sete anos de idade, por exemplo, com um cavalinho-de-pau, e que difere, normalmente, da visão analítica do adulto. Em sua palestra intitulada "O olhar sincrético na encenação" (Medeiros, 2005, [s.p.]), a diretora cita a roda de bicicleta de Duchamp e os touros de Picasso como exemplos que lhe servem de inspiração para a criação de seus ambientes cênicos. Nessas obras, revela-se uma parte e o todo se faz presente.

Nesse sentido, nos espetáculos do GOM, percebe-se uma organização metonímica, sintagmática, em que os elementos constituintes da cena dialogam entre si de maneira não hierárquica. Palavra, gesto, luz, corpo e objeto compõem o universo cênico sem instituir uma ordem de importância que determine a recepção do espectador, pelo contrário, permitem ao receptor uma construção de sentidos a partir de suas próprias experiências. De acordo com a semiologia teatral, "[...] *todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatário (lector, espectador) completarlo actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas.*" (DE MARINIS, 1997, p. 25) As montagens do GOM ativam esse aspecto dos textos, indo além da transmissão de mensagens e de soluções pragmáticas, propondo ao espectador uma percepção mais sensível do que uma compreensão lógica e racional da arte.

O GOM realiza espetáculos e eventos extrapalco, como performances, instalações, interferências, palestras e seminários em vários ambientes. Em suas montagens e/ou intervenções, o grupo adota estratégias como a fragmentação, a atemporalidade e o acaso, para elaboração de discursos que se concretizam na forma de um ritual. "O ritual impõe 'aos actantes' (aos atores) palavras, gestos, intervenções físicas cuja boa organização sintagmática adequada é o aval de uma representação bem-sucedida. Nesse sentido, todo trabalho coletivo na encenação é execução de um ritual [...]" (PAVIS, 2001, p. 346).

Outra marca na trajetória do GOM é a presença da obra de James Joyce. Os espetáculos *Navio-Noiva e Gaivotas* (1989), *Epifanias* (1990), *Alicinações* (1991) e *Babachdalghara* (1995) se caracterizam por uma linguagem intertextual permeada pela literatura do escritor irlandês. James Joyce (1882-1941) utiliza o jogo léxico para um exercício minucioso do material verbal, ampliando as possibilidades da escrita e da fala, num procedimento que mescla forma e sentido. "No *Finnegans Wake* abole-se o dualismo fundo-forma, em prol de uma dialética perene de conteúdo-e-contidente, de um onipresente isomorfismo." (CAMPOS, 1986, p. 22) Sendo este, um fenômeno que transforma duas ou mais substâncias cristalizando-as em outra(s).

Com influências literárias, visuais e musicais, o GOM propõe uma revisão das manifestações artísticas do início do século XX, criando um paralelo entre os movimentos modernistas e a intranquilidade neurótica do modo de vida das grandes cidades nos dias atuais. Identificamos, no teatro contemporâneo de pesquisa, heranças ou marcas (no sentido de pegadas) das vanguardas históricas como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, o futurismo, etc. "É a era do pós-moderno, estética híbrida, que examina e realiza com outra tecnologia conceitos formulados na modernidade." (COHEN, 2002, p. 87) O pós-moderno, de natureza plural e contraditória, sugere uma reavaliação do passado e seu diálogo com o presente. "Assim como a retórica da ruptura (*descontinuidade, descentralização, etc.*), o *pós-modernismo* literalmente nomeia e constitui sua própria identidade paradoxal [...]" (HUTCHEON, 1991, p. 39).

A teoria pós-moderna relata a incredulidade em relação às metanarrativas e posiciona-se contra a totalização, como se pode verificar em *A condição pós-moderna*, do filósofo francês Jean-François Lyotard. Por outro lado, o anti-pós-modernista norte-americano Fredric Jameson identifica o pós-modernismo com a lógica cultural do

capitalismo tardio. Já o alemão Jürgen Habermas empenha-se no resgate do poder emancipatório da razão iluminista, defendendo o projeto inacabado da modernidade. O embate teórico permanece em plena efervescência, pois se trata do momento histórico, ou “pós-histórico”, pelo qual estamos passando. Como diz Lúcia Santaella (CHALHUB, 1994, p. 24), “Não há como ‘separar o dançarino da dança’.”

Um possível teatro pós-moderno está ligado às questões intrincadas ao debate teórico a respeito do prefixo *pós*. No entanto, observamos que alguns aspectos do teatro contemporâneo, como a recusa à linearidade narrativa, em prol da descontinuidade e da interposição de linguagens, se fortaleceram, enquanto que outras características, como a primordialidade de um texto dramático como ponto de partida para a criação cênica, por exemplo, estão sendo deixadas de lado.

A *Performance Art*, que ganhou destaque a partir dos anos 60, representa em grande medida uma forte expressão deste tipo de teatro que busca romper com espaços físicos e teóricos, através do intercâmbio entre as artes visuais, a música, o corpo do intérprete e suas relações interativas com o espectador. A palavra *performance* vem sendo incorporada, cada vez mais, por diversos setores da sociedade e adotada nos países de língua latina sem uma tradução literal. Esse termo, longe de uma definição enquadrada, trata de um espaço intermediário, onde obras em processo abrem novos e amplos caminhos nos mais diversos campos de conhecimento (sociologia, antropologia, lingüística, psicologia, artes visuais, música, dança, literatura, teatro, etc.). “Para vários críticos, acadêmicos e artistas no mundo, *performance* seria o teatro pós-moderno ou teatro contemporâneo de vanguarda.” (VILLAR, 2003, p. 76). Ou seja, o caráter transdisciplinar, que rompe os limites de diversas mídias, permite, através dos novos conceitos, que o teatro esteja em processo permanente de negociação e intercâmbio com outras manifestações performáticas. Vale a pena ressaltar que, numa sociedade contraditória como a brasileira, por exemplo, a arte apresenta aspectos pós-modernos que estão à frente de outros setores, como o político, o econômico ou o administrativo, uma vez que trabalha multiculturalmente, indo das raízes eruditas e populares aos avanços tecnológicos, dialogando com a fome, a miséria, a globalização, o excesso e a falta de informação e formação humanas.

O teatro pós-moderno ou o teatro performático, como tem sido explorado por vários grupos e artistas de diversos lugares, é caracterizado por um modo de elaboração do espetáculo teatral que utiliza a *parataxe* (processo de justaposição de blocos), a *collage*, a multireferencialidade, a transversalidade de temas, a dramaturgia do espaço, da luz e do som, além de relações provocativas com o espectador e do uso de outras mídias. É desta forma que o GOM, a meu ver, caminha em direção a um teatro pós-moderno, que lida com o texto literário de forma mais livre, podendo revisitar os clássicos, realizando releituras e modos mais intrincados de montagem. Há, no palco, uma relação de jogo entre os elementos, que se equivalem numa encenação.

Pelo jogo entre o imaginário e o cotidiano, real e ficcional, a pesquisa do GOM caminha margeada pela imprevisibilidade e indeterminação. “No jogo, tudo está prestes a perder seu equilíbrio. Isso é indício de que o jogo não é pré-determinado, mas que se origina de uma indeterminação básica.” (ISER, 1996, p. 242) O imaginário, para Iser, está numa relação entre a consciência e o jogo, reconhecendo-se neste a imprevisibilidade como característica imanente.

A mesma indeterminação que caracteriza a produção artística de um trabalho experimental como o do GOM se estende aos processos de recepção e análise dos

espetáculos concretizados, complexizando a relação teatral. Sob a perspectiva da semiótica teatral de Patrice Pavis e Marco De Marinis, os signos teatrais estabelecem ramais entre si, numa espécie de rede, em que, conectados, adquirem sentido a partir das relações que ligam uns aos outros. Além disso, mesmo sendo artificiais, porque voluntários e escolhidos para serem postos em cena por alguém, existem aqueles que aparecem inconscientemente e podem ser lidos pelo espectador de diversas maneiras. Ou seja, há um espaço para a interpretação tanto dos produtores quanto dos receptores da obra artística, que admite uma proliferação de sentidos nos processos da significação global e heterogênea da cena teatral.

O GOM realiza um teatro de fronteiras, que integra linguagens, através da expansão de conceitos relacionados aos diversos campos da arte, dialogando com o debate atual sobre a *performance* e o teatro pós-moderno. Desta forma, o GOM ocupa um espaço de valor não só no contexto do teatro mineiro, como também no contexto geral da cena contemporânea.

Abstract

This essay aims to introduce, in general terms, the interdisciplinary character of the artistic language research of the Grupo Oficina Multimídia, in dialogue with the post-modern theater and its performance plays.

Key words: Interdisciplinary. Post-modern theater. Performance.

Referências

CAMPOS, Augusto; Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 152 p.

CHALHUB, Samira (Org.) Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 121 p.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177 p.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*: lineamentos de una nueva teatrologia. Buenos Aires: Galerna, 1997.

HERRERA, Rufo. Belo Horizonte, 18 jan. 2005. Anotações manuscritas. Entrevista concedida a Roberson de Sousa Nunes.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: _____. *Poética do pós-modernismo*: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19-41. Título original: *A poetics of postmodernism*: History, Theory, Fiction.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. O imaginário. In: _____. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996. cap. I, p. 13-37; cap. IV, p. 209-302. Título original: *The fictive and the imaginary*.

JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno. Surrealismo sem inconsciente. In: _____. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do

capitalismo tardio. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 80-90, 91-118.
Título original: *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 123 p. Título original: *La condition postmodern*.

MEDEIROS, Ione. Belo Horizonte, 18 jan. 2005. Anotações manuscritas. Entrevista concedida a Roberson de Sousa Nunes.

MEDEIROS, Ione. O olhar sincrético na encenação. In: *A arte do encontro: reflexões sobre a arte no século XXI*. Belo Horizonte: Teatro Alterosa, 30 mar. 2005. (Inédito).

PAVIS, Patrice. Producción y recepción en el teatro. In: _____. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernism*. La Habana: Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1994. p. 9-146.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001. 483 p. Título original: *Dictionnaire du Théâtre*.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p. Título original: *L'Analyse des Spectacles*.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. Introdução. In: _____. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 9-10.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Performances. In: CARREIRA, André et al. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / Ed. UFMG, 2003. p. 71-80.