

Rascunhos

v.6 n.2 - Agosto 2019

ISSN: 2358-3703

[Dossiê:]

POÉTICAS DO CORPO
EM CENA



Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

v.6 n.2 - Agosto 2019

ISSN: 2358-3703

Organização e curadoria do dossiê desta edição:

Fernando Aleixo

Renata Ferreira da Silva

[DOSSIÊ] Poéticas do Corpo em Cena

Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Orlando César Mantese

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica

38408.100 – Uberlândia-MG

www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

Revista Rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE

Cesar Adriano Traldi

Editor Chefe

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

Editores

Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)

Eduardo de Paula (UFU - Brasil)

Paulina Caon (UFU - Brasil)

Mário Piragibe (UFU - Brasil)

Curadoria / Organização

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

Renata Ferreira da Silva (UFU - Brasil)

Conselho Editorial

Ana Carneiro (UFU - Brasil)

Clara Angelica Contreras (Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Colômbia; UFU - Brasil)

Jarbas Siqueira Ramos (UFU - Brasil)

Mara Leal (UFU - Brasil)

Narciso Telles (UFU - Brasil)

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFS - Brasil)

Amabilis de Jesus da Silva (FAP - Brasil)

Ana Carolina Paiva (SME - RJ)

Céliida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)

Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)

Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)

Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)

Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)

Julia Elena Sagasetta (UNA - Argentina)

Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)

Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)

Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)

Patricia Aschieri (UBA - Argentina)

Patrícia Caetano (UFC - Brasil)

Renato Ferracini (LUME/UNICAMP - Brasil)

Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)

Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS - Cuba)

Diagramador

Italo Gabriel | Bolsista GEAC - IARTE

Ilustração e Design Capa

Alissa Cicarelli | Artes Visuais - IARTE

rascunhos.geac@gmail.com

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

Rascunhos [recurso eletrônico]: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas/Universidade Federal de Uberlândia Instituto de Artes. Vol.6, n.2 (2019) - Uberlândia: EDUFU, 2019.

v.

Semestral

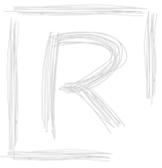
ISSN 23583703

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>

1. Artes-Periódicos . I. Universidade Federal de

Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7



SUMÁRIO

[DOSSIÊ] POÉTICAS DO CORPO EM CENA

APRESENTAÇÃO: Poéticas do Corpo em Cena

Fernando Aleixo, Renata Ferreira da Silva 05

O CORPO DA PALAVRA OU A PALAVRA DO CORPO: A escrita como criação

Ana Cristina Colla..... 08

O CONCEITO DE ESPETACULAR E A ENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Pedro Isaías Lucas Ferreira..... 23

CORPO EM VISUALIDADES DIASPÓRICAS: Dimensões políticas e estéticas da luz cênica

Dodi Tavares Borges Leal 36

ISTO NÃO É UMA PERSONAGEM: O processo de Anna Karasińska

Patrícia Teles Sobreira de Souza 49

RASTRO COMO PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA: Sete Movimentos dos Corpos de Encenadore(a)s

Bárbara Tavares dos Santos, Francis Wilker de Carvalho 66

PINTURA EM LECOQ: uma poética corporal

Cláudia Müller Sachs..... 87

A SOMBRA COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA E ESTÍMULO PROPRIOCEPTIVO PARA A ATRIZ

Fabiana Lazzari de Oliveira 103

CORPO EM CENA: uma Poética (Des)velada da Rostidade

Renata Ferreira da Silva 121

**A MÁSCARA COMO BASE PARA O TREINAMENTO DO ALUNO-
ATOR**

Maria de Fátima de Souza Moretti (Sassá Moretti) 142

**DE GALA A ISADORA: uma breve investigação sobre o corpo cênico
na Pedagogia do Teatro**

Marianne Tezza Consentino 158

O CORPO EM MÚLTIPLAS CENAS

Eduardo Tessari Coutinho 173

CORPO-VOZ: escuro como experiência para uma imersão em voz

Valéria Cristina Machado Rocha 185

* * *

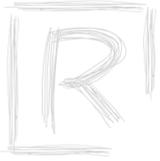
[SALA DE ENSAIOS]

**É DRAMA! Reflexões sobre práticas cênicas e visualidades a partir
da análise de oficinas de Teatro com alunos surdos**

Victória Blini Strasser, Márcia Berselli 200

IMPACTOS DA TEATRALIDADE NAS DRAMATURGIAS DE AUTOR

Antonio Mello 221



Apresentação

Fernando Aleixo

Renata Ferreira da Silva

O presente Dossiê foi concebido por meio de um intercâmbio de pesquisa realizado entre a Universidade Federal de Uberlândia e a Universidade Federal de Tocantins no ano de 2018. Neste período, a atriz e pesquisadora Renata Ferreira da Silva realizou seu estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - IARTE – UFU sob a supervisão do Dr. Fernando Manuel Aleixo. A pesquisa desenvolvida no estágio teve como objetivo: "o alcance e elaboração de um modo de abordagem ancorado em princípios que possam colaborar com processos pedagógicos e criativos, bem como estabelecer parâmetros e procedimentos

indutores de ações interdisciplinares envolvendo o teatro, a educação e práticas que envolvam o corpo e a expressão.”¹

Esta publicação é, portanto, uma das ações interdisciplinares induzidas pela pesquisa que, entre outros objetivos, buscou "expandir as abordagens metodológicas no contexto do ensino de teatro sistematizando procedimentos de criação a partir de estratégias de expansão da expressividade corporal".

Neste contexto, o conjunto de artigos aqui publicados nos ajuda a refletir sobre a criação teatral enquanto estudos sensíveis e resultados de processos que ativam o corpo em diferentes contextos criativos: gesto de escuta de diferentes ritmos, de pensamento em torno dos afetos que ações de ensino, pesquisa e extensão singularizam em suas táticas inventivas ao buscarem modos poéticos de se fazer o corpo na cena.

O dossiê opera a diversidade de abordagem sobre o corpo, diversidade esta que é expandida na totalidade dos dozes textos que evidenciam produções das regiões norte, sul, sudeste e nordeste do Brasil. Ao expressar idéias tão múltiplas, esta coletânea dramatiza os conceitos de corpo, corporeidade, escrita e pesquisa à medida que cada artigo atualiza-se na diferenciação, ou seja, nos diversos modos e estudos que prolifera.

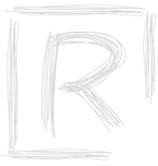
Por fim, convém apenas destacar que o desafio deste dossiê foi compartilhar o resultado de pesquisas que, de certa maneira, estejam no enfrentamento de questões em torno de temas como: Dramaturgias do corpo em cena; O corpo como presença; Escrituras e ações corporais; Corpo e ética; Técnica, treinamento e singularidade no corpo em cena e Corpo e vida.

Agradecemos aqui a todos os colaboradores e colaboradoras desta edição que nos permitem compartilhar um material mais que necessário em

¹Relatório final apresentado como requisito para conclusão do estágio de pós-doutorado.

dias em que o corpo e a arte, bem como a educação e a pesquisa são tão atacados por promiscuidades ideológicas.

Poéticas do Corpo em cena cria condições de possibilidade para a criação e divulgação de modos de pesquisa, ensino e extensão que ativam uma política poética do corpo. Pode um dossiê intensificar a vida?



O CORPO DA PALAVRA OU A PALAVRA DO CORPO
A escrita como criação

EL CUERPO DE LA PALABRA O LA PALABRA DEL CUERPO
La escritura como creación

THE WORDS IN THE BODY AND THE BODY IN WORDS
Writing as creation

Ana Cristina Colla¹

RESUMO

Essa escrita em deriva circula por angústias, desejos, descobertas, palpites, certezas, intuições, em torno do desafio presente na pesquisa artística acadêmica, mais especificamente das artes presenciais, sobre a experimentação de modos de narrar que tenham no próprio corpo seu principal vetor de criação. Quais as narrativas possíveis que possam dialogar com os diferentes territórios e tempos (paralelos, cruzados, sobrepostos) por onde circulam a criação? Entendendo a narratividade como uma posição política que tomamos em relação ao mundo e a nós mesmos.

PALAVRAS-CHAVE: experiência, modos de escrita, narratividade

RESUMEN

Esta escritura en deriva circula por angustias, deseos, descubrimientos, conjeturas, certezas, intuiciones, en torno al desafío presente en la investigación artística académica, más específicamente de las artes presenciales, sobre la experimentación de modos de narrar que en el propio cuerpo su principal vector de creación. ¿Cuáles son las narrativas posibles que puedan dialogar con los diferentes territorios y tiempos (paralelos, cruzados, sobrepuestos) por donde circulan la creación? Entendiendo la narratividad como una posición política que tomamos en relación al mundo ya nosotros mismos.

PALABRAS CLAVE: modos de escritura, experiencia, narratividad

ABSTRACT

This drifting writing floats around anguish, desires, discoveries, hunches, certainties, intuitions on the current challenge in the academic artistic research, more specifically the on-site arts, in which has the experimentation of narrating ways as the main vector of creation in their bodies. What possible narratives can dialogue with the different territories and times (parallel, cross, overlapping) through which the creation circulates? Understanding narrativity as a political position we hold in relation to the world and ourselves.

KEYWORDS: modes of writing, experience, narrativity

¹ Atriz, pesquisadora do LUME Teatro: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais e Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Essa escrita em deriva circula por angústias, desejos, descobertas, palpites, certezas, intuições, em torno do desafio presente na pesquisa artística acadêmica, mais especificamente das artes presenciais, sobre a experimentação de modos de narrar que tenham no próprio corpo seu principal vetor de criação. Quais as narrativas possíveis que possam dialogar com os diferentes territórios e tempos (paralelos, cruzados, sobrepostos) por onde circulam a criação? Entendendo a narratividade como uma posição política que tomamos em relação ao mundo e a nós mesmos.

Essa escrita na verdade é uma fala. Foi escrita para ser falada e ouvida.²

Enquanto fala vem acompanhada de um corpo que propõe ações, camadas que compõem com as palavras. Sons, gestos, olhares, respiros. Enquanto palavra falada ou palavra corpo ela encontra o outro, que ouve, olha, respira. Esse encontro, aqui no papel, precisa ser criado, imaginado, pra se tornar real. Pra nos encontrarmos.

Estou à sua frente, em pé. Tenho uma bolsa de feira verde ao meu lado. Dentro, livros.

Meu nome é Ana Cristina, sou filha de Ana, neta de Maria. Era pra me chamar Ana Maria mas a vó disse que as Marias sofriam demais, aí me nomearam de Ana Cristina, de Cristo. Que não sofre, né? Sou atriz do Lume Teatro há 24 anos e pela urgência desse trabalho de atriz é que comecei a escrever.

Ligo um metrônomo. Ouvimos ao fundo TacTacTacTac

O tempo se faz corpo presente. As palavras saem em fluxo rápido, impulsionadas pelo som ininterrupto ao fundo.

TacTacTacTac

Agora leio as palavras em folhas de papel sulfite.

Pensei em muitas maneiras de estar aqui hoje, queria algo performático, que pudesse impressionar e me tirar de uma cadeira, detrás

² Os pensamentos aqui presentes foram elaborados e apresentados na mesa de discussão “O Corpo da Palavra ou a Palavra do Corpo: a escrita como criação” durante o VII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, em 23 de fevereiro de 2018. A apresentação performada pode ser conferida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=FptqY9eovWk&t=5806s>

das mesas, local das falas importantes. Não que eu desmereça esse lugar, mas ele me apavora. Penso melhor em pé, com os pés fincados no chão e certo desassossego no corpo. Aí pensei que poderia mascarar esse medo fazendo algo bem criativo. Busquei uma ideia genial, tive várias, anotei possibilidades no meu caderno rosa, o caderno das ideias especiais e quando reli dias depois essas mesmas ideias me pareceram vagas e nada geniais. Em uma delas eu estaria NUA, com palavras escritas no corpo com tinta guache preta, já fiz isso num espetáculo, chamava “Você” (que falava de mim mesma ou do espaço que me separa de você), depois iria jogar tinta no corpo e rolar por um imenso papel kraft estendido no chão, imprimindo as cores e as palavras no papel. Já fiz isso também quando era estudante na graduação em Artes Cênicas na Unicamp. Peguei uma tinta látex azul do depósito e me besuntei com ela. Foi lindo e me rendeu vários dias com a pele vermelha empipocada. Adoro ficar pelada, então quase todas as ideias envolviam a pele nua. Adoro PELE, essa parte imensa do meu corpo que me delimita e não permite que eu jorre pra fora, ao mesmo tempo que arrepia quando alguém me toca, rasga, é cheia de marcas e se enrugam mais a cada dia.

Pensei também em espalhar meus diários de trabalho.

Cadernos multicoloridos começam a ser espalhados pelo chão.

Eu adoro CADERNOS de diferentes cores e tamanhos, rascunhos de ideias, papéis, um caos em letras que me ajudam a traçar os caminhos por onde me perdi. Gosto de me PERDER, ajuda a me encontrar.

Pensei em trazer LIVROS.

Maria Gabriela Llansol, Gonçalo Tavares, Bartolomeu de Queirós, Kuniichi Uno, entre outros, marcam presença ao lado dos diários, o chão se torna povoado de palavras.

Fiquei com medo de parecer exibida como os colegas da graduação quando vinham para os seminários e traziam pilhas de livros pra deixar em cima da mesa, tentando impressionar e só muito depois percebi que eram livros vazios, nunca lidos por eles. Livros tristes que compõem, muitas

vezes, as vastas bibliografias de nossos artigos atestando nossa sabedoria. Mas como os livros me salvam a cada dia, me apresentando mundos que eu nem suspeitava, eu os trouxe mesmo assim, queria tê-los ao meu lado. Pensei em usar *Power Point* pra deixar essa fala mais presente, evitando que as palavras escapassem pelos ouvidos, na verdade a palavra primeiro que me veio foi *slide*, projetor, aí vi que era coisa de velha. Até escrevi pra uma amiga perguntando sobre uma ferramenta nova, “Prezi” ela me ensinou, era o nome de um aplicativo mais moderno e interativo que me permitiria colocar imagens, cores, pra tentar mostrar o por detrás ou além das palavras. Essa era minha angústia: nomear o entre, o não dito, aquilo que não é palpável. O “Prezi” acabou não me ajudando, tentei, juro que tentei, mas vi que levaria séculos pra eu conseguir aprender e não daria tempo.

TacTacTacTac

Aí imprimi o texto nessas folhas, me sentindo um pouco ridícula, mas pensando que elas me dariam segurança e seria uma alternativa pra sair detrás da mesa. E eu me propus a falar sobre escrita, sobre a palavra e eu sou atriz, e eu quase nem publico os textos que escrevo, “o que eu tô fazendo aqui?!”. Às vezes me sinto uma IMPOSTORA. O Professor Fernando Villar me fez essa pergunta na banca de defesa da minha tese de doutorado: “quando é que você vai parar de se sentir uma impostora dentro da academia?”. Sei lá, acho que é síndrome de quem veio da escola pública e foi educada por pais semianalfabetos. **A voz embarga. As palavras tremem. Sua benção, meu pai.** Mesmo tendo sido meu PAI que me ensinou a amar os livros e as palavras. Ele tinha catarata e só podia ler durante o dia, quando a luz era mais forte, sentado na varanda comigo enganchada no colo dele. Ali, dia a dia, ele me ensinou como as palavras são criadoras de mundos.

Mas depois pensei que a proposta era falar sobre o corpo da escrita e eu sou um corpo que escreve, então fiquei mais confortável, porque eu escrevo, escrevo muito, escrevo tudo que vejo, sinto, descubro, tudo que leio, meus livros tem garranchos por todo lado, fico discutindo com o autor como se ele pudesse me ouvir, converso com ele, brigo, me ilumino. Escrevo pouco

porque não gosto de escrever sob encomenda, detesto palavra morta, vazia, gasta. E pra ela brotar fresquinha, sangrando, leva tempo, precisa de cuidado, muito mimo, paixão e trabalho braçal.

Voltando para o começo. Meu nome é Ana Cristina, nasci miúda, míope me tornei quando comecei a crescer. Ser atriz nunca foi sonho, fui sendo. Talvez pela vocação de ser casulo.

Assim me apresento porque gosto de fincar RAÍZES. Mostrar filiação. Descobri que só sei falar do que é meu. Daquilo que me atravessa, fura, vaza. Do meu quintal lanço o olhar para o mundo. Da minha janela vejo... assim nomeei meus primeiros escritos. **Tá aqui nesse caderninho laranja.** Quem olha, olha de algum lugar, e esse lugar, muitas vezes, determina o olhar. “... entendi que o mundo da escrita não dependia de Londres nem de Milão, mas girava em torno da mão que escrevia, no lugar que escrevia: aqui está você – aqui é o centro do universo” (OZ, 2005, p.557).

Risco com giz um pequeno círculo em torno de mim mesma, repetindo as palavras: “aqui está você, aqui é o centro do universo”.

Aqui, hoje, eu falo como ATRIZ. Uma atriz que se propôs a investigar a cena e a narrar processos criativos. Escrevo sobre o vivido, depois me envergonho e me calo em seguida. Sem-vergonha, esqueço da vergonha e escrevo de novo, sabendo que ela logo virá. Acho graça nesse medo de dizer e me digo.

Meus primeiros escritos durante o mestrado tinham cara de relatório científico para a Fapesp, limpinhos, cheirosinhos e sem vida. “A pesquisadora Ana Cristina Colla...”. Tive a sorte de ter como orientadora, durante esse período da minha formação acadêmica, a Profa. Suzi Frankl Sperber, que vem da literatura. Assim que apresentei a ela meus primeiros textos – o meu projeto, naquele momento, era uma reflexão sobre os meus primeiros 10 anos como atriz pesquisadora no Lume Teatro – ela puxou meu tapete com a seguinte provocação: “o texto está bom para ser um relatório para a Fapesp, está claro, bem redigido, mas poderia ter sido escrito por qualquer um dos atores do Lume. Cadê você?”.

Cadê eu?

A pergunta ficou ecoando...

TacTacTacTac

Depois dessa provocação, entrei em crise, sofri, me flagelei! E saí pra briga. Cadê eu?

E nessa época me brotou uma pergunta que me guia até hoje: no território da escrita, qual é o verbo do ator?

Não o do diretor, do teórico, do crítico teatral, mas do ator, no meu caso da atriz, mulher, mãe, filha, camadas todas entranhadas na minha escrita. Nós atrizes/atores, quando entramos numa sala de trabalho nos propomos a construir uma EXPERIÊNCIA, seja sozinha/o ou acompanhada/o. E nosso espaço de trabalho pode ser a rua, a chuva, a mata, a noite, o zoológico. Investigamos diferentes pontos de partida pra que essa intensificação de vida aconteça: exercícios físicos diversos, música, silêncio, imagens poéticas, textos, objetos, solidão, o outro. E são inúmeras as vezes que não encontramos nada de tanto procurar e por vezes é justamente desse NADA que brota algo precioso. Lidamos todos os dias com um estado de suspensão de nós mesmos e de nossas expectativas, o que nos obriga a lidar com o tempo e com a percepção de maneira diversa da maioria das pessoas. Quatro horas entre paredes podem significar uma viagem de anos. Quantas experiências intensas vivemos que não parecem ter sentido ou seriam até mesmo absurdas ou ridículas em qualquer outro contexto? Ficar cinquenta minutos se equilibrando em uma perna só. Alguém já ficou? Eu já fiquei. Ou levar trinta minutos para sentar? Eu já. Tadashi Endo, bailarino de butoh, que trabalha com a dilatação e com a suspensão do tempo, fez essa proposição aos atores do Lume. E aí, sou melhor atriz por isso? Claro que não. Não é me equilibrar numa perna só ou me sentar muito lento que é o importante, mas sim a proposição para a realização dessa experiência. E os extremos que essa proposição me provoca enquanto experiência intensa.

A primeira proposição é a SUSPENSÃO DO TEMPO externo.

Paro o metrônomo. Alívio. Silêncio.

E a instalação de um tempo outro, dilatado, a ser descoberto, que me exige esforço para sua manutenção. Aqui, paro pra pensar em ação, para

escutar o movimento, rompo com os automatismos, cultivo uma atenção mais fina e me delicio com a lentidão. Redescubro minha respiração, o limite de cada feixe muscular que sustenta meu corpo e o peso imenso que ele parece possuir agora. Tento esvaziar o pensamento, pensando sem parar “merda, que ideia foi essa?!”. “Quanto tempo será que já se passou, será que falta muito?”, até que os excessos vão passando, a ansiedade vai dando espaço para uma percepção mais sutil, permeada por imagens múltiplas, sensações, pequenos prazeres.

Como segunda proposição, suspendo o juízo e a vontade, sim, porque, do contrário, me sentiria estúpida por suar em bicas e suportar dores musculares para a execução de uma ação que eu poderia realizar em segundos e quase sem esforço, assim me abro para ser afetada pela experiência a que me propus. E talvez a premissa mais importante para provocar essa vivência seja a construção de um processo investigativo que envolva o risco, a vulnerabilidade, a exposição, o desassossego. Ir além do confortável, conhecido, mastigado.

E como dar voz a esse turbilhão, que escrita esse corpo pede? Que corpo é esse que escreve?

Sendo assim, entendo a escrita vinculada à experiência, aos rastros, às marcas. Entendendo que somos esse território de passagem, essa zona de confluência onde distintas forças nos interpelam, somos o espaço onde as coisas acontecem, o lugar da experiência.

Sueli Rolnik fala sobre MARCAS, “escrever para mim é na maioria das vezes conduzido e exigido pelas marcas: dá pra dizer que são as marcas que escrevem” (ROLNIK, 1993, p.9). Exigido e conduzido por elas, marcas que pedem e exigem passagem, nos guiando pelos caminhos. E continua,

o que vem primeiro é a capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem de subjetivo ou individual pois ao contrário, as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro” (ROLNIK, 1993, p.5).

Reparem que ela usa a palavra violentar, “se deixar violentar” como uma capacidade de se deixar afetar, abrir espaço e o que vem nem sempre é suave, deixa marcas, desenha na pele, nos ossos, no olhar. Violência aqui

como uma força que move, criativa, que desacomoda, e não aquela violência que provoca submissão. E fala sobre marcas como estados vividos no “ENCONTRO”, outra palavra importante, encontro com outros corpos que nos desacomodam e nos arrancam de nós mesmos, seja esse outro gente, bicho, planta, pedra. Portanto, o “quintal” de onde lanço o olhar é poroso e relacional.

Faço com as mãos aberturas,pequenas fissuras, no círculo de giz desenhado no chão

E aqui chegamos a um corpo não como sujeito identitário, um euzinho reinante, um eu que fala a partir do próprio umbigo, mas um eu que se define a partir das relações que estabelece, como potência de afetar e ser afetado. E não como afirmação de um sujeito. Estamos falando de um corpo que é nosso campo de batalha, que aceita contornos, mas não se submete a formas definidas, “aberto ao tempo infinito não humano, aberto aos animais, às plantas, aos minerais, às moléculas” (UNO, 2012, p.52). Um corpo que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, o possuímos e somos possuídos por ele. Um corpo que não se submete ao nosso pensamento, que nos trai, provoca, surpreende. Corpo fluído, em constante atualização, “composto por partículas infinitas que variam sem cessar” (UNO, 2012, p.55). Um corpo como tempo mais do que como espaço.

Hijikata tem uma expressão: “O que aconteceria se descêssemos no corpo, colocando uma escada até sua profundidade?” (*in* UNO, 2012, p.56).

Repito: o que aconteceria se descêssemos no corpo, colocando uma escada até sua profundidade?

E a escrita que surge, como organizadora dos pensamentos fruto dessa experiência intensiva, faz parte e é mais um elemento desse plano de consistência. Ela ancora, dá passagem a uma rede de afetos, referências, partes inerentes de um trabalho investigativo comprometido com o rigor. “Falar por afeto, por experimentação, falar em nome próprio, falar no singular” (ROLNIK, 2011, p.40).

Trago para esta fala a voz contundente de Sara Elton Panamby, destacando um trecho da introdução da sua tese de doutorado, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Foi no sonho que me vieram as intelectuais pretas me dizer da importância desta fala jorrada. Quando o subalterno pode falar? De que maneiras pode falar? Sobre o que pode falar? Não fale alto, não fale coisas pessoais, não seja violenta, não seja autobiográfica, não se vitimize, fale de coisas universais. Universais, universos plenos de espaços brancos. É de uma tenacidade o que fazemos aqui: utilizando as ferramentas eurocêntricas para destituir a eurocentralidade. Burlando regras, falando em sotaques desconhecidos, cifrando segredos. Subalternos, selvagens... as palavras em nossas mãos são armamentos pesados. Por isso nos enforcaram, queimaram na fogueira, imolaram, deram um tiro na nuca. A subalternidade fala pela língua dos estilhaços, pelas ruínas do que fomos, a memória apartada, os caminhos as rotas encobertas pelas folhas de aço do progresso. Somos fragmentos de histórias que ainda são catadas quando estamos de cócoras. É sobre o corpo de minhas avós então que me deito. Na cova de Ana, Rita e Raimundo, fundo na terra cimentada, exumo seus corpos para me reconhecer. Sento no ombro vivo de José para espiar o que ele enxerga com os olhos puxados de caboclo vermelho, na gagueira de todos os tempos ouvir idiomas que falam outras vozes.

É com, sobre e para esses corpos retirantes que escrevo e não posso começa-lo sem antes assumir a problemática das contradições que colocam este corpo que escreve e se inscreve num jogo de forças. Como um avestruz, escondo minha cabeça na terra e dou a ver o cu (PANAMBY, 2017, p.12).

De onde eu falo? Como eu me nomeio? As palavras com que cada um de nós se nomeia diz imensamente quem somos.

Quantas maneiras temos pra nos definir?

“Prazer, sou a Cris, filha da Ana, neta da Maria, lá de São João da Boa Vista...”

“Boa tarde, eu sou Ana Cristina Colla, atriz do Lume Teatro há vinte e quatro anos, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Unicamp...”

E por aí vai...

Elas podem matar! Podem acariciar, podem torturar, alfinetar e sabemos muito bem como usá-las para cada um desses fins. Mas quando vamos escrever para narrar processos parece que ficamos mudos e meio ingênuos, esquecidos!

Quem eu trago para conversar comigo? Quais são meus PARCEIROS? Que discurso eu quero validar, dar visibilidade? Por que eu não posso colocar para dialogar o Seu Renato Torto e a Maria Gabriela Llansol? Ele, caçador de lobisomem do interior de Goiás – com quem cruzei

nas ruas de Jaraguá e que depois de uma breve conversa me convidou para visitar sua casa, onde me apresentou histórias desse e de outros mundos (e se faz corpo em meu corpo há 25 anos) –, ela, escritora portuguesa, que conheci pelas palavras impressas no papel, tão vivas e provocativas, me apresentando uma escrita corpo sem impostura. Com o Seu Renato Torto aprendi uma oração de parar sangue.

O corpo se inclina para frente, as pernas se separam dando suporte, o queixo se projeta, os olhos se arregalam, a voz engrossa. Mostra a mão machucada, envolta num pano velho manchado.

Escuta aqui, ocê não se interessa por oração de parar sangue não? Tá vendo isso aqui, o sangue pode tá espirrando como daqui até ali, ocê bota o dedo em cima e fala as palavra: ‘eu ia andando pela estrada e encontrei Nossa Senhora de Santa Eria sentada na gruta pedra fria e perguntei o que estava fazendo e ela me arrespondeu: tô benzeno e arretirano a dor dessa pessoa’ e aí ocê fala o nome da pessoa. Para na hora, não fica cicatriz nem nada não!” (Renato Torto, pesquisa de campo, 1993)

Com Llansol aprendi que pensar é com o corpo e que existem muitos reais possíveis. “Quando se escreve só importa saber em que real se entra” (LLANSOL, 2011, p.14). Por que não promover um encontro entre eles, sem hierarquias, se ambos me inspiram e abrem mundos? Tenho certeza que eles adorariam se conhecer.

As palavras tem MEMÓRIA e impulsionam nossa memória. Com elas vem junto um gosto, um cheiro, uma lembrança. Denunciam de onde viemos. Meu pai, que viveu toda sua vida na roça, dizia: “vou apear do ônibus”. Assim, eu via um ônibus camuflado de cavalo! E eu, menina estudada, tentava corrigir, com vergonha da ignorância do pai, apontando como errado o que de mais caro ele tinha, sua raiz com a terra, sentimento que o constituía e que ele, apesar do desconcerto que a cidade lhe provocava, trazia impresso na língua. Hoje, mulher estudada, cada vez mais consciente da minha ignorância, vejo a preciosidade desse Brasil colorido imenso, cheio de expressões riquíssimas que vão se perdendo porque esquecemos dessa memória em palavras que nos constitui e ganhamos no lugar uma língua culta, nosso português correto rede globo, cheirando azedo.

Sueli Rolnik fala que quando nos perdemos das marcas, acabamos produzindo textos sem vitalidade, que não encarnam marca alguma e isso

ocorre quando não suportamos o estranhamento provocado justamente por essas marcas e para nos proteger nos refugiamos no oco de um conceito neutro e gratuito. (Já ouvi pesquisadores dizendo que mais chato que ler uma tese acadêmica, só bula de remédio).

E as palavras REVELAM. Não dá pra se esconder por detrás não. Um vocabulário pobre denuncia falta de leitura. (Tem que ler, não dá pra escrever bem sem ler! E ler de tudo, sem preconceito!) Palavras secas, discurso reto: falta de flexibilidade, de invenção. Palavras vagas, fugidias: em cima do muro, não quer se comprometer ou está inseguro. Palavras mascaradas: que se escondem atrás dos outros. Palavras orgulhosas: “isso é o que eu penso e pronto”! Palavras românticas: “tão lindo o que eu vivi na sala de trabalho, tão intenso, me transformou”, sim e o que mais? Não dá, temos de nos expor, a palavra é sempre reveladora, então eleja o lugar de onde deseja falar e grite aos sete ventos.

Podemos nos expressar por clichês, termos seguros, fórmulas prontas, que não nos expõem, dizendo sempre do mesmo, já aceito e comprovado. Ou podemos convidar a palavra para dançar, fazer o verbo pegar delírio, como nos ensinou o poeta Manuel de Barros. Dar nascimentos a novos modos de existir, novos modos de ver.

Convidar o verbo para dançar. Sem dureza ou rigidez. Arejando espaços. Formal quando necessário, mas com respiros, espaços em branco, desvios, metáforas. Não é assim nossa criação? Por quê, quando usamos a palavra para descrever procedimentos criativos, nos tornamos, por vezes, áridos?

Devemos namorar com a palavra, sem leviandade e com um respeito desrespeitoso. Mergulhar na escrita, nas palavras, como quando exploramos ações físicas na sala de trabalho. As palavras tem som, cor, ritmo, temperatura. Também comunicam no espaço da invisibilidade, no espaço “entre”, não apenas entre uma palavra e outra, mas instalando uma linha dupla entre a pessoa que escreve e a que lê. Estamos defronte a um quadro triplo e dinâmico: quem escreve, o universo aberto pelas palavras e quem a recebe.

PALAVRA COMO CRIAÇÃO.

PALAVRA COMO RESISTÊNCIA.

PALAVRA COMO CRIADORA DE MUNDOS.

“Escrevo porque acredito no poder da narrativa da vida em transformar a própria vida. E acredito mais ainda no poder de transtorná-la” (BRUM, 2013, p.18).

Não ter medo do risco.

Escrevo em letras gigantes:

ESCREVER É PERIGOSO!

Não ter medo de nada encontrar, não ter medo de se vazar, de se perder ou do que vai encontrar, do vazio, da angústia, do nó na boca do estômago. **Escrever não combina com o medo.**

Nosso desafio é esvaziar o olhar e ampliar a escuta. A escrita já está lá, garimpar em cada processo de criação a escrita que lhe é particular. Que corpo de palavras essa experiência pede? Qual ritmo, cheiro, espaço, tempo? Ou quais ritmos, cheiros, espaços, tempos? Assim no plural e tudo misturado. Expandir o olhar, olhar pelo canto dos olhos, olhar de estrangeiro, de quem vê pela primeira vez. Eleger linhas sobre o que narrar e depois ir enovelando as linhas e criando uma narrativa múltipla, fragmentada, que dê conta do concreto e do sensível. Uma escrita sem hierarquias de valores, não importa a origem, se é da ordem da sensação, do concreto, do prático, do teórico, do sensível, do pensamento, do ontem, do agora, do que se intui. Tudo são pistas a serem observadas e absorvidas.

Escrever COM e não escrever sobre. “Escrever sobre é pegar num acontecimento e colocá-lo num lugar exterior a mim. Escrever *com* é dizer: estou com aquilo que estou a escrever” (LLANSOL, 2011, p.12). E isso implica observar sinais, atentar para os detalhes. Compõe com o vivido, não vem depois do vivido, é conatural a ele.

Perceber a diferença entre o falar de dentro (do vivido) partindo do dentro (do lugar da experiência) e o falar de fora sobre o dentro, que é a maneira que normalmente fazemos. Nos distanciando, muitas vezes

excessivamente, da matéria originária viva e pulsante. Deixando plano e linear o que é tortuoso e multidimensional por nascimento e natureza.

O mesmo com os conceitos teóricos, necessários e bem-vindos, parceiros dessa criação. Absorvê-los e internalizá-los e não falar sobre eles, mas *com* eles, em atravessamento mútuo. E quem sabe novos conceitos possam surgir? Eles estão ao nosso lado para nos provocar, instigar, desafiar, inspirar e não para validar ou traduzir nossa pesquisa prática.

E a pergunta que sempre nos assombra: como eu faço tudo isso? Fazendo! Fuçando, batendo a cabeça, propondo. Não tem fórmula a ser seguida, ensinada. Não existe um lugar a se chegar. Cada processo criativo, seja na construção de uma poética cênica ou de uma escrita reflexiva é sempre um recomeço. Não tem essa de “encontrei a minha escrita”. O que te diz hoje, não te diz amanhã. O que serve para um processo não necessariamente vai servir a outro.

E não tem como escrever a não ser escrevendo. Exercitando esse músculo. Não desce do céu milagrosamente aquela ideia genial. É muito suor. Nunca vi nenhum escritor dizer que senta em sua escrivaninha e a escrita jorra suavemente. E nós, que nem somos escritores, a tarefa se torna ainda mais árdua. Mas temos por obrigação não banalizarmos as palavras ou reduzir nossas pesquisas sobre processos criativos a descrições de procedimentos metodológicos.

Criar estratégias. Se propor experiências. Escrever durante a madrugada, andando, no ponto de ônibus, escrever depois de ler aquele autor que te inspira. Escrever logo após o trabalho prático ou no mesmo dia ou uma semana ou um mês depois e ver quais temperaturas aparecem com o passar do tempo. Gravar. Desenhar. Fotografar. Escrever em terceira pessoa. Escrever pra alguém. Provar diferentes tipos de narrativa.

Cultivar um diário de trabalho, um caderno de artista, uma espécie de mapa do caminho, onde seja possível registrar os rastros e marcas da pesquisa em suas diferentes materialidades e temporalidades. Criar um espaço íntimo e transparente, sem censura, que depois possa ser revisitado, fornecendo diferentes pistas a serem desenvolvidas ou simplesmente como

fonte de textos quentes que podem ser usados diretamente na narrativa final.

O Diário representa a sequência dos **pontos de referência** que um escritor estabelece e fixa para **reconhecer-se**, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto. É um caminho ainda viável, uma espécie de caminho de ronda que ladeia, vigia e, por vezes, duplica o outro caminho, aquele onde errar é a tarefa sem fim (BLANCHOT in JUNQUEIRA, 1997, p.9).

E não perder de vista que RECONTAR é sempre um ato de criação, pois envolve memória e seu fluxo circular e contínuo, em constante atualização. Toda narrativa se desenvolve no tempo, fala do tempo e no tempo. Ou em outras palavras: “explicar é sempre uma reformulação da experiência que se explica (MATURANA, 2001, p.42). E essa reformulação ou recriação é intimamente ligada com quem a formula e ao momento em que a formula e explicar uma experiência é uma experiência distinta da experiência que se pretende explicar.

Então, boa sorte pra nós!

Encerro com mais um trecho da fala da Sara Elton Panamby:

Indianara Alves Siqueira, pessoa de peito e pau, puta, ativista das ruas, das políticas transvestigêneres pontua em suas falas que a escrita é uma invenção masculina e heteronormativa que carrega consigo a morte de vários saberes solapados pelas histórias oficiais. A escrita silencia. Faço aqui então uma tentativa de uma escritura que possa abrir uma escuta vozes emudecidas pelo tempo dos homens, vozes estas que fazem parte de meu limitado compêndio de experiências. Pela ideia de uma radicalidade que revele raízes esquecidas. Segundo uma ética de expropriação e terrorismo poético, sabotar as estruturas por infiltração. É como uma casa, de uma pequena infiltração pode cair o muro... Queremos derrubar a Casa Grande (PANAMBY, 2017, p.17).

* * *

REFERÊNCIAS

BRUM, Eliane. **A Menina Quebrada e Outras Colunas de Eliane Brum**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

JUNQUEIRA, Márcia Rodrigues. In: ANDRADE, Paulo e SILVA, Sérgio Antonio (Org.). **Um corp’a’screver**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. p. 8-13.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

OZ, Amós. **De amor e trevas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

Acesso em: 08/02/2018

<<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>>

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

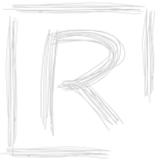
PANAMBY, Sara Elton. **Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne**. Pedregulhos pornográficos e ajuntamentos gózmicos para pesar. Eu não sabia que sangrava até o dia em que jorrei. 2017. 483fls. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de Um Corpo Desconhecido**. Trad. Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2012.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



O CONCEITO DE ESPETACULAR E A ENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA

EL CONCEPTO DE ESPECTACULAR Y LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA

THE CONCEPT OF SPECTACULAR AND THE CONTEMPORARY STAGING

Pedro Isaias Lucas Ferreira¹

RESUMO

Nas pesquisas recentes em artes cênicas observa-se a ocorrência de três diferentes usos do conceito de espetacular. Neste artigo esses três usos foram intitulados de “o espetacular como aquilo que atrai o olhar”; “o espetacular como poética da cena” e “o espetacular como acontecimento extra-rotineiro”. Além de analisar esses três usos recorrentes, este artigo avalia alguns desdobramentos de um caso específico em que essas três acepções coincidem, que é o caso do “corpo espetacular”.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, espetacularidade, performance.

RESUMEN

En las investigaciones recientes en las artes escénicas es posible observar la ocurrencia de tres usos distintos del concepto de espectacular. En este artículo estos tres usos son identificados como “el espectacular como lo que atrae el ojo”; “el espectacular como la poética de la escena” y el “espectacular como un evento fuera de rutina”. Este artículo analiza estos tres usos recurrentes del concepto de espectacular y evalúa algunos desarrollos para un caso específico en el que estos tres significados coinciden, como es el caso de " el cuerpo espectacular."

PALABRAS CLAVE: cuerpo, espectacularidad, performance.

ABSTRACT

In research in performing arts is possible to observe the occurrence of three different uses of the concept of spectacular. In this article these three uses were titled “spectacular as what attracts the eye”; “spectacular as poetry of the scene” and “spectacular as a non-routine event”. In addition to reviewing these three recurring uses, this article examines some developments of a particular case where these three meanings coincide, which is the case of "spectacular body."

KEYWORDS: body, performance, spectacularity.

* * *

¹Cineasta. Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral. Mestre em Artes Cênicas. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: arteriacine@gmail.com. Pesquisa em andamento na área de Etnocologia. Orientadora: Professora Inês Alcaraz Marocco.

Espetacular: o que atrai o olhar

O entendimento de que o espetacular é uma elaboração visual destinada a captar e manter a atenção de espectadores é muito presente em estudos sobre teatro, circo e até mesmo em cinema e arquitetura. O espetacular nesse caso é uma demonstração, uma exibição, algo posto para ser visto e que tem a capacidade de provocar o interesse, o assombro ou a curiosidade daquele que assiste. Em muitas situações, essa capacidade de atrair está associada à ideia de algo urdido com esmero para causar efeitos notáveis no público. Nessa acepção a espetacularidade é utilizada, às vezes, quase como um adjetivo que atesta um grau de eficácia a um evento que tem o objetivo de estabelecer um vínculo consistente com o espectador. Por vezes essa noção está associada ao resultado grandioso e à surpresa que instiga o olhar, valendo-se de recursos superlativos como a habilidade fora do comum ou o apelo irresistível aos sentidos, entre outros. É esse tipo de associação que pode ser identificado no trabalho sobre o melodrama e a espetacularidade, em que um grupo de pesquisa orientado pela professora Luciana Hartmann trabalhou com o que a autora chama de “elementos da encenação melodramática” (HARTMANN, 2008, p. 2). De acordo com esse trabalho, a espetacularidade “está entre as principais características do Melodrama” (HARTMANN, 2008, p. 2) e associada à “estética do admirável”, que segundo Jean Marie Thomasseau (THOMASSEAU, 2005, p.87) é o maravilhoso na cena melodramática, recheada de eventos de grande proporção como naufrágios, terremotos ou vulcões em erupção. O trabalho orientado por Luciana Hartmann também considera espetacularidade a grandiloquência dos elementos visuais reconhecível na encenação melodramática, como a sucessão de numerosos cenários – alguns com elementos gigantescos – além de efeitos de iluminação e de efeitos especiais como explosões e outras pirotecnias. O espetacular aqui se manifesta na atração e manutenção da atenção do espectador e os dispositivos visuais que operam esta tarefa denotam espetacularidade.

Em trabalhos sobre a atividade circense, a utilização do conceito de espetacular como uma demonstração de habilidades considera

implicitamente a atração do olhar como seu objetivo principal. A demonstração de acrobacias aparentemente impossíveis é uma estratégia para cativar a atenção do público. No circo, as habilidades são desenvolvidas e treinadas para provocar a expectativa e mantê-la em suspensão, pela excentricidade, pelo jogo cômico ou pelo perigo que inspiram. Mario Fernando Bolognese considera o circo uma “exposição espetacular das habilidades humanas” (BOLOGNESE, 2010, p. 11) que mistura teatro, música, dança e esportes variados. Para Bolognese a exposição de habilidades tende a reafirmar a supremacia humana em relação aos outros animais no ritual circense. Fica entendido que as demonstrações possuem excelência para induzir o público a um estado de ânimo que justifique a afirmação de Bolognese. Nesse caso, o espetacular ou a estupefação do olhar do espectador induziria a observação de uma demonstração de forças no ritual circense. Segundo o mesmo autor houve na história do circo um incremento da exposição de habilidades na doma dos animais, com destaque para os hipodramas, que na Europa do século XIX exaltavam os feitos guerreiros das conquistas coloniais e transformavam os cavalos em “atores principais” das representações (BOLOGNESE, 2010, p. 13). É conveniente observar que, se a performance dos cavalos era tão atrativa a ponto de torna-los o centro convergente dos olhares daquelas plateias, então, pode-se concluir que, além da habilidade do domador, a capacidade de execução dos animais também merece crédito. Se o treinador obteve êxito em seu trabalho, muito se deve à capacidade do cavalo de aprender os movimentos e de performá-los, a ponto de surpreender, de extasiar o público. Nesse sentido, o cavalo também seria um objeto espetacular, tanto quanto o cavaleiro que participava da cena e talvez fosse o seu domador. Ambos eram elementos visíveis a partir dos quais o espetacular se concretizava naquele drama de picadeiro.

Em uma comparação entre a cena teatral e a cena cinematográfica, Maria Helena da Costa aponta a diferença entre a sugestão provocada pelos elementos visíveis da cena teatral, em contraste com o “mecanismo de visualização do real” que é próprio do cinema (COSTA, 2011, p. 157).

Segundo a autora, o cinema tem a vocação para detalhar visualmente as imagens que o teatro só consegue evocar. Esse aspecto que ela denomina de “primazia visual” do cinema e seu poder ilusionístico é também o dispositivo espetacular que atrai o público para uma vivência virtual na sala escura. Costa afirma que “a noção de espetáculo” no cinema está alicerçada na “submersão do espectador” no universo visual do filme (COSTA, 2011, p.157). A partir dessas afirmações, podemos inferir que o espetacular em uma projeção cinematográfica se manifesta por meio do seu poder de reprodução de imagens. Da mesma forma, podemos supor que as imagens que são apenas sugeridas pela visualidade teatral também são espetaculares, uma vez que a atividade imaginativa estimulada pela vivência cênica também cativa o olhar do público e mantém sua atenção voltada para a cena. Nessa perspectiva, o encantamento visual ou o espetacular no teatro inclui as imagens que ultrapassam a materialidade da cena e existem por consequência da imaginação anônima do público.

O espetacular como poética da cena

A evolução da encenação como discurso artístico ocorreu a partir de textos teatrais que propunham formas específicas de representação – Tchekhov, Maeterlinck, Brecht, Beckett – e também a partir das propostas estéticas dos encenadores – Antoine, Stanislavski, Craig, o próprio Brecht e outros que vieram depois deles. O acontecimento teatral que durante muito tempo foi subordinado ao texto dramático e somente justificava sua existência caso fosse fiel às diretrizes do dramaturgo, passa a ser orientado pela concepção do encenador que se utiliza do texto para a construção de um discurso próprio. Esse discurso praticado ao longo das décadas constituiu uma poética da encenação e estudos teatrais recentes associam o conceito de espetacular a essa poesis. Assim, os elementos coordenados pela concepção do encenador e que concretizam a poética da cena, são considerados elementos da espetacularidade, como a luz, a sonoridade, o figurino e até mesmo a atuação. Vinicius Torres Machado afirma que no século XX a cena teatral passou a incluir procedimentos de outros campos artísticos como as

artes visuais e isso causou uma transformação no seu aspecto ficcional. Segundo Vinicius, a cena deixou de pertencer exclusivamente ao teatro e incorporou “formas de espetacularidade” oriundas das artes plásticas como o happening e a performance (MACHADO, 2015, p. 190). É certo que a crítica à artificialidade da representação teatral também contribuiu para o advento da performance na encenação, assim como a valorização do gesto autêntico também aproximou o teatro da dança moderna. O desejo e a experimentação de gerações de encenadores, críticos e autores realizaram alterações no plano ficcional da cena teatral. A textura ficcional do teatro passa a compor a figura do ator junto a do performer, a representação junto com a vivência e a experiência convival com a demonstração. Nessa composição os encenadores utilizam-se do que Vinicius Torres chama de “formas de espetacularidade” de outras artes como o circo, a dança, o cinema, além de reciclarem formas desprestigiadas pelo gosto erudito e que eram utilizadas no teatro popular, como o Music Hall, o Vaudeville e o teatro de rua.

A utilização do conceito de espetacular como poética da cena também pode ser observado no trabalho de Luis Fernando Ramos, que questiona a superação do paradigma dramático na cena teatral contemporânea. Na argumentação de Ramos os “fenômenos espetaculares” citados por Lehmann para caracterizar o pós-dramático como evolução histórica da crise do drama originado no século XIX, já eram identificáveis na ópera de Wagner, quando, segundo o autor, “o paradigma da poética do drama começa a ser substituído pelo de uma poética da cena” (RAMOS, 2006, p. 1-2). Para Ramos não houve uma progressiva desdramatização que culminou no teatro pós-dramático, mas sim, uma tensão crescente entre uma poética do espetáculo e uma poética do dramático, o que indicaria que o paradigma emergente no século XX seria o do “espetacular” (RAMOS, 2006, p. 1-2). Sem negar a ocorrência de uma desdramatização na cena teatral, Ramos rejeita o pós-dramático como um estado terminal, o coroamento, ou o ápice da crise do drama, porque o teatro contemporâneo, segundo o autor, continua a utilizar-se da poética do drama. A cena desdramatizada seria mais um procedimento espetacular, que junto a outros procedimentos, tem reposicionado o drama

dentro do rito teatral. Na proposição de Luis Fernando Ramos a desdramatização ocorreu por consequência do advento de práticas espetaculares que ampliaram as possibilidades do discurso cênico. Sendo assim, a cena desdramatizada seria mais um recurso poético da encenação do que um paradigma novo.

A validade do modelo pós-dramático supõe a eliminação da tensão entre a poesia do espetáculo e a poesia do drama, enquanto Ramos afirma que essa tensão é tão persistente que adquiriu “características próprias na contemporaneidade”. Uma dessas características seria uma espécie de reciclagem do uso da poética dramática na encenação de artistas contemporâneos como Robert Wilson e Robert Lepage (RAMOS, 2006, p. 8-9). No início do século XX a tensão entre o dramático e o espetacular gerou tanto manifestações anti-miméticas, quanto manifestações anti-espetaculares, como as críticas ao simbolismo, ao realismo e à teatralidade em Meyerhold. Na contemporaneidade a poética da cena pode até mesmo combinar esses vetores opostos e tornar orgânica a conjunção de performance e drama em uma mesma obra, por exemplo. Nessa perspectiva, o drama seria hoje mais um dos elementos que compõem a poética da cena, portanto, seria também um recurso espetacular, ainda que desdramatizado em algum nível.

O uso do conceito de espetacular como poética da cena está, portanto, associado ao desenvolvimento da encenação enquanto discurso. Talvez por isso, seu uso esteja presente em trabalhos que se utilizam de uma perspectiva histórica para abordar os fenômenos teatrais que ocorreram a partir da crise do drama e seus desdobramentos. Nesses casos o espetacular pode ser identificado com uma pluralidade de procedimentos cênicos, muitos deles externos ao teatro e que ascendem ao status de poética de acordo com a forma como são elaborados e arranjados pela concepção da encenação. A efetividade do espetacular enquanto poética está, portanto, intimamente ligada à coesão da proposta formal da encenação.

*

O espetacular como acontecimento extra-rotineiro

A associação do espetacular a situações ou eventos que fogem da rotina cotidiana pode ser encontrado em pesquisas que trabalham a partir do marco teórico da Etnocenologia. Para Armindo Bião, a espetacularidade é formada por “macroeventos que ultrapassam a rotina”, em contraste com a teatralidade, que seria formada por “microeventos da vida cotidiana” (BIÃO, 2009, p. 163). A espetacularidade seria uma categoria de jogos sociais “onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina” (BIÃO, 2009, p. 163). Dessa forma, a espetacularidade seria uma tipologia ou a natureza extraordinária que caracteriza um evento espetacular. Todos os que estão presentes e assistem o evento participam dele, para Bião, porém, a espetacularidade requer “um treinamento específico”. Isso equivale a dizer que em um cortejo circense a população que assiste a passagem dos artistas e dos animais é parte do espetáculo, porém a espetacularidade ocorre por meio da execução de técnicas corporais não cotidianas, que são treinadas pelos integrantes do circo e apresentadas nas ruas, um acontecimento que transtorna a rotina das pequenas cidades e manifesta o espetacular. Exemplo disso é a intervenção dos palhaços que subvertem a ordem séria dos acontecimentos e alteram o comportamento das pessoas com burlescas e técnicas cultivadas na palhaçaria. Alda Fátima Laborda afirma que o cortejo circense é animado pelo palhaço que faz “um convite absurdo” a “deixar de lado a máscara social” (LABORDA, 2013, p. 182). A adesão, mesmo que acanhada, de uma coletividade ao convite subversivo do palhaço muda a rotina de todos por alguns momentos. O palhaço Arrelia conta que saía montado em um burrico, “em posição contrária a cabeça do animal, voltado para o rabo” (LABORDA, 2013, p. 183); em outro circo o palhaço saía às ruas com perna de pau. Em ambos os casos, uma criançada se juntava ao redor do alarido e à medida que o cortejo avançava pela cidade, alguns adultos iam se somando aos que já seguiam a itinerância. Laborda comenta que muitas crianças nunca tinham visto “um homem tão alto”, para elas o cortejo do circo “cumpria a sua função de espetacular” (LABORDA, 2013, p. 184). De acordo com a autora a interação fora de rotina entre os palhaços e as crianças caracteriza

o espetacular e, de acordo com Bião, todo o cortejo seria um macroevento, portanto estaria na categoria da espetacularidade, que se constituiu como tal a partir do uso da perna de pau e de outras técnicas da palhaçaria para quebrar a rotina das ruas.

Algumas pesquisas que trabalham com referenciais da Etnocologia descrevem a espetacularidade de ritos religiosos e folguedos, como o Reisado Mulungu na Chapada Diamantina no interior da Bahia. Eloísa Brantes narra a sua inserção entre as reiseiras e descreve as práticas corporais do ritual do Reisado, uma maratona de cantoria sacra regada à cachaça, que atravessa vinte e cinco horas e é performada dentro das casas da comunidade, que são visitadas em procissão. Em sua narrativa descritiva Eloísa não faz indicações de quais são os indícios da espetacularidade no Reisado, mas ela empreende uma detalhada apresentação dessa mistura de folguedo com ritual sacro, na condição de reiseira e pesquisadora. Esse detalhamento evidencia o caráter extra-cotidiano do evento e as técnicas desenvolvidas pelas reiseiras para evocar o santo a partir de seus corpos. O que transforma a rotina é o canto e o corpo devoto é o seu suporte. O esforço de cantar mobiliza todo o corpo, a cachaça lubrifica a garganta, o cansaço é utilizado como elemento motivador de um estado alterado. O corpo em êxtase transmuta sofrimento em dor e imprime ao canto os matizes dessas sensações. “A expressão segurar o reis na garganta, utilizada pelas reiseiras, é significativa da importância do canto no ritual” (BRANTES, 2007, p. 36). “Cantar o Reis” é sinônimo de “Fazer o Reis” (BRANTES, 2007, p. 36). A entrega corporal que requer a cantoria eleva as reiseiras a um estado de ânimo que pode ser considerado extra-cotidiano. Além disso, a própria música cantada em mutirão e a interação com os habitantes das casas por onde passam, também não são cotidianas. Segundo a nomenclatura de Bião, o Reisado Mulungu é um macroevento e pertence à categoria de jogos que caracteriza a espetacularidade.

Na pesquisa de Cristiano Fontes sobre a espetacularidade da prática do Terço de Nossa Senhora da Comunidade do Salgado Grande, também há uma detalhada descrição dessa prática que remonta ao cristianismo ibérico

do período medieval. Em seu trabalho, Fontes utiliza o termo “práticas espetaculares” para designar as atividades extra-cotidianas que fazem parte da celebração do Terço em Salgado Grande (FONTES, 2008, p. 71). Entre essas práticas ele destaca o modo de recitar as orações e os procedimentos ritualísticos do evento. Em estudos de Etnocologia, a ritualização por si já caracteriza uma interrupção do fluxo da vida rotineira, uma vez que o aspecto liminar do ritual compreende a suspensão temporária das regras que normatizam o cotidiano. De acordo com Victor Turner, em seu trabalho sobre a antropologia da experiência, a fase liminar do ritual corresponde a uma “terra-de-ninguém” (TURNER, 2005, p. 183) na qual a estrutura régia da rotina é rompida, o que desestabiliza temporariamente o arranjo dos papéis sociais das pessoas que participam do ritual. O caráter anti-estrutural da fase liminar do ritual é para Turner uma possibilidade de se recorrer “às fontes do poder frequentemente inibidas na vida do modo indicativo da sociedade” (TURNER, 2005, p. 184). Essa desinibição de forças causa abalos nos modos de agir cotidianos. Nesse sentido as práticas ritualísticas do Terço em Salgado Grande também são práticas espetaculares.

O corpo espetacular

Os diferentes usos do conceito de espetacular possuem fronteiras difusas e muitas vezes seus significados são coincidentes. Existem casos em que o espetacular pode ser algo que atrai o olhar e também um evento extra-cotidiano. Ou, ao mesmo tempo em que é poética da cena, também tem a capacidade de atrair o olhar. Da mesma maneira, a espetacularidade dos elementos que constituem a poética da encenação também pode ser equiparada às práticas extra-cotidianas, que tornam um evento comunitário em um macroevento espetacular. Em ambos os casos, o espetacular pode se manifestar a partir da utilização de objetos especiais, manejados por um ou mais corpos. Em todos os casos observados o corpo é o suporte principal das atividades espetaculares. O corpo espetacular é um dos casos em que as três acepções do espetacular aqui estudadas valem ao mesmo tempo. Ou seja, o

corpo espetacular atrai o olhar, é o principal componente da poética da cena e também tem a capacidade de provocar situações não cotidianas. A demonstração de habilidades corporais do palhaço pode embaralhar momentaneamente os papéis sociais, assim como o corpo das reiseiras é o dispositivo mestre do extraordinário na celebração do Reisado do Mulungu.

O corpo espetacular interrompe o fluxo cotidiano da vida, atrai olhares e convida esses espectadores a participar da suspensão temporária dos comportamentos regrados do real e substituí-los pela ficção e pelo jogo, em cultos, festas, teatro, dança, procissões. O diálogo entre os corpos dos fiéis afirma a gravidade do contexto e o furor das suas crenças. O corpo é receptor e emissor de sinais, capaz de induzir e ser induzido a sensações. É o que Victor Turner sugere quando fala de “um fugaz estado de êxtase e sentido de união” (TURNER, 2005, p.185) que ocorre em um partilhamento de experiências que ele chama de *communitas* temporária. O corpo e suas potencialidades gestuais, vocais, facias – e até mesmo na imobilidade – é receptor e emissor capaz de vibrar em uníssono, em apresentações musicais, espetáculos teatrais e mesmo numa narração de causos. Luciana Hartmann em seu trabalho sobre corpos que contam histórias (HARTMANN, 2009, p.1) relaciona o espetacular na performance do contador de histórias com a transmissão de experiência. Hartmann descreve os recursos narrativos de Dona Nair de 69 anos, cujo engajamento físico no ato da contação dos causos é motivado pelo conjunto de opiniões que regem o tratamento literário que ela faz a partir do fato ocorrido. A força da vivificação de um evento passado é possível por meio de recursos corporais que transmitem e partilham experiências.

O corpo espetacular desde as propostas de Stanislavski, Meyerhold, Craig, Artaud, Brecht e Becket é o principal elemento poético da encenação. É certo que contemporaneamente existem experimentos teatrais que prescindem de atores, projetando faces em bonecos detalhadamente esculpidos. Mas, mesmo nesses eventos, para que o efeito teatral se complete com tais artifícios, as potencialidades do corpo como poética continuam sendo os principais recursos. Os corpos dos personagens sugeridos pelas

peças de Becket são elementos de expressão cênica que possuem um vínculo muito forte com a rede de significação de que fazem parte os outros objetos cênicos indicados em seus textos dramáticos. Os corpos e suas emanções não se dissociam dos objetos e do espaço que utilizam em cena. Grotowski desde a sua busca pelo teatro pobre até o teatro como acontecimento, sempre concentrou as suas pesquisas nos corpos dos atores. Um corpo que gasta energia e demonstra como o faz, expõe a si como doação que convida ao compartilhamento. Ao longo do século XX ocorreu uma aproximação da dança e do teatro, tanto a partir da iniciativa de encenadores, quanto de coreógrafos e que ficou evidente no trabalho de Pina Bausch e Ariane Mnouchkine. Desde então os recursos poéticos do corpo espetacular tem sido trabalhados como ponto de partida para a criação teatral. Na cultura de teatro de grupo contemporânea o aprimoramento dos recursos corporais é a medida da expressividade cênica que o espetáculo terá. Acrobacia, sapateado e práticas do atletismo são alguns dos recursos utilizados na cena contemporânea que exigem uma habilitação corporal para transformarem-se em recurso poético.

Na encenação contemporânea ou em eventos não cotidianos o corpo espetacular é o agente que provoca o olhar e transtorna a rotina com sua plasticidade poética. O corpo performa a cena, evoca imagens e causa empatia. O corpo ritualiza, dramatiza e desdramatiza. Ele faz o gesto e perturba-se ao mesmo tempo. O corpo emite e recebe o próprio sinal retransmitido por outros corpos. Nenhum objeto espetacular pode prescindir de um corpo que o maneje e ou interprete-o. O corpo é índice, suporte e receptor do espetacular.

* * *

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOLOGNESE, Mario Fernando. O Circo na História: Pluralidade Circense e as Revoluções Francesa e Soviética. In: **Revista Repertório: Teatro e Dança**. 2010, ano13, n. 15, pp.11-16. Artigo Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/558>. Acesso em 22 Julho de 2016.

BRANTES, Eloísa. A espetacularidade da performance ritual no Reisado do Mulungu (Chapada Diamantina - Bahia). In: **Relig. soc.** [online]. 2007, vol.27, n.1, pp.24-47. Artigo disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000100003&lng=en&nrm=iso. ISSN 0100-8587.

<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872007000100003>. Acesso em 18 de Maio de 2016.

COSTA, Maria Helena. A cena espetacular: Cinema e Arquitetura. In: **Revista ArtCultura**. 2011, v. 13, n. 23, p.155-165. Artigo disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br>. Acesso em 15 de Maio de 2016.

FONTES, Cristiano. **A Espetacularidade na prática do Terço de Nossa Senhora da Comunidade do Salgado Grande**. 2008. 117 páginas. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas defendida na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 30 de Junho de 2008. Disponível em: < <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9027> > Acesso em 18 de Maio de 2016.

HARTMANN, Luciana; PEREIRA, Henrique Daniel; GOMES, Deivid Machado; ROSSI, Luiza De; RIBEIRO, Aline Fernandes; ALBINO, GianeLuccas; Theobald Thiago. O Melodrama e a Espetacularidade. **Anais do IX Salão de Iniciação Científica da PUCRS**, 9, 2008, Porto Alegre. PUCRS, 2008. Disponível em: <http://www.pucrs.br/research/salao/2008-IXSalaoIC/> Acesso em 15 de Maio de 2016.

HARTMANN, Luciana; **Corpos que Contam Histórias: Performance e Identidade de “Contadores de Causos” da Fronteira**. **Repositório**

Institucional – Universidade de Brasília, 2009. Artigo disponível em < <http://repositorio.unb.br/handle/10482/13200>> Acesso em 1 de Maio de 2016.

LABORDA, Alda Fátima. Cortejo Circense: Trajeto Festivo. In: **Revista Repertório: Teatro e Dança**. 2013.2, n. 21, pp.178-185. Artigo disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12096/8639> Acesso em 1 de Maio de 2016.

MACHADO, Vinicius Torres. O Olhar no Limite da Percepção. In: **Revista Sala Preta**. 2015. Volume.15, n.2, pp. 188-197. Artigo disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/104485/107042> Acesso em 1 de Maio de 2016.

RAMOS, Luis Fernando. La Piedra de Toque. Pós Dramático ou Poética da Cena? In: **Revista de Humanidades**, Universidade de Brasilia, 2006, n. 52, pp.27-34. Artigo disponível em: <http://docplayer.com.br/17176473-La-piedra-de-toque-luiz-fernando-ramos-o-conceito-de-um-teatro-pos-dramatico-vem-galvanizando-o-interesse-de.html> Acesso em 1 de Maio de 2016.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. In: **Cadernos de Campo**, 2005, n. 13, pp.177-185. Artigo acessível em:

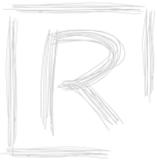
<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50265/54378>

Acesso em 10 de Janeiro de 2016.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



CORPO EM VISUALIDADES DIASPÓRICAS:
Dimensões políticas e estéticas da luz cênica

CUERPO EN VISUALIDADES DIASPÓRICAS:
Dimensiones políticas y estéticas de la luz escénica

BODY IN DIASPORIC VISUALITIES:
Political and aesthetic dimensions of scenic light

Dodi Tavares Borges Leal¹

RESUMO

A luz como encruzilhada do corpo tem sido um aspecto fundamental de encenações contemporâneas que buscam visualidades dissidentes. Quais os traços de expressão visual de corporalidades diaspóricas? Como desmontar poeticamente um corpo caracterizado por processos performativos étnico-raciais e de gênero hegemônicos? Este artigo pretende discutir o papel da iluminação cênica na construção de visualidades diaspóricas a partir de suas dimensões políticas e estéticas. Pretende-se verificar o potencial da luz cênica em apurar efeitos visuais de corporalidades em suas incidências indisciplinadas. Trataremos, então, de três aspectos da iluminação cênica como encruzilhada do corpo: sincretismo, abstrusidade e contágio. Almejamos, assim, refletir sobre os vetores sensíveis da luz cênica na expressão visual de corporalidades diaspóricas no quadro da produção teatral, de dança, cinematográfica e performativa.

PALAVRAS-CHAVE: iluminação cênica, poéticas do corpo, visualidades diaspóricas.

RESUMEN

La luz como encrucijada del cuerpo ha sido un aspecto fundamental de obras teatrales contemporáneas que buscan visualidades disidentes. ¿Cuáles son los rasgos de expresión visual de las corporalidades diaspóricas? ¿Cómo desmontar poeticamente un cuerpo caracterizado por procesos performativos étnico-raciales y de género hegemónicos? Este artículo pretende discutir el papel de la iluminación escénica en la construcción de visualidades diaspóricas a partir de sus dimensiones políticas y estéticas. Se pretende verificar el potencial de la luz escénica en apurar efectos visuales de corporalidades en sus incidencias indisciplinadas. Trataremos entonces de tres aspectos de la iluminación escénica como encrucijada del cuerpo: sincretismo, abstrusidad y contagio. Por lo tanto, anhelamos reflexionar sobre los vectores sensibles de la luz

¹ Professora da área de Artes Cênicas (Iluminação e novas tecnologias aplicadas ao corpo e à cena) do Centro de Formação em Artes (CFA) e do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) do Campus Sosígenes Costa (CSC) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP) e Licenciada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

escênica en la expresión visual de las corporalidades diaspóricas en el marco de la producción teatral, de danza, cinematográfica y performativa.

PALABRAS CLAVES: iluminación escênica, poéticas del cuerpo, visualidades diaspóricas.

ABSTRACT

Light as the crossroads of the body has been a fundamental aspect of contemporary theatre plays that seek dissident visualities. What are the visual expression traits of diasporic body? How to poetically dismantle a body characterized by performative ethno-racial and genre-hegemonic processes? This article intends to discuss the role of scenic lighting in the construction of diasporic visualities from its political and aesthetic dimensions. It is intended to verify the potential of scenic light in assessing visual effects of body in its interdisciplinary incidences. We will then deal with three aspects of scenic lighting as the crossroads of the body: syncretism, abstrusity and contagion. We aim, therefore, to reflect on the sensitive vectors of scenic light in the visual expression of diasporic bodies in the framework of theatrical, dance, cinematographic and performative production.

KEYWORDS: scenic lighting, body poetics, diasporic visualities.

* * *

Luz cênica como encruzilhada do corpo

As propriedades da iluminação cênica em sua relação com a corporalidade se conjugam em matrizes políticas e estéticas. Focos de tensão podem ser desvendados pela luz no corpo tanto quanto podem ser criados por ela no próprio corpo. Não apenas silhuetas, percebemos que a iluminação que se inscreve na corporalidade também produz síncope, as quais nos remetem a todas as informações corporais que podem ser perdidas, esquecidas ou desaparecidas. A visualidade desenhada pela luz cênica, neste sentido, não é um mero rastreamento dos sinais do corpo. Nosso argumento aqui é o de que a luz cênica promove nas encruzilhadas do corpo uma série de atividades que se não atuam sobre suas crises e abjeções dadas ou potenciais, as atenuam.

Criar marcas de luz, assim, é uma atividade de traduzir marcas do corpo. O corpo marcado que é por processos étnico-raciais, de gênero, de classe, dentre outros fatores de desigualdade social, tem na iluminação um atributo de marca-dor. Formulamos, preliminarmente pelo menos duas perguntas que nos parecem fundamentais numa discussão estética e política da iluminação cênica: a luz que ilumina um corpo, ilumina um corpo de que

cor?; a luz que ilumina um corpo ratifica sua cisgeneridade compulsória ou dá subsídios às suas configurações transgêneras (latentes ou ativadas)?

A luz cênica é sempre uma encruzilhada do corpo. De tal modo que não há cabimento pensar em corpo neutro, não há uma luz que seja neutra. O calibramento das forças e relaxamentos do corpo, por sua vez, também pode ser encontrado na dosagem de luz em termos tanto de sua vivacidade quanto como de sua atuação decisiva para a formulação de uma cena. Cena cotidiana e cena artística: amalgamadas uma na outra; bem como corpo e luz. Não porque são amalgamadas que não deixam arestas ou sobras. Pelo contrário! As inexatidões entre fato cotidiano e fato artístico e entre corpo e luz são as fontes mais explícitas das encruzilhadas que poderiam também ser apreendidas como o sedimento produzido pelo remanescente do encontro de misturas não homogêneas.

A química demonstra que o encontro entre soluto e solvente é raramente preciso (em termos de sua exatidão) sendo que a saturação é uma medida das soluções imprecisas mais comuns na natureza: dada uma quantidade nivelada de solvente, se há proporcionalmente mais soluto, trata-se de uma solução saturada; se há proporcionalmente menos soluto, trata-se de uma solução insaturada. Apesar da tentação, não procederemos a uma averiguação competitiva de solvência do fato cotidiano no fato artístico, ou vice-versa. Pretendemos, por um lado, indicar que a luz pode ser tanto soluto quanto solvente do corpo. É na reação da luz com o corpo que este se dispersa daquela ou a dissolve. Por outro lado, outro objetivo deste texto é apontar que a solvência ou insolvência entre luz e corpo sempre remete a uma marcação social que inevitavelmente se inscreve em encruzilhadas inexatas. Inexatas não porque há a impossibilidade de precisão entre luz e corpo, mas porque ambos são processos não naturalizantes. Neste sentido, as tentativas de apuração da luz cênica sobre o corpo sempre produzirão incidências indisciplinadas, sobras sociais inequacionáveis por uma matriz racionalista e perfectível. Para nos contermos apenas em dois marcadores sociais de desigualdade aos quais se interpõem a luz cênica em jogo com a corporalidade (étnico-racial e

performance de gênero), o racionalismo e a perfectibilidade são atributos visuais da branquitude e da cisnormatividade do corpo.

A procedência da conceituação de encruzilhada liga-se um contínuo processo de resistência: “(...) o conhecimento epistemológico afro-brasileiro construiu e (re)constrói cotidianamente a noção de encruzilhada com uma dupla acepção: compreende tanto o entrecruzamento de caminhos quanto uma ideia sobre um problema a ser resolvido ou ponto crítico” (SOARES, 2018, p.56). Para os fins de compreensão de apontamento político e estético dos processos sociais subjacentes entre luz e corpo cênicos, aproximamos a noção de encruzilhada à de transição de gênero (LEAL, 2018a). O ato de romper com a cisnormatividade em direção a formas e subjetividades transgêneras leva o corpo a um percebimento dos traços críticos de gênero incutidos sobre si desde o nascimento quando se normatiza quem é menino ou menina em função de seu órgão genital (perspectiva essa que assume uma genitalização do gênero). Bancar o nascimento de bebês trans tem sido uma resistência nupérrima em andamento em alguns contextos, mas ainda é pouco conhecida infelizmente (LEAL, *Idem*). Encruzilhada como uma construção permanente de caminhos do corpo, um saber afro-brasileiro riquíssimo e em constante invenção, pode nos ajudar a perceber características do enfrentamento social do corpo quando performa a transgeneridade. De fato, não apenas o corpo e seus marcadores étnico-raciais e de gênero, a luz também é um fator espacial que atua em relação visual crítica com os caminhos sociais do corpo.

A respeito especificamente da espacialidade do corpo, vejamos a seguir como que os dispositivos da iluminação são desdobrados na cena contemporânea com o intuito de averiguar os paradigmas que são equacionados na produção artística teatral, de dança, cinematográfica e performativa mais recente. Pretendemos observar em que lógicas espaciais do corpo a luz cênica se apresenta como mecanismo político e estético de expressão visual.

*

Dispositivos de luz na espacialidade da cena contemporânea

Pretendemos estabelecer as características de dispositivos de luz de três modos distintos de configuração espacial por meio da teatralidade. Neste sentido, buscaremos observar o potencial da luz como desenho do espaço cênico: na sala de espetáculo; no espaço público; e na transformação de locais simbolicamente designados no social. O intuito é de estabelecer linhas de relação dos aspectos de tensão da luz no espaço da cena com propriedades de manifestação da luz com a corporalidade. Tomamos a criação cênica como campo artístico de observação, a partir do qual visamos levantar paradigmas que podem eventualmente ser de utilidade para as processualidades de outras linguagens artísticas como o cinema, a dança, a performance, etc.

Primeiramente, sobre o papel da luz cênica no teatro de formas animadas, no âmbito da sala de espetáculo, (COSTA, 2016, p.257) afirma que: “a iluminação é suporte estético ou técnico na arte da animação e um dos pilares da construção dramática do teatro negro, já que sua base é a luz”². O destaque da luz como articuladora dramática fundamental da cena tem sido uma busca de produções teatrais desde muito antes da encenação de *Dido & Enéas* por Gordon Craig em Londres no ano de 1900, a qual apenas sublinhou a relevância da iluminação cênica na composição teatral (INNES, 1998; SARAIVA, 1989). No que se refere à corporalidade transgênera, a realização da luz em sala de espetáculos parece estar associada a uma maior capacidade de projeção das formas de operação do gênero para além da cisnormatividade (LEAL, 2018b). Foi neste sentido que formulei o termo LUZVESTI (luz + travesti) almejando indicar a força lírica de desobediências de gênero a partir do potencial performativo da luz cênica.

No espaço público, por sua vez, destacamos o papel da iluminação cênica contra a fantasmagoria do social que, de acordo com Néspoli (2017) é uma das características da encenação *Bom Retiro, 958 metros*, da companhia paulistana Teatro da Vertigem.

² Ao mencionar o teatro negro, o autor se refere às produções teatrais realizadas em sala de espetáculo. No entanto já que nenhum corpo é racialmente neutro como comentamos, fica uma pergunta sugestiva: quais as características da iluminação cênica do corpo negro?

A fantasmagoria diz respeito a um modo de estar no mundo, à colonização da subjetividade pelo sistema capitalista que controla desejos e as ações por ele movidas, ao esvaziamento do espaço público e à perda da noção de coletividade como um interesse acima do indivíduo e do restrito grupo familiar (...). (NÉSPOLI, *Idem*, p.95).

Ora, o corpo no espaço público, quando em atuação com a luz cênica, nos parece ter um potencial de por em xeque a fantasmagoria criada pelos protocolos produtivos que o alvejam. A insubordinação do corpo no social é uma matéria de iluminação cênica dado que os descompassos corporais à disciplina econômica recebem uma atuação de luz que reforça ou que combate tal fantasmagoria. Na cena contemporânea em geral acompanhamos que as novas experimentações de dispositivos de luz geram achados que vem promovendo alterações no olhar sobre as dinâmicas sociais da corporalidade no espaço.

O que nos leva ao último modo de configuração da cena no espaço: a transformação de locais simbolicamente designados no social. Nos referiremos aqui ao próprio Teatro da Vertigem que, em encenações como *O Paraíso Perdido*, a luz cênica opera uma ressignificação do espaço. A tensão entre o conteúdo ficcional e aquele apresentado pela igreja onde a peça foi encenada, visou uma verdadeira ocupação cênica do espaço num confronto de significações e não uma redundância ou ilustração (ARAÚJO, 2011). Os grandes fachos de luz verticalizados perpendicularmente aos vitrais diagonalizados do espaço ecumênico, bem como as asas insinuadas pela iluminação em um ator de braços abertos destacam arranjos em que a luz cênica mesmo diante de propensões sacralizadas do espaço e do corpo pode gerar lances líricos que não podem jamais ser apreendidos exclusivamente pelos mecanismos sociais normativos.

Ainda no que diz respeito às propriedades espaciais da luz em sua relação com o corpo, desenvolveremos a seguir uma breve reflexão a respeito de dois modos configurativos distintos das visualidades diaspóricas: as topografias e as chapadas.

*

Visualidades diaspóricas: desobediências topográficas e diversidade chapada

Ao tratar do corpo e seus processos de visualidades diaspóricas tomaremos mais especificamente o marcador social de performance de gênero como fator de análise. Pretendemos diferenciar uma abordagem que nomeamos aqui de desobediências topográficas de uma outra que chamamos de diversidade chapada. Não se trata necessariamente de matizar qual corpo não hegemônico padece mais que o outro em função das normatividades de gênero, mas de perceber que a depender do tipo paradigmático a que se vinculam as visualidades diaspóricas destes corpos, tais configurações tendem a corroborar ou a resistir às hegemonias.

Ao longo do século XX, a criação de luz para a cena teatral se deparou com uma novidade importante no que se refere à espacialidade visual em oposição à arte da pintura. A mobilidade requerida pela teatralidade dialogando diretamente com a espacialidade multi-dimensionalizada trouxe à luz cênica um desafio estético e político que, como argumentaremos, tem que ver com a estética e a política da presença dos corpos no espaço do cotidiano e no espaço cênico.

O teatro é uma arte que se desenvolve no espaço e no tempo, ao contrário daquelas que são espaciais mas são imóveis (como a pintura, a escultura e arquitetura) ou as que são temporais mas permanecem imóveis em relação ao espaço (literatura e música). (CAMARGO, 2000, p.28-29).

A inscrição do corpo no espaço diz respeito não apenas ao seu fator de mobilidade, mas também sobre seu aspecto estruturado e estruturante. Ou seja, o espaço é sempre uma disposição acidental mais ou menos controlada na qual a presença do corpo humano em suas características de peso, altura, amplitude, etc. atua visualmente. No entanto, a recíproca é verdadeira: o espaço, topográfico que é, tem suas próprias características de peso, altura, amplitude, etc. as quais, por sua vez, atuam sobre o corpo humano. Não se trata, neste sentido, de percebermos apenas o rompimento com a bidimensionalidade da pintura, mas inferir, sobretudo, que o mundo não é feito de planícies ou de superfícies inteiramente planas.

Ora, as visualidades diaspóricas de gênero, ligadas ao caminho traçado pelo corpo em vetores transgêneros, opondo-se à sua cisgenerificação compulsória ao nascer, leva sujeitos a percursos completamente diferentes. Sobretudo quando a cisgeneridade de seu corpo é tão naturalizada que formas trans sequer são cogitadas para si. E, ao contrário do que faz supor o discurso de luta importado dos anos 1960, sobretudo no que se refere às dissidências sexuais, a inscrição da performance de gênero no espaço diz menos sobre o potencial de diversidade e mais sobre o potencial de desobediência.

A noção de diversidade nos leva a uma incorporação de diferenças sociais a um patamar uniforme de disposição das corporalidades e subjetividades quando de fato estas são topográficas e não obedecem a um arranjo espacial chapado em linha reta. Desobedecer gênero é maneira experiencial de observar os acidentes sociais do corpo no espaço, para muito além da prerrogativa de inserção. Ora, a inclusividade subjacente à operação da diversidade traz consigo pelo menos dois problemas visuais: o primeiro é justamente o nivelamento topográfico ao qual devem se submeter formas diaspóricas de gênero, deitando-se sob uma superfície plana; o segundo é o grau corruptivo no qual o discurso da diversidade se mostra cada vez mais cooptável pelas forças capitalistas, no que temos chamado *depinkmoney*.

A lida estrutural das visualidades de gênero investigadas pela iluminação cênica não pode reduzir-se a um equilíbrio de relevo supondo que a inserção de diferenças sociais num todo capitalista plano pode sustentar a existência destas mesmas diferenças em igualdade de condições. O discurso da diversidade está fadado ao fracasso por conta da sua suposição chapada de visualidade. Desobedecer gênero nos parece uma forma topográfica experiencial na qual o corpo vela e/ou desvela seu percurso interrogativo sobre as normatividades. Neste sentido, a luz cênica à serviço da diversidade pode, na realidade, estar à serviço do capitalismo. E quais, então, poderiam ser paradigmas da luz numa perspectiva que nos informasse mais

propriamente sobre as condições de desobediência às normatividades sociais?

Vejamos, a seguir, os três aspectos poéticos que aventamos à iluminação cênica como encruzilhada do corpo: o sincretismo, a abstrusidade e o contágio.

Iluminação cênica como poética de sincretismo, abstrusidade e contágio

A partir da assunção de que problemas e soluções podem eventualmente ser falsos, mas corporalmente são sempre reais (GREINER, 2010) e da constatação de que “(...) o vocábulo crise já não desperta modos transformativos das opressões (...)” (LEAL e DENNY, 2018, p.17), necessitamos angariar os modos poéticos de escrita das visualidades do corpo que são ativados na contemporaneidade, e também apesar dela. Pontuaremos brevemente aqui três possíveis atributos que a iluminação cênica pode assumir neste processo tendo os nós do tempo social como fator de encruzilhada do corpo.

“O discurso cênico fez da iluminação expressiva um articulador sintático, capaz de reestruturar e reorganizar todas as mensagens visuais do palco” (CAMARGO, 2000, p.85). Ora, se tomamos esta operação da luz no sentido de articulação da visualidade da cena, percebemos rapidamente que as associações despendidas na iluminação em relação ao corpo e outros aparatos cênicos nunca será o de uma fusão uniforme dos elementos. O sincretismo do qual falamos difere de uma ideia de junção de elementos com equivalência de poder visual. Retomando as noções de soluto e de solvente, a mistura de sintetização da tensão entre marcadores sociais de desigualdade por meio da luz cênica nunca terá uma resultante sincrética estática, naturalizante ou capaz de apagar os rastros estéticos e políticos das corporalidades. Neste sentido, por exemplo, as forças do corpo negro e/ou do corpo transgênero, em tensão com as forças do corpo branco e/ou cisgênero não deverão ter na luz cênica um aparelhamento de neutralização de suas condições sociais. Pelo contrário, a luz cênica pode agir seja para reforçar a

desigualdade seja para aportar subsídios expressivos de resistência às corporalidades não hegemônicas. O sincretismo como poética de encruzilhada regida pela iluminação nunca será, então, uma homogeneização de traços visuais do corpo em cena.

A abstrusidade, por sua vez, traz à tona o aspecto rústico ou bruto inerente à plasticidade na qual se conjugam visualmente as formas hegemônicas e não hegemônicas do corpo. Ora, mais do que a busca por uma espécie de lapidação, a luz cênica tem um papel de fazer enxergar frestas do absurdo visual que escapa às normatividades dando ensejos dos fracassos das tendências totalizantes que, em termos étnico-raciais e de performance de gênero, são matizados pela branquitude e pela cisnormatividade. A averiguação da poética da corporalidade abstrusa por meio da luz cênica, porém, não se resume a uma desocultação de algo que deva ou até mesmo possa ser apreendida por hegemonias. Trata-se de perceber as condições em que os corpos não pertencentes às lógicas étnico-raciais e de performance de gênero dominantes podem informar os corpos hegemônicos sobre suas indelicadezas próprias. A busca por descompostura ou descortesia visual pode ser, assim, um indício operativo que nos aproxima do terceiro fator: o contágio.

A transmissibilidade entre experiências é fator decisivo não apenas para estímulo de transformações sociais, mas, muitas vezes, de sustentação destas transformações. O corpo é sempre mídia de si mesmo, por mais que possa suportar informações que aparentemente não lhe dizem respeito. A porosidade entre uma experiência que se propagou entre corpos talvez seja da mesma ordem da flexibilidade inerente à relação do corpo consigo mesmo enquanto matéria de referência. Cabe dizer que auferimos que a inspiração visual pode ser uma forma de dismantelar normatividades na medida em que não esteja condicionada à linha reta e chapada da diversidade como comentamos na seção anterior. O contágio que promove derrocada visual de hegemonias é sempre desobediente e topográfico e, ciclicamente, nos remete ao sincretismo: luz cênica como geradora de estalos entre os choques visuais das encruzilhadas do corpo.

Fecharemos o texto com algumas breves considerações, dispostas na seção a seguir, nas quais buscamos vetorizar indícios de discussão para a pergunta: é possível testemunhar visualmente o invisível do corpo por meio da luz cênica?

Insurgências de luz e testemunho visual do invisível no corpo

A linguagem da luz é fundamentalmente a principal matéria que torna a cena visiva (TUDELLA, 2018). No entanto, de que cena estamos falando? Ou melhor, quais são os corpos que estão em cena? Esta nos parece ser uma pergunta perigosa às normatividades sociais que talvez dependam de um aparato cênico de luz que sirva inabalavelmente à branquitudecigênera. Tratar de visibilidade ou invisibilidade do corpo por meio da iluminação cênica é uma matéria tão estética quanto política.

A questão do invisível permeia nossa existência em muitos níveis. (...) O saber pode nos fazer ver ou não ver, assim como o não saber pode gerar as mesmas possibilidades. A visão, assim como os outros sentidos, não é simplesmente objetiva; ela não é pura nem neutra. A visão tem muitas camadas que não se cristalizam necessariamente. Ela é catalisadora de muitos processos, fato que a torna, por sua vez, indissociável do invisível. (BONFITTO, 2009, p.XXI).

Um fator insurgente da luz cênica é proporcionar a oportunidade que cada corpo assuma suas incertezas visuais quiçá para aproximarmos-nos de romper com nossas certezas relativas ao invisível. Neste sentido, testemunhar não seria apenas uma referencialidade daquilo que se vê ou do que é possível de se ver. O testemunho visual do invisível no corpo, quando interposto à branquitude e à cisgeneridade, por exemplo, pode dizer respeito à sua convocação a despir-se de seus atributos hegemônicos. Conhecidos ou não, os atributos estéticos e políticos normativos brancos e cis em todos os corpos são invisíveis até certo ponto: o ponto em que se quer ver.

* * *

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antonio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2011.
- BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.
- COSTA, Felisberto Sabino. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramáticos do teatro de animação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- INNES, C. D. **Edward Gordon Craig**: a vision of theatre. London: Taylor & Francis, 1998.
- LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. Tese (Doutorado em Psicologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018a.
- LEAL, Dodi. **Luzvesti: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero**. Salvador: Devires, 2018b.
- LEAL, Dodi. DENNY, Marcelo. Apresentação: gênero entre a crise e a insurreição. *In*: Leal, Dodi. Denny, Marcelo. **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Annablume, 2018.
- NÉSPOLI, Beth. Teatro da Vertigem: uma cena na Ágora. *In*: Desgranges, Flávio. Simões, Giuliana (Orgs.). **O ato do espectador teatral**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017.
- SANTANA, Marcelo Augusto. **Haja luz**: manual de iluminação cênica. Brasília: Senac DF, 2016.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Iluminação teatral**: história, estética e técnica. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

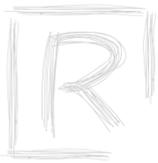
SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

TUDELLA, Eduardo Augusto. Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, práxis e imagem. *In: Urdimento*, v.1, n.31, p.78-94, abril. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2018.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



ISTO NÃO É UMA PERSONAGEM
O processo de Anna Karasińska

ESTO NO ES UN PERSONAJE
El proceso de Anna Karasińska

THIS IS NOT A CHARACTER
The process of Anna Karasińska

Patrícia Teles Sobreira de Souza¹

RESUMO

O estudo aborda o procedimento de criação cênica desenvolvido pela diretora polonesa, Anna Karasińska, durante a residência artística realizada no TEMPO FESTIVAL (2018). A pesquisa visa uma reflexão sobre o 'processo' de Karasińska, termo que utiliza para definir sua práxis, assim como uma análise dos mecanismos de produção adotados pela artista cujo trabalho fundamenta-se na presença cênica.

PALAVRAS-CHAVE: presença, representação, teatro.

RESUMEN

El estudio aborda el procedimiento de creación escénica desarrollado por la directora polaca, Anna Karasińska, durante la residencia artística realizada en el TIEMPO FESTIVAL (2018). La investigación busca una reflexión sobre el 'proceso' de Karasińska, término que utiliza para definir su praxis, así como un análisis de los mecanismos de producción adoptados por la artista cuyo trabajo se fundamenta en la presencia escénica.

Palabras clave: presencia, representación, teatro.

ABSTRACT

The study explores the scenic creation procedure developed for the polish director, Anna Karasińska, during the artistic residency held at TEMPO FESTIVAL (2018). The research aims at a reflection on the 'process' of Karasińska, term that she uses to define her praxis, as well as an analysis of the production mechanisms adopted by the artist whose work is based on the scenic presence.

KEYWORDS: presence, representation, theater.

* * *

Em 2015, Anna Karasińska estreou no teatro com a direção da peça *Ewelina's Crying (Ewelina Chora)*, montagem realizada pelo *TR Warszawa* em Varsóvia. A diretora polonesa possui formação em cinema e filosofia e,

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília e bolsista da CAPES; E-mail: patriciateles86@gmail.com.

apesar dos poucos anos dedicados à direção teatral, destacou-se na área por ‘desenferrujar’ a práxis teatral contemporânea e pelo caráter criativo de suas produções. Em *Ewelina Chora*, Anna promove um dinâmico jogo de linguagem, no qual, três atores renomados na Polônia representam atores amadores que, por sua vez, representam os atores consagrados. Em outras palavras, os renomados Adam Woronowicz, Maria Maj e Rafael Máckowiak, representam atores inexperientes representando a eles mesmos.

The actors taking part in the production attempt to play themselves as imagined by someone else. Other people's visions and fantasies are brought to bear on the performers' true selves. Unable to rebut what is being said about them, they remain stuck in their arbitrary and incomplete representations. As a result of this multiplicity of roles it is hard to say who is actually saying the lines spoken on stage.² (TR WARSZAWA, 2015).

Neste imbricamento de camadas entre referente e significante, um quarto elemento rompe com a narrativa apresentada pelos demais. A atriz que dá o nome ao trabalho, Ewelina Pankowska, é a única do elenco que não representa uma pessoa que representa a ela mesma. Ewelina se anuncia em cena como alguém que deve figurar outra atriz: Magdalena Cielecka, uma artista célebre na Polônia. O contraponto de Ewelina é fundamental para o desenvolvimento do texto cênico, pois é sua presença que articula o contraste no jogo. No palco, somente Ewelina não se enquadra na função de representar a si mesma por meio do ‘filtro’, da outridade, o que promove o ruído simbólico na tessitura poética da obra.

Em meio a essa dinâmica polissêmica, Anna articula o essencial para a cena: nenhum cenário, palco italiano, poucos recursos de iluminação, figurinos cotidianos, um microfone e marcas feitas com fita crepe no chão para sinalizar o lugar onde os atores devem se posicionar (fig.1). As demarcações são grandes e, portanto, vistas pelo público, o que revela a ironia da artista em jogar com as especificidades do teatro para desconstruí-lo. A caixa preta está aberta e estabelece a quebra da ilusão, qualidade

² Os atores que participam da produção tentam interpretar a si mesmos como imaginados por outra pessoa. As visões e fantasias de terceiros são trazidas para o verdadeiro eu dos intérpretes. Incapaz de refutar o que está sendo dito sobre eles, os atores permanecem presos em suas representações arbitrárias e incompletas. Como resultado dessa multiplicidade de papéis, é difícil dizer quem está realmente dizendo as falas no palco. (Tradução nossa). Release de *Ewelina Chora*. Disponível em: <http://trwarszawa.pl/en/spektakle/ewelinas-crying/> Consultado em 16 nov.2018.

eminente da cena contemporânea: “Se o teatro deve oferecer uma verdade, precisa então se dar a reconhecer e se expor como ficção e em seu processo de produção de ficções, em vez de enganar a esse respeito” (LEHMANN, 2007, p. 176).

A complexidade da obra reside na presença dos atores e na narrativa criada por Anna com base no material ‘coletado’ durante os ensaios. O procedimento de criação da cena se dá por meio do *working in progress*, portanto, valoriza o caráter experimental e o processo de montagem em detrimento de uma lógica cartesiana que prioriza o ‘produto final acabado’.

A criação pelo *working in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridação de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem (COHEN, 2006, p.1).

O *leitmotiv* de *Ewelina Chora* surge a partir do trabalho processual de Anna. A diretora relata que ensaiou com não-atores e que a partir desse laboratório desenvolveu a poética para a montagem da peça. Somente no estágio final de ensaios que o elenco entrou no processo, neste momento, o repertório coletado a partir da vivência com os não-atores foi transformado e reinventado no corpo dos quatro atuantes profissionais.



Figura 1 - *Ewelina Chora* (2015), direção: Anna Karasińska
 Fonte: <http://trwarszawa.pl/en/spektakle/ewelinas-crying/>

Karasińska promove um giro na linguagem que remete a ideia de ‘representação’ sem cair no contexto aristotélico *demímesis*. Para além do

‘papal’ que cada um representa, o trabalho dos atores está fundamentado na presença. Deste modo, o objetivo não é ser o mais verosímil possível, mas de apresentar uma *situação*, na qual diluísse a ideia de interpretação de uma personagem em virtude do jogo de representação, onde as camadas de significação estão abertas ao espectador. O jogo fundamenta-se principalmente por meio da linguagem verbal, a partir do anunciado do significante, por exemplo, se uma atriz verbaliza que é uma cobra, o código com o espectador está estabelecido. Ao ver a atriz em cena, o público saberá que ela representa uma cobra, apenas por sua presença, sem a necessidade de execução de movimentos corporais ou ruídos que remetam ao animal.

Neste âmbito, representar é significar, e com este giro Karasińska transcende a questões antimiméticas assumidas como propriedades do teatro contemporâneo. Segundo Lehmann (2007), “o signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante” (p.157), o autor afirma que o corpo se *absolutiza* na medida em que o teatro pós-dramático se afasta de uma ‘estrutura mental inteligível’, “uma vez que o corpo não expõe nada além de si mesmo, a renúncia a significação pelo corpo e a orientação para um corpo de gestos destituídos de sentido” (p.158). Neste contexto, Lehmann observa a partir dos anos 1970 a emergência de uma prática cênica que rompe com o modelo de teatro dramático. Dentre o *modus operandi* desse ‘novo teatro’, está a dissolução da ideia de ‘personagem’.

Contudo, para além da construção da personagem e do ator-performer, que não representa nada para além de si mesmo, o teatro contemporâneo se desdobra em variáveis múltiplas que trabalha a significação do corpo pela metalinguagem. A esse respeito, Fèral (2015) afirma que no *teatro performativo*, “o ator apare aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu jogo, seu corpo, suas competências técnicas são colocadas na frente” (p.120). Segundo a autora, “o performer instala a ambiguidade de significações, os deslocamentos dos códigos, os deslizes de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (p.122). Nessa conjuntura encontra-se o trabalho de Karasińska, que desconstrói e reorganiza os signos teatrais por meio da presença dos atores

como significantes, mas que contrapõem-se ao conceito clássico de representação assim como ao completo esvaziamento de sentido.

Em *Ewelina Chora*, os atores são corpos presentes no aqui-agora do acontecimento teatral que utilizam da teatralidade, da desarticulação dos códigos e das convenções do teatro para mostrar como representam uma *situação*. Camadas de sentido são sobrepostas neste jogo semântico no qual os espectadores são cúmplices dos artifícios de representação dos atores. A potência criativa de Karasińska reside, entre outros fatores, na valorização da ‘presença’ sem rechaçar ou anular as possibilidades da representação. Trata-se, portanto, de emancipar a representação, de pensá-la para além do caráter ilusório de tentativa de reprodução da ‘realidade’, mas, por outro lado,

que, ao invés de reunir, de modo estático, signos ou um metatexto, o considere enquanto um processo dinâmico que acontece no curso do tempo e que é efetivamente produzido pelo ator, (...) Constatamos hoje uma emancipação gradual dos elementos da representação teatral e observamos uma mudança estrutural: a renúncia à unidade orgânica ordenada *a priori* e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta para o espectador (DORT, 2013, p.50-51).

Em 2016, Karasińska apresentou *Ewelina Chora* no *TEMPO FESTIVAL (Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro)* e em outubro de 2018 retornou ao Rio de Janeiro para ministrar sua residência artística na *Sede das Cias*. Para este projeto, Anna selecionou dez artistas cênicos brasileiros que participaram dos dez dias de imersão: Carlos Bruno, Catarina Romano, Gabriela Carrillo, Guilherme Martins, Hugo Souza, Ismael Queiroz, Juliana França, Kali Ôza, Laura Nielsen e Patrícia Teles. Além dos selecionados, Tracy Segal participou da residência como tradutora e colaborada. A chamada para seleção de artistas destacou o caráter experimental da investigação, ressaltou que haveria uma apresentação aberta ao público no final da imersão e que não havia nenhum texto ou temática pré-estabelecida pela diretora.

Inicialmente o processo de Karasińska se desenvolveu por meio de extensivas conversas, nas quais pudemos comunicar nossas inquietações e reflexões sobre temas históricos e pessoais: colonização, escravidão, sexualidade, preconceitos, identidade, entre outros. Já nos primeiros dias de

processo a política surgiu como uma possível vertente da pesquisa. A residência artística ocorreu no período de campanha eleitoral para o segundo turno, momento de conflitos, divergências e de grande mobilização nas ruas. Portanto, a política parecia um mote óbvio e recorrente, porém foi recebida positivamente pela maioria dos integrantes do grupo que destacaram a urgência do assunto.

Particularmente fui reticente, considerei o tema pouco frutífero devido ao desgaste nas redes sociais, nas ruas e no convívio familiar que os brasileiros enfrentaram intensamente. Ademais, todos nós concordávamos e estávamos fortemente convictos da nossa escolha política, o que me preocupou em tornar nossa apresentação do processo em uma manifestação panfletária que atingiria apenas as pessoas que concordavam com nosso discurso. Não obstante, o desafio de abordar um tema tão maçante a partir de um ponto de vista criativo e singular me manteve conectada ao processo. Anna a todo momento demonstrou-se ciente dos riscos que implicariam suas escolhas, inclusive destacando seu lugar de fala como estrangeira europeia.

Posteriormente, Karasińska introduziu no grupo outro acontecimento recente: o incêndio que destruiu o Museu Nacional na Quinta da Boa Vista. Novamente um tema atual e específico do Brasil, de grande repercussão na mídia nacional e internacional, gatilho para debates múltiplos: memória, preservação, privatização, precariedade, patrimônio, etc. Uma de suas preocupações primordiais era o modo como um tópico poderia ser abordado, como descamar o pensamento para livrar-se das obviedades (que de modo geral surgem em uma primeira aproximação a uma ideia) e penetrar uma esfera mais densa e fértil de possibilidades poéticas para a cena.

*



Figura 2 – Apresentação do Processo - Residência Artística com Anna Karasińska (2018)
Foto: Elisa Mendes

À vista disso, uma das estratégias adotadas por Anna era a proposição de exercícios práticos, nos dez dias de residência artística realizamos distintas atividades que auxiliaram na estruturação da montagem:

- **Exercício de Frases:** no dia seguinte à nossa longa conversa sobre as eleições, Anna solicitou que escrevêssemos frases sobre a vivência do dia anterior. Apontamentos que não estivessem diretamente relacionadas ao evento político, como ações realizadas, frases que foram faladas (podendo ser inventadas) a partir do que foi dito, o estado do corpo naquele momento. Como, por exemplo:

- Eu digo o que penso.
- Vamos fugir? Ir para Espanha!
- Estou ficando sem voz.
- Minha bunda dói de tanto ficar sentada.
- Impaciente, dizíamos todos a mesma coisa com palavras diferentes.
- Lembrei que amanhã é dia de acordar cedo e fazer faxina na cozinha.
- Algumas pessoas levantam e saem da roda, sem se justificar nem pedir licença. Isso me incomoda muito.
- Não consigo dormir pensando no nosso terrível futuro.
- Agora essa posição também está doendo a minha bunda.
- Sinto-me impotente.
- Desculpe, mas não tem a ver com opinião, é fato.

O objetivo era alcançar outros modos de nos aproximarmos do tema, no lugar de pensar uma apresentação teatral que versa sobre política, pensar uma montagem cujo tema são artistas que falam, ou tentam falar, sobre política. Um pequeno giro conceitual que transforma toda a relação com a cena. Posteriormente, Anna montou um ‘quebra-cabeça’ com as frases para que fossem ditas sem uma sequência lógica ou linear, mas o material engessado no papel perdeu seu frescor no corpo, e, portanto, foi descartado.

- **Exercício de Mentiras:** em uma folha de papel escrevemos mentiras sobre o Brasil. Novamente uma proposta para produção de material poético e um exercício para deslocar o pensamento para outros contextos menos evidentes. Surgiram sentenças baseadas em fatos e personagens históricos, estereótipos, *fakenews*, entre outros:

- Zumbi dos Palmares assinou a Lei Áurea.
- Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil.
- O aborto é legal.
- Não existe racismo no Brasil.
- Somos todos veganos.
- É absolutamente normal andar nu na rua. O Brasil é a primeira nação naturista do mundo.
- Brasil e Venezuela tornaram-se uma única nação.
- Colonizamos Plutão.

- **Exercício de Partituras:** deveríamos pensar e escrever os sete momentos mais marcantes da nossa trajetória como artistas, trabalhos que realizamos e que foram importantes no nosso desenvolvimento profissional. Em seguida, Anna solicitou que descartássemos dois momentos descritos, visando chegar as cinco experiências mais intensas de cada um. O exercício foi realizado individualmente, sem que tomássemos conhecimento do conteúdo dos demais. A última etapa consistia em criar uma partitura a partir da narrativa que desenvolvemos no papel. O resultado foram composições corporais abstratas e outras mais atreladas ao sentido do texto.

- **Exercício de Receitas:** neste exercício inventamos indagações sobre como teria sido nossa apresentação, supondo que o evento já havia ocorrido e que não tínhamos consciência de como sucedeu. As indicações

eram as seguintes: pessoa A escreve as perguntas, B as responde e C cria uma ‘receita’ para cada pergunta e resposta desenvolvida.

- A – O que os atores representavam? Como estavam vestidos?
 B – Representavam o público, vestimentas variadas.
 C – Tire sua roupa e troque-a com quem você quiser.

- A – Qual o momento mais emocionante, o clímax da peça?
 B – Os atores filmando os pés do público, e o público filmando o olhar dos atores. Como um processo de passagem.
 C – Fale com o público: este é o clímax, estamos no clímax, a partir de agora tudo é clímax.

O conceito da ‘receita’ é que seja uma indicação para a cena, uma descrição de como um ou mais atores deveriam agir. Não obstante, o exercício acabou por levar outro rumo, de modo que a maioria das receitas criadas foram o roteiro de uma encenação.

- A – Caiu um meteoro no palco?
 B – Caiu, mas não fomos extintos. Eu (Juliana) quebrei o dente.
 C – Um som muito alto de explosão. Todos os atores caem no chão ao mesmo tempo. Desabam. Logo depois vão se levantando. Juliana percebe que tem algo estranho no seu dente. Toca o próprio dente. Mostra o dente para plateia.

De modo geral surgiram roteiros herméticos e absurdos, mas essa errônea interpretação do exercício culminou no prólogo da nossa apresentação, na qual Anna criou motes para que narrássemos para o público, todos juntos, versões improvisadas de roteiros possíveis para nossa montagem. O Improviso deveria obedecer a seguinte estrutura:

- Inicia com:
 Então:
 A plateia é:
 Termina com:

Os enunciados não necessariamente deveriam ser ditos em cena, eles operavam como um código dos atores para desenvolver o jogo. Ademais dos ensaios com o elenco, Anna trabalhou exaustivamente o conteúdo do texto cênico, atualizando-o constantemente.

- Ou é uma peça sobre política.
 No início, represento que digo o que penso.
 Então eu digo o que penso.
 Então eu digo o que penso.
 Então eu digo o que penso.
 Ela apenas diz o que pensa.

Você não acabou de dizer o que disse antes?

Eu tenho a impressão de que não sabemos o que estamos falando.

Ismael está esperando o momento de dizer o Manifesto do Pau Brasil que ele sabe de cor.

Este momento será muito tocante.

Juliana apenas disse que não conhece sua própria origem.

Por que começamos está conversa?

Ela termina com todo mundo brigando.

- **Exercício do Mito da Vida (*Life Myth*):** Anna nos explicou que era um exercício de psicologia e pediu para que lembrássemos da nossa memória mais antiga ou de um sonho recorrente de infância. Com uma caneta dividimos uma folha A4 em seis partes, como feito para criação de uma história em quadrinhos. Nos primeiros quatro quadrinhos desenhamos o que nós lembrávamos dessa primeira memória de vida, o desenrolar dessa história. No quinto o que gostaríamos que tivesse ocorrido, e, por fim, no sexto quadrinho desenhamos um final da história no tempo presente, ou seja, como adultos.

Em seguida escolhemos algumas palavras para adjetivar nosso ‘mito da vida’: medo, solidão, calor, desapego, euforia, confusão, entre outros. O passo seguinte consistia em circular uma palavra e cruzar outra, essas duas palavras representam nossos polos opostos. A primeira base ou o ponto superficial, é a palavra circulada que representa o modo como vemos a nós mesmos. Já a palavra cruzada é a base mais profunda, que revela traços sonegados da nossa relação com o mundo.

Por meio desse exercício, Anna teve acesso as nossas memórias íntimas que serviram como matéria prima para construção de algumas cenas. O material coletado foi transformado pela direção para compor o acervo poético do Museu que estávamos construindo. O exemplo mais marcante foi da atriz Catarina, que em seus quadrinhos revelou que sua primeira lembrança de infância era ter visto um gnomo em seu quarto e ter chamado seu tio para constatar a presença desse ser mitológico. No contexto do Museu, Catarina era a pessoa que estabelecia o contato com o invisível, a que podia enxergar o que ninguém mais via. Portanto, sua cena consistia em apresentar a ‘sala de coisas invisíveis’:

Essa é a sala cheia de coisas invisíveis.
 Porque isto é um teatro e porque toda sala é um museu de coisas invisíveis.
 É bom, porque sendo invisíveis, não podem ser queimadas.
 Você reconhece isso? E aquilo? Mesmo que você não queira ver, aquilo vem.
 Está aqui e aqui.
 As coisas invisíveis me fazem fazer coisas.



Figura 3 – Apresentação do Processo - Residência Artística com Anna Karasińska (2018)
 Foto: Elisa Mendes

- **Exercício do Museu:** cada um deveria levar um objeto-coisa do museu incendiado, tangível ou intangível, abstrato ou figurativo. Uma proposta aberta a inventividade dos participantes. Alguns pensaram em referências mais diretas: dinossauros, meteoros, máscaras indígenas ou o crânio de Luiza (fóssil humano mais antigo da América do Sul). Outros buscaram caminhos menos conectados ao universo do Museu e recorreram a esfera do íntimo.

O exercício do museu serviu de base para construção de boa parte das cenas, que foram alimentadas por materiais gerados em outras dinâmicas e lapidados pela direção. Diante do conteúdo diverso, trazidos por artistas de formações distintas, Anna logrou condensar a pluralidade de poéticas em uma massa homogênea. Deste modo, atuações dramáticas dialogavam com ações performativas, assim como cenas que faziam menção direta ao acervo do Museu Nacional foram sobrepostas a cenas de conteúdo íntimo, do acervo pessoal do *performer*.

No espaço museístico, Laura apresentou réplicas de máscaras indígenas, Juliana a ausência da memória de sua mãe, Hugo encontrou o seus antepassados e Guilherme leu uma carta para eles. O contraste foi evidenciado nas cenas de Gabriela e Kali que apresentaram o incêndio. Em momentos distintos, ambas apresentações foram anunciadas ao público da seguinte maneira: ‘a atriz vai mostrar alguém que vê o fogo, agora’. Gabriela surge desesperada em cena, avida por conter o incêndio, por sua vez, Kali realiza uma debochada coreografia manipulando um energético da marca *Burn*.



Figura 4 – Apresentação do Processo - Residência Artística com Anna Karasińska (2018)
Foto: Elisa Mendes

Mais uma vez, Karasińska apropriasse dos códigos teatrais e da metalinguagem para revelar o acontecimento cênico. As ações que se desenvolvem diante do público, sem compromisso com uma linearidade narrativa, mas como uma sucessão de movimentos, de partes fragmentadas que devem ser conectadas pelo espectador a sua maneira.

- **Exercício do Espaço:** sem pensar muito, escolher uma especificidade do espaço e relacionar-se com ele. A luz fria, o buraco na parede, os sapatos no chão... tomar consciência do ambiente e do que, a priori, não é percebido de imediato.

Neste exercício, recolhi minha mochila que estava em uma cadeira da plateia, tirei os objetos de dentro e os enfileirei no palco. Caneta, caderno, carteira, dinheiro, livro, moedas, casaco, lenço de papel, amendoim, chiclete, colírio, identidade, cartão do banco, cartão do metrô, adesivos de campanha eleitoral, garrafa d'água... Em seguida, busquei os pertences dos meus companheiros para fazer o mesmo, contaminando o espaço com esse inventário de objetos do cotidiano, mesclando nossos pertences até então encobertos. Deste pequeno improviso surgiu a cena final da nossa apresentação, no qual somamos ao inventário daquele 'presente' os pertences do público, os próprios espectadores e um texto:

Essa é a coleção desse momento, um inventário desse aqui e agora.

Uma composição de objetos visíveis e invisíveis que estão aqui hoje, emoldurados nessa caixa preta. Testemunhas desse encontro.

Daqui a poucos esses objetos não estão mais aqui, esses corpos vão transitar por outros espaços, encontrar outros objetos e outros corpos, formando novas composições.

Também no futuro parte desses objetos podem ser destruídos, perdidos, roubados, queimados, esquecidos, enterrados no estômago de algum peixe, morrer de alguma doença ou serem assassinados.

Então essa mesma composição de coisas e pessoas nunca mais vai acontecer de novo, é algo totalmente único. E caso seja do desejo de vocês, vocês podem guardar esse momento.



Figura 5 – Apresentação do Processo - Residência Artística com Anna Karasińska (2018)
Foto: Elisa Mendes

Cabe ressaltar que Anna não tinha um roteiro de exercícios pré-definidos para nos dirigir, boa parte de suas propostas de atividades surgiram no momento para dar conta da necessidade daquele instante. Sem fórmulas prontas, Karasińska parecia trabalhar de modo intuitivo, sempre atenta as peculiaridades de cada um e ao material que surgia dos improvisos, relatos, conversas e do nosso convívio durante a residência. Como na cena do Carlos, que em um de nossos encontros relatou que nunca tinha ido ao Museu Nacional.

Ele nos contou que, quando criança, costumava brincar com seu pai na Quinta da Boa Vista, mas que nunca teve vontade de entrar no Museu, que sequer sabia o que tinha lá dentro. E que, no dia anterior ao trágico incêndio, passou com seus familiares pelo sítio do Museu e que eles haviam comentado sobre visitá-lo. Em vista desse relato, Anna escreveu o monólogo de Carlos, que terminava com a seguinte afirmação:

Preciso dizer que estou representando alguém que não se interessa por cultura.

Estou muito triste por causa disso. Mas este é o meu papel.

A diretora me pediu para representá-lo e eu faço com todo o meu coração.

Ainda que sem expectativas de se chegar a um resultado, no decorrer do processo entendemos que havia matéria suficiente para compor uma montagem. A sinergia do encontro foi sentida por todos, em dez dias nos entregamos a residência de modo tão intenso e único que o tempo se relativizou. Em outras palavras, em um período curto nosso trabalho e percepção como artistas da cena foram redimensionados pelo engajamento e mergulho no processo teatral. Apesar de nossas formações, idades e vivências distintas, não houve atritos, desistências ou desafetos. Possivelmente devido a atmosfera receptiva proporcionada pela direção, Anna foi uma líder confiante, transparente e sensível a nossas singularidades.

Para encerrar, descrevo o caso da cena de Ismael, que gerou uma crise e acabou por ser desenvolvida no dia da apresentação. Durante a residência Ismael apresentou uma partitura em que se movimentava pelo espaço transformando seu estado corporal. Iniciava vestido e com um computador em mãos, teclando freneticamente; passava por um estágio do

corpo militarizado de um soldado, com movimentos firmes e retilíneos; pela autopunição, momento em que retirava a blusa e a utilizava para golpear as costas; e por outros movimentos até chegar a figura do índio desnudo, que dançava e cantava em uma língua indígena.

O ator construiu uma partitura corporal que ilustrava uma narrativa, do homem contemporâneo, atravessado pelas máquinas, ao homem dominado pelo poder do Estado, o homem colonizado e catequizado até culminar no estado corporal do homem pré-colombino. Ismael apresentava destreza em suas ações, entretanto, apesar da virtuosidade da técnica do ator, o conflito se deu quando questionado o teor didático da ação, se a cena não estaria ilustrando no lugar de mostrar e se não poderia ser recebido pelo público como uma alegoria ingênua e superficial.

No debate sobre as questões da linguagem, Anna considerou que Ismael selecionou aquele material para nos apresentar pois era algo que o afetava, e o domínio e a entrega do ator bastariam como material para cena. Não obstante, essa visão que sublinha a execução e o material trazido pelo ator – em detrimento da ilustração de uma narrativa crítica sobre fatos históricos – não estava clara, podendo gerar ruído no que pretendíamos comunicar.

Para solucionar esse impasse, Anna buscou coletar mais informações sobre a trajetória de Ismael, seu percurso profissional e suas convicções e visões enquanto artista. Nesta conversa, Ismael expôs que já interpretou um proprietário de terras e Anna apropriou-se desse dado para dar a cena de Ismael um caráter polissêmico. Ademais das dicotomias ‘indígena-fazendeiro’ e ‘jovem ator-personagem mais velho’, Anna estabeleceu uma estrutura poética que continuou possibilitando a Ismael executar parte de sua partitura, mas de modo que o ‘mostrar’ sobreviesse o ‘ilustrar’. A estrutura da ação deu-se da seguinte maneira:

O ator vai mostrar como é ser ele mesmo no palco.

Ele já interpretou vários personagens distintos.

Apesar de jovem, ele já fez um personagem chamado Paulo Honório, do livro *São Bernardo* de Graciliano Ramos.

Um fazendeiro, viúvo, de 50 anos, que matava gente para aumentar sua propriedade.

**Ismael interpreta o fazendeiro.*

Por outro lado, ele também já fez um índio que cantava e dançava para sua terra.

**Ismael interpreta o indígena.*

Mas agora ele não acredita mais em ‘personagens’.

Ele prefere fazer as coisas de verdade, e é por isso que ele está aqui.

Vocês acham que ele está representando alguém, porque geralmente é assim no teatro.

Mas ele não está. E a gente não sabe o que ele pode fazer agora.



Figura 6 – Apresentação do Processo - Residência Artística com Anna Karasińska (2018)
Foto: Elisa Mendes

Em conclusão, entendo o *processo* de Karasińska como orgânico e rizomático, pautado na escuta do outro, na horizontalidade, no diálogo e nos afetos. No que diz respeito a linguagem da cena, seu foco está na presença dos atores e atrizes-performers, na negação do óbvio e no jogo antiteatral. Pensando o antiteatral, como sinalado por Ramos (2015), como: “a repulsa a qualquer narrativa encadeada, ou, em síntese, ao dramático como estratégia instrumental para engajar o espectador” (p.33).

Apesar das insistentes afirmações de críticos e agentes teatrais - que reproduzem o discurso do, ‘isto não é teatro’, para deslegitimar trabalhos autorais e não convencionais - o *teatro pós-dramático*, ou *performativo*, já se consolidou como prática da contemporaneidade. “Em outras palavras, o pós-dramático não é mais um termo que denota práticas desviantes, de oposição ou radicais” (LEHMANN, 2013, p.861). Assim como a *performance*, afastou-

se do experimentalismo - “seja porque a experimentação se converteu no modo habitual de funcionamento da arte e se viu então dotada de uma nova legitimidade não subversiva, seja porque a experimentação simplesmente desapareceu como conceito” (FÉRAL, 2015, p.173) – e, portanto, legitimou-se e institucionalizou-se.

Agora, a indagação que surge ao observar e participar do processo de Anna diz respeito os mecanismos possíveis para evitar o engessamento do *performativo*, como podemos renovar e oxigenar a práxis artística para evitar o ‘mais do mesmo’ e germinar poéticas que desautomatizem o olhar do espectador.

* * *

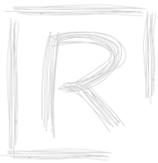
REFERÊNCIAS

- COHEN, Renato. *Working in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DORT, Bernard. Representação Emancipada. *Revista Sala Preta*, n° 13, ECA/USP, 2013, p.47-55.
- FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. *Revista Estudos da Presença*, v.3, n°3, Porto Alegre, 2013, p.859-878.
- RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis Performativa: a margem de invenção do possível*. São Paulo: AnnaBlume, 2015.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



**RASTRO COMO PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA:
Sete Movimentos dos Corpos de Encenadore(a)s**

**TRAZO COMO PRESENCIA DE UNA AUSENCIA:
Siete Movimientos de los Cuerpos de director(a) de Escena**

**TRAIL AS PRESENCE OF ASSENCE:
Seven Movements of the Bodies of Theater Directors**

*Bárbara Tavares dos Santos¹
Francis Wilker de Carvalho²*

RESUMO

A partir das noções de corpo de Eleonora Fabião (2009) e de rastro de Jeanne Marie Gagnebin (2006), analisa-se a presença de rastros deixados nas ausências dos corpos de encenadore(a)s na resultante cênica. Propõem-se sete movimentos dos corpos, elencados das trajetórias, vivências, de um encenador e de uma encenadora perpassados por relatos e reflexões de mulheres, encenadoras teóricas, que oferecem outras lentes para pensarmos a prática da encenação em nossos dias.

PALAVRAS-CHAVE: rastro, corpo, encenação.

RESUMEN

A partir de las nociones de cuerpo de **Eleonora Fabião (2009)** y de **rastro de Jeanne Marie Gagnebin (2006)**, se analiza la presencia de rastros dejados em las ausencias de los cuerpos de director(a)s em la resultante escénica. Se proponen siete movimientos de los cuerpos, enumerados de las trayectorias, vivencias, de un director y de una directora atravesados por relatos y reflexiones de mujeres, directoras y teóricas, que ofrece otras lentes para pensar la práctica de la puesta em escena em nuestros días.

PALABRAS CLAVE: rastro, cuerpo, puesta escena.

¹Professora e encenadora teatral. Mantém pesquisas no campo do ensino de teatro, encenação, teatralidade, imagem, corpo, cinema e televisão. Trabalha na Universidade Federal do Tocantins - UFT; Professora Assistente; barbara.tavaresreis@uft.edu.br. Atualmente é doutoranda do Dinter UNESP/UFT; Pesquisa em andamento: Estética e poéticas cênicas; Tema: Docências da Encenação; Orientador Alexandre Luis Mate; Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) Código de Financiamento – 001.

²Professor e encenador, diretor do grupo brasileiro Teatro do Concreto; Pesquisa as relações entre teatro e espaço urbano, pedagogia do teatro, processos criativos em campos híbridos e encenação; Trabalha no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará; Professor auxiliar; franciswilker@gmail.com; Atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); Teoria e prática do Teatro; Tema: Encenação e espaço urbano; Orientador Antônio Carlos de Araújo Silva.

ABSTRACT

From the notions of body of Eleonora Fabião(2009) and trail of Jeanne Marie Gagnebin (2006),we analyzed the presence of vestiges left in the absences of the bodies of the theatre directors in the resulting scenic spectacle. We propose seven movements of the bodies, listed on the trajectories, experiences, of a director and a female director percussed by reports and reflections of women, director and theoretician, who offer other lenses to think about the practice of staging in our days.

KEYWORDS: trail, body, theatre.

* * *

No exercício do debate sobre nossas práticas,nós, um encenador e uma encenadora, encontramos nas noções de corpo e rastro, propostas, respectivamente por Eleonora Fabião (2009) e Jeanne Marie Gagnebin (2006), um lampejo para nossos questionamentos sobre “o que restava de nós, de nossos corpos – não presentes em cena – na resultante cênica”. Optamos em ter como bússola, para nos guiar nessa empreitada, os corpos que, na grande parte das referências bibliográficas, não estão presentes na historiografia dos estudos sobre a encenação no Ocidente: as mulheres. Nosso intento é falar *com*, falar*juntos* esses modos femininos de pensar, de refletir, de vivenciar um ato criativo. Segundo Aristóteles³, o ser humano é um ser político, e nosso ato político neste artigo é dar voz e corpo ao feminino.

No desenvolvimento de um processo de criação cênica, o trabalho deencenadore(a)s⁴, os quais colocam à disposição seus corpos ao ato criativo, é movido, constantemente, por fluxos de intencionalidades

³ ARISTÓTELES. Política. São Paulo, SP: Martin Claret, 2007.

⁴Cf. Jean-Jacques Roubine, Linguagem da encenação teatral, 1998 e Walter Lima Torres. “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador”, 2009. *Metteurencène, director, regisseur, director de escena, encenador*, muito embora sejam escritas de formas diferentes e também utilizadas em contextos distintos, no Brasil as palavras diretor/direção/encenador/encenação aparecem com frequência empregadas como sinônimos quase sempre procurando abarcar o mesmo uso pragmático e espectro de função. Todavia, optamos por priorizar nesse texto o uso dos termos encenador/encenação que datam do final do século XIX (ROUBINE, 1998). Entendemos por encenador(a) o(a) artista criador(a) cênico que trabalha no teatro em parceria com os demais criadores(as) da cena, e, que, assume perante um coletivo a função artística de (co)criar e de (co)organizar o processo de composição, produção, apresentação e pós-produção da obra de arte cênica. Ressaltamos que não nos deteremos no exame e explicação minuciosos quanto a origem (etimologia) e usos dos dois termos (diretor/encenador) por não ser o foco do recorte de discussão aqui proposto.

sígnicas, tecendo/forjando/compondo com os corpos, de atores e atrizes, esses sim, a serem vistos em cena. Nessa feitura, nós, encenador(a)⁵, lidamos com as dimensões invisíveis da memória, da intuição, do acaso, do acidental e daquilo que nos escapa e que involuntariamente torna-se rastro, marca, vestígio, cicatriz. Nesse exercício, nossos corpos se colocam numa sala de ensaios, experimentando, potencializando, investigando, a partir da ação poética, redimensionando o tempo e o espaço.

Pois, a atuação é um ato relacional, e nossas ações, de encenadore(a)s, interferem e *afetam* os corpos dos demais criadores, bem como, nossos corpos também são simultaneamente *afetados* pelo agir dos demais envolvidos. Segundo Eleonora Fabião (2009), os corpos são vias, meios, ao mesmo tempo em que essas vias e meios se transformam em maneiras como o corpo é capaz, exatamente, de afetar e de ser afetado. Trazemos, assim, da pesquisadora e artista brasileira Fabião, o conceito de corpo cênico, entendido neste artigo, também, como corpo-encenador(a).

Isto é, um corpo-encenador(a) que deixa rastros. Rastros, aqui abordados à luz do pensamento da filósofa francesa, radicada no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin, que enuncia ser o rastro um signo aleatório e não intencional, um signo/sinal desprovido de visada significativa, que pode inclusive até se voltar contra aquele/a que o/a deixou (2006).

Tradicionalmente, na resultante cênica, a presença é atributo dos corpos vistos em cena (atores e atrizes), que se transformam em “donos” das cicatrizes, das marcas, das narrativas a serem compartilhadas. Ora, se o corpo dos(as) encenadore(a)s, ao participar do processo de encenação, deixa rastros, questionamos se, no espetáculo, se esses rastros não dão a ver, também, a presença de uma ausência? Revisitando nossas experiências, como encenador(a), em diferentes momentos e contextos de criação cênica, em busca de possíveis rastros deixados por nossos corpos-encenadore(a)s. Nesse processo, surgiram indagações, por exemplo: Como afetamos e somos afetados? O corpo de quem está na função da encenação se transforma em

⁵ A partir desse ponto do texto, **encenador(a)** corresponde a voz da autora e do autor deste texto. **Encenadore(a)s** corresponde, de forma ampla, aos profissionais da encenação (mulheres e homens).

que tipo de via ou meio? Quais os rastros possíveis que os corpos-encenadore(a)s deixam nas resultantes cênicas? Para nos guiar no debate da questão, mapeamos sete movimentos dos corpos, baseados em achados de nossas trajetórias e práticas pessoais, que serão apresentados como propostas.

Faz-se necessário, neste momento, destacar que o eixo a estruturar e mover as reflexões aqui propostas, é o corpo. Não qualquer corpo. Como vimos, trata-se de um corpo-encenador(a), que começa a ter sua delimitação teórica a partir do corpo em Espinosa, de leituras realizadas por Gilles Deleuze, revisitadas por Eleonora Fabião, onde:

O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. Espinosa propõe que um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. O corpo espinosiano não está, e nunca estará completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo gerado. Tenho particular interesse na resposta espinosiana pelo grau de abstração e a amplitude daí decorrente. Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entre-meios, **nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos**(grifo nosso), pois que “corpo” não “é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é” (FABIÃO, 2009, p. 238).

Fabião compreende, então, o corpo como potência relacional aberta e inconclusa. Potência fluida e capaz de produzir a cada *performance*(ação e movimento cênico) respostas momentâneas para as recorrentes questões ontológicas, cinéticas, afetivas, biopoéticas e biopolíticas. E, é esse corpo-potência, em estado cênico criador, enquanto fluxo de forças e intensidades moventes, que possibilitará a origem do corpo cênico, que, segundo Fabião:

[...] experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. **O nexos do corpo cênico é o fluxo**, (grifo nosso), o passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 321).

Se o nexos do corpo cênico é o fluxo, é possível entender, então, que o corpo de encenadore(a)s pode se configurar como um corpo cênico, comungando, inclusive, com a fluidez e fluidificação comuns aos corpos que são matriz espaço-temporal da cena. Através dessas similitudes, tomamos a

liberdade de nos referirmos ao corpo cênico como sendo também corpo-encenador(a).

E, também, é através de um corpo, porém de um herói mitológico, que Jeanne Marie Gagnebin conceitua a noção de rastro que tanto nos interessa aqui. A filósofa se atém à narração, pelo poeta grego Homero, contida na Odisséia, da cena em que a ama Euricleia, ao lavar os pés de um velho mendigo sujo, ao tocar numa cicatriz, sem saber se tratar de Ulisses, seu patrão, disfarçado, reconhece aquele corpo como sendo o corpo de Ulisses. Essa cicatriz reconhecida pela ama, é uma marca, um vestígio, um rastro deixado no corpo do personagem heroico quando este ainda era criança. Rastro esse que trouxe à memória da ama toda a narrativa da ancestralidade e reconhecimento de Ulisses. Gagnebin nos revela que "na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração" (2002, p.107).

Assim, Gagnebin, a partir da imagem da Odisseia, desenvolve reflexões, ampliando a noção de rastro, afirmando que:

Rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, às vezes ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele **denuncia uma presença ausente**, (grifo nosso), sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com a intenção de transmissão ou de significação, o decifrador do rastro também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos distantes do que se pode parecer à primeira vista, devem decifrar o rastro não só em sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar, o processo, muitas vezes, violento, de sua produção involuntária (GAGNEBIN, 2006, p. 113).

A singularidade concreta do rastro dos corpos-encenadore(a)s, diante da materialidade do espetáculo, é, exatamente, a denúncia de uma "presença ausente", dito de outra forma: a representação presente de algo ausente, que seriam os vestígios deixados por nós encenadore(a)s no processo de feitura daquela obra, marcas que não devem ser dispensadas antecipadamente por medo de não serem "legíveis".

Em busca de outras formas de leitura, e, como detetives e arqueólogos, nós farejamos, esmiuçamos os movimentos dos corpos que, ausentes, deixam rastros que denunciam sua presença.

Movimento I – Corpos que deixam rastros

Em uma das cenas de *Entrepartidas*⁶ (2010), espetáculo do grupo brasileiro Teatro do Concreto, dá-se o seguinte diálogo:

Preá – *Você dança?*

Flávio – *Danço!*

Preá – *Eu nunca te vi dançando.*

Flávio – *Você não está sempre comigo.*

Preá (*abraçando Flávio*) – *mesmo quando eu não tô, eu tô!*

Na frase “mesmo quando eu não tô, eu tô” evidencia-se um tipo de presença que se estabelece mesmo na ausência. Um estar presente sem estar no mesmo tempo e espaço. Nesse tempo e nesse espaço, nos quais não estamos presentes, como se dá o evento do rastro? Conforme vimos anteriormente, os rastros são marcas, vestígios que deixamos e que às vezes nem mesmo nos damos conta. Em modelos de teatro mais tradicionais, as pessoas responsáveis pela encenação, muitas vezes, não estão em cena, em geral, os(as) encenador(a)s assistem aos espetáculos de algum ponto da plateia, da cabine de luz, da coxia, alguns profissionais, após a estreia, nem fazem mais questão de assistir à peça. Ainda, assim, esses corpos, que respondem pela encenação, deixariam rastros que se mostram presentes nas resultantes cênicas. Compreender esses rastros envolve assumir uma postura de arqueólogo em busca desses vestígios, das marcas produzidas na viagem criativa que resultou no espetáculo.

Ao longo de nossas experiências pessoais com a encenação, a cada estreia, nós encenador(a) partilhamos de uma mesma sensação: a de estarmos nus diante do público quando toca o terceiro sinal e o espetáculo tem início. Se nossos corpos não estão presentes em cena, naquilo que o espectador tem diante de si, por que essa percepção de desnudamento? A encenadora norte-americana Anne Bogart propõe que esse desnudamento aconteça pois: "O público sente sua atitude em relação a ele. Os espectadores farejam seu medo ou condescendência" (2011, p. 121).

⁶ A dramaturgia do espetáculo é de Jonathan Andrade. Em cena, Micheli Santini e Alonso Bento.

Dessa forma, acrescentaríamos ao argumento de Bogart, dois outros olhares para essa percepção de exposição aguda e sem proteção: 1 - ela nos atinge porque revela os sentidos poéticos, intenções e ideologias, e 2 - ela deflagra o paradoxo da ausência presente, pois, mesmo estando ausentes no corpo a corpo com os espectadores, os corpos-encenador(a)s deixam rastros orgânicos e pulsantes no palco, sem que precisem do benefício da presentificação e do embate do jogo cênico.

Entendemos que juntamente com os atores e as atrizes, no espetáculo, estão lá também os nossos discursos, nossa visão de tempo, de ritmo, de espaço, de relação com atrizes, atores e também espectadores, assim como nossos medos, feridas, enfim: nossas escolhas de encenação, nossos procedimentos de trabalho como encenador(a). Acreditamos que essas presenças são possíveis, exatamente, por terem se tornado rastros.

Salientamos a importância, para uma análise da trajetória artística de se ater aos rastros deixados, alçando-os a registros de criação, dessa forma, integrando o roll de um “projeto poético”, como nomeado por Cecília Almeida Salles.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; (...). São gostos e crenças que regem seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2013, p. 45).

Então, a partir dessa perspectiva, incluindo o projeto poético, é possível investigar quais rastros encontramos, por exemplo, em encenações da coreógrafa alemã da Dança-Teatro Pina Bausch. Ao observar os trabalhos da coreógrafa, podemos exemplificar alguns de seus rastros revelados (no paradoxo da ausência presença) ao constatarmos a preferência, em cena, pela utilização de alguma matéria orgânica como água, areia, terra; por cenários que também ofereçam obstáculos aos bailarinos; por gestos cotidianos estilizados e ação de disjunção entre gesto e fala. São trabalhos que tantas vezes falam da solidão, de amor, das interações entre masculino e feminino. Dessa forma, afirmamos que os rastros são deixados pelas escolhas éticas, estéticas e temáticas da coreógrafa Pina Bausch, assim como são deixados por seu corpo.

Movimento II – Corpos que demonstram interesse

A função da encenação envolve múltiplas ações, dentre elas, destacamos o despertar para a atenção consciente, o olhar atento, interessado em todos e em todas as possibilidades que possam se dar em um espaço de criação. O estar presente e o buscar em si mesmo manter ativa uma qualidade de presença em que o estado de interesse, de atenção, de porosidade seja duradouro, eis o trabalho de encenadore(a)s. Segundo Bogart, “o interesse é um dos poucos componentes no teatro que não tem absolutamente nada a ver com artifício” (2011, p.121). Então, se o interesse não pertence ao plano das artificialidades que podem ser forjadas, de que maneira encenadore(a)s poderiam mobilizar em si mesmos esse corpo do interesse? Revisitando nossa prática como encenador(a) em contexto profissional e também em projetos com licenciandos em Teatro, identificamos algumas atitudes e estratégias que parecem atravessar nosso modo de ativar esse corpo do interesse, tais como: **a-** encontrar desdobramentos sobre o texto ou assunto do projeto em outras áreas do conhecimento e suportes como livros, artigos, pinturas, filmes, instalações, músicas etc; **b-** exercitar o olhar abrangente para o espaço, visão panorâmica que olha os elementos em composição e também a mirada específica, o foco mais configurado para o mover e à ação de cada ator; **c-** Sentar, caminhar, olhar de perto, olhar de longe, perceber de dentro da cena, fazer do corpo-encenador(a) o corpo caminhante que descobre a cena e o espaço; **d-** estar atento ao modo como o seu corpo se afeta pelo mover dos atores e pelos demais elementos da cena, ultrapassando, dessa forma, a predominância da visão e colocando em jogo outras percepções que se inscrevem no corpo de um encenador ou encenadora.

Bogart (2011) enfatiza o modo como esses impulsos que se dão no seu corpo são importantes na sua prática como encenadora:

Eu dirijo a partir de impulsos em meu corpo que reagem ao palco, aos corpos dos atores, a suas tendências. Se eu me sento, perco a espontaneidade, a ligação comigo mesma, com o palco e com os atores. Tento suavizar meu olhar, isto é, não olhar com um rigor ou um desejo exagerado, porque, por ser dominante, a visão mutila os outros sentidos (2011, p. 89).

Corroborando com a fala de Bogart, sentimos também que o corpo do interesse de fato emerge de memórias e experiências, de impulsos cinéticos e de ações e reações corporais que se dão entre as(os) criadoras(os) presentes no processo cênico.

Nesse ato abstrato de criação, começo a colar palavras nas palavras da(atriz) Renata. Observo melhor seus gestos-ações, as transições dos movimentos de seu corpo e a relação das ações com os sons. Estou preocupada com as palavras, com o ritmo que as cenas adquirem, e mais especificamente com a constituição vocal-sonora que o texto vai tomando. A altura, as pausas, a intensidade, a ressonância e os timbres entoados são elementos que me atendo em silêncio. Solicito então a Renata que fale um dos trechos da frase da poetiza Cora Coralina como se fosse um eco. “É que a mais chãoooooooo! nos meus olhos, do que cansaço nas minhas pernas”. A sonoridade da frase, ou seja, a força do eco entoado por Renata me lembra o momento em que estive visitando no Chile a cordilheira *Cajón Del Maipo*. Trata-se de um local muito próximo à cidade de Santiago, onde a 5000 metros de altura podemos experimentar o som dos nossos ecos e uma sensação intensa de paz e de liberdade. Interessante como palavras ativam reminiscências. São as memórias que correm em nossos corpos e que nos guiam em nossas criações (SILVA; SANTOS, 2015, p. 1267-1268).

As palavras fazem rastros em nossos corpos. Ele (o corpo) carrega nossas experiências e memórias de criação, ele nos solicita à espontaneidade, à anuência e a resiliência com os nossos sentimentos e com as vontades de outrem, e cabe a nós, encenadore(a)s acolhe-los e despertá-los ao interesse. E, é esse corpo que desperta para essa atitude de interesse que nos possibilita, nas preparações cênicas, perceber os mínimos movimentos das(os) artistas criadoras(es), as características do espaço, a disposição de cada objeto, a luz do sol que entra por uma fresta da janela, as pausas e respirações de uma atriz ao dizer: “foi assim com minha bisavó, com minha avó, com minha mãe, está sendo?”.

Movimento III – Corpos que se movem, fazem mover e são movidos

O teatro é a arte do efêmero, da persuasão da imagem em movimento no aqui e agora e da aventura criativa e errante. A encenação é o campo propício para experimentação e multiplicação de técnicas, princípios e estilos cênicos, e, é também o campo para o encontro e embate de corpos, sensações e desejos. Por isso, o ofício de encenar está intimamente ligado

⁷ Fala da atriz Gleide Firmino em *Entrepartidas* (2010).

com a recorrente capacidade de mover e de movimentar em si mesmo e em outros corpos a poesia, a violência e a beleza da paixão.

E, para afetar e gerar movimento, além da atitude de interesse já apresentada, o corpo de encenadore(a)s demanda abertura, escuta, capacidade de percepção dos movimentos propostos por outros corpos. Assim, o corpo de quem encena opera nas dinâmicas de inspirar e expirar, dar e receber, sendo ativo e passivo. É na percepção e leitura das produções desses outros corpos que podemos inventar rotas, construir novos continentes, produzir, coletivamente, imagens impensadas, devolver estímulos, retornos e orientações mais precisas.

Como os movimentos do corpo de encenadore(a)s faz mover os corpos dos atores e atrizes num processo de criação? Que tipo de estímulo esses corpos oferecem? Será que a crítica, a paixão, a sedução e o mergulho no desconhecido podem ser estímulos que geram um salto; uma pergunta; um dispositivo; uma provocação; um exercício?

A encenadora Tiche Vianna afirma que seus estímulos criativos partem da sedução.

[...] Sim, claro, sedução! Ou como você acha que convence alguém de alguma coisa que você queira fazer? A sedução nada mais é que a apresentação de materiais que possam contagiar os demais integrantes do grupo. Esses materiais podem vir através de dinâmicas práticas: treinamentos, improvisações, exercícios e todo tipo de experimentação cênica, ou por textos técnicos ou literários, vídeos e filmes que o grupo lê e assiste. Essas propostas são escolhidas e apresentadas pelo interessado em desenvolver o tema em questão e acolhidas pelos demais integrantes do processo. No meio dessas ações também acontecem as conversas e os debates, às vezes com convidados (VIANNA, 2015, p.70).

Em entrevista dada à pesquisadora Josette Féral, a encenadora francesa Ariane Mnouchkine conta que seu movimento de criação surge do desconforto de uma pulsação cardíaca. E que ela estimula sempre os artistas criadores a se lançarem nos processos composicionais desarmados de certezas cênicas e deixando seus corpos inteiramente porosos aos que está porvir.

Quando apresento uma proposta de espetáculos em reunião com atores e técnicos do Théâtre du Soleil, não tenho a menor ideia do que será, tenho apenas um coração que pulsa um desconforto, uma espécie de amor pela obra ou pelo conjunto de obras ou de tema sobre as quais falo aos atores. [...] Existe então uma espécie de amor à primeira vista. É como um continente a ser descoberto. [...] Tenho a impressão de quando partimos para uma obra, partimos para uma aventura. Mas o continente que acreditamos descobrir não é aquele onde chegaremos (MONOUCHKINE IN: FÉRAL, 2010, p.88).

Nesse continente de estímulos, aprendemos, também, através de nossas vivências, que no encontro, reconhecimento e posterior processo de afetar e ser afetado, há um movimento, inclusive, de linguagens, como pode ser visto no seguinte relato:

Certa vez, diante da dificuldade de ajudar um ator a construir sua presença em cena de modo mais vigoroso, no geral era uma postura sempre relaxada, descontraída, às vezes próxima a uma atitude de desinteresse pelo que ocorria em cena. Num exercício físico, ao notar o ator construir uma outra qualidade de presença - parecia que seu corpo estava inteiramente presente, ativo, ocupando o espaço, com energia - foi então que uma pergunta ajudou a encontrar uma linguagem comum: “quando você está assim, qual imagem tem de seu corpo?”. O ator respondeu que era como se seu corpo tivesse orelhas espalhadas por toda a sua extensão. A partir daquele dia, descobrimos um modo de gerar movimento com o artista, tínhamos um entendimento em comum sobre corpo. Na descoberta desse idioma nosso, era possível lhe pedir em dados momentos que “ativasse orelhas por todo o seu corpo” (CARVALHO, 2018, relato de experiência)⁸.

O corpo que faz mover é, portanto, um corpo que se abre ao encontro com o mover do outro, movendo palavras, conceitos, criando um idioma específico, como exemplificado no relato acima, onde palavras adquirem significados expressos em movimentos tais que somente aos falantes desse novo idioma será possível a decodificação: “ativem orelhas por todo o seu corpo”.

Movimento IV – Corpos que operam mediações

Um processo de encenação envolve muitas pessoas, temperamentos, desafios, captação de recursos financeiros, restrições orçamentárias, inseguranças, limites de prazo, vaidades, desejos, caos. Dessa forma, podemos imaginar a própria prática da encenação como uma espécie de corpo agenciador desses processos, nos quais encontramos, também, os encenadore(a)s com seus corpos que operam mediações. O corpo mediadoré que vai se movimentar em diferentes funções, colocando-se entre afecções, cognições e linguagens, é ele que sustenta diferentes lógicas e posições em

⁸ Relato do encenador Francis Wilker em entrevista à Barbara Tavares em 20/10/2018 realizada por telefone com vistas à elaboração do presente artigo. O trecho faz referência ao processo criativo do espetáculo *Diário do Maldito* (2006). Suas reflexões sobre encenação que se referem a este trabalho e a outros podem ser encontradas em: CARVALHO, Francis Wilker de. **Teatro do concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

um processo de criação. Relata a encenadora francesa: "Não, não é minha área, nem meu trabalho específico. Mas tenho de ver se a comida está boa, se a chuva não está entrando pelo teto e administrar o dinheiro que temos" (MNOUCHKINE, In: DELGADO; HERITAGE, 1999, p. 386).

Nesse sentido, podemos dizer que o corpo mediador da encenação trabalha no *entre* - lugar e *por meio* do distanciamento e da alteridade, ou dito de outra forma: o exercício de encenar opera no distanciamento e por meio de uma temporalidade específica, mas, na busca, sempre, de viabilizar a comunicação entre diferentes durações, vozes e tempos, acontecimentos, prazos, outros corpos.

A prática da mediação, portanto, é que torna possível o encontro com o que é radicalmente o outro. Faz-se necessário aqui um esclarecimento, pois numa primeira leitura, mediar pode parecer apaziguamento e construção de consenso ou pensamento uniforme, gerando uma falsa ideia do processo de criação como lugar do confortável. Mediar também pode ser enfrentar, a alteridade não se dá apenas no não enfrentamento, ela engloba também o conflito, o embate de pontos de vista. Ao discutir a noção de violência associada ao ato criador, Bogart chama a atenção que:

(...) é na discordância que certas verdades sobre a condição humana são reveladas. É possível perceber a verdade quando imagens, ideias ou pessoas discordam. [...] A verdade que é uma experiência e não algo fácil de definir ela está, na maioria das vezes, no espaço entre opostos (BOGART, 2011, p.61, grifo da autora).

Dessa forma, acreditamos que a discordância pode ser mais um elemento potencial no processo criativo, afinal, desestabiliza certezas, gera movimento investigativo, debate, faz a equipe pensar junto sobre as escolhas, movimenta nossos corpos a operarem mediações. Mediações que procuram nos traços da discordância, novas imagens, movimentos, idiomas, a fim de estabelecer um clima democrático e com condições para que todos possam se posicionar, ajudando a construir problematizações e implicações acerca das escolhas, experimentando novas formulações cênicas a partir, exatamente, do dissenso.

Assim, pontos de vista divergentes e pensamentos assimétricos podem gerar, no cerne de um processo de criação, amadurecimento,

fortalecimento da noção de coletivo e a descoberta de novas soluções. A partir dessa compreensão, colocando a discordância também como matéria-prima no processo criativo, o corpo que opera mediações pode demandar estratégias como: **a**-pausas para leituras e discussões de referências que possam contribuir com o embasamento do grupo; **b**-compreender e ajudar a traduzir os diferentes pontos de vista que estão em jogo no cerne das discordâncias; **c**-estabelecer pactos de convivência numa equipe; **d**-criar momentos de avaliação coletiva do processo de modo que todos possam se colocar e avaliar a si e ao percurso; **e**-convidar o grupo a criar cenicamente esses contrários, como metodologia para que o embate não se dê apenas no campo das ideias, dos discursos, mas, possa também se materializar cenicamente, oferecendo novos elementos para a reflexão.

Movimento V – Corpos que ajudam a fazer escolhas

Muitas vezes, a função da encenação está associada ao corpo que faz escolhas para a cena. Por exemplo, optar pela posição de um banco no palco ou o gesto preciso das mãos de uma atriz implica abrir mão de todas as outras possibilidades tanto para o banco ocupar outro espaço, como de outras gestualidades serem usadas para uma mão. Anne Bogart, nos chama a atenção para certa qualidade de violência, inerente ao movimento da escolha.

Decidir é um ato de violência, porém, a decisão e a crueldade fazem parte do processo colaborativo que o teatro propõe. Decisões dão origem a limitações, que, por sua vez, pedem o uso criativo da imaginação. Trabalho com uma companhia, a SITI Company, porque é um grupo de artistas que aprenderam a discordar uns dos outros com generosidade. Desenvolvemos uma forma de usar a violência com compaixão e delicadeza. (...) Ser cruel é, em última análise, um ato de generosidade no processo colaborativo (BOGART, 2011, p.64-65).

Torna-se interessante, então, notar como a ação do corpo da encenadora ao tomar uma decisão cria um espaço ao mesmo tempo de restrição, pois exclui outras maneiras de se fazer, e também um espaço de expansão vertical de uma atriz e de um ator na realização dessa ação. Bogart (2011) nos aponta, ainda, a limitação como um ativador da imaginação. Essa crueldade amorosa da escolha permite que um grupo de

criadores aprofundem suas decisões e plasmem aquilo que desejam levar ao encontro com o público.

Tiche Vianna (2015, p. 76.) defende que no trabalho como encenadora, ela não é a responsável pela solução cênica do espetáculo, mas pela maneira de relacionar as melhores soluções cênicas apresentadas por todos os criadores envolvidos, para criar coletivamente o espetáculo. Ao comentar sobre sua atuação junto ao Barracão Teatro, sediado na cidade de Campinas, Vianna expõe:

Nesse primeiro momento de um processo de criação, não há a menor diferença de função ou a menor diferença hierárquica entre um diretor/a e qualquer outro artista criador. Todos têm o mesmo peso e a mesma medida nas decisões, escolhas, dinâmicas de experimentação, etc., e todos colaboram com todas as áreas, questionando, complementando e organizando o trabalho. [...] No meu entender, o diretor/a de grupo - é aquele que não chega com um projeto de espetáculo para montar a priori e escala um elenco, mas chega para dirigir um grupo de atores e atrizes que se relacionam criativamente - ele não está diante de uma só maneira de fazer teatro, não está diante de uma única linguagem teatral expressiva. Ele está diante de diversas possibilidades de expressão cênica e precisa, além de conhecê-las, relacioná-las (VIANNA, 2015, p.72).

No relato de Vianna, como visto, evidencia-se uma perspectiva mais horizontal do ato criador e mais aberta às múltiplas experimentações nas etapas iniciais de um processo. Salientamos, porém, que nas etapas subsequentes do percurso criativo, é comum que o responsável pela encenação atue de modo mais assertivo, sem ser sinônimo de autoritarismo. Ainda falando de inícios, a atriz e diretora Grace Passô, tão vinculada aos procedimentos mais experimentais do teatro brasileiro contemporâneo, relata-nos uma rica experiência pessoal pautada exatamente em uma relação mais vertical entre encenador e elenco, evidenciando um aprofundamento das escolhas composicionais logo de início.

Nas práticas contemporâneas da direção muitas vezes residem práticas antigas. E muitas vezes com intento. Em 2012 mergulhei junto ao Espanca! no processo de criação de O Líquido Tátil, sob a direção de Daniel Veronese. A vanguarda teatral não é feita somente de novos procedimentos para criação, mas, sobretudo, do modo de relacionar o teatro ao acontecimento artístico que sempre foi. Apesar de Veronese também fazer uso de procedimentos e códigos novos e próprios, o processo que vivemos com ele foi pautado por uma rica simplicidade de procedimentos para nossa criação. [...] A clareza de cada intervenção que fazia me lembrava mais uma vez daquilo que pretendo não me esquecer: é preciso ser franco, não abrir concessões para cordialidades baratas na relação entre ator e diretor. Assim, estabelece-se a direção como referência ética de uma criação. Pois bem: nas ferramentas das direções contemporâneas, reside a velha e boa prática em que o diretor conduz atores falando sobre seu mundo e os fazendo compreender

como devem conduzir suas ações. E essa prática comum pode fazer muito sentido (PASSÔ, 2015, p. 110).

Em todos os relatos e também baseados em nossas práticas como encenador(a), percebemos como os processos de escolhas são estruturantes para plasmar um projeto que consiga colocar em jogo as proposições dos diferentes criadores(as) envolvidos e os discursos e pontos de vista que interessa não somente aos encenadore(a)s, mas, também ao grupo. Escolhas implicam de fato em consequências estéticas nas resultantes cênicas, demandam a presença pontual da função de quem media a encenação e a defesa clara de posições. E, talvez, por isso, esse seja um dos movimentos mais delicados de nossa atuação num processo criativo.

Movimento VI – De corpo presente na cena

Para este movimento, o VI, convida-se nosso leitor a usar sua imaginação e imaginar algumas cenas: 1 -um palco com muitas cadeiras de madeira, como essas que encontramos nos cafés. Seis bailarinos dançam entre esses objetos-obstáculos. Encontram-se e se desencontram. Entre eles, está Pina Bausch (a mulher que também dirigiu e coreografou o espetáculo). A cena pertence à *Café Müller* (1978), criação do Tanztheater Wuppertal.

Cena 2: no palco, uma dona de casa oferece, aos espectadores, narrativas que envolvem seus vizinhos. Cinco atores contracenam, entre eles, Grace Passô, que também assina a dramaturgia e a direção do trabalho. Essa cena foi assistida nos idos de 2005, quando o grupo mineiro Espanca! estreou *Por Elise* (2005).

Cena 3: o ano agora é 2018, e estamos sentados na plateia do espetáculo intitulado *Lobo*, onde no palco podemos ver quinze performers nus – todos eles homens – porém, uma única mulher, em alguns momentos do trabalho, participa da cena. Essa mulher é Carolina Bianchi, responsável pela concepção, encenação e dramaturgia do trabalho.

Nessas três cenas, chamamos a atenção para os corpos que se movimentam para a atuação, isto é, encenadoras “de corpo presente na cena”. Mulheres que encenam e atuam nas suas encenações. Um corpo

duplamente envolvido com a cena, exigindo um duplo olhar: de dentro pra fora e de fora pra dentro, deixando rastros e reafirmando presenças, não só por ausências, pois seu corpo está em cena. Grace Passô atribui potências a esse corpo que encena e atua na mesma obra:

Atuar numa peça que também se dirige traz não só ao diretor/a, mas também à criação potências interessantes. Primeiro porque aquela máxima que diz “falar é fácil, fazer é difícil” dá ao diretor/a que atua uma relação de muita concretude com a criação. E, segundo, porque coloca o diretor em ação e estepassa a comunicar suas intenções de direção também através das formas que imprime em sua atuação (PASSÔ, 2015, p. 104).

Salientemos os dois aspectos importantes, da fala de Passô, sobre o corpo presente em cena: o primeiro diz respeito ao contato com a concretude da cena, em que não apenas aponta ou diz como poderia se realizar algo, mas, o seu corpo se envolve na própria materialização dessas concepções. O segundo, pela possibilidade, em alguma medida, em colocar em ação os vetores de suas intenções de encenação na sua própria forma de atuar. Informamos: ao revisitar nossa própria prática, notamos que algumas oportunidades⁹ nos colocaram, depois de muitos anos, novamente no papel de *performer*. Reviver no corpo o “dentro” da cena mostrou-se também revelador para dinamizar nosso olhar de encenação, reencontrar com o processo de criação corporal, estar novamente em jogo: explorando os sentidos de movimentos, gestos e olhares. Nós, que tantas vezes estamos em algum ponto olhando o corpo dos atores e atrizes se movendo, mergulhamos nos desenhos, pesos, volumes e ritmos de nossos próprios corpos em ação e composição com outros corpos.

Há algum tempo que não me colocava no lugar de *performer*. E, eu gosto muito de provocar. Gosto da ideia da provocação que de certa forma está embutida na prática da encenação. Do latim *provocare*, a palavra carrega alguns significados entre os quais podemos encontrar: chamada para produção, estímulo, desafio. Por isso, na segunda etapa de uma das disciplinas do doutorado, eu me fiz uma provocação. Inverti o papel e sai da minha costumeira posição de encenadora. Quis

⁹Entre 2015 e 2017, Francis Wilker integrou o projeto Aisthesis (Brasília-DF) ao lado dos artistas Édi Oliveira, Giselle Rodrigues, Glauber Coradesqui, Jonathan Andrade e Kenia Dias. A empreitada foi motivada pelo interesse de pesquisar procedimentos de criação em zonas de contaminação entre a dança contemporânea, a performance e o teatro. Desse modo, todos atuavam integralmente como performers nas ações do projeto. Em 2016, durante uma disciplina do doutorado Dinter UNESP/UFT, chamada *Poéticas híbridas, colaborativas, cooperativas, participativas e interativas* que foi ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, Bárbara Tavares atuou como *performer* na criação coletiva da performance *Estações Aberta*.

sentir novamente como seria me colocar na pele de uma *performer*. A(re)experiência foi prazerosa. Reencontrar o processo de criação corporal junto a um coletivo de mulheres me fez rememorar os meus tempos da graduação, em que de forma eufórica eu passava noites experimentando e pensando no sentido de um movimento, de um gesto, de um olhar. (Re)constatei como de fatoé, por vezes, complexo criar corporalmente a partir de matrizes iniciais muito abertas (música, imagem, palavra). É difícil por conta do risco, e porque os improvisos são como saltos sem paraquedas. Mas, no decorrer dos encontros e experimentos, o grupo foi tomando gosto pelo improvisado e pelo jogo com a pluralidade de sentidos. Eram ações simples e cotidianas: correr, escrever, beijar e dançar, mas realizadas em um clima de estação cênica e de brincadeira lúdica. Depois de um tempo senti que estávamos à vontade entre nós e que havíamos instaurado um clima de grupo de calmaria, de troca e de confiança mútua. A partir daí, mesmo no papel de *performer*, não me furtei também da pele da encenadora que me habita, e, então, pude, da posição em que me colocara, provocar-me duplamente como atriz e como encenadora. Pude experimentar e propor ao grupo - a partir de um olhar que simultaneamente joga com o dentro e o fora da cena - novas ocupações de espaços e planos e de mudanças rítmicas corporais. Uma (re)experiência de (re)aprendizados inesquecíveis. (CHAGAS, J. S. et al. 2016, no prelo, p. 21 - 22).¹⁰

Ao colocar o corpo presente em cena, revivemos o risco de um corpo que se move, porque de fato os improvisos são como saltos sem paraquedas. Acompanhamos, agora, as ações, os movimentos e as imagens criadas *pelo e no* corpo, que vão ganhando novos significados e significantes, tanto para quem performa quanto para quem assiste. Fomos, assim, vivenciando a beleza do encontro de nossos corpos com outros corpos, num mover que vai gerando intimidade e cumplicidade com os companheiros de cena.

Me marcou profundamente, na experiência com o projeto Aisthesis, a possibilidade de enfrentar o vazio. Não ter roteiro, texto ou tema prévios. O desafio era se entregar na corrente viva de um fluxo de criação no aqui e agora com aquelas pessoas que vinham ao nosso encontro, naquele tempo e espaço. Experimentar esse não saber foi espantoso, apaixonante e libertador. A possibilidade de vislumbrar no próprio fluxo de criação uma obra em si, sem a preocupação de estabilizar materiais, decorar movimentos ou textos que deveriam ser reapresentados. Tudo era instante e suas potencialidades. Foi nessa pesquisa que chegamos à noção de encenação do instante. Portanto, uma prática que redimensionou meu modo de pensar cena, performer e encenação porque tinha no fluxo, no incessante nascer e morrer das formas e nos infinitos modos de participação do espectador, que preferíamos chamar de participante, uma compreensão de arte. (CARVALHO, 2016 relato de experiência).¹¹

¹⁰ Relato de experiência da autora Bárbara Tavares dos Santos vivenciada durante o processo de criação da performance *Estações Abertas*, desenvolvida, em 2016, durante a disciplina *Poéticas híbridas, colaborativas, cooperativas, participativas e interativas II*, do doutorado Dinter Unesp/UFT. Ressaltamos que a disciplina teve como resultante de trabalho duas produções coletivas, sendo uma performance e um artigo, ainda não publicado, intitulado **Estações Abertas: processo criativo e reflexões**.

¹¹ As informações sobre o projeto Aisthesis estão disponíveis em diversos vídeos depoimentos no endereço: <https://vimeo.com/128671071>.

Todavia, nosso corpo são nossas experiências, sendo assim, as cicatrizes e rastros de corpos que exercem a função da encenação estão em nós, dos pés à cabeça. O interessante dessas experiências foi certamente poder, a partir do papel de *performers* sem abandonar a pele de encenadores que nos habita, perceber o choque incandescente num mesmo corpo desses dois modos de operar com a cena, atuando/performando e encenando. Vivenciar essa posição pode nos provocar duplamente¹², ao nos vermos como *performers* em cena, redimensionamos ou, no mínimo, revemos como olhamos e estimulamos os corpos dos atores atrizes com os quais trabalhamos. (Re)atualizamos, no nosso próprio corpo, a sensação de medo, insegurança e exposição direta nas rotas de improvisação. Uma vez mais sentimos o calor no rosto quando nossos olhos encontram o olhar dos espectadores.

Movimento VII – Corpo e rastros de encenadoras, mulheres a serem (re)conhecidas

Na introdução deste artigo, justificamos como um ato político o recorte de gênero a ser utilizado: mulheres, artistas e teóricas com as quais dialogamos para, a partir de nosso próprio fazer, refletir sobre corpos e rastros em uma encenação. Neste sétimo movimento, propomos questionamentos: quantas encenadoras foram soterradas na historiografia das artes da cena? Quantos corpos de mulheres, na função da encenação, ainda não tiveram seus rastros farejados, descobertos, analisados, estudados, divulgados? Seria possível pensar numa história da encenação a partir do trabalho das encenadoras? Quantas encenadoras figuram nos programas de disciplinas dos cursos de graduação em Artes Cênicas das universidades brasileiras? Quantas encenadoras você (leitor/a) seria capaz de citar? Percebemos que nos estudos sobre a encenação no Brasil e no

¹² Pensar os trânsitos presentes nessa dupla jornada: encenar e atuar, como na experiência de encenadoras como Grace Passô, Carolina Bianchi, entre outras, bem como melhor analisar em nossa prática as reverberações dessas experiências de revisitar o lugar do performer, instiga-nos a investigar seus procedimentos na duplicidade de funções, investimento que certamente traria ricas contribuições às reflexões sobre o ensino e a prática da encenação.

panorama mundial, os rastros deixados pelos corpos das encenadoras raramente se mostram presentes¹³. Ora, falar do corpo no campo da encenação é também reivindicar a presença, ainda que na ausência, uma vez que muitas já morreram, muitos dos corpos das artistas mulheres que também escreveram e escrevem a historiografia da encenação em nosso país e no mundo. Corpos que no seu dizer-fazer podem se mostrar como campos vibratórios nas reflexões sobre a encenação, sua teoria, prática e ensino.

Em 2017, a encenadora e crítica Daniele Ávila Small levou aos palcos, como diretora, *Há mais futuro que passado* (2017), projeto de uma equipe de mulheres que, pesquisando o gênero teatro documentário, explorou um jogo ficcional, levantando luz sobre o apagamento de muitas mulheres na história da arte na América Latina. Esse projeto se mostrou fonte de inspiração, e o seu título uma espécie de prenúncio, pois nos parece que as escritas resultantes dos movimentos das mulheres na encenação são uma tarefa mais premente de futuro que de passado. Acreditamos que seguir refletindo sobre os rastros e os modos como o corpo de encenadoras se faz presente nas resultantes cênicas demanda também ampliar as referências sobre que corpos são esses e onde estão, encontrando desse modo, outras práticas em corpos de encenadore(a)s negros, transexuais, periféricos, indígenas, enfim, não afirmando, uma vez mais, apenas os corpos masculinos e brancos como o campo de pensamento hegemônico dos saberes e fazeres da encenação.

Interrompemos a reflexão aqui proposta com um chamado para que novas pesquisas possam se dedicar a traçar essas relações entre corpo e encenação. Sobretudo, interessa-nos também aproveitar essa oportunidade para evocar e saudar outros corpos: as encenadoras que conhecemos e que afetam e fazem mover nossos corpos no exercício da encenação.

Maria Brígida de Miranda – Fran Teixeira – Cristiane Paoli Vieira
Andreia Pires – Carolina Vieira – Cibele Forjaz – Simone Reis – Silvia Paes
Adriana Lodi – Wlad Lima – Kenia Dias – Felícia Johanson – Maria Vitória

¹³ Cf. JEAN-jacques ROUBINE. *Linguagem da encenação teatral*, 1998; PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*, 2013; BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*, 2004; FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro Vol I e II*, (2012 - 2013).

Meran Vargens – Helena Barcellos – Christiane Jatahy – Maria Thaís Natalia Mallo – Eliana Monteiro – Jezebel de Carli – Leonarda Glück– Bia Lessa – Miriam Virna – Beatriz Sayad – Leo Sykes – Alice Stefânia Giselle Rodrigues – Sueli Araújo – Tania Farias – Bibi Ferreira – Dulcina de Moraes – **siga completando esta lista!**

* * *

REFERÊNCIAS

BOGART. Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2011.

CHAGAS, José Soares; DINIZ, Rosimeri; FERRAZ, Leandro; JOVELI. Sílvia Regina; MARTINS, Adriana; SANTOS, Bárbara; SILVA, Marinalva; SILVA, Renata; SOUZA, Raquel STORNILO, Liliane. **Estações abertas: processo criativo e reflexões**. Palmas TO, 2016, p. 1-34 (No prelo).

DELGADO, Maria M; HERITAGE, Paul. **Diálogos do Palco** - 26 diretores falam sobre teatro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

FABIÃO. Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Santa Catarina: [Contrapontos] Revista Eletrônica, vol. 10 - n. 03, set-dez, 2010, p. 321-326.

FABIÃO. Eleonora. **Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. São Paulo: **Revista Sala Preta**, nº 8, ECA/USP, 2009, p.235 - 246.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine** - erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac,2010.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. **Lembrar, escrever e esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

PASSÔ. Grace. **Direção Teatral: algumas reflexões em 2014**. Belo Horizonte: [SUBTEXTO] Revista de Teatro do Galpão Cine Horto/Dossiê - Direção Teatral: Formação e Pesquisa, Ano XII, nº 11, out, 2015, p. 100 -113.

SANTOS, Bárbara Tavares; SILVA, Renata Ferreira. **Uma atriz, uma encenadora e um solo, ou como se dá um processo de criação cênica**.

In: II Jornada de Artes da Unesp: 2015, São Paulo (SP). Anais, p. 1258 - 1271.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

VIANNA. Tiche. **Plainar do abismo em ótima companhia**. Belo Horizonte: **[SUBTEXTO]** Revista de Teatro do Galpão Cine Horto/Dossiê - Direção Teatral: Formação e Pesquisa, Ano XII, nº 11, out, 2015, p. 68 -81.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



PINTURA EM LECOQ:
uma poética corporal

PINTURA EN LECOQ:
una poética corporal

PAINTING IN LECOQ:
a body poetics

Cláudia Müller Sachs¹

RESUMO

O presente artigo aborda um conjunto de práticas corporais provenientes da pedagogia de Jacques Lecoq (1921-1999) relacionadas à arte da pintura. Além da experiência própria vivida em sua escola em 1992/93 e 2015, trazemos aqui considerações baseadas no curso de pesquisa e extensão realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 2017 e 2018, intitulado “Pintura em Lecoq: composição a partir do movimento no espaço” enfatizando o modo como essas práticas contribuem para a imaginação do ator. Descrevemos algumas das práticas na íntegra como modo de divulgar esse conhecimento e de tentar abarcar a extensão filosófica dessa pedagogia por meio da noção de Fundo poético comum.

PALAVRAS-CHAVE: fundo poético comum; movimento, Lecoq, atuação teatral, corpo, pintura.

RESUMEN

El presente artículo aborda un conjunto de prácticas corporales provenientes de la pedagogía de Jacques Lecoq (1921-1999) relacionadas con el arte de la pintura. Además de la experiencia propia vivida en su escuela en 1992/93 y 2015, traemos aquí consideraciones basadas en el curso de investigación y extensión realizado en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul entre 2017 y 2018, titulado "Pintura en Lecoq: composición a partir del movimiento en el espacio" enfatizando el modo en que estas prácticas contribuyen a la imaginación del actor. Describimos algunas de las prácticas en su totalidad como modo de divulgar ese conocimiento y de intentar abarcar la extensión filosófica de esa pedagogía por medio de la noción de Fondo poético común.

PALABRAS CLAVE: fondo poético común, movimiento, Lecoq, actuación, cuerpo; pintura.

¹ Professora Adjunto A de práticas corporais no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado (2013) e Mestrado (2004) em TEATRO na Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC. Trabalha como atriz, diretora, preparadora corporal e professora de teatro e dança, com ênfase em interpretação, movimento corporal, improvisação e preparação de ator.

ABSTRACT

This article deals with a set of body practices from the pedagogy of Jacques Lecoq (1921-1999) related to the art of painting. In addition to my own experience at his school in 1992/93 and 2015, we present here considerations based on the research and extension course held at the Federal University of Rio Grande do Sul between 2017 and 2018, entitled "Painting in Lecoq: composition from the movement in space" emphasizing how these practices contribute to the actor's imagination. We describe some of the practices in full as a way of disseminating this knowledge and of trying to embrace the philosophical extension of this pedagogy through the notion of the universal poetic awareness.

KEYWORDS: universal poetic, awareness, movement, Lecoq, acting, body, painting.

* * *

O artista dedica sua vida ao que ainda não é real, mas que reside dentro da matéria.
(Aristóteles).

O presente artigo aborda um conjunto de práticas corporais provenientes da pedagogia de Jacques Lecoq (1921-1999) relacionadas à arte da pintura. Em sua escola esse tema faz parte do tema por ele intitulado “abordagem pelas artes”. Essa abordagem abarca a arte da pintura, da música e da poesia como referências para o trabalho de criação do ator, sempre buscando perceber a dinâmica interna dessas manifestações para transformá-las em movimentos do corpo, tanto individual como coletivo. Esse conjunto de práticas serve para o desenvolvimento do trabalho do ator trabalhando objetivamente com princípios do movimento corporal e do jogo teatral, com práticas organizadas de maneira evolutiva, além de ampliar a capacidade perceptiva de tudo o que nos cerca.

Além da experiência própria vivida em sua escola em 1992/93 e 2015, trazemos aqui considerações baseadas no curso de pesquisa e extensão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 2017 e 2018, intitulado Pintura em Lecoq: composição a partir do movimento no espaço. O projeto, que deve ter seguimento em 2019, propõe a formação de um núcleo de experimentação voltado para a criação cênica a partir do movimento enfatizando o corpo como suporte para processos interdisciplinares entre as artes.

O tema da “abordagem pelas artes” abarca uma dimensão abstrata subjacente ao trabalho corporal por ele desenvolvido, ancorado na noção de ‘Fundo Poético Comum’. Para Lecoq, tal noção trata-se de uma dimensão abstrata feita de espaços, de cores, de luzes, de matérias, de sons, que se encontram depositadas em cada um de nós a partir de nossas diversas experiências, que constituem um fundo comum a partir do qual surgem os impulsos e desejos de criação. O processo pedagógico toma a observação da natureza como base e a transferência de suas dinâmicas para o corpo e para a cena como modos de criação. O trabalho envolve análise do movimento, improvisações e criação de cenas, visando enriquecer a capacidade expressiva do ator com possibilidades de movimento que possam contribuir para a eliminação de vícios de atuação e de automatismos impregnados, no intuito de facilitar o acesso a sua própria poética.

A ideia de ‘Fundo Poético Comum’ foi um dos aspectos da pedagogia de Lecoq que mais me chamou atenção desde que cursei sua Escola em Paris (1992/93), que identifiquei como o diferencial em seu trabalho e que lhe confere uma dimensão atemporal, para além de tendências passageiras. Em minha tese de doutorado tomei essa noção como eixo central para estudar a questão da imaginação do ator, analisando a possível contribuição destas práticas de Lecoq para o desenvolvimento dessa competência, o que me levou à confirmação de sua efetividade e relevância até hoje.

Em minha tese de doutorado, intitulada “A imaginação é um músculo: a contribuição de Jacques Lecoq para o jogo do ator”, realizei uma reflexão sobre a imaginação na prática pedagógica de Jacques Lecoq para os estudos dos processos formativos e criativos do ator. A partir dessa afirmação de uma de suas célebres ex-alunas, Ariane Mnouchkine, de que “a imaginação é um músculo”, abordei a imaginação tanto como algo que devemos desenvolver mentalmente, como enquanto trabalho físico que exige a experiência prática. A pesquisa teve por objetivo uma melhor compreensão de minha experiência como atriz, diretora, preparadora corporal e professora por meio da análise conceitual de aspectos dessa pedagogia. Assim, desenvolvi alguns experimentos práticos, como cursos, oficinas e direção de

espetáculos para melhor verificar essa relação com a imaginação, realizando entrevistas com os participantes e registros em vídeo e fotografias.

Considerando a imaginação como competência fundamental no trabalho do ator, encontrei nessa pedagogia alternativas concretas para seu desenvolvimento, amparada por técnicas corporais que levam ao despertar perceptivo de si ancorada na observação das mais diversas manifestações da natureza. Assim, as técnicas propostas por Lecoq mantêm-se como tema de minhas investigações e de minha prática artística e pedagógica, acreditando na riqueza de seu pensamento sobre teatro, arte e vida.

Minha pesquisa aponta a noção de ‘Fundo Poético Comum’ como a visão fundamental nessa pedagogia, servindo como inspiração para a imaginação do ator na medida em que passa a perceber e associar as diversas dinâmicas da vida a seus movimentos. Refere-se ao caráter universal presente em todo e qualquer fenômeno da vida, uma linguagem que está presente tanto nas diferentes manifestações da natureza como em nossos corpos. Sugere que todos os humanos compartilham uma sensibilidade a essa dimensão abstrata feita de formas, luzes, cores, matérias e sons. Evidenciando uma tendência essencialista, Lecoq interessava-se pela essência imutável de qualquer coisa, que chamava de “poética das permanências”, a busca daquilo que é permanente, que a diferencia de qualquer outra (Lecoq, 1999, p.32). O professor costumava usar como exemplo as árvores que, embora existam em inúmeras espécies, tipos, tamanhos, cores, há algo que lhes é essencial, que vai diferenciá-las de qualquer outra coisa, que faz com que as reconheçamos como árvores, vivas ou mortas. Sua identidade permanente, independentemente da cultura ou de crenças a ela relacionadas. Da mesma maneira, as cores, luzes e formas que, ainda que carreguem diferentes significados culturais atribuídos a cada uma, há no fundo algo que faz com que as reconheçamos como tal, e que possuem uma dinâmica particular. Nesse sentido, seu pensamento aproxima-se do conceito de *mimesis* de Aristóteles, que se refere ao caráter substancial subjacente a todas as artes.

Alinhada a esse pensamento, enfocamos o aspecto técnico e poético, o saber prático que o ator deve desenvolver. Como aponta Dantas (1999, p.30), a técnica transforma a matéria, está ligada à ideia de *poiesis*, que significa criar, fabricar, executar, compor, construir, produzir, fazer, obrar, agir com eficácia, produzindo um resultado. Assim, é desejável que o ator desenvolva habilidades que o levem ao saber prático, o saber criativo, o saber poético. O trabalho da imaginação relacionado ao ‘Fundo Poético Comum’ é tomado, então, como modo de disponibilização e de abertura para a criação. Trabalha-se com o distanciamento do naturalismo, o corpo poético não cotidiano.

A evolução da pedagogia de Lecoq dá-se através de temas que são trabalhados de maneira acumulativa, baseados em certos princípios, chamadas de “leis do movimento”². Diretamente ligados à natureza, à vida, ao cotidiano e à interação entre todas as coisas, os temas abordados ao longo do primeiro ano da escola são basicamente os seguintes: os elementos da natureza; os cataclismos; as matérias; as cores; as luzes; as artes da pintura, da poesia e da música; as palavras; os animais; as paixões. A cada novo tema introduzido, os alunos partem para a observação em diferentes locais onde possam entrar em contato com ele. De volta à sala de trabalho, trazem sua experiência e, aliadas às técnicas corporais desenvolvidas nas aulas de análise do movimento, procuram aplicar ao jogo dramático aquela dinâmica, o pulsar daquele tema através de seus corpos.

A ideia central da experimentação com os diversos temas é encontrar a dinâmica interna de cada elemento, o ‘Fundo Poético Comum’ a todas as manifestações da natureza e a cada indivíduo. Quando trabalhamos as cores, por exemplo, busca-se encontrar em nossos corpos o ‘amarelo de todos os amarelos’ ou o ‘vermelho de todos os vermelhos’, independentemente de valores ou associações simbólicas a elas atribuídas. São fenômenos da natureza que se mostram para todos os humanos da mesma maneira, enquanto percepção. O ‘Fundo Poético Comum’ refere-se, portanto, àquilo que está além da leitura simbólica, àquilo que é física, e que sabemos que

² Lecoq 1997, p.100

tem uma dinâmica específica na maneira como se organizam suas ondas de energia, suas moléculas.

No presente artigo enfoco o trabalho com a pintura. Para tanto, iniciamos com exercícios que envolvem o trabalho com os elementos e as matérias, a percepção do espaço, da luz e das cores, com improvisações que visam despertar para a dinâmica intrínseca nessas diferentes manifestações da natureza, procurando reproduzi-las e jogar com elas sem um caráter psicológico. Tomando obras de alguns pintores como referência, estudamos as relações compositivas das linhas, manchas, cores e é esse material que trazemos para o corpo e para a cena.

Em minha pesquisa, além das práticas aprendidas na escola de Lecoq, utilizo outras de acordo com necessidades específicas do grupo. Essas propostas de improvisação com a arquitetura dos espaços, as cores, as luzes, as texturas, etc., são de difícil execução dado o caráter aparentemente abstrato e a necessidade de o indivíduo abrir-se para a observação desses aspectos no ambiente, para além de sua memória. A sutileza dessa abordagem, entretanto, promove uma rede de imagens que vai tomando forma, na cena e na imaginação, acarretando no alargamento criativo a partir das possibilidades que ali surgem, sempre baseadas na natureza, naquilo que existe, visível ou invisível, o que se apresenta como um diferencial dessa visão de teatro.

Os exercícios são propostos com instruções objetivas, sucintas, de modo que o indivíduo desenvolva a disponibilidade para experimentar, arriscar e criar. Nesse sentido, me alinho à maneira de entender as questões sobre a ação no trabalho atoral apontadas por Nunes (2009, p.130) que considera que “para adquirir um conhecimento é preciso exercer a atividade correspondente, ou seja, só aprendemos fazendo.” Partimos do movimento, de dinâmicas, de deslocamentos e ritmos, das relações sinestésicas que registram modos de estar “aqui e agora” trabalhando, assim, a presença cênica. Ao sairmos da sala de trabalho e nos depararmos com a rua, as pessoas, os sons, os ritmos, as luzes, etc., vamos instalando uma maneira de ver e de observar constante, resultando num aprendizado do olhar, numa

ampliação da percepção e de alternativas para nossos próprios movimentos. Uma “escola do olhar”³, como afirmava o professor.

Com a observação da natureza e a memória sinestésica gerada pela prática a imaginação vai sendo trabalhada, vamos corporificando e presentificando essas informações. Pode-se perceber nesse tipo de abordagem a herança de Jacques Copeau (1879-1949) e de todo um pensamento do início do século XX voltado para as práticas corporais em oposição ao psicologismo que imperava até então. As diversas experiências formativas surgidas nesse século, entre estúdios, laboratórios e escolas na Europa e nos Estados Unidos, embora baseadas em desejos estéticos e políticos diferentes, compartilhavam de uma ampla reflexão sobre o processo criativo e a aprendizagem do ofício do ator em oposição à pedagogia conservadora e às convenções. Também o teatro francês, principalmente a partir de Copeau, inclina-se para essa reeducação do ator e, na metade do século (1956), imbuído deste mesmo espírito, surgirá a escola de Jacques Lecoq, herdeiro de muitos dos princípios lá desenvolvidos⁴.

Para abordar o tema da Pintura, iniciamos com a prática que envolve os elementos – água, ar, fogo e terra –, por meio de uma “viagem elemental”, termo usado por Lecoq, mas que eu venho adaptando e aproximando do imaginário brasileiro. Assim, iniciamos de olhos fechados, entrando em contato com seu equilíbrio, atenção ao seu apoio no solo, como uma garrafa que boia em alto mar. A partir daí vamos nos conectando com a dinâmica dessa imensa massa de água salgada e profunda que nos cerca, diluindo a garrafa e tornando-se esse elemento, que progressivamente avança até chegar à praia e, com a influência do vento, estourar em ondas, lambar a areia, e recuar. Pouco a pouco vai tornando-se a calma e doce água de um lago. A partir dos pés vamos entrando em contato com a lama do fundo desse lago, e vamos nos deixando preencher com ele vagarosamente experimentando essa textura plástica do lodo. Com a presença intensa do sol o lodo vai secando a água sob a forma de evaporação, que conseqüentemente

³ Lecoq (1997, p.31)

⁴ Sobre as relações entre Copeau e Lecoq, ver SACHS, 2004; FREIXE, 2014; LORELLE, 2007.

torna-se terra seca, e a partir dos pés, surgem raízes que penetram o solo, estabilizam fortemente o corpo, que agora torna-se árvore. Um vento surge, move os galhos e as folhas, aumenta sua intensidade cada vez mais, aproximando-se de uma ventania de temporal. Decorrente, uma folha desprende-se da árvore, que voa solta à mercê das rajadas, somos a folha, somos o vento. Em um ponto, a folha atravessa uma faísca pega fogo e queima em grandes labaredas, um grande incêndio, que depois vai acalmando como uma fogueira que vai se extinguindo, queima a madeira, que progressivamente quebra-se e torna-se cinzas e pó. Todos terminam deitados no chão, de barriga pra cima, relaxados. Finalizando o exercício, retoma-se mentalmente todo o trajeto e diz-se em voz alta uma palavra que sintetiza esta sensação.

Costumo conduzir essa vivência chamando atenção para as imagens que surgem, assim como as diferentes qualidades de tensão do corpo, para observarem as linhas e os ritmos com que se deslocam e aquilo que esses eventos provocam no espaço, sutilezas desses diferentes estados. Suscito algumas frases curtas nos diferentes momentos, de modo que percebam o quanto o estado do corpo modifica a voz, e por vezes pergunto “quem poderia ser essa figura?”. Costumo alertar os alunos-atores para trabalharem com os olhos abertos, pois não se trata de terapia, mas de exercícios técnicos que demandam atenção e consciência para com seu próprio corpo e dos colegas ao redor. Perceber também o efeito desses movimentos enquanto grupo. Interessante perceber que esse exercício é uma herança da escola de Copeau, perpetuada por vários de seus seguidores, são exercícios extremamente comuns em escolas de formação de atores. O diferencial está na ênfase dessa busca da dinâmica interna das manifestações da natureza.

Dos elementos, passamos para as matérias (ou materiais), ou seja, experimentar as infinitas combinações dos elementos constituem as coisas, sejam elas duras, elásticas, pastosas, gasosas, gosmentas, flexíveis, enfim, trazer para seu corpo essas qualidades de tudo o que existe na natureza. A matéria vista de dentro: o corpo é a matéria que pode ser manipulada ou não, mas ela mesma não manipula visto que é passiva, como um chiclé na

boca sente os dentes, a língua e torna-se bola. Observamos como cada matéria se comporta, suas especificidades, que vão contatar com aquilo que é comum a todas, e aí tocamos o cerne da visão de Lecoq de ‘Fundo Poético Comum’.

Juntando dois ou mais elementos, trabalhamos, por exemplo, com a ideia de uma pasta de dente, inicialmente pressionada no interior do tubo, fechando o corpo o máximo possível. Então o canal é aberto, esparramando o creme dental. Em seguida, é jogado um balde de água para limpar a pasta grudada ao chão. Após vários jatos, as “pastas de dente” se aglomeraram ao fundo da sala, a água presente é evaporada, e transformamo-nos em moléculas de ar. Observamos como as moléculas se relacionavam entre si no espaço para compor o ar todo da sala. As moléculas suspensas de ar começam a se condensar e todos agrupam-se ao meio da sala, e somos água dentro de uma panela efervescente. Em seguida é adicionado uma mistura em pó para pudim, que é mexida e com o desligar do fogo, esfria-se e tornando-se gelatina. Andamos pelo espaço nesta qualidade gelatinosa. Finalmente, observamos uma gelatina de brinquedo para melhor compreender as suas qualidades. Neste exercício, é interessante notar as transformações que o corpo adquire através da imaginação. Os estímulos são conduzidos de modo que cada aluno-ator busque imaginar e expressar fisicamente sua ideia dos elementos, sua onda, sua árvore. Assim, há diferentes formas de manifestação dado o repertório e identidade de cada um a partir da imaginação materializada. É um trabalho autônomo do ator e seu processo de criação.

A partir as matérias passamos a trabalhar as cores, para depois chegarmos à pintura propriamente dita. A ideia parte da busca em perceber a dinâmica das cores, o espaço que usam, o tempo que duram, se ela se move no nível alto ou no baixo, qual a intensidade de seus movimentos, se tendem a puxar ou empurrar. Normalmente trabalha-se com as cores do arco-íris: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo, violeta. Num primeiro momento, o grande grupo trabalha em conjunto, ainda que individualmente, procurando mover-se da maneira com a dinâmica de cada cor.

Aqui gosto de conduzir a improvisação também como uma viagem, uma vivência em que passamos por diferentes qualidades e estados psicofísicos. Imaginamo-nos em um ponto escuro, em um buraco negro, com o corpo fechado, o menor possível, um ponto escuro. Um raio de luz emerge da escuridão, lentamente aumenta de intensidade e começa a tomar conta do espaço. O corpo vai se abrindo até portar-se de pé. Em posição ereta, imagina-se a luz invadindo o espaço, permeando nossos corpos, um grande sol de muita intensidade, como o do meio dia, e então a luz transforma-se em amarelo, entramos na dinâmica dessa cor. A seguir, um pingo de vermelho mistura-se e cria o laranja. Então o amarelo se vai se dissipando e fica somente o vermelho. Um pingo de azul invade o vermelho, tornando-se roxo, depois o vermelho sai, permanecendo somente o azul. Experimentamos diferentes azuis, bem claro, marinho, Royal, e qual é o azul de todos os azuis? Lentamente, amarelo é acrescentado a esse azul e transforma-se em verde. Adiciona-se vermelho e do azul vamos ao marrom. Esta cor costuma trazer maior peso, movimentos mais lentos e densos, remetendo a lama e barro, lodo, por exemplo. Por fim, um pingo preto e nos transformamos nessa cor, voltando ao início da viagem. Depois realizamos o processo inverso, passando por todas as cores novamente, até voltarmos a ser luz novamente: dizem que somos todos luz, gosto de dizer ao final.

Num segundo momento, trabalhamos individualmente, cinco pessoas ficam em cena, experimentam uma dada cor, depois um por um as demonstra e procuramos detectar onde parece mais preciso, *leplus juste*, como dizia Lecoq. O mais impressionante é que podemos realmente perceber em quem identificamos melhor uma dada cor, ou, pelo menos, as cores que não são. Por exemplo, o amarelo tem uma dinâmica mais rápida, mais luminosa, mais aberta, diferente de alguém que se move com ritmos lentos ou com o corpo encurvado, fechado. Pode-se questionar se os tamanhos são senso comum, ou se somos induzidos a encontrar esse padrão que já é fruto da pesquisa anterior de Lecoq que as entendeu assim. De qualquer maneira, faz sentido aquilo que é proposto, é uma aproximação, não uma verdade inquestionável, que serve para fins pedagógicos, para que se possa

visualizar esses espaços e assim trazer tais qualidades para o seu trabalho. Interessante atentar para a separação do simbólico, da semiótica, do representativo, do cultural, como o branco significar a paz, por exemplo. Aqui trata-se de uma busca daquilo que é essencial para que seja a tal cor, independentemente do que ela possa significar ou despertar emocionalmente. Encontrar aquilo que é permanente nesta manifestação da natureza, para além de qualquer simbolismo a ela associada, algo que Lecoq se referia como a “poética das permanências”. Para o trabalho do ator, serve para que ele possa se desvencilhar de clichês ou utilizar deles para ultrapassá-los, pesquisar algo que aciona a imaginação, induzindo a uma busca pessoal do próprio do ator.

Com esses corpos despertados para os elementos, as matérias, as cores, as texturas, entramos no trabalho da pintura em si. Na abordagem de Lecoq prioriza-se a leitura de quadros enquanto composição pictórica, com suas linhas, manchas, pontos de conversão do olhar. Na escola de Lecoq, em Paris, temos como tarefa de casa observar telas em museus e bibliotecas. Aqui no Brasil, costumo levar livros com ilustrações para a sala de trabalho. Iniciamos com pintores mais conhecidos, como Miró, Chagall, Caravaggio, Kandinski, Bacon, por exemplo, e peço que os alunos-atores tragam alguns de seu interesse também.

Iniciamos contemplando o quadro (a gravura no livro) durante um tempo, conduzindo a observação chamando a atenção para as linhas, os volumes de cores, a luz, os contrastes, as tensões entre as formas e as cores, o equilíbrio e desequilíbrio elas, o trajeto do olhar. Perceber o modo como nosso olhar percorre a pintura, para onde olha-se em primeiro lugar, e em seguida, e para onde retorna o olhar, qual a leitura que o pintor propõe. Observar a matéria, o ritmo das pinceladas desse pintor, que é diferente em cada artista.

Em grupos de cinco ou seis pessoas experimentamos mostrar o quadro. Tomamos alguns minutos para nos organizarmos e em seguida mostramos o quadro em grupo, com três trocas de composições que acompanhem a dinâmica dessa obra. Normalmente inicia-se com uma

imagem que seria a primeira impressão do quadro e logo passa-se para outras imagens seguindo a dinâmica que se acredita ser mais justa para causar a sensação do todo da tela. São enfatizadas as transições, o não movermos todos juntos para valorizar determinadas instâncias do quadro, assim como a dinâmica do corpo ao mover-se que seguirá tal ou qual matéria e cor, assim como a composição com os corpos dos colegas, o espaço que utiliza, as linhas ali presentes. Enfim, os diversos aspectos que haviam sido anteriormente trabalhados aqui fazem sentido, são o esteio que temos para amparar a improvisação, agora já no campo da criação embora ainda com regras delimitantes.

Assistimos uns aos outros e vamos procurando identificar as cores, as formas, as tensões, os ritmos, as soluções que cada um encontra para transpor determinado aspecto. No caso desse quadro acima, em especial, surgiam questões sobre como mostrar esse movimento da água que sobre em oposição ao barco que desce, a tensão em relação às pessoas na água, as linhas propostas pelas velas e a quebra que a luz aporta para a estrutura do quadro. São questões de observação, identificação, transposição. Ao observarmos os trabalhos dos diversos grupos podemos perceber as diferentes maneiras para alcançar o objetivo. Mesmo quando não se consegue nitidamente ver o quadro de onde partiram, surgem imagens do grupo ricas, curiosas, matéria bruta para construir cenas. Ao observar o trabalho dos colegas, pode-se enxergar situações, atmosferas, conflitos, estados dos atores e do grupo de prontidão e entrega, de jogarem-se num mundo abstrato com a concretude de seus corpos. Ao seguirmos o trabalho vamos em busca do movimento que essa imagem propõe, com suas formas, cores, textura, composição. Não basta uma imagem reproduzida, mas é uma série delas para expressar o movimento que ela traz, levando em conta sua emanção: intensidade, teor, a tensão entre as cores, as formas, umas em relação às outras e em relação à moldura, a composição, a pressão do pincel que denota o ritmo das pinceladas.

Em nosso grupo de pesquisa e extensão na UFRGS, depois de alguns experimentos com diferentes pintores, trabalhamos mais profundamente

com o pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992), inicialmente a partir da pintura *Étude d'après le portrait du pape Innocent X de Velázquez* (1953).



Figura 1: Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, Francis Bacon, 1953⁵

Para entrar no universo do Bacon, discutimos e refletimos sobre sua vida e obra e sobre esse quadro específico, chamando atenção para as cores, formas, contrastes, linhas e impressões subjetivas. Identificar as associações entre as qualidades que podem ser trazidas para a cena, como por exemplo, o derretimento que parece ser instaurado, a fantasmagoria, um certo horror e desespero que nos pareceu. Assim como dos encontros anteriores, trabalhamos com três posições estáticas, as transições entre eles e inserimos um *looping*, ou seja, uma volta à composição inicial, o que passou a constituir uma cena capaz de ser repetida. A partir daí, experimentamos diferentes ritmos e densidades para essa composição, inclusive com diferentes trilhas sonoras, o que resultava numa diversidade de material bruto para futuras cenas.

Ao final do semestre (julho de 2017) fizemos uma improvisação com todo o material que levantamos, além de alguns objetos concretos que sugeri que cada um trouxesse para o encontro. Com as ilustrações do Papa de Bacon abertas no solo, cada um buscou reproduzir, criar, compor esse quadro individualmente. A partir do que foi surgindo, especialmente uma figura grotesca trazida por uma das atrizes, indiquei que os outros fossem

⁵ Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X

compondo ao redor dela, buscando uma única imagem refazendo o quadro. Seguiu-se um período de experimentação e improvisação livre, com atmosferas surgidas e instauradas a partir do quadro, que variavam entre sacra e grotesca. As sete pessoas estavam mergulhadas no jogo, e foram introduzindo vozes, falas, textos, músicas, instrumentos (acordeom e pandeiro), cordas e bastões. Esses elementos eram resignificados e utilizados a serviço do jogo. Importante ressaltar que estávamos bastante influenciados e incomodados com a situação política no Brasil daquele momento. Surgiam palavras que serviam como dispositivos estimuladores de potenciais dramáticos, como “ouro”, “cristo sexy”, “cochigrossi”, “brasilianiestúpidi”, “iluditi”, (muita coisa num tipo de italiano e latim), “transamazônica; transa”, “pré-sal”, “deus ajuda quem cedo madruga”, “samba”, “trabalha!!”, etc. Foi interessante notar as diferentes modulações de silêncio, música, jogo em grupo e momentos individuais. Surgiram figuras que remetiam a Bacon, evidenciando que os atores traziam referências daquele repertório trabalhado previamente, imagens que constituíam um espetáculo! Imagens de caravelas, da chegada ao Brasil, do escambo com os índios, navio negreiro, ritual antropofágico, remos, trio elétrico, revolução industrial com movimentos repetitivos, “lá vem o Brasil descendo a ladeira”, “vem pra Caixa você também”, canto lírico, Macunaíma, petróleo. Depois desse experimento trouxemos outros textos relacionados aos temas que ali apareceram.



Figura 2: registro de trabalho, 2017⁶

⁶ Fonte: acervo pessoal de Cláudia Sachs

Este experimento reforçou a força dessa pedagogia, pois era evidente o quanto cada um tinha autonomia e liberdade para se mover e compor com o grupo, com diferentes qualidades corporais, presença, disponibilidade, precisão e riqueza imagética. A qualidade psicofísica dos atores vem acompanhada de estratégias dramáticas, uma vez que nossas práticas anteriores haviam utilizado elementos como o *looping*, a repetição, a continuidade do movimento, a composição no espaço, ou seja, a percepção de onde e como se colocar em relação ao colega, ao grupo, ao espaço. Trata-se de uma construção coletiva a partir do próprio corpo e do olhar que assiste, apreende e constrói.

O objetivo final dessa proposta de trabalho é que se possa pintar o que se queira com o corpo, seja uma pintura que um diretor queria usar como parâmetro ou algo que decidimos usar internamente para nos guiar. Por exemplo, se vou fazer uma personagem de Lorca, posso associar a ele determinadas cores, matérias, dinâmicas, animais, poesia, música, enfim, uma gama de possibilidades imaginativas que se abrem para contribuir com a criação.

Percebe-se assim a influência do alargamento da imaginação, que veio sendo trabalhada nas improvisações a partir das identificações com a natureza das coisas e suas dinâmicas, instrumentalizando o corpo no sentido de alargar suas possibilidades de ritmos, qualidades de presença, percepção de composição no espaço. É com esse corpo previamente trabalhado que o ator vai formar, vai criar uma linguagem. Esse conjunto de práticas corporais, portanto, visa justamente chegar a esse momento de criação com o corpo disponível, com meios concretos, físicos, materializados, incorporados, com a imaginação desperta fluindo através de movimentos corporais de cunho poético.

* * *

REFERÊNCIAS

- DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed.Universidade,/UFRGS, 1999.
- FREIXE, Guy. **La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine**.Paris: L'entretemps, 2014.
- LORELLE, Yves. Dullin-Barrault. **L'éducation dramatique en mouvement**. Éd. del'Amendier: Paris, 2007.
- LECOQ, Jacques. **Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale**.Paris:ActesSud-Papiers/ANRT, 1997.
- NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume, 2009.
- SACHS, Cláudia Müller. **A metodologia de Jacques Lecoq. Estudo conceitual**.Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes – Universidade Estadualde Santa Catarina-UDESC. Florianópolis, 2004.
- SACHS, Cláudia Müller. **A Imaginação é um músculo. A contribuição de Lecoq para o trabalho do Ator**. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes - Universidade Estadual de Santa Catarina-UDESC. Florianópolis, 2013.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



A SOMBRA COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA E ESTÍMULO PROPRIOCEPTIVO PARA A ATRIZ¹

LA SOMBRA COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA Y ESTÍMULO PROPRIOCEPTIVO PARA LA ATRIZ

THE SHADOW AS ARTISTIC EXPRESSION AND PROPRIOCEPTIVE STIMULUS FOR THE ACTRIZ

*Fabiana Lazzari de Oliveira*²

RESUMO

O artigo apresenta a sombra como expressão artística e certifica que a *práxis* com os elementos do Teatro de Sombras é condição *sine qua non* para a atriz-sombrista adquirir autonomia, aprimorar percepções e aperfeiçoar habilidades psicomotoras para a atuação e para a *poiésis* nesta linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, teatro de sombras, *práxis*, *poiésis*, corpo.

RESUMEN

El artículo presenta la sombra como expresión artística y certifica que la *praxis* con los elementos del Teatro de Sombras es condición *sine qua non* para la actriz-sombrista adquirir autonomía, perfeccionar percepciones y perfeccionar habilidades psicomotoras para la actuación y para la *poiésis* en este lenguaje.

PALABRAS CLAVE: teatro, teatro de sombras, *práxis*, *poiésis*, cuerpo.

¹ Em todas as pesquisas e estudos que perpasssei, percebi que a nomenclatura utilizada para o trabalho do/da artista que atua no teatro é a palavra “ator”, generalizando a todos e a todas. Esse emprego se deve ao fato do mesmo motivo que se generaliza chamar de “homem” a todos os indivíduos da espécie humana independentemente do sexo. No entanto, a utilização da palavra “homem” tem sustentações na Grécia Antiga, quando os homens de fato eram tratados como o sexo padrão e superiores, as mulheres eram vistas como “um desvio” da grandiosidade masculina. Considero um hábito que reforça o caráter do sexo masculino como dominante na humanidade. Sendo contrária a este hábito, sempre que for me referir às questões que eu pesquiso e que são de minha autoria, empregarei a palavra “atriz” referindo-me tanto ao sexo feminino como ao sexo masculino, pois considero que não existem diferenças entre os gêneros quando relacionados ao trabalho da *práxis* e da *poiésis* no teatro de sombras. Nas citações e nas referências das pesquisas e estudos já existentes manterei a palavra que cada um dos autores utilizou: “ator”.

² Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Bacharel em Educação Física – CEFID/UDESC, licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas – CEART/UDESC. Sócia-fundadora da empresa Fabiana Lazzari Produções, da entreaberta Cia Teatral e do SKIA-Espaço da Sombra. Atriz, produtora, arte-educadora e professora no curso de Teatro do CEART/UDESC.

ABSTRACT

The article presents the shadow as an artistic expression and certifies that the *praxis* with the elements of the Shadow Theater is a *sine qua non* condition for the shadow theater actress to acquire autonomy, to improve perceptions and to perfect psychomotor skills for acting and *poiesis* in this language.

KEYWORDS: theater, shadow-theater, *praxis*, *poiesis*, body.

* * *

Observar sombras é algo que fazemos desde a infância. Quem nunca tentou ser mais rápido que a própria sombra? Ou esconder a sombra do outro com a sua própria sombra? A sombra é impalpável, incolor, inodora, inaudível e insípida, mas é algo que nos traz sempre muita curiosidade. Muitas vezes também nos traz medo. E é este mistério e encantamento que faz, não só enquanto somos crianças, mas mesmo depois de adultos, apreciarmos a beleza e a mensagem um tanto onírica da sombra.

A sombra surge da fonte de luz³, mas ela aparece apenas no lado escuro do corpo, o lado não iluminado e dali expande-se até encontrar um suporte que irá se fisicalizar. A sombra é, portanto, um volume que se expande infinitamente no espaço. Ela só irá parar se for interceptada por outro corpo. Para que exista a sombra, portanto, são necessários, basicamente, a fonte de luz, um corpo que bloqueie integralmente ou parcialmente a luz e o suporte de projeção na qual irá incidir a sombra ou a ausência integral ou parcial da luminosidade.

No teatro de sombras, a sombra é um duplo, uma projeção da imagem do corpo que intercepta os raios luminosos. A sombra pode ser considerada, também, um simulacro do corpo que intercepta os feixes luminosos quando manipulamos a fonte de luz de forma que a projeção da sombra sofra distorções ou modifique o tamanho do corpo que intercepta os feixes luminosos. Ela tem algumas características, tais como: o tamanho –

³ Fonte de luz é todo corpo capaz de emitir luz. O sol, por exemplo, fornece luz desde os primórdios e é uma fonte de luz natural. Ele possui luz suficiente para gerar sombras e até criar narrativas de acordo com o posicionamento dos corpos (animais, plantas, seres humanos), porém não conseguimos controlá-lo, sendo preciso adequar-se ao que ele nos oferece. Nos teatros de sombras tradicionais, há indícios de que se utilizava a luz do sol para contar histórias, posicionando a tela em locais estratégicos. O homem pré-histórico poderia usufruir da luz da fogueira para projetar sombras nas paredes das cavernas e contar ao grupo suas caçadas, e neste caso, o controle seria apenas acender e apagar a fonte de luz. Com o passar do tempo, novos recursos foram criados e continuam evoluindo.

umenta ao aproximar o objeto da fonte de luz e diminui ao se afastar dela (uma sombra nunca poderá ser menor que o objeto que a produz); a elasticidade – pode distorcer-se, alterando suas proporções, e a sobreposição, quando várias sombras se projetam sobre o mesmo suporte, o resultado final é a mescla delas (as sombras de maior tamanho ocultam as menores) (CASTILHO, 2004).

A matéria expressiva sobre a qual se funda o teatro de sombras é a sombra. A sombra ganha vida quando é projetada e pode ser transformada, assumir papéis distintos:

As sombras evocam a fragilidade, o cômico da vida, o carinho pelos destinos que podem se quebrar como cascas de ovos. Ao mesmo tempo elas contêm a força da liberdade, do humor, da ironia, do riso. Elas deslizam entre as grades, escapando dos torturadores, dos atormentados. Elas brilham, luzes negras por um mundo diferente (LESCOT, 2005, p.10)!

A sombra é poesia, é descoberta, é conhecimento, é experimentação, é expressão. A grandeza do universo da sombra produz, a cada experimentação, novas possibilidades. Acredito que pensar o teatro de sombras, é também pensar lúdico. É um mundo de encantamento visual, produto do jogo da luz e das formas em constante relação com o uso de nosso corpo. As sombras são misteriosas e as considero ideais para criar atmosferas de sonhos e poesia, assim como aprimorar as nossas percepções que ficam esquecidas no nosso dia-a-dia.

O Teatro de Sombras tem se transformado consideravelmente nos últimos quarenta anos e com essas mudanças a atriz conseguiu romper algumas barreiras, entre elas: deixar de fazer a projeção das silhuetas somente atrás da tela e utilizar o seu próprio corpo para as projeções. O corpo humano começou a fazer parte da cena do teatro de sombras quando surgiram as lâmpadas puntiformes⁴, pelas quais se deu maior nitidez e acuidade à imagem, surgindo assim novas técnicas e estéticas ligadas à sombra corporal. O corpo pode estar à frente ou atrás do suporte de projeção, em qualquer lugar do espaço cênico, com fontes luminosas fixas ou móveis.

⁴ Mais informações sobre fontes de luz no link do artigo “A luz – elemento primordial no teatro de sombras”, escrito por mim e pelo professor Doutor Valmor Beltrame, na Revista Urdimento nº 23, ano 2014:
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014017>

Com essas modificações contemporâneas, surgem muitas hipóteses para a dramaturgia e conseqüentemente um aumento de possibilidades de uso dos elementos que compõem o teatro de sombras. É um território aberto, um lugar de investigação e experimentações. Assim, nascem novas possibilidades para a criação cênica.

Como estamos falando de Teatro de Sombras um dos elementos fundamentais, especificamente por ser teatro, é a atriz-sombrista, responsável pela atuação com o corpo/objeto/boneco/figura que dará vida à sombra. As características intrínsecas à sombra, como um fenômeno observável, tornam o trabalho desta atriz mais complexo no processo de animação da sombra, ou, no seu uso como um objeto de apreciação poética e estética.

Para chegar na criação *poiética* é importante entender a lógica do uso dos elementos que compõem o teatro de sombras. A atriz estará se movimentando e se deslocando pelo espaço para projetar as imagens das sombras, estará movimentando-se para manipular os objetos, silhuetas, fontes de luz e o próprio corpo - os índices de profundidade estarão agindo, pois conforme o atriz-sombrista se movimenta e faz o seu trabalho de interpretação, ele será influenciado pela perspectiva dinâmica, paralaxe de movimento e movimentos de rotação. Ela precisa ter uma capacidade sensorial muito ativa e com isso podemos dizer que Teatro de Sombras é percepção. O corpo deve se adaptar ao escuro. A atriz tem que conseguir enxergar a sombra a partir de uma visão periférica. E para isso é preciso vivenciar experimentando na prática. Muitas vezes, o que pensamos, acontece de forma diferente ou até não acontece quando não conhecemos os princípios de movimentos com a fonte de luz e com o corpo no *espaço-sombra*, aquele espaço “entre” a fonte luminosa e o suporte de projeção na qual a imagem da sombra se fisicaliza. Sendo assim, nas minhas pesquisas dou ênfase às relações e experimentações que ligam a atriz à silhueta, à sombra de seu corpo, à sua voz, ao seu corpo e como se estabelecem essas relações no processo de criação no Teatro de Sombras considerando os

elementos: espaço, iluminação, dramaturgia e cenografia⁵. Essas relações vêm a partir do corpo da atriz, pois é o corpo que tem relação direta com esses elementos. É a partir dele que a atriz consegue ter as percepções em suas diversas vertentes entre elas: a percepção visual, a percepção espacial, a percepção cinestésica e a propriocepção. O corpo vai adquiri-las ou aperfeiçoa-las trabalhando com a *práxis* e com a *poiésis*⁶.

Treinamento como *práxis* e treinamento como *poiésis*

Mas o que é a *práxis* e a *poiésis* neste contexto? O treinamento como *práxis* utiliza-se de procedimentos predeterminados e seus objetivos estabelecidos de diversos modos: “ele seria um meio que serviria a uma finalidade” (BONFITTO, 2009, p. 38); já no treinamento como *poiésis*, o objetivo mais importante seria de “criar as condições para que os materiais emerjam, para que eles possam vir à tona, os quais podem ser posteriormente desenvolvidos pelos atores” (idem, 2009, p. 38). Matteo Bonfitto, apresenta-os como dois modos de conceber e acionar o treinamento do ator: um treinamento estruturado e um treinamento não-estruturado. Em analogia aos meus pensamentos e conhecimentos sobre treinamento corporal, assim como as vivências com teatro de sombras, divido estas conceituações em dois pontos no teatro de sombras: a prática corporal e técnica para a atuação no teatro de sombras, isto é, o desempenho individual com os elementos técnicos do teatro de sombras (relações da atriz-sombrista com o escuro, com a fonte de luz, com as silhuetas, com o corpo e com o suporte de projeção) no espaço cênico; e o trabalho de criação cênica, no qual a atriz está acostumada e imbricada com todos os elementos acima citados para de maneira orgânica utilizá-los da melhor forma possível no processo criativo do espetáculo. Portanto, no caso do teatro de sombras vivenciado e experimentado por mim, percebo que tanto o treinamento como *práxis*, com a aplicação da parte técnica do teatro de sombras (como por exemplo, saber

⁵ Essas relações são discutidas na dissertação “Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator na Cia Teatro Lumbra de Animação (2011), UDESC, Florianópolis: 2011.

⁶ Os conceitos e reflexões inseridos neste artigo são partes da minha tese “Da prática pedagógica a atuação no Teatro de Sombras: um caminho na busca do corpo-sombra”, UDESC, Florianópolis, 2018.

manusear os elementos que fazem parte da linguagem); como o treinamento como *poiésis*, com a exploração dos princípios apreendidos do treinamento como *práxis* dando vazão a criação cênica, são utilizados no trabalho com teatro de sombras. E eles fazem entendermos que corpo é esse trabalhado para a criação nesta linguagem e quais são as nossas habilidades adquiridas e/ou aperfeiçoadas nos processos.

Quem se dispõe a aprender e trabalhar com o teatro de sombras deve descobrir pessoalmente que:

A sombra além de se tornar visível, perceptível, evidente, a nossa realidade física através da sua representação sintética, a sombra tem também o poder de encarnar, inclusive imaterialmente forças e energias. Algo ou alguém pode habitá-la, e por isso ela se oferece generosamente ao encontro conosco: para ser “animada”. Na sombra, nós projetamos não só os contornos de nosso corpo, nossa *figura*, mas também nossa vitalidade ou, podemos dizer, nossa alma. É importante que quem se dispõe a aprender o teatro de sombras descubra tudo isso pessoalmente (MONTECCHI, 2015, p. 55).

O pensamento de Montecchi se aproxima, em alguns aspectos, ao conceito de sombra utilizado por Jung (2008, p. 229). Jung chamou de “sombra” determinado aspecto da personalidade inconsciente referindo-se a um fator relativamente definido, mas chamando atenção para o seguinte:

Por vezes, tudo que o ego desconhece mistura-se à sombra, incluindo as mais valiosas e nobres forças. [...]. Se a figura da sombra contém forças vitais e positivas, devemos assimilá-las na nossa experiência ativa, e não as reprimir. Cabe ao ego renunciar ao seu orgulho e vaidade para viver plenamente o que parece sombrio e negativo, mas que na realidade pode não o ser. Tudo isso exige, às vezes, um sacrifício tão heroico quanto o de dominar uma paixão – mas em sentido oposto (VON FRANZ *apud* JUNG, 2008, p. 230).

Sendo assim, trabalhar com teatro de sombras pode ser uma forma de conhecermos e pesquisarmos a sombra desvendando as forças vitais (o corpo, a mente e o espírito – a alma da sombra), transformando-a em energias para a atuação com a sombra como expressão artística no espaço cênico.

Pensar a energia é primordial para se refletir as necessidades desta atriz. Segundo Barba (1994, p. 84), em seus estudos da antropologia teatral, a palavra grega *enérghēia* quer dizer estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho:

No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. [...] O *sats*

compromete o corpo inteiro. [...] Numa sequência de ações, é uma pequena descarga de energia que faz mudar o curso e a intensidade da ação ou a suspende improvisadamente. É um momento de transição que desemboca numa nova postura bem precisa uma mudança de tonicidade do corpo inteiro. (BARBA, 1994, p. 84).

A atriz-sombrista faz transições para novas posturas, em função dos movimentos e dos deslocamentos espaciais no escuro ao mesmo tempo em que trabalha com seu corpo oculto ou visível ao espectador. Fávero (*apud* OLIVEIRA, 2011, p. 142) afirma que no teatro de sombras o ator deve estar em “estado de vigília” constante e enfatiza que a posição “base” do ator é primordial para o seu desempenho em cena. Essa base, fundamental para Fávero, é análoga ao que Ferracini (2003, p. 147) conceitua em suas pesquisas sobre o trabalho do ator e que eu considero fundamental em qualquer atuação: “é uma postura especial dos pés e quadril determinando uma base de sustentação diferente da cotidiana”. A descoberta da base de sustentação do corpo possibilita a segurança para posições extracotidianas, e uma liberdade para a coluna vertebral, que assim, poderá soltar-se sobre uma base segura e fixa.

O trabalho de Barba em relação ao treinamento do ator consiste em superar os vícios ligados à corporeidade cotidiana, aos maneirismos e a corporeidade natural. E isso vem ao encontro da necessidade da atriz no teatro de sombras, pois desde o início do trabalho necessita aprender a trabalhar no escuro e com as tantas outras características presentes nas técnicas do teatro de sombras. A escuridão para os nossos olhos não é tão adaptável como a claridade (OLIVEIRA, 2011, p. 78). Para Barba,

A profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o *bios* cênico permite algo mais: *aprender a aprender* [...] é a condição de dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele (BARBA, 1994, p. 24).

Ele nos diz ainda que vamos encontrar uma anatomia especial para o ator, isto é “seu corpo extracotidiano”, um “novo corpo”, onde a presença física e mental do ator modela-se diferentemente do cotidiano. O corpo age com outra qualidade de energia. A energia do ator é a força dos músculos e nervos, a mesma existente em qualquer ser vivo, a questão está em como ela é utilizada no contexto específico: no teatro. No dia-a-dia, geralmente há

uma reserva de energia, que não são utilizadas no cotidiano e que atores/atrizes utilizarão na cena.

A atriz no teatro de sombras está sempre experimentando e descobrindo novas possibilidades, está sempre precisando “*aprender a aprender*” e acrescento “*aprender a desaprender para (re)aprender*”. É preciso estar aberta às mudanças. Para *desaprender* é preciso deixar para trás o que nos acompanhou durante toda nossa vida. Não se trata de renunciar ao que já se aprendeu, mas selecionar o que vale e o que não vale para o que estamos fazendo. É preciso ter a mente aberta a novas experiências, a novos pontos de vista e a novos conhecimentos. Assim poderemos voltar a ser crianças curiosas deixando de lado os prejuízos e a rigidez de se ter um único ponto de vista.

Esse *aprender a aprender* no teatro de sombras começa no primeiro momento de contato com esta linguagem que na pedagogia para ensinar teatro de sombras chamo de sensibilização, pois o tempo e o espaço da sombra são diferentes do nosso cotidiano. É preciso, primeiramente conhecer a sombra natural⁷ (foto 1) para depois trabalharmos com a sombra artística⁸ (foto 2).



Foto 2 - Sombra natural das folhas e galhos de uma árvore a luz do sol
Acervo: Fabiana Lazzari



Foto 1 - Sombra artística
Intervenção de luzes e Sombras (2018)

⁷ Sombra natural é a sombra do dia-a-dia, que é projetada em todos os momentos em que estamos com o corpo na luz, que é vista, mas pela qual não temos a intenção de mostrar ao outro algo diferente dela.

⁸Sombra artística é a sombra que se destaca da atriz e que troca informações com o outro, é a sombra que se torna criatura com formas diferentes dando possibilidades de troca imagética com o outro.

A primeira premissa é conhecer e entender o que é a sombra, de onde ela vem e o que ela suscita quando a vemos. As dinâmicas de sensibilização⁹ com a sombra, para reencontrá-la¹⁰ e reconhecê-la são fundamentais no início de um trabalho com teatro de sombras. A sensibilização envolve o conhecimento filosófico¹¹ e científico¹² do que é a sombra. Ajuda a desvendar os seus significados metafóricos e aspectos físicos e psicológicos. É um momento da descoberta da sombra e de entender as diferenças de sombra natural e sombra artística. A sensibilização compõe-se de dinâmicas realizadas primeiramente no escuro, geralmente de olhos vendados, tendo o contato com os outros sentidos corporais que não sejam a visão: o tato, o paladar, o olfato e a audição, utilizando-se de estímulos para cada um deles. Esta prerrogativa de conhecer a sombra e o escuro tem uma grande relevância, pois inspira, no trabalho, o cultivo de questões tais como: Como percebemos o escuro? Com que órgãos sensoriais percebemos o escuro? Como funciona o olho, segundo o parecer de cada um, quando percebemos o escuro? Como age a pele quando percebemos o escuro? Quais sensações sentiríamos se pudéssemos tocar o escuro? Se pudéssemos fabricar o escuro, de que material seria? Que posturas o nosso corpo pode representar o escuro? Se o escuro produzisse sons? Quantos e quais seriam? Se a escuridão tivesse sabor? Qual seria? A escuridão tem forma? Se a escuridão fosse um animal? Qual seria? Quais as cores da escuridão? Existe diferença entre o escuro e a sombra? Essas provocações, visam despertar novas percepções e propriocepções que expandam a capacidade de prestar atenção ao fenômeno

⁹ Entendo sensibilização como o ato de sensibilizar a si mesmo e/ou a outros envolvidos direta e/ou indiretamente na situação definida previamente, neste caso conhecer a sombra.

¹⁰ Reencontrá-la porque desde a infância temos contato com a nossa sombra, porém em muitos casos nem sabemos quem ela é e muito menos percebemos que ela está sempre conosco e reconhece-la porque a vemos, mas não damos valor ao potencial expressivo que ela tem.

¹¹ Reflexão de questões subjetivas sem buscar comprovações, como por exemplo: escutar o que a sombra tem a dizer, falar com ela e perceber o que ela responde. As respostas vêm com conclusões hipotéticas.

¹² Testamos e verificamos algumas teorias sobre a sombra comprovando a veracidade ou a falsidade das mesmas como por exemplo a proporção de tamanho que a sombra pode variar. A busca da pedagogia do teatro de sombras constrói um conhecimento científico, e o fato de que a sistematização é uma característica do trabalho teatral com sombras colabora para a criação de uma base teórica e registro de comprovações a partir de experimentações atestando ou não a sua veracidade.

da escuridão. Durante esse processo de descobertas, cada um de nós traz as próprias contribuições, de acordo com as vivências culturais, isto é, trazendo o valor simbólico atribuído à escuridão, de acordo com a experiência cultural de cada um. Logo após, quando abrimos os olhos, percebemos a diferença de estar no espaço escuro utilizando o sentido da visão. A visão amplia-se e as percepções do espaço dilatam-se. É o trabalho de adaptação à escuridão.

A partir do momento em que estamos adaptados à escuridão, pode-se acionar uma fonte de luz, e então, termos o contato com a nossa sombra, sombra do próprio corpo, conseguindo percebê-la deitada no chão, ou em pé, projetada nos suportes/anteparos existentes no espaço. Desta forma, somos estimulados a conhecer o que é a “massa cinzenta¹³” que vemos projetada e que está sempre conosco – a sombra natural: o que é e quem representa a sombra? Como ela age? É possível tocá-la? E ouvi-la? Será que ela me ouve? Acaricie a sua sombra, contorne-a com suas mãos, escute a sua sombra, o que ela tem a dizer? Converse com sua sombra, conte um segredo a ela. Qual é o menor tamanho que ela fica? E o maior? Consigo fazê-la desaparecer? Se desvencilhar do meu corpo? O que é o sentir? O que é o ver e o que é o perceber? Entre questionamentos, sensações e percepções estamos além de reencontrar a nossa sombra, estamos também conhecendo mais um pouco das possibilidades do nosso corpo psicofísico.

As sensibilizações têm como função, primeira e principal, a percepção do escuro, da luz e da sombra que fazem parte de nosso dia-a-dia e que estarão presentes no teatro de sombras de forma diferenciada da cotidiana. Elas ajudam a ativar a capacidade de prestar atenção ao fenômeno da escuridão e da luz, assim como provocar os outros sentidos (tato, olfato, paladar, audição) mostrando que eles são tão importantes quanto a visão. Nós estamos imersos na luz e isso nos torna acomodados para com os outros sentidos, muitas vezes deixamos de experimentar uma certa comida, por exemplo, em função da aparência que ela nos mostra.

¹³ Massa cinzenta é a sombra projetada visível em algum suporte ou superfície de projeção. Esta expressão é comumente utilizada pelo professor Paulo Balardim em suas aulas de teatro de sombras, e indica que podemos modifica-la dando formas diferenciadas como utilizamos a massa de modelar.

Merleau-Ponty (1999), em sua *Fenomenologia da Percepção*, enuncia que, para compreender a percepção, é fundamental a noção da sensação. A sensação é compreendida em movimento: “a cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284). A percepção está relacionada à atitude corpórea, e assim como Ponty, acredito que a apreensão dos sentidos se faz pelo corpo: “se se faz um estímulo luminoso crescer pouco a pouco a partir de um valor subliminar, primeiramente se experimenta uma certa disposição do corpo e, repentinamente, a sensação continua e se propaga no domínio visual” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284). Quem está sentindo “é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência e se sincroniza com ele” (idem, p. 285). As vivências, primeiramente, no escuro e depois com a luz, fazem com que rememoremos a partir do corpo as sensações de experiências vividas no mundo. Aconteceu em oficinas ministradas por mim, de participantes adultos, por exemplo, relembrem seus momentos da infância quando brincavam à luz de vela, quando andavam de bicicleta e passavam por um poste de luz parecia que havia alguém os seguindo, pois viam a sombra em movimento devido à projeção da mesma no chão e, como a bicicleta estava em movimento, a sombra também era vista em movimento. As sombras podem evocar lembranças e opiniões distintas.

Após descobrir e conhecer a “matéria expressiva” do teatro de sombras, é preciso conhecer os seus recursos técnicos e entender a lógica do seu funcionamento para praticar com autonomia e conseguir criar composições de imagens com as sombras para as cenas. Por exemplo: eu quero uma sombra que preencha todo o suporte de projeção; sei que o corpo que terá sua sombra projetada deve ficar mais próximo da fonte de luz e afastado do suporte. Para o teatro de sombras acontecer é preciso aprender o funcionamento dos recursos e conseguir, a partir dessa percepção fazer movimentos que criem composições com a imagem da sombra no suporte de projeção, trabalhando assim com a *poiésis* (próxima etapa). No treinamento como *práxis*, entende-se a lógica do movimento do corpo no espaço de criação

da sombra, para projeção da imagem da sombra; entender a sombra como instrumento de representação teatral; entender qual é o espaço da sombra, que é tridimensional; qual é o espaço da fisicalidade da sombra, que é bidimensional; qual é a origem da sombra artística, como atuar com a sombra e entender qual é o papel da atriz-sombrista nesta atuação.

A percepção do uso da tridimensionalidade do espaço entre a fonte luminosa e o suporte de projeção; as modificações do tamanho, forma, posição e velocidade da sombra que são visualizadas de acordo com a manipulação da fonte de luz e do corpo que está inserido na tridimensionalidade do espaço entre a fonte de luz e o suporte – caminhadas dentro deste espaço treinando os deslocamentos possíveis (lateralmente, verticalmente e diagonalmente), para perceber as mudanças e diferenças produzidas adquirindo uma percepção corporal e observando como será a velocidade, as transformações e a nitidez da sua sombra são *práxis* necessárias para a autonomia na criação *poiética*. Deve-se entender o que acontece em cada situação para que o corpo apreenda os fundamentos. Ter o domínio de como podemos atuar com e nas três dimensões existentes. Os movimentos e deslocamentos devem ser lentos, trabalhados **devagar**, para que consigamos visualizar todos os detalhes da imagem da sombra produzida. É preciso fundamentar essa gramática baseada em suas particularidades, para se ter uma autonomia artística.

***Poiésis* no Teatro de Sombras**

Na criação, umas das minhas referências teóricas é Fayga Ostrower:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2012, p. 9).

A criação dos espetáculos de que participo segue nesse caminho, a compreensão do que se quer fazer para poder relacionar, ordenar, configurar e significar os detalhes de cada um deles:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um

processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou (OSTROWER, 2012, p. 26).

Os processos criativos são contínuos, estamos sempre nos recriando, nos proporcionando estímulos novos para gerar mudanças na criação. No teatro de sombras, para criar é preciso uma *práxis* exaustiva com os fundamentos técnicos que fazem parte da linguagem e substancialmente utilizando-os no processo de *poiésis*.

A sombra existe no instante em que é fruída, no instante em que a atriz-sombrista a recria para quem veio encontrá-la: o espectador. A atriz-sombrista deve ser a energia motriz (força que movimenta alguma máquina ou objeto) e a energia vital. Ela é a criadora de tudo o que ocorre. Essas energias acontecem em sintonia e em *continuum* durante a atuação, quando o trabalho da atriz-sombrista, antes e durante o processo de criação do espetáculo, for bem conduzido. Se, às vezes, a atriz-sombrista parece estar ausente, ela está, na verdade, apenas oculta. A sua energia, porém, é passada para todos os elementos do espetáculo. Por isso, é importante o aprendizado para canalizá-la, direcionando-a para a silhueta/objeto ou silhueta/corpo e, dessa, para a sombra. A atriz deve entender que há uma diferença entre o direcionamento de energias para essas duas silhuetas: quando a atriz-sombrista está direcionando-a para a silhueta/objeto ela deverá saber se anular, determinando uma orientação nos significados da sua presença, a fim de que a sombra desta silhueta/objeto se destaque; e quando a atriz-sombrista está direcionando a energia para a silhueta/corpo ela terá que trabalhar a sua presença, mas não simplesmente a do seu corpo e sim a do corpo da sua sombra, que está sendo projetada e que é a personagem principal, nesse caso. Existe uma “dupla presença” da atriz em cena: no espaço da sombra e na imagem virtual da sombra no suporte de projeção. O espaço da sombra é tridimensional e conforme a atriz

movimenta-se e atua, a imagem da sombra finalizada no suporte de projeção também se movimenta e se modifica. É necessária uma percepção dilatada.

A percepção dilatada nos faz chegar ao *corpo-sombra*. *Corpo-sombra* é uma expressão criada e conceituada por mim¹⁴ a partir da *práxis* da *poiésis* no teatro de sombras e consiste no estado de atenção multifocal da atriz na sua corporeidade e no mundo percebido, produzindo autonomia e dançabilidade no espaço-tempo de atuação no teatro de sombras.

Dentre as percepções que são aprimoradas para se estar em *corpo-sombra* no teatro de sombras contemporâneo estão: a percepção visual, a percepção auditiva, a percepção háptica, a percepção do espaço, a percepção do formato, a percepção vestibular, a percepção térmica, a propriocepção, a percepção de tempo, a percepção cinestésica, a velocidade de ação e reação, a coordenação, o equilíbrio, a lateralidade, o grau de precisão de movimentos. É imprescindível termos consciência de que a sombra é tridimensional e que quando estamos dentro do *espaço-sombra* ela ali também estará. O corpo da atriz-sombrista ou a silhueta/figura/boneco/objeto estará em afecção com a sombra, produzindo uma imagem no suporte de projeção e fruída na sua superfície.

Para animar a sombra corporal e todas as suas variantes com as silhuetas/figuras/bonecos/objetos, requer-se uma atitude do uso do corpo, e todas as técnicas que são utilizadas se baseiam neste corpo e nas capacidades da atriz-sombrista para ter a postura adequada perante cada possibilidade. A atuação acontece com o corpo todo, mesmo não estando o corpo inteiro no *espaço-sombra*. A atriz-sombrista deverá estar sempre em *corpo-sombra* durante a atuação. E para estar neste estado de atenção reitero que é imprescindível praticar, individualmente e em conjunto. Por meio do treinamento como *práxis* e treinamento como *poiésis* adquirirá habilidades e/ou fortalecerá as habilidades motoras e psicomotoras acima descritas. Praticar o *corpo-sombra* é uma excelente forma de conquistar

¹⁴ Mais informações sobre o conceito *corpo-sombra* na tese “Da Prática pedagógica a atuação no Teatro de Sombras: um caminho na busca do corpo-sombra”, UDESC, Florianópolis, 2018.

novas valências e/ou fortalecer habilidades já existentes. Considero o *corpombra* um treinamento proprioceptivo para a atriz.

A atriz-sombrista necessita constantemente lidar com a sensibilidade da propriocepção. Esta auxilia a atriz-sombrista antes de tomar resoluções em determinadas ações no escuro: “diz respeito à discriminação entre intensidades ou níveis de um estímulo ou sinal” (MAGILL, 2000, p. 58). No caso do teatro de sombras, a atriz necessita constantemente laborar com essa sensibilidade. No escuro, ela precisa, por exemplo, perceber a hora em que a outra atriz-sombrista inicia a cena acionando o *dimmer* do dispositivo de luz, isto é, a acuidade visual dessa atriz é um *feedback* proprioceptivo para o seu movimento. A propriocepção e a visão são duas fontes importantes de *feedback* envolvidas no controle do movimento. O *feedback* proprioceptivo fornece informações de precisão espacial importantes no decorrer de um movimento (MAGILL, 2000). O sistema nervoso está continuamente realimentando o centro de controle do movimento com informações proprioceptivas, o que permite a atualização das posições dos membros e, conseqüentemente, que a pessoa faça os ajustes necessários à trajetória correta dos membros (idem, 2000, p.58). Portanto, uma das funções importantes do *feedback* proprioceptivo é o grau de precisão nos movimentos, o que considero ser fundamental para a atriz no teatro de sombras e que também irá potencializar o trabalho da atriz em qualquer atuação.

É preciso ativar os canais de percepção. A cinestesia, que tem a ver com as percepções dos movimentos corporais/musculares, isto é, a propriocepção já comentada acima; e a sinestesia, que tem a ver com o que é “sensorial”, que mistura diferentes sentidos humanos, que usa a inteligência sensório-cinestésica. Normalmente temos um dos canais como preferência: o visual, o auditivo ou o cinestésico, mas no teatro de sombras é importante equilibrá-los principalmente porque a maioria do trabalho é no escuro. Entre as características dessa inteligência sensório-cinestésica, segundo Howard

Gardner¹⁵ (1994, p. 161), está a capacidade de usar o próprio corpo de maneiras altamente diferenciadas e hábeis para propósitos expressivos, assim como a capacidade de trabalhar habilmente com objetos, tanto os que envolvem movimentos motores finos dos dedos e mãos quanto os que exploram movimentos motores mais amplos do corpo. Ambas as capacidades necessárias para o trabalho da atriz no teatro de sombras contemporâneo, que se utiliza de atuação de objetos, fontes de luz, silhuetas/figuras/objetos/bonecos/corpos.

O processo de criação no teatro de sombras é diferente das outras formas teatrais: os ensaios não têm como acontecer sem os equipamentos mínimos, o teatro de sombras está ligado ao escuro, à presença das fontes de luz e aos suportes de projeção formando um *espaço-sombra* para a atuação. Essas características juntamente com as principais transformações que aconteceram no teatro de sombras e que modificaram a sua forma do fazer nas últimas décadas, tais como: a ruptura do espaço tradicional, abrangendo agora todo o espaço cênico; a descoberta da luz elétrica viabilizando que a atriz utilizasse o seu próprio corpo em cena projetando a sua sombra em qualquer lugar do espaço cênico tornando todos os seus movimentos visíveis; o monitoramento dimmerizado das fontes luminosas controlando a intensidade, qualidade e quantidade de luz no espaço; a sombra tornou-se tridimensional e possível de ser fisicalizada em qualquer suporte de projeção, diferentemente de quando ela era apenas obtida pelo contato direto da silhueta com o suporte (tela); e assim as materialidades para o suporte de projeção podem ser variadas e não mais apenas um tecido translúcido. Enfim, estas transformações, modificações e inovações possibilitam múltiplas e diferentes criações poéticas e deram-me a oportunidade de estar em *corpo-sombra*, conscientizar-me sobre ele e defini-lo tecnicamente. Existem ainda muitas curiosidades e possibilidades a serem estudadas. Que

¹⁵ Psicólogo cognitivo e educacional [estado-unidense](#), ligado à [Universidade de Harvard](#) e conhecido em especial por sua teoria das [inteligências múltiplas](#). Segundo este autor, no seu livro *Estruturas da Mente* (1994) existem nove dimensões de inteligência: a linguística, a musical, a lógica/matemática, a visual/espacial, a corporal/cinestésica, a interpessoal, a intrapessoal, a naturalista e a existencialista. De uma forma geral utilizamos todas no teatro e seria uma outra pesquisa explorar e entender cada uma delas na prática com teatro de sombras.

outros artistas e professores também se aproximem e tragam suas incertezas e descobertas. O teatro de sombras está aberto para o estudo do passado e para as novas descobertas e transformações. É uma linguagem que propicia uma experiência *sinequa non* para o autoconhecimento e para o aprofundamento na atuação de atrizes e atores pois a *sombra*, como expressão artística, sendo a protagonista, propõe outra condição de produzir e executar concepções de ideias para que ela possa agir e expressar-se.

* * *

REFERÊNCIAS

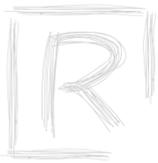
- BARBA, E. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.
- BONFITTO, Matteo. **A Cinética do Invisível: Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009.
- CASATI, Roberto. **A Descoberta da Sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CASTILLO, Domingo. **Hágase La sombra!** In: **La sombra desvelada: um viaje por el teatro de sombras**. AYUSO, Adolfo (coord). 1ª Edición. Zaragoza: Imprenta Provincial de Zaragoza, 2004.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- GARDNER, Howard. **As Artes e o Desenvolvimento Humano**. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 1994.
- JUNG, Carl. G. **O Homem e seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LESCOT, Jean Pierre. **Poesia e Amor no Teatro de Sombras**. Tradução Valmor Beltrame. In: **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. BELTRAME, Valmor (org.) Florianópolis: UDESC, 2005.

- MAGILL, Richard. A. **Aprendizagem Motora – Conceitos e Aplicações**. Trad. Aracy Mendes da Costa; revisão técnica José Fernando Bittencourt Lomônaco. São Paulo: Edgard Blucher, 5^a ed., 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTECCHI, Fabrizio. Instruir e/ou Educar – Por uma pedagogia do Teatro de Sombras. In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 11, v. 14, 2015.
- OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Alumbramentos de um Corpo em Sombras: o ator da Companhia Teatro Lumbra de Animação**. p. 193. Dissertação (Mestrado em Teatro). PPGT/UEDESC. Florianópolis, 2011.
- OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **A pré-expressividade no trabalho do ator no Teatro de Sombras**. 75 p. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas. CEART/UEDESC. Florianópolis, 2012.
- OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de; BELTRAME, Valmor. A luz - elemento primordial no teatro de sombras. In: **Urdimento**. Florianópolis: PPGT/UEDESC, v.2, n° 23, dezembro, 2014.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- VON FRANZ, M.-L. O Processo de Individuação. In: **O Homem e seus Símbolos**. JUNG, Carl. G. (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



CORPO EM CENA:
uma Poética (Des)Velada da Rostidade

CUERPO EN ESCENA:
una Poética (Des) Velada de la Rostidad

BODY IN SCENE:
a Poetry (Des) Face of Rostity

Renata Ferreira da Silva¹

RESUMO

Aqui partilho, de forma figurada, uma poética que re(vela) um treinamento cênico de experimentações dado por um véu que cobre o rosto. Mostro figuras de véu nas quais improviso cenas em silêncio com o rosto coberto. Em seguida, implico as sensações do corpo ao conceito operativo de *rostidade* de Gilles Deleuze para, sensivelmente, desfazer esse rosto e encontrar outros modos de corpo em cena na relação com a mímica de Ettiënne Decroux.

PALAVRAS-CHAVE: véu, rostidade, corpo, treinamento, mímica, Ettiënne Decroux.

RESUMEN

Aquí comparto, de forma figurada, una poética que re (vela) un entrenamiento escénico de experimentaciones dado por un velo que cubre el rostro. Muestra figuras de velo en las que improviso escenas en silencio con el rostro cubierto. A continuación, imploro las sensaciones del cuerpo al concepto operativo de rostros de Gilles Deleuze para, sensiblemente, deshacer ese rostro y encontrar otros modos de cuerpo en escena en la relación con la mímica de Ettiënne Decroux.

PALABRAS CLAVE: véu, rostidad, cuerpo, entrenamiento, mímica, EttiënneDecroux.

ABSTRACT

Here I figuratively share a poetics that reads a scenic training of experimentation given by a veil covering the face. I show veil figures in which I improvise scenes in silence with the face covered. Then, I implicit the sensations of the body to the operative concept of the nature of Gilles Deleuze to sensibly undo that face and to find other modes of body in scene in the relation with the mimicry of Ettiënne Decroux.

KEYWORDS: Veil, rostity, body, training, mime, Ettiënne Decroux.

¹ Atriz Mímica. Professora Adjunta do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado do Tocantins. Pós-doutora em Teatro – Linha processos criativos na Universidade Federal de Uberlândia 2018 sob supervisão do Dr. Fernando Aleixo. E-mail: renataferreira@uft.edu.br Instagram: @renataferreiraatriz Site: <https://www.renataferreira.com.br>

O rosto é uma política.
Gilles Deleuze

Para mim que venho do teatro, o pensamento só me acontece enquanto corpo. Não sei se isso revela menos um modo de trabalho do que um pressuposto ético como razão metodológica. E aí confesso minha contaminação: O que uma mente pode conhecer é correlato com que um corpo pode experimentar, como nos ensina Baruch de Spinoza (1632-1677). A partir do estudo de sua *Ética* percebo que podemos tornar a afetividade humana objeto do conhecimento racional e nos aperfeiçoarmos eticamente por meio da produção de afetos libertadores. Tudo isso passa pela capacidade de afetar e ser afetado; pelos encontros entre corpos e ideias.

Para tanto, o modo de escrita que opera neste estudo se dá a partir de uma sequência de figuras² que são, ao mesmo tempo, busca e descrição de uma poética (des)velada que investiga modos de se desfazer o rosto a partir da utilização de um véu no treinamento de atores e atrizes. É uma descrição afetiva, fruto do encontro com a técnica de Ettiéne Decroux durante o período de um ano por meio de estudos diários na Cia. de mímica do Brasil em São Paulo, como parte prática da pesquisa pós-doutoral³ que realizo na Universidade Federal de Uberlândia. O estudo não fabrica um conceito, mas exhibe um “modo de procura – de modo livre” (BARTHES, 2003, p.20) de uma poética (des)velada da rostidade. Escolho o rosto como território de pensamento descrevendo figuras de experimentações cênicas que operam a partir do rosto coberto por um véu para, em seguida, implicar as sensações do corpo a uma rostidade em “estado de variação contínua” (IDEM, 2003 p.25). Variar o rosto é variar o pensamento?

² As figuras são descrições afetivas que exploram a sensação de estudos realizados na Cia. de mímica do Brasil de Luis Louis em São Paulo durante o ano de 2018.

³ Este projeto, ancorado na linha de processo de criação, organizou um conjunto de procedimentos para pesquisar a mímica no contexto do processo de formação artística. Como percurso referencial revisei a mímica a partir de mímicos e diretores como Étienne Decroux. Foram realizados estudos de campo por meio de residência artística na Cia De mímica do Brasil de Luís Louis – SP de forma a sistematizar princípios e modos de abordagens que possam colaborar com processos pedagógicos e criativos, bem como estabelecer caminhos para ações interdisciplinares envolvendo o teatro, a educação e práticas que envolvam o corpo e a expressão.

Deleuze e Guattari (1996) propõe uma máquina (abstrata) de rostidade: “Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social do rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e de todos os meios” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 49).

Essa produção social do rosto diz respeito ao enquadramento dos sujeitos num sistema composto por dois eixos: significância e subjetivação. O primeiro refere-se a metáforas do “muro branco”, a superfície lisa onde se inscreve o significado, uma razão compartilhada e o segundo ao “buraco negro”, larga alameda onde não há organização e controle, mas sim paixões. Talvez, num primeiro momento possamos imaginar que um rosto é apenas uma cobertura exterior a um sujeito que fala, pensa, sente, move... Mas este rosto não nos conduziria a significação do que é expresso?

A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (“veja, ele parece irritado...”, “ele não poderia ter dito isso...”, “você vê meu rosto quando eu converso com você...”, “olhe bem para mim...”) (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.29).

Cansado de atores declamadores de texto foi Jacques Copeau quem parece ter começado, na tradição do teatro francês, a cobrir o rosto de atores e atrizes com um véu. O véu foi o ponto inicial para a disciplina da máscara, conhecida como máscara neutra, com a qual se ocupou em neutralizar voz e rosto. Não sei se aqui, com o véu posto, é preciso desenvolver outras possibilidades de expressão ou recuperar aquele estado da criança – não falante – infante no qual a vida é a descoberta sincera do mundo.

Ao cobrir o rosto e desnudar o corpo, Copeau (1879-1949) propunha, em suas aulas, que o ator se desprendesse do naturalismo do corpo cotidiano e se abrisse para outra dimensão, a das metáforas [...] um corpo que não precisava ser, necessariamente, um corpo cotidiano, mas poderia corporificar uma sensação, uma ideia, ou até mesmo representar outro objeto (LOUIS, 2014, p.34). O véu foi retomado por Ettiënne Decroux (1898-1991) na medida em que avançou na pesquisa de toda uma nova linguagem para composição por meio de partituras de ações e figuras de movimento,

nas quais o rosto, muitas vezes, esteve coberto por um véu com o foco da expressão partindo de movimentos do tronco.

Então, diante disso, o véu fica precioso, desperta a metáfora pelo gesto e não pela palavra. Estamos abertos ao mundo, à modificação e à transformação. Sentimos sensivelmente um corpo que comporta movimentos, dobras, tensões e se exprime por movimentos. O que pode um corpo quando tem o rosto coberto? Talvez o véu seja o transporte para uma experiência – limite, uma passagem de um estado ao outro, quando nos colocamos em jogo e acessamos um estado de metamorfose ativando o acontecimento do corpo da cena. O véu tem uma dimensão pedagógica ao investigarmos a poética do corpo em cena a partir do silêncio que propõe, que longe de silenciar torna agudo, numa composição dramática gestual, o que muitas vezes é velado.

*

Figura 1 – O Abraço

Coloco então um véu sobre meu rosto. Desejo seguir as sensações do corpo. Com o véu posto consigo ver, mas tudo tem uma espécie de névoa. Não vejo claramente, não há uma relação direta rosto a rosto. O véu é tecido de algodão branco que cobre completamente meu rosto e é amarrado na parte de trás de minha cabeça com um nó. Com o véu posto, também está o companheiro desta investigação. Improvisaremos um encontro a partir do seguinte roteiro: ver, reconhecer, cumprimentar, trocar, abraçar, gerar algum conflito, encontrar a paz e despedir.

Experimento ser uma coisa, um corpo-coisa. É como se o véu me forçasse a sair de uma suposta consciência, de um pensamento sobre mim, sobre meu corpo para um pensamento do corpo. Acontece outra respiração, o tronco torna-se mais presente. Olhamo-nos com a cabeça e não com o rosto. Percebemo-nos a distância. Espanto-me com este encontro. Sacudimos nossos corpos aproximando-nos e afastando-nos. Sinto cheiros, vejo nuances. É como se eu experimentasse o momento anterior a uma cena porque tudo

parece extremamente dilatado. Nosso cumprimento dá-se num balanço de braços. Meu braço e o braço dele querem se tocar. Insistimos nessa busca. As costas das mãos se chocam. Encontramos uma pausa. A respiração é completamente presente e é quase tudo o que temos. É ela que nos conduz aos movimentos, é com ela que nos afetamos. Entramos num mundo expressivo, que não se ocupa de uma estética realista. Gestos cotidianos que desloquem o rosto para outras partes do corpo parecem não funcionar. Sacudimos novamente todo o corpo ocupando o espaço a nossa volta em deslocamentos. Vou indo por trás dele e subo, num salto, nas suas costas, agarrando-me ao seu corpo. Meus braços o abraçam por baixo de suas axilas. Seguro parte do meu peso com minhas mãos nos seus ombros. Meus joelhos seguram-me apertando meu corpo de forma firme junto aos seus quadris. Minha cabeça volta-se para frente, lado a lado com a sua. Ele sustenta nosso peso com uma base firme e joelhos semi-flexionados. É como se fossemos cada um de nós uma força. Salto para trás. Sacudimos. Ele propõe subir nas minhas costas. Estabelecemos um conflito. Deslocamo-nos pelo espaço. Nossas nádegas se tocam. Pausa. Movimentos lentos de vai e vem. Encontramos a paz na respiração e na aceitação de que a subida às minhas costas não seria possível. Respiramos e nos despedimos caminhando em direções opostas. De alguma forma estar com o rosto coberto me tornava instinto e menos humana.

*

Descubro com Deleuze (1996) um rosto, ou melhor, uma máquina abstrata produtora de rostidade. Para ele há significado e subjetividade em tudo em que esta máquina se projeta, seja a cabeça ou outras partes do corpo, objetos ou paisagens. “O rosto não age aqui como um individual, é a individuação que resulta da necessidade que haja rosto” (DELEUZE e GUATARI, 1996, p.47).

Sensivelmente, esse pensamento evoca a percepção do rosto como um definidor de territórios no qual cada rosto forma um lugar de

ressonância de acordo com uma realidade dominante, ou seja, o rosto não é alguma coisa pessoal. O rosto de um docente tem um modelo racional dominante. Qual o rosto que almejamos neste caso? E o rosto de um/uma trabalhador/a doméstica? Não o teríamos o rosto adequado a certa expectativa? E o rosto de um artista? Esta máquina abstrata da rostidade trabalha na produção social dos rostos que incluem modos de agir, falar e gesticular assim como objetos e cenários.

[...] O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente [...]. Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

A máquina produz a partir do sistema muro branco - buraco negro, um enquadramento dos corpos e constituição de territórios na medida em que coloca o rosto do cidadão do mundo, um rosto igual e neutro almejado por todos. Quem não tem este rosto se constitui como um desvio, cujo crime é, simplesmente, não o tê-lo. A máquina da rostidade trabalha a partir de dicotomias, tomemos homem e mulher como exemplo de sistema binário, cada um deve ter o rosto do seu papel, um travesti, por exemplo, neste sistema binário, comete o crime de não tê-lo, logo passa por um processo de seleção e julgamento. Qual rosto é aceito ou não? Ou seja, se a máquina define e enquadra socialmente os sujeitos por dois eixos o de significância e subjetivação “Qualquer que seja o conteúdo que se lhe atribua, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto,[...] é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno, "um x ou um y" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.). A questão que me captura é simples, “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.40).

A partir deste incômodo, meu interesse passou a ser em como desfazer e (re) fazer o rosto na poética da cena. Com o véu posto provocamos outro sistema, cabeça-corpo, no qual operam códigos que passam pela corporeidade, por um devir sem rosto que [...] assegura a pertença da cabeça ao corpo, e seu devir-animal, como nas semióticas primitivas (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.45) nas quais “Os casos de possessão expressam uma

relação direta das vozes com o corpo, não com o rosto” (Idem, p.39). Mas, retornar as organizações de poder que passam pela animalidade ou vegetabilidade de guerreiros e xamãs seria um retorno. É possível voltar atrás?

Investigo o ato de desrostificar a partir do treinamento com um véu. Confiamos demais nas nossas expressões faciais, não é verdade? Não mais olhar nos olhos para fugir do lugar da consciência. Seria esta uma atitude afirmativa de quem nasceu nesse sistema muro branco/buraco negro e tenta se debater dentro dele para encontrar outros usos? Afinal, “Como sair do buraco negro? Como atravessar o muro? Como desfazer o rosto” (IDEM,1996, p.51)?

O véu, neste sentido, força o corpo a se tornar rosto à medida que o borra sua superfície? Acontece que este rosto opera agora num campo subjetivo e metafórico que desterritorializa as linhas do rosto, lançando-as à outro lugar;[...] traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa” (IDEM,1996,p.51) e nos convoca a um outro tempo espaço no qual o corpo torna-se um rosto “fora de lugar”, impreciso e embaçado no qual a minha forma de expressão e movimento se embaralha. Interessante perceber como o gestual cotidiano e concreto tal como um aperto de mão, um levantar de ombros, um acenar não são potentes aqui, pois, com o véu, o corpo perde sua dimensão concreta de um indivíduo separado do mundo já que é lançado a habitar um território metafórico e abstrato de composição dramática gestual.

Figura 2 – A Jornada

Coloco então, novamente, um véu sobre meu rosto. Com o véu posto, também estão mais três companheiros desta investigação. Improvisaremos uma jornada em diagonal em direção a uma cadeira vazia que está ao final desta linha. Estamos de costas. A cadeira representa a coisa mais importante de nossas vidas. A provocação é viver o percurso que se inicia explorando a casualidade, ou seja, ação consequência em que todo e qualquer movimento afeta os demais a partir do seguinte roteiro: perceber a cadeira, partir em

direção a ela, mostrar a contradição dada pelo desejo de ir e não ir, seguir juntos, experimentar um conflito com um grupo e seguir só. Apenas um elemento do grupo ocupará a cadeira.

Experimento um estado de casualidade com meus companheiros na qual toda ação tem uma reação, é como se estivéssemos num mesmo mar. Não os vejo claramente. Estamos próximos. Procuo respirar com eles. A respiração é quase tudo que temos. Quando a aposição de costas para a cadeira pareceu ficar insustentável começamos a nos virar lentamente. É preciso perceber a cadeira em unidade com o grupo. Não sei como fazê-lo. Percebo um espasmo. Em ressonância vamos reverberando espasmos no peito. Decidir partir é um ato de coragem. Mas como sentir a hora de partir? Estamos todos próximos. Respiro ansiosamente. Sinto o grupo aumentar o ritmo da respiração. Vou me lançar a este estado oxigenado até que... por fim...explodimos num passo e logo em outro. Já estamos em marcha. Estamos juntos. Não é sobre mim, é sobre como viver juntos esta jornada. Fazer crescer o desejo de ir ao mesmo tempo em que o desejo de ficar. A contradição se desenha num movimento em que operam duas forças, somos puxados e somos empurrados, frente e trás, mas não pelas extremidades... Distribuímos-nos em diferentes planos, seguindo este vai e vem. Avançamos pouco a pouco. É como manter este tronco vivo. É preciso respirar toda esta força. Vamos nos contaminado... Gosto da sensação de não ser eu, ser uma coisa nossa que foge dos eus. Derreto nesta unidade propondo ritmos e formas de seguir ao mesmo tempo em que exercito reverberar o desejo dos outros. Dou pequenos saltos. Experimentamos nos arrastar. O desejo parece nascer mesmo em conjunto. Mas à medida que cresce experimentamos a tensão do contato. Ombro com ombro, costas com peito, joelho com cintura... São tensões de força. Contatos fortes, tensos e contínuos que fazem nossos corpos vibrarem... explosão. O conflito de forças se torna insuportável. É preciso seguir só. Estamos cada um por si. É que sentir o desejo de ocupar seu lugar no mundo traz resistências. As nossas. Vou lentamente... Acredito que possa ocupar aquele lugar? Arrasto-me. Avanço lentamente num plano baixo. É que querer sentar na cadeira também traz a sensação de não

merecimento, uma luta contra seus medos, seus bloqueios. Uns se afastam, uns se sobrepõem... Corpos que vibram, saltam e se dilatam. Todos ao redor da cadeira. A tensão cresce visivelmente. Respiração. Dilatação. Peso. Velocidade. Diferentes planos. Estamos todos ali até que o grupo decide quem...

*

Quando colocamos uma máscara no rosto, adquirimos as consequências da expressão dada pela máscara. Sobre o rosto coberto Copeau observa em 13 de fevereiro de 1922:

Tendo o rosto oculto, recobra-se confiança e ousa-se o que nunca se ousaria com o rosto descoberto. A máscara impõe uma grande força e amplitude em cada movimento, exige movimentos completos e desenvolvidos até o fim, que tenham o mesmo caráter ponderado, regrado e forte, o mesmo estilo que a própria máscara. A máscara dá uma grande estabilidade e um sentimento forte de medida [...] É assim que expressamos com a máscara de um modo muito mais legível e impressionante sentimentos que se tem o hábito de expressar pelo jogo do rosto” (COPEAU apud Machoski, 2004, s/p).

Mas o véu sobre o qual escrevo é um tecido de algodão amarrado atrás da cabeça que não tem expressão definida, é meio para outro modo de corpo, o véu em si pode desaparecer, nem se quer ser mais visto à medida que este corpo é ativado, pois opera como um elemento que por si só tende a um estado neutro e inexpressivo, completamente diferente da máscara neutra ou larvária. Com a máscara neutra se pode experimentar a sensação física da calma, o estado de neutralidade que precede a ação e receptividade ao que nos cerca por meio da presença de um sujeito que descobre o mundo. “Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sintá, toque coisas elementares no frescor de uma primeira vez” (LECOQ, 2010, p.71), mas o véu não nos convida a ver, ao contrário, ele desfoca nosso olhar para habitar um ambiente subjetivo, antes de qualquer identidade, antes de qualquer cena. A máscara larvária, por sua vez, extremamente generosa, nos convida a certa economia de ações, pois ela, por si só, é presença forte. É preciso entender como ela olha, como ela funciona na sua economia como força humana ou

inumana, pois ela, por si só, comunica muito. Já com o véu escondemos o rosto e expressamos nuances que não são necessariamente de um sujeito, às vezes, alcançamos o estado de uma metáfora. Na figura do abraço a sensação de ser um corpo-coisa, uma força, um instinto torna-se mais forte do que uma persona. Quando refiro-me a esse estado retomo o movente trabalho de George Lakoff que coloca a metáfora com um dos cinco sentidos, essencial para nossa compreensão de mundo afirmando que “nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF, 2002, p.45). Não dá para pensar, racionalizar e então mover. É preciso pensar no movimento de relacionarmos com outras pessoas e com o espaço e a própria restrição do véu nos amplia a percepção do corpo pelo qual compreendemos e experienciamos um estado metafórico, que toma uma coisa em termos de outra. Não são indivíduos que caminham em direção a uma cadeira, o véu mostra, de certa forma, linhas de força inumanas abrindo a cena a metáfora e a poesia. Segundo Pavis (2011) “Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente a expressão psicológica [...] o ator é obrigado a compensar essa perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável” (PAVIS, 2011, p.234). Talvez este dispêndio seja uma desfiguração, uma desumanização que constrói ficções de si. E por um momento, nesse estado de véu, uma concepção intensiva de corpo é expressa por intensidades na qual o dado vai se constituindo.

Tomando a noção de corpo como tronco e, como resultado, a coluna vertebral como base de trabalho do movimento do ator, Decroux [...] “propõe a neutralidade do rosto por meio do uso de um véu, o que hoje compreenderíamos como pertencente à linguagem do trabalho de preparação do ator através da máscara neutra” (BRAGA, 2013, p.151). Em uma de suas palestras, num fragmento descrito por Otávio Burnier, Decroux faz menção ao véu, e traz como exemplo a diferença entre pedir a um ator a expressão de alegria com o rosto livre e coberto:

[...] [ele fazia uma grande máscara de alegria com o rosto], mas se eu cobrir o rosto com um pano, ou com uma máscara neutra, e amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora à alegria, ele precisará de anos de estudo (BURNIER, 2013, p.61)!

O sentido era justamente a busca expressiva deste corpo, outra sensibilidade. A correspondência imediata deste exercício é com o trabalho vivido por Decroux na Escola de Jacques Copeau, o Vieux-Colombier.

[...] O uso da “máscara nobre” pelos estudantes de teatro nesta escola visava sustentar uma pedagogia que compreendia o trabalho com o silêncio e o estudo do movimento cênico, em modos de isolamento das partes corporais, como condições imprescindíveis ao trabalho do atuante [...] (BRAGA, 2011, pág 4).

Braga (2011) enfatiza que Decroux não buscou recursos de modificação da expressividade humana por meio do uso de objetos que mascarassem seu corpo, ou mesmo o uso de outro tipo de recurso externo. “O que poderia ser considerado procedimento nesta direção, foi usar somente um tecido para cobrir seu rosto, uma espécie de véu, realizando esta experiência ao longo de vários anos” (BRAGA, 2011, p.4).

No teatro, podemos pensar que o texto do/a ator/atriz é composto de suas ações físicas e vocais. Sua técnica corpórea constitui sua língua, uma linguagem-corpo, um pensar em movimento, em ação. Decroux, por exemplo, entendia que a ação nasce da coluna vertebral. Há uma clara diferença aí entre os movimentos e gestos que nascem dos braços e das mãos em relação às ações que nascem da coluna, o grande centro de expressão do corpo, e ecoam nas mãos e nos braços, as terminações e prolongamentos do corpo.

[...] Ce que j'appelle le tronc, c'est tout le corps, y compris les bras et les jambés... pourvu que ces bras et ces jambés ne se meuvent qu'à l'appel du tronc et prolongeant as ligne de force[...] S'il y a émotion le mouvement part du tronc e retentit dans le bras plus ou moins. S'il n'y a qu'explication d'intelligence purê, dépourvue d'affectivité, le mouvement peut partir dès bras pour ne transporter que les bras ou entraîner le tronc (DECROUX, 1963, p.60-61).⁴

Parece que minhas intuições se tornam mais claras ao esconder o rosto aqui neste estudo. A mim está acontecendo de encontrar na experiência do treinamento corporal dado por um rosto escondido, a experiência de tornar-se resultado provisório de fases do ser. É como acordar no corpo, esvaziar seus sentidos dados por movimentos cotidianos e

⁴ [...] O que chamo de tronco, é todo o corpo, compreendendo os braços e as pernas [...] contanto que esses braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força [...] Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida da afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco. Tradução: Luís Otávio Burnier (2009, p.32).

expressões periféricas. Mas o rosto não tem nem bem nem mal, talvez tenha um excesso de confiança. Estamos a esconder o rosto com Ettiënne Decroux para achar outras coisas.

Je ne vois pas que le visage ait d'aussi exaltantes conditions de victoire. Il est établi d'une part, que muscle facial et bras peuvent pour suivre ou s'arrêter où il le faut sans effort ni risque; d'autre part, que la masse du corps n'en peut faire autant qu'avec effort et risque. Ceci connu, à qui faut-il confier la Tâche d'accompagner l'esprit ? Sera-ce au gros du corps ou visage et bras ? J'ai prouvé que visage et bras sont les plus aptes à cette fonction. C'est justement pourquoi il ne faut pas la leur confier » (DECROUX, 1963, p.101).⁵

O véu torna-se uma condição de trabalho do corpo, uma condição excitante e severa. Talvez esse tenha sido um esforço de vida em que algo forte, algo de vida passa por mim. Tem um trabalho aí de desconstrução que me faz pensar no que diz Valéry (2006, p.35) “A educação profunda consiste em desfazer-se da educação primeira”. Uma educação seja ela da máscara ou do véu provoca recusar o que somos para ser o que se é. É sempre um exercício de esvaziar os sentidos já impressos no corpo, no rosto para tornar aguda a experiência de mascarar. O que haveria para além desta? Não sei, não sei. A coisa nunca pode ser tocada.

*

Figura 3 – A Ausência

Coloco então, novamente, um véu sobre meu rosto. Improvisarei a sensação da ausência a partir da relação com uma cadeira vazia. Começo de costas para ela.

Sentir que alguém/algo não está. O tronco começa a virar-se de forma lenta. Descubro um peso, uma vibração nesta virada pela forma com que o tronco puxa o restante do corpo de forma lenta e pesada. Meu vetor é para baixo. A respiração torna-se bastante densa. Caminho. A caminhada se modifica toda vez que lhe conferimos uma qualidade, ou intensidade ou

⁵ Não vejo que o rosto tenha tão exaltantes condições de vitória. Por um lado, está estabelecido que músculo facial e braços podem continuar ou parar onde for preciso sem esforço nem risco; por outro lado, que a massa do corpo só pode fazer isso com esforço e risco. Isso posto, a quem deveremos confiar a tarefa de acompanhar o espírito? Ao grosso do corpo ou ao rosto e aos braços? Provei que rosto e braços são os mais aptos para essa função. É justamente por isso que não devemos confiá-la a eles! Tradução: José Ronaldo Faleiro (idem).

mesmo velocidade distinta. É que neste momento sinto-me uma força que caminha. Uma força fraca que vai em direção ao que não está mais. Como perceber sem um rosto? O humano borra e me torno metáfora. Acontece um espasmo seguido por uma ressonância que expressa a lógica de uma sensação. Experimento oposições no meu corpo. Tronco para um lado, quadril para o outro. Movimento torções de busto impregnadas de impulsos. Coloco-me atrás da cadeira agachando-me lentamente, mas meus braços insistem em avançar para frente e fazer o contorno dos braços dessa cadeira, cada um de um lado. Só meus braços são vistos. Inscrevo-me num campo imagético. Transfiro o peso do corpo para uma das pernas acomodando os quadris em direção ao lado da cadeira. Movo-me lenta. Aproximo a cabeça da lateral da cadeira. Sou uma curva, uma reverência? Talvez se instaure uma saudade. A ausência é experimentada comigo mesma. Levanto num espasmo. O tronco me puxa. Um braço insiste em desenhar uma ressonância do movimento para uma diagonal numa leve ondulação. Sou a metáfora do que não mais está.

*

Embora o pensamento deste texto ocupe-se majoritariamente da experiência de *desrostificação* potencializada pelo véu, é preciso deixar claro que o trabalho com o véu faz parte de uma pesquisa muito ampla e minuciosa. Durante meus estudos da técnica corpórea desenvolvida por Decroux com Luís Louis, experimento a ação que parte da coluna vertebral, entendida como o grande centro de expressão do corpo capaz de ecoar nas mãos e nos braços.

Minha primeira sensação é a importância da passagem do *corpo-colapso* ao *corpo - lapan* como ponto de partida da mímica corporal dramática de Decroux. Um corpo colapsado é evidenciado e revela uma postura relaxada e de baixo tônus que tende ao chão quando alinha-se a força da gravidade. Desta percepção é que despertamos para uma postura ativa com alto tônus em estado de prontidão chamada de *lapan*.

A partir da ativação deste estado de presença avançamos para uma técnica corporal metódica e meticulosa, com uso de isolamentos, escalas, decupagens e elementos de caráter extremamente plástico. Braga (2011) enfatiza a questão da decupagem do movimento cênico com um dos aspectos da pesquisa de Decroux. Ele defendeu o teatro como arte de ator, arte do corpo do ator.

Eis-me afinal diante de alguém que quis banir a literatura do teatro para desenvolver exclusivamente a arte de ator. Thomas Leabhart (2007, p. 73) insiste que “while the author worked exclusively with words, the actor acts with words, without them, or, usually, in spite of them”⁶. São dois mundos, um mundo sentado da palavra escrita e um mundo em pé que precisa mover-se para expressar-se.

Aqui, sentada, tento fugir de qualquer dicotomia moralista. Entendo com tranquilidade que Decroux deu sequência aos questionamentos da relação estabelecida historicamente do teatro com o texto. Isto nos impulsiona a pensar com ele sobre uma mímica das metáforas capaz de expandir possibilidades expressivas nos potencializando como “a springboard to suggest a way of moving through space, a way of being in space, that might eventually result in the creation of a composition”⁷ (LEABEHART, 2007, p.74). Um exemplo interessante é a metáfora de espacialização, fruto da nossa experiência física e cultural, que uma poética (des)velada da rostidade pode evidenciar. Na nossa base física uma postura com vetor para baixo pode mostrar tristeza, inconsciência, doença, morte ou mesmo depravação ao passo que um vetor para cima corporifica um estado alegre, emocional, de bem-estar e felicidade, de virtude e até mesmo de poder. Ou seja, “as metáforas de espacialização estão enraizadas na experiência física e cultural, e não são construídas ao acaso” (LAKOFF, 2002, p.65). Na figura da jornada o futuro está na frente e o passado está atrás porque na nossa experiência física sentimos o chão como fixo

⁶ Enquanto o autor trabalhou exclusivamente com palavras, o ator age com ou sem elas, ou, geralmente, apesar (a partir) delas. Tradução minha.

⁷ Um trampolim que sugere uma maneira de mover-se através do espaço, uma maneira de estar no espaço, que pode, eventualmente, resultar na criação de uma composição. Tradução minha.

percebendo o novo em frente a nós e o passado atrás de nós, o que torna ainda mais poética a luta entre esses dois vetores. Já na figura na ausência explora-se a corporificação da dor da ausência e da tristeza e temos um vetor para baixo.

Eu sinto ao mesmo tempo coragem e covardia para me entregar a loucura da criação em estado metafórico. A pesquisa de Decroux impulsiona a investigações físicas. Como o corpo se relaciona com o espaço e com outros corpos? A questão “*O que pode o corpo?*” aqui pode ser retomada tornando o como nos movemos mais importante do que sobre o quê trabalhamos, ou seja, “the how became the what”⁸ (LEABEHART, 2007, p.76).

Para tanto, Decroux decodifica o corpo em elementos, planos e partes. Um dos elementos é o tronco, composto por seis partes: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia, pernas. As pernas, por sua vez, são subdivididas em pernas esticadas e flexionadas, joelhos, coxofemoral e pés. Outros elementos são o conjunto rosto e braços, sendo que os braços são subdivididos em mãos, braços e antebraços. Tudo isto se move em três planos: frontal, lateral, rotacional e tridimensional tendo o tronco uma primazia sobre o rosto e os braços.

Percebo que a base do seu treinamento tem uma correlação direta com o estudo musical, dividindo o corpo em articulações que podem ser executadas como notas musicais, com contratempos, combinações e dinâmicas diferentes. Decroux estuda o corpo de diversas formas, entre elas, com as escalas corporais, que podem ser trabalhadas tridimensionalmente, lateralmente, em rotação, profundidade e translação.

O trabalho sobre improvisação de Jacques Copeau é retomado, acontece uma escuta de uma musicalidade interna que leva o corpo onde ele quer ir até encontrar seus limites, sejam eles o chão ou a parede da sala, ou ainda os limites internos deste corpo quando atinge o máximo ou o mínimo possível de sua movimentação “When improvising successfully, the actor’s body entered a special world, a methaforical one [...] as consequence and

⁸ O como se torna o quê. Tradução minha.

prolongation of thought”⁹ (SOUM, 1999, p.62 apud LEABEHART, 2007, p.74-75). Mover ao invés de pensar encontrando no próprio movimento uma composição, e por que não, uma musicalidade?

Interessante perceber que cada parte se torna um órgão de expressão. Desta forma trabalhamos inclinações em diferentes planos, direções e rotações fragmentando nossa movimentação ora de baixo para cima, ora de cima para baixo, ou ainda em contradição e reestabelecimento. Como movimentar o peito sem movimentar o pescoço? Ou como movimentar a cabeça mantendo a posição do pescoço? Questões respondidas com muita repetição de exercícios, sequências que podem ser executadas até a precisão. Noto uma coisa. Estou diante de uma nova língua.

Toda esta fragmentação nos faz descobrir palavras. Estas palavras formam frases com regras codificadas como, por exemplo, a dinâmica do ritmo do movimento – o contrapeso e dínamo-ritmos que se tornam possibilidades infinitas de combinações que desenham uma técnica, ou seja, “uma estrutura que vai desde os exercícios ginásticos até formas de expressão” (BURNIER, 2013, p.81). Tudo tem peso, o estudo da relação com a gravidade a partir do próprio peso do corpo se movendo e se relacionando com objetos leves e pesados à nossa volta tem uma forte presença nessa pesquisa, os contrapesos partem sempre de dois princípios: puxar e empurrar.

Vou me levantar da cadeira. Estou um pouco cansada. Como começa meu movimento? Envolve todo o corpo no processo e começo a trajetória de sair da cadeira de forma imperceptível? Ou recebo uma espécie de choque elétrico em alguma região que dispara minha vontade de levantar? Posso levantar bruscamente ou ser puxada por algum ponto da superfície do meu corpo. Depois de iniciado este movimento posso enfatizar minha trajetória de sair da cadeira acelerando ou desacelerando ou ainda experimentando alguns espasmos.

⁹ Quando atinge o sucesso numa improvisação, o corpo do ator entra em um mundo especial, metafórico [...] como consequência e prolongamento do pensamento. Tradução minha.

Todas as vezes que penso em dínamo-ritmos tento descrevê-los como “a combination of three elements: trajectory of the movement; its speed; and its weight – the resistance it met when moving through space”¹⁰ (LEABEHART, 2007, p.81). De certa forma, toda esta pesquisa pode surpreender o espectador. Toda a movimentação é mantida de forma a evitar a perda de interesse de quem assiste “slap the audience to keep them awake”¹¹ (IDEM, 2007, p.81). O gesto, antes de finalizar sua trajetória é interrompido com mudanças de qualidade de movimento, a cena torna-se surpreendente sem jamais seguir uma simples cadência, pois cada detalhe é trabalhado como uma composição que mistura elementos “soft or hard, heavy or light, with or without attack, accelerating or decelerating – as he often brought an improvement to the shape of the movement”¹² (IDEM, 2007, p.81).

Tudo isto desenha nada mais, nada menos do que o ritmo da vida. E foi da vida, da forma como vivemos, cheia de ritmos diferentes dados pelo nosso trabalho e nossa maneira de pensar que os dínamo-ritmos foram encontrados. São ritmos das ações físicas em relação ao ambiente que experimentam todas estas dinâmicas, muitas vezes em estado de causalidade, no qual cada movimento afeta os demais, já que os dínamo-ritmos podem ser potencializados numa relação casual entre os integrantes de um sistema expressando emoções, impulsos e estados da alma.

[...] all these quotidian movements require more energy, more struggle, and hence have higher dramatic value than their equivalents in real life. The corporal mime constantly negotiates these difficulties, plays with these variable weights and resistances¹³ (LEABEHART, 2007, p.82-83).

Para experienciar tudo isto foi necessário estudar não só as figuras de movimento desenvolvidas por Étienne Decroux, que são pequenas cenas que representam situações como beber algo com um copo, pegar uma mala ou acariciar a água como um anjo, ou seja, sequencias que tem diferentes

¹⁰ Uma combinação de três elementos: trajetória do movimento; sua velocidade; e seu peso - a resistência que o movimento encontra no deslocamento através do espaço. Tradução minha.

¹¹ Dar um tapa na audiência para mantê-la acordada. Tradução minha.

¹² Mole ou duro, leve ou pesada, com ou sem ataque, acelerando ou desacelerando - como ele frequentemente provocava uma melhoria na forma do movimento. Tradução minha.

¹³ Todos esses movimentos cotidianos exigem mais energia, mais esforço e, portanto, têm maior valor dramático do que seus equivalentes na vida real. A mímica corporal constantemente negocia estas dificuldades, joga com esta variação de pesos e resistências. Tradução minha.

relações com a fisicalidade, mas também seu repertório, no qual encontramos quatro linhas de atuação, que nos impulsionam a descobrir estados internos relacionados ao que queremos demonstrar externamente.

Ao realizar estudos práticos de alguns quadros de repertório como *Fábrica e Cadeira do ausente*¹⁴ de Decroux, percebi sensivelmente diferentes dinâmicas corporais que partem de uma relação com o peso e o tempo em cada ação divididas em quatro linhas de atuação. Quando, por exemplo, os movimentos corporais demonstram o esforço empregado como no trabalho braçal e em atividades esportivas temos a linha de atuação denominada *homem do esporte*. Quando os movimentos corporais corporificam uma relação imaginária fora do mundo real dilatando tempo e espaço de forma a alterar a relação entre peso e a gravidade temos o *homem dos sonhos*. Já no momento em que arte de mover o corpo leva a metáfora de uma estátua que se move lentamente e parte por parte em imagens que representam pensamentos e emoções temos a *estuaria móvel*. Por último temos o *homem da sala de estar* na qual movimentos e ações cotidianas em que o esforço, mesmo que seja algo muscularmente intenso de se realizar, não é demonstrado.

Assim, na relação com tantas provocações técnicas encontramos um ritmo de pensamento que agenciado ao véu potencializa uma contaminação, um cruzamento no corpo que o torna fluxo de metáfora e imagem.

*

Figura 4 - A Paixão

Coloco então, novamente, um véu sobre meu rosto. Com o véu posto, também está outro companheiro desta investigação. Estamos lado a lado, numa leve distância, em diagonais opostas. Improvisaremos o sentimento da paixão um pelo outro a partir do seguinte roteiro: perceber-se apaixonado, sentir que esta paixão não pode ser vivida e demonstrar esta contradição.

¹⁴ Para visualizar esses estudos de repertório realizados basta acessar o link para meu canal Removido.

Aconteceu um espasmo que envolve todo o corpo num vetor para cima que rapidamente se torna um vetor para baixo. Deslizo lenta em vibração tornando-me uma forma côncava. Estou apaixonada por alguém que jamais pensei, mas eu não penso nessa paixão de uma forma psicologizada, eu apenas movo. Mas ao mover-me assim sinto uma dor. Levanto, o corpo deseja ir em direção ao amor. A cabeça vai numa direção oposta. Estou em estado de torsão. A respiração torna-se ofegante à medida que meu corpo se contradiz. Descubro possibilidades de torsão pela lateral, formo um anel. Meu torso me puxa para um lado, mas a cabeça resiste. Emociono-me. Por quê? Não é real está paixão, não imagino e nem projeto uma situação. Mas é que torcer-me desta maneira traz algo tão forte que me molha os olhos. A emoção é um eco do movimento? Experimento uma dilatação de algo íntimo que eu mesma não conheço. Sinto-me uma sensibilidade viva em corpo.

*

Na passagem de um véu ao outro o rosto relaxo. É como se assumisse o próprio véu. Neste estado entre uma figura e outra dá uma vontade de silêncio, de não dizer com a fala por que mantemos a sensação do véu, e com ela outra lógica. Se o rosto escorregou para o corpo talvez a dramaturgia como ação tenha sido acessada. O nascimento do pensamento está mesmo no movimento. O véu, como dispositivo poético e pedagógico parece mesmo abrir passagem e tornar visível o processo de um pensamento corporificado na ação que opera por um fluxo de imagens, mesmo sentimentos e sensações são imagens, talvez, não exista “meios objetivos e racionais para compreender nossos sentimentos [...] a ciência não tem qualquer utilidade quando se trata das coisas mais importantes de nossa vidas”(LAKOFF, 2002, p.298). Sobre esse estado de corpo que torna jornadas, ausências, abraços e paixões visíveis opera uma mimica da metáfora, outro sistema de experiência e comunicação bastante coerente capaz de expressar “aspectos da nossa experiência que são únicos e mais significativos para nós” (IDEM, 2002, p.298). O véu por outro lado, força os

estudos técnicos da mímica de Decroux a sustentarem a dramaturgia gestual da cena como estrutura que agora se esconde sob a poética do corpo em cena.

* * *

REFERÊNCIAS

BRAGA, Bia. Decupagem e decomposição na criação de um corpo cênico insólito: alguns aspectos da pesquisa prática de Étienne Decroux. Revista **O Percevejo**. Volume 03 – Número 01 – janeiro-julho/2011.

BRAGA, Bia. **Ettiënne Decroux e a artesanian de ator**: caminhada para a soberania. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. LOUIS, Luis. A mímica total: um inédito e profundo estudo desta arte no Brasil e no Mundo, São Paulo: Ed. Giostri, 2014.

COPEAU, Jacques. <<Um Essai de Rénovation Dramatique. Le Théâtre du Vieux-Colombier>> [**Uma Tentativa de Renovação Dramática**]. O Teatro do Vieux-Colombier (O Velho-Pombal), In.: Registres I: Appels [Registros I, Apelos]. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène-Dasté e Suzane Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard. Col. Pratique du Théâtre [Prática do Teatro]. Paris: Gallimard, 1974. Tradução. José Ronaldo Faleiro. Apud GODINHO, Mariana e FALEIRO, José Ronaldo. O espírito de Jacques Copeau. In: Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes. Vol.1 – nº 1, Florianópolis: Ago/2003 à Jul/2004.

DECROUX, Étienne. **Paroles sur le mime**. Paris. Edition Gallimard, 1963.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996.

LAKOFF, Georg. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas, SP Mercado das Letras, Educ,2002.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: Uma pedagogia teatral. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac. 2010.

LOUIS, Luis. **A mímica total**: um inédito e profundo estudo desta arte no Brasil e no Mundo. São Paulo: ed. Giostri, 2014.

MACHOSKI, Luciana Holanda. **O Ator para Jacques Copeau**. Iniciação Científica, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, 2004.

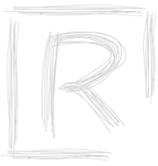
PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VALERY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngue. São Paulo, Ed.34,2006.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



A MÁSCARA COMO BASE PARA O TREINAMENTO DO ALUNO-ATOR

LA MÁSCARA COMO BASE PARA EL ENTRENAMIENTO ALUMNO-ACTOR

THE MASK AS THE BASIS FOR STUDENT-ACTOR TRAINING

Maria de Fátima de Souza Moretti (Sassá Moretti)¹

RESUMO

Neste artigo identificamos as contribuições da máscara para o treinamento do aluno-ator, tendo como base os princípios da máscara neutra. Destacamos o trabalho desenvolvido com alunos de duas universidades. Para chegar ao trabalho da máscara, passamos pela disciplina Improvisação I, na qual temos acesso à pedagogia de Viola Spolin e de Jacques Lecoq. Em seguida chegamos ao Teatro de Animação I, no qual apresentamos aos alunos-atores o universo da máscara, iniciando pela neutra, conforme Jacques Copeau e Jacques Lecoq. A máscara neutra não tem uma expressão definida, passa a sensação física da calma e equilíbrio na tentativa de proporcionar ao aluno-ator o *estado de neutralidade*. Depois, trabalham-se as máscaras larvárias, bem maiores que o rosto humano. Elas levam um acento forte, ou do nariz ou das bochechas, e têm aparências diversas.

PALAVRAS-CHAVE: Ator. Máscara neutra. Máscara larvária. Jogo.

RESUMEN

En este artículo identificamos las contribuciones de la máscara para el entrenamiento del alumno-actor, teniendo como base los principios de la máscara neutra. Destacamos el trabajo desarrollado con alumnos de dos universidades. Para llegar a las máscaras, pasamos por la disciplina Improvisación I, en la cual tenemos empezamos con la pedagogía de Viola Spolin y de Jacques Lecoq. En seguida llegamos al Teatro de Animación I, en el que presentamos a los alumnos-actores el universo de la máscara, iniciando por la neutral, según Jacques Copeau y Jacques Lecoq. La máscara neutra no tiene una expresión definida, pasa la sensación física de la calma y equilibrio en el intento de proporcionar al alumno-actor el estado de neutralidad. Después, se trabajan las máscaras larvares, mucho más grandes que el rostro humano. Elas possuem nariz ou bochechas muito expressivas, bem como aparências diversas.

PALABRAS CLAVE: Actor. Máscara neutral. Máscara larvares. Juego.

¹ Professora doutora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Início de projeto de pós-doutorado na Universidade de Strasbourg, França, com o professor Philippe Choulet, em março de 2019 a fevereiro de 2020. Tema central da pesquisa: “O objeto na cena contemporânea”.

ABSTRACT

In this article we identify the contributions of the mask to student-actor training, based on the principles of the neutral mask. We highlight the work developed with students from two universities. In order to get to the mask work, we go through the discipline Improvisation I, in which we get in touch with the pedagogy of Viola Spolin and Jacques Lecoq. Right after, we arrived at the Theater of Animation I, in which we introduce the student actors to the universe of the mask, starting with the neutral one, according to Jacques Copeau and Jacques Lecoq. The neutral mask has no defined expression, it transmits the physical sensation of calm and balance in an attempt to provide the student-actor with the state of neutrality. Then, the larval masks are worked, much larger than the human face. They have nose or cheeks very expressives, as well as different appearances.

KEYWORDS: Actor. Neutral mask. Larva mask. Play.

* * *

A máscara neutra: algumas considerações

Jacques Copeau, em sua escola Vieux Colombier, já utilizava, em 1921, máscaras ditas nobres para o treinamento do ator, para exaltar a expressividade do corpo do ator ao esconder um rosto por demais expressivo. No início, diz Suzanne Bing (2000), principal colaboradora de Copeau, eram utilizados véus ou uma espécie de touca que envolvia as cabeças dos atores para esconder os rostos. Em um momento seguinte, cada ator passou a fabricar sua própria máscara em papel machê para trabalhar a neutralidade. Copeau pretendia, em nome da boa qualidade no desempenho dos atores, criar uma nova geração de artistas, que seriam os responsáveis por essa mudança de comportamento.

Valendo-se dessas proposições, há muito estudadas por Copeau, Jacques Lecoq funda sua escola e nela utiliza uma pedagogia pautada no uso da máscara neutra como um caminho para a preparação do ator. É importante ressaltar que Lecoq trata a questão do “neutro” como uma busca pela limpeza de movimentos e pela disponibilidade do ator para o jogo.

Para trabalhar com seus atores, Jacques Lecoq contratou Amleto Sartori, grande artesão italiano, especialista em máscaras, para que este construísse uma máscara “neutra”, em couro, uma máscara que deixasse o ator livre para todas as possibilidades de atuação, dando a seu corpo a neutralidade de uma página branca. Assim, contrariamente ao ator

tradicional, o ator ocidental passa a empregar uma máscara de trabalho sem passado, sem expressões premeditadas. O que se quer da máscara neutra é o novo. O ator deverá reinventar sempre, logicamente guardando os princípios de utilização dela, que o fará:

[...] olhar com toda a cabeça e não apenas com os olhos; estar sempre em estado de alerta, e trabalhar sempre com o máximo de energia; é preciso atravessar a máscara e lhe carregar de conteúdos humanos, isto é, entrar num jogo maior que aquele do jogo cotidiano. [...] A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito *neutro*, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o *estado de neutralidade* que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. [...] Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a “escrita” do drama. (LECOQ, 2010, p. 69).

Para intensificar os aspectos técnicos e aqueles referentes ao jogo, Lecoq estrutura todo o trabalho com a máscara, deixando claro que uma boa máscara de teatro pode mudar de expressão dependendo das expressões do corpo do ator. É necessária uma busca intensa de diferentes corpos com movimentos, ações e estados para proporcionar mudanças nas expressões da máscara.

Esta é a máscara de base que conduz ao uso das outras máscaras. É com esta máscara que o ator se prepara para usar todas as outras. É uma máscara sem expressão particular, nem personagem típico, que não ri, nem chora, que não é triste, nem alegre e que se apoia no silêncio, no estado de calma. (LECOQ, 1987, p. 21).

Para muitos diretores, o uso da máscara neutra é a melhor forma de trabalhar a formação do ator. Peter Brook, em entrevista, fala sobre o treinamento de alunos adotado por muitos encenadores:

Colocamos no aluno uma máscara neutra branca, vazia. No momento em que o rosto é coberto por esta máscara, o aluno vive uma sensação de estupefato: de repente temos a consciência que o nosso rosto, com o qual vivemos e que sabemos que transmite todo o tempo alguma coisa, desapareceu. Provocamos uma sensação extraordinária de liberação. A primeira vez que fazemos este exercício é sem dúvida um grande momento: nos encontramos momentaneamente liberados de nossa própria subjetividade. Isto revela imediatamente a consciência do corpo. (BROOK, 1988, p. 89).

O que Peter Brook nos diz foi perfeitamente identificado no decorrer dos exercícios com os nossos alunos. As reações foram as mais diversas possíveis: desde alguns que tomavam consciência do corpo e se liberavam, até outros, que inicialmente se fechavam sem conseguir resultados. A

máscara neutra é signo de várias emoções, seu uso não passa despercebido. Ela é muito amada ou muito criticada.

O italiano Dario Fo, ao se referir às máscaras de personagens, diz que no princípio o ator se sente desajeitado ao usá-las, mas com o tempo supera e consegue a espontaneidade. Fo diz ainda que, “enquanto atua com a máscara, os gestos do ator devem ser grandiosos e exagerados” (FO, 1991, p. 8). A partir dessas informações, podemos perceber que a máscara é realmente um dos principais instrumentos para o trabalho do ator na contemporaneidade. Assim, vamos perceber que Dario Fo e Lecoq buscam igualmente os gestos limpos e precisos, grandiosos na visão de Dario Fo, ou mínimos na visão de Lecoq.

Para desbloquear

Na busca da preparação do aluno-ator, trilhamos há muito tempo um caminho que vai do objeto imaginário à máscara. Na disciplina Improvisação I, com Viola Spolin, buscamos o imaginário nas improvisações silenciosas, passando pelo gramelô até chegar à palavra, trabalhando o gestual, as ações e outros recursos. A improvisação, neste caso, é um preparatório para o uso da máscara. Também Lecoq se utiliza das improvisações silenciosas para preparar seu ator para receber a máscara neutra. Descrevemos a seguir as impressões com a máscara neutra a partir de exercícios praticados em sala de aula, em que se estabelece um paralelo com os fundamentos dos pedagogos e diretores acima citados.

Construção das máscaras neutras e exercícios com elas

No Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), trabalhamos com teatro de animação, que contempla as disciplinas teatro de bonecos, de máscaras, de objetos e de sombras.

A disciplina de máscaras inclui a construção delas pelos alunos, fato que se transforma num dos momentos mais ricos do semestre. Esse fazer a própria máscara é também uma maneira de perpetuar esse saber, e, a nosso

ver, isso é muito relevante. No primeiro dia de aula costumamos reunir todos os alunos e dar-lhes instruções, apresentando os materiais e as etapas do trabalho a ser desenvolvido. Em seguida colocamos uma música tranquila e damos início à confecção da primeira máscara diretamente no rosto de um dos alunos. Cria-se um momento tenso, pois o aluno permanece deitado com um canudo no nariz, uma touca na cabeça e, muitas vezes, por opção, plástico nos olhos, além de creme na pele do rosto para receber o gesso, que, com a consistência correta, permanece de 1 a 2 minutos antes de ser removido. Quando o gesso seca, pedimos que o aluno se levante e que faça algumas caretas para que o gesso se solte delicadamente do rosto. Assim obtemos o molde negativo. O olhar do discente nesse primeiro momento em que ele contempla a imagem de seu rosto no gesso é muito significativo. Em seguida, depois do molde pronto, passamos a corrigir as imperfeições da máscara com o uso de argila, tampando os orifícios da narina, e adicionando argila nas laterais quando necessário. A seguir passamos vaselina e preenchemos o molde com gesso-pedra. Temos então o molde positivo. Depois de algumas horas, cada aluno retira a parte de fora do artefato, o gesso comum, com a ajuda de um pequeno martelo, e fica-se então com o molde em gesso-pedra. Depois desse processo, chegamos ao momento de confecção das máscaras neutras. Com argila eliminamos os traços de expressão dos rostos, o que é seguido da papietagem dos moldes, com a utilização de cola de trigo. Após esse processo, fazemos os recortes nos olhos, nas narinas e nas laterais da máscara, finalizando-a. Nossa versão de máscara apresenta algumas diferenças daquela proposta por Lecoq, pois nossas máscaras possuem aberturas menores para os olhos, o que diminui consideravelmente o campo visual do ator. Isso faz com que os alunos-atores se concentrem mais em seus próprios corpos e os coloquem em estado de prontidão para poder perceber o outro com quem dividem o espaço. Essa decisão foi baseada na ideia de que a pequena abertura ajuda o aluno-ator em sua concentração e em seu olhar interior. É necessário manter a calma também, pois a respiração com a máscara é um pouco mais difícil. Como

semelhança, a construção dessas máscaras é pensada para que exista alguma distância entre o rosto do ator e ela. Segundo Lecoq,

Uma máscara neutra, como todas as outras máscaras, aliás, não pode aderir ao rosto. Tem de conservar uma certa distância do rosto, pois é justamente com essa distância que o ator pode verdadeiramente jogar. Também é preciso que ela seja ligeiramente maior do que o rosto. A dimensão real de um rosto, que se encontra, por exemplo, nas máscaras mortuárias, não facilita o jogo nem sua força expressiva. Essa observação é válida para todas as máscaras. (LECOQ, 2010, p. 69).

Percebe-se que Lecoq salienta a importância do afastamento da máscara do rosto do ator, o que consideramos um respiro necessário para uma boa atuação. Consegue-se esse efeito no momento em que se trabalha a argila para eliminar as expressões do rosto. Dessa forma, os moldes acabam tendo um tamanho maior que o dos rostos. Além disso, para aqueles que não conseguiram o afastamento necessário para uma boa atuação, são usados pequenos pedaços de espuma nas faces, no queixo ou na testa. Suzanne Bing reforça o pensamento desses momentos vividos com os alunos quando afirma que:

En el acto mismo de modelar un rostro que se observa, se prepara el conocimiento del rostro humano, y el uso posterior de la máscara hasta niveles superiores. El procedimiento material, la labranza del barro, la práctica del modelado, las investigaciones, con el cartón, son los más exaltantes y educativos entre los trabajos manuales. (BING, 2000, p. 78).²

É muito preciosa essa visão de Suzanne Bing sobre a confecção das máscaras. Realmente, trabalhar com as mãos nos proporciona sempre muita descontração, relaxamento e bem-estar, principalmente em se tratando da confecção da cópia de nosso próprio rosto.

A etapa seguinte de nossas aulas consiste na neutralização das máscaras. Com argila eliminam-se os traços pessoais, para deixá-las o mais neutras possível. Segundo Lecoq, é o próprio ator quem deve fabricar sua máscara porque, assim, ao manuseá-la enquanto a confecciona, ele se familiarizará com ela. Constatamos isso em cada novo grupo de alunos-atores com quem trabalhamos.

² No próprio ato de se modelar e observar um rosto, eleva-se o conhecimento da face humana como também o uso posterior da máscara para altos níveis. O processo material, o trabalho com a argila, a prática de modelagem, as investigações com o papel são os mais exaltantes e educativos entre os trabalhos manuais (tradução nossa).

Chega o momento da papietagem, que é também um momento muito especial da confecção, pois todos trabalham com as mãos, colando pedaço por pedaço de papel, com a maior delicadeza e perfeição, para que a máscara tenha a leveza e a melhor modelagem possível. É importante ressaltar que, para que o aluno se sinta bem e a máscara alcance o objetivo técnico proposto, ela deve ter um bom acabamento, não ser pesada e, principalmente, se encaixar confortavelmente no rosto. Para que tudo funcione bem, tentamos proporcionar nesse momento da confecção muita tranquilidade em sala de aula. Os alunos podem puxar cantorias ou contar histórias regadas com muita emoção, principalmente no momento em que eles se vêm registrados naqueles pedaços de papel, feito por eles mesmos, pedaço por pedaço.

Em uma experiência distinta, no primeiro semestre de 2018, na UFSC, usamos máscaras confeccionadas por Blenda Trindade, uma artista plástica/diretora e ex-aluna do Curso de Artes Cênicas. Como são máscaras muito eficientes para o trabalho, organizamos então nossas aulas a partir delas. Deixamos de lado nesse semestre, portanto, a confecção da máscara no rosto de cada aluno, mas sentimos falta desse momento tão intenso e rico, acima descrito.

Para iniciarmos o uso das máscaras, temos como base o trabalho com os lenços, uma espécie de véu que cobre o rosto, para que os alunos comecem a se acostumar com a ausência de sua expressão facial. Esses exercícios nos dão base para passarmos para as máscaras. Na etapa seguinte, depois de termos já feito alguns exercícios, como o de caminhar com neutralidade, podemos fazer um ritual de uso da máscara. Isso consiste em cada aluno-ator pegar sua máscara e contemplá-la, manuseá-la, entrar em contato estreito com aquela que é passa a ser a imagem de seu rosto. Esse ritual é muito importante, tanto que os alunos de Jacques Copeau faziam isso durante oito dias antes de começar realmente a usar as máscaras. O grande ator Marcelo Moretti levava sempre no bolso sua máscara de Arlequino para poder olhá-la de vez em quando e acostumar-se com aquele pequeno artefato, que viria a ser seu mais valioso objeto de trabalho.

Assim, podemos constatar que o ritual de reconhecimento e o contato com a máscara, mesmo em menor intensidade, como é o caso com nossos alunos, com os quais trabalhamos por somente um semestre, têm seus valores.

No dia em que os alunos colocam a máscara pela primeira vez podemos perceber o mesmo que Lecoq (1988, p. 46) descreve: “os movimentos dos olhos, que vão da direita para esquerda, dando a impressão de bichinhos enjaulados, com o corpo rijo e cabeça reta sem mexer, andando como robôs, e dando a impressão que não respiram, tamanha a ansiedade”.

É no momento do trabalho com a máscara neutra que a ação e a movimentação do aluno-ator ficam mais evidentes, pois não há mais a palavra, nem as expressões faciais. O corpo terá de ser capaz de transmitir tudo o que antes era falado ou mostrado no rosto. Tudo isso foi minuciosamente observado nos exercícios com os alunos. Eles se esbarravam, seus olhos iam de um lado para outro, notava-se no primeiro dia um nervosismo constante, os andares eram como o de robôs. Depois do ritual e após algumas caminhadas, costumamos nos sentar com os alunos e perguntar como se passou esse primeiro momento de uso da máscara. Seguem alguns comentários.

“Mesmo depois de contemplar a máscara e passar por este ritual, chegou o momento de colocar a máscara, senti uma grande falta de ar ao colocá-la, respirei fundo várias vezes, me concentrei e continuei a fazer os exercícios.”

“Fiquei muito emocionado, mas consegui me concentrar, respirar fundo, e correu tudo super bem.”

“Me senti asfixiada, mas depois de um tempinho para a adaptação os exercícios decorreram com facilidade.”

“Quase desisti, mas lembrei que eu mesma construí esta máscara, fiz um grande esforço e continuei. Agora ninguém mais me segura.”

Um dos alunos, por ser muito sensível, tremeu e chorou ao colocar a máscara pela primeira vez. Mas ele jamais deixou de fazer os exercícios por

isso; pelo contrário, ele adorava e estava sempre disponível para participar.

Sobre o andar dos alunos, cito Odette Aslan:

Perdemos o senso do espaço, e passamos trabalho para conservar o equilíbrio. Por isso inventamos a caminhada do Nô: não levantamos o pé, mas o arrastamos [...] Quando dirigimos nossa energia para um ponto exterior temos a impressão de caminharmos em grandes distâncias. (ASLAN, 1979, p. 187).

O andar, essa caminhada, característico no teatro Nô, adaptado por Aslan, muitas vezes recomendamos aos alunos, mas para eles era muito difícil conservar esse tipo de caminhar por muito tempo. É preciso estar sempre atento e concentrado ao usar a máscara, manter o olhar amplo, o andar Nô e a respiração.

Durante os exercícios, podemos perceber que, mesmo propondo um só gesto a todos, para que tudo fique muito parecido, e com todos usando suas máscaras neutras, ainda assim identificamos os detalhes e os gestos de cada um individualmente. Essa constatação nos remete às palavras de Jacques Lecoq:

A máscara neutra se aproxima de um denominador comum onde todo mundo pode se reconhecer. Eu trabalho cada ano com estudantes de 28 países, sob a máscara neutra. Não se sabe mais quem é quem. Mas é igualmente através dela que percebo as diferenças de cada um. Muito mais do que quando eles buscam seu próprio “Eu”, ou seu próprio personagem. (LECOQ, 1987, p. 19).

O que Lecoq nos relata observamos nas aulas práticas com os alunos da graduação. Nos exercícios com as máscaras, quando os atores deveriam mostrar o máximo de neutralidade, por mais que eles se esforçassem, deixavam sempre passar o seu “eu” corporal.

Peter Brook (1988) comenta esses mesmos fatores no uso da máscara ao afirmar que podemos colocar uma máscara em atores de diferentes países e com as mesmas habilidades técnicas e sensibilidade que obteremos resultados de igual qualidade, mas de formas totalmente diferentes, pois a junção de uma máscara e um ator produzirá resultados diferentes.

Ao exercício seguinte chamamos de “fazer a máscara respirar”. O aluno deve se deitar e movimentar a cabeça no ritmo da respiração para dar a impressão de que a máscara respira. Muitos parecem estar mortos, mas basta um sutil movimento na cabeça e já se pode demonstrar ao público que

a máscara está viva. Nesse exercício o que se busca é a relação perfeita entre a movimentação e a respiração.

A etapa seguinte é o exercício da triangulação. Consiste em cada aluno carregar um objeto de determinado ponto para outro, tentando triangular sempre que possível com o público. Nesse tipo de exercício podemos notar quem é exagerado nos movimentos e quem é contido demais. Existem aqueles que contam para o público duas ou três vezes o que vão fazer, e com isso sujam a imagem. Fica excessivo e causa riso. É interessante notar que a máscara pede certa quantidade de movimentos, nem exagerada e nem contida demais.

E o tempo também passa a ser outro. A máscara nos ajuda exatamente neste sentido: selecionar gestos mínimos para a realização de cada ação. O que é importante para um bom resultado é a repetição das ações, repetir e limpar cada gesto, para se chegar a um bom resultado. A máscara neutra nos ajuda no sentido de fazer nosso corpo falar. Diremos com nossos gestos e ações o que normalmente dizemos apenas com palavras. Segundo Lecoq,

Usar uma máscara neutra, não quer dizer não participar de situações nas quais a gente se encontra, mas apresentar-se nelas em estado de calma, sem conflitos prévios, nem ideias *a priori*, estar disponível aos acontecimentos, um pouco espantada, olhar de uma maneira ingênua, prestes a descobrir. (LECOQ, 1986, p. 2).

Lecoq nos leva para uma neutralidade além do corpo, aponta para um estado mental neutro, que seria a “limpeza de pensamentos”, pois tudo aquilo que passa pelo mundo das ideias irá refletir em nossos corpos/ações. Esse tipo de máscara atua em dois campos inseparáveis: a mente e o corpo.

No decorrer das aulas os exercícios foram dando aos alunos-atores mais base e apoio no uso da máscara. E mesmo com algumas dificuldades pudemos notar a diferença no uso da máscara em grande parte da turma, comparando os exercícios realizados nos primeiros e nos últimos dias.

Nos últimos dias tudo fluía mais naturalmente. As improvisações com as máscaras aconteciam com mais naturalidade e segurança. Uma das alunas nos relatou: “É uma pena que as aulas tenham que acabar logo, porque só agora consigo fazer os exercícios tranquilamente. No começo me

sentia asfiziada, tinha até ódio da minha máscara, tinha vontade de jogá-la longe, agora eu adoro minha máscara”. Esse depoimento comprova a observação de Lecoq: “Por vezes há recusa, a máscara é tirada e jogada por terra pelo portador, sufocado, embora tenha bastante buracos, para que a respiração se faça normalmente” (LECOQ, 1988, p. 45).

Notamos que as reações foram as mais diversas possíveis: houve, em um extremo, aqueles que imediatamente tomaram consciência do corpo e se liberaram, e, no outro, aqueles que se fecharam, sem conseguir inicialmente bons resultados. Por outro lado, é importante ressaltar que todos, sem exceção, tiveram um notável crescimento com o decorrer das aulas, mesmo aqueles que tinham muita dificuldade na respiração, no caminhar, na concentração.

Ao usar a máscara neutra, a falta do olhar não era um problema. Afinal, a neutra é uma máscara mais egoísta, pois trata do trabalho do ator sobre si mesmo. Outros fatores importantíssimos estão presentes nesse processo. São os aspectos técnicos, como a triangulação, que consiste em pactuar com o público, indicando a presença de cada objeto ou ator/máscara.

Essa técnica consiste em dialogar com o público através do olhar. O importante é não deixar que efeitos contrários possam acontecer, como, por exemplo, triangular repetidamente numa sequência para o mesmo objeto, o que pode provocar o riso. A triangulação tem um efeito muito especial para o jogo da máscara, decididamente trazendo o público para o foco da cena.

Máscaras larvárias

Poderíamos continuar ainda por muito tempo no trabalho da máscara neutra, mas temos de dar um passo à frente e então apresentamos aos alunos as máscaras larvárias.

Estas são máscaras descobertas por Jacques Lecoq. Ele as viu em um carnaval na Suíça e, utilizando-as diferentemente, trouxe-as como objeto de estudo corporal para seu curso, um trabalho a partir da neutra. Tendo o aluno se identificado com a neutra, trabalhado o deslocamento, as

percepções e as sensações, a máscara larvária entra como mais um caminho a trilhar, buscar, pesquisar.

As máscaras larvárias são grandes máscaras simples que não chegaram a definir-se num verdadeiro rosto humano. Nas palavras de Lecoq (2010, p. 96), “Elas têm, apenas, ou um nariz grande, ou uma forma de bola, ou parecem uma ferramenta de impacto ou de corte”.

A construção dessa máscara deve levar em conta o fato de ser maior que uma máscara normal. As formas devem ser simples, mas conter aspectos sociais reconhecíveis e características culturais bem definidas para ajudar na construção de imagens para os jogos de cena.

A primeira e mais importante constatação na percepção dos alunos-atores foi sobre o olhar, pois, sem perceber o outro, não há jogo. Seria preciso sair do universo da máscara neutra e enfrentar o que estava para além, mas sem se esquecer de si mesmo, de seu corpo, que irá compor a máscara larvária. Para tanto, trabalhamos com alguns jogos de olhares. O ouvir também é uma das regras para que o jogo aconteça. Essas pequenas orientações ajudam na composição dos corpos a partir de cada máscara, trabalhando, assim, a máscara e a contramáscara, fazendo com que a larvária exista verdadeiramente na cena.

Construímos algumas máscaras larvárias em 2003, mas poucas vezes as usamos em sala de aula. Foi a partir dessas máscaras que uma aluna, Daniela Viola, ao se apaixonar por elas, montou uma pequena equipe e nos chamou para trabalhar com eles. Aceitamos o convite, e de vez em quando lhes propúnhamos alguns exercícios. Eles trabalhavam bastante e nos chamavam para lhes dar novos exercícios. Desse modo, passamos a dar uma espécie de orientação ao grupo.

As máscaras larvárias fizeram tanto sucesso entre esses alunos, assim como as neutras, que orientamos duas pesquisas de trabalho de

conclusão de curso (TCC)³ e um projeto PIBIC. Deste surgiu um espetáculo que tem como base as larvárias.⁴

O espetáculo circula ainda hoje no Estado de Santa Catarina e também já foi apresentado na cidade de Natal, RN. Com direção de Blenda Trindade, o espetáculo utiliza máscaras construídas pela própria diretora e faz um jogo com as máscaras larvárias e com “personagens” que se estruturaram a partir das larvárias.⁵ Jacques Lecoq, que foi quem nos apresentou as máscaras larvárias, jamais as utilizou como personagens, mas esse grupo o faz, e percebemos que elas funcionam muito bem. Inclusive, as larvárias utilizadas como personagens nos trazem um ar todo *clownesco* nesse espetáculo.

Mesmo existindo há tanto tempo, as máscaras ainda são motivo de estudos e de pesquisas na contemporaneidade. Descobrimos no dia a dia dentro da sala de aula o quanto elas ajudam no trabalho do aluno-ator. Podemos ver a dimensão do trabalho das máscaras partindo das neutras, passando pelas larvárias e chegando aos personagens sejam eles quais forem.

Reflexões finais

Durante as aulas fica patente a eficácia das improvisações e do uso da máscara neutra para a concentração e o conhecimento do próprio corpo dos alunos-atores. Pudemos perceber esse ganho durante nossas aulas trabalhando com as máscaras neutras, substituindo a palavra excessiva por gestos e ações. Com isso tentamos negar a interpretação naturalista que está tão enraizada na maioria de nossos alunos-atores, fazendo, assim, o que

³ TCC defendido na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2018 por Blenda Emanuelle da Trindade. A Linguagem Larvária: caderno de direção da montagem de *Pegando do Resto*. Orientação: Maria de Fatima de Souza Moretti (Sassá Moretti).

⁴ Projeto de Pesquisa PIBIC realizado de 1º de agosto de 2017 a 31 de julho de 2018, “O texto em cena – transformando palavras em imagens”. Bolsista PIBIC: Blenda Emanuelle da Trindade. Coordenação: Maria de Fátima de Souza Moretti.

⁵ *Pegando do Resto*, espetáculo que tem como base dramática o texto *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, com duração de 55 min, tem a direção de Blenda Trindade e a participação dos alunos-atores PititaBlasius, Igor Gomes, Maykon José, João Quinalha e Laura W. Gedoz. Foram 12 apresentações até o momento, no Cena Emergente – Sesc Prainha, 1º EBA – Udesc, Experimenta UFSC, V Cena Emergente do Sesc, 70ª Reunião Anual do SBPC, 23º Festival Isnard de Azevedo e III SBDR – UFSC.

muitos diretores e encenadores do princípio do século já almejavam: acabar com as interpretações psicológicas, os clichês e as afetações.

Partimos da neutra para chegarmos às outras máscaras, como as larvárias e também as de personagens. Com essa experiência, confirmamos a eficácia dessa mistura: a neutra ajuda a chegar a alguns objetivos do ator ideal; a larvária ajuda no jogo corporal. O andar deve ser o mais neutro possível, os exercícios de caminhar como no teatro Nô ajudam nesse sentido de neutralidade. Já o sentido de frontalidade da máscara é muito importante, pois, se perdemos o olhar da máscara, ela passa a inexistir.

A triangulação, um dos princípios da máscara que herdamos da *Commedia del l'Arte* para esse exercício, pede que a máscara tenha sempre com o público uma relação frontal. O olhar deve conduzir a ação, pois, se isso não acontecer, o gesto perderá o sentido. E se a ação for feita sem a triangulação, o público se confundirá. O interessante é que qualquer passo em falso é dilatado, mostrando claramente as indecisões da ação. Portanto, é preciso firmeza e determinação ao se trabalhar na cena, e a máscara neutra ajuda nessa busca.

A máscara larvária é ainda embrionária, podemos percebê-la como ingênua, *clownesca*, doce e tantas outras denominações. Ela está sempre em estado de busca e descobertas.

Partindo desta reflexão, concluímos que o trabalho de uso das máscaras em sala de aula contribui em muito no percurso de formação e aprimoramento do trabalho do aluno-ator contemporâneo.

* * *

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1991.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: Senac, 2002.
- ASLAN, Odette. **El actor em el siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gill, 1979.
- BING, Suzanne. Le [mardi] 22 juin [1920 Registres VI. L'Ecole du Vieux-Colombier]. In: COPEAU, Jacques. **Registres VI**. L'Ecole du Vieux-Colombier. Textes établis, présentes et annotés par Claude Sicard. Paris: Gallimard, 2000.
- BROOK, Peter. Mensonge et adjectifs superbe. In: ASLAN, Odette; BABLET, Denis. **Le masque** : du rite au theatre. Paris: CNRS, 1985. p. 193-207.
- CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- DANI, Sandra. A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator. **Porto Arte** – Revista do Instituto de Artes da UFRGS, v. 1, n. 1, p. 83-90, 1990.
- FREIXE, Guy. A máscara «nobre» na Escola do Vieux-Colombier (1921-1924). In: FREIXE, Guy; DUSIGNE, Jean-François. **As utopias da máscara nas cenas europeias do século XX**. Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro. Montpellier: l'Entretemps, 2010. p. 119-134. (Coleção Les Voies de L'Acteur).
- FO, Dario. Tire as mãos da máscara. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 125, p. 6-8, 1991.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1998.
- LECOQ, Jacques. Rôle du masque dans la formation de l'acteur. In: ASLAN, Odette; BABLET, Denis (Ed.). **Le masque** : du rite au théâtre. Paris: CNRS, 1985. p. 265-269.
- LECOQ, Jacques. Le jeu masque. In: LECOQ, Jacques (Org.). **Le théâtre du geste** : mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac; Sesc/SP, 2010.
- LOPES, Elizabeth Pereira. Copeau e a máscara. In: COSTA, Felisberto Sabino (Org.). **A máscara e a formação do ator**. São Paulo: Edusp, 1991.

PAVIA, Marguerita. **Mascaras teatrales**. México: Gaceta, 1994.

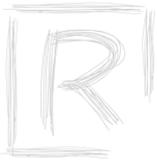
RUDLIN, Jonh. Jacques Copeau: the request for sincerity. In: HODGE, Alison (Ed.). **Actor traning**. 2. ed. New York: Routledge. 2010. p. 43-62.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



DE GALA A ISADORA

Uma breve investigação sobre o corpo cênico na Pedagogia do Teatro

DE GALA A ISADORA

Una breve investigación sobre el cuerpo escénico en la Pedagogía del Teatro

FROM GALA TO ISADORA

A brief investigation of the scenic body in Theater Pedagogy

Marianne Tezza Consentino¹

RESUMO

Este artigo traz um relato sobre como o espetáculo *Gala*, criado pelo coreógrafo francês Jérôme Bel, foi tomado como ponto de partida para a criação do exercício cênico *Isadora, um espetáculo de plagiocombinação*, desenvolvido no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

PALAVRAS-CHAVE: dança, formação, teatro.

RESUMEN

Este artículo trae un relato sobre cómo el espectáculo *Gala*, creado por el coreógrafo francés Jérôme Bel, fue tomado como punto de partida para la creación del ejercicio escénico *Isadora, um espetáculo de plagiocombinação*, desarrollado en el Curso de Licenciatura en Teatro de la Universidade Federal de Pernambuco.

PALABRAS CLAVE: danza, formación, teatro.

ABSTRACT

The article describes how the performance *Gala*, created by French choreographer Jérôme Bel, was taken as the starting point for the creation of the scenic exercise *Isadora, um espetáculo de plagiocombinação*, developed at the “Curso de Licenciatura em Teatro” (under graduation course to form drama teachers) of the Universidade Federal de Pernambuco.

KEYWORDS: dance, education, theater.

* * *

¹ Professora adjunta do Departamento de Artes, da Universidade Federal de Pernambuco. marianneconsentino@gmail.com

Entre os verbetes contidos no *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, elaborado por Patrice Pavis, encontramos “Teatro do Real” (PAVIS, 2017, p. 318). De acordo com o autor, esse teatro volta-se à realidade sociopolítica, evocando à cena, muitas vezes de forma precária, vidas cotidianas. Ao buscar testemunhos “autênticos” da realidade, o teatro do real abre-se à comunidade de amadores, estudantes e cidadãos comuns, propiciando o reconhecimento, por parte do público, de um universo familiar na cena. Segundo Pavis, “para o indivíduo, esta busca do real é também e, antes de tudo, uma maneira de reencontrar e reforçar a expectativa e a atenção em relação a si próprio e ao outro para não se tornar uma máquina e para manter o liame social” (PAVIS, 2017, p. 321). Diversos são os espetáculos que poderiam dialogar com as características do teatro do real apontadas por Pavis, este artigo, porém, aborda um especial, o espetáculo *Gala*, criado pelo coreógrafo francês Jérôme Bel.

Gala tem início com a projeção de imagens de espaços destinados a apresentações cênicas, desde teatros suntuosos até auditórios improvisados, como, por exemplo, um espaço ao ar livre com cadeiras plásticas delineando uma semi-arena. Não há presença humana nas imagens, cada espectador pode imaginar seu próprio espetáculo naquele palco vazio de algum lugar, projetado sobre as cortinas do teatro “de verdade” em que *Gala* é apresentado. As cortinas se abrem, há um grande bloco de papel posto em pé no canto esquerdo do proscênio, uma performer entra em cena, vira a folha de papel e o público pode ler a palavra “Ballet”. A performer caminha até o centro do palco, realiza duas piruetas e sai. Entra o próximo performer, executa a mesma ação, sai de cena; a dinâmica se repete até que todo o elenco do espetáculo, composto por bailarinos profissionais e amadores - jovens, idosos, uma criança, um cadeirante, uma pessoa com síndrome de Down -, exiba sua forma particular de realizar as piruetas.

Esse formato permeia todo o espetáculo, as páginas do bloco são viradas e o elenco realiza diversas ações indicadas pelo papel: há um outro passo clássico de ballet; há “Valsa”, quando uma dupla de cada vez baila pelo palco; há “Michael Jackson”, em que o elenco, individualmente, executa

o clássico passo *moonwalk*; há “Agradecimento”, quando um performer de cada vez agradece ao público, embora o espetáculo não tenha ainda chegado ao fim; há um “Solo”, em que uma performer realiza a sua dança pessoal; e, finalmente, há o “Solo no grupo”, quando todo o elenco acompanha, ou tenta acompanhar, a dança da/o solista. Cada solo evidencia o universo particular dos performers: uma variedade de estilos musicais serve de fundo para a exibição daquilo que cada um sabe fazer de melhor e, sobretudo, daquilo que lhe dá visível prazer em dançar, mesmo que o melhor não seja o que em geral se espera de um bailarino em exibição cênica e que seu gosto pessoal não coincida com o da plateia.

De acordo com Marcia Abujamra (2017, p. 80), o espetáculo, que foi criado e ensaiado na França, “é recriado por Jérôme Bel e dois assistentes em cada cidade onde se apresenta, com elenco local, durante alguns meses e com apenas alguns dias de ensaios”. A diretora traz ainda as seguintes informações sobre as produções locais de *Gala*:

O grupo que participa do espetáculo é escolhido de acordo com um protocolo encaminhado pelo coreógrafo Jérôme Bel. Ele pede que um terço do elenco seja de profissionais e dois terços de não-profissionais, e que atendam, na medida do possível, as seguintes especificações: 2 bailarinos clássicos, 2 bailarinos de dança contemporânea, 2 atores, 1 atriz, 2 crianças entre 6 e 10 anos, 2 adolescentes entre 12 e 17 anos, 3 pessoas aposentadas, 1 cadeirante, 1 pessoa com síndrome de Down, 1 gay/travesti/transgênero/drag, 1 pessoa que faça *twirling* e 3 outros não-profissionais. (ABUJAMRA, 2017, p. 80)

Para a seleção, Bel solicita que cada interessado envie uma foto de rosto e outra de corpo inteiro, em que esteja vestido com roupa de dança que fique justa no corpo, com a especificação de ser o mais colorida, brilhante e cintilante possível. O coreógrafo pede ainda que cada um prepare um solo de aproximadamente 2 minutos com aquilo que goste de dançar, independentemente do estilo, podendo ainda apresentar uma sequência de yoga ou de artes marciais, entre outras possibilidades de exercícios corporais. Na carta enviada aos interessados, Bel sintetiza a proposta da seguinte forma:

A ideia principal do espetáculo é a de poder juntar no palco um grupo de vinte pessoas bastante diferentes umas das outras: bailarinos, é claro, alguns atores, mas em geral amadores, como crianças, adolescentes e idosos. No espetáculo, cada um irá dançar de acordo com sua habilidade. Não haverá aulas nem avaliações. Eu não vou lhes mostrar nada. Vou apenas pedir aos participantes para realizarem

certos movimentos de dança sozinhos ou em grupos. Não é necessário realizar os movimentos corretamente. Algumas diretrizes serão dadas para encenar a coreografia. (ABUJAMRA, 2017, p. 81)

Minha experiência como espectadora de *Gala* se deu no imponente e, na ocasião, lotado, Teatro Municipal de Santiago, o espetáculo foi exibido como parte da programação do Festival Teatro a Mil, na edição do ano de 2017. Durante a apresentação era visível que uma parte do público estava se deleitando com o espetáculo, exibindo rostos felizes e corpos que se remexiam nas cadeiras, e outra parte do público mostrava expressões sisudas e corpos afundados nas poltronas. Ao final da apresentação, as discussões acaloradas que tomaram conta do foyer do teatro confirmavam o que foi visto na plateia durante a apresentação: para uns o espetáculo fora genial; para outros, uma bobagem oportunista que não merecia o palco do Teatro Municipal.

Para além dos gostos pessoais, *Gala* provocou o público a olhar para as dualidades teatro/dança, amador/profissional, artista/não-artista, representação/presentação, alta cultura/cultura popular, vida/arte, estimulando-o a repensar, ou a reafirmar, suas ideias e preconceitos acerca de uma obra cênica. Ao trazer para o palco a maneira pessoal de cada um dançar, colocando em pé de igualdade bailarinos que exibem seus corpos de maneira virtuosa e outros de maneira “apenas” prazerosa, visivelmente desprovidos de formação técnica em dança, o espetáculo de Bel possibilita tecer relações com o teatro do real conforme descrito por Pavis.

Gala põe em evidência o corpo cotidiano e o performer, sobretudo, aquele pertencente à comunidade de amadores, dá um “testemunho autêntico” de seu modo de dançar, respeitando e reverenciando suas referências culturais e sociais. Mais do que tudo, o documento posto em cena no espetáculo de Bel parece cumprir com a capacidade de estimular o indivíduo a olhar para si mesmo e para o outro a fim de desconstruir padrões automatizados de comportamento e de reforçar os vínculos sociais. Poderia soar como um teatro didático, porém, se há a possibilidade de associar *Gala* com as proposições de Brecht, isto se dá, principalmente, pela junção entre reflexão crítica e divertimento.

De acordo com Roubine (2003, p. 156), é preciso lembrar que “o modelo brechtiano requeria o *prazer* do espectador, e que o palco devia lhe oferecer *ao mesmo tempo* um objeto de reflexão crítica, a alegria de um divertimento lúdico e o refinamento de uma beleza plástica” (grifos do autor). Se *Gala* subverte as noções de refinamento e de beleza plástica ao trazer para a cena o real de forma precária, o olhar para a diferença que permeia a realidade social é realizado de maneira bem humorada e auto irônica. No espetáculo de Bel todos os performers expõem suas belezas e suas fragilidades: a bailarina que realiza as piruetas de maneira impecável tem que literalmente correr atrás do seu bambolê quando tenta acompanhar o solo da performer-ginasta, que realiza o seu número com o objeto; a criança, que executa todos os comandos do seu próprio jeito, desafia os demais a acompanhar a espontaneidade com que realiza o seu solo; e assim por diante. Todos fracassam em algum momento, todos brilham em algum momento, faz parte do espetáculo.

Gala é tão rico em possibilidades, tão generoso ao olhar para o outro e para as suas diferenças, que a sua leitura também evoca associações diversas. Se a relação com o teatro do real parece ser a mais imediata, levando-nos conseqüentemente a Brecht, pela reflexão acerca da realidade sociopolítica que suscita e pelo caráter lúdico com que é apresentado, o espetáculo nos permite ainda associações com o universo da palhaçaria. Diversas são as linhas de pesquisa que compõem essa área de estudo, todavia, todas têm como objetivo comum relativizar os padrões de comportamento de determinada sociedade, neste caso, por meio da performance de um palhaço.

Na linha de pesquisa do clown² pessoal, terminologia criada por Jacques Lecoq, o palhaço é visto como um não-personagem, ou seja, como uma manifestação das características frágeis, vulneráveis e ridículas do

² As palavras *clown* e palhaço são aqui utilizadas como sinônimas. Segundo Burnier (2001) as diferenças não estão na nomenclatura, mas nas linhas de trabalho: para o autor, o *clown* não é um personagem e sim um ator que busca ser sincero e honesto em cena através da exposição do seu ridículo; já o palhaço é uma figura extravagante que procura fazer seu público rir. Todavia, Ferracini (2006), discípulo de Burnier, afirma que não há sentido em buscar diferenciações conceituais entre clown e palhaço na contemporaneidade, tratando os termos como palavras com mesmo significado.

próprio ator diante de um público. Nessa linha de pesquisa mais importante do que *o que* o palhaço faz em cena é *como* ele faz, evidenciando a maneira particular como ele se relaciona consigo, com seu parceiro de cena, com o público e com o ambiente que o cerca (BURNIER, 2001). De acordo com Lecoq (2010, p. 213), “o clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir”. A descoberta de que uma fraqueza pessoal poderia ser transformada em força teatral foi tão importante para Lecoq (2010), que a investigação do clown pessoal passou a integrar o currículo de formação de ator proposto em sua escola³.

Em *Gala* pode-se dizer que não há construção de personagem, pelo menos não de acordo com a clássica concepção de Stanislavski. Segundo Renato Cohen (1989, p. 105), o método proposto pelo mestre russo “procura transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia”. Por outro lado, não se pode dizer que em *Gala* há palhaços em cena, embora o processo de criação deste se assemelhe ao do performer, caracterizado “muito mais pela *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem)” (COHEN, 1989, p. 105, grifos do autor). Nesse contexto, a performance é compreendida como *performance art*, gênero surgido nos anos 1960, em que o “performador” não desempenha um papel, “mas realiza ações e é muitas vezes o próprio objeto de sua apresentação, verbal ou gestual” (PAVIS, 2017, p. 225).

Entretanto, apesar de o que se vê em *Gala* não possa ser estritamente categorizado como palhaçaria ou como performance, o espetáculo de Jérôme Bel coloca em cena pessoas que expõem a si mesmas, que revelam suas fragilidades pessoais e que desencadeiam o riso da plateia ao revelar suas fraquezas. Mais do que isso: a cena elaborada por Bel

³ Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, fundada em Paris, em 1956, e ainda em atividade.

transforma o que comumente se entende como fraqueza em potência, provocando no público a reflexão sobre as noções de sucesso e de fracasso.

Finalmente, minha experiência como espectadora de *Gala* desencadeou ainda reflexões sobre a formação do ator. Como professora de teatro, com pesquisas na área da palhaçaria, intrigou-me sobremaneira o estado de presença dos performers, qualidade perseguida, e nem sempre alcançada, pelos artistas cênicos por meio de diversas técnicas. Na área da palhaçaria acompanho continuamente o sofrimento de colegas e de alunos, além do meu próprio quando participo de oficinas e me experimento como palhaça, para conseguir desapegar da autoimagem de alguém bonito, inteligente e forte, e expor as fraquezas pessoais com graça, leveza e, principalmente, sem estar apoiado em uma ideia estereotipada a respeito do que seja o erro e o fracasso. Como Jérôme Bel consegue a proeza de despertar esse estado de presença ativa, e ao mesmo tempo aparentemente despreocupada, repetidas vezes e em diferentes países, em poucos ensaios e com uma trupe composta majoritariamente por amadores?

Na tentativa de aprofundar essa questão voltei para casa com a intenção de replicar algo semelhante à proposição de *Gala* na disciplina Consciência Corporal e Expressão Artística, ofertada aos alunos ingressantes no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

De Gala a Isadora

Consciência Corporal e Expressão Artística é uma disciplina obrigatória que compõe a grade curricular do primeiro período do Curso de Licenciatura em Teatro da UFPE. Desde 2015 estou à frente dessa disciplina e nesses últimos quatro anos pude acompanhar de perto os alunos que chegam à Universidade e ao Curso de Teatro. Em geral, são turmas bastante heterogêneas, com experiências teatrais diversas, tanto em relação à prática teatral quanto à experiência como espectador. Se por um lado há estudantes que entram no Curso com alguma formação prévia em teatro (cursos de iniciação, participação em grupos, experiência em montagens);

por outro, não é incomum receber alunos que não possuem nenhuma experiência teatral anterior à entrada na Universidade. Em relação às práticas corporais, são poucos os que relatam, no início das aulas, que mantêm uma rotina, seja em trabalhos desenvolvidos com grupos de teatro, seja em atividades físicas em geral, como aulas de dança, prática de esportes ou atividades em academias.

Levando em consideração as características dos alunos ingressantes no Curso, procuro estabelecer três etapas a serem desenvolvidas na disciplina durante o semestre. A primeira se dedica a exercícios de auto-observação, inspirados na prática de yoga, e a dinâmicas de relação de grupo, em que tanto o olhar para si e o cuidado com seu próprio corpo quanto o olhar para o outro e o cuidado com o corpo do outro são requisitados. A segunda etapa compreende a realização de minioficinas, em que os alunos se dividem em grupos, estudam um autor/teoria/prática de referência para o estudo do corpo e executam uma oficina sobre o assunto para o restante da turma. Os autores abordados são Meierhold, Laban, Feldenkrais, Reich e Mestre Pastinha, na intenção de contemplar alguns exemplos de pesquisas significativas sobre o trabalho corporal nas áreas de teatro, dança, educação somática, terapia corporal e cultura popular. O objetivo geral é investigar de que forma essas pesquisas podem contribuir para a aprendizagem e ensino em teatro. Por fim, a terceira etapa compreende a preparação e a execução de um exercício cênico, com ênfase nas pesquisas de movimento, a ser apresentado ao público em geral.

Minha expectativa ao ministrar essa disciplina é que, por meio das vivências e dos estudos teóricos, os estudantes possam despertar a consciência para aquilo que nomeamos “corpo cênico”, compreendido aqui como corpo em fluxo. Eleonora Fabião (2010, p. 322) apoia-se em Mihaly Csikszentmihalyi para afirmar que “o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total”. De acordo com Ferracini (2006), poderíamos compreender o corpo cênico como o corpo cotidiano que entra em contato com o corpo-

subjétil⁴, potencializando sua capacidade de afetar e ser afetado. A intenção com o exercício cênico final é, portanto, estimular a vivência de um corpo cênico na relação com o outro, espectador.

Nos exercícios cênicos finais dos anos de 2015 e 2016 os alunos prepararam pequenas partituras de movimento, apoiadas nas vivências realizadas durante as aulas, que foram apresentadas em grupo ou em solos, para uma pequena plateia recebida na própria sala de aula. No ano de 2017, porém, após minha experiência como espectadora de *Gala*, ao chegarmos na terceira etapa da disciplina fiz a proposta de um exercício coletivo, apresentando um roteiro inspirado no formato do espetáculo de Jérôme Bel. *Gala* nunca havia sido realizado no Recife (até hoje não foi) e, embora já tenha sido apresentado no Brasil, em São Paulo, em 2016, até aquele momento ninguém da turma tinha ouvido falar nem de *Gala* nem do coreógrafo francês. Apesar do desconhecimento da obra original e do seu autor, os estudantes se mostraram entusiasmados com a ideia de finalizar a disciplina com um exercício cênico coletivo, lúdico, festivo e que, ao mesmo tempo, provocasse a reflexão crítica da plateia sobre a diferença dos corpos e sobre as ideias de sucesso e de fracasso.

Em nosso exercício cênico mantivemos a estrutura de comandos para determinadas ações, porém, em vez de apresentarmos os títulos de cada quadro por escrito, como acontece no espetáculo de Jérôme Bel, optamos por gravar comandos editados por meio da ferramenta *google tradutor* e emitilos da cabine de som, ao mesmo tempo em que um dos alunos traduz cada comando em libras no palco. Os comandos/quadros que compuseram nosso espetáculo foram: 1) Consciência Corporal: nesse quadro um dos estudantes caminha até o centro do palco e executa uma postura de yoga, em seguida, todo o elenco, um aluno de cada vez, repete a ação; 2) Consciência Corporal e Expressão Artística: um aluno atravessa o palco executando uma partitura

⁴ “Corpo-Subjétil” é um termo cunhado por Ferracini para designar o “corpo-em-arte”, ou seja, o corpo em estado cênico, que é integrado e expandido em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Segundo Ferracini esse corpo está “entre” objetividade-subjetividade: “não é um nem outro exatamente, mas os perpassa pelo meio, englobando as duas pontas da polaridade e todos os outros pontos que passem por essas linhas opostas” (FERRACINI, 2006, p. 86).

pessoal de movimento, em seguida, outros cinco alunos, um de cada vez, atravessam o palco executando suas partituras pessoais de movimento; 3) Rebolações: metade do elenco sai da coxia do lado direito, outra metade do lado oposto e atravessam o palco rebolando; 4) Xaxando: uma dupla de cada vez atravessa o palco dançando forró; 5) Solo: um aluno executa uma pequena coreografia sozinho no palco; 6) Solo no grupo: outros alunos entram na cena e tentam repetir o solo apresentado anteriormente, sob a condução do solista; em seguida, outro aluno toma a frente da cena e realiza o seu solo pessoal, e os demais tentam acompanhá-lo; ao todo, nove alunos executam solos.

O único quadro que não possui comando, nem sonoro nem na língua de sinais, é o Agradecimento, que compõe a primeira cena do espetáculo. Optamos por iniciar dessa forma, com dois alunos de cada vez entrando no palco e agradecendo à plateia, na intenção de dialogar com a abertura de *Gala*, que de imediato provoca o público a refletir sobre o que é o espaço cênico; no nosso exercício, a pergunta que nos motivou foi: o que faz alguém considerar que quem está no palco é um artista e que este merece aplauso? Cabe destacar que esse exercício foi apresentado no Teatro Milton Baccarelli, um teatro de bolso, com palco à italiana, localizado no Centro de Artes e Comunicação da UFPE, portanto, em um espaço convencionalmente compreendido como teatral.

Apesar de ser um teatro de bolso, o pequeno palco do Milton Baccarelli acomodou 28 alunos em cena, todos os que se matricularam no Curso e que finalizaram a disciplina. Dado o grande número de estudantes, as únicas cenas em que todos, sem exceção, participaram, foram Agradecimento, Rebolações e Xaxando; nas demais, houve uma divisão de alunos por quadro, respeitando as iniciativas pessoais para participar de cada cena. Para o quadro dos solos, orientei que cada um que tivesse interesse em participar deveria preparar, em casa, uma pequena coreografia, com a indicação de apresentar uma dança em que se sente pleno ao realizá-la. Para alguns, entretanto, que eu sabia de antemão que possuíam algum treinamento específico, como formação em teatro musical

ou em sapateado, solicitei que preparassem algo relacionado a essas técnicas. Ao todo, nove alunos prepararam solos, de Beyoncé a samba de roda. Um solo que levantou a plateia, composta pelos próprios alunos, foi o realizado por um estudante que escolheu dançar uma colagem com duas músicas do grupo Rouge, *Brilha la luna* e *Ragatanga*. Como apenas um número pequeno de alunos preparou solo, e como todos foram muito bem recebidos pela turma, todos entraram no roteiro do exercício a ser apresentado ao público em geral.

Finalmente, faltava nominar o “nosso” *Gala*. A primeira ideia que surgiu foi: *Descaradamente inspirado em... não é o Gala!* Entretanto, como o espetáculo de Jérôme Bel não havia sido realizado no Recife, imaginamos que pouquíssimas pessoas compreenderiam a referência, além desse título não me parecer muito atrativo. Refletindo sobre o trabalho de Bel e sobre nosso exercício, lembrei-me da música *Dançar para não dançar*, de Rita Lee, cuja letra diz: “Dance, dance, dance/Faça como Isadora/Que ficou na história/Por dançar como bem quisesse”, fazendo referência à Isadora Duncan, bailarina norte-americana considerada precursora da dança moderna. Da música veio a sugestão do título do trabalho ser “Isadora”, além da ideia de executar *Dançar para não dançar* no momento da entrada do público no teatro.

Todavia, faltava esclarecer que nosso exercício era, de fato, descaradamente inspirado no espetáculo *Gala*, de Jérôme Bel, fazendo com que o trabalho ganhasse nome e sobrenome e se transformasse em “Isadora, um espetáculo de plagiocombinação”. O termo, cunhado pelo músico Tom Zé, é assim conceituado por Salvatti (2004, p. 3):

A plagiocombinação é uma estratégia de construção de um objeto estético na qual se reconfiguram fragmentos de obras preexistentes. A plagiocombinação contempla uma série de procedimentos de edição, como a colagem, a parodia, a citação, a paráfrase, a montagem, a alusão, o pastiche, a bricolagem, a sobreposição, e outros, de forma que, como estratégia, não pode se encerrar num conjunto de passos (numa receita) a se adotar, mas sim, assume o aspecto de um mapa caótico e indeterminado.

Embora nosso exercício não se enquadre exatamente na definição apontada por Salvatti, pois mantivemos a estrutura geral do espetáculo de Bel, e não apenas parte dela, na nossa montagem alguns solos se

configuraram como pequenos plágios dentro de um grande plágio, como a coreografia que faz referência à Cantando na Chuva, copiada da série Glee, e as coreografias que replicam, da maneira própria de cada solista, os passos de dança das cantoras das músicas escolhidas, como Beyoncé e o grupo Rouge. Cada quadro de *Isadora* traz elementos do universo pessoal e coletivo da turma, abordando de forma irônica o próprio nome, assim como o conteúdo, da disciplina (Consciência corporal e expressão artística), bem como expondo de forma estereotipada o “dançar junto” local, por meio de um forró. Diferentemente do que ocorre em *Gala*, no último “solo no grupo” de *Isadora*, que traz a conhecida coreografia da música *Ragatanga*, do grupo Rouge, uma parte do elenco desce para a plateia e convida os espectadores a subirem no palco e integrarem o grupo que segue os comandos do solista.

Apesar de considerar importante expor o tema do plágio no próprio título do trabalho, e assim desencadear discussões e reflexões sobre autoria, propriedade intelectual e atitudes de má fé, fundamentais em um contexto pedagógico, *Isadora* foi um experimento que privilegiou, mais do que tudo, a investigação do corpo cênico. Minha indagação inicial, sobre como o espetáculo de Bel conseguia ativar um visível estado de presença em um elenco composto em grande parte por amadores, não encontrou uma resposta concreta, mas *Isadora* possibilitou supor algumas hipóteses ao produzir algo semelhante ao que observei em *Gala*.

A primeira apresentação do nosso exercício cênico, realizado na manhã de uma quarta-feira chuvosa, pareceu desencadear o mesmo “estado de graça”, ou seja, de intensificação da presença, no elenco de alunos, da mesma forma como pareceu ocorrer no elenco de *Gala*. De acordo com Pavis (2017, p. 166) a intensificação acontece quando os afetos dos atores “tornam-se sensíveis ao espectador, cuja afetividade se vê fortemente mobilizada”. Embora nos pareça impossível mensurar o estado de afetividade presente em atores e espectadores, pois “o afeto não é uma atitude ou uma emoção codificável e consciente, é uma relação entre o corpo e o mundo que o afeta, entre o consciente e o inconsciente, o visível e o invisível, o manifesto e o latente” (PAVIS, 2017, p. 23), pode-se conjecturar

sobre seus efeitos: há como que uma comunhão entre palco e plateia, o espectador parece participar do espetáculo, mesmo que sentado em sua poltrona, e aparenta sentir o mesmo prazer que sentem aqueles que estão dançando no palco. Isso foi visível na relação palco/plateia de *Gala* e de *Isadora*.

Pode-se supor que havia uma predisposição para a recepção de *Isadora*, uma vez que a plateia era composta, sobretudo, por colegas, professores e parentes dos estudantes. No entanto, o trabalho teve, surpreendentemente, uma vida longa, considerando a efemeridade com que exercícios semelhantes nascem e morrem no Curso de Teatro, como os realizados anteriormente na mesma disciplina. *Isadora* fez diversas apresentações no Recife, participando de Festivais Estudantis, Mostras Pedagógicas e realizando pequenas temporadas. Fora da capital, participou da Mostra Estudantil do Festival de Teatro do Agreste, em Caruaru. Em todas essas experiências verificou-se o mesmo estado de presença dos estudantes, assim como a capacidade de afetar positivamente o espectador. Nesse percurso, alguns estudantes deixaram o trabalho, em algumas apresentações houve convidados de outros Cursos da UFPE integrando o elenco, um novo quadro foi criado (“Daiane dos Santos”) e todos os que permaneceram no trabalho criaram solos.

Se é possível constatar, enfim, que a proposta elaborada por Jérôme Bel é capaz de estimular o estado de presença em atores oriundos de diferentes contextos, é possível supor que isso acontece porque é uma proposta alicerçada no prazer. Em *Isadora* pude acompanhar de perto o prazer que toma conta dos estudantes em cada apresentação, o prazer de mostrar o que cada um sabe fazer de melhor, mas também o prazer de poder errar e rir disso, o prazer de ser diferente, de honrar suas referências e suas escolhas, prazer que é capaz de envolver e fascinar o espectador.

Há muitas linhas possíveis no trabalho com o aluno-ator, algumas enfatizam a pesquisa daquilo que está distante de si, como, por exemplo, pedir a um aluno-ator que trabalhe com uma personagem com características opostas daquelas de sua personalidade cotidiana e aparente;

e outras que apostam na expansão daquilo que já é evidente de si, como faz a técnica do palhaço. Apesar de partirem de caminhos opostos, do conhecido ou do desconhecido, trata-se, penso, de escolhas pedagógicas com um objetivo comum: expandir a capacidade de relação do aluno-ator consigo, com o outro e com o mundo. Contudo, a experiência de *Isadora* mostrou-nos que partir daquilo que “já é” pode ser um caminho potente para, parafraseando Maria Lucia Pupo, “alimentar o desejo de teatro” de jovens estudantes.

* * *

REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, Marcia. Gala: protagonizando a dança das nossas vidas. São Paulo: **Revista Sala Preta**, Vol. 17, nº 1, ECA/USP, 2017, p. 77 - 90.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator**. Da técnica à Representação. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos - Eletrônica**, Vol. 10, n. 3, 2010, p. 321-326.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SALVATTI, Fábio. **Universidade do Estado de Santa Catarina: A plagiocombinação como estratégia dramaturgica na cibercultura.** 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



O CORPO EM MÚLTIPLAS CENAS

EL CUERPO EN MÚLTIPLES ESCENAS

THE BODY IN MULTIPLE SCENES

*Eduardo Tessari Coutinho*¹

RESUMO

Neste texto-ensaio procuro fazer uma breve reflexão inspirada no tema proposto para esta revista: poéticas do corpo em cena. Um depoimento do meu caminho na arte, na pesquisa - técnica, dramaturgia, linguagem – e na docência, entremeado com reflexões. As atividades de artista, de pesquisador e de professor são contaminadas, friccionadas num mesmo corpo.

PALAVRAS-CHAVE: ator, consciência corporal, mímica, pesquisa prática em arte, teatro popular.

RESUMEN

En este texto-ensayo procuro hacer una breve reflexión inspirada en el tema propuesto para esta revista: poéticas del cuerpo en escena. Un relato de mi camino en el arte, de mi investigación - técnica, dramaturgia, lenguaje - y de la docencia, entremezclado con reflexiones. Las actividades de artista, de investigador y de profesor se contaminan y se rozan en un mismo cuerpo.

Palabras clave: actor, conciencia corporal, mímica, investigación práctica en arte, teatro popular.

ABSTRACT

This essay is a brief reflection inspired by this magazine proposed theme: body's poetics in scene. A testimony of my path in art, research - technique, dramaturgy, aesthetics- and teaching, permeated with reflections about it. The activities as artist, researcher and teacher are contaminated, rubbed in the same body.

KEYWORDS: actor, body awareness, mime, practical research in art, popular theatre

* * *

Fazer mímica é – para o ator, para a escrita e para a interpretação – um ato fundamental, o ato primeiro da criação dramática.
(Jacques Lecoq)

¹ Ator-mímico, Professor Doutor no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, coordenador do grupo de pesquisa CEPECA, edumimo@usp.br

O processo de reflexão sobre uma pesquisa consiste, por vezes, em revisitar o seu percurso como pesquisador. E este é o meu atual momento. Ao ler as possibilidades de temas para esta revista me remeteram a algumas inquietações minhas: como é este corpo que está na cena, mas que também está na sala de aula e na pesquisa (teórica e prática)? Como a mesma pessoa transita e percebe a contaminação entre esses papéis distintos neste mesmo corpo?

O meu início como ator-mímico² foi no final dos anos 70, do século passado, na rua e com mímica. E a mímica silenciosa! O risco era para além do estar na rua, era também da repressão da ditadura militar. As apresentações ocorriam na praça, na passeata, mas também em festas e shows estudantis, tanto em palco quanto fora dele, quase sempre com carácter político. A vivência de estar em cena com a consciência, àquela altura, de poucos instrumentos técnicos me levou a estar atento em cena a características que todos nós humanos temos, a observação, a escuta, e a percepção disponível para captar o momento, o espaço, o contexto, os sentimentos...

E vinham os meus sentimentos de medo e coragem, as minhas sensações de estar perdido, de estar poderoso... Mas a certeza de ser parte de um movimento coletivo, de luta política, social, é que gerava uma alegria densa, profunda, mesmo em tempos difíceis. E agora, após 36 anos de artista e com quase 29 anos de estar professor, pesquisador e, mais recentemente, como orientador de pós-graduação nas áreas da mímica, da consciência do corpo, do artista popular, da dramaturgia do corpo em cena, que resposta eu tenho para aquelas perguntas?

Vamos por partes.

Minha pesquisa é pautada por três pilares: a linguagem popular (Henryk Tomaszewski e Carlos Alberto Soffredini), a consciência de corpo (Balé – variados gêneros, Gerda Alexander e Klaus Vianna) e, mais recentemente de forma organizada, a visão da relação de grupos (Jacob Levy

² Uso aqui “ator-mímico” por constar assim o meu registro profissional na carteira de trabalho.

Moreno). Estes conteúdos aparecem ao mesmo tempo como base teórica e para dar conta de uma prática. E se entretecem.

Tudo começou com a mímica de Tomaszewski, mestre de meu primeiro professor, que possibilitou criar esquetes no formato predominantemente fora do edifício teatral e em contexto de luta política coletiva. Foi a fase do aprender fazendo. Eu organizava a experiência da cena pela necessidade de algo que pudesse ser refeito, de estar aperfeiçoando. Naquele período eu apresentava esquetes de mímica, estudava balé, como trabalho corporal organizado, e cursava engenharia civil na Escola de Engenharia de São Carlos – USP. Havia poucos interlocutores da linguagem teatral e nenhum especificamente de mímica.

Quando terminei a faculdade e assumi ser um mimo³, viajei a Paris, França, para me aprofundar na mímica de Tomaszewski no Studio Magenia, além de alguns cursos curtos. Na volta a São Paulo houve o encontro com Carlos Alberto Soffredini e seu grupo teatral ESTEP, que pesquisava na prática uma estética teatral popular e o seu respectivo ator. Soffredini, falecido em 2001, era um artista-pesquisador, não acadêmico, mas que lia, fazia pesquisa de campo, experimentava para escrever e dirigir suas peças. Ele ganhou uma bolsa Fulbright para escrever um melodrama brasileiro, que resultou na escrita da peça *De Onde Vem o Verão*. Também me ajudou a perceber o que eu já sabia, me dando consciência do conhecimento que havia adquirido na minha prática. No ESTEP eu dirigia os atores na parte corporal. Nunca coreografei, sempre construí os movimentos com e a partir do corpo dos atores. Lá também aplicava a linguagem do ator popular, o ator de rua, como a triangulação, o solilóquio, e o uso da ilusão em um teatro com pouco cenário e adereços de cena.

Também conheci nesta época, na área do corpo, a Eutonia, de Gerda Alexander, em aulas e estudos. Mas o principal mestre eu encontrei logo em seguida, Klaus Vianna, com quem tive aula e contato por alguns anos. Ambos, Gerda e Klaus, eram pesquisadores não acadêmicos com grande reconhecimento por seus estudos corporais.

³ Usarei sempre o termo mimo neste texto para designar a artista da cena (ator, performer etc.)

Foi neste momento que iniciei a minha pesquisa acadêmica.

A partir do trabalho de consciência do corpo de Klaus eu organizei os princípios técnicos da mímica, trazendo o viés da consciência do corpo para o processo de repetição. E, a partir dos estudos de linguagem popular de Soffredini, eu desenvolvi a minha poética como mimo. Considero a mímica como parte do veio popular do teatro, por uma questão histórica⁴.

A partir destas duas linhas de influência iniciei o estudo de uma dramaturgia conduzida pelo corpo, tendo como base a minha experiência como ator-mímico.

Na pós-graduação em artes cênicas conheci o psicodrama (ou sociodrama) em aulas com Clóvis Garcia, que seria meu futuro orientador, e nunca mais parei de ler sobre este tema. O pensamento da constituição do ser humano a partir das relações, da inclusão, o olhar de grupo, o interp-síquico no processo de autoconhecimento, da inclusão do corpo no processo terapêutico, como propõe Moreno⁵, contaminou o meu pensamento sobre como estar no mundo.

A mímica para mim não é uma arte separada do teatro. O próprio Etienne Decroux⁶ dizia que o teatro é a arte de ator. Burnier explica: “Ele se refere a uma arte que emana do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do ‘ser ator’. E não à arte do ator, pois ela não lhe pertence, ele não é seu dono, mas é quem a concebe e realiza” (BURNIER, 2009, p.18). A mímica não se restringe ao falar ou não em cena. O mimo grego e o romano falavam: “Entre os gregos e os romanos, entretanto, mimar significava usar o corpo e a voz, vestir máscaras, saltar com pernas de pau, realizar jogos acrobáticos, atuar dançando e cantando...” (FO, 2004, p.268). Mas em alguns momentos históricos os mimos foram privados da fala, principalmente por motivos políticos.

Portanto, o foco da mímica, até por ser uma arte de rua, é ter a dramaturgia no corpo e na relação. Esta dramaturgia pode contar uma fábula, com certa coerência de espaço/tempo, o que eu denomino como

⁴ Ver na minha dissertação, que consta das Referências, “Um Breve Histórico da mímica”.

⁵ Jacob Levy Moreno, criador do Psicodrama.

⁶ Principal mestre de mímica do século XX.

pantomima. Ou pode ser uma dramaturgia simbólica, aproximando-se da poética da dança. Entre estes extremos, cada artista escolhe a sua poética. “O objeto do mimo é vasto, abrangente; do ponto de vista humano, ilimitado. Isto é o que diz a palavra grega *pantomimos*, «aquele que mima tudo»” (REY, 1987, p.12).

As técnicas mais conhecidas da mímica, em especial a do Tomaszewski, são aquelas que nos fazem ter a ilusão de um objeto inexistente. Eu chamo de técnicas ilusórias a “parede”, o “ponto fixo”, o “andar sem sair do lugar”, dentre outras. Elas cumprem uma importante função de facilitar a vida do mimo de rua, permitindo que ele não precise ter muito espaço para se apresentar, nem muitas coisas para carregar, além de poder criar diferentes coisas não previstas na cena improvisada. Mas a mímica é mais do que uma ação descritiva, ela é potente também ao colocar em cena a subjetividade humana. Além disso, mesmo a ação descritiva é definida pelo subjetivo. Ao se fazer uma parede, por exemplo, há uma ação técnica descritiva, mas se esta parede impede a fuga ou é uma proteção, o modo de fazer dará necessariamente um resultado cênico diferente.

Outra importante característica da arte da mímica é a que o público constrói na imaginação tudo o que é criado pelo mimo em cena, sem tirar os olhos do corpo dele.

J'imitais le visage, les gestes et parler des interlecuteurs et l'on eût cru que plusieurs s'exprimaient par une seule bouche... Ainsi le funèbre jour a ravi avec moi tous les personnages qui vivaient em mon corps.⁷ (Epitáfio do mimo Vitalis, em torno do séc. IX)

“O mimo identifica-se, ele mesmo, com o objeto, suas características e proporções” (COUTINHO, 1993, p.47). Daí decorre a minha leitura da pedagogia da mímica de Tomaszewski. Ele propõe que o corpo em cena espelhe tudo e todos com que ele se relaciona. Isto é, o corpo está sempre em relação e, como um espelho, o mimo desvela pelo seu corpo tudo com o que ele está se relacionando. E minha observação comprova isso. Os corpos são contaminados na relação e revelam tudo, como, por exemplo, o espaço e os

⁷ Eu imitei o rosto, os gestos e a fala dos personagens e fiz crer que muitos se manifestaram por uma só boca... Assim o fúnebre dia arranca de mim todos os personagens que viveram no meu corpo (livre tradução).

objetos (dados objetivos), assim como a percepção e os sentimentos (dados subjetivos).

O corpo como espelho é um princípio de Tomaszewski. Por exemplo, ao se relacionar com uma pessoa alta, o corpo se curva como um espelho convexo no sentido vertical. Ao se relacionar com alguém muito baixo, ele se curva como um espelho côncavo no sentido vertical. Assim também com objetos: para um poste, um corpo convexo na vertical; mas para uma parede alta e larga, um corpo convexo na vertical e também na horizontal.

Outro princípio é a relação do uso das articulações do corpo com os objetos. Por exemplo, ao segurarmos um copo de plástico sem valor ou se é uma taça de cristal cara, em cada situação destas descritas, o corpo se move de maneira distinta em função da importância que se dá ao objeto. Ao segurarmos o copo de plástico, as articulações do pulso, do braço e do resto do corpo podem se mover soltos. Mas quando damos importância ao objeto, a taça de cristal cara, movemos usando as articulações mais distantes e restringindo o movimento das mais próximas da mão (onde está o objeto imaginário). Portanto, quanto mais importante, mais articulações ficam com o movimento contido (pulso, cotovelo, ombro, coluna...). Esta estrutura corporal se repete se seguramos um copo cheio de água até o limite (mais articulações contidas) ou com apenas um pouco de água (mais articulações livres); ou se estamos segurando uma agulha com veneno na ponta ou não etc.

Outro uso das articulações é na relação com o tamanho dos objetos. Quanto maior o objeto, mais articulações estão envolvidas. Exemplos: ao abrir uma tampa de um frasco de remédio, usam-se apenas os dedos para girar. Uma tampa maior, move-se também o pulso; uma direção de carro, acrescenta-se o cotovelo e a cintura escapular; uma direção de ônibus, também envolve a coluna; e, por fim, uma trava de cofre de 1,5 metros gira-se usando todo o corpo. Este também é o princípio quando pensamos no uso da força. Quanto mais força, mais articulações estão envolvidas no movimento. Quando assistimos um profissional apertando um parafuso de

roda, ele inicia girando com as mãos a chave de roda e, ao final, usa todo o corpo para apertar bem o parafuso.

Ainda sobre os dados objetivos, temos o princípio do contraponto para criar o espaço. Pelo princípio da identificação, quando um foguete sobe, por exemplo, quem está observando no local tende a acompanhar a subida com os olhos subindo, depois com o pescoço, depois o peito e, quando começa a ficar muito longe, tendemos a abaixar o corpo, buscando olhar o objeto que agora está muito pequeno no céu. Outro exemplo é a despedida de alguém. No início tendemos a inclinar o corpo um pouco na direção da pessoa que se distancia para dar tchau, como se fossemos tocar com as mãos. Quando ela fica longe, tendemos dar um passo para trás e levantar mais a mão com o tchau. Portanto, ao movimentar o corpo no sentido oposto, amplia-se o espaço entre mim e a pessoa ou objeto que se distancia. Esta técnica também é usada para puxar uma corda comprida.

Há também a identificação com o material, isto é, se é madeira, cimento, metal etc. Uma agulha de aço nos faz ser mais cuidadoso no seu manuseio do que uma agulha de madeira.

Estes foram os pontos técnicos básicos específicos da mímica do Tomaszewski com os quais construí o meu corpo poético. Uso também as divisões do corpo em cabeça, pescoço, peito, cintura, quadril e pés, que também é do Decroux, e ainda a alteração do ritmo, da velocidade, precisão no movimento, neutralidade, decupagem etc.

Mas todas estas técnicas para construir a ilusão objetiva são também usadas para construir uma subjetividade. Explico: Se uma pessoa é importante para mim, meu corpo fará o movimento convexo ao vê-la, meu corpo se moverá com muitas articulações contidas... Como já foi dito, ao segurar um revólver, independente de ser verdadeiro, de plástico ou ser feito na ilusão, além do peso, do material (se necessário for), a maneira como o utilizamos deve mostrar se este objeto dramaturgicamente vai “disparar” o problema ou se vai “resolver” o problema da história, por exemplo.

Sobre dramaturgia, além do uso da técnica já descrita para o corpo do mimo, é preciso construir também a dramaturgia no movimento. Um

exemplo simples é o de alguém mais controlado, que se move de maneira controlada ou que, se está querendo ser objetivo, anda em linha reta; mas quando está desconfiado, no lugar de alterar algo no rosto (ou na voz, se houver), pode circundar o outro, como se o quisesse olhar mais detalhadamente, e isso será compreendido ou sentido também como desconfiança.

Além de tudo o que já foi dito, pelo qual temos pelo corpo do mimo uma dramaturgia que revela o seu personagem (ou persona), também temos a dramaturgia que revela quem é o outro personagem. Quando mostramos em cena o nosso medo pelo outro, por exemplo, estamos atribuindo ao outro uma característica complementar de violência ou poder ou... Sem que ele precise se mover. Isto é, a minha atitude propõe uma relação que, conseqüentemente, coloca o outro em determinado lugar. Um exemplo fácil de perceber é a entrada de um rei em cena. O rei se move sem medo e direto para onde é seu desejo, sem precisar “contar” que é poderoso. Já os demais personagens em cena fazem a reverência, se curvando, atribuindo ao rei um poder de subserviência. O poder do rei é explicitado pela ação de todos, menos do rei. O rei age em função do que dramaturgicamente tem que mostrar (preocupação com a guerra, felicidade pela conquista etc.).

Portanto, o mimo é um dramaturgo de si e do outro, além da situação proposta. Ele pode estar seguindo a orientação de um texto prévio ou não, com ou sem fala, mas que consegue com e pelo seu corpo fazer com que o público acompanhe esta dramaturgia pessoal, em que cada ação tem um motivo, revela algo da personagem e da situação, não necessitando de informações anteriores ou posteriores para essa mesma ação fazer sentido. Isto contempla o espectador passageiro, que assiste a um pedaço da apresentação e que sai tendo assistido a uma apresentação teatral. É o princípio do teatro de rua.

Duas questões são fundamentais para o mimo, e talvez para o artista da cena, que não são relativas à técnica, mas que são relacionadas à compreensão de sua atitude em cena. Primeiro, que o mimo “ele tem que estar em cena com a intenção de fazer sentido e não com a intenção de

sentir. (...) Não se entra em cena buscando a emoção da personagem” (COUTINHO, 2000, p.10). Em segundo, que a dramaturgia no corpo do mimo tem por princípio propor que a plateia seja cocriadora do espetáculo. Dario Fo ao falar sobre a arte do mimo afirma que: “Não se trata de imitar literalmente as gestualidades naturais, como já observei em outras ocasiões, mas de sugerir, indicar, subentender, fazer imaginar” (FO, 2004, p.268). O mimo atua com a intenção de propor a colaboração da plateia, sugerindo, indicando, induzindo a plateia a usar a sua imaginação na construção do espetáculo.

Por isso a dramaturgia no corpo tem que ser construída para estimular a plateia a participar, contribuindo cada um com a sua imaginação. Ele deve levar para a cena um “texto” corporal incompleto, que tenha espaço para ser preenchido pela imaginação de cada um que assiste. O mimo deve entender que só no momento da relação é que a dramaturgia se completa. Há um risco inerente, já que dependemos de outra pessoa (público), que não sabemos como irá participar. Mesmo em espetáculos ensaiados! O mimo não deve estar pronto, acabado, mas preparado para o diálogo. Peter Brook fala de atores que não aceitam propostas de mudanças no dia da estreia: “Tendo construído uma estrutura definida, eles acham que, se ela for retirada, não lhes restará mais nada, ficarão perdidos” (BROOK, 1999, p.19). Isto se deve ao pressuposto de que a sua função é fazer no espetáculo exatamente aquilo que ele criou em sala de ensaio, ao invés de usar tudo o que ensaiou para, na relação, (re)criar o espetáculo a cada dia.

Todos estes princípios técnicos são alguns dos instrumentos para o mimo construir um corpo poético e consciente da sua possibilidade de criação, seja em um espetáculo improvisado, seja na criação de um espetáculo usando improvisação. Neste último, as escolhas técnicas da escrita dramaturgical são feitas após a cena ter sido criada de improviso e não antes. O conhecimento técnico é fundamental para o mimo ter a consciência do que ele fez e, também, para o aprimoramento da linguagem cênica.

A mais recente constatação sobre a minha pesquisa, que foi o objeto do meu pós-doutorado, foi a de que sou um improvisador, característica de todos os atores de rua, mas que só agora inicio um estudo acadêmico buscando a minha linhagem artística histórica e contemporânea. Como já expus acima, comecei na rua, praça, passeata, festas... Depois fui trabalhar com Carlos Alberto Soffredini com a estética popular, um ator que faz personagens que narram histórias. E, por fim, hoje também atuo em Teatro de Reprise⁸, uma das modalidades de Teatro Espontâneo do Psicodrama. Este trajeto é o meu atual foco de pesquisa. Um ator-narrador-improvisador num corpo construído na poética do mimo.

Em 1990 me tornei professor universitário no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, ministrando mímica nos dois semestres do segundo ano do ciclo básico do curso em artes cênicas, bacharelado e licenciatura, portanto obrigatório para todos os alunos. Considerava as duas disciplinas como um processo único. Os conteúdos eram: trabalho de grupo (objetivando chegar à consciência de si e do coletivo), trabalho corporal (traçando um caminho da consciência corporal à técnica da mímica), e o trabalho cênico (exercitando o criar e o estar em cena a partir de improvisação). São as minhas crenças para o bom andamento de um processo teatral: conquistar a consciência de si (corporal, política, ética e em grupo), empreender a construção de um corpo poético (linguagem); e estabelecer um estado espontâneo para possibilitar, a partir da ação no improviso, o desvelar de seu discurso como artista. Moreno diz que “A espontaneidade opera no presente, isto é, agora e aqui; ela impulsiona o indivíduo na direção de uma resposta adequada a uma nova situação, ou a uma nova resposta a uma velha situação” (MORENO, 2008, p.54).

Com o tempo ficou claro que a metodologia que uso para a construção do conhecimento em sala de aula é pautada no coletivo, na corresponsabilidade de todos no processo. O meu papel de professor é, ao propor um conteúdo para a aula, principalmente orientar e estimular o

⁸ Mais informação, ver Rosane Rodrigues – Teatro de Reprise nas Referências.

aluno a desenvolver o seu próprio conhecimento, seu senso crítico, com o rigor e a ética do fazer teatral.

Portanto, a minha atuação artística (criação, discurso, poética e ética), os conteúdos da minha pesquisa e a minha didática são contaminados por esta experiência, por estes valores, e têm a mesma idiossincrasia. Expõe os meus limites pessoais e as minhas paixões.

Como artista-pesquisador-professor, sou o resultado deste meu percurso, desta história vivida na carne e na imaginação. Uma busca que objetiva pensar o processo de aprendizagem, de pesquisa e de criação na e pela prática, desejando que todos também aprendam de si e com os outros, com diálogos e reflexões com os mestres práticos e teóricos, sobre a sua própria experiência, e com o prazer de estar em cena. E uma das maneiras é o processo de revisitar os nossos percursos, a partir de novos olhares, desconstruindo, mudando, reafirmando, atualizando-nos.

Com este corpo construído na poética da mímica, acredito na consciência corporal, na tentativa de observar e organizar a vida, na percepção do coletivo, no estar em diálogo constante, no se deixar levar. Este sou eu, em qualquer papel. Por vezes adequado, me ajudando a lidar com as questões que a vida propõe, por vezes, totalmente inadequado.

Não sei se as minhas afirmações pareceram respostas às minhas perguntas iniciais, talvez tenham mostrado apenas alguns caminhos escolhidos. Mas, como artista, pesquisador e professor, gostaria que servissem de provocação, que estimulasse o leitor/artista da cena a indagar, a buscar caminhos e não respostas, pois esta coerência na escrita é uma tentativa de organização de algo caótico, muitas vezes incoerente, que se organiza e se desorganiza num pulsar hesitante:

Este termo, *hesitante*, parece-nos fundamental. Um *avanço hesitante*: eis um método; avançar não em linha recta mas numa espécie de *linha exaltada*, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido, trajecto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai – se o soubesse já, para que caminharia ele? Que pode ainda descobrir quem conhece já o destino? Hesitar é um efeito da ação de descobrir; só não hesita quem já descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação (TAVARES, 2013, p.26).

REFERÊNCIAS

- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.
- COUTINHO, Eduardo Tessari. **O mimo e a mímica: Uma contribuição para a formação do ator brasileiro**. 1993. 123. Dissertação Programa em Artes ECA-USP, São Paulo, 1993.
- COUTINHO, Eduardo Tessari. **Uma Cena Precisa: Procedimentos para uma cena quase pronta**. 2000. 219. São Paulo, Tese Programa em Artes ECA-USP, São Paulo, 2000.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Ed. Senac, 2004.
- MORENO, Jacob L. **Quem sobreviverá? Fundamentos da sociometria, da psicoterapia de grupo e do sociodrama**. Edição do estudante. São Paulo: Daimon, 2008.
- REY, Alain. Aucoeurdu mime, lamimésés. In: LECOQ, Jacques (org.). **Le théâtredu geste**. Mime et acteurs. Paris (França): Bordas, 1987. p. 11-13.
- RODRIGUES, Rosane. **Teatro de Reprise: Improvisando com e para grupos**. São Paulo: Ágora, 2016.
- TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Alfragide (Portugal): Editorial Caminho, 2013.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



CORPO-VOZ:

O escuro como experiência para uma imersão em voz

VOZ DE CUERPO

La oscuridad como experiencia de inmersión de voz

BODY-VOICE:

The dark as an experience for a voice immersion

*Valéria Cristina Machado Rocha*¹

RESUMO

A voz carrega a trajetória do sujeito (como da personagem) que fala, sua maneira única de pertencer ao mundo. O atual panorama teatral brasileiro sofre constantes mudanças e influências e exige do ator uma adequação em seu treinamento corpóreo-vocal. Mas qual seria, então, esse treinamento? O presente artigo traz excertos de experiências realizadas com estudantes de Artes Cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), em Brasília-DF. Os procedimentos metodológicos e pedagógicos adotados ao longo do processo revelaram um caminho possível de intensificação da percepção corpóreo-vocal e, conseqüentemente, alcançaram resultados onde foi possível mensurar ganhos na autonomia criativa, bem como em habilidades técnico-vocais empregadas na composição.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo-voz, prática vocal, fazer teatral, treinamento vocal.

RESUMEN

La voz lleva la trayectoria del sujeto (como del personaje) que habla, su manera única de pertenecer al mundo. El actual panorama teatral brasileño sufre constantes cambios e influencias y exige del actor una adecuación en su entrenamiento corpóreo-vocal. Pero, ¿cuál sería entonces ese entrenamiento? El presente artículo trae extractos de experiencias realizadas con estudiantes de Artes Escénicas de la Facultad de Artes Dulcina de Moraes (FADM), en Brasília-DF. Los procedimientos metodológicos y pedagógicos adoptados a lo largo del proceso revelaron un camino posible de intensificación de la percepción corpóreo-vocal y, conseqüentemente, alcanzaron resultados donde fue posible medir ganancias en la autonomía creativa, así como en habilidades técnico-vocales empleadas en la composición.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo-voz, práctica vocal, hacer teatral, entrenamiento vocal.

¹ Atriz, pesquisadora e professora de teatro. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC - UFBA). E-mail: valeria.rocha24@yahoo.com.br

ABSTRACT

The voice carries the trajectory of the subject (as of the character) who speaks, his unique way of belonging to the world. The current Brazilian theatrical panorama undergoes constant changes, influences, and demands on the actor an adequacy in his corporal-vocal training. Nevertheless, what, then, would this training should be? This article presents excerpts from experiences with students of Performing Arts of the Faculty of Arts Dulcina de Moraes (FADM), in Brasília-DF. The methodological and pedagogical procedures adopted throughout the process revealed a possible path of intensification of the body-vocal perception and, consequently, reached results where it was possible to measure gains in the creative autonomy, as well as in technical-vocal abilities employed in the composition.

KEYWORDS: Body-voice, theater making, vocal training.

* * *

Introdução

A voz carrega a trajetória do sujeito que fala, sua história e sua maneira única de pertencer ao mundo. É ela o meio pelo qual nos apresentamos e que, em comunhão com o corpo, permite a expressão da emoção, possibilita a criação de discursos verbais, atinge o outro e estabelece, assim, a comunicação. Além disso, a voz está diretamente relacionada à identidade do indivíduo, uma vez que “ao se dilatar a potencialidade da voz, dilata-se a potencialidade do ser. Ao se tocar nos limites da voz toca-se nos limites do ser” (VARGENS, 2013, p. 108).

Partimos, portanto, de algumas questões chaves disparadoras: como a questão técnica e poética da voz vem sendo trabalhada no panorama do teatro contemporâneo? Como a preparação e o aprimoramento técnico tem sido abordado nos diferentes estilos teatrais? Quais as metodologias e pedagogias da voz?

Como possibilidade de reflexão prático-teórica em torno destas questões, o presente artigo traz excertos de experiências realizadas com estudantes da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), em Brasília-DF, no ano de 2016, com ênfase no trabalho vocal voltado ao fazer teatral. Durante esse período, realizou-se um treinamento vocal com o uso de vendas nos estudantes de maneira a deixá-los no escuro para aflorar e potencializar

os sentidos para a cena. A experiência contou ainda com uma adaptação dos *études* de Stanislávski, partindo de fragmentos da obra *A dama do mar*, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen.

O trabalho abordou práticas compreendidas aqui como as características individuais de cada estudante, ou seja, seus próprios recursos corporais e vocais – e treinamentos e procedimentos vocais, nos quais foram investigados exercícios de projeção vocal, articulação, dicção e ressonância. Essas atividades possibilitaram que cada intérprete potencializasse seu corpo-voz em ação. Trouxemos ainda outros dois questionamentos: como sensibilizar a voz do ator de maneira a despertar também sua intuição e sua potencialidade corpóreo-vocal? De que maneira é possível contemplar não apenas o caráter técnico (aspectos relacionados à construção da voz como a articulação, projeção dicção e ressonância), como também o desenvolvimento da criatividade para a cena? Reconhecendo que há inúmeros caminhos pedagógicos possíveis para abordar esse tema, buscou-se para este artigo expor o viés da implementação de uma prática a partir da construção da voz em performance, evidenciando a importância do exercício da sensibilidade enquanto aquisição de saberes.

À vista disso, narram-se as primeiras experiências realizadas com estudantes utilizando a palavra no escuro. A utilização de vendas sob os olhos, impediu a visão dos participantes e conseqüentemente amplificou os demais sentidos. Percebeu-se, ao decorrer do processo, que a ausência de luz acarretou o aumento da propriocepção nos estudantes – termo relacionado com as sensações, emoções e uma vasta gama de sentimentos (GUBERFAIN, 2012, p. 95) – levando-os a descobrirem seus corpos sonoros por diferentes perspectivas sensoriais. A propriocepção pode ser compreendida como a capacidade de receber estímulos originados a partir do interior do próprio indivíduo (GUBERFAIN, 2012, p.97).

A principal proposição, ao iniciar essa prática artística pedagógica, foi o desenvolvimento de um conjunto de procedimentos práticos enquanto caminho para a aquisição de saberes técnicos vocais. A observação e a avaliação das vivências promovidas nessa fase permitiram perceber um

acentuado grau de dificuldade com a dicção, a projeção e a ressonância da voz. Constatou-se, também, fragilidade na compreensão e assimilação da indissociável relação corpo-voz durante o fazer teatral, uma vez notadas maiores facilidades e apreensão de procedimentos que possuíam uma ênfase corporal em detrimento da vocal. Tais dificuldades ocasionaram inibições no grupo durante a realização dos exercícios, que também demonstrou menor grau de criatividade. Assim, durante os improvisos realizados verificaram-se algumas características avaliadas: pouca modulação de timbre, vozes pouco harmoniosas e sem diversidade rítmica, instituindo-se, assim, os primeiros desafios do trabalho. Diante disso, os estudantes foram provocados a buscar um nível de empenho e envolvimento para além de seus prévios estudos, a partir da prática provinda da experiência conforme aponta Duarte Júnior (2000).

Caminhando rumo à escuridão

O treinamento vocal dos atores se iniciou com uma sequência de relaxamentos, jogos e técnicas com o propósito de impulsioná-los para a liberação vocal. A partir dos relaxamentos, trabalhou-se as técnicas vocais posteriormente utilizadas na montagem de um exercício cênico. Faz-se importante salientar que os atores já tinham experiência com aulas ou processos pedagógicos que tinham como foco o trabalho vocal. No entanto, as dinâmicas das atividades de treinamento, a avaliação qualitativa que os estudos práticos aplicavam, a forma como cada estudante envolvido no processo respondia aos estímulos propostos, nos possibilita avaliar que apenas poucos integrantes apresentavam domínio técnico sobre as potencialidades corporais-vocais. Ou seja, um grande número de integrantes do grupo apresentava muita dificuldade e fragilidade.

A partir das observações constatadas acerca destas fragilidades no corpo-voz dos estudantes, foi proposto que todo o aquecimento vocal, assim como os improvisos e jogos realizados durante as aulas, fossem realizados com uma venda para impedir a visão. A experiência com as vendas culminaria com a apresentação de um exercício cênico que teve como base o

texto do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, *A dama do mar*, apresentado ao final do semestre letivo na mostra de trabalhos realizados pelos estudantes da Faculdade Dulcina daquele ano.

A utilização das vendas suscitou a possibilidade de provocar os sentidos de maneira holística, ou seja, sem a supremacia da visão. Assim, os atores teriam de recorrer aos outros sentidos para se localizarem no espaço, o que acarretou a reconexão do grupo com seus instintos básicos a partir do olfato, do tato e da percepção. Vivenciando uma experiência nova, os atores passaram a desenvolver a intuição para se locomoverem no espaço, o que acarretou também o aumento de sua projeção vocal.

O ato de vender os alunos foi decorrente da tentativa de provocar neles diferentes emoções, de expô-los ao risco da iminência de algo acontecer e de promover a atenção e a prontidão. O uso da venda potencializou ainda mais a experiência, exigindo que seus corpos reagissem ao momento presente e aos seus próprios instintos e desejos, além de ter potencializado de maneira considerável a escuta do grupo. Conforme coloca Vargens (2013, p. 91) “80% das funções dos sentidos estão concentradas na visão e apenas 20% nos outros sentidos”. Isso, em termos de fala, provoca algo delicado. A fala, mais do que simplesmente voz, é um exercício de escuta. Faz-se necessário desenvolver a escuta dos estudantes para que dessa forma, tornem-se conscientes de suas vozes culminando na apreensão da técnica.

Para que fosse possível aos estudantes se localizarem no espaço, criou-se uma série de exercícios lúdicos que facilitassem o reconhecimento espacial por meio da propriocepção e da escuta. Dessa forma, os exercícios tinham por objetivo promover a sensibilidade e apurar a audição, a exemplo das atividades de caminhar no escuro, de encontrar as janelas da sala e de localizar os próprios pertences, além de improvisos vocais realizados em movimento. Esses exercícios, praticados diariamente, mostraram-se determinantes para o desenvolvimento da autonomia e da confiança dos participantes, uma que vez que no início do processo havia pouca locomoção na sala de ensaio, além de poucas nuances com os timbres vocais.

Conforme a rotina de jogos e improvisos no escuro avançava, notou-se o aumento no engajamento dos estudantes com os exercícios técnicos vocais, e então o medo de se lançarem no escuro foi paulatinamente substituído pelo prazer da exploração e da percepção do espaço. Além disso, percebeu-se uma melhora significativa de dicção, ressonância e projeção vocal ao longo do processo.

Essas constatações trouxeram a seguinte reflexão para o sentido e a dinâmica apropriados ao trabalho: como promover um espaço propício para o desenvolvimento de uma experiência sensível, intensa e autônoma na relação do corpo com a voz? Conforme coloca Duarte Júnior (2000, p. 15): “desenvolver e refinar os sentidos, eis a tarefa, tanto mais urgente quanto mais o mundo contemporâneo parece mergulhar numa crise sem precedentes na história da humanidade”. A crise da qual fala Duarte Júnior retoma a questão tecnológica na qual mergulhamos nosso tempo e nossos corpos, na frente de máquinas e televisores, e por influência da qual perdemos gradativamente a sabedoria primeira: justamente o aprendizado que se faz na experiência. Assim, o autor propõe a educação do sensível, indo na contramão do cientificismo, sem que haja a supervalorização do saber abstrato, e racional, visto que “o mundo, antes de ser tomado como matéria inteligível, surge a nós como objeto sensível [...]” (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.15).

Dessa forma, o treinamento com os atores passou por uma transformação em seu processo metodológico: o escuro passou a ser interlocutor, tornando possível que os estudantes se descobrissem e se ouvissem internamente, percebendo os caminhos pelos quais a voz perpassa o corpo. A visão teve de ser obstruída para que os outros sentidos ganhassem autonomia e que se fizesse possível aos atores improvisarem com suas vozes, uma vez que se espera que “o ator preparado vocalmente através de uma determinada metodologia tenha autonomia sobre seu instrumento vocal, tenha liberdade de exploração e expressão de suas ideias, e estabeleça correlações de informações” (VARGENS, 2013, p 59).

Para promover uma experiência corpóreo-vocal que atingisse esferas sinestésicas e, por conseguinte, um mergulho vertical com as palavras, havia a necessidade de proporcionar aos atores uma vivência mais profunda em seus corpos-vozes, uma experiência capaz de despertá-los para o momento em que os acontecimentos vocais estavam sendo realizados. Era preciso levá-los a perceber que não se tratava meramente de reproduzir exercícios de voz de maneira mecânica, apenas para cumprir uma tarefa. Era preciso sensibilizá-los para uma vivência em voz que os permitisse se conectar com suas heranças culturais, bem como com suas trajetórias pessoais para, assim, despertar neles o sentido para a importância das práticas pedagógicas da voz, enquanto experiência para formação artística.

Dirige-se ao ator uma vivência capaz de voltá-lo para si mesmo por meio de um mergulho profundo nas suas questões psicofísicas, emocionais, afetivas, corporais energéticas e espirituais. É focar no trabalho da própria imagem vocal que cada indivíduo carrega de si e expandir essa percepção para as muitas dimensões envolvidas (ALEIXO, 2014, p. 45).

Essa noção do “voltar-se para si” retoma o conceito de Stanislavski acerca do trabalho “sobre si mesmo”, no qual o ator deve se concentrar em suas próprias vivências e histórias, em sua herança pessoal, e aceitar sua autoimagem e todas as suas características, tanto físicas quanto emocionais, individuais. É a partir dessa individualidade que se cria solo fértil para o acontecimento cênico. Tendo como base toda essa experiência, a personagem poderá ser desenvolvida, partindo do “si mesmo”, ou seja, do próprio ator. Por esse motivo, faz-se necessária a vivência de novas descobertas físicas, além do resgate de experiências vivenciadas ao longo da vida. Restabelecer o elo com as experiências vivenciadas na infância, assim como com a redescoberta do próprio corpo-voz, de maneira consciente, promove uma mudança no estado psicofísico, uma vez que “o corpo muda de estado cada vez que percebe a vida a partir das experiências que o atravessam” (RANGEL, 2016, p.113). Proporcionar ao ator uma experiência é despertá-lo para o que se passa ao seu redor, para que se torne possível a ele perceber, fisicamente, o que acontece. Sentir o que nos acontece proporciona evoluções sensoriais, visto que “o saber da experiência mexe com nossa sensibilidade

corpórea, que é uma forma humana singular de estar no mundo” (RANGEL, 2016, p.114).

Do escuro fez-se o claro: Primeiros passos na escuridão

Observou-se que, ao adentrarem na escuridão da sala de ensaio e perceberem a condição de enfrentar o escuro e dessa forma, enfrentarem medos e angústias, os atores tiveram a intuição despertada e aflorada, através da experiência cotidiana na qual estavam inseridos naquele momento. O exercício de realizar determinadas ações com uma venda sobre os olhos suscitou no grupo a plena liberdade de exploração corpóreo-vocal, e foi nesse contexto que se deram os exercícios técnicos vocais. Constatou-se que, com o passar do tempo o grupo atingiu uma potência vocal desconhecida mesmo por eles. As palavras foram preenchidas por sensações, e emoções, e dessa forma percebeu-se que explorar os sentidos do corpo humano, constitui:

Funções que propiciam a percepção do mundo e o relacionamento do indivíduo com o ambiente. O artista tem que procurar capturar nas palavras possíveis ligações com os sentidos, despertando no espectador determinadas sensações que geram a construção de uma imagem mental e que faz com que ele se sinta envolvido. Quando ocorre este envolvimento, o ator abraça as pessoas com a sua voz, tocando-as com o olhar, ou seja, o ator é capaz de “ver” com o tato e “tocar” com o olhar e com as palavras (GUBERFAIN, 2012, p. 80).

A natureza do trabalho de sensibilização e aprofundamento, que pressupõe autoconhecimento e conexão consigo e com o outro, requer confiança e entrega por parte daqueles que participam do processo. Neste sentido, fez-se necessária a superação de estados psíquicos e emocionais que geram certos impedimentos físicos, como a tensão muscular, o desalinhamento corporal e as alterações respiratórias, que podem comprometer o trabalho voltado para a aquisição de saberes sensíveis. “Há um saber detido por nosso corpo, que permanece íntegro em si mesmo irreduzível a simplificações e esquematizações cerebrais” (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.132), e essa sabedoria do corpo está relacionada com a observação e com a intuição. São ações ou atitudes que prescindem ensinamentos prévios, a exemplo Dos sentimentos humanos, a qual é

impossível ensinar a alguém. A emoção pode ser percebida fisicamente pelo sujeito que a sente, de maneira individual.

Grande parte de nosso agir cotidiano fundamenta-se nesse saber corporal básico, primitivo em sua origem, mas com enorme potencial para ser desenvolvido e lapidado, ou seja, educado. Dirigir um automóvel, andar de bicicleta, arremessar uma bola de longa distância e “encestá-la” no jogo de basquete, bem como dançar ao ritmo de uma música, são alguns exemplos das capacidades cognoscitivas de nosso organismo, assim como distinguir odores, sabores, sons e texturas; tratam-se todas de atividades que muito pouco requerem o concurso de um pensamento abstrato elaborado, de um conhecimento cerebral e simbólico (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 131).

À vista disso, o treinamento buscou conectar o intérprete com a sua voz e o seu corpo, de maneira a fazê-lo notar-se enquanto sujeito portador de uma história única, na qual a técnica não seria imposta, ou seja, foi investida a possibilidade de aproximação da técnica de maneira sutil, permitindo que cada integrante descobrisse seu tempo interior, e sua maneira única de utilizar a voz, evitando, a técnica, de ser percebida como elemento externo e se mostrar estranha ao intérprete. Segundo confirma Vargens (2013, p. 79), “cada pessoa possui uma voz própria e *acessá-la é acessar* a um ser, e esse acesso a cada momento solicita um caminho específico, sempre desconhecido, único e intransferível, como na vida, sem ensaios”. Por conseguinte, objetivou-se apresentar a técnica vocal como suporte ao ator, sendo responsável por preencher as lacunas adormecidas ao longo da vida, tais quais as cantigas de roda e outras diversas brincadeiras.

Ainda em conformidade com Vargens (2013, p. 85), “a improvisação trabalha o estado de presença com uma consistência muito grande e ajuda na transposição do espontâneo para o repetido com espontaneidade”. Apoiados nesse pensamento sobre espontaneidade criativa, a qual instiga liberdade, autoconfiança e alteridade no processo, os estudantes perceberam seu potencial físico-vocal estimulado. Tendo partido da obra *A dama do mar*, de Henrik Ibsen (1828–1906), a técnica (vocal) durante essa investigação despontou como ponte entre a ludicidade e o ambiente encorajador, proporcionados por improvisos e jogos teatrais. A adaptação constante ocasionada pelos *études*, jogos e improvisos abriu os caminhos para a criação

e, progressivamente, proporcionou a espontaneidade buscada, por meio da repetição ao longo dos ensaios, no exercício cênico.

Ver no escuro é ver por sensações: Tateando Stanislávski e seus *études*

Parte da avaliação final do semestre letivo, o treinamento com os estudantes previa uma demonstração aberta do processo criativo para o público, que ocorreria durante a mostra cultural da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes ao encerramento do segundo semestre letivo de 2016. Como base para a elaboração desse trabalho final do grupo, optou-se pelo texto teatral *A dama do mar*, de Henrik Ibsen.

O primeiro contato com o texto dramático consistiu em uma proposta para que os alunos escolhessem uma personagem da obra e, a partir de conhecimento prévio superficial acerca do enredo, desenvolvessem um *étude*, a ser executado no ensaio seguinte. Os *études* fazem parte do “novo método” de Stanislávski, conforme descrito no livro de sua discípula, a diretora e pedagoga russa Maria Knebel (1898-1985), *Análise-ação: Práticas teatrais de Stanislávski*. O livro consiste na compilação de dois volumes que Knebel fez em vida: *Sobre a análise ativa da peça e do papel (1954)* e *A palavra na arte do ator (1959)*.

Dessa forma, foi utilizado, no treinamento com as vendas nos atores, um fragmento adaptado desse “novo método”, denominado *étude*, que faz parte das investigações de Stanislávski acerca do ator “sobre si mesmo”. Ou seja, segundo a proposta, nessa fase o ator deve buscar dentro de si as motivações para a criação da personagem. A palavra *étude* quer dizer estudo, portanto os ensaios passam a ser realizados sem os textos decorados, possibilitando ao intérprete viver os acontecimentos da personagem por sua própria perspectiva, estudando os acontecimentos que ocorrem enquanto a ação é realizada, sem imaginar ser outra pessoa, e buscando externamente elementos para a composição da personagem. Logo, “fazer um *étude* é falar com suas próprias palavras, improvisadas! Desse modo, dizia Stanislávski,

num primeiro momento, os atores começarão a sentir a si mesmos no papel. E mais tarde, sentirão o papel em si mesmos” (KNEBEL, 2016, p. 51).

A perspectiva stanislavskiana de análise por meio da ação propõe que o ator se aproxime pouco a pouco das palavras do autor da obra dramática, de maneira a evitar uma interpretação fria e afastada da personagem. Então, após a realização dos *études*, o diretor e os atores compartilham as impressões gerais, fazendo uma análise com a obra dramática para que o ator possa se aproximar das palavras do autor de modo a entender o que foi realizado enquanto ação cênica e, assim, compartilhar a aproximação construída pelo ator com a obra dramática (KNEBEL, 2016, p. 27). Segundo Stanislávski (apud Knebel, 2016), o processo segundo o qual o ator se sentava em uma mesa e estudava minuciosamente o texto teatral antes de realizar a cena resultava no fato de que “o ator sempre olhava para o personagem como se estivesse de fora, por isso quando precisava agir, essa *atividade física era sempre muito difícil*” (KNEBEL, 2016, p. 26). É interessante observar que na análise por meio da ação, diretor e ator compartilham as impressões e as sensações advindas da prática para, somente em seguida, analisarem o papel, ou seja, a obra do autor. Dessa forma, a criação da personagem é algo aproximado à vida do ator, que se torna autônomo e livre para o desenvolvimento de seu papel.

O primeiro *étude* realizado pelo grupo de estudantes com a venda nos olhos foi uma sucessão de imprevistos, como atropelos com as palavras e ansiedade pelo receio dos atores de bater suas cabeças em obstáculos da sala, por exemplo. Em ocasião desse receio, seus corpos ficaram rígidos e suas vozes, tensas. Nesse momento, falavam o texto praticamente inertes, resultado da decisão de não se arriscarem no escuro. Diante disso, permanecer no escuro ao executar as ações exigia completa atenção e escuta do grupo, além de demandar uma atitude com relação a si mesmos e ao grupo, uma vez que no escuro era necessário agir e tomar decisões, o que compelia o despertar das sutilezas da percepção.

A superação desses bloqueios veio durante a realização dos *études*, a partir dos quais, ao esbarrar em algo ou em alguém, os atores começaram a

aceitar os sustos e decantar o medo como primeira reação legítima do corpo, portanto substituindo a retenção da energia, provinda do choque com os outros ou com elementos do ambiente, por sua dissipação por todos os membros do corpo, processo reconhecido como aprendizado. O objetivo era o de não se entregar ao medo, responsável por paralisar o intérprete, mas de convertê-lo em força transformadora para continuar caminhando pelo espaço ao realizar seu *étude*. Dessa maneira, esbarrar nos companheiros de grupo não deveria ser percebido como um problema ou erro. Tudo o que acontecia no escuro era utilizado como jogo e conseqüentemente utilizado durante a realização dos *études*.

A voz que ilumina a cena

Com os estudantes da Faculdade Dulcina, o processo de criação passou por vias do desenvolvimento sensorial, no qual eram incentivados a serem eles mesmos, considerando as condições em que se encontravam as personagens de *A dama do mar* e, ademais, agirem conforme sua própria realidade, a partir de uma adaptação dos *études* de Stanislávski. Com o desenvolvimento e a apropriação da rotina de ensaios, o grupo superou os receios advindos do medo da escuridão e passou a criar de maneira espontânea e autônoma, evidenciando que a experiência, e por conseguinte, o saber provindo do corpo, proporcionam autoconhecimento, que por sua vez potencializa o fazer teatral, libertando a voz em cena. No que diz respeito a essa atividade, Knebel (2016, p. 101), faz alusão a Goethe, que afirmava que “de todos os conhecimentos que enriquecem o ser humano durante a vida, ficam em sua memória apenas aqueles que ele experienciou”.

Dessa forma, utilizar-se do material vivido pelo corpo dos participantes através do saber sensível, a partir da sabedoria do corpo adquirida ao longo de toda vida e registrada na memória de cada um, fez possível ao grupo se afastar de uma interpretação mecânica, ou seja, recheada de clichês de interpretação, compreendidos aqui como a ausência de envolvimento emocional, além de artificialidade ao falar e ações desconectadas da lógica da ação do texto, por exemplo.

A conexão que o ator estabelece ao compreender que suas próprias virtudes podem se transformar em material de criação desperta o que os atores desse processo criativo posteriormente denominaram de “instinto”, que seria a capacidade individual de responder espontaneamente através dos sentidos, uma vez que o processo intensificou neles a percepção sobre o próprio corpo, levando-os a sentirem suas vozes ressonarem por seus corpos, além ainda da conexão que se estabeleceu entre os integrantes do grupo. Sobre essa conscientização acerca de si próprio e do saber sensível, cabe ressaltar que:

Muitas vezes essa dimensão ampla do saber é referida como intuição, querendo significar um processo de tomada de decisão que transcende os limites do pensamento e seus caminhos simbólicos, um processo que se vale de todas as informações possíveis captadas do mundo por meio do corpo como um todo e que não chegam a ser inteiramente transformadas em representações abstratas em nossa mente- (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.134).

A afirmação de Duarte é pertinente no que diz respeito à tomada de consciência do ator sobre si, no sentido de se livrar de pré-conceitos sobre si e passar a agir de forma a transcender os limites do pensamento (DUARTE JÚNIOR, 2000). Para tanto, durante o processo, era constantemente recomendado aos atores que “não interpretassem”, que escutassem de fato o que era dito em cena e que, principalmente, que reagissem da mesma forma como o fariam em sua própria vida. A provocação sugerida aos atores de “não interpretar” era uma tentativa de deslocamento da percepção prévia que eles possuíam sobre o conceito em si do “ato de interpretar”, ou seja, de se transformar na personagem, uma vez que anteriormente para o grupo, interpretar significava dar uma voz e um corpo à personagem, de maneira genérica, buscando exemplos exteriores e muitas vezes estereotipados, em vez de se debruçar sobre si mesmo para vivenciar a personagem. A possibilidade de “não interpretar” e de apenas reagir ao que está acontecendo ao redor, leva ao que Stanislavski chama de “avaliação dos fatos”. Segundo Knebel (2016, p 132):

Stanislávski afirmava que a avaliação dos fatos através da experiência pessoal, sem a qual não existe a verdadeira arte, surge apenas se, logo no período inicial de trabalho, naquele período do “exame da obra pela razão”, o ator obrigue a própria

imaginação a se relacionar com os personagens como se eles fossem pessoas que realmente existem, que vivem e agem dentro de determinadas condições de vida.

Conforme Knebel, a “avaliação dos fatos” feita por Stanislávski se dava por meio de perguntas direcionadas aos atores para que estes não tivessem ideias pré-concebidas de um determinado papel e conseguissem viver a personagem retomando fatos vividos por si mesmos. O exercício com os estudantes da Faculdade Dulcina se mostrou especialmente válido ao se considerar a dificuldade dos atores em se apropriarem, por exemplo, de papéis tidos como clássicos, que em sua maioria retratam personagens complexos, cujas personalidade e principais características psicológicas se mostram mais difíceis de serem transmitidas, como é o caso da peça escolhida, *A dama do mar*.

Dessa forma, constatou-se que ao utilizar a experiência, neste caso a venda sobre os olhos, ao longo de todo o processo criativo do exercício cênico *A dama do mar*, utilizando como base uma adaptação dos *études* de Stanislavski, além de incentivar os atores a buscarem dentro de si e por si mesmos as personagens, também promoveu um aumento na capacidade proprioceptiva deles, além de considerável desenvolvimento da escuta, culminando no maior entrosamento do grupo. Esse processo também reverberou nas esferas psicofísicas dos atores, uma vez que realizar ações diversas no escuro apurou suas percepções vocais e musculares como um todo.

Assim sendo, despertar no ator sua intuição, valorizando o saber sensível que provém da experiência, possibilitou uma criação livre de estereótipos, permeada por camadas sutis de entrosamento entre corpo e voz. Além disso, o escuro possibilitou uma abertura para que fossem reestabelecidas a história do intérprete e o resgate da sua própria voz, em comunhão com a da personagem, possibilitando o desenvolvimento de um aprendizado sensível para todos os envolvidos no processo.

* * *

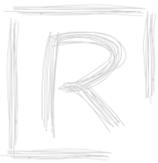
REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Fernando. (Org.). **Práticas e poéticas vocais**. Uberlândia: EDUFU, 2014. v. 1.
- ALEIXO, Fernando; MARTINS, Janaína; JACOBS, Daiane. (Org.). **Práticas e poéticas vocais**. Uberlândia: EDUFU, 2016. v. 2.
- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível**. 2000. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- GUBERFAIN, Jane Celeste. **A Voz e a poesia no espaço cênico**. Rio de Janeiro: Synergia: FAPERJ, 2012.
- IBSEN, Henrik. **Seis Dramas: Parte 2**. Coleção Mestres Pensadores, São Paulo: Escala, 1997.
- KNEBEL, Maria. **Análise-Ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- RANGEL, Juliana. **Por uma ambivalência Sonora da cena: voz em processo e criação**. In: ALEIXO, Fernando; MARTINS, Janaína; JACOBS, Daiane. (Org.). **Práticas e poéticas vocais**. Uberlândia: EDUFU, 2016. v. 2.
- VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LOUIS, Luis. **A mímica total: um inédito e profundo estudo desta arte no Brasil e no Mundo**. São Paulo: ed. Giostri, 2014.
- MACHOSKI, Luciana Holanda. **O Ator para Jacques Copeau**. Iniciação Científica, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VALERY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngue. São Paulo, Ed.34,2006.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



É DRAMA!

Reflexões sobre práticas cênicas e visualidades a partir da análise de oficinas de Teatro com alunos surdos

ES DRAMA!

Reflexiones sobre prácticas escénicas y visualidades a partir del análisis de talleres de Teatro con alumnos sordos

IT IS DRAMA!

Reflections on scenic practices and visualities from the analysis of Theater workshops with deaf students

Victória Blini Strasser¹

Marcia Berselli²

RESUMO

Este artigo aborda práticas cênicas a partir de oficinas de Teatro realizadas com estudantes surdos da Escola Estadual Dr. Fernando Reinaldo Coser, localizada no município de Santa Maria/RS. As atividades foram desenvolvidas a partir de princípios do Drama (CABRAL; PEREIRA, 2017), a fim de evidenciar o protagonismo dos estudantes para aproximar às práticas artísticas de sua cultura surda. Nesse processo destaca-se a articulação das visualidades que compõem o processo de Drama pelo grupo. As práticas são analisadas destacando o envolvimento dos alunos, bem como a relação estabelecida entre as referências de duas culturas que se encontram na sala de aula.

PALAVRAS-CHAVE: Drama, teatro, surdez, visualidades, escola

RESUMEN

Este artículo aborda prácticas escénicas a partir de talleres de teatro realizados con estudiantes sordos de la Escuela Estadual Dr. Fernando Reinaldo Coser, ubicada en el municipio de Santa Maria/RS. Las actividades fueron desarrolladas a partir de principios del Drama (CABRAL, PEREIRA, 2017), a fin de evidenciar el protagonismo de los estudiantes para aproximar a las prácticas artísticas de su cultura surda. En este proceso se destaca la articulación de las visualidades que componen el proceso de Drama por el grupo. Las prácticas son analizadas destacando la participación de los alumnos, así como la relación establecida entre las referencias de dos culturas que se encuentran en el aula.

PALABRAS CLAVE: Drama, teatro, surdez, visualidades, escuela

¹Atriz. Universidade Federal de Santa Maria; Graduanda no Curso de Licenciatura em Teatro; blini.victoria@gmail.com. Bolsista PROLICEN/UFSM (2018) e bolsista FIEX/CAL/UFSM (2019).

² Professora e artista da cena. Universidade Federal de Santa Maria; Professora do Departamento de Artes Cênicas, bersellimarcia@gmail.com.

ABSTRACT

This article deals with scenic practices from theater workshops conducted with deaf students of the Dr. Fernando Reinaldo Coser School, located in the city of Santa Maria/RS. The activities were developed from principles of Drama (CABRAL; PEREIRA, 2017), in order to highlight the protagonism of the students to approach the artistic practices of their deaf culture. In this process the articulation of the visualities that compose the process of Drama by the group stands out. The practices are analyzed highlighting the involvement of students as well as the relationship established between the references of two cultures that are in the classroom.

KEYWORDS: Drama, theater, deafness, visualities, school

* * *

Antes do portão da Escola

Desde 2017, o projeto “Teatro e acessibilidade na escola: práticas cênicas com surdos”³ desenvolve oficinas de teatro semanais com estudantes da Escola Estadual Dr. Fernando Reinaldo Coser, localizada no bairro Tomazetti, no município de Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul. O projeto teve as primeiras oficinas ministradas por estudantes de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)⁴. O público alvo são adolescentes de 11 a 15 anos, que durante uma hora e meia vivenciam práticas cênicas. Para além das oficinas, o projeto tem como objetivo a fomentação das discussões e pesquisas que tangem às práticas artísticas-pedagógicas com a população surda, neste caso com a especificidade do contexto escolar. Portanto, busca abranger a produção de material didático para que aqueles interessados possam encontrar nos materiais visuais e textuais, pistas e possibilidades para suas práticas.

Em 2018, quando ingressei no projeto junto com uma colega do curso de Licenciatura em Teatro, a proposta era primeiramente discutirmos e ampliarmos nossas referências acerca da diversidade da identidade e da cultura surda. Desde nossos primeiros encontros – e principalmente quando

³ O projeto, criado e orientado pela professora Marcia Berselli, conta com apoio PROLICEN/UFSM.

⁴ Desde seu início, além da primeira autora do artigo, já atuaram no projeto as estudantes Ariane Souza de Castro, Amanda Sheron Pedrotti dos Santos e Elisabete de Paula de Lemos Neris.

começamos a discutir sobre a abordagem metodológica das oficinas – a nossa principal preocupação era o fato de sermos duas estudantes em um processo de contato com estudantes que têm suas identidades subjetivadas por outra cultura⁵. Era indispensável que respeitássemos o protagonismo dos estudantes, para que eles pudessem aproximar suas práticas artísticas de sua cultura surda, evitando a imposição de referências teatrais ouvintes.

Faz parte do processo de formar-se professor que se estabeleçam expectativas abertas sobre o comportamento, interesses, desenvolvimento linguístico, produção artística e construções culturais do surdo, pois o intuito não é elaborar uma concepção de cultura como algo limitado, que pode ser revelado a um olhar superficial e que é passível de ser prescrito. Assim, a cultura do surdo não será ditada ou estigmatizada — “Ser surdo é ser assim” —, mas apenas experienciada e, por consequência, construída por ele. (CRUZ, 2016, p. 42)

Após pesquisas sobre metodologias e debates, decidimos escolher uma abordagem que já havíamos vivenciado em sala de aula, em outros contextos de nossa formação docente⁶. Encontramos na prática teatral e pedagógica do Drama a possibilidade de exploração das referências próprias dos estudantes para criarmos um contexto ficcional. O Drama refere-se à “apropriação e atualização de textos, imagens, temas que pode incluir associações com objetos, ambientação cênica ou espaços diferenciados que venham a favorecer ou facilitar o desenvolvimento de um processo dramático” (CABRAL; PEREIRA, 2017, p. 287).

Ao escolhermos o Drama, buscávamos priorizar o aprendizado dos estudantes, respeitando assim suas necessidades e seus objetivos individuais. Sem o propósito de criarmos um produto final, eles consequentemente não precisariam enfrentar os julgamentos do olhar do outro sobre suas práticas teatrais. Assim, o estudante é envolvido na criação e vivência do jogo em um contexto fictício, geralmente assumindo um papel ou um personagem.

⁵ Stümer e Thoma (2015) apontam para a necessidade da produção de discursos que compreendam a pluralidade da identidade dos sujeitos surdos, sem reduzi-los à deficiência ou à diferença cultural.

⁶ Tenho realizado uma pesquisa teórico-prática sobre o Drama desde 2017, quando ingressei no GETIS - Grupo de pesquisa Teatro e Infâncias (CNPq/UFSM) – a qual minha colega era também integrante e bolsista de Iniciação Científica. Além do grupo, pude desenvolver a pesquisa sobre o Drama também como bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) e em dois Estágios Supervisionados de Licenciatura em Teatro.

Para iniciarmos a elaboração dos planos de encontro, era necessário definirmos o pré-texto⁷ que serviria como o ponto de partida para o processo. Selecionamos o livro “Flicts”, de Ziraldo (1969), devido à sua temática de respeito à diversidade a partir das cores. Por serem conceitos abstratos, era possível descobrirmos e explorarmos as diversidades de associações entre essas cores e imagens (palavras, objetos, sentimentos, entre outros...) a fim de delinear o contexto ficcional. Portanto, planejamos para nosso primeiro encontro que os estudantes escolhessem uma cor e desenhassem aquilo que a cor lembrava a eles: utilizamos a palavra tudo para essa indicação, evitando dar exemplos de objetos, animais etc. Essa proposta foi feita para que eles desenhassem livremente em seus novos parceiros de oficina – todos estariam envoltos em papel pardo – permitindo assim a aproximação, para que todos pudessem se conhecer.

A partir dos desenhos recolhidos, decidiríamos os objetos para as próximas experimentações em sala de aula. Caso a proposta fosse aceita, pretendíamos explorar o livre improviso com os objetos cênicos para estabelecermos ações ou cenas, pistas essenciais para delimitarmos os contextos ficcionais. O planejamento para o segundo semestre era desenvolvermos um processo de Drama. Entretanto, não era possível tal definição sem conhecermos os oito estudantes e seus objetivos com a oficina.

Na sala de aula: reconhecimentos e transformações a partir do encontro

Em nosso primeiro encontro, reunimos uma série de imagens nas cores preto, vermelho, azul e amarelo, a serem escolhidas pelos estudantes individualmente. Porém, percebemos que havíamos explorado somente uma

⁷ Na abordagem do Drama, o pré-texto “responde tanto à necessidade de desconstruir o texto dramático a fim de adaptá-lo às condições e motivações locais, quanto à necessidade de parâmetros artísticos de estrutura e linguagem para transgredir os limites do cotidiano e do ‘já visto’. Trata-se de um procedimento metodológico que permite delimitar as interações dos participantes a partir do cruzamento de fragmentos de um texto, da narração de trechos pelo condutor do processo, da inclusão de histórias de vida através do jogo teatral, possibilitando a identificação do grupo com as situações indicadas e sua ressonância no contexto real dos participantes” (CABRAL; PEREIRA, 2017, p. 294).

perspectiva, e que a interação entre os estudantes era um fator fundamental para o desenvolvimento das práticas cênicas.

Além da característica própria do fazer teatral, que seja o contato entre os participantes, para nós se colocava como importante a relação dos estudantes surdos com colegas de idades distintas, promovendo assim em meio à produção artística diferentes perspectivas, tanto sobre as cores quanto sobre modos de ser e agir. É importante o reconhecimento da pluralidade da cultura surda, principalmente por ter nas oficinas estudantes que possuem deficiências combinadas à surdez.

Portanto, em nossas primeiras experimentações, decidimos que seria importante explorar e criar novas imagens, em busca de delinear o contexto ficcional do Drama que iniciáramos no segundo semestre. Para as improvisações, selecionamos como a principal via de criação o estímulo composto, que propõe

um conjunto de estímulos – objetos, escritos, imagens, fotos – os quais sugerem propriedade e uso por parte de um ou mais personagens contidos no pré-texto, ou personagens que serão criados pelos participantes a partir da análise do material. A significação do conjunto de estímulos decorre da associação possível de ser estabelecida entre eles: a história de sua origem, a interação entre os documentos e fragmentos de texto. (CABRAL; PEREIRA, 2017, p. 295-296)

Os estímulos compostos eram elaborados a partir das cores escolhidas pelos estudantes. Foram selecionados objetos como balões, tecidos, projeção de imagens, iluminação, outros elementos cênicos e figurinos que estabeleciam uma sala de determinada cor - amarela, azul, preta, vermelha e branca - para que, a partir deles, fossem improvisadas histórias e brincadeiras. Nos primeiros momentos de cada oficina, eles eram convidados a experimentar livremente pelo espaço da sala de aula, podendo se relacionar com os outros colegas. Em um segundo momento reservado ao final de cada encontro, cada um apresentava o que havia criado. Os estudantes demonstraram facilidade nesse jogo, para além do que esperávamos devido ao pequeno repertório teatral de cada um.

Devido a seu contexto cultural, os surdos criam a significação do mundo a partir da visualidade e gestualidade, fazendo com que as improvisações tomassem rumos impensados pelas professoras ouvintes.

Nesse sentido, os objetos, figurinos e cores propostas nas oficinas têm sua função primária modificada no espaço, conforme a necessidade surge em meio às improvisações. Um exemplo é o estudante Y.⁸, que escolheu em um dos encontros da oficina, a cor amarela. Postou-se em frente à projeção da imagem, com um balão branco em mãos.

Percebemos que ele observava tanto o amarelo ovo da imagem que tomava conta da parede, quanto o balão que sacudia em mãos. Colocando-se no limite da projeção, demorou-se alguns minutos na beira, pensativo. Quando entrou em cena, começou a tentar equilibrar o balão em sua cabeça. Mesmo quando o balão parecia que ia cair, o estudante tentava soprá-lo para que ele subisse novamente. Em um momento, tentou chutá-lo para o alto, e caiu. Toda a cena parecia um número circense, de um palhaço equilibrista. Levantou-se e tentou disfarçar a queda, colocando o balão em frente ao seu rosto e fazendo-o de sua nova face.



Imagem 01: Sequência de imagens do estudante em criação com balão.

Fonte: acervo do projeto.

A partir dessa improvisação, decidimos estabelecer verbos de ação para cada cor, a fim de posteriormente definirmos lugares ou contextos. Além do verbo equilibrar para a cor amarela, definimos o verbo investigar para a cor preta. Na cor branca, não conseguimos definir uma ação exata:

⁸ A escolha de uma letra para representar o nome dos estudantes permite a privacidade dos mesmos.

um estudante tentava não ser esmagado por um pé gigante e nem capturado por uma mão que surgia na projeção. Nesse sentido, optamos por relacioná-la com o jogo de sombras⁹.



Imagem 02: Estudantes em criação com sombras.
Fonte: acervo do projeto.

Para dinamizarmos mais a proposta, no encontro seguinte organizamos duas salas de aula para a oficina, uma com estímulos vermelhos (como uma luminária que iluminava a sala com essa cor e diversos figurinos) e outra com tonalidades de azul (com balões e uma projeção de um fundo de mar monocromático). A experimentação tomou outros rumos: os estudantes, ao invés de improvisarem inicialmente situações, começaram a experimentar a criação de pequenas cenas a partir das materialidades. Começamos na sala azul. Nela, um casaco pendurado sobre o cabo de uma vassoura por uma das professoras no canto da sala, sob o olhar de Y., tornou-se alguém. Pediu permissão para guiá-lo, e A. oferece um balão de modo a dar contornos de uma cabeça para aquele acompanhante. Y. dança, a mão direita no “pescoço”, e a esquerda segurando a manga do casaco no alto, ensaiando uma valsa no fundo azul.

⁹ É importante explicar que este contexto foi explorado somente uma vez pois não conseguimos reproduzir a escuridão necessária para a boa visualização das sombras.

A estudante J. observa, e após a proposta do balão como uma cabeça, decide colocar o seu sob a blusa, portando-se como uma grávida, a coluna vertida para evidenciar a nova barriga. Gonçalves (2013, p. 110), alicerçado no discurso de Bakhtin, define que “a relação de cada sujeito com a prática é única e singular, ao mesmo tempo em que está relacionada com todos os demais participantes do evento/acontecimento teatral”. J. balançava-se no mesmo ritmo da valsa de Y., uma das professoras e A. juntam-se à estudante, e o fundo azul de um baile agora é a tinta da parede de um hospital¹⁰. Duas cadeiras juntas serviram para improvisar uma maca, e o dançarino retirado do baile corre para vestir seu jaleco dado pelo seu assistente M., assumindo agora o papel de médico. O jogo foi transformado e, enquanto professoras, optamos por não interferir, estimulando assim que os estudantes determinassem os rumos da proposta a partir das resoluções dentro do contexto ficcional.

[...] é preciso tornar os objetos de estudo abertos a toda condição de aprendizagem dos sujeitos, sabendo calar e observar, dar o tempo que se fizer necessário para que o olhar se demore sobre o tema proposto, para permitir que as possibilidades, inclusive as inovadoras, as impensadas e as improváveis, se revelem como oportunidades de experiência e de construção de conhecimento. (CRUZ, 2016, p. 42)

Nossa postura destaca a possibilidade de agência dos participantes promovida pelo contexto ficcional, informando aos estudantes que não é necessário o aval ou indicação do professor, fator bastante presente nos contextos de ensino-aprendizagem dos surdos, com um processo de avaliação binário - de *certo* e *errado* (BERSELLI; LULKIN, 2014).

Ainda no contexto ficcional do hospital, os dois conversam com J. sobre o parto. Uma das professoras se aproxima deles, carregando o antigo parceiro de valsa de Y. Y. passa a observar a cena. Quando necessário, o acompanhante intervém para auxiliar em pequenos impasses entre o médico e seu enfermeiro, que atrasam o parto. A estudante A., acompanhante da jovem que dará à luz, pede que o médico aja rápido. O parto finalmente ocorre, e a acompanhante da nova mãe amamenta o bebê balão com uma

¹⁰ Como nos aponta Cabral e Pereira (2017, p. 292), “o ‘onde’ do Drama é comum ao grupo todo; os participantes conversam e discutem sobre ele e sobre a possibilidade de alterá-lo, se for o caso”.

mamadeira. No decorrer da improvisação, nós, professoras, trocávamos olhares. Antes mesmo de avaliarmos o encontro, era visível para ambas que eles estavam definindo o contexto ficcional da cor azul no processo de Drama.

Na sala vermelha, os estudantes assumiram os papéis de reis e rainhas. Y. havia se declarado o rei, desenhando seu retrato de coroação no quadro. Entretanto, só havia uma coroa: esse fato foi o mote para a criação do jogo de disputa entre os estudantes. Enquanto Y estava distraído com um presente de comemoração, teve sua coroa roubada por M., que se proclamou rei. No mesmo dia, realizamos ainda um desfile da realeza pela escola, para que aqueles que estavam pelos corredores pudessem ver a nova realeza que se consolidava nas oficinas de teatro.

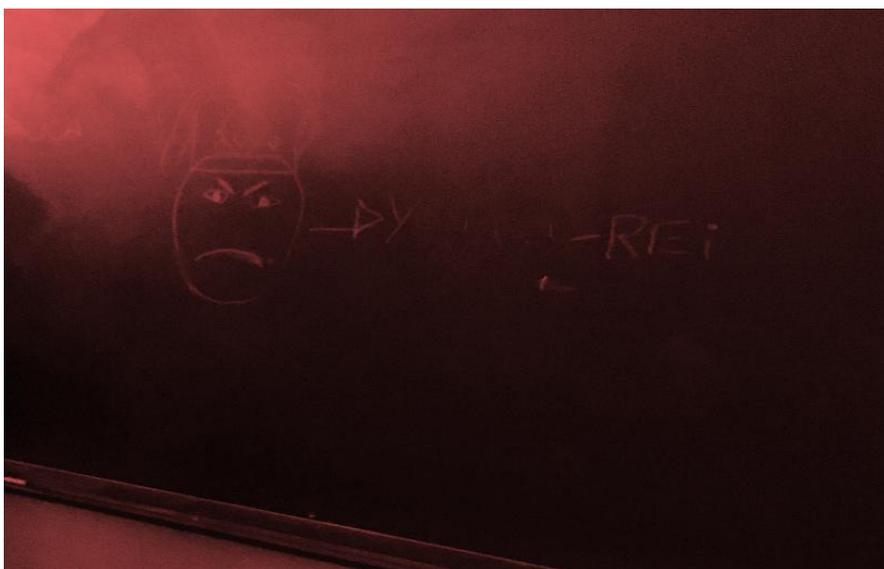


Imagem 03: Y se declara rei. Fonte: Acervo do projeto.

A partir desses dois encontros, estabelecemos os contextos ficcionais do processo de Drama: no amarelo, percorreríamos o circo; o preto do verbo investigar tornou-se a cor do espião, e o vermelho a dos reis e rainhas. O azul do hospital seria a última cor a ser explorada. A definição desses contextos para nós era um desafio, pois se tratava de universos distantes e de inúmeras possibilidades de explorá-los. Não sabíamos se conseguiríamos ou não estabelecer um entrelaçamento entre eles e um entendimento total do processo. Este fator é importante num processo de Drama, pois os como

aponta Cabral e Pereira (2017, p. 288), “os episódios são preponderantemente verticalizados – para questionamento, investigação e aprofundamento”. Contávamos, portanto, com o envolvimento dos estudantes no processo.

Entretanto, em nosso primeiro episódio, enfrentamos esta primeira dificuldade. O fato de o grupo ser distinto devido à liberdade de presença na oficina¹¹ foi evidente como um conflito na continuidade da improvisação dos reis e rainhas. Havíamos planejado ampliar o jogo da disputa, entretanto, metade dos estudantes não havia participado na semana anterior. Minha colega e eu conversamos rapidamente antes da oficina e decidimos manter o que havíamos proposto. Apesar de aparentemente estarmos impondo um contexto a um grupo novo que ainda não havia experimentado a oportunidade de improvisar livremente com as materialidades, havia estudantes que poderiam ser os propositores dessa continuidade e outros que poderiam livremente transformá-la. Afinal,

O professor e os estudantes assumem papéis associados ao contexto dramático e interagem em grupo a partir deles. O conceito de ‘personagem’ não entra em pauta como algo definido e caracterizado; os participantes assumem um papel que inclui a possibilidade de mudanças radicais frente aos argumentos, quer do professor, quer dos colegas. (CABRAL; PEREIRA, 2017)

O contexto ficcional dos Reis e Rainhas, nesse encontro, foi explorado pelos estudantes a partir de um novo conflito: a Rainha não queria casar com o Rei. A partir desse acontecimento proposto pela estudante J., o Rei improvisou diversas maneiras de conquistá-la, sem sucesso. Os outros estudantes tentavam auxiliá-lo, mas a Rainha estava convicta e retirou seu anel de noivado. O Rei então aceita, e há intervenção das professoras propondo um baile de máscaras para a resolução dos conflitos. Pretendíamos, a partir da cerimônia e das máscaras, explorar o potencial simbólico do Drama¹². Considerado o primeiro episódio, este foi também nosso último encontro antes das férias de julho dos estudantes.

¹¹ Oferecida no contraturno, deixando à escolha dos estudantes participarem ou não.

¹² As ações poéticas são uma das quatro variedades de ação dramática identificadas por Neelands (1990) e apresentadas por Cabral e Pereira (2017).

Nos corredores e pátio da escola: o Drama se espalha

No segundo semestre, passei a ministrar as oficinas individualmente, pois minha colega não pode prosseguir no projeto. Portanto, como um auxiliar na condução do processo, decidimos incorporar outra estratégia do Drama¹³: o professor-personagem. Nesse caso, um personagem convidado que seria o ponto de partida para o contexto da cor preta. Eu assumiria o mesmo papel de aprendiz que os estudantes, envolvendo-me de forma mais próxima para suscitar o envolvimento deles com o processo através de questionamentos para aprofundamento da investigação. Caso não houvesse uma iniciativa de aproximação deles com o personagem, eu também poderia incentivá-los a experimentar o papel proposto, mediando a relação numa posição hierarquicamente horizontal a dos estudantes.

Mais uma vez, fui surpreendida com o envolvimento dos estudantes com o personagem espião. Em uma avaliação final no ano de 2018, o contexto ficcional foi apontado pelos os estudantes como seu preferido, e sua narrativa foi a mais memorável. Nesse universo, a figura de 000,0¹⁴ (presencial ou citada) envolveu especificamente quatro estudantes, que em meio ao processo criaram seu próprio cumprimento para selar a boa sorte antes dos desafios. Eles se consolidaram como um grupo fixo que construiu a narrativa do Drama nos episódios envolvendo a cor preta. O objetivo da investigação era formar-se um espião. Para isso, os estudantes passaram por diversos desafios: desde a técnica da camuflagem em bancos, criada por 000,0, que demandava uma imobilidade precisa (os estudantes deitavam sobre os bancos sem nem ao menos piscar) até as lutas em câmera lenta que exigiam a atenção para o domínio do movimento.

*

¹³ Nesse sentido, estratégias se referem aos exercícios promovidos pelo professor que, protagonizado pelos estudantes, dão origem às ações dramáticas do processo de Drama.

¹⁴ O nome selecionado para o personagem foi discutido previamente por mim e pelo convidado Rossano Martins, ator e colega do Curso de Licenciatura em Teatro.



Imagem 04: Estudantes exercitando a luta em câmera lenta.
Fonte: Acervo do projeto.

Nesse contexto, houve também um episódio em que os estudantes deveriam apurar o mistério da menina morta. A personagem convidada foi a professora e atriz Jade Sanches, que no período escrevia seu trabalho de conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro sobre a prática do Drama. Caracterizada monocraticamente de branco – com exceção dos lábios e ao redor dos olhos, pintados de preto – a personagem apareceu algemada em um pequeno espaço entre os prédios das salas de aula. A primeira ação dos estudantes era encontrar objetos que fossem diferentes do que eles viam naquele espaço, e esse fato fez que um recipiente de álcool-gel esquecido por um monitor nas escadas se tornasse também uma pista para a solução do crime.

Houve então um conflito sobre a jovem estar viva. Apresentei meus argumentos ao grupo, e Y. me contrapôs, escrevendo seu argumento no quadro da sala de aula. Como percebeu que eu ainda parecia relutante, começou a questionar a convidada, que manteve sua postura de incrédula diante da notícia de sua morte, como havíamos previamente combinado. Sua reação provocou o efeito contrário do que eu previra: desencadeou o mesmo questionamento nos outros estudantes, que começaram a concordar com Y. Compreendi que se tratava da vontade do grupo a partir de sua própria

leitura sobre a cena que se apresentava, pois como exemplifica Pereira (2015, p. 129),

[...] o Drama se caracteriza por ser um fazer teatral em processo e a criação se dá no ato próprio de experimentar e desenrolar as situações propostas. Ele não tem como objetivo a criação de um produto, a apresentação, a repetição (em formato de ensaio, por exemplo) que leva, muitas vezes, a um esvaziamento da experiência por conta da imposição de marcas e formas.

Cabe ao docente ter a sensibilidade de não impor sua opinião e sua referência como a única resolução do conflito que se apresenta. Recuei, compreendendo minha posição como facilitadora e mediadora do processo. Os estudantes decidiram autonomamente apresentar a menina aos outros que transitavam pelos corredores e paravam para observar. Houve uma comoção com sua participação na oficina, e infelizmente ela não teve a oportunidade retornar. Este episódio foi planejado cronologicamente para anteceder a formatura dos espíões, que reuniu outros obstáculos para obtenção do diploma. Os desafios impulsionaram os estudantes a desafiar suas próprias capacidades, e a jogar mesmo que não alcançando o êxito que eles se impunham no princípio. A importância da palavra processo foi ressaltada não somente em sua configuração metodológica dos episódios, mas também na compreensão do desenvolvimento da linguagem teatral. O apoio de todos que incentivavam e ajudavam uns aos outros permitiu essa visualização.

Intercalado aos episódios do contexto do espíão, finalizamos a cor vermelha dos Reis e Rainhas. Esta narrativa teatral foi encurtada devido à rejeição dos estudantes a uma proposta feita por mim após a realização do baile de máscaras, que gerou o desinteresse e uma posterior negação ao universo criado. Eu havia determinado manter a exploração de ações com potencial simbólico para esta experimentação; portanto, decidi trabalhar com elementos como figurinos e pinturas faciais. Meu planejamento era aprofundar os papéis experimentando a criação de personagens que assumissem uma caracterização extra cotidiana. Os estudantes escolheram seus figurinos, mas quando propus a pintura facial, houve a negação de um estudante em realizá-la. Respeitei sua posição, permitindo que ele observasse enquanto os outros traçavam seus contornos com as cores.

Posteriormente, quando tentei retomar a caracterização (somente como ponto de partida para o desenvolvimento de uma nova caracterização corporal para o personagem) o jogo foi, desde o princípio, rejeitado por este e outro colega, quando citei a possibilidade de utilizar as tintas para pintura corporal. Enquanto tentava conversar com ele se ele gostaria de me pintar então – pois o estudante parecia mais receoso que irritado, e eu queria questioná-lo sobre o porquê – o outro estudante interview, impedindo-me de conversar com ele. Para evitar uma discussão, permiti que os dois se retirassem brevemente da oficina, e realizei somente a caracterização com aqueles que quiseram, modificando o restante do plano do encontro. Não retomei mais o contexto por respeito à opinião dos estudantes, que pareceu irreduzível: não houve iniciativa de escuta da parte deles. Decidi encerrar abruptamente esta narrativa por perceber que não haveria mais envolvimento do grupo.

Após os Reis e Rainhas, exploramos o universo do circo. Como proposição de encadeamento dos contextos ficcionais, vivemos os papéis de equilibristas e malabaristas, que organizavam um espetáculo voltado ao Rei e à Rainha. Nesse acontecimento espetacular, introduzimos as lutas em câmera lenta ensinadas pelo espião 000,0 para dar mais emoção às cenas. Para auxiliar a trabalhar o equilíbrio, a corda bamba posta a poucos centímetros do chão era o desafio. Andando nela, os estudantes utilizavam pedaços de taquara como apoio, se aventurando a criar novos golpes. O circo nos exigiu uma consciência corporal individual e de grupo maior, a fim de evitar quaisquer acidentes. Determinei, também, a inserção do jogo de pular corda em grupo com diversas variações (de número, inserção no jogo e posições): assim, foi possível que o grupo adquirisse um ritmo de movimentação próprio, auxiliando nas improvisações das lutas.

*



Imagem 05: Estudantes explorando o contexto do circo.
Fonte: Acervo do projeto.

O circo foi o último contexto elaborado pelos estudantes no processo de Drama. Apesar da criação inicial da cor azul no espaço fictício do hospital, contratempos escolares atrasaram nosso cronograma inicial, impossibilitando-nos de seguir com a exploração desse universo ficcional. Como atividade final, os últimos dois encontros foram planejados como uma avaliação dos estudantes sobre as práticas promovidas durante o ano: para isso, eles compuseram uma sequência de atividades, escolhendo as propostas que haviam gostado mais.

A luz do sinal pisca: uma abertura para pensar as visualidades

Em nosso primeiro dia de oficinas em 2018, observávamos uma estudante falar sobre as imagens que havia desenhado no papel envolto no corpo do colega. Todos prestávamos atenção e, subitamente, os estudantes começaram a recolher seus materiais. Sem entender, olhei para minha colega para questioná-la sobre. Ela então apontou para a luz que piscava no canto esquerdo da sala. Trata-se do sinal que indica o fim do primeiro período da tarde. Era mais um aspecto do cotidiano escolar diferente aos das outras salas de aula pelas quais eu já havia passado. Anotei mentalmente esta particularidade para me atentar no próximo encontro. Quase consegui:

foi preciso que, a cada semana, meu olhar se ampliasse mais e mais para captar este detalhe, a luz em meio ao jogo.

Esta é a primeira imagem que surge a mim quando começo a questionar sobre as diferentes perspectivas visuais entre estudantes surdos e a professora ouvinte. Nas primeiras práticas com os estímulos compostos, as ações criadas por eles com as cores projetadas e as outras materialidades perpassavam por um discurso visual que explorava aspectos distintos do meu repertório teatral. Nesse sentido, o conceito de discurso é desvinculado das abordagens que visam à leitura das imagens e compreendido como uma “sistematização de ideias, práticas e pensamentos” (TUDELLA, 2013, p. 63). Foi preciso apurar minha sensibilidade e estar disponível ao jogo para olhar novamente em busca de um novo ângulo, ver uma nova perspectiva, ou seja: para enxergar uma luz no canto da sala que eu não havia percebido estar lá. “Reduzir a imagem a algo que deve ser “lido” inclui a imposição de limites oriundos da normalização textual, que considera um texto o resultado da organização de pensamentos em palavras, regulada pela gramática e por ideologias” (TUDELLA, 2013, p. 63).

Em busca de uma transposição do meu próprio discurso ouvinte, foi preciso que eu me colocasse no espaço da sala de aula como jogadora também. Assumir uma postura horizontal durante o processo de Drama foi uma aprendizagem ao impensado. Por mais que eu buscasse estabelecer uma estética para a definição dos contextos ficcionais, ela era questionada e repensada pelos estudantes. Não se trata de um conflito, e sim de uma característica do nosso Drama que buscou abarcar todas as referências possíveis. Para mim, o exemplo mais elucidativo desta questão ocorreu durante o contexto ficcional da cor preto, com a aparição da personagem da menina morta.

Elaborei algumas pistas para a investigação de um crime. O ponto de partida foi a indicação de que o espião 000,0 havia deixado alguns presentes, e estes apontariam para a busca planejada. Enquanto os estudantes procuravam os presentes pela escola, depararam-se com a menina fantasma algemada próxima ao prédio de nossa sala de aula. Ela

carregava a primeira pista: um balão que continha uma mensagem do espião. As reações desse encontro foram diversas: enquanto um estudante demonstrou medo e não quis se aproximar, duas jovens foram amigáveis e pediram para segurar seu balão. Elas haviam percebido o bilhete dentro, e após permissão da personagem, estouraram o objeto para que pudessem ler o que estava escrito.

O aviso fora escrito ao contrário, e necessitava de um espelho para ser lido. Sem conseguir decifrar, uma estudante retirou-se para solicitar ajuda àqueles que transitavam pelo local para ler, e os outros estudantes continuaram as buscas em direção ao pátio da escola. Convidaram a menina para acompanhá-los, seguindo seu ritmo lento de caminhada. Ela observou a procura dos objetos, demonstrando familiaridade com alguns quando eles eram apresentados a ela pelos estudantes. Em específico, o último: a chave que abria o cadeado das algemas. Sentamos todos em círculo para que eu pudesse elucidar a proposta da apuração do crime através do comunicado da estudante (que decodificara o bilhete), mas antes que eu me pronunciasse, outra jovem questionou a mim se a personagem era uma *formiga*.

Fiquei surpresa. Olhei novamente para a personagem convidada. Ela se caracterizava com roupas brancas, o corpo pintado da mesma cor, e as únicas exceções dos lábios e olhos marcados pelo batom e lápis pretos. Era uma compreensão totalmente diferente do que eu havia planejado. Eu poderia optar por seguir a proposta da estudante, mas o restante do grupo não parecia concordar com ela, analisavam também a personagem em busca da razão deste questionamento. Apesar das pistas encontradas por eles, no meu entendimento, reforçarem o conflito (desde o delineado de um corpo no chão até uma xícara quebrada), expliquei a eles que se tratava de uma menina que havia sido morta. Neste momento, quem se demonstrou surpresos foram eles.

*



Imagem 06: Menina morta ou uma formiga?
Fonte: acervo do projeto.

Apesar da reação, a priori, não houve ressalvas. Estávamos retornando à sala de aula, e no caminho passamos próximo ao desenho do corpo delineado no chão, uma das pistas deixadas pelo espião. Y. pediu que parássemos ali um pouco. Demonstrava-se relutante, e perguntou se a personagem poderia deitar em cima do desenho para que pudéssemos ver se correspondia ao corpo dela. Quando seu braço esquerdo demonstrou ser de um formato diferente, instaurou-se uma nova problemática ao jogo: todos passaram a crer que a menina não havia morrido. Os quatro estudantes que participavam da oficina naquele dia começaram a então argumentar sobre, defendendo sua opinião a partir do fato daquele corpo desenhado não pertencer perfeitamente a ela. Pedi que voltássemos para sala de aula enquanto eu pensava como resolver a questão.

Quando retornamos, eu escrevi no quadro a frase “como ela morreu?”, o bilhete secreto deixado pelo espião. Percebi que eles não entenderam o que queria dizer. Y. começou a desenhar embaixo de cada palavra, e para a palavra “como” desenhou um prato de comida. Entendi meu equívoco, e sinalizei corretamente que queria perguntar a forma que ela havia morrido. Y. ignorou meu questionamento, chamando a atenção da personagem e apontando para o quadro. Abaixo da palavra “morreu”, havia

escrito “não-viva”. Questionou à fantasma se ela realmente não estava viva. Jade devolveu a pergunta aos estudantes, e Y. afirmou que ele não acreditava que ela estava não-viva. Os outros pareceram concordar com a afirmação, e perguntaram se ela queria comer alguma coisa.

A princípio, atribuí à não clareza dos elementos cênicos a transformação do universo ficcional previamente planejado. À luz de reflexões posteriores sobre os discursos poético-visuais do processo de Drama vivenciados por nós, percebi que a flexibilidade das imagens na sua relação com os jogadores permitiu a transformação das mesmas para a inserção de referências próprias, tornando os estudantes os criadores que definem como elas se encadeiam no processo. Como nos evidencia Belting (2005, p. 315 apud TUDELLA, 2013, p. 67), o corpo é tanto proprietário como destinatário, um “meio administrado como extensões das suas próprias capacidades visuais. Corpos que recebem imagens, percebendo-as, e na condição de media as transmitem para corpos”.

Durante a realização das oficinas, na relação estabelecida entre os estudantes surdos e eu, professora ouvinte, compreendi que a corporificação das imagens ocorre somente através do encontro daquele que a cria e daquele que a observa. Nela inserem-se as referências de ambos, e nesse jogo a visualidade promovida é transformada para abarcar suas diferentes significações. Mesmo que as materialidades proponham uma qualidade visual específica pensada a partir da dramaturgia, em contato com as subjetividades dos estudantes as perspectivas de construção de narrativa são ampliadas. É por isso que cada episódio propõe um jogo, um ponto de partida (seja uma personagem convidada, seja um objeto cênico) que origina o processo de Drama criado por *todos*.

Para que isso ocorra, é preciso estar disposto a compreender-se como somente um dos dramaturgos do processo, um dos articuladores de visualidade¹⁵ de cada episódio; as visualidades serão produzidas constantemente, próximas do que se propõe pela professora ou até mesmo

¹⁵ Como pontua Tudella (2013, p. 71), são elas as “ilustrações, figuras, estátuas, projeções ópticas, aparências, dados sensoriais, sonhos, memórias, ideias, metáforas, narrações, descrições, entre outras manifestações da imagem”.

bem distantes (como a fantasma-formiga). Para que não haja conflito entre as referências surdas e ouvintes, o grupo que se responsabilizará por verificar a credibilidade de cada proposta, reafirmando a importância do protagonismo dos estudantes na prática. Assim surgem tessituras de imagens, que entrelaçadas tornam os contextos ficcionais criados como universos fantásticos e singulares, em que equilibristas de circo lutam para agradar reis e rainhas. A veracidade se dá por parâmetros que não são necessariamente realistas e compreensivos ao campo de significação e da simbologia ouvinte.

Como último registro, pedi que os estudantes desenhassem o que eles quisessem sobre o que havíamos feito nas oficinas de teatro. Houve desenhos muito interessantes sobre os episódios, os jogos e os personagens elaborados. Para finalizar, eu gostaria de descrever um desenho em especial feito por A., uma imagem que para mim exemplifica estes entrecruzamentos visuais. Trata-se de todos nós representados como flores entrelaçadas pelos seus ramos e folhas, cada uma de uma cor e tamanho diferente, claramente singulares, e mesmo assim unidas. No meio, a palavra teatro.

* * *

REFERÊNCIAS

BERSELLI, Marcia; LULKIN, Sergio Andres. Flexibilização em práticas cênicas: cruzamentos de práticas teatrais e Contato Improvisação em uma aula de teatro com surdos. **Anais do 24º Seminário Nacional de Arte e Educação**: os desafios do professor de arte no mundo contemporâneo. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, p. 542-549, 2014.

CABRAL, Biange; PEREIRA, Diego. O espaço de jogo no Contexto do Drama. In: **Revista Urdimento**, v.1, n.28, p. 285-301, julho de 2017.

CRUZ, Andreza Nunes Real da. **Aula de arte com surdos**: criando uma prática de ensino. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - UNESP, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/143081>. Acesso em: 05 set. 2018.

GONÇALVES, Jean Carlos. Protocolos teatrais verbo-visuais: produção de sentidos para a prática teatral universitária. In: **Bakhtiniana** - Revista de Estudos do Discurso, v.8, n.2, p. 106-123, Jul./Dez. de 2013.

PEREIRA, Diego de Medeiros. **Drama na Educação Infantil: experimentos teatrais com crianças de 02 a 06 anos.** 293 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

STÜRMER, Ingrid Ertel; THOMA, Adriana da Silva. Políticas Educacionais e Linguísticas para Surdos: discursos que produzem a educação bilíngue no Brasil na atualidade. In: **Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd)**, 37, p. 01-15, 2015, Florianópolis. Disponível em: <http://37reuniao.anped.org.br/wp-content/uploads/2015/02/Trabalho-GT15-4093.pdf>. Acesso em: 05 de novembro de 2018.

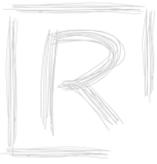
TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **A luz na gênese do Práxis cênica como articulação de visualidade: espetáculo.** 629 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

ZIRALDO. **Flicts.** Rio de Janeiro: Melbooks, 1969.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.



IMPACTOS DA TEATRALIDADE NAS DRAMATURGIAS DE AUTOR

IMPACTOS DE LA TEATRALIDAD EN LAS DRAMATURGIAS DE AUTOR

IMPACTS OF THEATRICALITY IN THE AUTHOR DRAMATURGYS

Antonio Mello¹

RESUMO

Este artigo aborda o conceito de teatralidade a partir das transformações sofridas pelo evento teatral e seus impactos nas dramaturgias de autor. Muitas das práticas pertencentes ao teatro na contemporaneidade, não mais partirão de textos dramáticos prévios, destituindo, com isto, sua supremacia. Desse modo, entrarão em atrito com alguns setores que se empenham em compreender o fenômeno teatral ainda sob a égide da ideia aristotélica de representação.

PALAVRAS-CHAVE: Teatralidade, Performatividade, Dramaturgias

RESUMEN

Este artículo aborda el concepto de teatralidad a partir de las transformaciones sufridas por el evento teatral y sus impactos en las dramaturgias de autor. Muchas de las prácticas pertenecientes al teatro en la contemporaneidad, ya no partirán de textos dramáticos previos, destituyendo con ello su supremacía. De ese modo, entrar en fricción con algunos sectores que se empeñan en comprender el fenómeno teatral aún bajo la égide de la idea aristotélica de representación.

PALAVRAS CLAVE: Teatralidad, Performatividad, Dramaturgias

ABSTRACT

This article approaches the concept of theatricality from the transformations undergone by the theatrical event and its impacts on the play-writings of the author. Many of the practices which belong to contemporary theater, will no longer depart from previous dramatic texts, there by depositing their supremacy. In this way, they will enter in to friction with some sectors that try to understand the theatrical phenomenon still under the aegis of the Aristotelian idea of representation.

KEYWORDS: Theatricality, Performativity, Playwritings

* * *

¹ Ator e diretor teatral. UFMG; doutorando. antoniobm38@hotmail.com. Pesquisa em andamento a ser finalizada em fevereiro de 2020. Teatro. Mara Leal/Ernani Maletta. CAPES, PROEX – UFMG.

Ensina-nos Lessing (2005) que quando se considera a nossa matriz teatral como um remonte da tradição narrativa dramática de cunho greco-romano e judaico-cristão, refletirmos, pois, sobre o termo dramaturgia é toma-lo enquanto uma noção chave da cultura e da prática teatral no ocidente, tanto do ponto de vista do palco quanto do ponto de vista da plateia. Juntamente com as noções de espetáculo e representação, a dramaturgia formou, durante séculos, uma espécie de tripé estruturante da própria natureza do teatro e das formas narrativas ficcionais dos espetáculos, refletindo uma complexa teia de referências conceituais que problematizavam procedimentos criativos distintos. Esses procedimentos até hoje estão em permanente atualização, confrontados com o tecido social de onde essas mesmas produções se originam e pelas quais são recepcionadas.

Na atualidade, nos deparamos com diversas montagens teatrais que reivindicam o desenvolvimento de dramaturgias próprias, sejam por meio de escrituras performativas corporais, atorais ou autobiográficas sem que, necessariamente, se atenham à composição de um personagem no sentido psicológico ou de uma lógica linear no desencadeamento de suas ações. Portanto, as discussões sobre a construção de uma dramaturgia contemporânea, se afirmam, hoje, através de um processo criativo híbrido, onde, diante dos diversos procedimentos e determinismos vivenciados pelos grupos teatrais do ocidente, a noção de autoria não se apresenta mais tão estável como era no passado. Com isto, podemos inferir que o entendimento disto a que denominamos de dramaturgia não está mais restrito ao trabalho do autor dramático como agente criativo, mas encontra-se diluído entre a técnica de composição da própria cena e a concepção performativa dos textos. Naturalmente, estes são desdobramentos que possuem sua origem histórica e estética no trabalho teatral de Meyerhold, apesar de que, por vezes, essa matriz paradigmática também possa ser atribuída às experiências de B. Brecht e ao teatro da Crueldade de Antonin Artaud.

Para Silvia Fernandes (2011), o teatro contemporâneo, assim como a dança, as artes plásticas e o cinema partilham de uma crise de identidade e

uma indefinição de estatuto epistemológico, que se configuram especialmente por meio de um embaralhamento dos modos espetaculares e da perda dos limites fronteiriços entre os diferentes domínios artísticos. Portanto, os traços mais evidentes deste processo, se dão pela frequência com que se situam em territórios híbridos entre as diversas possibilidades de manifestação artística, além da opção por processos criativos que não privilegiam mais a supremacia do drama para a constituição de sua teatralidade. Segundo Fernandes, as noções de teatralidade e performatividade, podem funcionar como norteadores relevantes de leitura da cena e têm se revelado como referências importantes na operação teórica das experiências de caráter eminentemente cênico. Os dois conceitos contemplam, ainda, em seu escopo teórico-prático, uma infinidade de enunciadores em sua produção. Simultaneamente, além de delinearem campos de estudo bastante específicos para as artes da cena, chegam também a confundirem-se em determinadas abordagens.

De acordo com Dieguez (2011), durante longos anos a arquitetura teatral esteve alicerçada, com uma impressionante firmeza, às premissas de uma concepção dramática estruturada pelo ponto de vista aristotélico. Apenas no final do século XIX é que se começaram a produzir as desconstruções paradigmáticas, bem como as quebras sistemáticas desse corpo dramático: Jarry, Strindberg e Artaud passaram a propor com seus textos não mais a linearidade das histórias nem o psicologismo de seus personagens mas, ao contrário: passaram a propor espaços de cruzamento nos quais se podiam reconhecer os múltiplos discursos e suas variadas vozes, a desestruturação da fábula, as rupturas com a mimese e com a estética realista e uma acentuada supremacia da linguagem corporal e dos processos vivenciais em detrimento das situações de representação. Assim, o texto dramático tornou-se objeto de múltiplas ressignificações uma vez que abarcava um conjunto de práticas que iam desde as produções pictóricas, musicais e ritualísticas até as produções religiosas de cunho mágico, espiritual e oracular. Segundo a autora, esta reelaboração do termo *Dramaturgia Teatral* tem aberto novas possibilidades de tessitura cênica na

medida mesmo em que deflagra perspectivas fundamentais na sua relação com os demais elementos que compõe uma cena. Textos performáticos, icônicos, cênicos, espetaculares e dramaturgicos passam a ter, cada um deles, a partir de então, um modo específico de operacionalizar a sua conexão com os atores. Esse novo jeito de se conceber o fato teatral como expressão artística derivada do estilhaçamento do texto dramático, incidiu diretamente no processo criativo, especialmente dos atores que já não serviam mais como intérpretes de uma personagem, mas, sim, como criadores-performers de uma espécie de entidade ficcional atravessada, muitas vezes, por sua própria história, abrindo, deste modo, o campo da cena para novas teatralidades.

Para que possamos compreender as transformações semânticas do conceito de teatralidade e de seus desdobramentos, tanto no campo da cena propriamente dito, quanto na elaboração dramaturgica dos textos teatrais, penso que seria importante mapear algumas noções sobre o termo, tratadas por alguns autores.

Joly e Plana (2012) em *O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, ressaltam que o termo teatralidade é formado a partir do adjetivo teatral, associado à ideia de que o teatro deve ser tomado enquanto um objeto de especificidades concretas, sem contradições internas, evidenciando por exclusão, tudo o que está fora desse conjunto traçado, ou seja, tudo o que não é teatral em si. Assim, a teatralidade torna-se “uma generalização universalizante, dotada de uma genealogia na história da arte e das ideias (2012, p. 178)”. Já o sufixo idade, nos remete ao objeto como sendo definido por sua finalidade externa, o que seria o mesmo que pensar: é teatral apenas o que deve, irrestritamente, ser teatro.

Entretanto, esse desejo-falta de teatro que um autor exprime ou que um encenador projeta num texto, encontra sua origem na linguagem, na fala que faz ouvir o ator. Seja ou não escrita ou concebida para o (ou no) palco, ela já detém uma teatralidade (Joly & Plana, 2012, p. 180).

Patrice Pavis (2011), por sua vez, em seu *Dicionário de Teatro*, ressalta que a teatralidade seria tudo aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral e que uma das maneiras para se

compreender a teatralidade seria a partir ou de um sentido barthesiano ou de um sentido artaudiano:

Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1964: 41-42). Do mesmo modo, no sentido artaudiano, a teatralidade se opõe à literatura, ao teatro de texto, aos meios escritos, aos diálogos e até mesmo, às vezes, à narratividade e à “dramaticidade” de uma fábula logicamente construída (PAVIS, 1996, p. 372).

Pavis distingue ainda a ideia do especificamente teatral a partir de análises de práticas cênicas apresentadas no Festival de Avignon de 1998, provando que é perfeitamente possível desligar o termo de suas qualidades abstratas ou generalistas para trabalhá-lo com base no pragmatismo de certos procedimentos cênicos. Defende ainda que, para o espectador contemporâneo, a teatralidade se configura como um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da sua leitura para se constituir, abrindo, com isto, múltiplas possibilidades de apreensão e de observação do mundo. Aqui, talvez fosse necessário distinguir os termos performatividade e performance. De acordo com Ramos (2013), de fato, há certa confusão referente à compreensão dessas duas noções, na medida em que, pensar o performativo como meramente afeito à performance é um hábito frequente. Portanto, faz-se relevante salientar que o aspecto performativo poderá estar presente em qualquer fenômeno espetacular e suas variações ocorrerão a cada caso e estarão associadas a índices mínimos e máximos de performatividade. Na situação dramática mais convencional, porexemplo, os elementos performativos estarão presentes na atuação dos atores, mas, ao mesmo tempo, ocultos sob a capa da caracterização. Já na performance art, em que já não haveria supostamente nenhuma ficção, a performatividade aparecerá nitidamente, sem quaisquer disfarces.

Em relação ao assunto Teatralidade, Josette Féral (2004) abordará a partir da compreensão de que a mesma deve ser definida por suas capacidades de transformação, de transgressão do cotidiano, de representação e de semiotização do corpo e do sujeito para que, só assim, os territórios de ficção possam ser criados. Féral abre, com isto, uma

perspectiva de se pensar a teatralidade atrelada às leituras de signos, que, grosso modo, consistiriam na representação de uma cadeia de significados e sentidos, abrangendo as linguagens verbais e não-verbais. O ator, seu corpo, seus movimentos e sua simples presença, passarão, agora, a se configurarem como espécies de plataformas de expressividade, pelas quais o espectador atribuirá algum significado e algum sentido. Portanto, ela ressalta que “a condição da teatralidade seria, pois, a identificação (quando ela foi querida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um espaço outro que o do cotidiano, um espaço que cria o olhar do espectador” (Feral, 1988, p.6). Dentro dessa concepção, pode-se inferir que a teatralidade pode ser tomada enquanto o resultado de uma dinâmica perceptiva: a do olhar que se interliga a um olhado.

Já Jorge Dubatti (2003) propõe a redefinição do vocábulo *teatralidade* a partir da identificação, descrição e análise das suas estruturas conviviais. Isso se equivaleria dizer que para Dubatti, interessa o ato capaz de convocar o encontro de presenças, reunião ou convívio sem o qual não seria possível o evento teatral. Seu ponto de partida, segundo Ileana Dieguez (2011), foi paulatinamente sendo construído a partir de seus estudos sobre Florence Dupont e sobre as práticas orais na cultura greco-romana, sobretudo, com base em *O Banquete* de Platão. Para Dubatti, a oralidade então presente na obra platônica, seria, em si, um fenômeno aglutinador imerso nas relações de convívio, uma vez que a transmissão dos textos por meio das narrativas, implicaria na presença de outros ouvintes, num determinado espaço, afetando e deixando-se afetarem, estimulando com isto, os vínculos sociais.

Uma dimensão política da teatralidade parece se afirmar nas postulações de Diana Taylor (2002), quando a autora realça que seus mecanismos de manifestação funcionam no intuito de serem construídos por pessoas afeitas a alcançarem um resultado cênico sem que, no entanto, todos os seus elementos precisem de serem vistos e explicitados. Para Taylor, a teatralidade abarca essa possibilidade de fazer o invisível tornar-se visível, e vice-versa, dando a ver o que possa estar por detrás dos discursos cênicos.

O que se verifica por meio destas múltiplas definições emitidas por seus respectivos autores acerca da teatralidade, é uma disparidade de impressões que acabam por realçar a complexidade do termo, no que ele possa revelar de controverso na sua capacidade de abranger e extrapolar suas relações com a produção de conhecimento. Penso que ao se emitir essa noção, uma primeira questão que se coloca para todos é: ao se falar em teatralidade, na realidade, do que estamos falando? Ela estaria associada a que tipo de teatro? Na atualidade, a partir de uma certa ‘desficcionalização’ tão característica e tão presente na cena contemporânea, como poderíamos, aí, localizar a teatralidade? Nesta espécie de inversão proporcionada por muitas estéticas, cuja principal preocupação seria a de ‘abolir o teatro’ em nome de escrituras performativas marcadas pela relativização da personagem em direção ao enaltecimento do eu e à irrupção do real, poderíamos pensar que a teatralidade, nesses casos, se daria em negativo, por meio de um apagamento do teatro e, por conseguinte, de uma ‘não teatralidade’? Através da elaboração de Leite (2017):

Com a *apresentação* do real – em vez da usual representação – busca-se criar margem para eclosões de novos sentidos. Sentidos que não se apresentam somente no campo da leitura da obra, mas na sua vivência, já que muitas vezes se trata de trabalhos que pressupõem um encontro de materialidades envolvendo espaços e corpos desprotegidos do aparato teatral clássico oferecido pelo palco – com cena e plateia bem divididos – e pelas personagens (LEITE, 2017, p.49).

*

O primeiro a definir alguns conceitos sobre a maneira de ‘como’ se escrever teatro foi Aristóteles (1992) em seu livro *Poética*, cuja concepção da arte dramaturgica estava, necessariamente, veiculada à ideia de mimese, ou seja, à ideia de imitação da realidade e da condição humana. Essa regra foi absorvida pela comunidade teatral do ocidente e se fez vigorar durante séculos afora. Para Aristóteles, a obra devia conter um conflito através do qual as cenas pudessem se encadear de acordo com uma ordem lógica, psicológica e cronológica, uma vez que a natureza, segundo seu pensamento, seguia numa progressão evolutiva e linear. Com toda uma argumentação teórica sem precedentes, Brecht questionou essa estrutura aristotélica para propor de maneira sistemática uma imitação dos mecanismos reguladores

das relações sociais. Com isto, sua épica propõe uma multiplicidade de tempos e espaços que narram histórias de seres humanos em constante processo de transformação e não possuem nenhuma ordem cronologicamente linear. Para Brecht, mais importante do que girar em torno de um conflito, é se ater ao movimento das relações humanas que conduza as situações presentes na obra. Isto é o que, de fato, lhe interessa enquanto dramaturgo. A incorporação desses elementos, até então estranhos à constituição do drama, advém, sobretudo, da emersão do elemento épico nas formas dramáticas. Esta épica apresenta-se, na dramaturgia, primordialmente como um problema temporal: o drama que, até então, era inteiramente presença e presente passa, estruturalmente, a incorporar o passado, que extrapola o espaço e o tempo do palco. Esse passado é caracterizado como o passado do romance e é considerado por Peter Szondi como um dos principais responsáveis pela crise do drama moderno, na medida mesmo em que faz ruir suas formas consolidadas para configurar, assim como no romance, a contingência do mundo. Em seu texto *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*, o diretor Luiz Arthur Nunes (2000) ressalta que a fala autoral ou o enunciado narrativo é, em um espetáculo, geralmente confiado ao ator e essa modalidade de narração resgata uma categoria de comunicação milenar, que lhe permite sair fora do campo ficcional proposto pela peça para poder conta-lo, descrevê-lo ou comentá-lo. No entanto, quando se começa a forjar a avassaladora imposição do ilusionismo como um dogma da arte dramática, o teatro brechtiano, ao falar diretamente para a plateia, quebrando, com isto, a quarta parede da representação realista, passa a ser uma prática condenável, na medida mesmo em que faz vacilar todo o ideal do espaço da imaginação, da teatralidade, da verossimilhança, da realidade plasmada e da ilusão perfeita. De acordo com Nunes, por conta disto, a narratividade e a atuação épicas foram, durante um longo espaço de tempo, banidas da cena consagrada pela cultura oficial.

Mas afinal, na artesanaria dramatúrgica de autor ou na literária, que importa quem fala? Quem fala? O que se fala e como? Que espaço e que

forma tem a narratividade na velocidade do mundo contemporâneo? Na internet, por exemplo, cada indivíduo pode assumir várias identificações ao mesmo tempo podendo ser autores, editores, leitores, tradutores – de modo que os papéis se embaralham, distanciando-se de suas características tradicionais e colocando em questão a reorganização desses temas. A obra intelectual e artística compartilhada nas redes virtuais não mais se apresentam como obras duradouras e íntegras, criadas por autores que se podem identificar ou até mesmo reconhecer, mas, pelo contrário, transformam-se em produções coletivas, múltiplas e, frequentemente, anônimas. Quais os efeitos disto sobre os textos dramaturgicos e as narrativas contemporâneas? Que impactos essa nova forma de produção teria sobre a cena teatral? Por que, ainda hoje, se narram histórias uma vez que a sensação é a de que tudo, de alguma forma, na atualidade já foi abordado, visto e revisto? Ao narrarmos a vida, a existência – esse campo humano do sensível -,no teatro ou fora dele, ou ainda que virtualmente,talvez o façamos para que não sejam esquecidas, para que não nos esqueçamos de nós, do outro, do mundo. Narramos ainda, talvez, pelo simples fato de que algo possa ter nos afetado e, uma vez que nos deixamos afetar pelas pessoas, pelos encontros ou acontecimentos, muito destas experiências históricas pedem recordação. É através das narrativas, muitas delas incrementadas pela memória, sejam elas vinculadas ao universo real ou ao virtual, que partilhamos o mundo com o outro e são através destes compartilhamentos intersubjetivos que os laços sociais também deveriam se estabelecer.

Se para Walter Benjamin, a Primeira Guerra foi o derradeiro golpe nessa experiência narrativa, cuja nefasta consequência se manifestou no silêncio traumático de seus soldados impedindo-os de dar continuidade a essa experiência convival, com o advento da Segunda Guerra Mundial, muitos autores, dentre eles, Samuel Beckett, propuseram uma pulverização do sentido discursivo marcando, assim, um importante acontecimento de renovação e ruptura com as escritas dramáticas oficiais, questionando incisivamente a noção da cena cartesiana. No entanto, por mais que

possamos nos perguntar sobre as intenções e os significados imediatos de muitas dessas escritas, isto não nega, necessariamente, a importância dos eventos pelas quais podiam estar atreladas, bem como a relevância histórica de suas propostas estéticas. Penso que para que um texto se transforme em matéria viva, dinamizadora de um processo genuíno de expressão teatral, faz-se necessário encontrar as incontáveis possibilidades cênicas de sua essência. Trata-se, aqui, no meu entender, de se transgredir criativamente o monumento textual para que a proposta cênica possa efetivamente também se fazer polissêmica, transformando-se ora em ação, ora em debate, incrementados pela provocação e pelo questionamento. Sobre isto, de Beckett ainda se escuta:

A confusão não é invenção minha. É impossível escutar uma conversa durante cinco minutos sem perceber essa confusão. Ela nos rodeia por todas as partes, em todos os lugares e o melhor que temos a fazer é aceita-la. A única possibilidade de renovação é quando abrimos os olhos e identificamos o caos. Isto não é uma coisa que se possa compreender. (...) Como se pode admitir o caos, se o caos é o que parece ser o oposto da forma e, portanto, o destruidor daquele ideal que a arte sempre perseguiu? Mas não podemos mais evitar aceita-lo, pois chegamos a um ponto em que a nossa própria experiência é continuamente afetada pelo caos. (...) Encontrar agora uma forma que acolha a confusão é o trabalho do artista (BECKETT, 1990, p.11-12).

Talvez possamos considerar ainda, que uma das grandes questões atreladas ao estranhamento gerado pelo legado beckettiano relaciona-se justamente a essa espécie de estética do caos; ao fato de que, por sermos sujeitos atravessados indelevelmente pelo campo da linguagem, ao lidarmos com uma obra que, de maneira radical, fatura seus signos e assassina o seu sentido, ressuscitando-o a partir de novos termos, esta mesma escritura acaba por convocar o leitor/espectador a se deparar, também, com os seus próprios limites. E uma vez diante desses atritos, novas constelações deverão ser recebidas pela seara do entendimento para que, assim, outras possibilidades de invenção e fruição artísticas se façam emergentes. Essa é a ponta de uma das importantes discussões presentes no livro *O teatro é necessário?* de Denis Guénoun (2004) onde, nele, o autor se debruça sobre a história do teatro e sobre a crise da representação, acompanhando as transformações do conceito de personagem e seus impactos tanto no ator quanto no espectador.

Em seu artigo *Objeção ao retorno: é possível escrever depois do fim da crise do drama?*, Guénoun (2000) destaca que o seu processo crítico alcançou um ponto extremo nos anos 50 e 60, com maior radicalidade em Beckett, impondo a questão que perdura até os dias atuais: como escrever depois dele? Será que é preciso escrever personagens hoje? Ou será que agora só se escrevem partituras para atores, roteiros verbais para corpos em constante treinamento? Seria plausível atestar que a escrita teatral contemporânea lida basicamente com a desficcionalização da dramaturgia atoral? Teatro não representativo: eis aí o grande herdeiro da crise da representação?

Nós não vamos mais ao teatro ver personagens, nem mesmo um drama: nós vamos ver um *espetáculo*. Assim se organiza nossa experiência teatral. Ainda se produzem, claro, efeitos de identificação, passageiros, fugidios, como uma espécie de espuma da representação. Formam-se identificações menores, por fragmentos: fios, franjas, vestígios de uma experiência antiga que retorna aqui e ali. E também maciçamente e em outros pontos, outras identificações mais nodais, que atravessam o teatro e todo resto. Mas o teatro não pode mais se pensar tendo a categoria da identificação com o personagem como ponto determinante de análise (GUÉNOUN, 2004, p.98).

A luta contra o textocentrismo ganha um novo ingrediente com as práticas desenvolvidas por Jerzy Grotowski junto a seus atores onde, nelas, as palavras passam pelo exercício criativo podendo agora serem balbuciadas, omitidas ou até mesmo recortadas. Já não se trata mais de reproduzir uma realidade proposta pelo texto e nem de executar no palco um desenho criado pelo encenador. A figura do ator seria a do criador de movimentos e de partituras de ações corporais atreladas às suas respectivas gramáticas. Ele, junto à sua coletividade, agora participaria da construção efetiva das dramaturgias e, a partir de então, não seria difícil imaginar uma nova prática que excluiria a necessidade de se recorrer a um texto prévio.

Em seu texto *Autoralidade, grupo e encenação*, Rosyane Trotta (2006) afirma que, de agora em diante, com a autoria cênica passando a ganhar essa nova estrutura de funcionamento, a função do diretor permanecerá primordial – tanto para as referências dos princípios estéticos e ideológicos, quanto para a própria concepção da cena. A partir de então, a área da sala de ensaio converter-se-á em tela vazia, espaço em branco onde se farão os esboços, as rasuras e a elaboração de um vocabulário que

abranja, a um só tempo, ação e palavra. Para Trotta, nessa configuração, quanto menor for a afinidade e a experiência entre os membros de um grupo, maior a necessidade de centralização do processo na figura de um diretor, respaldado pela apresentação de uma dramaturgia prévia. Já o processo colaborativo seria uma modalidade que procuraria conjugar, ao mesmo tempo, individualidade e pluralidade e sua principal utopia estaria expressa no papel preponderante conferido ao diálogo entre os sujeitos, na tentativa de se exercitar o consenso. Não será por acaso, talvez, penso eu, que o processo de criação que conjuga texto e cena, hoje disseminado entre os mais diversos agrupamentos teatrais, se baseie, cada vez com maior frequência, no conceito de performance, uma vez que o performer individualiza, ao mesmo tempo em que sintetiza em si próprio, a sua criação. O performer é, em muitos casos, simultaneamente autor – ator – encenador tornando-se, ele mesmo, o próprio espetáculo.

Guiado pelo princípio básico do *more is less*, menos é mais, o dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra tem, com certa frequência, atrelado seu pensamento ao ‘como’ se conta em detrimento ao ‘o quê’ se conta. Utilizando-se de elementos da análise literária para investigar o ‘como’ se conta e através desta investigação buscar as correlações possíveis com as práticas cênicas, Sinisterra aposta em uma escrita e encenação centradas, primeiramente, no ator como criador e, depois, na imprevisibilidade criativa no trabalho de dramaturgos. Como esclarece-nos a atriz e jornalista venezuelana Karel Mena (1996), essa perspectiva contempla a teoria de que a história fabular e seus argumentos não se fazem mais tão importantes, uma vez que não constituem a essência da teatralidade dos textos narrativos.

Em meus seminários de escrita dramática, meus exercícios insistem muito neste destino atoral dos textos. Ao mesmo tempo, quando dirijo, minha preocupação fundamental é como dar ferramentas ao ator para que este seja um criador. Ser um criador, desde o ponto de vista atoral, quer dizer, de certo modo, ter também uma consciência dramatúrgica. Esta consciência é o pré-requisito para que o ator não seja só um intérprete. O ator deve ser consciente não somente daquilo que a palavra diz, mas também do espaço, do tempo, dos diferentes modos de interação, etc (...). Para mim, há um permanente trânsito entre o que é propriamente dramatúrgico e o que é propriamente atoral. Dentro deste conceito do ator como criador, não como intérprete, e do autor como escritor, mas escritor de textos para serem atuados, não para serem montados em um sentido maximalista da

encenação, fui explorando por campos muito diferentes(...). Em um laboratório de criação em Barcelona lancei a pergunta provocativa de que se o teatro está condenado à figuração. O teatro está condenado à figuração, a ser uma mera mimesis da realidade? Quais são as possibilidades de romper com este imperialismo mimético? Então, comecei a estudar o minimalismo na música, nas artes plásticas, na dança e inventei exercícios que são de estrutura repetitiva: gestos mínimos, actemas, como eu os chamo, e que em sua evolução produzem um tipo de teatralidade absolutamente insólita, ainda por ser explorada. Estou também introduzindo as estruturas repetitivas paulatinamente em meus trabalhos de encenação. É um campo muito amplo, há implicações filosóficas, estéticas, dramáticas, etc. Considero que o texto dramático é uma partitura da cena, e o responsável por que esta partitura não seja simplesmente uma execução, e, sim, um ato de criação, é o ator (SINISTERRA, 2005, Travessias, Ed. 05, UNIOESTE, PR.).

Numa perspectiva semelhante à de Sinisterra, Gabriel Weiz (2009) em seu texto *La Despersonificación*, propõe o teatro pessoal – terminologia forjada por ele – que se difere do teatro de personagens, na medida mesmo em que o ator é convocado a construir, sobre sua identidade, conflitos alheios à sua própria constituição interna. Isso quer dizer que em torno do teatro pessoal, gravita uma dramaturgia viva gerada pela pessoa do ator, por seu ser enquanto indivíduo colocado em contraste com o teatro de personagens, que, por sua vez, demandaria a figuração de condutas propostas por um texto dramático prévio. Assim sendo, enquanto o teatro de personagens se cria a partir de uma ficção e de um pacto tácito de ilusão estabelecido entre ator e espectador, o teatro pessoal se impõe enquanto uma irrupção do real no território poético da expressividade artística, onde não haveria um compromisso prévio nem com a realidade, muito menos com um sentido aparente proposto pelo discurso performativo. Seria, então, o ator, neste caso, um improvisador, um poeta involuntário do espaço à mercê das improbabilidades e inconstâncias casuais, que atravessariam a sua relação com a plateia? Porque, de fato, a partir de então, esses dois campos cênicos – o da improvisação e o do teatro pessoal, parecem criar algumas zonas de convergência e aproximação entre ambos.

Renzo Casali (1996) nos alerta sobre esse território do improviso, afirmando que com alma, intuição de poeta e a ação de improvisar, o ator decide, de maneira radical, pertencer à situação proposta agora regulada por uma nova lógica de sentidos e, por conseguinte, de fruição, decorrentes da erupção das contingências no interior de sua própria cena. A substância

principal do seu ato repentino, deixa de ser essa unidade pertencente ao pensamento cartesiano, cujo objetivo maior é o da representação, e passa a se configurar como um novo vocabulário cênico. Nesse sentido, talvez, possamos inferir que os atores de improvisação, assim como os atores adeptos do teatro pessoal e atoral, não mais representam um outro, mas, sim, se fazem presença de si mesmos. Trata-se, aqui, como nos ensina José Sanchis Sinisterra em entrevista realizada por Rine Leal (1996), de se explorar uma poética que possibilite uma abertura para os espaços da teatralidade, bem como para as suas dimensões de ambiguidade e de polissemia, questionando as maneiras pelas quais os discursos e suas significações se constroem. A partir dessa convocação do ator a ocupar uma posição de criador e, não mais, de mero intérprete, é necessário, agora, lidar com a possibilidade da elaboração de um texto criativo que se desvele a partir de sua bagagem pessoal e potencial relacionada à sua subjetividade. Com base nesta assertiva, penso que ao optarmos por percorrer este caminho caracterizado pelo entrelaçamento entre vida real e obra ficcional, talvez, não devamos associar a centelha criativa somente ao universo da arte, uma vez que possivelmente percamos, com isto, a dimensão das criações cotidianas e da sua capacidade de fazer nascer novas perguntas para se enfrentar os conflitos diários. Desta feita, a criatividade talvez não seja tão somente um monopólio da arte, mas, antes, faz-se como um exercício real do ser humano em sua relação com o mundo. Isto, fatalmente, incidirá na qualidade artística e porque não dizer, performativa, de alguém que se pretenda enveredar por este universo. No que diz respeito aos grupos de teatro e, mais especificamente, aos grupos latino-americanos, na atualidade, esta ebulição da criatividade caracteriza importantes momentos de busca de suas próprias vozes, do diálogo e de sua apropriação de espaços dentro das comunidades, através das quais se efetivam novas propostas de atuação, mobilização e resistência. Pela criatividade, também se arregimenta no interior da formação desses grupos a função primordial de se rever as velhas respostas para novos problemas. Através do interesse de seus membros pela autorreflexão, pelas insignificâncias da vida, pela complexidade humana e

pelos lugares que ocupam nas relações com o outro, é que a excelência do ato criativo, bem como do aprendizado e amadurecimento pessoais, também se dará. A experiência de se criar, de sensibilizar-se frente a sua realidade e a alheia, imaginando caminhos e alternativas para melhorar sua qualidade estrutural, é um exercício democrático e de responsabilidade artístico-político-social das mais relevantes.

Para finalizar, cabe ressaltar que a contaminação entre teatralidade e performatividade nos processos de criação, bem como seus desdobramentos sobre as dramaturgias textuais, se faz cada vez mais evidente nos trabalhos apresentados por muitos dos coletivos contemporâneos de teatro. Seus processos colaborativos evidenciam a hibridização cada vez mais recorrente entre essas duas concepções relacionadas às artes da cena, deixando, muitas vezes, a impressão de que não é possível separar o espetáculo, supostamente acabado, do processo que nele permanece como resíduo aberto. Numa dimensão performativa acentuada por essa indistinção entre o que é montagem e o que dela escapa; entre o que é real e o que não; a partir desses deslizamentos de um território a outro, talvez, o que se crie seja um fluxo de trânsito contínuo entre as funções dos criadores e dos espectadores. Nesse sentido, pode-se deduzir que a nova função do espectador, talvez, esteja em pé de igualdade com o lugar de uma testemunha privilegiada, diante de uma dramaturgia cênica que também registra e revela seu processo inacabado de montagem. Mas isso é uma outra história a ser explorada em uma nova pesquisa.

* * *

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: ARS Poética, 1992.
- BECKETT, Samuel. **Entrevista a Tom Driver**. In: *Primer Acto*, n. 233, 1990.

- CASALI, Renzo. No anticipar la historia. In: MUGUERCIA, Magaly (Org.) **Pedagogía y Experimentación en el Teatro Latinoamericano**. México: Escenología, p. 419-436, 1996.
- DIEGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares: teatralidade e performance política**. Uberlândia. Ed: Edufu, 2011.
- DUBATTI, Jorge. **El convivio teatral. Teoría y practica del Teatro Comparado**. Buenos Ayres: Atuel, 2003.
- FÉRAL, Josette. El Interculturalismo y los problemas de recepción. In: FÉRAL, Josette. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**, Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. In: **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.
- FÉRAL, Josette. A teatralidade. Trad. Francine Roche. In: **Poétique, Revue de Théorie et d'analyse littéraires**, Ed. Seuil, número 75, setembro, 1988.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. In: **Repertório**, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011.
- GUÉNOUN, Denis. Objeção ao retorno: é possível escrever depois do fim da crise do drama?. In: **Folhetim**, nº 8. Teatro pequeno gesto. Set-dez 2000.
- GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é necessário?**, Perspectiva, São Paulo, 2004, p.98.
- JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, Jean-pierre (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo, Cosac Naify, 2012. p. 178-181.
- LEAL, Rina. La práctica teatral necessita um pensamento científico. In: MUGUERCIA, Magaly (Org.) **Pedagogía y Experimentación en el Teatro Latinoamericano**. México: Escenología, p. 399-417, 1996.
- LEITE, Janaína. **Auto Escrituras Performativas: do Diário à Cena**. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2017.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Dramaturgia de Hamburgo**. Trad, introd e notas de NUNES, Manuela. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

- MENA, Karel. “Cruzar” las fronteras: de la narrativa al teatro. In: MUGUERCIA, Magaly (Org.) **Pedagogía y Experimentación en el Teatro Latinoamericano**. México: Escenología, 1996, p. 245-258.
- NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. In: **O Percevejo**, nº 9, Ano 8. Rio de Janeiro, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RAMOS, Luiz Fernando. O conceito de performativo, a performance e o desempenho espetacular. In: **Rebento - Revista de Artes do Espetáculo**, nº 4, 2013.
- SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia Atoral. In: **Revista Travessias**, Ed. 05, UNIOESTE, Paraná, 2005.
- TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Trad. Leda Martins. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p. 13-45.
- TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. In: **Sala Preta**, São Paulo, 2006.
- WEISZ, Gabriel. La Despersonificación. In: DIÉGUEZ, Ileana (org.). **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación**. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009, p. 93-103.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.