

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

JEZEBEL DE CARLI

**MOVIMENTOS DE ENCENAÇÃO EM CORPOS
DE PENSAMENTO-CRIAÇÃO**

**Porto Alegre
2009**

Jezebel De Carli

**MOVIMENTOS DE ENCENAÇÃO EM CORPOS
DE PENSAMENTO-CRIAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. João Pedro Alcântara Gil

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson de Souza e Silva

Porto Alegre
2009

Jezebel De Carli

**MOVIMENTOS DE ENCENAÇÃO EM CORPOS
DE PENSAMENTO-CRIAÇÃO**

Defesa de dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, apresentada pela mestrand **Jezebel De Carli**, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **MESTRE EM ARTES CÊNICAS**, apresentada perante a Banca Examinadora:

**Prof. Dr. João Pedro Alcântara Gil – Orientador –
UFRGS/IA/PPG Artes Cênicas**

**Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson de Souza e Silva – Co-orientadora –
UFRGS/IA/PPG Artes Cênicas**

Prof. Dr. Fernando A. P. Villar de Queiroz - UNB/PPG Artes

Prof. Dr. Sérgio Andres Lulkin – UFRGS/FACED

Prof^a. Dr^a. Silvia Balestreri Nunes – UFRGS/IA/PPG Artes Cênicas

DEDICATÓRIAS

*Dedico essa dissertação aos atores e
atrizes que pertencem e aos que já
pertenceram à Santa Estação Companhia
de Teatro.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Pedro de Alcântara Gil, pelo acompanhamento, pela disponibilidade e principalmente por me incentivar a seguir meus próprios caminhos.

À minha co-orientadora Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson de Souza e Silva, pela generosidade em acolher esse trabalho, pela dedicação, competência e paixão no exercício da orientação.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Fernando A. P. Villar de Queiroz, Prof. Dr. Sérgio Andrés Lulkin e Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson de Souza e Silva, cujas indicações foram valiosas e fundamentais para que eu encontrasse o rumo da pesquisa.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pelo conhecimento produzido nos encontros, principalmente a Prof^a. Dr^a. Sílvia Balestreri Nunes, pela redescoberta do pensamento de Deleuze e Guatarri e a Prof^a. Dr^a. Mirna Spritzer por me provocar a pesquisar sobre a minha própria prática.

Aos meus mestres Maria Lúcia Raymundo, Maria Helena Lopes e Irion Nolasco pelas fundamentais e reveladoras experiências compartilhadas.

Ao querido Prof. Dr. Luiz Paulo Vasconcellos pela colaboração e incentivo quando comecei minhas incursões na direção teatral.

Aos colegas de curso, em especial à Adriane Móttola e Humberto Vieira, pelas saudáveis discussões e pelo carinho, estímulo e parceria demonstrados ao longo da caminhada.

Aos professores, funcionários e direção da FUNDARTE/UEERGS, particularmente aos professores do curso de teatro Carlos Mödinger, Celina Alcântara e Tatiana Cardoso pelo incentivo e compreensão.

Ao diretor da Usina do Gasômetro Caco Coelho pela criação do projeto Usina das Artes, no qual a Santa Estação ocupa um espaço de investigação e se consolidou como companhia de teatro.

Aos amigos Zé Adão Barbosa e Daniela Carmona, diretores do Teatro Escola de Porto Alegre, por acolherem meu trabalho com confiança e profissionalismo.

À amiga Jussara Miranda pelas conversas que me fizeram não desistir em traçar diálogos com aliados teóricos como Deleuze e Guatarri;

Aos atores da Santa Estação Cia de Teatro, Ana Carolina Moreno, Denis Gosch, Juliano Rossi, Luciana Rossi e Roberta Savian, que gentilmente realizaram as entrevistas, as quais foram valiosas e imprescindíveis para a condução da análise.

Aos meus pais Sady e Zola e a toda minha família pelo amor e apoio incondicional.

À Tatiana Vinhais pela cumplicidade, companheirismo, pelos ouvidos atentos, pelo coração sensível, por não me deixar esmorecer e por me fazer acreditar.

Aos amigos, estejam eles próximos ou ausentes, pelo carinho, afeto e entendimento da delicadeza desse momento.

EPÍGRAFE

*Uma obra de teatro não se olha como se olha um
quadro
pelas emoções estéticas que procura:
é vivenciada em concreto.
Não tenho nenhum tubo estético
não me sinto sujeito aos tempos passados,
não os conheço e não me interessam.
Só me sinto comprometido com
esta época em que vivo e com as pessoas que vivem
ao meu lado.
Creio que um todo pode conter ao mesmo tempo
barbárie e sutileza, tragédia e comédia,
que um todo nasce de contrastes
e quanto mais importantes são esses contrastes,
mais esse todo é palpável,
concreto,
vivo.*

Tadeusz Kantor

RESUMO

Essa dissertação se insere no campo das artes cênicas, constituindo uma reflexão teórica acerca da direção teatral e de procedimentos empregados na produção de três espetáculos da Santa Estação Companhia de Teatro (Porto Alegre/RS). A pesquisa refere-se a minha experiência como diretora da companhia e portanto, não se faz de forma distanciada, imparcial e restrita de pessoalidades. Visando resgatar os principais procedimentos e operações que integraram o *modus operandi* do referido coletivo, o estudo toma por referência a memória dos corpos dos atores, os cadernos de processo, os registros em vídeo, matérias da imprensa e o depoimento de atores e espectadores. A reflexão transita por movimentos da encenação a fim de evidenciar e revelar as conexões e agenciamentos do corpo, espaço, texto, jogo e imagem operados durante os momentos de criação e montagem dos materiais. Sustentam os fundamentos teóricos da pesquisa fontes conceituais heterogêneas, que permitiram ampliar a discussão e o diálogo em relação ao objeto de estudo. Este trabalho estabeleceu conversações com os pensadores Gilles Deleuze, Feliz Guatarri, José Gil e com o professor e ator Renato Ferracini, no que se refere ao conceito de pensamento-criação, corpo e rizoma. Construiu diálogos com Hans-Thyges Lehmann, Lúcia Romano, Renato Cohen e Sílvia Fernandes sobre as questões que cercam o teatro físico, o teatro pós-dramático e contemporâneo. Buscou, também, os dizeres de encenadores como Ariane Mnouschkine, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Eugenio Barba e Pina Bausch, pois suas vozes agenciaram-se e encharcaram o corpo-pensamento da pesquisa.

Palavras-chave: processos de direção, corpo, composições cênicas

ABSTRACT

This work is in the field of the scenic arts and it is a theoretical reflection on the theatrical direction and on procedures used in the production of three theatrical spectacles of Santa Estação Companhia de Teatro (Porto Alegre/RS). The research refers to my experience as director of this company, so it was not constructed of distant form or impartial and restricted of personhood. Aiming to bring back the main procedures and operations that had integrated the *modus operandi* of the related collective, the study takes as reference the memory of the actor's bodies, the copybooks of the process, the video registers, the material of press and the actors and spectators report. The reflection circulates by movements of theatrical staging in order to make evident and to reveal the connections of the body, space, text, play and image operated during the creation and materials construction. The research theoretical basis is supported by heterogeneous conceptual sources, which have allowed extending the discussion and the dialogue about the study object. This work has established conversations with Gilles Deleuze, Feliz Guatarri, José Gil and with the teacher and actor Renato Ferracini, on the concepts of thought-creation, body and rhizome. It also have constructed dialogues with Lúcia Romano, Renato Cohen and Sílvia Fernandes on the questions about the physical, postdramatic and contemporary theatre. It was considered the sayings of Ariane Mnouschkine, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Eugenio Barba and Pina Bausch, because their voices have connected and soaked in the body-thought of the research.

Keywords: processes of direction, body, scenic compositions

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O PROCESSO PENSAMENTO-CRIAÇÃO	17
1.1 Processo criativo / Encenação como rizoma	20
1.2 Linhas de fuga que ocorrem no pensamento-criação	24
1.2.1 Composições cênicas	24
1.2.2 O espaço da improvisação.....	26
1.2.3 A dramaturgia do ator	29
1.2.4 Os intercessores – O coletivo	32
2 O CORPO QUE OPERA	35
2.1 O corpo que é	37
2.2 O corpo que é multiplicidade	39
2.3 A existência em conexão	42
2.3.1 Corpo-movimento.....	44
2.3.2 Corpo-memória	45
2.3.3 Corpo-jogo	46
2.3.4 Corpo-dramaturgia	47
2.3.5 Corpo-texto	48
3 A SANTA ESTAÇÃO CIA DE TEATRO	49
3.1 O caminho da trupe	49
3.2 Uma estação de trabalho	59
3.3 As produções da Santa Estação	61
4 PARADA 400 E SENTENÇA 1	63
4.1 Parada 400: convém tirar os sapatos	63
4.1.1 O primeiro espaço da estação.....	64
4.1.2 Ouvindo as imagens.....	70
4.1.3 Tecendo a composição.....	77
4.2 Sentença 1: num dia quente a maionese pode te matar	83
4.2.1 A liga da maionese	83
4.2.2 Da imagem à montagem / do texto à montagem	86
4.2.3 O espaço real / ficcional	94
4.2.4 A desconfiguração do personagem	95
4.2.5 O espaço concreto: o território	97
5 A TEMPESTADE E OS MISTÉRIOS DA ILHA	102
5.1 O acaso shakespeariano	102

5.2	Por onde “decifrar” o Sr.William.....	104
5.3	A entrada no texto	112
5.4	Por dentro da tempestade	118
5.4.1	Compor pela exploração poética	119
5.4.2	Compor pela improvisação	127
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
	REFERÊNCIAS	147
	ANEXOS	157

INTRODUÇÃO

*O teatro só é interessante quando se vê o corpo normal de **quem** (tenso, estacionado, defendido) se desfazer e o outro corpo sair brincalhão malvado querendo brincar de **quê**. É a verdadeira carne do ator que deve aparecer. A gente vê o corpo dos atores, das atorezas, e é isso que é bonito; quando a verdadeira carne mortal sexuada e linguada é mostrada a esse público de castigados que pensam em língua francesa eterna e castrada.*

Valère Novarina

Essa dissertação se insere no campo das artes cênicas, constituindo uma reflexão teórica acerca da direção teatral sobre os procedimentos empregados na produção dos espetáculos *Parada 400: convém tirar os sapatos*, *Sentença 1: num dia quente a maionese pode te matar* e *A Tempestade e os mistérios da ilha*, da Santa Estação Companhia de Teatro (Porto Alegre/RS), fundada no ano de 2003. A pesquisa se desenvolveu a partir das minhas experiências pessoais como diretora teatral dos referidos espetáculos e contempla a análise dos processos de composição cênica.

Assim, como alguém que registra os movimentos de transformação, procurei, nessa pesquisa, registrar espaços, tempos e formas dos movimentos de encenação que permearam os processos de criação junto à Santa Estação Cia de Teatro.

Considero que o teatro acontece a partir da relação-percepção-experiência entre aquele que age e aquele que observa. Segundo o encenador Peter Brook (1995), o suficiente para se criar uma ação cênica é escolher um espaço vazio e torná-lo um palco nu. Um homem atravessa esse espaço vazio, enquanto outro o observa. É nesse espaço *entre* corpos que o acontecimento teatral se faz e se faz novamente.

Busquei pertencer, ao longo do meu percurso na direção dos espetáculos, a um tipo de teatro que percebe e reconhece o ator como sendo seu corpo e seu corpo como sendo ele mesmo. Um corpo que é uma existência em constante fluxo de intensidades, desejos e apaixonamentos. Pertencço ao teatro que pensa e crê no

corpo-ator compondo materiais e desvelando composições. Um teatro que tem como potência, conforme Brook, revelar o "irrevelável" do mundo. Sempre encontrei no teatro a possibilidade de me colocar em movimento, de promover meus desejos, de me deixar afetar pelos estados do corpo. Nesse sentido, o diretor Eugenio Barba (2005) ressalta que teatro é um modo particular de mover-se e que, para atores e diretores, mover-se significa submeter-se com coerência e disciplina durante anos a uma prática mental e somática que nos distancia dos lugares comuns de nossa cultura de origem e nos impulsiona a outros territórios.

O meu encontro com a linguagem teatral aconteceu, primeiramente no âmbito da atuação, função na qual pude, capturando as palavras de Barba, exercer uma prática baseada na ética, na disciplina e no corpo. Após anos de trabalho como atriz, um movimento me levou aos caminhos da direção teatral.

Minha trajetória no teatro tem início em 1984, quando ingressei no curso Bacharelado em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O que aprendi e assimilei na escola corresponderam aos primeiros passos. Descobri possibilidades e capacidades. Encontrei e segui alguns mestres. Percorri caminhos, abri portas, acompanhei grupos, fui atriz, tornei-me professora, orientei alunos, dirigi atores e espetáculos. Hoje, percebo-me, ao ser diretora de uma companhia de teatro, em êxtase e entusiasmo, semelhante ao homem, simples e mortal, que em comunhão a Dioniso torna-se um "anér", o herói, o ator, um outro.

Nesse estado de entusiasmo, após vinte anos, retornei, à Universidade na qual me constituí atriz, para frequentar o Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Inegável a importância daquele momento, havia ali a ideia de continuidade e pertencimento àquele lugar. Percebia-me entrando no prédio dos meus vinte anos, sentando em cadeiras gastas pelo tempo, reconhecendo alguns mestres, frequentando antigas salas, encontrando ex-colegas, agora colegas novamente, um estado de nostalgia sensível e prazerosa.

Todavia, a *dureza da empreitada* que estava por vir também já se apresentava. No decorrer do curso, minhas inquietações e indagações de pesquisa tomaram o rumo do estado de êxtase e entusiasmo. Se meu corpo é um fluxo de apaixonamentos, intensidades, e se o desenvolvimento de uma pesquisa se dá pelo e no corpo, precisei encontrar um tema que pertencesse ao meu corpo. Depois de idas

e vindas, recuos, avanços e desistências, reconheci e aceitei que o objeto de investigação desse estudo seria a minha prática como diretora e encenadora.

A metodologia de pesquisa em artes tem sido, para pensadores contemporâneos, um vasto campo de discussão. Segundo a professora Maria Cecília de Souza Minayo (1999), a pesquisa é uma atividade que promove questionamentos sobre determinada realidade e, a partir destas indagações, possibilita a construção de pensamento e ação, que na produção teórica se articulam e se inter-relacionam. Os estudos que abordam questões próprias dos seres humanos, com suas singularidades e particularidades, segundo a autora, possuem um caráter essencialmente qualitativo. Há sempre uma identificação entre o investigador e o investigado, o sujeito e o objeto, sendo muito difícil uma separação e uma imparcialidade científica e de ordem positivista. Nesse sentido, o artista e professor Sílvio Zamboni (1998) ressalta que a interpretação dos resultados de uma pesquisa em artes não deflagra uma conclusão unívoca, mas multi-interpretativa, pois a análise não se faz de forma distanciada, imparcial e restrita de personalidades. Na pesquisa em artes a interpretação dos dados tem um caráter pessoal, cuja leitura se procede de modo subjetivo, estando a conclusão contida na própria obra artística, pois o pesquisador pode ser, simultaneamente, o criador da obra e o investigador de seu próprio processo. Na esteira dessas considerações, é pertinente a afirmação da educadora Ivani Fazenda, quando se reporta à questão de tecer uma escrita sobre o próprio trabalho:

Escrever sobre a própria prática é um ato de ousadia, pelo menos tem sido para mim e para meus orientandos. É um momento em que você se desvela e vai adquirindo liberdade e permitindo a outros que entendam um pouco do trabalho que você faz. Para mim, fazer pesquisa é também isso (FAZENDA, 1992, p. 134).

Produzir uma reflexão teórica sobre processos práticos de encenação desenvolvidos junto à Santa Estação Cia de Teatro é, de alguma forma, compartilhar com o outro, o nosso *modus operandi* de fazer teatro. Identifico a carência de material bibliográfico, em língua portuguesa, referente a processos de trabalho com ênfase na direção cênica. O teatrólogo Marco de Marinis, ao discutir questões sobre o encenador contemporâneo, afirma que:

Mientras sobre la formación del actor se han acumulado estanterías de biblioteca, sobre la formación del director no existe prácticamente una literatura; sólo hay ocurrencias, *bons mots*, como el de Brook, lanzado en respuesta a una carta en la que alguien le preguntaba "cómo llegar a ser director": "se llega a ser director autodefiniéndose como tal" (DE MARINIS, 2005, p. 153) ¹.

Cabe apontar que a minha intenção com esse estudo não é conceber um método de encenação. Entretanto, diante da constatação de uma escassez de publicações que revelem *o como* espetáculos foram criados e produzidos, acredito que uma reflexão teórica que comporte essa discussão possa, de certa forma, contribuir para o desenvolvimento da pesquisa em artes cênicas realizada em nosso país. A dissertação procura descrever alguns procedimentos, de ordem pragmática, realizados a fim de constituir um conjunto de materiais possíveis de serem transpostos à cena, destacar os princípios adotados na feitura das composições cênicas, na articulação dos materiais, bem como evidenciar os elementos que, finalmente, compuseram a montagem do espetáculo.

No processo de resgate da memória dos espetáculos, desenvolve-se uma reflexão que se movimenta passando pelas questões do agenciamentos do corpo, espaço, texto, jogo e imagem. Ao longo desta reflexão procurei dialogar com autores, cujos conceitos e pensamentos, na leitura de seus textos, afetaram-me, colocando-me provocações, dúvidas e novos pensamentos. A partir de ferramentas conceituais dos filósofos Gilles Deleuze, Félix Guatarri, José Gil e do ator e professor Renato Ferracini, percorri os caminhos do corpo, da criação como pensamento e do pensamento-criação em rizoma. Hans-Thyes Lehmann, Lúcia Romano, Renato Cohen e Sílvia Fernandes fundamentaram a discussão acerca das questões que permeiam o teatro físico, o teatro pós-dramático e contemporâneo. Trago ainda, como referências fundamentais, a voz dos que justificam a arte do diretor, encenadores como Ariane Mnouschkine, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Eugenio Barba e Pina Bausch.

¹ Enquanto, sobre a formação do ator, se tem acumulado estantes nas bibliotecas, sobre a formação do diretor não existe praticamente uma literatura; somente existem brincadeiras, anedotas como a resposta de Brook a uma carta, com seguinte pergunta: "Como se chega a ser diretor". "Chega-se a ser diretor auto-definindo-se como tal" (DE MARINIS, 2005, p. 153, tradução nossa).

Finalmente, cabe dizer que, no resgate da trajetória criativa dos espetáculos, a pesquisa utilizou, como instrumentos de coleta e análise, a memória dos corpos dos atores, os cadernos de processo dos atores e da direção, registros em vídeo, matérias da imprensa, depoimento de espectadores e a realização de uma entrevista semi-estruturada com cinco atores da companhia. O critério para escolha dos atores entrevistados recaiu nos quesitos desejo e disponibilidade de participação, tempo de permanência na companhia e alguma implicação com os espetáculos analisados, seja no âmbito da cena, da produção ou da cenografia. Os atores entrevistados foram Ana Carolina Moreno, Denis Gosch, Juliano Rossi, Luciana Rossi e Roberta Savian, os quais integram o coletivo da Santa Estação Cia de Teatro desde a sua criação.

Compõe essa dissertação, em anexo, um ensaio denominado Efêmeras memórias de um encontro (escritos de uma fã desavergonhada) o qual traz *minhas impressões emocionadas* com relação ao trabalho da encenadora Ariane Mnouschkin e do Théâtre du Soleil, o currículo dos integrantes da Santa Estação Cia de Teatro e uma edição em DVD com imagens dos espetáculos *Parada 400: convém tirar os sapatos* e *A Tempestade e os mistérios da ilha* e, ainda, uma edição com depoimentos dos atores da companhia.

Esse estudo apresenta, portanto, uma reflexão e análise, provavelmente, com suas incertezas e imprecisões, abundante de certa nostalgia, que procurou, ao reportar-se às experiências vividas, tomando-as como um pensamento-criação, produzir tensionamentos, diálogos e conexões entre a prática e a teoria teatral.

Nessa articulação de pensamentos e práticas, sons e palavras, desejos e frustrações que é tecer uma escrita ou criar um espetáculo, finalizo essa introdução e convido o leitor a percorrer as futuras páginas com uma citação do dramaturgo sueco Johan Augusto Strindberg, que me parece oportuna, pois descreve os estados dos que vivenciam processos de criação, sejam eles de escrita ou de composições artísticas:

Não sei bem como escrevo. Tudo começa com uma espécie de fermentação, algo assim como uma febre agradável, que se transforma em êxtase ou embriaguez. E quando termina, o mundo volta a ser tão fastidioso como antes, até a vez seguinte.

Johan Augusto Strindberg

1 O PROCESSO PENSAMENTO-CRIAÇÃO

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Me ajuda a olhar!

Eduardo Galeano

É tanta a imensidão e a beleza do teatro e há tantas escapatórias, desvios e rupturas e caminhos e descaminhos, que os meninos-homens que o descobrem têm a necessidade de que alguém os ajude a olhá-lo, ou pelo menos, olhe com eles. O mar se transforma seguindo um movimento. Os meninos homens se movimentam tramando encontros, criando e compondo possíveis conexões, desestabilizando-se e gerando possibilidades. São destes encontros que essa dissertação trata.

Lehmann (2007) defende, em seu livro *O teatro pós-dramático*, que o teatro a partir dos anos 70 passou por transformações que modificaram o seu modo de pensar e fazer, criando novos princípios estéticos para organização do espetáculo. Se a encenação mudou e estamos frente a um novo teatro, provavelmente o *modus operandi* de construção do espetáculo também mudou. Essa constatação me leva a considerar que os procedimentos técnicos tradicionais de encenação empregados no teatro moderno não mais se ajustam às novas concepções estéticas. Não tenho a pretensão com esta pesquisa de apresentar um método para construir espetáculos do novo teatro, apenas procurei operar deslocamentos que dialogassem com as experiências de criação que venho investigando na Santa Estação Cia de Teatro e que de certa forma tangenciam os elementos que constituem a concepção de teatro pós-dramático defendida por Lehmann.

Quando penso em processos de criação em teatro e como se estabelecem as operações, penso em linhas que se movimentam e se conectam sem terem partido de um começo e sem objetivarem um fim, ou seja, quando os ensaios *iniciam* o *começo* já existia, e quando o espetáculo é *finalizado* não é um *fim*, pois ele ainda é

processo, ainda é meio. Peter Brook (1994) atesta que um espetáculo pode encontrar sua consistência na noite de estréia, ou seja, ao final do processo, mas o mesmo espetáculo tem que encontrar sua forma novamente a cada noite, pois ainda é meio.

Procede-se como um mapeamento de possíveis materiais cênicos a serem parte constituinte da trama cênica do espetáculo ou do experimento teatral. O conceito de mapa é apreendido de Deleuze e Guatarri (1995, p. 33) “[...] um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”. Robert Lepage (apud IRVIN, 2003, p. 62), importante encenador canadense contemporâneo, recorre à configuração cartográfica ao iniciar os trabalhos com seus atores: “una cosa que siempre he hecho es empezar a ensayar con un mapa. La compañía dibuja y vuelve a dibujar, y al final los dibujos revelan algo sobre el espectáculo”¹. Estes desenhos geográficos cênicos se constroem a partir de diferentes agenciamentos. Não percebo a linguagem teatral submetida, hierarquicamente, a apenas um de seus elementos constituintes, ou seja, o texto dramático, o cenário, a iluminação ou a qualquer outro. Ao entender o teatro e os processos de direção sob esta configuração, elegi como meios deste estudo os processos de encenação desenvolvidos na construção de espetáculos da Santa Estação Cia de Teatro, cujos procedimentos de direção se configuraram a partir de conduções sobre e no corpo dos atores de forma a provocar agenciamentos múltiplos que engendraram composições cênicas².

Para a análise destes processos encontrei no pensamento filosófico de Deleuze e Guatarri alguns conceitos que se transformaram em ferramentas para o movimento dos meus pensamentos conceituais e artísticos, que apresento nesta dissertação. O encontro com esses filósofos seu deu no ano de 2000 [para Deleuze e Guatarri (1992), as datas se referem a acontecimentos e não remetem a um calendário único, pois muitos agenciamentos se fazem neste mesmo segundo. Há sempre algo que passou ou vai passar por nós. Datas são espaços tempos que mudam a cada instante], quando participei como aluna sem vínculo de um seminário

¹ Uma coisa que sempre tenho feito é começar a ensaiar como um mapa. A companhia desenha e volta a desenhar, e ao final os desenhos revelam algo sobre o espetáculo. (LEPAGE apud IRVIN, 2003, p. 62, tradução nossa).

² Termo a ser abordado no subcapítulo a partir da análise de Lehmann, Deleuze e Guatarri sobre composição.

avanzado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientado pela professora Sandra Mara Corazza. O certo é que li Deleuze, Guatarri e muito pouco compreendi. Em artigo escrito para finalização do seminário, Sandra me dá o seguinte recado: 'Ser "estrangeira" traz um certo "gozo". Que passa, talvez, por uma certa "tontice". – Não sou daqui. Não entendo. Não sei... E também por algum descompromisso, digamos... Quero que te integres não que te "domestiques". Prossiga nesta "costura" dos fatos daqui com os teus – que amas com os quais trabalhas. Penso que será lindo, belo!'

Permaneci estrangeira. O universo de Deleuze e Guatarri ficou naquele acontecimento. Mas, ficou também um desejo em conhecer o desconhecido daquele pensamento. Em 2007, ingressei do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma Universidade e, novamente, me encontrei com esse pensamento filosófico. Eles me incluem superficialmente em seus dizeres. Registro palavras, faço alguns decalques "[...] O rizoma³ é oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques [...]" (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 32), mesmo sabendo que o blefe poderia transparecer.

Na qualificação do Projeto de Mestrado, realizada em setembro de 2008, a banca me alertou para alguns perigos, conforme registro em parecer: "confesso que temo incursões no vasto continente Deleuze e Guatarri, pela sedução desses autores, porque nos atiram, pela potência das suas proposições, em atmosferas bastante desconhecidas, o que sempre dá um frio...⁴", ou então "o rizoma de Gilles Deleuze e Feliz Guatarri é outra conceituação que pode dar a impressão de ter sido lida rapidamente e não tão bem aproveitada⁵". Após essas sugestões o meu impulso foi de abandoná-los e continuar estrangeira, porém, um movimento os colocou novamente em minhas mãos. Aceitei a atmosfera desconhecida e me aventurei nas suas criações "filosofia é a disciplina que consiste em criar conceitos" (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 13). É possível que o aprofundamento ainda seja raso ou de superfície, mas acredito que vale a pena jogar o jogo. Afinal, seguindo as palavras de Deleuze (1992) em sua Carta a um Crítico Severo, há duas maneiras de ler um livro e me levo pela segunda, ou seja, um livro é uma máquina a-significante e o que

³ Rizoma – conceito estabelecido por Deleuze e Guatarri e que será discutido posteriormente.

⁴ Parecer do Prof. Dr. Sergio Andrés Lulkin – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵ Parecer do Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz - UnB

interessa é se funciona e como é que funciona pra cada um. Se algo passa ou não. Não há nada a interpretar, compreender ou explicar. É como uma ligação elétrica. Fiquei ligada! E, como o próprio autor sugere, fui com eles, pois encontro em seu pensamento-ação um meio para afirmar que o processo criativo/encenação desenvolvido para construção dos espetáculos da Santa Estação se configura rizomaticamente e por agenciamentos da matéria corpo e que esse *modus operandi* potencializa a criação.

1.1 Processo Criativo/ Encenação como Rizoma

Para Deleuze e Guatarri (1992) o que define um pensamento, seja artístico, filosófico ou científico, é sempre enfrentar o caos, traçar planos sobre ele, rasgar o firmamento e mergulhar nele, sendo a arte a instância que luta contra o caos para fazer surgir nela uma visão que o ilumina que abre fendas e faz irromper o invisível. Além disso, pensar segundo os autores “é pensar por conceitos, ou por funções, ou ainda por sensações e um desses pensamentos não é melhor que um outro ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensado” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 253 e 254).

Tomo dos autores esse desdobramento entre caos e pensamento considerando que o pensamento artístico, no caso de um processo de encenação, metaforofoseia-se em pensamento-criação, cuja ação é enfrentar o caos e dele fazer surgir a composição cênica. Então, neste estudo, utilizo pensamento-criação como sendo a ação de um ou mais que potencializam a feitura do material, tendo como lastro a composição e que se configura como rizoma.

Encontro em Deleuze e Guatarri (1995) que o pensamento como rizoma é um conjunto de conceitos que se relacionam às circunstâncias. Um sistema aberto que precisa se fazer múltiplo e para ser múltiplo em substantivo é necessário que se subtraia o uno do múltiplo. O encenador Robert Wilson (1999, p. 538) diz ao se referir a encenação: “[...] não devemos fechar algo com uma interpretação fixa. Você precisa deixá-la em aberto”. Os autores refutam a lógica binária ou dicotômica da configuração de um desenho arborescente de pensamento e estabelecem como

forma a enfrentar o caos do mundo, um pensamento rizomático, com todos os seus tubérculos, bulbos, raízes e radículas.

Um pensamento-criação em teatro também se configura rizomaticamente, quando sua prática não se organiza a partir de um pivô ou de um tronco central para onde irão convergir todos os materiais cênicos produzidos. Em outras palavras, a fala dos envolvidos no processo se conecta a outras falas, as ações rompem algumas estruturas, as interferências provocam desvios que podem alcançar atalhos que redimensionam a imagem geradora.

Conforme Deleuze e Guatarri (1995), o rizoma apresenta os seguintes princípios: conexão e heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalcomania. Em relação à conexão e heterogeneidade, qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro. Não se fixa um ponto ou uma ordem. No rizoma, cada traço ou linha não se reporta somente a outras linhas ou traços de mesma natureza ou significância. É possível que as linhas de regimes de signos heterogêneos constituam um agenciamento. Em processos de criação, um signo de matéria corpo pode se conectar a uma estrutura cenográfica ou mesmo a um sistema lingüístico (texto dramático). São de naturezas diferentes e não estão atreladas a uma ordem convergente. Wilson (1999) afirma que o teatro é uma construção arquitetônica no tempo e no espaço e que os elementos que o constituem se inter-relacionam produzindo diferentes sistemas de signos, como por exemplo, uma luz que se move e é ritmo. Assim como a língua, o teatro é uma realidade heterogênea. Segundo Lehmann (2007, p. 141) no teatro de Bob Wilson se encontra “uma heterogeneidade disparatada, em que cada detalhe parece poder ocupar o lugar de qualquer outro”.

Quanto ao princípio de multiplicidade, pressupõe a inexistência de uma unidade, de um ponto convergente, um princípio único. A realidade é a própria multiplicidade, sendo que os processos de subjetivações, totalizações e unificações se produzem nas multiplicidades. Lehmann (2007) aponta que o novo teatro se liberta de um ordenamento centrado na razão e se abre a espaços de sentido e ressonâncias, não estando mais submetido a um só organizador advindo do texto ou da vontade de um diretor.

Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. Os fios ou as hastes que movem as marionetes – chamemo-los a trama (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 16).

A trama cênica ou, a dinâmica cênica, conforme Lehmann denomina, ao se referir ao teatro pós-dramático, é em si a multiplicidade da linguagem teatral, sendo que seus processos se produzem na prática, produzindo combinações de movimentos, sons, palavras e imagens que mudam de natureza ao se conectarem a outras.

O terceiro princípio referido por Deleuze e Guatarri é a ruptura a-significante, ou seja, contra os cortes demasiadamente significantes que separam as estruturas. Nesse princípio, os autores colocam que um rizoma pode ser rompido, fraturado em lugar qualquer e que se movimenta e se retoma em uma ou outra linha, estando sempre em reconstrução.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 18).

São movimentos de desterritorialização e processos de reterritorialização que esse pensamento filosófico define como o princípio do Devir e que não se dá por imitação ou cópia, mas sim por captura de algo que está no fora, não havendo imitação nem semelhança, mas explosão de heterogeneidades nas linhas do rizoma. Cabe uma associação ao princípio do Devir colocada por Lehmann (2007, p. 133) ao fazer uma conexão entre o teatro de Heiner Müller e Bob Wilson “O homem não está separado da paisagem, do bicho e da pedra”. Diz, ainda, que o conceito de ação se dissolve de tal maneira em favor de um acontecimento de metaformoses contínuas que o espaço da ação aparece como uma paisagem modificada por inserções outras.

O trabalho do ator me parece estar em continuo movimento de sair de seu território pessoal e entrar em Devir-personagem, Devir-figura, Devir-performer. A partir de uma proposição de improvisação o ator desterritorializa-se de sua estrutura e captura os estados do personagem e, ao criar alianças e combinações reterritorializa-se em outros devires, fazendo rizoma em suas diferenças.

Devir-Próspero – Devir-pesquisadora –
 - *Meus encantos acabaram e minhas forças que restaram são fracas.*
(Não tenho mais corpo e nem próteses para a substituição).
Mas devo-lhes dizer,
ou fico aqui pelos senhores confinado ou parto para Nápoles,
(Ou fico aqui escrevendo ou sigo para a rua),
Mas peço não me deixem ficar nesta ilha envolto em vinganças
(Não posso mais ficar neste apartamento).
Recuperei meu ducado e quem me fez mal foi perdoado
(Fiz tudo, escrevi tudo, silêncio).
Já não tenho mais arte, espírito ou engenho,
Sem eles o meu fim é o desespero (por enquanto é o que consigo dizer).
Assim como você obtém perdão pelos seus pecados, peço,
Libertem-me desta prisão com aplausos,
Com suas palmas de mãos tão generosas⁶...

Na visão dos autores, é também princípio cartografia e decalcomania. O que Deleuze e Guatarri chamam de mapa ou diagrama de um rizoma é o conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo, assim como a linhas da palma da mão. Acreditam que as linhas são o que constituem as coisas, os acontecimentos, sendo assim cada coisa tem a sua cartografia, onde se marcam caminhos e movimentos. O mapa não é a reprodução do mundo ou a sua representação, isto seria um decalque, uma fotografia, um desenho. O rizoma é diferente, ele é “mapa e não decalque” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 22). O mapa está ancorado na experimentação do real, mas não na imitação do real.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 22).

O rizoma tem múltiplas entradas, o mapa tem múltiplas entradas e é uma questão de performance, oposto ao decalque que volta sempre para o mesmo eixo ou estrutura. O processo criativo em termos de cartografia se faz por múltiplas

⁶ Trecho extraído do monólogo final do personagem Próspero do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha* e inserções/pensamentos da pesquisadora.

conexões de diferentes naturezas, não tendo como um fim a representação do real ou a significação de um texto, mas o agenciamento de imagens, palavras, carnes, gestos, sons ou qualquer outro elemento que se promova da experimentação.

1.2 Linhas de fuga que correm no Pensamento-Criação

Ao capturar de Deleuze e Guatarri o conceito do pensamento como rizoma e projetar um deslocamento desse conceito para falar de teatro, além de considerar o processo criativo como um pensamento-criação que se faz numa configuração rizomática, esboço algumas linhas de fuga que constituem o pensamento-criação acontecido na Santa Estação Cia de Teatro. Como a matéria corpo toma, neste processo, uma dimensão de corpo que opera agenciamentos, proponho uma discussão mais minuciosa no segundo capítulo. São estas e não outras as linhas consideradas, pois percebo serem as que mais vazam e escapam durante os processos de análise.

1.2.1 Composições Cênicas

Em sua abordagem sobre o teatro contemporâneo, Lehmann (2007) apresenta o teatro pós-dramático como um novo teatro e destaca que a categoria mais adequada a essa denominação não é a de ação, mas a de estado e situação e, também, que o mesmo nega o encadeamento do enredo, mas que se assenta não mais pela dinâmica dramática e sim por uma dinâmica cênica. Acrescenta, que, mesmo havendo atores representando personagens, o que o teatro mostra é mais uma composição do que uma história. Diz, ainda, que "o teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas" (LEHMANN, 2007, p. 114). Aproprio-me dessa observação para considerar composição cênica os materiais produzidos durante os encontros de trabalho e que modificados, alterados, transformados constituíram a tecedura da trama cênica. Compor significa colocar em agenciamento corpos, imagens, espaço e tempo, sons, palavras, gestos e outros tantos movimentos de diferentes naturezas. Eugenio Barba (1995, p. 158) utiliza o termo montagem para designar a composição "Compor (colocar com) também

significa montar, juntar, tecer ações junto: criar a peça". O diretor, inventor da Biomecânica, Vsevolod Meyerhold (*apud* De Marinis, 2005) aponta como uma especificidade do trabalho do diretor de teatro a habilidade compositiva.

Deleuze e Guatarri (1992, p. 247) abordam a arte definindo-a da seguinte forma: "Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte". Dizem ainda, que a arte é a única coisa no mundo que se conserva e se conserva por um bloco de sensações que, segundo os autores, é um composto de perceptos e afectos.

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 213).

A arte é um bloco de perceptos e afectos que se faz pelo verbo compor, sendo a única instância humana que se conserva tendo a duração de seu suporte. Sendo assim, qual seria o suporte da linguagem teatral? Pensar no corpo como um suporte ou material da arte teatral significa separar o ator de seu corpo. Bom, mas o ator é seu próprio corpo em estado de composição, então, a composição cênica seria o bloco de sensações que se conserva, mesmo que sua duração seja o tempo de uma encenação. Renato Ferracini (2003, p. 86), procurando discutir o tema do corpo-cotidiano e corpo-subjétil (conceito defendido pelo autor em sua tese de doutorado), nos faz pensar que poderíamos aceitar o corpo do ator, não como um bloco de sensações que se conserva em si, como um suporte durável, fixo, fechado e imutável, possível de ser repetido exatamente igual, mas sim como um bloco de afectos e perceptos que se constroem no momento da encenação. Sendo assim, o teatro se faz por um bloco de sensações que configuram as composições cênicas as quais também se constroem no tempo da atuação. Que procedimentos desencadeiam o agenciamento de corpos e outros corpus de diferentes naturezas para a instalação de composições cênicas? Vale destacar que existem infinitos processos criativos e, conforme nos diz Polly Irvin (2003, p. 7) "las diferencias entre

los papeles que desempeñan todos estos directores cambiam según su tradición cultural, su metodología, sus primeras influencias o incluso su personalidad”⁷. Conforme comentado anteriormente, esta investigação está centrada em processos que tangenciam especificidades do conceito de pós-dramático, cujo espetáculo vai se construindo ao longo da própria experimentação. Atores, diretores, cenógrafos, iluminadores expõem sensações e criam uma arte que não existia antes, nem visualmente, nem em palavras, nem em ações.

1.2.2 O Espaço da Improvisação

*Tudo se move. Todas as coisas se desenvolvem e progridem.
Tudo repercute e ressoa.
De um lado para outro, a linha nunca está reta.
De porto a porto, uma viagem.
Tudo se move... Como eu! [...]*

Jacques Lecoq

A pesquisa considerou a improvisação uma zona de trabalho intensa junto ao pensamento-criação, que se fez surgir como um meio profícuo e importante para o agenciamento dos corpos que compõem. Os agenciamentos de corpos se estabeleceram a partir de improvisações de diferentes naturezas, ou seja, corpo-corpo, corpo-espaco, corpo-situação, corpo-imagem, corpo-texto, partindo ou não de um sentido.

A utilização de uma zona de improvisação como procedimento de trabalho se fez potente, quando fui aluna da professora e diretora teatral Maria Helena Lopes, por sua vez aluna de Jacques Lecoq. Anos mais tarde integrei como atriz, o Grupo Tear⁸. Essa experiência durante os anos de trabalho ao lado de Maria Helena Lopes influenciou e contribuiu na prática desenvolvida hoje, como diretora, junto aos atores da Santa Estação Cia de Teatro. Lembro-me de que, não raras vezes, a minha sensação, ao entrar em cena para improvisar, era de total pavor. Pavor, pois eu não

⁷ A diferença entre os papéis que desempenham todos os diretores alteram-se segundo sua tradição cultural, sua metodologia, suas primeiras influências ou sua personalidade (IRVIN, 2003, p.7, tradução nossa).

⁸ O grupo Tear forma-se em 1980, sob a direção de Maria Helena Lopes, com a intenção de criar espetáculos com base na investigação de linguagens e estilos de interpretação. Simultaneamente, investe na preparação dos atores e tem a improvisação como fundamento para a criação e a formação continuada. (enciclopédia Itaú Cultural – Teatro).

sabia o que fazer, para onde ir, o que dizer. Pavor, porque dificilmente algum resultado positivo se estabeleceria. Houve momentos em que eu apenas dava um passo à cena e Maria Helena me mandava sair, pois meu corpo não apresentava o estado necessário para o jogo. Quase sempre era um não: não está bem, não foi verdadeiro, não está acontecendo... Segundo Lecoq (1997, p.17) o erro é interessante e não existe nada absoluto sem o erro, sendo este não apenas aceitável, mas necessário para a continuação da vida. "Um grande erro é uma catástrofe, um pequeno erro é essencial para fazer crescer a existência. Sem erro, não existe movimento. A morte vem".

Maria Helena muito pouco explicava ou esclarecia ou mesmo indicava com precisão sobre o que deveria ser feito para que algo de "bom" acontecesse em cena. Talvez sua intenção fosse a de um corpo em estado de disponibilidade, alerta, engajado na ação, que circula em devires do cotidiano e devires da cena. Um devir-corpo operador de composições, que por sua vez transita numa zona de jogo. Encontro em Lecoq (1997, p. 27) que o jogo verdadeiro só pode se fundamentar na reação de um ator ao outro e se constrói a partir da escuta e do silêncio "Fique quieto, jogue, e o teatro nascerá". Aderir à zona de jogo pressupõe um estado em que o corpo se esvazia de qualquer tentativa racional de fazer e, ao escutar, movimenta-se e deixa-se afetar pelos outros. "Outros" que considero não apenas o ator que está em cena, como também o espaço, o tempo, o espectador, a música, as palavras, os objetos, enfim todas as dimensões capazes de se conectarem e se alterarem numa sucessão de ressonâncias.

Quando falo em improvisação como um modo que visa à preparação do ator e como um dos caminhos para a criação de composições cênicas, recorro ao texto de Eduardo Galeano, no Livro dos Abraços, procurando exemplificar a questão do prazer de estar em cena, princípio inerente aos processos da Santa Estação Cia de Teatro:

Eu nasci e cresci debaixo das estrelas do Cruzeiro do sul. Aonde quer que eu vá, elas me perseguem. Debaixo do Cruzeiro do Sul, cruz de fulgores vou vivendo as estações do meu destino. Não tenho nenhum deus. Se tivesse, pediria a ele que não me deixe chegar à morte: ainda não. Falta muito que andar. Existem luas para as quais ainda não latí e sóis nos quais ainda não me incendiei. Ainda não mergulhei em todos os mares deste mundo, que dizem que são sete, nem todos os rios do Paraíso, que dizem que são quatro. Em Montevidéu, existe um menino que explica:
- *Eu não quero morrer nunca, porque quero brincar sempre* (GALEANO, 2005, p. 267).

O trabalho com a improvisação permite que o ator estabeleça nupcias entre ele e sua criança, àquele devir que deseja brincar e compor sempre. Assim como afirma Simon McBurney (apud IRVIN, 2003, p. 75), formado pela École de Mime de Jacques Lecoq e diretor artístico do Théâtre de Cumplicité, com relação ao estado de jogo: "Tive um maestro que me dijo: Si um actor há olvidado lo que es jugar como um niño, no debería ser actor"⁹.

Para Deleuze (1998, p. 10), "os devires não são fenômenos nem de assimilação e nem de imitação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, nupcias entre dois reinos". Esse movimento de algo que não se torna, porque quando se torna já é outro, tem eco no que entendemos por estado de jogo. O ator ao jogar já não é o que era antes e quando afetado pelo jogo de "outros" não é mais o que foi. "O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo do hoje" (HERÁCLITO). O estado de jogo é um espaço indeterminado, onde não se pode discernir, separar, diferenciar atores e figuras da ficção, pois um não se torna o outro, mas algo se move por eles, os atravessa, por eles passa.

O desejo do ator em tornar-se outro, provocar mudanças constantes, de inventar pensamentos-ação e com estes jogar nos remete ao estado das crianças ao brincarem, "que se divertem num jogo extremamente vivo e contagiante" (CHACRA, 1991, p. 82). Philippe Gaulier - ator, diretor e professor com quem tive uma experiência de clown e bufão - defende, segundo Lúcia Romano (2005), que o treinamento físico do ator tem a função de investigar, a partir do corpo, um princípio fundamental de seu trabalho que é o prazer do jogo e a alegria da improvisação. Diz Gaulier (apud ROMANO, 2005, p. 52) "[...] Eu sempre pedi ao professor de movimento para alegrar-se com os estudantes, para diverti-los, para fazê-los descobrir os abismos, os deslizamentos e as quedas vertiginosas, os equilíbrios precários e os mergulhos amedrontadores". No trabalho investigativo da companhia buscamos sempre - seja uma improvisação puramente física, seja uma improvisação de situação, de narrativa, com figuras ou personagens ou mesmo a partir de

⁹ "Tive um maestro que me disse: Se um ator esqueceu como é jogar como uma criança, não deveria ser ator." (SIMON, apud IRVIN, 2003, p. 75, tradução nossa).

fragmentos de textos - invocar o devir-criança, pois é desse movimento que o teatro escapa e vaza para além do corpo do ator.

1.2.3 A Dramaturgia do Ator

De Marinis (2005) coloca o trabalho do ator como um trabalho dramaturgico, não no sentido do ator que escreve textos (como em Molière, Shakespeare, Dario Fo), mas se referindo às habilidades de inventar e compor por meio de ações físicas e vocais. Continua afirmando que se trata de uma vertente do teatro contemporâneo, começa com improvisações e chega até a fixação de partituras. Avança na discussão dizendo que o crescimento do teatro de ator superaria a função da direção teatral. Alerta que superar significa ultrapassar avançando, visto que o ator contemporâneo está em condições de ter mais autonomia em relação ao diretor, ou seja, de oferecer a este um material cada vez melhor finalizado e ser de sua responsabilidade a montagem, convertendo-se no seu próprio diretor. Neste estudo, não penso a relação diretor-ator segundo tal configuração, e muito menos que a figura do encenador tenderia a desaparecer, em virtude de uma maior autoria em relação à obra por parte dos atores.

Tomo de Deleuze e Guatarri o conceito de rizoma como possibilidade de um pensamento-criação que se faz por meio de múltiplas entradas, em que diretores e atores agenciam composições por meio de seus corpos constituídos de linhas e fluxos e que se realiza pela experimentação e não por uma significação a priori. Portanto, neste rizoma-teatro, pensamento-criação, a existência de singulares funções é inerente à multiplicidade do próprio teatro. Juntos e cada vez mais simbiotizados - simbiose=simpatia - para Deleuze e Guatarri (1998, p. 66) "é o esforço ou a penetração dos corpos", diretores e atores enfrentam o caos, fazendo proliferar dele qualquer coisa de inesperado, um material possível de conectar-se a outro e a outro e a outros num continuum de composições cênicas.

Os processos de criação dos espetáculos da Santa Estação Cia de Teatro se caracterizaram por caminhos de criação em que os integrantes deste coletivo, ao desempenharem funções específicas (ator, diretor, cenógrafo, dramaturgo, etc.), têm

responsabilidades análogas e compartilhadas para a feitura do espetáculo, ou melhor, definindo, todos se agenciam em processos coletivos.

Neste *modus operandi* de trabalho, o ator toma um espaço muito significativo, pois deixa de ser apenas um executor das indicações do encenador ou um intérprete das palavras de um texto dramático, para, em colaboração, assumir o papel de artista de pensamento-criação, o qual, ao compor blocos de sensações tem em seu corpo as trilhas, os desvios e as conexões para a construção total do espetáculo. Para Lehmann, o novo teatro se liberta de um ordenamento centrado na razão, estando mais próximo de ser uma disposição de sentidos e ressonâncias, não mais submetida a um só organismo. Afirma, ainda o autor, que se trata mais da presença autêntica dos atores individuais, que não aparecem como meros portadores de intenção exterior a eles e desenvolvem uma lógica corporal própria que se faz por impulsos latentes, dinâmicas energética do corpo e do sistema motor (LEHMANN, 2007, p. 49). O ator contemporâneo ao evidenciar sua corporeidade e qualidades expressivas precisa otimizar suas competências e para tanto passa a transitar pelo teatro dramático, o circo, a dança, a *performance*, o teatro-musical. Nesse sentido, Lúcia Romano, alega que ao "reconsiderar o valor da fisicalidade, o teatro físico, modifica os meios expressivos do intérprete, agregando ao trabalho do ator novas preocupações e procedimentos artísticos" (ROMANO, 2005, p. 190). O ator contemporâneo não mais apóia seu trabalho apenas em habilidades para dizer um texto ou representar um personagem dramático, ele passa a ser um criador que "apresenta características em busca de constituir em si mesmo maneiras eficientes para a realização das experiências cênicas que fundamentam o aparecimento de todas as formas de teatralidade do corpo" (ROMANO, 2005, p. 194). Visando a produção de sentido vinculada as manifestações do seu corpo, o ator compõe figuras ficcionais, diferentes da noção de personagem psicológico, que serão canais transmissores de qualidades, de sensações, de processos, de combinações de fragmentos de experiências vividas e de memórias.

Frente a um novo modo de operar na construção de um sentido colaborativo e de compartilhamento, alguns procedimentos e metodologias de trabalho se esboçam. Miriam Rinaldi, atriz do Teatro da Vertigem, (2006, p. 136) toma de Schechner a noção de *workshop* como sendo "a mais efetiva expressão autoral dos

atores em processos colaborativos”. Diz a autora que Schechner teria sido um dos primeiros a definir tal procedimento e que o conceitua como uma fase ativa de pesquisa, de exploração de diversas possibilidades, sendo o espaço da experimentação. Esse movimento do pensamento-criação é reconhecível na obra da coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch junto ao seu coletivo de trabalho. Ela opera a partir de perguntas sobre as quais o espetáculo se estruturará, conforme atesta Ruth Amarante em entrevista à Ciane Fernandes: “Ela começou a fazer umas perguntas para a companhia, e deixava a pessoa livre para responder como quisesse. Você poderia responder em forma de movimento ou fala, ou o que lhe desse na telha [...]” (AMARANTE apud FERNANDES, 2000, p. 161). As questões colocadas aos atores e bailarinos circundam um vasto universo, onde cada ator ou bailarino deve responder a essa provocação propondo uma ou mais cenas, onde articulará materiais heterogêneos de atuação, sem uma necessária produção de significado ou ilustração de narrativa e nem apresentação de personagem. Segundo Carlos Martins e Marcelo Evelin (*apud* HOGHE; WEISS, 1989) Pina Bausch conecta movimentos da infância, sonhos, medos, desejos, habilidades, enfim, um universo de possibilidades onde cada ator bailarino é invocado a imprimir sua visão pessoal à cena.

Quando se trabalha nesta perspectiva, o que se pretende é um chamamento às singularidades inerentes à multiplicidade do pensamento-criação, evocando as experiências individuais e co-responsabilizando os atores pela criação, entretanto, não se quer o vivido em si, mas sim o vivido re-sentido-re-sentido-re-composto. Para elaboração dos espetáculos da companhia, os atores sempre foram evocados a apresentar um material cênico elaborado a partir de motes indicados pela direção. Os motes se tornaram uma prática e uma ferramenta importante para o desenvolvimento de uma dramaturgia pessoal do ator.

1.2.4 Os intercessores - O coletivo

Dezembro de 2005. Projeto Shakespeare para crianças.

Texto: a Tempestade.

William Shakespeare, ator, autor e um dos principais autores da dramaturgia mundial.

*Muitos homens e mulheres envolvidos na criação.
Uma ousadia: dialogar com o universo infantil.
Incertezas, leituras, referências, vontades e escolhas.
Ainda está escuro.
Março de 2006.*

*Iniciado o processo de criação junto aos atores.
Já não estou tão só, pensei. No coletivo nos movemos.
Meio nômades, meio sem fronteiras nos deslocamos através de
diferentes territórios. Improvisamos situações, construímos
seqüências, brincamos de heróis, lembramos o primeiro amor,
resgatamos memórias, vinganças e desejos.
Fomos e nos deixamos afetar.
Criamos e produzimos a nossa Tempestade...¹⁰*

O texto acima evidencia, sinteticamente, por quais caminhos a companhia navegou para a montagem do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha*, durante um ano de trabalho intenso e diário. Como já colocado no subcapítulo relativo à dramaturgia do ator, a Santa Estação opera, para a feitura de suas montagens, por processos criativos que adquirem a forma de coletivos de trabalho.

Capturo de Deleuze o conceito de intercessores, produzindo um deslocamento para o trabalho de grupo, a partir da sua afirmação:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formarmos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando isso é visível [...] (DELEUZE, 1992, p. 156).

¹⁰ Fragmento de texto extraído do programa do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha*.

Digamos, então, que atores funcionam como intercessores da direção e que esta se exprime a partir de uma relação de cumplicidade, em que um captura os movimentos do outro. Atores também se tornam seres criadores numa relação de vizinhança, quando as interferências da direção deflagram a criação atoral, essencial em processos colaborativos e de teatro de grupo. Trabalham juntos e operam impossibilidades. Deleuze (1992) coloca que um criador é aquele que cria suas próprias impossibilidades e ao mesmo tempo cria um possível. O impossível provoca a abertura para as linhas de fuga, a brecha que constitui a criação. Os coletivos, os teatros de grupo, os processos colaborativos são as séries de intercessores que possibilitam um teatro possível, apesar das impossibilidades que advêm desta prática. No caso da Santa Estação, durante a montagem da *Tempestade*, nós havíamos criado inúmeras impossibilidades: fazer Shakespeare para crianças, manter um coletivo de trabalho (trinta e dois profissionais) por cerca de nove meses, aproximar a palavra de Shakespeare da palavra contemporânea, manter a linguagem do corpo numa montagem de um texto clássico, entre outras. Só foi possível criar um possível, porque de alguma forma as impossibilidades nos agarravam pelo pescoço (referência à expressão usada por Deleuze) e coletivamente assim, meio desacomodadamente, nos colocávamos em movimento. No capítulo sobre as especificações dos processos, apresentamos mais detalhadamente os possíveis e os impossíveis do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha*.

Voltando à questão de teatro de grupo, o encenador Antonio Araújo (2006) faz uma distinção entre os modos de se fazer teatro, nas décadas de 60, 70 e início de 80, denominado de criação coletiva e a dinâmica que hoje os grupos se organizam, ou seja, os processos colaborativos. Nas criações coletivas, segundo o autor, havia um desejo pela diluição das funções artísticas ou a sua relativização. As funções de encenador, dramaturgo, figurinista, cenógrafo, iluminador eram compartilhadas e realizadas por todos os integrantes do grupo. Já os processos colaborativos constituem-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de funções específicas, têm igual espaço de proposição e produzem uma obra de autoria compartilhada, mas que cada profissional tem a palavra final e responde por sua respectiva área.

André Carreira e Daniel Olivetto (fonte), em pesquisa realizada entre diferentes grupos do Brasil, destacam alguns elementos que caracterizam os processos coletivos ou colaborativos. Citam os autores: o ideal coletivo, o projeto estético definido, a manutenção de um núcleo estável de pessoas, a cumplicidade entre os integrantes, o desenvolvimento de pesquisas de linguagem; tomada de decisões horizontalizada, atores e diretores estão no mesmo nível de importância e a existência de um trabalho continuado que se estenda para além das montagens de espetáculos. Destacam, ainda, a valorização da figura do ator na construção da trama cênica e na própria definição dos rumos da encenação em sua totalidade.

O pensamento-criação constituiu elemento de base de toda a composição cênica nos processos da Santa Estação Cia de Teatro e por isso toma aqui o caráter de objeto fundamental da reflexão dessa dissertação. Esse pensamento-criação articula seu movimento a partir de operações sobre e no corpo criador, as quais consideramos estratégias para a construção de composições cênicas: operação corpo-movimento, operação corpo-memória, operação corpo-jogo, operação corpo-dramaturgia e operação corpo-texto. Os elementos da criação não se deram de forma isolada; pelo contrário, se estabeleceram em zonas de mistura, entrelaçamentos, conexões, interferências, cruzamentos e sobreposições.

2. O CORPO QUE OPERA

Não há pensamento que não passe pelo estômago

Heiner Müller

Fechei os olhos e vi um esqueleto. As carnes não estavam. Fechei novamente os olhos e vi uma mulher farta de carnes. Ali estava um corpo. Um múltiplo. Um algo de carne, ossos, pele, sensações, memória, tempo e espaço. Era uma mulher, talvez fosse mãe. Podia ter sido uma dançarina de "Peep Show" (MÜLLER, 1993, p. 23), moradora de Hong Kong, Dubai, São Paulo, Nova York. Era negra, talvez. Quem sabe será lésbica. Provavelmente uma assassina. Um corpo-Medéia¹. Um corpo humano, um humano-ator, um humano-diretor, um humano corpo-artista. *Um corpo que é, é ele próprio na sua existência, sendo "[...] uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energias e fluxos [...]"* (LEHMANN, 2007, p. 332). Um corpo-Medéia¹ somente se fará existir no palco, num corpo-ator, no jogo de corpos-atores, no espaço do teatro, porque é nessa forma de arte que o corpo humano ganha a dimensão de existência primeira. Se não se corporificar Medéia, ela é tão somente texto dramático, imagem, personagem da literatura, literalidade e não teatralidade. É preciso ser corpo para ser teatro, pois "em nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro [...]" (LEHMANN, 2007, p. 331).

Estudiosos do teatro contemporâneo convergem seus entendimentos a respeito de abordagens do corpo, as quais consideramos pertinentes ao nosso pensamento sobre corpo, corpo-humano, corpo-humano-ator. Lehmann (2007), afirma que o teatro feito antes da modernidade percebia a realidade física do corpo apenas de forma incidental e considerava-o como um organismo a ser disciplinado, treinado e moldado a uma significação, não raras vezes, atrelado aos conflitos espirituais de personagens dramáticos. Aponta ainda que eventuais eram as manifestações teatrais onde o tema central era a corporeidade e dá como exemplo as comédias antigas, nas quais havia a exibição do phallus, as torturas do inferno no

¹ Referência à personagem Medéia da peça *Medeamaterial* de Heiner Müller.

teatro cristão, as doenças de personagens como Woyzeck, a corcunda de Gloucester. Já na modernidade aparecem temas que ser tornariam possíveis como sexualidade, cor de pele, juventude, velhice, etc. Aponta o dramaturgo alemão Heiner Müller como responsável por realizar uma fusão entre homem e máquina “[...] o meu cérebro é uma cicatriz. Quero ser uma máquina. Braços para agarrar pernas para andar nenhuma dor nenhum pensamento [...]” (MÜLLER, 1987, p. 31). Segundo Lehmann o teatro pós-dramático faz do próprio corpo o seu objeto e o compreende não como um significante e sim como um agente provocador da experiência. Afirma que “o processo dramático se dá *entre* os corpos; o processo pós-dramático, no corpo” (LEHMANN, 2007, p. 336).

É nesse sentido que Lúcia Romano ao examinar a cena contemporânea identifica o teatro físico, sendo um segmento da prática teatral, onde se evidencia uma conexão entre teatralidade e corporeidade, no qual se afirma o corpo no espaço como condição *à priori*, estando o teatro físico num lugar de fronteira entre a dança e o teatro, “[...] um local habitado pela ênfase na corporeidade [...]” (ROMANO, 2005, p. 36).

No contexto dos teatros pós-dramáticos e físicos o plano de composição cênica é *o corpo que é* em sua própria materialidade e se articula não por significado, mas pela presença, sendo em última instância, energia, intensidades e fluxos. Lehmann sugere que as novas imagens corporais do teatro pós-dramático podem ser mais bem compreendidas quando pensadas na dança, pois “a dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação” (LEHMANN, 2007, p. 339).

Eugenio Barba, diretor teatral que teceu estudos acerca do comportamento humano em estado de representação, denominado de Antropologia Teatral, defende a idéia de um corpo-ator cuja presença, energia cenicamente viva, possa atrair de imediato a atenção do espectador. Afirma ainda, que a presença se dá num nível pré-expressivo, pragmático e nesse sentido o ator pode ter como objetivo principal trabalhar a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado (BARBA, 1995, p. 188).

2.1 O corpo que é

Considerando a corporeidade como território primeiro da linguagem teatral, cabe apontar as abordagens sobre o corpo, as quais tomamos como referenciais para o nosso pensamento-criação. Existem múltiplos e pertinentes pontos de vista sobre as questões de corpo, entretanto, conforme Jose Gil, filósofo português, por vezes tão “diferentes e muitas vezes inarticuláveis” (GIL, 2001, p 67).

Carregamos em nossos corpos um pensamento extremamente enraizado de que o homem, em algum momento de sua existência, foi separado em corpo e mente. Essa visão mecanicista promove um duelo das partes: de um lado temos um conjunto de órgãos que funcionam como uma máquina perfeita, com suas imperfeições, subordinado hierarquicamente a um mente/alma racional, que se percebe responsável pelo comando deste mesmo corpo a ela entregue. Essa visão dualista se evidencia em algo como se o homem fosse um “*alguém* que habita alguma *coisa* separada dele” (MIRANDA, 2008, p. 11). Segundo Renato Ferracini (2006) esse pensamento remonta aos tempos gregos; entretanto, foi no século XVI, por meio de Descartes, com sua famosa afirmação, *penso logo existo* que o conceito de corpo como um receptáculo da alma se consolidou. Tal pensamento prossegue o autor, percebe o corpo como um conjunto de peças que podem ser consertadas, ou ainda aprimoradas e que tem na sua essência uma substância diversa à da alma ou mente. “Corpo e alma, depois de Descartes, passam a ser substâncias separadas de essências diferentes” (FERRACINI, 2006, p. 114).

O modo mecanicista de pensar o corpo, separando-o da alma ou mente, contaminou diversas áreas do conhecimento humano, inclusive e muito fortemente as artes. Sendo o teatro uma arte que se realiza no corpo do ator, muito freqüentemente, pensamos este corpo como um instrumento ou ferramenta que aprimorado pode desempenhar melhor a sua função. Ao entendermos o corpo como um veículo que expressa conteúdos internos e que é habitado por *alguém*, superior hierarquicamente, e que esse *alguém* o manipula e controla, como um instrumento de trabalho estamos de alguma forma corroborando um pensamento dualista. Neste sentido Sandra Meyer alega que:

A visão de um “piloto”, que trata de manusear bem sua máquina corporal a serviço da expressão, ainda que valorizado o papel do corpo, revela a separação entre corpo e mente que ainda contamina o fazer teatral (MEYER, 2003, p. 120).

Meyer (2003) prossegue afirmando que o ator do século XX precisou entender que tinha um corpo e teve que desenvolver técnicas específicas para aprimorá-lo; entretanto, ainda era um corpo ferramenta/instrumento, comandado por um “bom” piloto. Assim, a equação inverte-se: atores extremamente *virtuoses* de um corpo que subjuga uma mente racional, que deve necessariamente aquietar-se e dar lugar à exuberância corporal. Ferracini (2006) expõe o risco da inversão dos papéis:

Além de incorporarmos essa dicotomia, há ainda outro risco que é o de invertermos essa relação mente/corpo. Numa radicalização da crítica a essa divisão, continua-se dividindo, mas agora com uma subordinação da mente ao corpo. O corpo diz, o corpo deve falar, o corpo deve suprimir o pensamento. A mente atrapalha. O pensamento atrapalha. A racionalização atrapalha. A radicalização é a mesma, simplesmente vira-se o jogo. Trocam-se as cartas. Ainda continuamos divididos, separados. (FERRACINI, 2006, p. 113).

Outro ponto que se pode depreender dessa discussão está relacionado “ao fluxo de informações entre o dentro e o fora do corpo” (MEYER, 2007, p. 135). Uma visão dualista também faz considerarmos o corpo como um algo com um dentro e um fora, um interior e exterior, um centro e sua periferia. Um pensamento arborescente, que compreende o corpo com um centro ou interior, do qual partem raízes significantes para periferia, com diferentes graus hierárquicos. Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado enfatiza que as metodologias do teatro concebem as emoções e sentimentos vinculados à esfera mental e que o trabalho corporal visa aflorar as potencialidades expressivas do corpo, compreendendo-o como um instrumento à “ser afinado para expressar e responder à ação interior”, estabelecendo uma relação de causa e efeito. Diz ainda que pensar o corpo do ator como um instrumento para tornar visível o invisível, ou seja, um canal para expressar os “sonhos, imagens, emoções, a alma” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p. 49), é um fruto de um pensamento impregnado pela visão cartesiana.

2.2 O corpo que é multiplicidade

Um corpo-Medéia. Um corpo que é e. Uma mulher que traz na carne vermelha de seus filhos o desejo. Que pelo desejo se moveu para um assassinato, e para prostituição e para o casamento e para uma relação homossexual e para um movimento dançado. E que no vazio quer habitar, não mulher, não homem. Um não sujeito. Um corpo que cria alianças, que se faz rizomático, pois “[...] tem como tecido a conjunção ‘e... e...e...’ ” (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 17).

Cena Jogo-Medéia: Da teia desce uma cama que é disposta ao alto. Duas figuras de mulher com máscaras mortuárias trazem uma rapariga para o palco e colocam-na de costas para a cama. Vestem a noiva. [...] Ele rasga o vestido de noiva e toma posição encostado a ela. Projeção: Sexo. [...] a barriga da mulher incha até arrebentar. Projeção: Parto. As máscaras mortuárias femininas tiram da barriga da mulher uma criança, desamarram-lhe as mãos, põem-lhe o filho nos braços. Ao mesmo tempo, as máscaras mortuárias masculinas carregaram de tal modo com armas o homem que ele já só consegue andar de gatas. Projeção: Morte. A mulher arranca o rosto, desmembra a criança e lança os pedaços na direção do homem. Da teia caem sobre o homem escombros membros entranhas. (MÜLLER, 1997, p. 39).

Outra questão que se coloca é de que o ator é possuidor de um corpo e este é seu objeto de investigação, pesquisa e trabalho. O ator, para alguns, é intérprete das inquietações, dramas e situações do homem. Valère Novarina discorda dessa afirmação alegando que “não se trata de composição de personagem, mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco (NOVARINA, 1999, p. 21)”.

“Respirar de uma outra maneira” (FERRACINI, 2006, P. 337) em relação às questões de corpo e questionar um pensamento dualista cartesiano que separa mente e corpo, é uma perspectiva que tem sido discutida e ampliada. Meyer (2003, p. 120) traz como exemplo o encenador Eugenio Barba que refuta o conceito de um corpo-ferramenta quando sustenta a idéia de o corpo não pode ser considerado um instrumento que se pode forçar a ter expressão (BARBA, 1995).

No processo de reformulação das metáforas corporais e de articulações de novas abordagens Christine Greiner apresenta a relação sintonizada entre o pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Antonin Artaud (1896-1948) como um ponto de partida importante para uma nova visão de corpo, marcando a

passagem do século XIX para o XX. Vai além, afirmando que autores como Susan Sontag e Jacques Derrida reinventaram os escritos de Nietzsche propondo novos nexos de sentido e percebendo o corpo "anarquista, não orgânico, acefálico e vital" (GREINER; 2005 p. 24). E acrescenta que a "prática" surgida com Artaud de o corpo sem órgãos, contrapunha a visão de Descartes do corpo-máquina e sintoniza-se às idéias de Nietzsche, colocando "em cheque a soberania centralizadora do sujeito e de qualquer outro poder centralizador, incluindo deus" (GREINER, 2005, p. 24 e 25).

Daniel Lins aponta que Nietzsche fala de um corpo como um "Si mesmo" e atribui o "pensamento a seu próprio corpo". "O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e seu pastor. [...] o teu corpo e a sua grande razão, que não diz Eu, mas faz Eu" (NIETZSCHE, 1998, p. 38 *apud* LINS; GADELHA, 2002, p. 73). Assim Nietzsche percebe o corpo como uma multiplicidade de subjetividades que se contaminam, onde todas as funções orgânicas participam do pensar, do sentir e do agir. E "que a razão é da ordem da invenção, do devir e não da estrutura" (LINS; GADELHA, 2002, p. 73). O corpo é um "algo" que se move por forças que o atravessam. Diz Artaud "o corpo é a vontade em ação" (LINS, 1999, p. 49).

"Na origem só tinha o corpo e esse corpo era eu" (ARTAUD *apud* LINS, 1999, p. 52). Sendo assim, o corpo-Medéia, o humano corpo-artista, o corpo-ator, é o *corpo que é*. Não é uma ferramenta ou instrumento comandado por uma consciência mente/alma superior que sofre ou que padece que se regozija ou se alegra porque no seu interior um sentimento passou. Não é um mecanismo autônomo, um aparelho para ser manipulado, um interior estável e estático, possível de ser dissecado, dividido, revelado. O corpo é carne e ossos, pulsões, intensidades, forças que se conectam a outras, desejos desabrochados, reflexos, é estômago também, é pensamento que pelo estômago passa. É um corpo-Medéia. É um humano que é corpo. É o ator que é seu próprio corpo. É o ator que se executa e não executa, se penetra ao invés de interpretar, não raciocina, mas faz ressoar todo seu corpo (NOVARRINA, 1999, p. 21).

É Roberta Savian, corpo-artriz Santa Estação Cia de Teatro, falando sobre o entendimento do trabalho corporal, em 19 de fevereiro de 2009 ²:

Vêm-me frases: "o corpo é o tempo, nunca o instrumento". Porque é tão difícil desconectar. Eu lembro que às vezes tu me dizias que eu era e tinha sido uma criança mimada e tal. Se o meu corpo fosse o instrumento, eu conseguiria separar todas as emoções, todas as memórias e fazer um personagem. Eu não consigo separar, acho super complicado de definir aqui começa um trabalho, aqui é o meu corpo, aqui termina um trabalho... E como tu ficas por um tempo com todas as impressões do trabalho, isso é o mais difícil de administrar. À vezes o corpo está em cena, mas às vezes ele está exausto, está a fim de estar em casa, está com dor, às vezes assustado. O corpo é o ator. O corpo pode ser qualquer coisa, é se lançar no vazio.

A Santa Estação nunca teve um procedimento padrão e isso exige que o corpo se coloque nesse lugar de que, eu não sou um instrumento, eu também estou escrevendo tudo isso, não é só matéria (informação verbal).³

Transpor um paradigma, mudar um pensamento, transformar uma visão, é um movimento que desacomoda e provoca desequilíbrios. Em muitos momentos tratamos o corpo como uma ferramenta, exigindo eficácia, disponibilidade, prontidão, ou seja, uma execução de tarefas sem a "única coisa essencial: o ato humano" (GROTOWSKI, 2007, p. 200). Frequentemente durante a minha formação ouvi a seguinte sentença: *o corpo é o instrumento do ator*. A repeti em vários momentos, como professora e diretora. Busquei junto aos atores da Santa Estação, um corpo eficaz, treinado, apto a qualquer tarefa física. Porém, foram estes mesmos atores, no decorrer da trajetória da Santa Estação, que me fizeram perceber seus corpos como um "algo" para além de um instrumento, pois "é o único lugar onde a coisa acontece e pronto" (NOVARINA, 1999, p. 19). Eram os próprios atores em jogo cênico, sendo cada ator uma multiplicidade, nas suas singularidades e diferenças, conforme atesta Ana Carolina Moreno, em seu relato:

[...] me mostrava o corpo como um instrumento, para aprimorar uma postura de cena. Na oficina eu via o corpo buscando uma outra coisa [...] tu não tem nada, nem texto, nem personagem só tem o teu corpo. E a partir do nada você precisa criar, até porque eu achava que meu corpo não ia me dizer nada. E isso me barrou muito no processo, mas eu comecei a me dar conta que eu poderia criar esse personagem sem dar pirueta, sem

² As entrevistas concedidas pelos atores da Santa Estação Cia de Teatro foram transcritas conforme a fala dos mesmos.

³ Entrevista concedida por Roberta Savian, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 19 de fevereiro de 2009.

psicologizar e sim com o corpo verdadeiramente. Eu comecei a perceber que quando eu tentava fazer partituras de movimentos mais elaboradas, não funcionava, porque não era o meu corpo e sim uma tentativa de muitas vezes copiar algum colega. Depois quando tu me apontas que eu também deveria tentar o *menos*, eu começo a descobrir o meu corpo em movimento dentro dos limites e respeitando o que ele realmente queria fazer naquele momento (informação verbal).⁴

2.3 A existência em conexão

Um corpo-Mulher. Uma cadeira e um espelho. Maquiagens. Gim-tônica, Plumas. Um cabideiro. Um corpo-Mulher entra na sala. Sozinha. Sobe ao palco. Senta. Olha-se no espelho.

Um corpo-Medéia – Agora se pavoneia a puta ao espelho!⁵

Um corpo-Mulher – Vinte e quatro anos!... Uma puta não se improvisa, amadurece. Levei vinte e quatro anos, e olha que eu sou talentosa. Um homem!⁶

Um corpo-Medéia – Jasão meu primeiro e meu último.

Onde está o meu homem? Com a filha de Creonte, tu disseste?

Um corpo-Mulher - O que é um homem? Um homem é só um homem. É ele que fica nu diante de nós como uma puta. Por de baixo, não há mais grande coisa, a morte, talvez!

Um corpo-Medéia – A morte é um presente de casamento. De minhas mãos deveis recebê-la. Inteira, abatida!

Experimentos. Conexões. Agenciamentos. Alianças entre corpos, textos, imagens, dizeres. Medéia se conecta a uma mulher, que pode ser a jovem noiva Gláucia de Jasão, mas pode também ser apenas uma atriz ou então a dançarina de Peep Show ou ainda prostituta de Genet. São textos re-significados, imagens re-sentidas, a existência que se faz em conexão.

⁴ Entrevista concedida por Ana Carolina Moreno, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 23 de janeiro de 2009.

⁵ As falas de um corpo-Medéia são fragmentos do texto *Medeamaterial Paisagem com Argonautas* de Heiner Müller.

⁶ As falas de um corpo-Mulher são fragmentos da personagem Warda do texto *Os Biombos* de Jean Genet, os quais já haviam se conectado à outras composições cênicas no espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos*.

O pensamento de José Gil (2001) me parece elucidar uma outra percepção a respeito do corpo do ator, quando o conceitua não como um fenômeno concreto e visível evoluindo no espaço cartesiano, mas um visível e virtual simultaneamente, um feixe de forças. Diz ainda que o corpo habita e é habitado por outros corpos e espíritos, que se abre e se fecha, criando conexões com outros corpos e elementos heterogêneos. Já Grotowski reporta-se ao corpo chamando-o de vida – “[...] quando digo *corpo*, digo *vida*, digo *eu mesmo*, você, *você inteiro*, digo” (GROTOWSKI, 2007, p. 206). E vai além afirmando que o corpo-vida implica na presença de um outro ser humano, na comunhão. Esta conexão não se dá no passado, por lembranças ou associações, mas num aqui e agora, que se dá em fluxos de relações com o próprio corpo, com outros e com o meio. É um corpo que é no aqui e agora.

Na perspectiva de um corpo que cria conexões, José Gil ao discutir o porquê se dança, aborda a questão do desejo, a partir das palavras de Deleuze e Guatarri. Declara que “o desejo cria agenciamentos, mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção de novos agenciamentos” (GIL, 2001, p. 70). Agenciar é criar novas conexões com o próprio corpo, com o meio, com outros corpos, com elementos. “Dançar é experimentar trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo. [...] Dançar é, portanto agenciar os agenciamentos do corpo” (GIL, 2001, p. 71). O autor avança no sentido de entender o corpo como um todo e não como um organismo onde cada parte é responsável por uma função. O corpo constitui-se de um mapa do agenciamento de todos os agenciamentos possíveis, pois é da ordem do movimento e não tem fim, “é o desejo desejando o desejo” (LINS, 1999, p. 48). Gil nos remete ao corpo sem órgãos de Artaud, que Deleuze caracteriza não como um “conceito, mas como uma prática, um conjunto de práticas. Ao CsO não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. [...] mas já se está sobre ele [...]” (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 9).

Não se busca aqui, convocar uma discussão aprofundada sobre o CsO, mas considera-se importante, o desejo em se chegar a um corpo que não está submetido à funcionalidade de seus órgãos. Esse desejo provoca uma experiência, uma ação, um movimento. Segundo Gil (2001), o corpo-organismo impede a circulação das energias, dos fluxos de forças e intensidades, do surgimento de afetos e sensações

e, para tanto é preciso esvaziá-lo de seus órgãos, abrindo espaços para “fluxos mais exuberantes da vida” (GIL, 2001, p. 69). Um corpo devir...

O desejar um CsO, segundo Lins é da ordem do querer, da vida, que se relaciona com o abrir perspectivas de ação, se deixar contagiar, sendo o corpo a vontade em ação: “os movimentos do corpo são a encarnação da vontade contra a tirania e o despotismo arraigado do organismo, contra a organização orgânica do corpo” (LINS, 1999, p. 49).

Assim, se o corpo não é uma máquina da qual o ator se apossa e desempenha atuação, ele é o próprio agenciamento com conexões, passagens, linhas de fuga, subjetividades, cujos processos de composições cênicas do pensamento-criação da Santa Estação denominamos de operações-corpo.

2.3.1 Corpo-Movimento

O homem de teatro não é mais o autor, ator ou encenador. É um operador. Por operação é preciso entender o movimento da subtração, da amputação, mas já recoberto pelo outro movimento, que faz renascer e proliferar qualquer coisa de inesperado, como uma prótese (DELEUZE, 1979, p. 85).

O termo operação foi inspirado em Deleuze e se relaciona o procedimento, movimento, experimentação. É da ordem da criação. As operações que ora nos referimos integraram os encontros de trabalho buscando através do corpo e no corpo promover espaços de criação, de contato, de práticas de “afetar e ser afetado”, de contaminação de si, do outro, do meio. Essas operações se deram no campo da expressividade e não do treinamento puro. Visaram preferencialmente a composição, o estado cênico, a relação com o outro (ator, espaço, espectador), o jogo, a vida.

Durante os encontros trabalhávamos em improvisações físicas que não partiam de nenhum significado e sentido, mas do corpo em relação de deslocamento e mobilidade com o espaço ou com outros corpos. O filósofo José Gil (2001) refere-se à dança de Cunningham como um movimento desvinculado de qualquer referente ou representação, “o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até o infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado” (GIL, 2001, p. 15). A dança para Gil passa a contar apenas com o que é próprio do

movimento, não ilustra e nem representa um mundo real, o corpo não é guiado pelo pensamento, mas se tornaria um corpo-pensamento.

Partíamos de diferentes motes de improvisação, não tendo a motivação de adestrar o corpo para uma função, mas provocando nos atores estímulos que os fizessem encontrar suas próprias formas de criação, “seus jeitos” singulares de executarem ações físicas, bem como perceberem as infinitas e possíveis conexões. Denis Gosch, testemunha nosso processo de trabalho e exemplifica tal operação: de uma seqüência de aquecimento, sem uma base significativa, partituras físicas foram criadas e codificadas. Por alguma conexão, a partitura tomou um sentido e se configurou na “cena do estupro” do espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos*.

Foi um dia que trabalhamos manipulação, a partir de um exercício. A gente estava trabalhando em duplas, foi uma transição do aquecimento, o próprio aquecimento foi se transformando numa matriz de uma seqüência, através de apoios e alavancas, manipulação, tensão e transformou-se em algo que se comunicava (informação verbal).⁷

As operações do corpo-movimento foram desenvolvidas segundo alguns aspectos do trabalho do ator como estado de prontidão e disponibilidade, oposição, estado neutro, diálogo de movimentos, segmentação e articulações, esforços físicos segundo Rudolf Laban⁸, ação e reação física, equilíbrio e desequilíbrio, energias corporais e vocais segundo Arthur Lessac⁹.

2.3.2 Corpo-Memória

Tomamos de Grotowski a relação corpo-memória no sentido de que a memória não é algo separado do corpo, assim como a mente também não é. “O corpo não tem memória, ele é memória” (GROTOWSKI, 2007, p. 173). Essas operações tinham relação direta com a dramaturgia pessoal do ator, pois eram motes/perguntas vinculados a estados, movimentos, imagens, desejos, situações

⁷ Entrevista concedida por Denis Gosch, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

⁸ Rudolf Laban - bailarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX, desenvolveu importante pesquisa e metodologia sobre o uso do movimento humano.

⁹ Arthur Lessac – professor, ator, cantor, diretor, terapeuta e pesquisador acadêmico de disciplinas ligadas a fala, voz e corpo. Criou o Instituto Lessac, com sede nos EUA, e funciona como centro de pesquisa sobre o treinamento vocal e corporal da *performance* humana.

peçoais de cada ator. É da ordem do passado, mas realizado no aqui e agora, porque é corpo presente. Ferracini (2006) discute a relação do corpo com o tempo, afirmando que o corpo sendo “presente”, não pode nunca ser passado, mas acumula esse passado em si, ou seja, no presente. Portanto, é memória em si. Grotowski apresenta um exemplo “[...] certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que *existiu* ou que poderia ter *existido*” (GROTOWSKI, 2007, p. 173).

Esses procedimentos procuravam instigar uma criação particular de cada ator, na medida que provocava uma memória emocional e sua transformação em uma linguagem simbólica. Denis Gosch relata uma tarefa sugerida durante o processo de construção do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha*, que revelou um passado re-sentido:

Foi à idéia do contador de história. Tu pediste um objeto da infância para que contássemos uma história e na verdade era o objeto que contava a história. A minha história era do sapatinho, eu chamava de “irmãos”. Ele acabou influenciando o resto, de certa forma (informação verbal).¹⁰

2.3.3 Corpo-Jogo

Constituiu-se em uma atenção especial ao prazer do jogo e a uma relação direta como o público. Mais do que a interpretação de personagens oriundos de um texto dramático, trabalhamos com a dinâmica de figuras que jogam determinadas situações ficcionais ou reais. “[...] a maneira como a gente trabalha, com a idéia de “figuras”. Acho que não é um personagem, acho que se confunde com o ator, é algo mutante” (GOSCH, 2009). Romano (2005) destaca que o conceito de personagem no teatro físico poderia ser substituído por figura, máscara ou imagem e que está ligada às formas de manifestação de seu corpo, fugindo dos moldes de uma personagem dramática. Ferracini define o estado de jogo como uma zona de turbulência, um entre, “não é uma ação, nem um corpo, muito menos e nunca um personagem, ele é um estado “entre” todos os elementos que o compõe, “entre” o corpo cotidiano do

¹⁰ Entrevista concedida por Denis Gosch, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

ator e dos espectadores [...]” (FERRACINI, 2003, p. 130). Estabelece-se um compartilhamento do jogo teatral entre os corpos que compõe o próprio jogo, o corpo do ator, o meio, o corpo do espectador, enfatizando o aspecto de construção do teatro, destacando o ato de jogar no “aqui e agora” (ROMANO, 2005, p. 201), no presente, no passado recriado. Ainda, segundo, Romano, os atores “saltam da função de encarnar um papel para a de carnar o jogo” (2005, p. 201). Esse reconhecer o jogo implica em perceber, promover e agenciar os agenciamentos possíveis dos corpos possíveis. O jogo nunca é fixo, é sempre um vir a ser, é móvel, passageiro, alternado, movediço. Conecta-se aqui, mas poderia, também, se conectar ali. Tem muitas entradas e inúmeros possíveis. Atrela-se à imaginação, ao desconhecido, ao compartilhamento, ao prazer de jogar reis, rainhas, assassinos, ladrões, prostitutas, e tantos outros possíveis que cabem no espaço do teatro.

2.3.4 Corpo-Dramaturgia

Consideramos o conceito de dramaturgia vinculado ao material cênico produzido pelos atores, a partir de improvisações, e da ação da direção sobre este material construído. Esse procedimento encontra ressonância no conceito de dinâmica cênica discutido por Lehmann quando afirma que o teatro pós-dramático está associado mais as transformações de estados do que ao “desdobramento de um enredo” (2007, p. 113). Em Barba (1995) o conceito de dramaturgia está atrelado às construções cênicas dos atores por um processo de montagem, não linear (semelhante à montagem cinematográfica de Eisenstein¹¹), onde atores e diretores interferem em improvisações, fragmentando-as, desconstruindo-as, reorganizando-as, articulando-as até se chegar à trama cênica do espetáculo. Ana Carolina Moreno exemplifica como o espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos* foi se articulando numa dramaturgia que partiu do corpo dos atores e não de um tema ou de uma fábula ou de um texto dramático

¹¹ Serguei Mikhailovitch Eisenstein é considerado o mais importante cineasta soviético. Desenvolveu uma técnica de montagem, demonstrando que é uma construção de significados.

“[...] a gente não tinha nada, a gente simplesmente começou a criar partituras físicas através de motes e de repente nos demos conta que estávamos falando de morte. Sentamos e começamos a montar um roteiro com o material improvisado” (informação verbal).¹²

2.3.5 Corpo-Texto

O texto dramático é presente nas montagens da Santa Estação Cia de Teatro, entretanto, ele não está hierarquicamente acima dos demais elementos que compõe a dinâmica cênica. Não partimos dele, mas do seu entorno. Os diálogos são levados aos atores para criação de material, aos pedaços, sem identificação de personagem, incompletos, fragmentados, econômicos. Lehmann (2007) coloca que o teatro não almeja a totalidade de uma composição estética da palavra, gesto ou imagem, mas assume um caráter fragmentário e se vale de estímulos isolados, pedaços, fragmentos de textos para a construção de uma prática.

¹² Entrevista concedida por Ana Carolina Moreno, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 23 de janeiro de 2009.

3 A SANTA ESTAÇÃO CIA DE TEATRO

*Para salir a la aventura, para atravesar oceanos desconocidos. Para enfrentar tempestades australes, y descubrir islãs salvadoras. Para estar em um barco que suelta amarras com cada espetáculo. Para tener amigos y amores em um mismo lugar, y al mismo tiempo, ser nómade. Para vivir e luchar por y con una familia que te protege y que a la libera. Un universo encantado em un mundo que cada vez te desencanta más.*¹

Ariane Mnouchkine

3.1 O caminho da trupe

A formação da Santa Estação Cia de Teatro aconteceu por um desejo de continuidade. Estávamos numa aventura. Eu, conduzindo uma oficina, na qual um grupo de jovens atores buscava caminhos de criação via corpo. Após três meses *la commedia è finita!!! The end!!!* O trabalho chegou ao seu fim! A oficina havia cumprido seu objetivo. Poderíamos ter ficado no “resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 1997, cena II, ato V). Contudo, restava um desejo, uma vontade, um ímpeto. Vamos continuar, disse eu, aos atores. Vamos continuar brincando? Tenho algumas idéias e talvez, vocês queiram me acompanhar numa outra aventura. Agora não mais como alunos e professora! Uma experiência de pesquisa e investigação! Alguns toparam, outros tentaram, mas poucos chegaram até aqui. Roberta Savian, atriz da companhia desde 2003, testemunha o início dessa relação: “muitas vezes foi doloroso e eu percebo que a gente tava crescendo juntos e tu também, em compartilhamento [...] nós precisávamos de ti” (informação verbal)².

A imaturidade, a juventude e a inexperiência da maioria, exigiam que alguém se movesse primeiro. Foi o que fiz. Bastou um agenciamento para que outros desejos se agenciassem também. Portanto, parece oportuno, para apresentar a formação e o vivido da companhia, suas singularidades, o caminho percorrido e suas

¹ Resposta de Ariane Monouschkine à pergunta formulada por Fabienne Pascaud:
- Por que fazer teatro com um elenco estável?

Para sair em aventura, para atravesar oceanos desconhecidos. Para enfrentar tempestades austrais, e descobrir ilhas salvadoras. Para estar em um barco que solta amarras com cada espetáculo. Para ter amigos e amores num mesmo lugar, e ao mesmo tempo, ser nômade. Para viver e lutar por e com uma família que te protege e que também te liberta. Um universo encantado em um mundo que cada vez mais te desencanta (MNOUCHKINE, 2007, p. 20, tradução nossa).

² Entrevista concedida por Roberta Savian em 19 d fevereiro de 2009.

zonas de vizinhanças, voltar ao ano de 1986, cidade de Porto Alegre, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ou seja, dezessete anos antes da formação da referida companhia. É nesta época que a matriz geradora do desejo em constituir um coletivo de trabalho em artes cênicas se exprimiu apaixonadamente. Tanto que, ao longo desses dezessete anos, me percebi, de alguma forma, ao trabalhar em diferentes projetos artísticos, perseguindo a paixão experimentada em 1986. Hoje, esta experiência é como um vulto que se desfaz na névoa, um barco guiado por um mestre, o início de uma aventura, o descobrimento de ilhas salvadoras, o estabelecimento de profundas amizades e a realização de um processo exploratório. Sei que o que experimentei naquele tempo me intercedeu de tal forma que ecoou na criação da Santa Estação Cia de Teatro. Ao falar em experiência refiro-me ao conceito desenvolvido por Jorge Larrosa (2004) como sendo aquilo que por nós nos passa, nos acontece, nos toca. Assim, diz o autor, que o homem da experiência não é da informação cumulativa, do poder, do saber, do julgar ou do querer e sim é um sujeito que corre os riscos de territórios de passagens, de transitoriedades.

O processo que considero uma experiência ocorreu entre os anos de 1986 a 1990, junto ao Núcleo de Treinamento e Pesquisa do Ator e se caracterizava por uma pesquisa de caráter extracurricular, orientada pelos professores Irion Nolasco Rodrigues e Maria Lúcia Raymundo, denominada "A utilização das energias corporais e vocais no treinamento do ator". Segundo a voz dos coordenadores, tinha como objetivo possibilitar ao ator o treino e a capacidade de controle de sua energia corporal como base e canal para expressar e simbolizar suas idéias. O trabalho tinha como referenciais os princípios e conselhos básicos que regem a arte do ator oriental, com base no método do pesquisador norte-americano Arthur Lessac, fundamentado no uso das energias vocais e corporais e no método analítico da pedagogia do ator, oriundo do trabalho desenvolvido pelo diretor europeu Eugênio Barba. Foram quatro anos de movimento intensivo, de descobertas do corpo como potência de criação, do estado de jogo, como um plano de composição, da possibilidade da criação em coletivo, da necessidade do treinamento e do entendimento do ator como um construtor de sua própria poética.

Identifico que a pesquisa a qual me reportei como matriz geradora deste estudo se desenvolveu aliada aos novos movimentos teatrais que surgiram nos anos 80. Conforme André Carreira (2006), a partir da segunda metade da década de 1980, um fenômeno se fez presente em circuitos teatrais periféricos no Brasil, de forma a redefinir uma estrutura grupal consolidada nos anos 60: o Teatro de Grupo. Para Valéria Maria de Oliveira (2006, p. 210), em artigo sobre teatro de grupo, afirma que o movimento brasileiro sofreu forte influência do chamado Teatro Novo, "o qual se caracterizou por experiências teatrais nos anos 60 e 70, em oposição ao teatro oficial, buscando alternativas no campo da linguagem, da forma, do estilo e, principalmente, um modo de produção coletiva". De Marinis (apud OLIVEIRA, 2006, p.210) cita como exemplo do Teatro Novo as atividades de grupos como o Living Theatre, o Teatro-Laboratório, de Grotowski, as propostas de Peter Brook, o Odin Teatret, de Eugenio Barba, entre outros. Oliveira (2006) afirma, ainda, que o Teatro Novo influenciou e gerou um impacto tal que dinamizou e transformou os projetos coletivos das gerações seguintes e que, nos anos 90, houve o surgimento e a consolidação de um número expressivo de novos grupos, com destaque para o trabalho do Grupo Galpão e do Lume.

Durante a pesquisa "A utilização das energias corporais no treinamento do ator", nós, alunos-participantes, tivemos a oportunidade de conhecer os pensamentos-criação de Eugenio Barba, e os conceitos da Antropologia Teatral, assim como os estudos do Lume, acerca do trabalho do ator, e os dizeres de Philippe Gaullier, a respeito de estado de jogo e élan. Tais referenciais balizaram a nossa formação e constituíram saberes para a prática teatral. Havia uma atenção primordial ao trabalho do ator, a partir de processos pedagógicos e de formação vinculados ao princípio de treinamento. A esse respeito, Carreira (2006) atesta a influência do modelo difundido por Eugenio Barba, afirmando que muitos grupos de teatro buscaram criar seus próprios procedimentos baseados numa prática de treinamento, visando à formação continuada do ator, sendo este um instrumento de geração de sua própria poética.

Nas palavras de Maria Lúcia Raymundo, orientadora da pesquisa, reconheço um princípio norteador do trabalho que estávamos desenvolvendo:

Tem uma citação muito linda de São Francisco que serve muito para o ator, essa preparação, essa abordagem de personagem, que é assim: "Para ir aonde tu não sabes, vai por onde tu não sabes". E serve para nós, assim, perfeito. Para criar realmente o personagem que é teu, a tua autoria, tens que ir pelo caminho que não sabes. Se tu vais pelo caminho que tu tens, que já trilhaste e sabes que por ali funcionou, tu vais chegar aonde tu já sabes (RAYMUNDO, 2006, p. 86).

Após os quatro anos de permanência, quando nos organizamos e nos articulamos como um grupo que escapava da esfera do profissionalismo comercial pensando em novas formas e procedimentos do fazer teatro, diferentes desejos impediram a continuidade do trabalho. Apesar de e por conta deste rompimento, marcas profundas permaneceram no sangue e ossos daqueles que integraram a experiência e, por isso, repercutem, ainda hoje, no pensamento-criação, objeto deste estudo.

A vida seguiu seu movimento. Por vezes estive só, em outros momentos compartilhei práticas e saberes teatrais. Por muito pouco não desisti. Foi preciso abrir-se uma porta, acontecer um encontro, uma conexão, uma aliança, um intercessor: *em algum momento da vida a gente se vê num quarto vazio e descobre que é lá que você mora. Um espaço sem saídas, sem encontros, sem possibilidades. Um tempo de espera*³. Em 2001, Daniela Carmona, diretora do Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA)⁴ convidou-me a integrar o corpo docente da referida instituição, fato que provocou uma mudança nos rumos do meu fazer teatral que, até então, estava voltado à atuação. A partir desse convite, passei a explorar o aspecto pedagógico do teatro, como professora do curso de formação de atores (nível intermediário) e estilos de interpretação teatral (nível avançado), no Teatro Escola de Porto Alegre.

No ano de 2003, Daniela Carmona, por conta de uma viagem em busca de aperfeiçoamento profissional, esteve ausente de Porto Alegre. Sendo assim, o Curso de Estilos de Interpretação (normalmente ministrado por ela) foi conduzido por mim e por outros professores convidados, com um trabalho aderente à área específica de cada estilo. Dessa feita, o primeiro módulo, criado especialmente para este

³ Texto extraído do programa do espetáculo "*Parada 400: convém tirar os sapatos*".

⁴ TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre é um Centro de Produção, Pesquisa e Formação Cultural fundado em 1996 por Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa. É uma referência no sul do país na formação de novos atores e na excelência dos projetos culturais e espetáculos que produz, segundo site WWW.tepa.com.br.

momento, foi o curso Análise do Movimento, organizado e ministrado por mim, em função da prática que eu vinha desenvolvendo com o trabalho físico. Foi deste curso que se originou, posteriormente, a Santa Estação Cia de Teatro.

O curso Análise do Movimento teve seu início em 17 de março de 2003, com dois encontros semanais de duas horas, nos meses de março, abril e maio. O objetivo do trabalho consistia na descoberta do corpo como possibilidade para a criação de material expressivo. Transcrevo, a seguir, algumas considerações colocadas por mim no primeiro encontro, de forma a evidenciar aspectos relevantes do trabalho que estávamos começando:

Vamos pensar que o que faremos durante os encontros é a utilização do corpo na construção de significados. [...] A gente não tem a pretensão nem de seguir e nem de passar uma técnica [...] São propostas de trabalho que têm o corpo como matéria geradora de sentido [...] O ritmo do trabalho é estabelecido pelo coletivo [...] Gostaria que de um encontro ao outro não houvesse um vácuo, mas uma continuidade. (Informação verbal)⁵

A maioria dos alunos havia freqüentado, no ano anterior, o curso de formação de atores, no TEPA, e tinham como objetivo o aprofundamento do trabalho atoral. Eram cerca de vinte e três jovens atores dispostos ao novo e à experimentação. O trabalho teve como dinâmica a realização de exercícios físicos orientados para a construção de composições cênicas. Buscando subsídios que me auxiliassem na condução deste trabalho, encontrei no relato do processo de construção do espetáculo *Bandoneon*, da diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch, um referencial importante que provocou e agenciou pensamentos, procedimentos e condutas de criação. Segundo Hoghe (1989), Pina Bausch coloca questões que devem ser respondidas pelos bailarinos por meio de movimentos de dança, música, textos, imagens, palavras, objetos. “Ela incentiva cada um deles a se posicionar individualmente, a obter seus próprios pensamentos, sentimentos e associações” (HOGHE, 1989, p. 14). Esses pensamentos explodidos por Pina Bausch se misturaram às minhas experiências de atriz, entranhadas na passagem pelo Núcleo de Treinamento e Pesquisa do Ator e pelo Grupo Tear. Dessa miscigenação, via carne, ossos e cérebro, fiquei à deriva e à deriva fui criando meus próprios jeitos, modos e procedimentos de conduzir uma oficina física. Assim, a cada encontro,

⁵ Informações disponíveis no caderno de processo da direção – ano 2003.

exercícios físicos eram realizados, de forma que cada corpo se manifestasse em seu estado cênico e de jogo e pudesse compor cenicamente a partir de improvisações, motes e perguntas, as quais se tornaram ferramentas para a construção de uma dramaturgia cênica.

Luciana Rossi, atriz da Santa Estação e participante da oficina, relata a sua impressão com relação aos procedimentos adotados durante a oficina:

Antes eu trabalhava com o texto, imaginava o personagem. O TEPA tinha a ficha de personagem, o laboratório de rua. Na oficina era uma coisa pessoal, motes pessoais e eu não entendia muito por que, mas resultava em algo. Às vezes tínhamos que trazer coisas da infância, brincadeiras na infância e dali construir partituras corporais que originava um movimento. Exercícios de corpo que acabavam se transformando no corpo do personagem, que se eu tivesse pensando não aconteceria, mas a coisa de fazer vem natural sem ter pensando (informação verbal) ⁶.

Havia uma perspectiva de um treinamento que desenvolvesse habilidades em composição, sendo que todo o exercício físico ou improvisação livre poderia se tornar um material fértil para a criação de estruturas mais organizadas, que transbordassem sensações produzidas por diferentes corpos. Um dos primeiros motes lançado aos atores, já no primeiro dia de trabalho, e que iria, necessariamente, ascender uma projeção pessoal, foi que cada participante teria que criar uma seqüência de movimentos que respondesse à seguinte provocação: "Eu sou isso!" Juliano Rossi, ator e cenógrafo da companhia, ao se referir ao processo investigativo proposto aos atores diz: "[...] foi muito dolorido, difícil. Foi o meu primeiro contato com um processo de pesquisa. A gente recebia os motes na aula, preparava, virava a noite trabalhando pra mostrar no outro dia" (informação verbal)⁷.

A perspectiva era de que os atores, ao responderem às questões, se posicionassem e trouxessem à cena composições artísticas advindas de sensações pessoais re-sentidas, aproximando o corpo do ator ao corpo ficcional, pressuposto das idéias de Grotowski (1992), que enfatiza a necessidade de carregar um "eu" para a *performance*, de forma a romper os limites entre o ator e o outro que ele representa, ou seja, o personagem (RINALDI, 2006, p. 140).

⁶ Entrevista concedida por Luciana Rossi, atriz da Santa Estação Cia. de Teatro, em 23 de janeiro de 2009.

⁷ Entrevista concedida por Juliano Rossi, ator da Santa Estação Cia. de Teatro, em 23 de janeiro de 2009.

Antonio Araújo (2002), ao descrever a forma como constrói os espetáculos do Teatro da Vertigem, aponta o depoimento pessoal como o próprio substrato bruto de materialização da cena, chamando o ator a assumir uma função de autor e criador do arranjo cênico, concretizado a partir de elementos trazidos por ele mesmo aos encontros de trabalho.

Ao cabo de três meses produzimos um material cênico que, à primeira vista, nos parecia interessante e, por isso, convidamos algumas pessoas externas à oficina, mas próximas ao coração, a assistirem o resultado parcial de nossa investigação. Como as propostas para o levantamento do material cênico não habitavam um universo temático e, também, não partiram de um texto ou de uma estrutura dramática, as cenas foram se articulando umas às outras, segundo elementos e aspectos que se conectavam a outros pontos de outras composições, formando uma espécie de holografia cênica possibilitadora de diferentes entradas aos nossos amigos cardíacos.

A reação favorável dos que assistiram e o prazer dos atuantes suscitaram um desejo pela continuidade da pesquisa. Denis Gosch, ator formado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e hoje integrante da Santa Estação, lembrou, em entrevista, o que lhe interessou ao assistir aos resultados daquele processo:

Chamou-me atenção a estrutura ou a não-estrutura dramática que eu acho que já se apresentava. Era uma *performance*. Mas ainda eu não sabia o que ou o porquê me causava um impacto; a questão corporal, a investigação do movimento, a partitura de movimento criando a estrutura dramática [...] (informação verbal) ⁸.

Se algo de interessante surgiu daquela oficina, e acredito que sim, foi porque houve movimento, inquietação, não tranquilidade. Foram encontros desassossegados que nos forçavam a pensar. Assim, como afirma Deleuze (apud LARROSA 2006, p. 128) o pensamento, quando movido por uma sensibilidade que comove a alma, deixando-a perplexa, é também uma aprendizagem. Começamos a aprender a trabalhar em coletivo, a criar a partir de um corpo autoral, a inventar modos e maneiras de condução. Aproveito, ainda, Deleuze, quando se reporta à questão da aprendizagem:

⁸ Entrevista concedida por Denis Gosch, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

[...] nunca se sabe, de antemão, como alguém chegará a aprender – mediante que amores se chega a ser bom em latim, por meio de que encontros se chega a ser filósofo, em que dicionários se aprende a pensar. [...] Não há um método para encontrar tesouros e tampouco há um método de aprender, a não ser um movimento violento, um cultivo ou *paideia* que percorre o indivíduo em sua totalidade. [...] a cultura é o movimento de aprender, a aventura do involuntário que encadeia uma sensibilidade, uma memória e logo um pensamento (DELEUZE, 1988, p. 274 apud LARROSA, 2006, p. 128).

Achamos um tesouro e nos apaixonamos. Deveria ser apenas mais uma oficina. Os atores seguiriam sua formação, eu continuaria em outros trabalhos, em outras oficinas, em diferentes espetáculos. Entretanto, o movimento violento que por nossos corpos passou provocou um desvio, uma ruptura e nos empurrou para outros lugares. Não era minha intenção formar um grupo de teatro e muito menos ser a diretora desse grupo. Eu era atriz e queria continuar sendo. Mas, a paixão despertada, a sensibilidade desencadeada e os pensamentos inventados nos forçaram a continuar. Assim, após a demonstração dos resultados, as vontades se tornaram intensas e retomamos os rumos da navegação por caminhos ainda não conhecidos, pois, a partir de então, iríamos a lugares não conhecidos por rotas, também, ainda não descobertas.

Obviamente, a dinâmica do trabalho se transformou sem que marcássemos data e local para isso. Era o curso natural da viagem. Antes, uma oficina, numa relação aluno e professor. Nas próximas rotas e percursos, um coletivo de trabalho em teatro (mesmo que não nos chamássemos desta forma), numa relação diretor-ator (nesta época, quando diziam que eu era diretora, eu contrapunha, afirmando que estava brincando de direção). Ana Carolina Moreno, atriz e produtora da companhia, participou da oficina em 2003 e reflete sobre essa passagem:

Acho que começa numa relação professor-aluno e depois tu começa a enxergar em mim coisas a mais e eu em ti e se transforma numa relação diretor-ator. A relação professor-aluno é diferente porque de certa forma o professor preserva esse aluno, o professor não quer o melhor resultado, mas o resultado que o aluno pode dar, não precisa passar do limite. O diretor sim, passa do limite do ator, do próprio diretor, da cena, de tudo (informação verbal) ⁹.

⁹ Entrevista concedida por Ana Carolina Moreno, atriz da Santa Estação Cia. De Teatro, em 23 de janeiro de 2009.

A viagem seria longa, haveria obstáculos, tempestades, festanças, naufrágios, homens ao mar, casamentos, tesouros, piratas, enfim, tudo que uma boa aventura pede. Passamos a trabalhar três vezes por semana em encontros de quatro horas, nos quais tínhamos como objetivo principal aprofundar o material cênico levantado durante a oficina. Trabalhávamos arduamente, sempre com a idéia de que fazer teatro requer perseverança, ética, vocação e disciplina. Alguns ficaram pelo caminho, outros tomaram novas direções e há aqueles que entraram e permanecem conosco ainda hoje. Denis Gosch, que havia trabalhado comigo na montagem de uma tragédia, ao assistir à apresentação da oficina demonstrou interesse em integrar o trabalho. Vem! Disse eu a ele. Vamos ver no que dá!!! Era junho de 2003. Trabalhamos, mexemos, movemos, criamos novas cenas, desconstruímos as antigas, criamos roteiro, abandonamos roteiro, intuímos, expusemos fragilidades, rompemos laços, chegamos a novembro de 2003, ao espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos*. Já não eram 23 jovens atores, eram, agora, 11 atores jovens que novamente abriram seu trabalho ao público. Disse Luiz Paulo Vasconcellos, ator, crítico, professor e diretor de teatro, a respeito do que viu:

Poucas coisas são tão prazerosas na arte quanto ser surpreendido. Para o crítico, então, obrigado a assistir a quase tudo, essa é uma experiência que ao longo do tempo vai se tornando cada vez mais remota. Pois recentemente um espetáculo me surpreendeu. Um espetáculo desprezioso, modesto, rudimentar, amador, no melhor sentido da palavra. Uma experiência feita por alunos sob a orientação de um professor, à qual fui assistir mais por afeto que por interesse artístico, mais por obrigação do que por curiosidade estética. E, não mais que de repente, o crítico se vê convertido no mais comum dos mortais, num mero espectador, e com engenho e arte é conduzido por 60 minutos pelos caminhos do mais puro e legítimo teatro (VASCONCELLOS, 2003, s p).

Contudo, ainda haveria mudanças. Alguns não viam ali o espaço desejado e abandonaram o barco. Outros vieram de fora e passaram a imaginar que ali poderia ser o “lugar” da permanência e da continuidade, onde, no coletivo, seria possível a convivência e cada um seria responsável por uma parcela do que iríamos conquistar dali pra frente. Em meados de 2004, os que sobreviveram às guinadas do percurso, e imbuídos pelo desejo de seguir em compartilhamento e colaboração, criaram e batizaram um aglomerado de corpos, chamando-o de Santa Estação Cia de Teatro. “Estação” porque o primeiro espetáculo da companhia tratava de um lugar, de uma

sala, de viagens, de paradas, de uma parada, a estação do Teatro Escola de Porto Alegre, ou seja, o território físico onde a companhia se constituiu, a avenida Cristóvão Colombo, número 400. "Santa", porque suas imagens nos circundam, abençoam, protegem e nos fazem perceber o sagrado.

Capturo de Carlos Antônio Leite Brandão, ao se reportar à formação do Grupo Galpão, o porquê de termos resistido ao ano de 2003 e termos desejado um coletivo estável e duradouro, a exemplo de companhias significativas a nós, como o próprio Grupo Galpão, a Tribo de Atuadores Oi Nóis aqui Traveiz, a Cia. Teatro Di Stravaganza, o Teatro da Vertigem, a Cia. dos Atores, entre tantos outros:

Despertava-se nos jovens atores a vontade de *viver* de teatro e *para* o teatro, de conferir ao seu trabalho uma permanência mais fértil do que a imediaticidade requerida em cada montagem e mais sólida do que o desemprego iminente que ameaça um elenco quando esse se dissolve a cada trabalho (BRANDÃO, 1999, p. 23).

Perseguindo uma idéia de estabilidade, permanência e identidade de grupo, a Santa Estação foi trilhando um caminho de treinamento e criação que resultaram em experimentos, espetáculos, intervenções, leituras, que, de certa forma, geraram uma estética particular. Vasconcellos (2003, s.p.) em sua crítica ao *Parada 400*, afirma "[...] que o que surpreende mesmo é a linguagem. [...] cada emoção que é trazida à cena é ampliada e projetada por meio de uma linguagem corporal muito próxima da dança [...]".

O espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos*, cujo processo-criação apresento no capítulo quatro, foi sem dúvida o que deu sustentação, possibilitando o arranque da companhia e a realização dos trabalhos que vieram nos anos seguintes.

Em 2009 completamos seis anos. Somos jovens, se comparados a grupos com quinze, vinte, trinta anos. Mas é preciso passar pela juventude para se chegar à sabedoria da maturidade. Para Zeami (*apud* CEBALLOS, 1989, s.p.), ator-dançarino, diretor e dramaturgo do teatro japonês, "quando o ator tem a 'flor da juventude' deve trabalhar para desenvolver a 'flor do ofício', porque quando a 'flor da sua juventude' tiver desaparecido, já será demasiado tarde para desenvolver a 'flor do seu ofício'". Assim a Santa Estação vem realizando diferentes pensamentos-criação desejando amadurecer a flor da sua juventude.

3.2 Uma estação de trabalho

A Santa Estação se constituiu a partir de uma escola de formação, o Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA) e permaneceu temporariamente neste espaço desenvolvendo suas atividades de pesquisa. Entretanto, era preciso, para amadurecimento do trabalho, que nos deslocássemos para além das fronteiras de um grupo em formação. Até mesmo, porque o TEPA não comportava, por questões de espaço físico, um núcleo estável de atores ocupando salas e horários destinados ao trabalho pedagógico, atividade fim da referida instituição. Sentíamos a necessidade de um local próprio de trabalho, uma sede, para podermos ter um território de vivência, de preparação e aprofundamento de uma linguagem cênica. Um sonho, talvez. Alugar um espaço era uma possibilidade, entretanto, com que recurso seria mantido? Vale lembrar que estávamos à margem do teatro comercial, situados numa zona periférica, em busca de um teatro que “escapasse à esfera do profissionalismo comercial” (CARREIRA, 2006, p. 75).

Em 2004, a companhia participou do projeto “Arte no Solar”, realizado no Solar dos Câmaras, em Porto Alegre, e coordenado pelo diretor e produtor de teatro Caco Coelho, apresentando uma leitura dramática de “As Relações Naturais”, dentro do ciclo de obras do dramaturgo Qorpo Santo. Em 2005, Caco Coelho passou a ser o diretor da Usina do Gasômetro. Lá, implantou um projeto denominado Usina das Artes/Gestação Cultural e convidou a Santa Estação a integrar esta atividade.

O Projeto Usina das Artes/Gestação Cultural, ainda em desenvolvimento, coordenado pela Secretaria Municipal de Porto Alegre, tinha como característica o trabalho cooperativo de gestão. Consistia em transformar a Usina do Gasômetro em um verdadeiro núcleo cultural, administrado por 15 importantes grupos de teatro, música e dança da cidade de Porto Alegre. Buscou, desde a sua implantação, dar visibilidade ao conhecimento fomentado em espaços de formação e desenvolver linguagens no âmbito das Artes Cênicas. Como uma iniciativa de defesa do território cultural, cada grupo responsabilizou-se pela administração, organização e gerenciamento de um espaço da Usina, com o compromisso de realizar, no mínimo, 39 atividades abertas ao público no prazo de nove meses. Coube à Santa Estação Cia de Teatro a Sala 400, denominada “Espaço Universitário”, a qual integrou o eixo

experimental. A Santa Estação Cia de Teatro se propôs a estabelecer um espaço de discussão e reflexão do conhecimento artístico, construído no âmbito acadêmico, bem como em instituições de ensino não formal. Diante disso, durante os meses de implantação do projeto (nove meses de gestação) diversos grupos em formação ou “trabalhos em processo”, e mesmo àqueles que tiveram sua feitura na sala 400, cumpriram sessões abertas ao público ao longo do ano de 2005, 2006 e 2007. A Santa Estação Cia de Teatro, como integrante do projeto Usina das Artes, desenvolveu linguagens no âmbito das Artes Cênicas; refletiu e discutiu práticas desenvolvidas nos espaços de formação; estabeleceu relações com as diferentes instituições de ensino; fomentou o diálogo entre a comunidade e os profissionais das Artes Cênicas; articulou diferentes saberes; criou um espaço de apresentação e contribuiu para a formação e qualificação de platéia.

Carreira (2006, p. 76) ressalta que um local próprio de trabalho é um elemento-chave para a maioria dos projetos grupais desde a década de 70. Diz, ainda, que “[...] é evidente que as sedes são atualmente referências para o ensino-aprendizagem da técnica, para a apresentação de espetáculos dos grupos e são estruturas para o intercâmbio com outros grupos”.

Desde 2008 a Companhia ocupa a sala 309 do projeto Usina das Artes e, a partir de 2009, passou a dividir a responsabilidade do gerenciamento do espaço com o Teatro Sarcástico.

Participar da construção do projeto Usina das Artes foi de extrema importância para a consolidação da companhia. Talvez, se lá não estivéssemos, nestes cinco anos, provavelmente, hoje, aquele ajuntamento de corpos, que denominamos Santa Estação, estaria desarticulado. Administrar um espaço público requer organização, planejamento, requer uma convivência diária e, mais do que tudo, requer cumplicidade dentro e fora da cena. Por vezes nos percebemos mais produtores do que artistas. Denis Gosch parte de uma relação com mobilidade, alegando que teatro de grupo “é um coletivo, é uma construção. O grupo não se estabelece sozinho. [...] é feito de uma caminhada, porque é uma relação. Quando se fala de um grupo, falamos de uma micro-sociedade” (informação verbal)¹⁰.

¹⁰ Entrevista concedida por Denis Gosch, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

Tínhamos um espaço. Por isso fincamos raízes e nos enredamos nos cantos, nas janelas, escadas, portas, corredores e demais territórios da Usina do Gasômetro. Todos os trabalhos, espetáculos e experimentos, posteriores ao *Parada 400*, foram lá concretizados. Desde a feitura do *Parada 400*, o espaço determinou consideravelmente o material cênico produzido. Valemo-nos da materialidade física para criarmos situações, cenas, imagens. Tentamos apreender e desfrutar das possibilidades criadoras que o espaço físico nos ofertava. Portanto, para tal operação é de furiosa importância o enraizamento na matéria. Paradoxalmente, as encenações podem se abrir a novas influências que, por ventura, um outro espaço venha a revelar.

Nesta trajetória de ocupação e gerenciamento coletivizado de um espaço público, a sala de responsabilidade da Santa Estação Cia de Teatro contabilizou mais de 25 espetáculos diferentes, oficinas e seminários, reunindo no seu entorno diferentes segmentos das Artes Cênicas, desde alunos a professores; de amadores a profissionais da arte; de instituições - como Departamento de Arte Dramática da UFRGS, o Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA), Curso de Graduação em Teatro da UERGS/FUNDARTE - a grupos de teatro e dança de Porto Alegre.

3.3 As produções da Santa Estação

Parece-nos oportuno, para melhor compreensão do objeto de pesquisa, que apresentemos as produções mais significativas da Santa Estação Cia de Teatro.

Parada 400: convém tirar os sapatos foi a primeira produção da Santa Estação Cia de Teatro. O espetáculo cumpriu temporada em diversos teatros de Porto Alegre e interior do Estado, sendo visto por mais de 6000 espectadores, no período de 2003 a 2005. No ano de 2006, participou da Mostra dos Melhores do Ano realizada no Teatro Renascença e organizada pela Coordenação de Artes Cênicas, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, com o intuito de divulgar os indicados ao Prêmio Açorianos de Teatro e Dança. Com o espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos* a Santa Estação Cia de Teatro recebeu indicação ao Prêmio Açorianos de

Melhor Direção e Melhor Espetáculo, recebendo o Prêmio Açorianos de Melhor Direção.

Em 2004, realizamos a leitura dramática de um texto do escritor gaúcho Qorpo Santo, dentro do projeto "Arte no Solar". Este trabalho foi novamente apresentado no Studio Stravaganza, companhia de teatro, dirigida por Adriane Móttola. Estimulados pelo retorno do público nas apresentações da leitura de *As Relações Naturais*, transformamos este trabalho em espetáculo, cumprindo temporada em junho de 2005, na Usina do Gasômetro, integrando o Projeto Usina das Artes – Geração Cultural.

Tendo como mote para a criação explorar as possibilidades de um espaço limitado dentro da sala 400, a proximidade entre cena e espectador e as relações de poder e submissão, produzimos um exercício/experimento denominado *Sentença I: num dia quente a maionese pode te matar...*,

Foi em 2006 que a companhia estreou o espetáculo *A Tempestade e os Mistérios da Ilha*, dentro do projeto *Shakespeare para Crianças* (contemplado pelo FUMPROARTE/ Fundo de Apoio à Cultura financiado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre). O referido espetáculo recebeu o Prêmio Quero-Quero de melhor espetáculo, direção, atriz coadjuvante, iluminação, cenografia e trilha sonora original e foi indicado em oito categorias do Prêmio Tibicuera, tendo recebido, dentre esses, os prêmios de atriz coadjuvante, iluminação e produção, além do prêmio de melhor espetáculo do júri popular. Em 2007, o referido espetáculo foi contemplado com o Prêmio Brasken, também de júri popular, dentro do 14º Porto Alegre em Cena.

O mais recente trabalho da companhia transita fortemente pelo universo da música. Nosso desejo, em 2008, era "brincar" com canções. Assim, em meio às férias de janeiro e fevereiro, e porque precisávamos gerar programação para o Projeto Usina das Artes, entramos em sala e montamos o espetáculo cênico-musical ou a peça show *Lipstick Station em Movimentos Musicais I*. Essa banda teatral recria as músicas utilizadas em trabalhos da própria companhia, construindo um show teatral permeado por cenas. Desde então, a *Lipstick Station* vem realizando apresentações em vários espaços da cidade de Porto Alegre, como o Bar Ocidente, o Porão do Beco, o Teatro de Câmara, o Station Bar, eventos empresariais e 15º Porto Alegre em Cena.

4 PARADA 400 E SENTENÇA 1

4.1 Parada 400: convém tirar os sapatos

Então, isto é que é o inferno? Nunca imaginei.... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno.... são os Outros.

Jean Paul Sartre

*Hoje eu vou ficar aqui, na Parada 400*¹. A primeira estação situava-se no Teatro Escola de Porto Alegre, na Avenida Cristóvão Colombo, número 400. *Eu tô esperando os escolhidos.* Eram vinte e três alunos da oficina Análise do Movimento. *Eles têm um único destino. Embarcam no mesmo trem, e eu, eu tenho que prestar muita atenção nos detalhes para saber que tratamento vou dar a eles.* O trabalho aconteceu a partir do diferente, do heterogêneo, daquilo que cada um trouxe para a experiência. *Tem uns que merecem rédeas curtas. Outros os que obedecem ao ensino merecem um bom tratamento, de início.* Passamos por disciplina, exaustão, enfrentamentos, medos e inseguranças. *Eles custam um pouco a se acostumar com o lugar, se julgam imortais.* Apesar do desassossego e da inquietação..., *eles iam e vinham. Pousaram suas cabeças sobre os ombros. Como naquilo que os transportava através da neblina. Sentiam agora a mesma estranha felicidade e a mesma tristeza estranha de então. A felicidade: estamos todos juntos. A tristeza: estamos na última parada. A felicidade tomou o espaço da tristeza*². E, porque o prazer tomou o espaço, perseveramos e permanecemos na Estação.

Parada 400: convém tirar os sapatos foi um espetáculo construído a partir de um material expressivo criado durante uma oficina de trabalho corporal, nos primeiros meses do ano de 2003, no Teatro Escola de Porto Alegre, conforme relato apresentado no terceiro capítulo. Nessa oficina procuramos desenvolver práticas e operações corporais que possibilitassem ao ator investigar composições cênicas

¹ Todas as referências em itálico são fragmentos de textos do espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos*.

² Fragmento do livro *A insustentável leveza do ser* de Milan Kundera que compõe o final do espetáculo.

resultantes dessas operações. Ao cabo de três meses de trabalho, reunimos um material possível de cruzamentos, oposições, diálogos e associações, que ainda sem uma composição espetacular específica (mais complexa), foi levado a público. Após, um período de apresentações, nos propusemos a dar continuidade à pesquisa, conforme relata a atriz Roberta Savian:

Eu entro no Parada desde o início, desde o curso de análise. Eu resolvi seguir porque estava fazendo muito sentido tudo aquilo, principalmente a coisa do treinamento, e também as pessoas, o público, gostaram muito, foi uma comoção. Todo mundo dizia que a gente não podia parar e também a gente não queria parar (informação verbal)³.

Considerando que o foco de estudo dessa dissertação são os procedimentos de criação das composições cênicas, não faremos aqui referências aos processos de criação de outros elementos do espetáculo, tais quais os figurinos e cenários.

4.1.1 O primeiro espaço da estação

O local da primeira apresentação foi a própria sala de trabalho, na qual realizamos a oficina, uma vez que o espaço influenciou profundamente a criação das composições. Buscávamos perceber o que a sala nos oferecia enquanto material possível de ressignificação e como seus elementos, poderiam interferir na criação. Uma das cenas do espetáculo - e que surgiu da utilização do espaço físico, com muita evidência - foi a cena que denominamos de *frigorífico*.

A sala se configurava como um recinto fechado e claustrofóbico, um porão úmido e escuro. Uma porta e a visão de uma escada. Janelas basculantes. Barras de balé. Espelhos. Cortinas. Esses elementos evidenciados na FIG. 1 e 2, colaboraram para a construção do enredo, na medida em que esse emergiu no diálogo de corpos, movimentos, textos fragmentados, imagens, músicas e ação com o espaço físico. A sala nos ofereceu o espaço fechado, a impossibilidade de sair, o aprisionamento dos personagens, a simultaneidade das ações, o estar permanentemente em cena.

³ Entrevista concedida por Roberta Savian, atriz da Santa Estação Cia De Teatro, em 19 de fevereiro de 2009.



FIGURA 1 – Sala de trabalho no Teatro Escola de Porto Alegre.⁴



FIGURA 2 – Cena dos casacos - Sala de trabalho – Teatro Escola de Porto Alegre.

Ao observar dois atores realizando uma seqüência de ações, onde uma janela basculante estava acima deles, na minha visão, uma imagem se estabeleceu: corpos nus por detrás de um vidro embaçado, como se estivessem armazenados

⁴ Elementos do espaço físico que interferiram na encenação.

numa câmara frigorífica, tal como se conserva carne bovina. Solicitei aos atores, então, que se colocassem atrás dessa janela e permanecessem imóveis, pois eu precisava transformar em imagem concreta o que havia intuído. Assim, que os atores se postaram, reconheci a força que a imagem estabelecia e encontrei coerência com os motes condutores da encenação a morte, a estação de trem e seus passageiros, os condutores da viagem. Enquanto alguns atores formavam o frigorífico, solicitei a Juliano Rossi e Rafael Mentges, que jogavam respectivamente o sapateiro e o porteiro da estação, que improvisassem uma cena, reorganizando os elementos do cenário (cadeiras), de forma a constituírem um outro lugar, ou seja, uma sala para receberem os escolhidos, os mortos, os que tiveram seus corpos congelados na imagem do frigorífico. Buscando a elaboração da cena, Juliano e Rafael, construíram um diálogo, a partir de fragmentos de textos de Samuel Becket, Arthur Rimbaud e Jean Paul Sartre e que figura assim no espetáculo:

Sapateiro - Guito – (junto a uma pilha de sapatos e manipulando uma furadeira, lixando e martelando sapatos) – ao público – Tá ouvindo isso? Esse é o barulho que vocês vão escutar pro resto de suas vidas. Você aí sentado, já parou pra pensar em como quer ser enterrado? Que tal embatumado, ensaboado, enxaguado, excitado... Que tal um bloco de cimento? Soterrado? A morte virá com todos os seus desejos, e todo o seu egoísmo e todos os seus pecados capitais. Acabou, está tudo acabado, está quase tudo acabado. Os grãos se acumulam um a um, quando um dia, de repente, lá está um grande monte, um monte impossível⁵.

Porteiro – Pedro – Como minhocas! Eu avisei em tempo, não pedi nada, nada mais do que um pouco de silêncio e paz. Eu enterrei os dedos nos ouvidos, eu queria ouvir o que eles diziam. (Para os personagens no frigorífico, revelando-os, pela manipulação de cortinas ou acendendo uma luz). – Vocês querem calar-se ou não?!⁶

⁵ Texto criado a partir de fragmentos da peça *Fim de Jogo* de Samuel Beckett e da obra *Uma temporada no inferno* de Arthur Rimbaud.

⁶ Fragmento de texto do personagem Garcin, cena V, da peça *Entre quatro paredes* de Jean Paul Sartre.



FIGURA 3 – Cena do frigorífico – primeira apresentação na sala do TEPA.

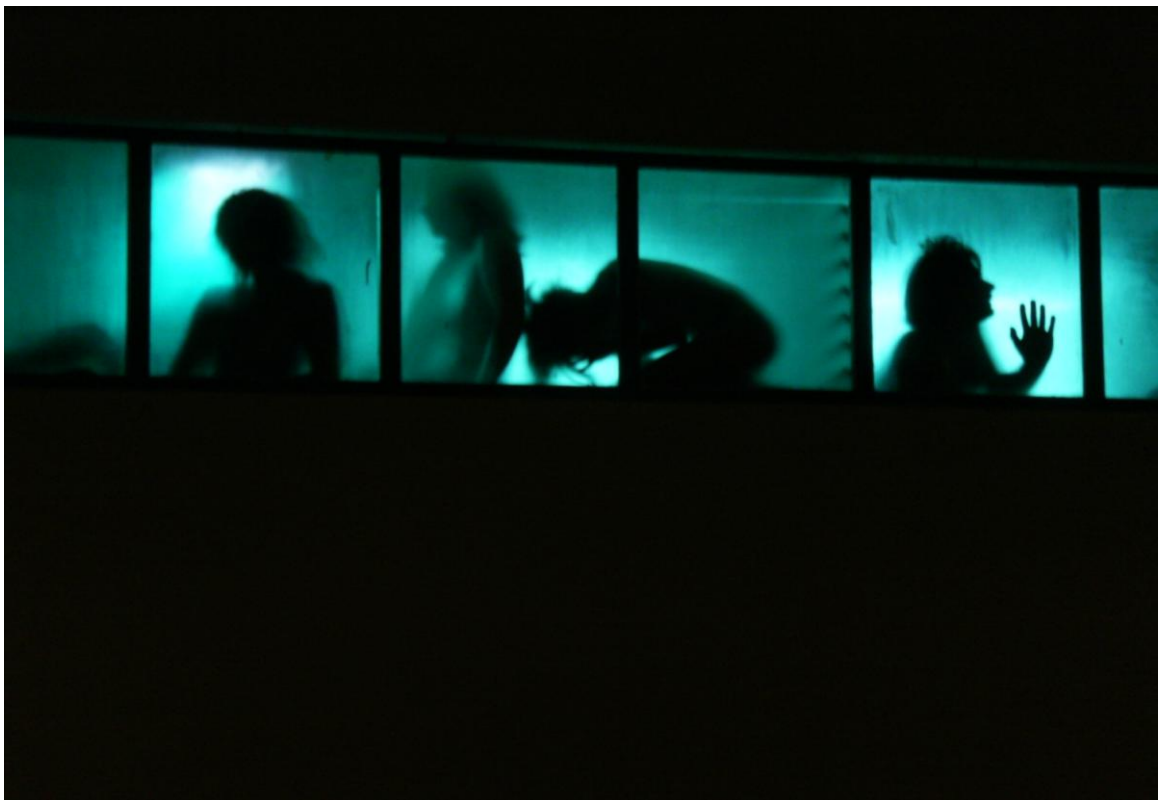


FIGURA 4 – Cena do frigorífico.⁷

⁷ Ano de 2008 – Sala 309 da Usina do Gasômetro – Projeto Usina das Artes – Porto Verão Alegre.



FIGURA 5 – Cena do frigorífico. ⁸

Após o diálogo entre o sapateiro e o porteiro, precisávamos desfazer a imagem gerada pelo frigorífico e descobrir uma forma de retorno dos personagens ao espaço. Para encontrarmos essa ação, recorri à imagem dos judeus, durante a segunda guerra mundial, quando entravam em trens para serem levados aos campos de concentração. Através dessa referência, os personagens, saiam das câmaras frigoríficas e adentravam o espaço, perfilados, como gados, à espera de ordens, a exemplo dos judeus no Holocausto.



FIGURA 6 – Judeus do gueto de Lublin. ⁹

⁸ Em espaços onde não dispomos de janelas ou vidros transparentes. Teatro do CIC – Florianópolis.

⁹ Gueto de Lublin: judeus sendo levados aos trens para serem deportados para Sobibor, o campo da morte (1942).

Percebemos a necessidade de ditar normas e ordens de comportamento. Encontramos, então, nas frases de um poema, o discurso proferido pelo porteiro aos demais personagens. O texto abaixo se construiu a partir de interferências dos atores e da direção:

Porteiro – Peguem suas coisas e sentem. Vocês devem entrar cumprir, tirar os sapatos e usar o lenço. O lenço!!!! Obedecer ao ensino. É proibido cair, correr, suar. O suor faz bem as mulheres. E principalmente é proibido fincar espinhos. Tudo se fabrica, o relógio regula o sol e o mar tem um motor que se desliga. Os fios foram todos embaraçados. Se qualquer um fizer o menor gesto para se abanar, todos sentirão o abalo. Ninguém poderá se salvar sozinho. Vocês vão aprender a lidar com esse ligar conforme passa o tempo, ou, conforme não passa o tempo.¹⁰

Ao longo da encenação, a sala se transformava em bordel, estação de trem, cinema, beira da praia, salão de baile, etc. O espaço se multiplicava e redefinia-se e se reconstruía no decorrer da encenação, deixando de ser um espaço único e homogêneo. Outra questão colocada pelas possibilidades que o espaço cênico ofereceu era que, dependendo do lugar onde apresentávamos o espetáculo, as cenas se modificavam, pela contaminação das possibilidades espaciais.

Portanto, era característico à dramaturgia cênica desse trabalho, o móvel, a transformação, as estruturas abertas e cambiáveis. Esse aspecto encontra sintonia com o apontamento da professora Suely Rolnik, quando, ao tecer uma análise sobre a obra da artista plástica Lygia Clark, ressalta que a arte contemporânea utiliza-se de diferentes estratégias para articular os elementos que a constituem como, por exemplo, a desterritorialização do espaço tradicional:

¹⁰ Interferência na poesia de Nei Duclós.

A obra abandona o museu e a galeria, espécie de vitrine supostamente neutra, separada dos outros espaços da existência, onde se expõe objetos de arte, que são a reificação de uma prática estética que ali se perdeu. No lugar disso, a obra se realiza no apartamento da artista em Copacabana, espaço de sua existência cotidiana, e numa relação direta com o "espectador". O lugar da prática estética deixa de ser um espaço, e mais ainda um espaço especializado e separado do resto da vida coletiva, para tornar-se o de uma dinâmica que trabalha potencialmente todo e qualquer espaço da existência humana e o coloca em obra (ROLNIK, 2002, p. 272).

4.1.2 Ouvindo as imagens

Ao final da oficina, tínhamos um material bastante diverso, oriundo de procedimentos que utilizavam como ferramenta "motes e pontos de ataque" para exploração de material compositivo. Tais procedimentos se caracterizaram como formas de condução para novas experiências de montagem, os quais detalhamos e exemplificamos no capítulo de análise do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha*.

O discurso cênico do espetáculo *Parada 400* constituiu-se de um processo de construção rizomático na medida em que as imagens, movimentos, ações e fragmentos de textos estavam postos e se conectavam em diferentes aberturas e espaços vazados. Os materiais cênicos, porque eram móveis e aderentes, dialogavam entre si. Foi preciso detectar os pontos de contato ou de oposição para criarmos a tessitura final. Definir um roteiro foi como montar um quebra-cabeça, criar um caleidoscópio, produzir uma trama, um mapa. Cortamos, costuramos, recortamos, colamos. Inúmeros textos e autores foram nossos intercessores. Integraram a trama, junto com a palavra improvisada, textos de Heiner Müller, Samuel Becket, Eduardo Galeano, Ítalo Calvino, Jean Paul Sartre, Paul Auster, William Shakespeare, Jean Genet, Jacques Prevert, Arthur Rimbaud, entre outros. Os fragmentos de textos que constituíram a dramaturgia final foram inseridos ao processo por mim e pelos atores. Nesse sentido, Luiz Paulo Vasconcellos pondera considerações com relação à narrativa final do espetáculo:

A narrativa repete a evolução de um mosaico, fragmentos de diálogos ou de ação se encaixam e vão formando um todo harmonioso. Se visto no detalhe talvez não apresente significado. Mas a combinação das partes aos poucos revela o sentido de cada uma delas e, por comparação ou contraste, permite que cada espectador monte o seu próprio quebra-cabeça (VASCONCELLOS, 2003, s.p).

Realizamos uma ação de montagem buscando encontrar as estruturas aderentes entre cena, texto, imagem, movimento, espaço e tempo. Na oficina trabalhamos num cenário anárquico e caótico, pois não havia, primeiramente, nenhum significante ou significado hierarquicamente mais importante. De forma a organizar as cenas resultantes da oficina, para a primeira apresentação, organizei um roteiro, onde as cenas se articulavam sem um fio condutor. Quando retornamos à sala de trabalho com o objetivo de continuidade e aprofundamento da pesquisa, foi que, conseguimos “ouvir as imagens”¹¹. Eu estava conduzindo um exercício de coro, quando um dos atores se deslocou para o plano baixo, deitando-se. Os demais atores seguiram essa ação e criaram, no chão, um amontoado de corpos. Próximos aos corpos, estavam os sapatos dos atores, pois naquele momento trabalhavam de pés descalços. A imagem dos corpos e dos sapatos em associação me fez reconhecer a *morte* como um dos motivos condutores da narrativa, o nosso *leitmotiv*¹².

Segundo Fernandes ao analisar a obra do encenador Gerald Thomas ressalta que a utilização de segmentos reiterativos e temas recorrentes faz com que o espetáculo encontre sua estrutura de composição (FERNANDES, 1996). Quando detectamos a morte como um dos *leitmotives* do espetáculo, rearranjamos as estruturas compositivas, incluindo outros temas associados, imagens recorrentes de morte, fatos e questões do seu entorno, textos referentes, assim “como linhas de força que sustentassem a estrutura espetacular, sem a preocupação de encadeamento dramático visando uma solução” (FERNANDES, 1996, p. 162). Quando Fernandes aponta a funcionalidade dos *leitmotives* na obra de Gerald Thomas, reconhecemos ressonância na estrutura cênica do *Parada 400*, quando a autora afirma que “palavras, falas, imagens, recursos luminosos, seqüências musicais, referências sonoras, personagens ou objetos, todos podem funcionar como temas reiterativos que sinalizam a lenta progressão do espectador” (FERNANDES, 1996, p. 162).

¹¹ Expressão capturada do título do ensaio “Olhar o texto e ouvir as imagens” do encenador Robert Wilson (WILSON, 1988, p. 98-100 apud FERNANDES, 1996, p. 160).

¹² Motivo condutor ou motivo de ligação. Significa qualquer causa lógica conexiva entre dois ou mais entes quaisquer. É uma figura de repetição, no decurso de uma obra dramática, de determinado tema, a envolver significação especial.

Diz, ainda, que “muitas das impressões, ritmos, imagens ou refrões temáticos atravessam o receptor como percepção intuitiva, difícil de discriminar, e permanecem como impactos emocionais intraduzíveis” (FERNANDES, 1996, p. 162). Nesse sentido, como forma de atestar a impressão causada no espectador, trago as palavras do diretor e escritor Hermes Bernardi Junior, em crítica ao espetáculo *Parada 400*:

A luz apagada acolhe sentimentos escondidos, alivia a alma. Há muito que fujo dos refletores. Música! Ação! Atores em cena! E a surpresa que se ajeita em meus olhos, em meus poros, em minha respiração, em meu coração. Parada 400 esquenta alguma coisa dentro, circula pelas minhas veias. Sobressalto. Estou chorando. Estou rindo. Estranhando. Meu olhar não se acomoda em lugar nenhum tamanho o inusitado de tudo. O espetáculo remexe... sinto um arrepio. Dói. Abraça. Beija. A precisão do que acontece na cena me desloca de um espaço a outro de minhas memórias. Penso na humanidade. Mortos-vivos. Estaríamos todos vivos na platéia? (BERNARDI JUNIOR, 2005)

Ao identificarmos o tema da morte como um dos condutores do discurso cênico, recorreremos a textos dramáticos que foram incorporados às composições. Operamos interferências nos textos originais, pela desconstrução, mistura, deslocamentos e fragmentação dos mesmos, preservando vestígios, conforme exemplo que constituiu a primeira cena do espetáculo:

Cena 1 – o sapateiro e o porteiro – re-significação da cena dos coveiros¹³ da peça *Hamlet* de William Shakespeare e de falas dos personagens da peça *Fim de Jogo* de Samuel Becket:

Estavam em cena o sapateiro, próximo a uma pilha de sapatos, e o porteiro à espera dos escolhidos. Ambos estão lidando com sapatos, os quais seriam suas pás, a exemplo dos coveiros de *Hamlet* que entram no cemitério carregando pás e ferramentas. Desenvolvem o seguinte diálogo e introduzem o tema da morte e da idéia de ciclos:

Porteiro - Você se sente normal?

Sapateiro – Eu não me queixo.

Porteiro – Você não tá de saco cheio disso?

¹³ Ato V, cena I.

Sapateiro – Do que você tá falando?

Porteiro – Ora, disso...desse....dessa....disso, ora!

Sapateiro – desde sempre, desde sempre, e você?

Porteiro – Não tem motivos para que isso mude. Você já pensou nisso?

Sapateiro – Nisso o que?

Porteiro – Nesse buraco, ora, que a gente tá enfiado nesse buraco!

Sapateiro – Isso me faz lembrar até da última viagem, lembra?

Porteiro – O que?

Sapateiro – A última viagem!

Porteiro – aquela que falávamos de destino, acaso.... como sempre.

Sapateiro – exatamente. Quando eu entro na estação eu pratico um ato. Um ato é composto de três partes: agir, fazer e realizar. Logo, eu entrei dentro da estação porque eu quis, certo?

Porteiro – Sim...não!

Sapateiro – Como sim... não. Bem, aqui está a estação. Aqui estão as pessoas. Se as pessoas vêm até a estação e entram dentro do trem, são elas que quer queira quer não, entraram dentro do trem. Agora, se o trem vem e pega essas pessoas, não são elas que quiseram entrar dentro do trem. Toma nota Pedro, toma nota! Logo, quem não é culpado de sua própria morte, não encurta a vida.

Porteiro – E isso é a lei...

Sapateiro – É, isso é a lei!

Porteiro – Silêncio. Toma teu posto que eles estão chegando.



FIGURA 7 – Gustavo Curti como porteiro e Juliano Rossi como sapateiro.

Cena - O inferno são os outros

Encontramos na peça *Entre quatro paredes*, do escritor Jean Paul Sartre, uma situação dramática muito próxima do que estávamos desenvolvendo, pois se referia a um espaço de morte. Portanto, as frases do texto de Sartre permearam a estrutura narrativa da encenação, através de deslocamentos, re-significações, alterações de contexto, personagens, quebras nos diálogos, conforme exemplo:

Diálogo extraído da peça *Entre quatro paredes*, entre os personagens Garcin e o Criado. No Parada 400 esse mesmo diálogo é redistribuído entre todos os personagens e sua estrutura é repetida três vezes, retornando na seqüência final do espetáculo.

Jimmy – Pois é.

Juarez – Pois é

Juarez – Então é assim?

Jimmy – É. É assim, não é?

Jimmy – Acho que com o tempo a gente se acostuma.

*Juarez – Isso depende, depende das pessoas.*¹⁴

¹⁴ Cena I – *Entre quatro paredes* de Jean Paul Sartre.

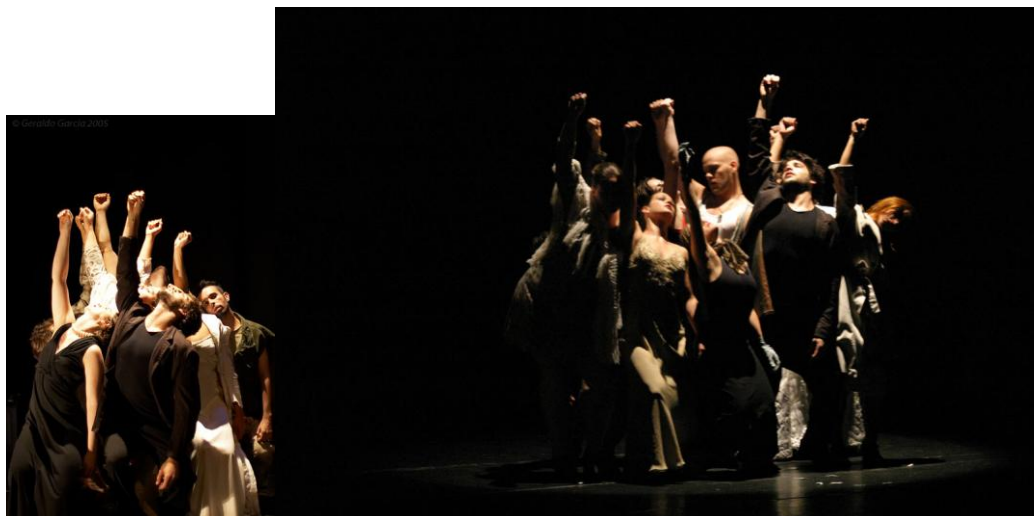


FIGURA 8 – Cena dos pendurados.



FIGURA 9 – Diferentes momentos dos personagens.

Cena das caretas

A cena em análise surgiu quando, numa improvisação, os personagens, descobriram um espelho existente no espaço. Imediatamente correram e colocaram-se na sua frente, formando uma espécie de coro. Solicitei aos atores que experimentassem ações de maneira a deformarem a máscara. Indiquei, também, que os movimentos fossem otimizados e ampliados, acelerando a execução e que cada um verbalizasse uma frase com relação às mudanças de suas imagens/corpos. No momento máximo da velocidade, solicitei que estatizassem e pedi que lentamente fossem virando para frente, conservando suas faces deformadas. Nesse material

agregamos um texto que imprimiu à composição um tom cômico e patético. As personagens Cristina e Camile desenvolviam o diálogo transcrito da peça *O gordo e o magro vão para o céu* de autoria do escritor americano Paul Auster.



FIGURA 10 – Cena do espelho.¹⁵

Cristina – Já lhe ocorreu que nós estamos mortos?

Camile – Mortos? Em que sentido? Mortos de felicidade? Mortos de tristeza? Mortos de cansaço?

Cristina – Não, mortos mesmo. Mortos de verdade. Completamente mortos. Mortíssimos.

Camile – Mas que asneira é essa? E morto anda? Morto fala? Morto respira?

Cristina – Como é que a gente vai saber o que acontece depois da morte? Vai ver que é assim. Vai ver que a gente ta no céu e nem sabe

16.

¹⁵ Roberta Savian como Estele ao perceber sua imagem/corpo, antes das deformações.

¹⁶ Transcrevemos apenas um fragmento do diálogo utilizado. Extraído da peça *O gordo e o magro vão para o céu*, de Paul Auster.



FIGURA 11 – Cena das caretas

4.1.3 Tecendo a composição

Identificamos como modo operatório da composição cênica que influenciou a realização do espetáculo *Parada 400*, a *collage* como um dos procedimentos utilizados durante o processo de criação, bem como na elaboração final da dramaturgia cênica. Silvia Fernandes esclarece que a técnica de *collage* foi introduzida pelos cubistas e posteriormente pelos futuristas e surrealistas, buscando sistematizar a prática de justapor elementos heterogêneos e aproximar objetos reais e artísticos. (FERNANDES, 1996, p. 193). Já Renato Cohen afirma que a invenção técnica de *collage* é atribuída a Max Ernst, que a define como:

A técnica da *collage* é a exploração sistemática do encontro fortuito e artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas em essência sobre uma superfície evidentemente apropriada - e o brilho de poesia que brota da aproximação dessas duas realidades (ERNST *apud* BABLET, 1978, p. 24).

Cohen ressalta que a *collage*, “numa primeira definição seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (COHEN, 1989, p. 60). Ainda segundo Cohen, a *collage* opera por processos de livre associação numa linguagem gerativa, em fragmentos, desvinculada de uma linguagem normativa, atrelada a uma fala encadeada e hierarquizada gramaticalmente. Alguns exemplos

de operações que envolvem a *collage* como procedimento de criação foram apresentados quando discutimos a questão do *leitmotiv* - morte como um meio condutor do espetáculo. Entretanto, resgatamos algumas cenas ou momentos do espetáculo, os quais foram criados pela livre associação de imagens, deslocamentos de textos e justaposições de objetos e elementos, como por exemplo:

Cena do coração

Essa sequência de cenas foi montada a partir de diversas composições originadas por imagens, música e fragmentos de textos. Em determinado momento do processo solicitei aos atores que trouxessem recortes de jornal ou revistas cujo mote fosse a "solidão". Após um tempo de observação os atores reconheceriam, nas imagens, as associações possíveis. A atriz Roberta Savian identificou na figura de uma miss (Miss Nicarágua) elementos de conexão à personagem que estava investigando. Solicitei a ela que criasse uma frase de movimentos a partir da atmosfera proposta pela imagem. Ao vê-la executando a matriz corporal, a associação que fiz foi de uma mulher buscando desesperadamente alguém que com ela dançasse. Há nessa relação uma referência pessoal ao filme *A noite dos desesperados* de Sydney Pollack, o qual aborda a depressão americana dos anos trinta, quando pessoas participavam de concursos de dança, que testavam ao extremo a resistência dos competidores em troca de comida, roupas e algum dinheiro. Para execução da matriz inseri a música *Take this Waltz*, de Leonard Cohen, inspirada na poesia *Little Viennese Waltz* de Federico Garcia Lorca.

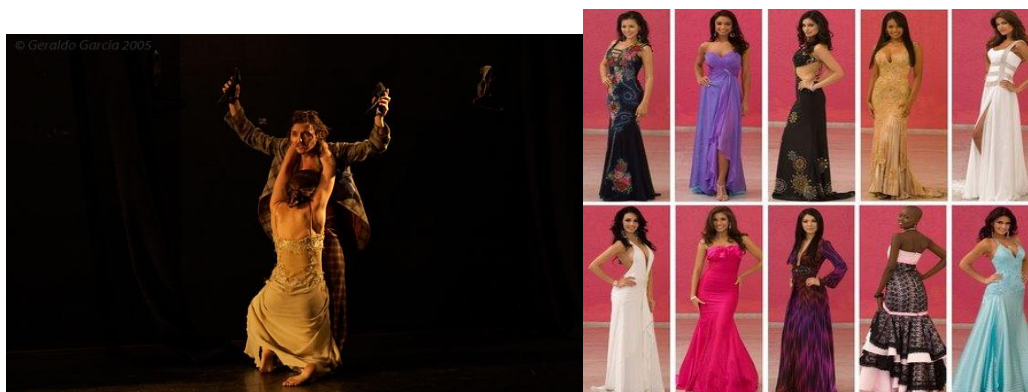


FIGURA 12 – Roberta Savian com Estele e imagens de misses.

Em sequência, solicitei a Roberta e ao ator Evandro Vaz que criassem uma relação física tendo como referência a peça *Coração* de Heiner Müller. Reconheço na afirmação de Patrice Pavis, quando aborda o conceito de *collage*, similaridade ao modo como articulamos os elementos constituintes do espetáculo *Parada 400*: “Em lugar de uma obra ‘orgânica’ e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras, etc” (PAVIS, 1999, p. 52). Na cena em análise, buscamos a partir da justaposição e da colagem de imagens, texto, ação e música, a reconstrução de momentos de uma realidade não cotidiana, na qual um homem e uma mulher, em meio a valsas e movimentos, confrontavam-se no desejo, ao desenvolverem o diálogo transcrito:

Após ser rejeitada por todos, Estele arrasta Jimmy para o centro da ação, obrigando-o a dançar. Executam relações corpóreas ao desenvolverem o diálogo:

Jimmy – Posso por meu coração a teus pés?

Estele – Se não sujar meu chão

Jimmy – Meu coração é puro.

Estele – É o que veremos

Jimmy – Eu não consigo tirar.

Estele – Quer que eu ajude?

Jimmy – Se não se incomodar.

Estele – Não, é um prazer pra mim. Eu também não consigo tirar.

Posso por meu coração a teus pés?

Jimmy – Se não sujar meu chão.

Estele – Meu coração é puro.

Jimmy – É o que veremos.

Estele – Eu não consigo tirar.

Jimmy – Quer que eu ajude?

Estele – Se não se incomodar...

Jimmy – Não, é um prazer pra mim. Vamos dar um jeito já. Trabalhar e não desesperar. Para que eu tenho um canivete? Vou operar e tirar ele pra você. Pronto aqui está.

Estele - Mas isso é um tijolo!

Jimmy – Seu coração é um tijolo

Estele – Mas ele bate por você.



FIGURA 13 – Cena do coração - Tatiana Vinhais e Denis Gosch.



FIGURA 14 – Cena do coração - Roberta Savian e Alexandre Bado.

O procedimento da *collage* pode gerar por contraste, oposição ou associação de elementos díspares, certo estranhamento. Segundo Cohen esse estranhamento tem pelo menos duas funções: uma idealizada por Brecht que é forçar a observação do mesmo pelo deslocamento de sua origem. A outra seria a de criar novas funções ao objeto ou elemento em destaque (COHEN, 1989, p. 61).

Hermes Bernardi Junior, relata, humoradamente, a sensação de estranhamento, provocada pelo nome do espetáculo:

[...] o título também me atraía. Adoro sapatos e detesto ficar parado. Resolvi arriscar. Banho, perfume, jeans e meias sem furos, para o caso de eu ter de tirar os sapatos para assistir ao espetáculo. No saguão encontro conhecidos. Na entrada pergunto à diretora da peça: precisa tirar os sapatos? Era um chiste. Fico, tranqüilo, não necessito expor minhas meias brancas lavadas por homem solteiro que mora só (BERNARDI JUNIOR, 2005).

A idéia dos sapatos como um objeto norteador da concepção visual e do encadeamento da narrativa, se manifestou, num primeiro momento, como obra do acaso, conforme descrito no subcapítulo “ouvindo as imagens”. Cohen afirma que o procedimento de *collage* pode ser manifestar pela seleção de imagens encontradas ao acaso em diferentes materialidades e fontes (COHEN, 1989, p. 60). O acaso nos revelou os sapatos, como um objeto sensível à encenação. A partir dessa descoberta, outras associações e colagens foram operadas, tais como: o costume antigo de enterrarem os mortos sem seus sapatos; a cenografia constituída por um amontoado de sapatos ¹⁷, algumas cadeiras e uma furadeira; a perda dos sapatos pelos personagens no decorrer da encenação; o jogo estabelecido no título do espetáculo; o aspecto de fetiche provocado pelo objeto; as botas do soldado morto em combate. Entretanto, a associação mais pertinente e que nos era sensível, relacionava-se ao sentido de movimento, nomadismo, andança e passagem. Estados evocados pelos dizeres do personagem porteiro, ao final do espetáculo: *você abre, passa pela soleira*

¹⁷ A referência dos sapatos estava associada às imagens dos corpos nus de judeus mortos durante a Segunda Guerra Mundial, bem como a pilha de sapatos nos campos de concentração nazista.

*e descobre que não tem sala nenhuma. Só mais estrada, se estendendo para frente. E aí você segue em frente, pondo um pé na frente do outro, seguindo o caminho*¹⁸.



FIGURA 15 – Pilha de sapatos de prisioneiros em Auschwitz e corpos de judeus mortos.



FIGURA 16 - Corpos de passagem, de movimento.

¹⁸ Fragmento de texto utilizado no espetáculo extraído da peça *Esconde-esconde* do escritor americano Paul Auster.

4.2 Sentença 1: num dia quente a maionese pode te matar

4.2.1 A liga da maionese – ovos, óleo, imagens, a ausência da direção, textos fragmentados, sal, espaço estreito, a nada, provocação.

Era 2005, tínhamos um território ocupado, um espetáculo premiado e muito assistido, um talvez futuro projeto dependendo de fomento, um possível Shakespeare para desvendar e um compromisso em desenvolver pesquisa de linguagem. Estávamos na entressafra. Aguardando financiamento, mas desejando trabalho. Eram atores ainda jovens e uma direção em experiência. Esses ingredientes deram liga à maionese.

No pensamento-criação da Santa Estação, como já apontamos anteriormente, privilegia-se a idéia do ator criador. Buscamos como vetor de nossos processos que a autoria do material cênico seja realmente compartilhada entre atores e direção. Nesse momento, nos parecia muito importante que o próximo passo para a investigação fosse dado realmente pelos atores, ou seja, partissem deles o que falar, como, por quê, sobre o quê. A matriz geradora da investigação viria dos atores e não da direção. Lançamo-nos num movimento de independência/dependente, cuja metáfora, a qual nos parece adequada, o ator e diretor Yoshi Oida, descreve em seu livro *O ator invisível*:

Havia um famoso ator de *kabuki*, que morreu há cerca de 50 anos, que dizia:

“Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica *olhar para a lua*. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua” (OIDA, 2001, p. 174).

Durante os processos de criação, sempre procuramos enfatizar a formação e a preparação dos atores, por meio um treinamento, que tinha como objetivo a criação de um material cênico, que vinha a se incorporar ou não em alguma montagem da companhia. Nesse sentido, acreditávamos, sim, que os atores tinham condições de levantar um material cênico expressivo, independente, onde a direção entraria para articular a montagem, realizando as conexões possíveis de cenas já

elaboradas. Denis Gosch atesta a proposta: “começou com a idéia dos atores investigarem sem a direção, levantar material para apresentar na sala” (informação verbal)¹⁹. A provocação era que o elenco se dividisse em pequenos grupos, segundo as contaminações de desejos, e por um mês trabalhassem sozinhos de forma a produzir o material. Ao cabo desse período ou quando sentissem necessidade, chamariam o olho de fora, o primeiro espectador. Para essa definição recorro a Grotowski quando reflete sobre a função do diretor de teatro: “o ator não é espectador e o trabalho do diretor é ser espectador”, [...] “espectador de profissão” (GROTOWSKI, 2007, p. 212).

Alguns atores aceitaram jogar, “nos arriscamos em nos encontrar e vimos o que cada um queria falar” [...] (informação verbal)²⁰. Dividiram-se, confrontaram-se, buscaram o que e como dizer. Com certeza houve desistências, [...] “estávamos apavorados” [...] (informação verbal)²¹. Roberta Savian exprime a sensação de investigar sem o olhar externo:

[...] a gente trabalhou durante um mês mais ou menos e lembro que era um trabalho muito individual. A gente começava a criar até acontecer alguma coisa ou alguém encher o saco. Surgiam algumas coisas, mas nada. A gente levava textos, mas nada fechava, nada casava. Não sabíamos como fazer esse rio virar mar, parecia cada um no seu banheiro fazendo o seu cocô. (Informação verbal)²².

Após um mês de investigação, Roberta Savian, Denis Gosch e Juliano Rossi apresentaram-me um material expressivo instigante, “um material corporal que começa a aparecer essa coisa de venda, de mostrar-se, do próprio corpo. Uma relação do corpo como objeto, a idéia de celebração das pessoas” (informação verbal)²³. Eram fragmentos de cenas que giravam em torno da exposição de corpos, de mulheres vendadas e homens travestidos de mulher, de venda de eletrodomésticos e comerciais de produtos capilares, situações que aconteciam em

¹⁹ Entrevista concedida por Denis Gosch, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

²⁰ Entrevista concedida por Juliano Rossi, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

²¹ Id.

²² Entrevista concedida por Roberta Savian, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 19 de fevereiro de 2009.

²³ Entrevista concedida por Denis Gosch, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

espaços diminutos. Havia, no material apresentado, aspectos que me pareciam interessantes de investigação, principalmente com relação à força das imagens, à utilização do espaço e à temática abordada. Ainda estavam imersos no caos, mas um caos farto de afetos e sensações. Os atores haviam se deixado afetar pela vibração de seus corpos, de seus desejos, se permitiram contagiar pelo outro e compuseram sozinhos, independentes, autônomos. Nesse sentido Deleuze e Guatarri falam que:

O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 260).

Ao me colocar como espectadora de profissão, sem procurar entender o significado primeiro e deixando que as imagens me atravessassem, fui afetada por sensações emergidas daquelas composições. Havia uma urgência, pois estávamos agendados na programação da Usina do Gasômetro. Tudo foi muito rápido. Assim como impulsos, fui conectando uma ação à outra, cortando aqui, fragmentando lá, editando seqüências, propondo outras imagens, misturando as figuras, eliminando movimentos, chacoalhando os ingredientes e batendo a maionese. Grotowski esclarece a ação do diretor e relaciona à montagem no cinema preconizada por Eisenstein, afirmando que o diretor promove ações juntamente com os atores e na continuação corta o pedaço de uma ação e a conecta ao fragmento de outra (GROTOWSKI, 2007, p. 219). Para exemplificar a premência da feitura da maionese recorro ao depoimento do ator Denis Gosch:

Os motes acabaram sendo nossos e quando tu (a direção) vêes o material, muito bruto, tu começa a encontrar as conexões. A partir daí, fomos em conjunto. Foi tudo muito criado na hora. Era caótico, urgente. Nós íamos colocando o que tava no ar (informação verbal)²⁴.

“Arranjar o que estava no ar”, significou deixar que os “materiais trabalhassem por conta própria”, por contágio, por uma “sinestesia” das criações (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 24). Os atores se colocaram como criadores de imagens e ofereceram à direção um material aberto, conectável, heterogêneo, um

²⁴ Entrevista concedida por Denis Gosch, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

mapa que poderia ser “rasgado, revertido, adaptado a montagens de qualquer natureza” e [...] “preparado por um grupo” [...] (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 22). Das inúmeras portas de entrada, o espaço da encenação e o trânsito imagem>montagem<texto, tornaram-se aspectos relevantes de reflexão.

4.2.2 Da imagem à montagem/ Do texto à montagem

Revelou-se como perspectiva de trabalho, ainda em 2005, o desdobramento e a continuidade do experimento *num dia quente a maionese pode te matar* em outras futuras montagens, por isso denominamos de Sentença 1 a nossa primeira abordagem. Esse experimento era da natureza do teatro, contudo, a ação na acontecia num palco, não havia início, não se configurava como a representação de um texto dramático, não se estabelecia por uma idéia de totalidade e ilusão do real. Não pretendíamos narrar uma história com início, meio, fim e encadeamento de situações, ou seja, tratava-se de uma experiência em sintonia com o teatro contemporâneo, onde os conflitos não se configuram numa “progressão que mais adiante caminhariam para uma síntese” (LEHMANN, 2003, p. 10). De acordo com o encenador e professor Fernando Pinheiro Villar, “há uma história de teatros não escritos nem motivados pelo dramático ou literário, mas sim pelo teatral, cênico e performático” [...], “sendo recontada” (VILLAR, 2005, p.1). Nesse sentido vale colocar que a montagem não partiu de um texto literário ou dramático, mas das próprias imagens e ações que foram se conectando. Fato que não excluiu a utilização de textos, porém eles não se constituíram como princípio regulador ou o caminho principal da encenação.

No material apresentado pelos atores havia uma ação de venda de eletrodomésticos e a manipulação de um liquidificador. A utilização desse objeto me fez lembrar de um texto do livro *Crônicas de Motel*²⁵ do dramaturgo americano Sam Shepard, no qual o autor partindo de uma ação cotidiana nos leva a finitude do ser humano.

²⁵ Conforme SHEPARD, 1982, p. 76.

Num dia quente a maionese pode te matar.
É o que minha tia me contou, ela também me disse que eu jamais saísse sem a minha carteira no caso de eu ser morto eles vão precisar dela pra identificar o cadáver (SHEPARD, 1982, p. 76)

Do texto de Shepard, permaneceu a maionese, feita no transcórre do experimento, a sentença que alega num dia quente ela pode te matar e o desenho de um cadáver ausente, não identificado.

As imagens fornecidas pelos atores continham elementos que me levaram a pensar em três pessoas, denominadas de Homem 1, Mulher/Marilyn e Homem 2, que se encontravam num espaço indefinido para construírem, em concordância, jogos de submissão e perversidade. Segundo Roberta Savian, "na *maionese* as pessoas eram jogadas num lugar e nada se explicava muito. Elas estavam expostas, era como abrir uma janelinha e deixar que os *outros* espiassem" (informação verbal) ²⁶.

Havia um acento na exposição do corpo e na sua estilização. Estava presente o risco físico e emocional de forma a provocar um alargamento dos limites individuais, conforme atesta, novamente, a atriz Roberta Savian:

Era punk, mas pra mim era uma coisa de tentar descobrir que mulher tu é. Era complicado passar por situações difíceis, posições expostas... mas me interessava como mulher e como atriz falar disso. [...] Tem muito menos representação, é o ator se mostrando. (informação verbal) ²⁷

A cena do processador de merda.

A porta de entrada à exposição do corpo surgiu a partir de uma ação física, no qual o ator Denis Gosch, no primeiro encontro entre atores e direção, despia-se, revelando aspectos de um corpo feminino, um corpo metamorfoseado.

²⁶ Entrevista concedida por Roberta Savian, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 19 de fevereiro de 2009.

²⁷ Id.



FIGURA 17 – Denis Gosch – Cena Processador de merda.

Era um corpo que trazia na sua própria matéria a evocação da existência cênica, e a necessidade de uma extrema manifestação, onde, ele, o corpo-ator, [...] “passava a ocupar o ponto central não como portador de sentido [...]”, mesmo que o construísse, era é inegável que sim, [...] “mas em sua substância física” (LEHMANN, 2007, p. 157). A imagem da (FIG. 17) suscitou algumas conexões entre tema, texto, corpo e espaço que se desdobrou e essa imagem foi transcrita para a cena que denominamos *processador de merda*, a qual figura-se assim no experimento:

Homem 2 (para Mulher/Marilyn) - Ouça, agora você vai ter que me ouvir, faz de conta que você está na minha frente, bem no fundo de um beco, sem ninguém olhando, mas antes você vai saber quem é. Você é um tubo! E por cima do tubo entra a comida que vai descendo

até o estômago, intestino e sai em forma de merda do outro lado, sabia? Está é a primeira humildade que um ser humano tinha que ter...Eu sou botu! Tusoubo! Eubosou! Eu sou um tubo processador de merda!(repete várias vezes)

Mulher/Marilyn (arranca a roupa do Homem 1 deixando-o de cueca, tira uma gaze e coloca na boca dele) - Espera! (sai)

(Homem 1 em Devir-Mulher, esconde a genitália e tira a cueca. Homem 2 permanece imóvel. Ela retorna descascando uma banana)

Homem 2 –... Tubo processador de merda, processador de merda, processador de merda... (tira as calças, sapatos, ficando somente de cueca, tira um frasco com um tecido umedecido em álcool, joga na bandeja que está no chão, queima o tecido e passa por cima do fogo. Caminha até a outra bandeja, senta-se. Sufoca-se com a camisa, como se portasse uma máscara). Diz - Você já parou pra pensar direito o que é uma cadeira? A cadeira faz o homem. A cadeira molda o sujeito pela bunda, desde o banco escolar até a cátedra do magistério. Existe algum mistério o sentar que o homem, mesmo, rindo fica sério. Você já viu um palhaço sentado? Pois o banqueiro senta a vida inteira, o congressista senta no senado e autoridade fala de cadeira. O bêbado sentado não tropeça, a cadeira balança mais não cai. É sentado que se começa um namoro. Sentado está Deus pai, o presidente da nação, o dono do mundo e o chefe da repartição. Tem cadeira de rodas pra doente e tem cadeira pra tudo que é desgraça. Os réus têm seu banco e o próprio indigente que nada tem, tem no banco da praça um lugar pra sentar. Quando um homem atinge seu momento mais só mais pungente de toda estrada, ele encontra amparo e abrigo numa cadeira chamada Privada.

(Mulher/Marilyn atrás do Homem 1, presentifica um estupro, esmagando a banana atrás dele)

A cena descrita se articulou a partir de operações cênicas em torno de imagens, ações e fragmentos de textos, criando rupturas e intermitências, e não por

meio de uma fábula e nem através de uma construção psicológica de personagens (COHEN, 1998). Quando o Homem 1 vocifera o texto sobre ser um processador de merda ele não está procurando estabelecer uma relação de diálogo com os demais, buscando a construção da narrativa ou o aprofundamento do personagem. O texto é dito, como um discurso, num crescente de velocidade e altura, sendo que o direcionamento passa da Mulher/Marilyn para o próprio homem, para o espaço e público.

A utilização do texto dramático na encenação de *Sentença 1* mostra a sobreposição em simultaneidade e o entrelaçamento de diferentes elementos cênicos, ou seja, o texto dramático, ação física, ambientação cênica, vozes amplificadas, música mecânica, movimentos estilizados, imagens. A concatenação protagoniza um discurso de várias vozes que empurra a experiência teatral a um lugar de realidade e ficção, de ações verdadeiras e imaginadas, de figuras, atores e público.

Outra sensação depreendida da imagem geradora do *processador de merda* foi que o corpo dos atores tomava uma forma diversa da "normalidade", percebendo-se os desvios e deformações e por conseqüência divergia da norma, provocando fascinação moral, mal-estar ou medo (LEHMANN, 2007, p. 157). Nas composições, os atores, expuseram seus corpos, seus estados interiores, sua parte mais secreta, desnudando-se. De acordo com Grotowski o ator realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo [...] (GROTOWSKI, 1976, p. 20). A voz da atriz Roberta Savian destaca o desnudamento do ator como a força do experimento: "é encarnar e quando digo encarnar, eu quero falar de carne. É se permitir fazer uma outra coisa, se expor de uma outra maneira, uma exposição suja. É a não representação, é muito forte frente aos outros" (informação verbal)²⁸.

²⁸ Entrevista concedida por Roberta Savian, atriz da Santa Estação Cia. de Teatro, em 19 de fevereiro de 2009.

A figura mulher/Marilyn a doublé de estrela



FIGURA 18 - Roberta Savian - Mulher/Marilyn – a doublé de estrela.

Roberta Savian, em seu processo de produzir material, resgatou uma particularidade, surgida em improvisação, durante os ensaios do espetáculo *Parada 400*, distante há mais de um ano. Ela me apresentou uma mulher vendada que realizava uma partitura física a partir de seus longos cabelos, assim como um número de força capilar, sendo que ao final dizia: - Fios mais resistentes e sedosos cabelos como você sempre sonhou!!!!

Essa frase e a maneira que a atriz expunha seu corpo me levaram a imagem da atriz americana Marilyn Monroe, não a própria, uma doublé da estrela, cega, e não satisfeita, que vendava os olhos. Re-significar o mito Marilyn Monroe, conduziu-me a outras conexões que fomos incorporando ao experimento; um set de filmagem de filmes *B*, um número de gogo boy, realizado pelo Homem 1 portando uma máscara de Mickey Mouse, os corpos humanos e suas próteses, os devires caninos do macho e da fêmea e muito fortemente, os disfarces em celebridades. Incluímos, então, enquanto os ingredientes da maionese eram trazidos à cena pela Mulher Marilyn, outro texto de autoria do escritor de Sam Shepard (1982, p. 47), *Doublé de*

Estrela, o qual, segundo nossa percepção, se conectava as ações que os atores estavam propondo. Trouxemos, também, nesta composição, o quanto o homem contemporâneo, disfarça-se em pseudo-ídolos. Cabe ressaltar que o texto da crônica de Shepard foi adulterado com inserções de outros textos, construindo a seguinte dramaturgia cênica:

Homem 1 - Quando estava entrando encontrei aquela doublé de estrela, enquanto as portas do elevador estavam se abrindo e eu estava saindo, enquanto ela estava entrando, lá pelas quatro horas da manhã. (Mulher/Marilyn entra trazendo o azeite) (Homem 1 para a Mulher/Marilyn) - Meia volta para esquerda e vem Gisele Bundchen! – (ordem dada a Mulher/Marilyn). E eu vi que ela estava radicalmente chapada, e perguntei pra ela de quê? Ela disse: seis Valium e um vinho branco!

Homem 2 – Eu já vi todos os narizes operados, todos os dentes encapados e tetas de silicone que pude aquecer. As mulheres, todas elas, todas, no fundo estão sempre em busca de um olhar mais forte.

Homem 1 – Foi aí que eu percebi que ela estava querendo se divertir, celebrar com alguém da equipe porque este era o nosso último dia de filmagem... (para a Mulher/Marilyn) - Agora sai Michael Jackson! E ela ia ficar bem aqui, enquanto íamos embora, já que era sua cidade natal. E a agonia de ser apenas uma doublé local deixada pra trás numa cidade da qual ela adoraria saltar fora estava lhe deixando de baixo astral. Então levei-a para meu quarto, sem desejar seu corpo nem nada. E ela ficou desesperadamente desapontada. Tentou se atirar da minha janela.

(Homens desligam os aparelhos domésticos)



FIGURA 19 - Roberta Savian - Mulher/Marilyn/Totó – comendo salsichas com Penélope.

*Homem 2 – (abre uma lata de salsicha e pega uma vasilha de ração)
Por isso que eu digo homem tem que ser igual a goiaba cascão, duro
mais doce. Quer ver:(Pega uma sineta e dá o badalo, ela responde
latindo). Diz - Totó traga sal.*

*Homem 1 – (para a Mulher/Marilyn) - Vem neném, vem!!! Eu disse
olhe, não vale a pena. É só um filme idiota (Mulher/Marilyn Devir-cão
entra com o saleiro na boca, ele pega o saleiro da boca dela e finaliza a
maionese). Então ela disse: não tão idiota quanto à vida!!!!*

Homem 2 – vem Totó, olha que eu trouxe pra você. (Ele dá uma salsicha e despeja o restante numa vasilha de ração, ela come vorazmente). Homem 1 para Mulher/Marilyn - Adivinha quem veio lhe visitar Totó, aqui neném seu mascote, Penélope. Boa menina. (Homem 2 dá um tapa no traseiro de Totó/Mulher/Marilyn).

Pretendemos exemplificar, com a descrição da cena, a idéia da fragmentação do texto, sendo que a narrativa não se coloca como o aspecto mais importante da encenação. O texto dramático ou narrativo configurou-se como um pré-texto para o desenvolvimento das ações ou situações atuadas, criando-se uma outra dramaturgia, ou seja, uma dramaturgia cênica, um hipertexto. Segundo o diretor e *performer* Renato Cohen há, na cena contemporânea, uma polifonia de vozes, autoral, do encenador, do ator, onde “operacionaliza-se o fragmento, a emissão múltipla e o texto ideogrâmico em procedimentos de *collage*, montagem e mediação” (COHEN, 1998, p. 25). A crônica de Shepard foi um dos tantos materiais cênicos que compuseram a montagem das cenas, o qual foi desconstruído, articulado com diferentes textos e reorganizado numa outra dimensão, a partir das ações, afetos, sensações, e movimentos dos criadores.

4.2.3 O espaço real/ficcional

Uma das questões muito discutidas sobre a cena contemporânea aponta para a renovação ou emergência da teatralidade. De acordo com as colocações da crítica e professora Josette Féral a teatralidade repousa sobre o ator, sendo ele o portador em essência da matéria teatro. “O ator é ao mesmo tempo produtor e portador da teatralidade” (FÉRAL, 1988, p. 9). Ainda, segundo a autora:

[...] a teatralidade parece ser um *processo*, uma produção que está em relação inicialmente com o olhar, olhar que postula e cria um *espaço outro* que se torna espaço do outro [...] para a emergência da ficção (FÉRAL, 1988, p. 6).

Conforme Pavis, a teatralidade está associada ao teatro, assim como, a literalidade deriva da literatura Historiograficamente a teatralidade se manifesta

desde a Grécia, onde na origem da palavra *theatron*, de acordo com Pavis, “é o local onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” (PAVIS, 1999, p. 372). Tínhamos, então, algumas questões; o espaço concreto, lugar físico onde o teatro se manifesta, o espaço real, a corporeidade do ator e o espaço da ficção, o jogo ficcional estabelecido pelos elementos do teatro e o público.

O trecho que segue é a descrição da primeira cena do experimento espetáculo *Sentença 1* e exemplifica a configuração de um espaço outro, onde se estabelece a ficção, pela atuação dos atores e pelo estabelecimento de um outro lugar, pelo público. Criam atores e espectadores, um pacto, um acordo de aceitar este espaço como uma realidade outra, uma realidade ficcional. Estabelece-se o pacto da crença ou a suspensão da descrença.

4.2.4 A desconfiguração do personagem

Na medida em que investigávamos as operações de *Sentença 1*, percebíamos que estávamos trabalhando com situações oriundas de relações corpóreas, afetivas e espaciais (LEHMANN, 2007, p. 170) e não com ações e conflitos de personagens bem delineados e construídos psicologicamente. Eles nunca tiveram um nome, uma história ou um passado. Também não tinham motivos para o estabelecimento dos jogos de perversidade. Traziam apenas o seu número de cadastra de pessoa física (cpf), pois na iminência da morte iriam precisar dos documentos para identificação dos cadáveres. Eram três atores/figuras, os quais nos referíamos como Homem 1, Mulher/Marilyn e Homem 2. Não se constituíram de personagens, “aproximavam-se de personagens e traziam a apresentação do próprio ator em cena” (COHEN, 2003, p. 120).

Cena 1 Cadastro de Pessoa Física – espectadores aguardam no corredor da liberação do acesso à sala, entretanto, inicia-se uma série de ordens dadas por uma voz amplificada que provém de dentro do espaço. Os espectadores apenas escutam, pois permanecem do lado externo. Eles não compreendem se é algo real ou faz parte da encenação. A Mulher/Marilyn sai do banheiro público situado no fundo deste corredor público, com os olhos vendados, segurando um grande rolo de papel branco. Ela joga-o no chão e se desloca na direção dos espectadores

desenrolando-o e seguindo as inúmeras ordens de comando dadas pela voz do homem. Várias ações seguem-se até que ela consegue entrar na sala e por ordem da voz escreve num dos vidros de forma que o público possa ler a seguinte indicação:

SENTENÇA 1 : ENTRADA →

CPF: 43886035034

Qual cadastro? Quem é a pessoa física? A atriz – Roberta Savian? A Mulher vendada? Ou a diva Marilyn Monroe? A Mulher/Marilyn retorna aos espectadores e apenas abre a porta e liga um corredor de luzes. Os espectadores observam sem saber como devem agir se entram, se esperam, se alguém vai lhes dar a ordem de entrada. Até que alguém do público, que até então permanecia no espaço do real, decide aceitar o pacto da descrença, aderindo ao novo espaço ficcional e material, espaço físico/territorial e entra na sala. Os demais espectadores o seguem e se estabelece então o espaço da ficção, o espaço outro, aonde uma realidade outra irá se corporificar. *Sentença I: num dia quente a maionese pode te matar...* joga com a possibilidade do ser ou não ser isto ou aquilo. Pode ou não te matar, pode ou não ser uma gravação de um filme. Os atores estão em risco físico? Tenho que entender uma história ou não? É tudo mentira ou há algo de verdadeiro? Devo ou não aplaudir? Interfiro ou não na cenografia? A incerteza predispõe uma ação do espectador, um colocar-se, uma atitude mais ativa em relação ao que está vendo, inserindo-o na própria encenação como um *voyer*. Um espaço de experiência onde corpos-atores e corpos-espectadores afetaram-se mutuamente.



FIGURA 20 – Cena CPF - Roberta Savian.

4.2.5 O espaço concreto: o território

O pressuposto da ação se fez a partir de um território físico muito restrito, onde índices cenográficos conferiram materialidades que deixavam margem para os vazios que foram preenchidos pelo espectador. Segundo Fernandes (1996), há uma tentativa do encenador de desterritorializar o espaço cênico, pela criação de um lugar abstrato e que não remete a contextos definidos e fechados num único significado. A autora reconhece, referindo-se aos espetáculos do encenador Gerald Thomas, que a abordagem do espaço se configura como um quebra-cabeça, onde “a

maneira de dispor no palco os enunciadores heterogêneos transforma o espaço não mais num cenário criado e depois preenchido com ações e discursos, mas numa modulação e articulação constante de elementos, que tem semelhança com um gigantesco quebra cabeças” (FERNANDES, 1996, p. 266).

Não criamos um cenário, trabalhamos com os elementos cenográficos em articulação com o espaço físico. Agenciamo-nos ao que sala oferecia como possibilidade de criação cênica. Quais os elementos? Um corredor que liga um banheiro público à sala. Portas e paredes de vidro, corredor de acesso à sala, muito estreito com luzes de interrogatório. Ao fundo do corredor uma cadeira branca, um display do filme Super-homem atrás da cadeira branca. Uma sala preta de vinte metros quadrados, vinte e cinco cadeiras para espectadores, uma janela suspensa no ar, dois eletrodomésticos, uma bateadeira e um liquidificador ao fundo, um toca fitas antigo, um microfone suspenso, uma câmera de vídeo num tripé, duas bandejas grandes no chão, uma ao fundo e outra à frente, próximo a janela. Um corpo desenhado no chão com giz branco. Homem 1 e Homem 2, imóveis à frente da janela, olhando para fora. Sons de televisão, rádio, telejornais, novelas.



FIGURA 21 - Primeira cena no interior do espaço - atores Denis Gosch e Juliano Rossi.

O espaço da experiência não definia claramente em que lugar a ação transcorria. Havia pistas de condução. Índices apontavam para um set de filmagens, outros para um apartamento, alguns para uma cozinha improvisada, a relação da *Mulher/Marilyn* com o espaço induzia para um local de encontros sexuais ou poderia ser galpão ermo e abandonado ou ainda um quarto de hotel de quinta categoria.

O território de ocupação da Santa Estação na Usina do Gasômetro, sala 400, local de investigação e de apresentações, ofereceu as possibilidades de experimentação para a tessitura das cenas. Cohen nos fala que [...] “podemos entender a determinação espacial na sua forma mais ampla possível, ou seja, qualquer lugar que acomode atuentes e espectadores e não necessariamente edifícios-teatro” [...] (COHEN, 1989, p. 29). Desejávamos realizar uma encenação muito próxima do público, reduzindo ao máximo a distância entre ambos, “de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse, movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental” (LEHMANN, 2007, p. 266), criando um espaço de movimentos intensivos. Espaço exíguo, proximidade extrema com o espectador, corredores públicos e privados, transparência dos vidros, utilização de ventiladores, risco em relação a localização da sala 400 devido a altura, foram elementos que influenciaram os procedimentos de criação. Houve também a investigação com relação aos que podem ou não ver: o espaço interno, os que entram e vêem tudo, e os espaços externos, os que não entram, mas também vêem. Para o público que passava e não entrava, ocupando os espaços externos, a possibilidade de pertencer, também se fazia, através da sombra projetada para fora do espaço interno.

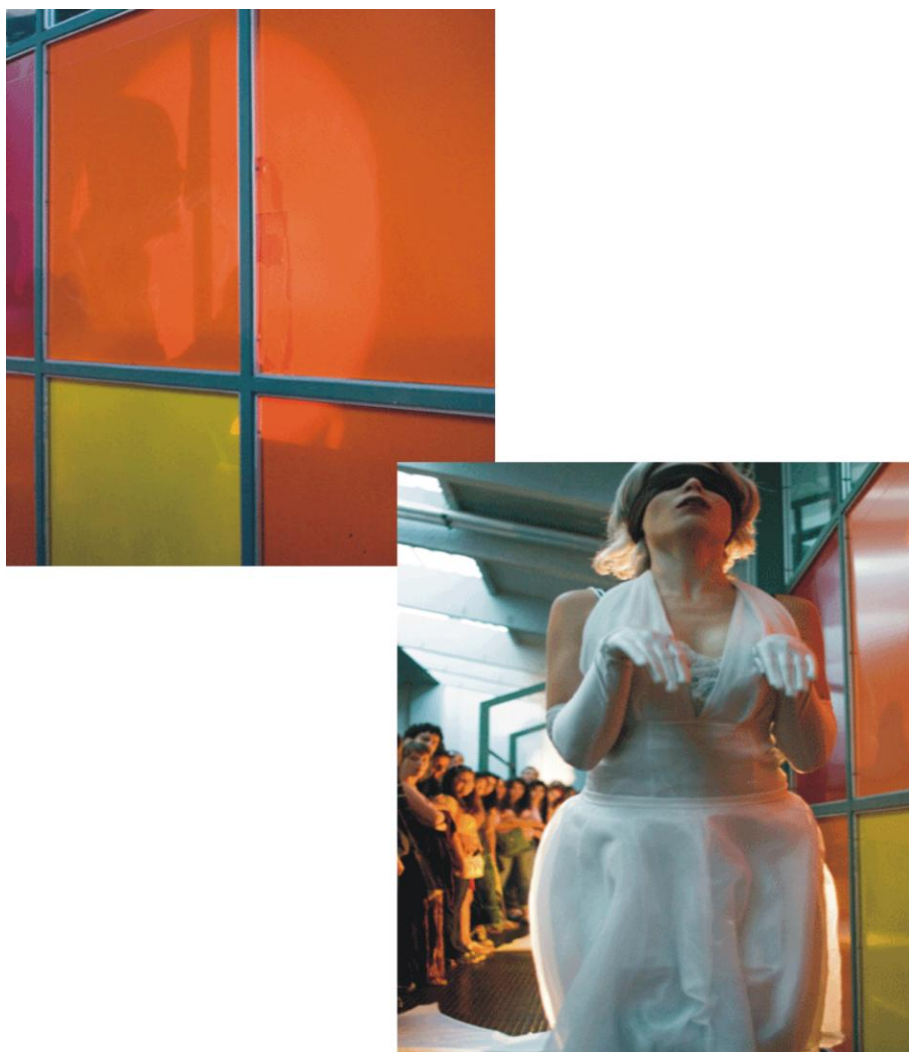


FIGURA 22 e 23 - Cena CPF - Denis Gosch e Marina Mendo. ²⁹

The End - A maionese no corpo ausente/presente

Havia um corpo desenhado no chão. A maionese preparada durante o a experiência foi derramada sobre esse corpo. A Mulher/Marilyn foi à janela e anunciou uma pergunta: - Vocês ainda estão brincando? Vocês ainda estão brincando de ser? Primus³⁰. Ao público foi indicado que abandonasse o espaço. Fim! É possível que num dia quente a maionese possa nos matar?

²⁹ A atriz Marian Mendo substituiu Roberta Savian em algumas apresentações.

³⁰ Banda americana formada em 1984.



FIGURA 24 – Atores Roberta Savian e Denis Gosch – Cena Vocês ainda estão brincando?

A TEMPESTADE E OS MISTÉRIOS DA ILHA

*Não houve uma só alma que não sentisse a febre da loucura e
não mostrasse sinais de desespero*

William Shakespeare

5.1 O acaso shakespeariano

Algumas pessoas dizem que *nada é por acaso*. Não sei precisar se é uma afirmação correta ou não. Mas, identifico situações em que o acaso se faz presente com muita força e determina percursos. Desejamos ver *alguém*. Caminhamos na rua e de repente esse *alguém* dobra uma esquina, por acaso. Também, por acaso, pessoas desconhecidas cruzam o nosso caminho e tornam-se nossos intercessores. O acaso resgata amores, trabalho, amizades, afazeres, objetos perdidos, objetivos, reaviva desejos e empurra a vida. Talvez, o que chamamos de acaso sejam conexões, agenciamentos, desejos de movimento e num estado de não consciência o *acaso* se faz.

Por conta do acaso, ou não, o dramaturgo inglês, William Shakespeare, caiu nos corpos da Santa Estação Cia de Teatro. Estávamos em 2005, ainda com o espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos* em plena atividade. Todavia, precisávamos pensar num próximo trabalho. Reunidos em minha casa, com o edital do Fumproarte ¹, discutíamos o que poderíamos colocar no fundo. O que era muito importante, pois ainda éramos um grupo recém constituído. Algumas pessoas já tinham uma trajetória reconhecida, entretanto, a Santa Estação, como companhia, ainda estava se firmando. Surgiram alguns questionamentos: O que fazer para termos chance? O que pode ser relevante para a produção artística da cidade? Será que vale colocar algo no fundo? Sugerimos, discutimos, pensamos, tomamos café, comemos chocolate, rimos muito, falamos dos projetos dos outros, enfim, passamos uma agradável tarde entre amigos. Aí, veio o acaso. Lembrei-me, por acaso, de uma

¹ FUMPROARTE - Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre. O FUMPROARTE organiza-se através de concurso público, no qual são escolhidos os projetos que serão financiados com os recursos previstos no orçamento, conforme site oficial.

idéia que Gabriela Greco, atriz formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Artes Cênicas, havia tido a alguns anos, em outro grupo de teatro, onde eu e ela éramos colegas de elenco. Na época, a Gabi trouxe, ao final de uma temporada, pensando na continuidade daquele núcleo de trabalho, um livro infantil com as peças de Shakespeare. Sua proposta não ecoou entre nós. O grupo se dissolveu e, anos mais tarde, nos encontramos novamente. Gabriela Greco veio integrar a Santa Estação. Ela, como atriz e eu, como diretora da companhia. Nesse momento a idéia de Shakespeare para crianças reverberou em nós. Interessante, mas qual texto montar? Imediatamente alguém sugeriu a peça *Sonho de uma noite de verão*, provavelmente pelo seu universo fantástico e por ser se tratar de um texto cômico. Entretanto, sabíamos que a diretora gaúcha Patrícia Fagundes estava em fase de ensaios do referido espetáculo. Intuímos que não seria interessante, nem mercadologicamente e nem por questões de ética, a Santa Estação montar a mesma peça. Qual então? Era a questão que se colocava. Qual texto? As tragédias shakespearianas não, pois pedem uma densidade que achávamos demais para o público infantil. *Romeu e Julieta!* Poderia interessar pelo tema do apaixonamento, mas, segundo nossa percepção, já havia sido montada em demasia. Queríamos uma novidade, pelo menos para a cidade de Porto Alegre. Foi quando um outro *acaso* aconteceu. Ocorreu-me uma memória de longa data. Foi uma lembrança descontínua, uma memória-rizoma, pois se conectou a uma sensação de um tempo remoto, numa idéia curta, uma idéia de aventura. Deleuze se refere à memória trazendo a seguinte consideração:

A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contigüidade ou de imediaticidade em relação ao seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. [...] A memória curta compreende o esquecimento como processo; [...] (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 25 e 26).

A percepção de aventura veio da peça *A Tempestade*, que havia lido apenas na época de minha formação acadêmica, esquecida durante anos, mas que, naquele momento ressurgiu como uma sensação. Da narrativa pouco lembrava, dos personagens restava apenas Próspero, do ambiente a ilha, entretanto, o escondido se revelou: o estado de aventura que emanava da memória. Por conta dessa

sensação, a decisão coletiva foi tomada. É *A Tempestade*. É Shakespeare. É para crianças! Desencadeamos um movimento que gerou outro e outro e mais outros movimentos. Montamos o *Projeto Shakespeare para Crianças*, que ao final de 2005 foi contemplado com financiamento. A discussão que segue nessa dissertação se debruça principalmente sobre os procedimentos de criação de composições cênicas e para tanto consideramos apenas os processos desenvolvidos junto aos atores.

5.2 Por onde “decifrar” o Sr. William / Como “invadimos” o Sr. William/

Abordar William Shakespeare pode parecer uma tarefa quase impossível, principalmente, quando se trata do terceiro trabalho de uma jovem companhia. A Santa Estação vinha de processos nos quais os pontos de partida para criação eram imagens, partituras, fragmentos de textos, improvisações, ou seja, as próprias composições dos atores. No caso de *A Tempestade*, tínhamos um texto dramático e um dos mais importantes autores da história do teatro. Era como agenciar um mito. Passado o susto e realizando um pacto de invasão com o Sr. William, iniciamos a tarefa. Começaríamos o trabalho com os atores em março de 2006. Entretanto, a partir de dezembro de 2005, iniciei a invasão solitariamente. Sentia a necessidade de entender e captar as palavras de Shakespeare antes de adentrar o trabalho com os atores. Foi uma situação de descoberta, pois me percebi só, precisando cavar uma concepção. Após leituras da peça, algumas conexões aconteceram. Não sei, realmente, se era uma concepção cênica, no sentido mais tradicional de seu entendimento, mas tive uma percepção, uma intuição e algumas propostas para começarmos os ensaios. Montagem cênica mais tradicional pressupõe a elaboração pelo diretor de uma concepção em que todos os elementos da linguagem teatral estão pré-estabelecidos. O diretor, já nos primeiros ensaios, apresenta uma proposta de linguagem, bem como uma definição com relação à distribuição dos personagens, projeto cenográfico, figurino, marcação dos atores, iluminação, etc. Notadamente, na década de oitenta, Jean-Jacques Roubine, ao discutir a questão do encenador, afirma que é o diretor “quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discurso, luzes e gestos. [...] Por conseguinte, uma vontade

soberana deve impor-se aos diversos técnicos do espetáculo” (ROUBINE, 1982, p. 39). Entretanto, reconheço nas considerações do encenador Peter Brook uma definição que difere da noção clássica de “concepção” cênica que se ajusta melhor a minha prática de direção: “Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra” (BROOK, 1994, p. 19). Brook contrapõe-se a uma visão totalizadora e não se identifica com o pensamento de que o encenador se relaciona com atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e músicos como servos que estariam a *seu* dispor, comunicando a *sua* visão de mundo. [...] “se alguém deseja dominar totalmente seus meios de expressão, é mais decente usar uma caneta ou pincel como servo” (BROOK, 1994, p. 22). Na esteira das colocações de Brook, as afirmações de Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, me parecem pertinentes e afinadas a um modo de conceber o espetáculo aberto a interferências e trânsitos advindos do processo.

Quando leio a peça, tenho muitas “visões”. Mas, no dia do primeiro ensaio, o que sinto é uma espécie de vazio, como se eu estivesse no telhado do mundo, tento ver um palco convexo, é uma expressão que empregamos para os Shakespeare. O que pode aparecer aqui?...É mais que o vazio – aliás não é um vazio (MNOUCHKINE apud PICON-VALLIN, 2006, p. 119).

Eu tinha uma intuição amorfa e, porque fomos encontrando os não vazios do texto durante o processo, a intuição foi se tornando mais concreta e tomando uma forma. Além da sensação de aventura que se manifestou ainda pela memória, as primeiras intuições, após leitura da peça, foram um navio, uma ilha, um globo da morte, ou seja, um espaço cênico múltiplo. A ilha e o navio vieram do próprio texto, o globo da morte revelou-se a partir de uma associação com o teatro The Globe ² e, mais tarde, se conectou aos brinquedos de criança, denominados de *trepá-trepá* ³. Num primeiro momento, reconheço que estas conexões poderiam parecer estranhas,

² Teatro construído em 1599 em Londres, do qual William Shakespeare foi sócio e onde apresentava suas peças como Hamlet e Rei Lear. Foi fechado em 1642, após vitória dos puritanos. O The Globe foi reconstruído e reinagurado em 1993, tornando-se um centro cultural, graças ao ator Sam Wanamaker.

³ Brinquedo de criança encontrado em áreas de recreação infantil principalmente nos que se localizam em áreas abertas. Consiste em diversas traves de metal, horizontais e verticais, por onde a criança pode escalar.

todavia, ao longo do trabalho elas foram se ajustando e tomaram um sentido. Como atesta Brook, fazendo uma distinção entre *sensu de direção* e *direção diretorial*: "uma *concepção diretorial* é uma imagem que precede o primeiro dia de ensaios, ao passo que o *sensu de direção* se cristaliza em imagem só no final do processo" (BROOK, 1994, p. 23).

Durante o estudo solitário, recorri a alguns referenciais teóricos, de maneira que a invasão ao Sr. William não acontecesse de forma irresponsável. Um aspecto que integrava às idéias da concepção era que o barco, local no qual a peça tem início, se transformaria, por manipulação dos atores, na ilha de Próspero, lugar onde a ação se desenvolve a partir da cena II. "Em certo sentido, o mundo inteiro está a bordo no barco ⁴", foi essa frase que me levou a pensar na possibilidade de um cenário único, que pela utilização, nos ofereceria os espaços necessários, não de forma ilusória ou realista. Como o teatro elizabetano, segundo Ian Kott, representava o mundo à maneira do *Theatrum Mundi* ⁵ medieval, "a ilha de Próspero é tanto o mundo quanto o palco. Para os elizabetanos, aliás, era a mesma coisa: o palco era o mundo e o mundo era o palco" (KOTT, 2003, p. 272). As peças de Shakespeare não são construídas conforme os princípios das três unidades (ação, tempo e espaço), nesse sentido Lehmann aponta em Shakespeare "divergências consideráveis em relação ao modelo básico" do drama (LEHMANN, 2006, p. 79). Se não há uma unidade em relação ao espaço e o espaço em Shakespeare, é a ação do ator que o define, o caminho por onde a concepção estava indo, único cenário, possível de transmutação, nos parecia justo. Tínhamos conhecimento de que os textos de Shakespeare foram escritos para um palco vazio, o que possibilitava as frequentes mudanças espaciais. Entretanto, não desejávamos uma reconstituição do palco elizabetano, mas, cientes da abertura que o texto oferecia, pretendíamos trabalhar com um cenário que contivesse nele um sentido múltiplo. A crítica e tradutora Bárbara Heliodora salienta a existência de uma relação estreita entre o modelo de palco e a dramaturgia elizabetanos, "intimamente ligada à estrutura do seu palco, é

⁴ Frase retirada do diário de bordo da direção, sem a autoria.

⁵ Peças da Idade Média, nas quais o palco era vazio e no fundo erguiam-se quatro portas que representavam a terra, o céu, o inferno e o purgatório. (KOTT, 2003, p. 140)

aberta, panorâmica, e permite ao poeta toda uma série de recursos técnicos amplamente explorados pela maioria de seus autores” (HELIODORA, 2004, p. 198).

Em janeiro de 2006, tive o primeiro encontro com Juliano Rossi, que, nesse momento, responderia pela cenografia. Passei a ele minhas idéias e, pelo período de dois meses, ficamos discutindo a viabilidade do projeto cenográfico. Num determinado dia dos nossos encontros, Juliano me apresentou a fotografia de um cenário criado por Josef Svoboda ⁶ (FIG. 25), entendendo que esse traduzia algumas de minhas idéias plásticas. Sim! É isso, disse a ele. Assim, da imagem, nós partimos. Juliano seguiu trabalhando e, depois de desenhos e maquetes, chegamos a um possível esboço, o qual tomou forma definitiva a dois meses da estréia do espetáculo. Foi fundamental, para que descobríssemos as possibilidades do cenário, que sua finalização ocorresse com tempo hábil para a experimentação dos atores.

Juliano relata a evolução desse processo:

Sempre que trabalho com cenário, eu penso como o cenário pode dar suporte para o ator poder criar. Que esteja presente, mas não tire o foco do “corpo de baile”. O pensamento era como fazer esse cenário que tem vários lugares. Fiquei coletando imagens durante um tempo até que eu cheguei na imagem do Svoboda, ele criava cenários para ópera, era um grande globo de madeira, que parecia com o que a gente queria. Aí eu tinha que definir o local, era o tapete do Peter Brook e o globo do Svoboda. Aí quando comecei a fazer os desenhos e fui pra maquete, pensei que tinha que fazer uma coisa prática para desmontar, porque sabia se seríamos nós mesmos que desmontaríamos o cenário. Criamos um globo em cima de uma plataforma que nada mais é que o barco afundando. Eu vejo a proa dele descendo, é o arco. Comecei a desconstruir, e vi nos livros a magia do Próspero junto com as velas, eram símbolos. Precisava de um cenário que suportasse tudo, mas sem força. A idéia é que ele pudesse atingir outros espaços, e fui focando nisso. A gente só conseguiu chegar nesse conceito por causa da intimidade. O processo foi dolorido porque como era meu primeiro cenário não tinha uma mão de obra, eu acabei fazendo praticamente sozinho. Tivemos o cenário dois meses antes. E acho que os atores conseguiram se apropriar do cenário super bem (informação verbal)⁷.

⁶ Nasceu em maio de 1920 na cidade tcheca de Caslav, sendo um dos maiores cenógrafos da história do teatro.

⁷ Entrevista concedida por Juliano Rossi, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.



FIGURA 25 - Fotografia do cenário de Josef Svoboda



FIGURA 26 - Cena mar calmo vento bom! Referência ao cenário.

Foto de Luciana Mena Barreto.

Outra porta que se abriu à invasão veio da constatação de, segundo Kott, a qual muitos pesquisadores e críticos consideram o texto de *A Tempestade*, como um

testamento poético, um adeus ao teatro, uma autobiografia filosófica e artística de Shakespeare. O personagem Próspero seria, nesse contexto, a presença do próprio autor (KOTT, 2003, p. 262). Não sabemos se esse entendimento procede ou não, porém ele nos suscitou a traçar uma semelhança entre as ações de Próspero com aquelas de alguém que estabelece uma narrativa, arquiteta situações e monta uma encenação, o que nos remeteu aos jogos de RPG⁸. Tínhamos como objetivo montar Shakespeare, mas também aproximá-lo do público infantil contemporâneo, sem perder sua essência. Do vasto universo entorno dos jogos de RPG o que permaneceu com força no espetáculo foi a visualidade dos figurinos e da maquiagem, bem como a idéia de um mestre que, ao início do espetáculo, define personagens e estabelece um jogo, situação evidenciada na primeira cena (*o jogo do mestre*) do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha*.

Os jogos de RPG deixaram sua marca e influência também no material gráfico do espetáculo. O programa brinca com o universo dos *jogos de representação*, pois apresenta os personagens como figuras de um jogo. Nas cartas há uma descrição dos personagens e suas habilidades. A criança pode interferir no programa, transformando-o em RPG. As instruções do jogo tangenciam o universo proposto pelo espetáculo se reportando ao século de Shakespeare, ao Mestre que comanda espíritos e filhos de bruxa, ao local do jogo como uma ilha repleta de mistérios, onde personagens desse mundo imaginário, após a tempestade, estão prontos para o jogo.



FIGURA 27 – Cartas dos personagens – Programa do espetáculo – ilustração Sandro Ka

⁸ O RPG, ou Roleplaying Game, são "jogos de representação". Surgiu em meados da década de 70 nos Estados Unidos e consiste basicamente em se contar histórias com um grupo de jogadores (3 a 7 participantes) mais o Mestre. O Mestre faz o papel de narrador da história e os outros jogadores, o dos protagonistas. Ele indica uma missão a cumprir, um segredo a desvendar, descreve os cenários e representa os personagens secundários.

Cena o jogo do mestre

A cena o jogo do mestre não faz parte do texto original e foi criada a partir do mote de *jogos de representação (RPG)*. Atrás da vela do navio, em outro espaço, surge, em trabalho de sombra, a silhueta de um homem abrindo um livro. Deste livro, cartas dos personagens são retiradas. À medida que as cartas são mostradas, os atores entram em cena e se colocam no *circulo mágico*⁹. Mais tarde, essa configuração em círculo é retomada (esta pertencendo ao texto original), no momento em que Próspero, por um encanto, paralisa os personagens e começa a acertar as contas.



FIGURA 28 - Tadeu Liesenfeld como Próspero

Foto de Luciana Mena Barreto

⁹ Denominação relativa à configuração circular que apresenta poderes encantatórios.



FIGURA 29 - Circulo mágico - Jezebel De Carli, Gabriela Greco e Marcelo Bulgarelli.
Foto de Júlio Appel.

5.3 A entrada no texto

Entre a data de proclamação do edital de financiamento e o início do trabalho prático, passaram-se três meses. Como já informamos esse período não contou com a participação dos atores. Nesse momento da produção, juntou-se a equipe o escritor, ator e diretor de teatro Hermes Bernardi Junior, na função de dramaturgista ¹⁰. Nos meses que antecederam o processo prático, os atores foram orientados a lerem livremente o texto de *A Tempestade*, entretanto sem pensar em personagem, cena ou qualquer outro aspecto que pudesse antecipar uma experimentação. Então, em março de 2006 começamos o processo de montagem. Trabalhávamos de segunda à sexta, das nove horas ao meio dia, meio dia e trinta minutos, no espaço de investigação da Santa Estação Cia de Teatro, na Usina do Gasômetro. Foram nove meses de criação e trinta e dois profissionais envolvidos,

¹⁰ Optamos pela denominação de dramaturgista e não dramaturgo, pois as operações em relação ao texto foram de rearticulação e não de autoria. O texto do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha* foi resultado da re-significação da peça *A Tempestade* de William Shakespeare.

apaixonados pela idéia de montar Shakespeare para crianças. Procuramos fazer com que todos os envolvidos, cenógrafo, figurinista, músicos, orientadores de formas animadas, preparador vocal, dramaturgista, ilustrador, estivessem conosco no maior número de ensaios possíveis. Acreditamos num teatro coletivo, em que a construção da matéria teatro se manifestará a partir de encontros. Nesse sentido Ariane Mnouchkine traz à reflexão importante contribuição, quando pondera:

Trabalhar com alguém não significa impor alguma coisa um ao outro, é uma troca muito misteriosa, muito profunda, muito interior, que cria uma espécie de circulação sanguínea e o fato de alguém não estar na mesma sintonia é fonte de um terrível sofrimento para nós. A sintonia não acontece facilmente, há transpiração, muito trabalho. Antes é preciso atravessar juntos muitos rios, muitos desertos, muitas montanhas (MNOUCHKINE apud PICON-VALLIN, 2006, p. 116).

Foi acreditando que o trabalho se faz pela experimentação diária num processo coletivo que inclui todos os profissionais, de forma a avançarmos juntos e criarmos as conexões pertinentes que, na grande parte dos encontros, outros vieram a pertencer, além dos atores e direção.

Então, no primeiro encontro com os atores, uma indicação foi dada: Abandonem o texto! Por enquanto não leiam mais! Quem leu ok, quem não leu azar! Não tragam *A Tempestade* para os ensaios. Vamos brincar com o entorno! Qual o porquê desse procedimento, alguns poderiam ter perguntado! Porque tínhamos Shakespeare, faríamos Shakespeare, mas do nosso jeito. E o nosso jeito não é abordar o texto como ponto de partida. Não é sentar numa mesa e fazer uma primeira leitura. Não é definir personagem pelas características físicas. Não é impor uma movimentação aos atores. Não é também solicitar aos atores que memorizem textos e cheguem aos ensaios com o texto decorado. Os ditos *nãos* não significam que os *sins* estivessem certos, apenas quer dizer que assim procedemos, assim do nosso jeito, que também não é único e nem novo. Dessa forma, o texto de Shakespeare foi encenado, "sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual" (LEHMANN, 2007, p. 75).

Tínhamos em mente que o texto de Shakespeare se encenado na íntegra teria um pouco menos de quatro horas, pois, conforme Kott (2003, p. 261) "no tempo de Shakespeare, os espetáculos começavam, em geral, às três da tarde para acabar às seis. Os feitiços de Próspero começaram entre duas e três da tarde e

terminavam às seis". Era evidente que não poderíamos realizar um espetáculo para crianças que durasse tanto tempo, sendo assim, muito das palavras de Shakespeare foi suprimido. Precisávamos de coragem e ousadia para esse feito. A desconstrução operada no texto foi produzida pelo dramaturgista, segundo improvisação dos atores e indicações da direção. Hermes estava presente em praticamente todos os ensaios, coletando textos, ações, idéias e sugestões que pudessem contaminar a re-escritura do texto *A Tempestade*. Da mesma forma que recebia material, também propunha fragmentos de textos, sugeria cenas, interferia nas discussões, propunha exercícios. Havia uma interlocução com os atores, todavia era com a direção que o diálogo acontecia mais estreitamente. A entrada de um dramaturgista no processo de montagem da *Tempestade*, veio da ausência desta função durante a construção do espetáculo *Parada 400*, responsabilidade assumida por atores e direção, sendo que a finalização do roteiro foi feita pela direção. Parecia-nos mais interessante e plural se a direção, neste momento, não assumisse uma dupla função. Foram muitas idas e vindas do texto até chegarmos à versão final, ainda, hoje, passível de mudanças.

Dizem que Shakespeare dirigia suas peças de dentro do texto ou que o próprio texto indicava ações e movimentações dos atores. Um procedimento que julguei fundamental, na tentativa de adentrar no universo do Sr. William, foi identificar, ao longo dos meses de leituras solitárias, as ações explicitadas no interior das falas dos personagens. Exemplo desse artifício se evidencia no texto da filha de Próspero, Miranda: "*Que maldade! E como não me lembro desse choro, choro de novo agora; é uma história que faz pingar meus olhos*" (SHAKESPEARE, 1999, ATO I, CENA II).

O mesmo acontece na primeira cena do ato I, na fala do personagem Contra-Mestre: "*Recolham a mezena! Depressa! Mais baixo! Recolham Tudo menos a grande. (um grito, fora) maldita gritaria! Fazem mais barulho do que o tempo, ou do que nós trabalhando*" (SHAKESPEARE, 1999, ATO I, CENA I).

Inúmeras são às vezes em que Shakespeare indica uma ação ou a entrada de um personagem pela fala. Muitos desses textos transformamos em sequências de ação, movimentos e inclusive cenas, nas quais o texto é completamente subtraído. Por exemplo, a cena da tempestade (ato I, cena I), na qual o movimento dos atores, luz, manipulação do cenário e a utilização da música materializam visualmente e

sonoramente a tempestade (FIG. 30). A palavra foi retirada da referida cena, porque apostamos na força da imagem no contato com o público jovem.



FIGURA 30 – Cena da tempestade

A indicação aos atores de que não se preocupassem com o texto, permaneceu durante os três primeiros meses de trabalho. Nessa fase do processo, nos preocupamos em desenvolver um treinamento, denominado de exploração poética. A primeira leitura coletiva aconteceu em 31 de maio ¹¹, com o intuito de reavivar, em nossos corpos, as situações e as palavras de Shakespeare, pois, a partir daí o barco nos aproximaria da ilha de Próspero. Contudo, mais uma vez

¹¹ Conforme caderno de anotações da direção em 2006.

abandonamos o Sr. William e passamos a improvisar e criar composições segundo o mapa que a leitura havia desenhado. Somente em agosto invadimos, literalmente, o texto *A Tempestade* do Sr. William. Denis Gosch, ator que joga os personagens Ferdinando e Gonçalo, reflete sobre o processo e sobre a importância do trabalho entorno do texto:

O texto entrou depois de tudo. A gente acabava improvisando, criando, principalmente essa matéria corpo e tem esse outro material invisível que é a criação, é a improvisação, mas ainda não é a cena. Acho que a gente criou todo esse "entre" e daí veio o texto. Passamos pelo processo de treinamento, depois processo de improvisação, de criação através do corpo. Começamos a trabalhar em março, durante nove meses e o texto (situações) entraram em junho, depois de quatro meses. O texto propriamente em setembro (informação verbal)¹².

Ana Carolina Moreno faz uma consideração que sugere a importância de termos retornado ao texto somente após a fase de exploração dos materiais cênicos: "Não achei complicado porque as figuras estavam preparadas para receber o texto. E tem muitas coisas nossas, cacos nossos que acabaram indo pro texto" (informação verbal).¹³

Queríamos contar uma história sobre personagens que gastam seu tempo de modo preciso, um duque solitário que busca a verdade e a restituição do poder, nobres brutais e homicidas, bufões gananciosos, sombrios e perversos, espíritos do ar tão rápidos como o pensamento, jovens enamorados e um ser meio homem meio peixe filho de bruxa. Invadimos o texto do Sr. William buscando nele os recursos para narrarmos uma história. As pesquisadoras canadenses Chantal Hébert e Irene Perelli-Contos colocam que, em determinado momento, pensamos "um teatro que nada contava, era vazio de sentido, mas sobre o qual atualmente é difícil de sustentar que ele não continue a ser habitado pelo desejo de contar pela necessidade de histórias" (HÉBERT; PERELLI-CONTOS, 2008, p. 95). Reforço esse pensamento a partir da afirmação da atriz Ana Carolina Moreno "eu acho que não tem como tu ir para uma cena e não contar uma história, pode não ter início, meio e

¹² Entrevista concedida por Denis Gosch, ator da Santa Estação Cia de Teatro, em 22 de janeiro de 2009.

¹³ Entrevista concedida por Ana Carolina Moreno, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 23 de janeiro de 2009.

fim, mas se conta uma história e acho que se chega em alguém, se toca alguém, você está contando uma história” (informação verbal).¹⁴

Conseguiríamos contar uma história de Shakespeare para crianças? Era um dos *nós* que precisávamos desatar. Percebo pela voz dos nossos pequenos espectadores que, de alguma forma, criamos um espaço onde público e atores foram afetados.

"Eu entendi que existia um rei chamado Próspero e abandonou seu trono em busca da sabedoria e da magia. Então seu trono foi ocupado por seu irmão. Próspero tinha uma filha chamada Miranda, ela se apaixona por um príncipe. Próspero tem um servo chamado Caliban. O espírito que ajuda Próspero é Ariel". Ana -11 anos.

"Próspero não iria viver sem perdoar seu irmão". Bruna -12 anos.

"Eu entendi da peça que qualquer dia vamos ver o que realmente vale a pena. Uma dessas coisas é o perdão". Jaqueline – 11 anos.

"Próspero além de perdido o trono, perdoou seu irmão e deixou Ariel livre para voar". Matheus – 12 anos.

"Eles queria dizer que quase tudo aconteceria em um navio, mas não aconteceu. Aconteceu numa ilha...". Camila - 10 anos.

"Fala de dois irmãos que acabam se perdoando". Bruna -10 anos.

"Entendi que às vezes temos que deixar um tempo para poder fazer uma coisa que realmente vale a pena". Mônica 11 anos.

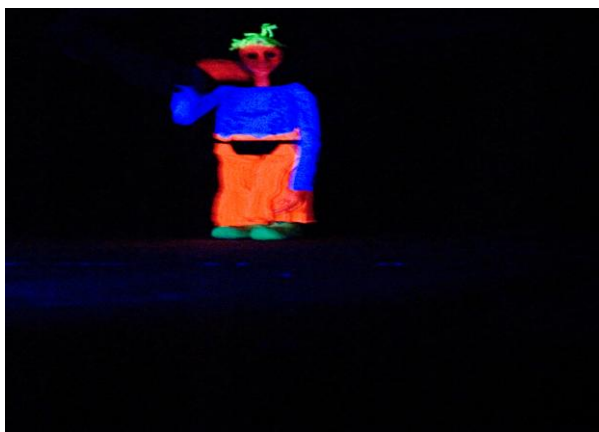


FIGURA 31 – Ariel em forma de boneco

¹⁴ Entrevista concedida por Ana Carolina Moreno, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 23 de janeiro de 2009.

5.4 Por dentro da Tempestade

Uma trupe é feita de atores mais ou menos formados, mais ou menos maduros, ou que não tem formação alguma. A formação destes, vai se dar, então, durante os ensaios. As possibilidades de descoberta são diferentes para cada um.

Ariane Mnouchkine

Porque estávamos todos voltando de férias! Porque novos atores agregaram-se à Santa Estação. Porque o nosso primeiro e último processo de criação com toda a companhia havia sido lá em 2003 e 2004. Porque estávamos frente a uma empreitada considerável. Porque precisávamos de cumplicidade, escuta ousadia, disponibilidade, êlan e prazer. Por tudo isso, os primeiros três meses foram de uma exploração poética, no qual buscávamos criar um espaço de formação. Como aponta Mnouchkine, a formação é da ordem da experiência e nessa experiência cada um é diferente do outro e, portanto, as descobertas são diversas.

Tínhamos a necessidade de reconhecermos as diferenças, pois elas eram a força que provocaria a evidência. As diferenças se manifestam no processo, no ato da experiência, no trabalho diário. A fase de exploração poética se desenvolveu buscando não uma homogeneidade expressiva entre os participantes do elenco, mas para promover a afirmação da singularidade de cada um. Ao pensarmos em singular, pensamos em diferença, pensamos em corpos diferentes, em atores diferentes. Portanto, todo o trabalho desenvolvido durante a fase que denominamos de exploração se debruçou e operou no sentido da emergência do diferente, do heterogêneo, do movimento diferente do corpo de cada ator. Por exemplo, o ator Denis Gosch, ao jogar o personagem Caliban, imprimiu a sua singularidade: um corpo mais aterrado, denso e forte. Já o personagem Caliban, jogado pela atriz Gabriela Greco, se mostrou mais leve e frágil: um corpo que causava uma divertida estranheza e ao mesmo tempo um corpo solitário. O interessante me parece, nos processos de criação e principalmente para a direção é que o material construído seja o mais diverso e aberto possível. Não me interessava como diretora, que montássemos *A Tempestade* em dois meses. Seria possível, entretanto, um tempo curto demais para que as diferenças emergissem.

5.4.1 Compor pela exploração poética

Os encontros foram da ordem da criação, de uma criação em colaboração, em que cada um nas suas diferenças se responsabilizou por desempenhar diferentes funções. Tínhamos como objetivo, na fase exploratória, que os atores ampliassem o conhecimento do corpo, através de um treinamento físico, e também, a partir da investigação física, criassem um material expressivo. Portanto, os atores foram instigados, desde os primeiros encontros, a produzirem composições cênicas aliadas às práticas corporais que estávamos exercitando. Um dos procedimentos utilizados foi a execução de exercícios corporais, com diferentes pontos de arranque ¹⁵, de modo a conduzi-los no caminho da improvisação física, a qual traria a potência da composição.

Porque desejávamos caminhar por um processo autoral, recorremos a utilização de “motes” como um agente provocador de respostas. Motes são proposições colocadas pela direção aos atores, com o objetivo de provocar a criação de composições cênicas. Eles têm diferentes naturezas, podem ser frases, perguntas, imagens, fragmentos de textos, situações, lembranças, músicas, canções, etc. Os motes são indutores de respostas cênicas, as quais podem ter um caráter imediato, ou seja, sem combinação ou um caráter de preparação. Uma das importantes referências nesse tipo de procedimento, no qual se utiliza de uma série de perguntas como ferramenta para a construção do espetáculo, é o processo criativo desenvolvido por Pina Bausch junto aos seus atores/bailarinos no *Tanztheater Wuppertal*. Segundo José Gil o modo como o bailarino responde a pergunta formulada por Bausch é diverso e completamente livre. Pode ser verbal ou gestual, pode se reduzir a uma imagem ou então ser uma seqüência de dança improvisada. Ainda conforme Gil, “a lista de perguntas possíveis é imensa: cada espetáculo nasce, essencialmente, das respostas que os bailarinos dão às várias centenas de perguntas que a encenadora lhes faz” (GIL, 2001, p. 215). Roberta Savian exprime a atmosfera provocada pelo procedimento junto aos processos da Santa Estação Cia de Teatro: “Sempre que os motes vinham através de perguntas, que tínhamos que dar uma

¹⁵ Ponto de arranque é o foco ou o objetivo de uma tarefa ou exercício corporal.

resposta de alguma forma, era um evento. Eu lembro que as coisas aconteciam muito como um ritual, como uma festa, de sair com um gosto de "isso é teatro" (informação verbal) ¹⁶.

Os três primeiros meses do processo consistiram em uma fase de exploração poética, na qual sempre buscamos a criação de material relacionado à cena e não apenas a realização de um treinamento. Acredito que as operações de exploração, sob o olhar da direção, carregam uma potência para tornarem-se construções expressivas possíveis de constituírem a dramaturgia cênica do espetáculo. Entretanto, é preciso que a condução das tarefas e exercícios vá por esse viés e tenha como princípio norteador a construção da cena.

Normalmente, os encontros de exploração consistiam, no primeiro momento, de trabalhos corporais cujos "pontos de arranque", eram: exercícios de aquecimento, espaço, impulso, resistência, planos, apoios e alavancas, saltos e quedas, precisão, fluência, fluxo e dinâmica do movimento. Os "pontos de arranque" dos exercícios podem ser abordados por meio de diferentes procedimentos ou operações. Durante a realização de uma tarefa corporal, via de regra, procurávamos conduzi-lo a uma improvisação física. Compreendemos que a improvisação, possibilita a desconstrução de uma forma rígida, criando espaços de composição. Num segundo momento, durante os ensaios nos detínhamos a improvisações de situações, ou seja, criação de cenas individuais ou coletivas a partir de motes indicados pela direção. Durante o período de treinamento houve motes sem conexão alguma com a peça ou com o seu entorno e outros que tangenciavam os temas shakesperianos e da *Tempestade*.

Apresento como exemplo uma relação corpórea entre dois personagens aproveitada no espetáculo, surgida na fase da exploração poética:

Ponto de arranque: saltos

Operação: em duplas, saltar sobre o corpo do outro

Corpo-Ariel em relação a Corpo-Próspero

¹⁶ Entrevista concedida por Roberta Savian, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 19 de fevereiro de 2009.

O exercício é em princípio uma operação física que articula alguns conteúdos como impulso, precisão, leveza, alavancas, cumplicidade, entre outros. Ao observar os atores durante a improvisação física, que não tinha nenhuma ligação com o texto ou com qualquer situação ou sentido prévio, identifiquei estruturas corporais interessantes que se ajustariam à relação de Próspero e Ariel. O espírito da floresta, Ariel, sempre que possível e sem o consentimento absoluto de seu mestre, saltava sobre seu corpo, como um parasita, ou um duplo. Tempos depois, quando a evidência estava se criando e os personagens se definiam, propus aos atores que provavelmente jogariam Próspero e Ariel, que retomassem a estrutura surgida durante o exercício de salto. Sugeri, também, uma imagem: um bicho preguiça que se agarra a outro corpo. Dessas experimentações, algumas sequências físicas se incorporam ao resultado final, conforme a ilustração.



FIGURA 32 - Tadeu Liesenfeld como Próspero e Marcelo Bulgarelli como Ariel
Foto Luciana Mena Barreto

Gostaria de retomar a idéia do olhar exterior que identifica uma operação. Nesse sentido, Grotowski considera que o diretor é “espectador de profissão” (GROTOWSKI, 2007, p. 212). Pois bem, se o meu olhar sobre o exercício descrito anteriormente fosse de um espectador que não se permitisse afetar pelo acontecido, mesmo em processo de treinamento, eu não teria percebido às conexões possíveis. Quero dizer que o espaço de afetar e ser afetado, que se cria entre atores e público, foi antecipadamente instaurado entre atores e direção. Assim, o diretor entra num estado de jogo com seus atores de modo a se deixar afetar. É corpo-diretor em jogo com corpos-atores. Direção cênica, a partir de minhas impressões e experiências, é dirigir com o corpo, com as carnes, com as sensações.

Cenas inteiras foram criadas, segundo exercícios corporais oriundos desse treinamento. Segundo minha percepção, o universo da aventura solicita algumas especificidades, quais sejam: sequências de luta, ritmo acelerado, agilidade corporal, mistérios a serem resolvidos, seres estranhos, peripécias, desvelamentos, intrigas, surpresas, cenas de clima, tensionamento das ações, humor, apaixonamento, textos rápidos e diretos, entre outros aspectos. Shakespeare, conforme Brook (1994) aborda questões acerca da compaixão e do perdão, da vingança e do poder, do apaixonamento e do racionalismo, elementos que suscitam a aventura. Com esse intuito, abrimos fendas no texto de Shakespeare para inclusão de novas cenas ou a supressão de algumas. Outro recurso que me interessava utilizar no espetáculo era o *flash back*¹⁷, o qual é bastante utilizado na linguagem cinematográfica. Uma das cenas que formaram a dramaturgia cênica do espetáculo, ausente no texto original e que interrompe a narrativa, pelo *flash back*, é a que denominamos *cena da luta*.

Ponto de arranque: precisão e agilidade.

Operação: manipulação de bastões. Ataque e defesa.

Cena da Luta – Miranda, Antônio (irmão de Próspero e usurpador do trono), cúmplices de Antônio, Próspero.

¹⁷Termo mais utilizado no cinema e trata-se da interrupção de uma sequência cronológica pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente. É, portanto, uma forma de anacronia, ou seja, uma mudança de plano temporal.

Primeiramente, passei aos atores cinco golpes de ataque e cinco golpes de defesa com bastão para memorização. O exercício é realizado em duplas. Num segundo momento, cada ator, tendo como matriz geradora os dez golpes assimilados, deveria criar uma sequência individual, incluindo novos ataques e novas defesas. Depois de criadas, foram fixadas e passaram a fazer parte do seu repertório de ações. Quando passamos a trabalhar diretamente nas cenas do espetáculo, as resgatamos e montamos a cena de luta. As sequências individuais não foram utilizadas integralmente, mas recortadas, rearranjadas, desconstruídas, de forma que a cena comportasse oito atores e não apenas dois. É fundamental que, no momento da colagem ou montagem da dramaturgia cênica, fruto das operações da direção, os atores tivessem ainda vivas nos seus corpos as sequências criadas na fase anterior, fato conseguido apenas com constante retomada.

A cena da luta foi introduzida como interrupção da segunda cena do espetáculo. A tempestade acabou de acontecer e abre-se a cena com Próspero e a filha como se estivessem assistido a uma embarcação afundar. Miranda revolta-se com o pai, pois, já que ele detém a magia, porque não evitou a tempestade. Próspero tenta, utilizando-se da brincadeira de dois irmãos jacarés, persuadir a filha a se desinteressar pelo assunto. Entretanto, Miranda persiste, Próspero acaba cedendo e conta-lhe uma história oculta por doze anos. Nas minhas incursões solitárias ao Sr. William, intuí que esta narrativa poderia ser convertida em imagem, ou melhor, em texto e imagem. Pensei que seria um momento propício à aventura, ou seja, uma cena de luta, em que veríamos o poder sendo usurpado à força. A cena figura-se assim no espetáculo:

Próspero – (imitando um jacaré com anéis que se transformaram em olhos) Doze anos atrás... quando você, nem tranças tinha...

Miranda – (interrompendo-o) Com essa boca não (apontando para o jacaré), com essa (apontando para a boca real)!

Próspero – Ta bom filha! Sobe! (a coloca nas costas). Há doze anos atrás, quando você nem três anos tinha, eu era o Duque de Milão e você a minha única herdeira.

Miranda – (pulando das costas do pai) Um duque?

Próspero – Foi quando eu deixei o meu ducado nas mãos do meu irmão Antônio (surge o personagem do irmão – enquanto Próspero vai narrando os fatos, entram em cena os cúmplices de Antônio e a conspiração de estabelece visualmente), porque eu preferia os livros, a magia, o conhecimento. Seu tio juntou-se ao rei de Nápoles, meu pior inimigo e revelou-se um traidor. Certa noite, com tropa traidora, seu tio arranca-me de Milão. Você chorava tanto, filha....

(Próspero então, cobre a filha com sua capa, pega seu bastão e invade o espaço da luta. Miranda sem entender o que estava acontecendo tenta se proteger. Quando Próspero é encurralado, paralisa-se a cena e como por mágica, a luta se desfaz e a narrativa é retomada)

Miranda – (procurando aqueles que ela acabara de ver) Para onde foram, pai?

Próspero – Derreteram-se no ar, filha. (segue a cena)



FIGURA 33 - Cena da luta - Antônio, Miranda, outros traidores.

Foto Luciana Mena Barreto

A ilha de Próspero se mistura à cidade de Milão, passado e presente estão em justaposição, sendo que os personagens transitam num duplo espaço-tempo.

Recomposições da mesma matriz corporal são utilizadas na cena do acerto de contas entre Próspero e Antônio. O embate entre irmãos não é acentuado no texto original, ficando o personagem de Antônio diluído entre as falas dos demais personagens. Achávamos que numa narrativa aventuresca a presença forte do vilão poderia colaborar para conseguirmos a atmosfera desejada para o espetáculo. Com esse objetivo, ressaltamos o personagem Antônio, irmão de Próspero, durante a narrativa e, principalmente, nas cenas finais. Incluímos uma disputa, a exemplo do passado, só que dessa vez o trono é devolvido ao seu verdadeiro governante e Antônio arrepende-se de suas ações. Na seqüência, o último texto de Antônio, após a luta entre os irmãos, no qual ele devolve o poder e restitui a ordem. Essas falas foram recriadas, pois, no texto original alguns fragmentos são ditos por outros personagens.

Antônio – se é Próspero, meu irmão, vem e luta comigo que eu acabo com você dez vezes se for preciso...

(Antônio e Próspero lutam). (Próspero subjuga Antônio, entram em cena o rei Alonzo e seu irmão Sebastian).



FIGURA 34 – Luta entre Próspero e Antônio.

Foto Luciana Mena Barreto.

Próspero – Basta homem! Sua coragem aqui nada vale. Ergue a cabeça e reconhece seus erros como eu faço agora: abandonei meu povo pra me entreter com a magia, enquanto meu ducado foi tomado por você, Antônio, que é sangue do meu sangue. Envergonhe-se dos seus erros e eu o perdorei!

Antônio – (ajoelhado) – eu peço seu perdão, pois a dor de sua falta ainda vive em meu silêncio! (entram em cena Ferdinando e Miranda)

[...]

Antônio – (texto de restituição do poder a Próspero) Escrevam em ouro, em colunas eternas: Ferdinando estando perdido encontrou uma esposa. Próspero numa ilha encontrou seu ducado e nós a nós mesmos quando andávamos sem rumo. Devolvo seu lugar no coração do povo e no meu!



FIGURA 35 - Arrependimento de Antônio.

Foto Luciana Mena Barreto.

Buscamos fidelidade a Shakespeare, mas contamos sua história do nosso jeito. Foi preciso desconstruir, remontar, montar, transferir, subtrair, criar, rearranjar *A Tempestade* do Sr. William para encontrarmos a nossa *A Tempestade*. O texto nos permitiu essa invasão, porque a dramaturgia dialoga como nossa maneira de operar o teatro. Como diz Bárbara Heliodora, “a grande vantagem de uma dramaturgia anti-realista, como a dos elizabetanos, é justamente a de tornar possível usar algo que tem todo o aspecto de um conto de fadas para se refletir sobre tantos temas relevantes para a realidade [...]” (HELIODORA apud SHAKESPEARE, 1999, p. 8).

Os espaços vazados, as fendas e frestas do texto é que permitiram a criação de *A Tempestade e os mistérios da ilha*.

5.4.2 Compor pela Improvisação

Os processos de criação dos espetáculos *Parada 400* e do experimento *Sentença 1*, analisados no quarto capítulo, foram desenvolvidos pela composição de estruturas/matrizes corporais, criadas a partir de motes indutores ou de exercícios e improvisações físicas. Quando iniciamos os ensaios de *A Tempestade*, e porque a maioria dos atores já estava trabalhando sob a minha orientação, eu tinha uma percepção de que, para contarmos a história de Shakespeare precisaríamos investigá-lo mais profundamente através de improvisação de situação e da composição de personagens mais complexos do que vínhamos realizando e de uma estrutura narrativa menos fragmentada. Afinal, nos propusemos a contar uma história com início, meio e fim, encadeamento de ações e personagens bem construídos e melhor delineados. Portanto, desde o início do processo que perpassa a exploração poética, até o momento de entrarmos propriamente nas situações e cenas do texto, procuramos investir na improvisação, pois a considerávamos, em vista do nosso objetivo, uma ferramenta essencial para o desenvolvimento do trabalho. Reconheço na afirmação do professor, teórico e diretor teatral Jean-Pierre Ryngaert, colocações esclarecedoras quanto a importância da improvisação como um procedimento possível de renovar a arte teatral, ao afirmar que a improvisação:

atribui ao ator um lugar essencial no processo criativo. Ele é ao mesmo tempo autor e executor da partitura e pode através dela expressar suas ambições, contra aquilo que, às vezes, foi chamado de ditadura do texto e

do encenador. A imaginação do ator e suas qualidades pessoais podem se desenvolver mais amplamente na improvisação do que em qualquer outro lugar (RYANGAERT, 2009, p. 86).

Ainda conforme o autor, a improvisação provoca o ator a reagir seja no interior da proposta ou em torno da mesma, explorando as possibilidades segundo sua imaginação, estabelecendo relações com os outros atores pela sua colocação em jogo. Então, me parece, ser o estado de jogo inerente ao procedimento de improvisação. Para o pensador Johan Huizinga (2007) jogo é uma atividade livre, gratuita, regrada, de caráter incerto, que cria ordem e é ordem, estabelecendo intervalos na vida cotidiana, abrindo espaços para a metáfora e para ficção. O autor ressalta, ainda, que “o mesmo é dotado de um fim em si mesmo e vem sempre acompanhado de um sentimento de tensão e alegria” (HUIZINGA, 2007, p. 33). Dessa conceituação, algumas considerações são depreendidas: os atores, ao jogarem, trazem em seus corpos uma sensação de prazer pelo livre consentimento do mesmo. Ninguém joga “bem”, quando se sente obrigado. Outro ponto importante é que todo jogo prevê a indicação de regras que podem mover-se no decorrer, porém os atores precisam reconhecê-las e com elas jogar, estabelece intermitências na vida cotidiana, portanto não é vida real, o jogo é da ordem da ficção, da imaginação. Nesse sentido, Brook, ao reportar-se ao jogo e a sua conceituação, atesta a importância da imaginação:

[...] os grandes atores partem na nascente mesmo do “jeu”, daquilo que ninguém apreendeu verdadeiramente e que não está nem na cabeça, nem na emoção, nem nos músculos, mas no que podemos chamar de imaginação criadora do ator. Ignoramos onde ela se situa (BROOK *apud* ASLAN, 1994, p. 411).

Parece-me que Brook atesta a difícil definição de onde nasce o jogo no trabalho do ator, bem como de que maneira podemos ensinar um ator a jogar ou mesmo em que lugar de nós ele se configura. Crê o diretor na potência da imaginação. Podemos supor, então, que o jogo se faz através de uma imaginação criadora que deflagra um campo para as conexões com o outro, com o espaço e com o espectador. Um processo em que vida e pensamento se conectam em que o virtual se atualiza. José Gil, ao abordar a noção de plano de imanência contida na filosofia deleuziana, faz referência ao plano de imanência da dança:

[...] o plano de imanência, o ter acesso ao plano de imanência, o entrar na imanência, o mergulhar na imanência é alguma coisa imediata para um bailarino. [...] os bailarinos dizem todos "Eu não estou só a dançar, eu estou a pensar". Dançar é pensar (GIL, 2002, p. 219).

Se o plano de imanência na dança é a conexão entre o movimento dançado e o pensamento, no teatro o jogar é o próprio pensar do ator. O ator pensa jogando. Gil vai mais longe, afirmando que os bailarinos entram em estados que "parecem de inconsciência", pois para ele "dançar é abolir um superego, uma consciência que comanda os movimentos" (GIL, 2002, p. 213). Quando observamos atores num "bom" jogo, a sensação é que também estão num nível de inconsciência, ou seja, nada é premeditado, antecipado, há escuta, cumplicidade, parece que a improvisação, o jogo, flui, desliza, escorre, preenche o espaço. Muitas vezes pedimos aos atores, não pensem, ajam, façam. Mas, pensar para o ator é fazer, agir e jogar com o corpo, criando as conexões possíveis de composições.

No processo do *Parada 400*, frequentemente, quando a proposta passava pela improvisação de situação, ocorria entre os atores uma paralisia, uma certa indisponibilidade para a cena e um talvez medo do erro. Os atores não conseguiam pensar pelo jogo, havia uma consciência que os paralisava dentro e fora de cena. Por outro lado, eu percebia que eles sentiam-se mais confortáveis e demonstravam maior prazer ao solucionarem os motes da direção a partir da construção de estruturas corporais codificadas. Tentávamos improvisar livremente, sem combinação prévia, mas era certo desastre. Os atores não se escutavam, dificilmente conseguiam improvisar um texto interessante, não aceitavam o jogo do outro, enfim, a criação da cena não acontecia. Porém, não desistimos, continuamos buscando uma intimidade com o improviso mais livre.

Desde o início do processo de *A Tempestade*, a improvisação foi um dos procedimentos fartamente utilizado. Na medida em que o tempo transcorria, o medo de errar deixou de ser um entrave e passou a ser considerado uma alavanca para se tentar novamente. A atriz Roberta Savian atesta a importância da improvisação na construção de *A Tempestade* afirmando que "era muito jogo, muita improvisação. A gente já se conhecia enquanto grupo, o que facilitou nas improvisações, teve menos

medo” (informação verbal) ¹⁸. Os atores, durante o processo de *A Tempestade*, entravam em cena com mais coragem e disponibilidade, porque já se conheciam, ou melhor, já trabalhávamos em coletivo. Trabalhar em grupo é um reconhecimento, é conhecer o outro novamente, pois o outro já não é mais o que era antes, é outro, pois está sempre em movimento. Porque o movimento em grupo é percebido, o trabalho coletivo é um caminho facilitador da intimidade cênica, que considero um estado de agenciamento, jogo e conexão. Gil faz a seguinte consideração em relação aos bailarinos que dançam livres de uma consciência paralisante:

A idéia é a de que quando é eliminada a consciência paralisante e que você pode deixar então fluir a energia, é aí que, ao mesmo tempo, se está a pensar, quer dizer, que há um sentido, há um sentido que é pensamento e que se está a pensar com o corpo (GIL, 2002, p. 220).

Fomos adentrando mais tranquilamente neste espaço de jogo, de uma “consciência inconsciente”, no qual as improvisações começaram a acontecer num nível mais interessante. Os atores se deixaram levar pelo jogo, pelo pensamento que é jogo, pois, conforme Jose Gil, quando se entra no movimento em que você é pensado, ao invés de ser alguém a pensar, então o pensamento tornou-se um corpo-pensamento. Assim, quando os atores entraram num movimento de ser jogado e não de alguém que joga, tornarem-se corpos de pensamento/jogo. Nesse sentido, as improvisações criadas vieram mais carregadas de escuta, imaginação, cumplicidade, disponibilidade, reação e prazer. Nesse momento do processo, percebi o jogo como uma operação possível de composição.

A preparação do jogo e seus motes

No meu entendimento, a linguagem teatral se configura pela a articulação de diversos elementos cênicos. Portanto, desde os primeiros processos junto à Santa Estação, sempre nos preocupamos em constituir um acervo de figurinos, adereços e objetos cenográficos. Esse material estava à disposição dos atores desde o primeiro ensaio sendo que aos mesmos era indicada a sua utilização, procedimento que se tornou uma prática na companhia. Improvisamos sempre brincando com os

¹⁸ Entrevista concedida por Roberta Savian, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 19 de fevereiro de 2009.

elementos. Acredito se tratar de um recurso que contribui para fluência da improvisação e do jogo, na medida em que auxiliam na caracterização dos personagens, materializam visualmente espaços e tempos, enriquecem ações, otimizam as relações e instigam a imaginação criadora do ator. Além disso, possibilita ao ator a responsabilidade junto ao diretor, cenógrafo e figurinista, dos aspectos visuais dos personagens e do espetáculo como um todo. Portanto, cenário, figurino, maquiagem e adereços vão sendo testados, brincados, experimentados ao longo de todo o processo, o que viabiliza um uso orgânico e atesta a necessidade real por parte do ator. Não me parece adequado que os atores recebam seus elementos cênicos no dia da estréia ou quando muito a uma semana da primeira apresentação. Por isso, preferimos que figurinista e cenógrafo compartilhem o processo e trabalhem suas concepções a partir das propostas dos atores e da direção.

Outro aspecto relevante de observação no processo de *A Tempestade* é que nenhum personagem estava decidido antecipadamente. Eu intuía que alguns atores poderiam jogar melhor este ou aquele personagem, mas todos experimentaram de alguma forma, todos os personagens. Até mesmo os mais improváveis. Por exemplo, a atriz Roberta Savian muito possivelmente não jogaria o Próspero, mas improvisou situações em que estávamos buscando esse personagem. Segundo minha percepção, a prática definiu qual ator solucionou melhor tal personagem. O processo conduz à evidência. Sobre essa questão, a diretora Ariane Mnouchkine faz uma consideração que reconheço como relevante:

[...] todos tem sua oportunidade. Isso permite que alguns que a priori não faria tal ou qual personagem tenham a oportunidade de abordá-lo. E a mim me dá a oportunidade de descobri-los de outra maneira, e quem sabe de chegar a algumas surpresas. Muitas vezes me surpreendo. [...] Esse sistema me parece o menos injusto. Diz ainda, citando Brecht, "os personagens pertencem aqueles que os melhoram" (MNOUCHKINE, 2007, p. 62).

A atriz Ana Carolina ressalta como um dos pontos importantes para as descobertas do personagem Trínculo (dupla cômica com Stéfano), foi "a experiência de passar por todos os personagens, ter brincado com todas as figuras" [...]

(informação verbal) ¹⁹. Essa consideração nos leva a pensar que um ator, ao observar um outro ator jogando o seu personagem, pode se valer de propostas do parceiro para enriquecer a sua criação. Ariane Mnouchkine pondera sobre essa observação, afirmando que o Soleil trabalha com a imitação, não havendo problema algum se um ator inspira-se no colega e copia sua atuação (MNOUCHKINE, 2007, p. 63).

Muitas foram as propostas de improvisação realizadas durante os nove meses. Acredito que todas, de uma forma ou de outra, ecoaram no espetáculo, todavia algumas tiveram relação direta com a forma final da cena ou de um personagem. Apresento para análise as que me parecem mais relevantes. Gostaria de ressaltar que, muito raramente, eu não interfiro na improvisação no momento em que está acontecendo. No meu entendimento, o diretor também está constantemente jogando com seus atores, sendo que essa relação de jogo se cria na hora da improvisação. Provavelmente, o fato de eu também ser atriz, me faz pensar também no diretor como um jogador da cena.

A título de exemplo, apresento aqui a organização do processo de algumas improvisações realizadas, cujos diferentes motes agenciam improvisações de diferentes naturezas.

Mote - Um objeto da infância

Composição – personagem Ariel

Essa proposta de trabalho aconteceu exatamente no quinto ²⁰ dia, ou seja, na primeira semana de trabalho prático. No dia anterior, eu solicitei aos atores que trouxessem para o próximo encontro um objeto de sua infância. Minha intenção era resgatar o estado lúdico da criança e algumas memórias esquecidas. O primeiro momento desse exercício é bastante semelhante ao “quarto da infância” proposto pelo diretor e pedagogo Jacques Lecoq. Segundo ele, “as dinâmicas da memória são mais importantes do que a memória em si” (LECOQ, 1997, p. 22). O que importa são as ações e as sensações que o despertar da memória provoca no ator, enquanto

¹⁹ Entrevista concedida por Ana Carolina Moreno, atriz da Santa Estação Cia de Teatro, em 23 de janeiro de 2009.

²⁰ Conforme caderno de anotações da direção em 21.03.2006.

imaginação criadora ou possibilidades de composição. Essa memória, como afirma Lecoq, pode também ser imaginada (LECOQ, 1997).

Na execução da improvisação, os atores trabalharam todos ao mesmo tempo, individualmente e sem relação direta com o outro. Conduzi durante a maior parte do tempo o desenvolvimento da improvisação, de forma a se chegar a uma história contada pelo objeto, ou melhor, o ator deveria deixar que o objeto lhe contasse algo. O próximo passo do exercício é a elaboração de uma composição, na qual a história contada pelo objeto é agora revelada ao espectador. Nos primeiros dias os atores haviam criado, rapidamente, uma estrutura corporal que configurasse “a linha do tempo de cada um” (mote de natureza física). Para a composição da cena, o ator poderia incorporar a sua matriz da “linha do tempo”.

O ator Marcelo Bulgarelli apresentou uma cena na qual o objeto de infância era uma pilha e a partir da manipulação desse objeto ele nos conta a história de Richard e a Sra. Depressão. O ator propunha em cena elementos expressivos que, sob o meu entendimento, se associavam à concepção que eu tinha do personagem Ariel. Marcelo contava a história de Richard e eu via o Ariel contando sua própria história. A minha idéia do Ariel era de um menino magro, engraçado, um pouco melancólico e por vezes atrapalhado, sem semelhança às imagens mais tradicionais de espíritos da floresta. Eu queria jogar uma outra coisa. E Marcelo me mostrou essa possibilidade. Ao final do processo, depois de algumas dúvidas sobre quem seria o Ariel, as evidências me fizeram optar por Marcelo. Acredito que essa improvisação foi muito significativa na medida em que provocou o início da construção de um personagem e, também, anos mais tarde, ao assistir a demonstração da pesquisa de mestrado da colega Tatiana Cardoso ²¹, encontrei essa mesma cena sendo re-significada pelo ator.

Outro mote físico fundamental para a construção do Ariel foi que os atores criaram seqüências de movimentos respondendo à pergunta: “Meu corpo se move mais rápido que meu pensamento?”.

²¹ Título da dissertação: Treinamento do Ator: plano para a reinvenção de si.
Título da demonstração da pesquisa: Autor: um exercício para autonomia.



FIGURA 36 – Cena da conspiração. ²¹

Foto de Luciana Mena Barreto

Motes - servo e patrão; dupla de patinadores; bêbados; lutadores de sumo; bailarinos; jovens enamorados.

Composição: a dupla cômica Stéfano e Trínculo

Durante o a exploração poética, empregamos como “pontos de ataque” os esforços (básicos e derivados) apontados pelo coreógrafo Rudolf Laban ²²: socar, chicotear, pontuar, sacudir, pressionar, torcer, deslizar e flutuar. A proposta não visava um aprofundamento do método de Laban, mas a utilização de alguns esforços e seus possíveis desdobramentos (derivados), como indutores de descobertas corporais. A proposta consistia em experimentar no corpo cada um dos esforços e o modo de operar as suas transições num encadeamento de forma fluída. Após exploração individual, os atores deveriam procurar estabelecer relação com algum colega e, então, em duplas, explorar os esforços indicados por mim. Dessa

²² Ariel cumprindo as ordens de seu mestre – observar as ações de seu irmão Antônio e dos nobres.

²³ Conforme LABAN, 1978, p. 115.

improvisação corporal, as duplas codificaram sequências físicas, compondo um repertório de ações. Na fase em que começamos a trabalhar em situações análogas às daquelas do texto, solicitei aos atores que recuperassem as sequências físicas anteriores. A tarefa consistia em improvisar, a partir de um mote sugerido pela direção como por exemplo, dois bêbados tendo como base a matriz dos esforços executada em deslocamento, em diagonal, numa "improvisação de instante"²³. Num segundo momento, solicitei aos atores que compusessem figuras a partir da utilização de figurinos. Voltamos, então, aos deslocamentos, alteramos as duplas e descobrimos as possibilidades físicas da relação dos personagens Stéfano e Trínculo, jogados pelas atrizes Ana Carolina e Luciana Rossi, conforme imagem.



FIGURA 37 - Ana Carolina como Trínculo e Luciana Rossi como Stéfano.
Foto Luciana Mena Barreto

²⁴ É quando a improvisação não é combinada.

Mote – Rei Midas

Composição – a banda

Havia entre meus materiais uma pasta que diz: *fragmentos de textos*. São pedaços de cenas, contos, poemas, textos narrativos, diálogos soltos, frases, enfim, um material que fui armazenando desde a minha formação acadêmica, os quais serviram de motes para a criação das composições cênicas. Assim, fui aos fragmentos e encontrei uma narrativa sobre o mito do rei Midas trabalhada no Grupo Tear. Propus, então, aos atores que se dividissem em dois grupos e improvisassem a situação do mito, porém, chamei a atenção para que eles se preocupassem em entrar e sair da narrativa, de forma a investigarem a relação direta com o público como contadores de histórias. Nesse exercício, os atores puderam combinar a estrutura da improvisação, bem como experimentar a construção de figuras com utilização de figurinos, acessórios, adereços, música, etc. Na narrativa do mito há um momento de disputa musical entre Pã e o deus Apolo, sendo os instrumentos utilizados uma flauta e uma lira. Numa das versões apresentadas pelos atores, houve uma re-significação da narrativa e uma aproximação com o contemporâneo. Pã era um cantor de rock e tocava sax e Apolo um percussionista. A abordagem que os atores me ofereceram influenciou a criação de uma banda que executa ao vivo as músicas do espetáculo. Juntamente com o dramaturgo e os responsáveis pela trilha sonora do espetáculo, textos da peça foram transformados em canções em ritmo de *funk*, *godspel*, etc. Para ilustrar, destaco que a canção final é cantada por todos e foi composta a partir de uma das últimas falas de Próspero a Gonçalo:

*Próspero - Hei de contá-la;
E prometo mar calmo e vento bom,
E velas céleres pr'inda alcançarmos
Sua frota rela. Meu Ariel,
Seu serviço acabou; por estes ares
Fique livre e feliz! Por favor, venham.
(SHAKESPEARE, 1999, ATO V, CENA I)*

*Canção²⁴**Mar calmo, vento bom**Velas nos levam de volta, volta ao mar**Mar calmo, vento bom**Velas nos levam de volta**Ondas afundam vinganças**No fundo do mar ficam amargas lembranças.*

E, ainda, na canção de Caliban, no texto original, o personagem cantarola bêbado. No espetáculo, a canção é feita como um número de *funk*, cuja letra se figura assim:

*Caliban (texto original)**Cercar peixe, nunca mais;**Lenha não pego nem acendo,**Só porque ele está querendo;**Seus pratos não lavo mais.**Ban, ban, ban, Caliban**Tem amo novo amanhã.**Liberdade, viva! Viva a liberdade!**Liberdade, vivôooooo!! (SHAKESPEARE, 1999, ATO II, CENA II)**(Caliban, dirigindo-se a Stéfano seu novo amo, inicia a canção):**Canção de Caliban²⁵*

[...] mostro a ilha pra você, pesco pra você, colho frutas pra você, pego onda pra você, carrego lenha pra você, lenha... stop, (interrompe a banda), lenha eu não carrego, ele carrega apontando para Trínculo.

*Estéfano: Trínculo???**Trínculo: Eu não carrego nada, monstrinho xexelento!*

²⁵ Canção final do Espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha*.

²⁶ Canção do personagem Caliban no espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha*.

*Estéfano: Monstro me leve onde haja frutas, fontes e música de graça!
Ah! E ... agora carregue o tunel. Camarada, Trínculo, vamos reinar toda
essa ilha, juntos.*

Trínculo: E como se reina uma ilha?

Estéfano: Reinando. Ora! (entra música) (volta a canção de Caliban)

Caliban e banda:

Tenho um novo amo.

Ele é bom demais

Tenho um novo amo.

Lenha não carrego mais

Nem peixes pra pescar.

Nem pratos, lavarei

Ban, ban, ban, sou Caliban me vingarei

Rei não caminha, rei é carregado!



FIGURA 38 – Cena do Funk - Ana Carolina e Luciana Rossi como Estéfano e Trínculo.
Fotos Luciana Mena Barreto



FIGURA 39 - Cena do Funk - Atriz Gabriela Greco como Caliban.

Mote – O primeiro amor

Composição – Ferdinando e Miranda

A improvisação tinha como objetivo trabalhar sensações e estados de apaixonamento. Após exercício de aquecimento, os atores foram conduzidos, individualmente, de olhos fechados, a resgatarem uma memória do seu primeiro amor, do seu primeiro beijo, da primeira paixão. Foi um dos momentos mais sensíveis do processo. Aos poucos, os atores foram abrindo os olhos e solicitei que entrassem em relação com alguém próximo, jogando a situação de apaixonamento. A operação de fundo era um jogo de ação e reação no corpo do outro. Da improvisação surgiram muitas matrizes que serviram para as cenas entre Miranda e

Ferdinando, personagens solucionados pelos atores Denis Gosch e Roberta Savian. Roberta é uma atriz com muitos recursos corporais e trazia, quando experimentava jogar a filha de Próspero, em seu corpo, estados que me suscitaram habilidades em lutas marciais. Assim, como não queríamos uma princesa convencional, frágil e indefesa, sugeri a ela que, inspirada no filme Kill Bill, de Quentin Tarantino, criasse uma matriz corporal. Dessa forma, fomos construindo uma dupla de enamorados, longe do convencional que, ora se estranham, ora se apaixonam, mas ao final se casam, sob a benção de Próspero.

Procurei analisar algumas improvisações, cujas composições cênicas fizeram parte da montagem final do espetáculo. Contudo, outros motes foram indicados durante o processo, tais como uma vingança; a viagem que não deu certo; maltrapilhos, nus e machucados; uma expedição; como meu corpo se comporta quando subjugado; que lugar é esse; um super herói; palestras sobre a história da *Tempestade*; uma conspiração para usurpar o poder de outro; um segredo; bruxa Siorax em duelo com Próspero; Caliban sendo escravizado por Próspero; Caliban observando e depois brincando com Miranda; Antônio e Sebastian conspirando; Caliban divertindo-se com Ariel; Antônio em luta com Próspero; Caliban servindo Stéfano; tripulação preparando a embarcação.

Encerro a análise do processo de montagem do espetáculo *A Tempestade e os mistérios da ilha* trazendo a voz de Shakespeare em devir-Próspero, pois nesse fragmento de texto encontramos o efêmero do teatro, o movimento dos atores e o transitório da vida.

*As torres, os palácios encantados,
e o globo inteiro,
tudo irá sumir sem deixar rastros.
Os atores que por aqui passaram
não passam de espíritos e derreteram-se no ar, em puro ar.
Nós crianças somos do estofado que se faz os sonhos
e a nossa vida encerra-se como num sonho²⁷.*

²⁷ Fala do personagem Próspero ao pedir às deusas Juno, Ceres e Íris, bênçãos sobre a união entre sua filha Miranda e o príncipe Ferdinando.



FIGURA 40 - Cena do Casamento - Roberta Savian e Denis Gosch como Miranda e Ferdinando.
Foto de Luciana Mena Barreto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Acabou. Está tudo acabado. Está quase tudo acabado. Vocês não vêem? Nós estamos todos nus. Nus até os ossos.*¹

Há dois anos e alguns meses, me decretei uma sentença. O que constava não era que eu morreria ao ingerir uma maionese num desses quentes verões porto-alegrenses. Também não tratava de uma parada qualquer, na qual, para eu permanecer teria que descalçar meus sapatos e adentrar pisando a terra com pés descobertos. Muito menos, no que concerne a aspectos meteorológicos, a sentença jamais trouxe o prenúncio de uma suposta e misteriosa tempestade que poderia vir a afundar meu barco em navegação. Hoje, após meses da data de proclamação da mesma, percebo que sim, por muito pouco não pereci num dia de calor, que precisei tirar não apenas os sapatos para pertencer a esse lugar e como as previsões meteorológicas sempre se equivocam, naveguei por dentro de uma violenta e devastadora tempestade. A sentença? Não lembro mais. Confesso que se apagou da memória. Sobraram vestígios, imagens nebulosas, frases soltas, que ora transcrevo: cursar um mestrado ...vai..., não desiste..., nada é tão difícil...,desenvolver uma pesquisa, persistência, pedra, percurso, prontidão e pensamento. Porque era uma longa sentença, algumas palavras se prenderam aos *fios do tempo*².

Nesse momento de traçar os aspectos conclusivos, o corpo-Medéia-mulher-pesquisadora se regozija ao pensar: Acabou!!!!!! Mas, não, está *quase tudo acabado*. O corpo-Medéia reconhece: jamais vai acabar, pois o *quase* promove a suspensão do fato. Não há fim, assim dizem os personagens da peça *Entre quatro paredes*, Garcin, Estelle e Inês: *estamos juntos para sempre, pois é continuemos*³! Essa a sensação provocada pelo encerramento da escrita. A reflexão não se esgota, deflagrou novas perguntas, diferentes questões, próximas estações. No exato momento, apenas me movo, e, continuarei ainda por muito e muitos tempos

¹ Fragmento do espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos*, construído a partir de interferências na peça *Entre quatro paredes* de Jean Paul Sartre.

² Referência ao título do livro *Fios do tempo: memórias* de Peter Brook.

³ Frases da cena final da peça *Entre quatro paredes* de Jean Paul Sartre.

presentes, passados e futuros. Assim, cabem nesse espaço final, não conclusões, mas a retomada de alguns traçados. Que assim seja.

Essa proposta de dissertação constitui-se em navegar por movimentos de encenação em corpos de pensamento-criação, ou seja, adentrar teoricamente nos processos dos espetáculos *Parada 400: convém tirar os sapatos*, *Sentença 1: num dia quente a maionese pode te matar* e *A Tempestade e os mistérios da ilha*, da Santa Estação Companhia de Teatro. Tendo como plano de estudo as minhas experiências na área da direção teatral, a pesquisa procurou analisar e refletir sobre as conduções e procedimentos operados no sentido da estruturação das composições cênicas dos referidos espetáculos.

O texto buscou dar forma e tornar matéria escrita e teórica os princípios que nortearam processos de natureza pragmática, ampliando as questões acerca da direção cênica no teatro contemporâneo. Reconheço, a partir da fundamentação teórica sobre o pós-dramático, teoria abordada por Lehmann, que a minha práxis na direção se coaduna, em termos de processo e resultado, às especificidades da cena contemporânea. Reconheço que os espetáculos tomados para análise se sustentaram a partir da articulação de múltiplos elementos heterogêneos e que por meio de combinações, misturas e atravessamentos, constituíram uma dramaturgia cênica não centrada no drama. Tais elementos carregam sentidos e autonomias e não estão diretamente associados à narrativa de uma história ou de uma fábula dramática cujo desenvolvimento levaria à síntese. No *Parada 400*, as pessoas são figuras e não personagens, o tempo se desloca em vários tempos, o espaço é múltiplo, explode o conceito das unidades de tempo, lugar e ação. Em *Shakespeare*, até porque seu texto permite, criamos um cenário que projeta a ação para diferentes lugares: uma ilha, um palco, um navio, um brinquedo de criança. A sentença é rápida, 15 minutos, o tempo toma um lugar de percepção, não corre a favor de uma progressão dramática, adquire um status de tema. Exemplos que convergem ao conceito de um teatro pós-dramático.

Produzir reflexões utilizando como ferramenta teórica os conceitos de Deleuze e Guatarri, apaziguaram antigas inquietações e produziram novas buscas. As antigas se relacionavam a uma certa atmosfera de caos que permearam os pensamentos-criação em análise, pois reconheço a vigência de uma não

hierarquização dos elementos ao longo dos processos. Esse caos, num primeiro momento poderia significar um estado de confusão, mas ao entender o pensamento como rizoma, o caos torna-se uma potência de criação. Percebi e acolhi que as matrizes geradoras das composições, ao se construírem, contêm aberturas, desvios e rupturas e podem se conectar a materiais de diferentes naturezas.

Como afirma Deleuze e Guatari, "arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação" (DELEUZE E GUATARRI, 1992, p. 262). As novas buscas se referem ao interesse em prosseguir nas leituras da filosofia de Deleuze, porque encontrei em seu pensamento, pensamentos que me atravessaram e ao me afetarem provocaram interlocuções com meus movimentos de encenação.

Fez-se presente na pesquisa o princípio do teatro como arte do coletivo. Identifico que o *modus operandi* de criação somente assim se delineou porque exerci a direção teatral num modo colaborativo, num território de investigação continuada e num espaço de pesquisa de linguagem. Conseguimos, enquanto grupo de trabalho, amadurecer uma práxis, porque os princípios, denominados nessa pesquisa, operações e procedimentos, permaneceram e tiveram um tempo de aprofundamento. Reconheço, após proceder a reflexão, que a escolha de princípios que regem a arte do ator, geraram a sustentação de uma linguagem própria e identificável. É evidente, nos trabalhos da companhia, o reconhecimento de que o corpo é um substrato para a criação, assim o são a dramaturgia pessoal, a fragmentação da narrativa, o espaço para a diversão e prazer, o hibridismo entre o teatro e a dança, a música como condutor, a utilização da *collage* como ferramenta para a construção do tecido cênico e o espaço como definidor das composições.

Outra questão depreendida como princípio norteador do estudo foi considerar o corpo do ator na sua própria materialidade e concebê-lo como um corpo-ator e não como um ator que possui um corpo que é ferramenta e instrumento. A pesquisa aponta para um aspecto que considero relevante, ou seja, a maneira com que conduzi os movimentos de encenação só puderam acontecer, porque ao meu lado estavam criadores e não intérpretes. Os atores encontraram em si mesmos os materiais que compuseram o discurso cênico, trazendo à cena elementos que configuram uma dramaturgia pessoal. Os procedimentos utilizados

tanto na fase de exploração poética, a qual trilhou caminhos do treinamento, quanto nas etapas subseqüentes, sempre mantiveram uma vinculação direta com a construção das cenas.

No decorrer da pesquisa percebe-se que a condução esteve influenciada pela minha trajetória como atriz. Reconheço que desenvolvi experiências cênicas fundamentadas em materialidades que meu corpo-atriz já havia vivenciado. Meu olhar de direção é atravessado por um olhar de *performer* que observa a cena e em alguns movimentos a ela se insere. Com muita freqüência, dependendo é claro da proposta, provooco uma interação física com os atores em trabalho de criação, seja para indicar alterações corporais, criar ações, deslocar a direção do improviso, codificar sequências, etc.

Ao desenvolver exercícios, improvisações e experimentações compositivas, efetuo constantes interferências externas, principalmente sonoras visando uma direção que também se coloca em *estado de jogo* e, portanto, compõe cenas em compartilhamento aos atores. Muitas vezes, em improvisações de situação, como por exemplo, concursos de dança, audições para o melhor ator trágico, congresso de palestrantes, os maiores contadores de histórias, entre outras, conduzo o exercício jogando uma personagem, a *Juracy*, uma importante assistente, da assistente, do assistente de um famoso diretor de teatro contemporâneo. A figura *Juracy* se coloca em estado de disponibilidade para jogar, na medida em que se estabelece uma situação ficcional, na qual tanto a direção quanto os atores recorrem à improvisação como forma de conduzir a criação. A percepção de tais características no exercício da direção cênica, me fizeram reconhecer a existência de um trânsito entre a atuação e a direção, bem como projetar novas pesquisas e estudos em torno de práticas de trabalho de um *encenador-performer*.

Considero, finalmente, que os movimentos de encenação em corpos de pensamento-criação se deram num espaço de encontro, que a pesquisa quase acabou, porque paradoxalmente, nunca tem um fim, e, mais ainda, que o mergulho teórico abriu portas, desvendou passagens, me fez crer no impossível. Encerro a escrita pondo um pé na frente do outro, procurando seguir novos caminhos, até

achar outra porta ou uma parede sem porta ou um buraco no chão ou um buraco no céu⁴.

⁴ Fragmento de texto do espetáculo *Parada 400: convém tirar os sapatos*, extraído da peça *Esconde-esconde* do autor americano Paul Auster.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no teatro da vertigem. **Sala Preta** – revista de Artes Cênicas. São Paulo, n. 6, p. 127-133, 2006.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986.

ASLAN, Odete. **O ator do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BANBLET, Denis. **Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts**. Tradução de Marta Isaacsson de Souza e Silva. Lausanne: La Cité, 1978.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo: HUCITEC: Ed. da UNICAMP, 1991.

_____; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec: Ed. Da Unicamp, 1995.

_____. Nas entranhas do monstro. **Repertório teatro e dança**. Salvador, ano 8 n. 8, 2005.

BARBOSA, Zé Adão; CARMONA, Daniela. **Atuando Dirigindo Ensinando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

BERNARDI JUNIOR, Hermes. **Crítica de teatro**. Porto Alegre, 2005.

BONFITTO, Matteo. Do texto ao contexto. **Revista Humanidades**. Brasília, edição especial n. 56, 2006, p. 45-52.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão**: 15 anos de Risco e Rito. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Tradução de Antonio mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **Fios do tempo**: memórias. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CABRAL, Beatriz Ângela Vieira et al (org.). **Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CARREIRA, André. O teatro de grupo e a construção de modelos de trabalho do ator no Brasil nos anos 80-90. In: **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 4, 2006, Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.75-76.

CARREIRA, André; OLIVETTO, Daniel. **Processo coletivo e processo colaborativo**: horizontalidade e teatro de grupo.
Disponível em : http://www.polemica.uerj.br/pol19/cimagem/pr19_andre_daniel.htm
Acesso em 09.03.09.

CEBALLOS, Edgar. **Únicamente la calidad salvara al teatro de grupo**. In Revista Máscara. 1989.

_____. **Meyerhold el actor sobre la escena: diccionario de practica teatral**. México: Grupo editorial Gaceta, 1986.

CENTRE, Sri Chinmoy. **O mestre e o discípulo**. Disponível em: <srichinmoycentre.org/br/biblioteca/livros/mestrediscipulo> Acesso em 05.03.08.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea** - criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Performance como linguagem**: criação de num tempo-espaco de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. Teatro brasileiro contemporâneo: matrizes teóricas e interculturalidade. In **Sala Preta** – revista de Artes Cênicas. São Paulo, n. 1, 2001, p. 105-112.

CONRADO, Aldomar (org). **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Projeto nacional de propaganda educacional, 1976.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DE CARLI, Jezebel Maria Guidalli. Roteiro do espetáculo Parada 400: convém tirar os sapatos. Porto Alegre, 2003.

DE CARLI, Jezebel Maria Guidalli. Cadernos de direção. Porto Alegre, 2003 a 2009.

DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador**. Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

_____. **La parábola de Grotowski**: el secreto Del "novecento" teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004.

DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996.

_____. **Superpositions**. Tradução de Silvia Balestreri Nunes do texto Un manifeste de moins. Paris: Minuit, 1979. p. 85-131.

_____. **Conversações**: 1972 – 1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **A Imanência**: uma vida. Tradução de Tomaz Tadeu. Educação & Realidade: Gilles Deleuze, Porto Alegre, v. 27, n. 2, 2002. p. 10-8.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. v.1.

_____; _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Siely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.3.

_____; _____. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. **Diálogos no palco**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1999.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro I, convívio, experiência e subjetividad**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FAZENDA, Ivani; SOARES, Magda. Metodologias não convencionais em teses acadêmicas. In **Novos enfoques da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1992, p. 121-135.

FÉRAL, Josette. **A teatralidade**: pesquisa sobre a especificidade da linguagem teatral: conferência do departamento de teatro: faculdade de letras e filosofia. Buenos Aires, 1988.

_____. **Teatro, teoria y práctica**: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro**: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERNANDES, Silvia. **Gerald Thomas em cena**: memória e invenção. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 1996.

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

_____. O corpo cotidiano e o corpo subjétil: relações. In: **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 4, Florianópolis, 2003, p. 85-88.

FREIRE, Eliane Bueno; GALVEZ, José A. (coord.). **Dicionário Larousse**: Espanhol/Português e Português/Espanhol. São Paulo: Larouse do Brasil, 2005.

FUMPROARTE. Agência Poa.

Disponível em: <www.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/> Acesso em 23.05.09.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. **Nascimentos**. Porto Alegre: L& PM, 2005.

GENET, Jean. **Os Biombos**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

GIL, Jose. **Movimento total** - o corpo e a dança. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2001.

_____. Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida. **Entrevista** [07 de abril de 2003]. Entrevistadores: Sandra Mara Corazza e Tomaz Tadeu. Educação & Realidade: Gilles Deleuze, Porto Alegre, v. 27, n. 2, 2002. p. 205-226.

GOSCH, Denis. **Entrevista** [22 jan. 2009]. Entrevistador: Jezebel M. Guidalli De Carli Porto Alegre: [s.n.], 2009.

GREINER, Christine; Amorim Claudia (org). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

_____. **Em busca de um teatro pobre.** Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GARROCHO, Luiz Carlos. **Cartografias de uma improvisação física e experimental.** 2007. 228 f. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GLUBERG, Jorge. **A arte da performance.** Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

HELIODORA, Bárbara. **Reflexões Shakespearianas.** Rio de Janeiro: Lacerda. Ed. 2004.

HERÁCLITO. **Devir.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/devir>. Acesso em 05.02.09.

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. **Bandoneon:** em que o tango pode ser bom para tudo? Tradução de Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar Editorial, 1989.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

IRVIN, Polly. **Directores:** Artes Cênicas. Tradução de Jesús Casado Rodrigo. Barcelona: Editorial Oceano, 2003.

KANTOR, Tadeusz. **El yeatro de la muerte.** Tradução de Graciela Isnardi. Buenos Aires: Ediciones de la flor S.R.L., 1984.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a educação.** Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Pedagogia Profana:** danças piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de educação,** 2002.

_____. **Linguagem e educação depois de babel.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LECOQ, Jacques. **Le corps poétique**: um enseigment de la création théâtrale. Paris: Actes Sud-Papiers: ANRT, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala Preta** revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 3, 2003, p. 9-19.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. Acerca da (in)atualidade do duplo "Nietzsche-Deleuze e do que pode o corpo. In **Nietzsche e Deleuze** – que pode um corpo. Org. Daniel Lins e Sylvio Gadelha. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 07- 11.

MACHADO, Maria Ângela Pinheiro. Corpo do ator e comunicação. **Húmus 1**. Org. Sigrid Nora. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 135-147.

MENCARINI, Marta. **Mesa de luz**. Disponível em:
<rte.unb.br/7art/textos/MartaMencarini.pdf> Acesso em 04.06.09.

MENDONÇA, Renato. Ariane Mnouchkine rege a vida. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre, 2007. Caderno de Cultura, p. 4,5,8.

MEYER, Sandra. O corpo do ator em ação. In **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003, p. 119- 133.

_____. As metáforas de demarcação do corpo cênico. **Húmus 3**. Org. Sigrid Nora. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Teoria Teatral**. Espanha: Editorial Fundamentos, 1986.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org). **Pesquisa social**: Teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1999.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MNOUCHKINE, Ariane. **El arte Del presente**: conversaciones com Fabienne Pascaud. Tradução de Margarita Musto y Laura Pouso. Buenos Aires: Atuel: Montevideo: Trilce, 2007.

MNOUCHKINE, Ariane. **Entrevista** [1995]. Entrevistador: Josette Feral. Tradução de Marta Isacsson de Souza e Silva. Paris Édition Théâtrales, 1995.

MOLINA, Alexandre. **Caleidoscópio de um processo criativo em dança.**
Disponível em: www.faculdaadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/10/05.pdf
Acesso em 11.06.09.

MORENO, Ana Carolina. **Entrevista** [23 jan. 2009]. Entrevistador: Jezebel M. Guidalli De Carli. Porto Alegre: [s.n.], 2009.

MÜLLER, Heiner. **O espanto do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Medeamaterial e outros textos.** Tradução de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

_____. **O anjo do desespero.** Tradução de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. **Quatro textos para teatro.** Mauser, Hamlet-máquina, A missão, Quarteto. Tradução de Fernando Peixoto e Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

NÉSPOLI, Eduardo. **Performare.**

Disponível em: <performare.blogspot.com/2008/10/performance-e-ritual-processos-de.html> Acesso em 11.06.09.

NEVES, Gladys. **Collages arquitetônicas.**

Disponível em: www.arq.ufsc.br/mostraArtigo.php?artigoID=161&classe=16 Acesso em 11.06.09.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos ou como filosofar a marteladas.** Tradução de Carlos Antonio Braga. São Paulo: Escala, s.d.

NIETZSCHE/DELEUZE. **Arte, resistência:** simpósio internacional de filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Ecce Homo:** de como a gente se torna o que a gente é. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funès.** Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letra, 1999.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível.** São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OLIVA, César; MONTREAL, Francisco Torres. **História básica del arte escênico.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto. **As energias corporais no trabalho do actor.** 2007. 104 f. Dissertação (mestrado) Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Estudos de Teatro.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. Reflexões sobre a idéia de teatro de grupo. In: **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 4, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 210-211.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A arte do teatro**: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto: Letra e imagem, 2006.

_____. Os novos desafios da imagem e do som para o ator. Em direção a um "super-ator"? In **Folhetim**, Rio de Janeiro: Teatro do pequeno Gesto, 2005, p. 6-23.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

PRÓCHNO, Caio César Camargo. **Corpo do ator**: metamorfoses, simulacros. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

RAYMUNDO, Maria Lúcia. Entrevista [fevereiro de 2001]. Entrevistador: Alexandra Zucolotto. **Cena**, Porto Alegre, n. 5, 2006, p. 79-86.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Sala Preta**: revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 6, 2006, p. 135-143.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina: Ed. da UFRGS, 2006.

_____. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. In **Nietzsche e Deleuze** – que pode um corpo. Org. Daniel Lins e Sylvio Gadelha. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 269-279.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

ROSENZVAIG, Marcos. **El teatro de Tadeusz Kantor "El uno y el outro"**. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1995.

ROSSI, Juliano. **Entrevista** [22 jan. 2009]. Entrevistador: Jezebel M. Guidalli De Carli. Porto Alegre: [s.n.], 2009.

ROSSI, Luciana. **Entrevista** [23 jan. 2009]. Entrevistador: Jezebel M. Guidalli De Carli. Porto Alegre: [s.n.], 2009.

ROUBINE, Jean- Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

_____. **A linguagem da encenação teatral**: 1880 – 1980. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar:** práticas dramáticas e formação. Tradução de Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUFFINI, Franco. Stanislávski e o "teatro laboratório". **Revista da Fundarte**, Montenegro, Ano 4, v. 4, n. 8., 2004, p. 04-15.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processos de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do teatro de arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX.** Campinas, SP: [s.l.], 2006.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet;** tradução de Milôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. **A Tempestade.** Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

_____. **A tempestade e os mistérios da ilha.** Adaptação do texto A tempestade Santa Estação Cia de Teatro.

SCHECHNER, Richard. **Performance:** teoria & practicas interculturales. Buenos Aires: Libros Del Rojas: Universidad de Buenos Aires, 2000.

SHEPARD, Sam. **Crônicas de Motel.** Porto Alegre: L& PM, 1984.

SILVA, Tomas Tadeu da. **Teoria cultural e educação:** um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

STANISLAVSKI, Konstantin S. **Minha vida na arte.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

_____. **El trabajo del actor sobre si mesmo:** el trabajo sobre si mesmo em el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Parada 400 – e que parada. In **Revista Aplauso.** Porto Alegre, 2003.

VILLAR, F. O pós-dramático em cena: La Fura dels Baús. **Revista VIS.** Brasília (UnB), v.1, n.1, 2005, p. 1-13.

WILSON, Robert. **Entrevista** [01 de maio de 1995] Entrevistador: Ariel Goldenberg. In.: DIÁLOGOS no Palco. Editado por Maria M. Delgado e Paul Heritage. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999, p. 531-542.

ZAMBONI, Sívio. **A pesquisa em artes:** um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores associados, 1998.

ANEXO 1

EFÊMERAS MEMÓRIAS DE UM ENCONTRO

EFÊMERAS MEMÓRIAS DE UM ENCONTRO **(escritos de uma fã desavergonhada)**

Hoje, 31 de dezembro de 2007. Situação: Mesa, cadeira, livros e um computador. Livros novamente, linguagens, escritos, palavras, imagens, batidas do coração. Alguns conceitos. Vários autores. Leituras, releituras, interpretações e atuações. Amigos, conhecidos e máscaras. Caos. Embaralhamento de memórias. Estados, sensações, alguns sonhos, outros desejos. Sonhos realizados, desejos materializados, vontades para acontecer. Como transitar por lembranças, imagens e dizeres para falar de um encontro. Burburinhos e muitas palavras e frases e citações. Vazio, pausa. Vazio, pausa. Vazio da pausa.

Imagem "1986" - acho que se fez há vinte anos. Eu, mais jovem é claro, carregando um grande quadro, que nem sabia ao certo se era de um filme ou de uma peça de teatro. Porém, ao ganhá-lo de meu diretor percebi o seu significado. Naquela época eu havia estabelecido com esse diretor uma relação de mestre e discípulo e como um bom aprendiz, aceitei o presente sem questionar, pois acreditava que um mestre vem a você com um barco e lhe diz, "Vem! Se deseja ir para a Costa Dourada, eu o levarei. Além disto, uma vez no meu barco, você poderá cantar, dançar e até dormir, mas eu o levarei à meta em segurança"¹. Este acontecimento se fez num tempo de descobertas, de reconhecimentos, de novidades. Lá fui apresentada à Sanislavski, Artaud e Grotowski. Lá iniciei a experiência do teatro. Experiência como sendo algo que nos afeta, nos atravessa e por nós passa ².

Imagem "Molière" – Então, ansiosa, com dificuldade de carregar Molière três andares acima, chego em casa. Procuo uma parede possível, branca, lisa e pronta para recebê-lo, afinal era preciso achar um território que sustentasse a importância do presente. Pois bem, lá estava, na parede, de frente para a porta. Era Molière, lindo, exuberante, instigante, sedutor, impressionantemente teatral. Abaixo de sua figura dois nomes: Ariane Mnouchkine e Théâtre du Soleil. Lembro que a sensação

¹ Sri Chinmoy, *The Master and the Disciple*.

² Jorge Larrosa, 2004, p. 154. Sobre o conceito de experiência.

foi de estranhamento, pois eu não sabia ao certo se eram franceses, russos, se era o nome do ator que fazia Molière ou do diretor do filme ou da companhia responsável pela produção. O fato é que algo se estabeleceu, talvez um encantamento, uma paixão, uma curiosidade, um desejo pelo conhecimento, uma inquietação e um possível encontro.

Imagem "O músculo da imaginação" – É engraçado como as coisas acontecem. Um dia você recebe um presente que lhe comove a alma e lhe provoca um pensamento. Segundo Deleuze (*apud* LARROSA, 2006, p.127) "numa relação sensível e apaixonada com aquilo que nos faz pensar, o pensamento é também uma aprendizagem". Assim, a imagem do filme Molière provocou-me um pensamento que instigou um apreender, que desvelou o Théâtre du Soleil e sua diretora Ariane Mnouchkine. Aos poucos, até porque poucas eram as referências traduzidas para o português, as quais tínhamos acesso nos anos 80, sobre o particular teatro feito pelo Soleil, fui me aventurando. E nestes fugazes encontros li, em texto traduzido livremente, algo que Ariane dizia sobre o trabalho do ator: "o ator deve exercitar o músculo da imaginação, caso contrário, todo o exercício físico se fará em vão. O ator não deve querer dizer tudo todo o tempo. Deve primeiro escutar, depois saber parar, calar e aceitar a imobilidade". São considerações como estas que fazem do trabalho do Théâtre du Soleil uma contribuição essencial para a história do teatro contemporâneo.

Imagem "Aproximação" – Os anos foram passando, o trabalho com o teatro físico foi tomando meu corpo e meu corpo tomando o espaço e o tempo. Outros nomes, outros teóricos, algumas técnicas, novos materiais de referência. Construção de conhecimento ou excesso de informação? Talvez a experiência estivesse suspensa. Falta de tempo, excesso de informação, excesso de trabalho, muita opinião e escassa exposição. Mas foi assim... Passam por mim fotografias da montagem Os Atridas: Ifigênia em Áulis, Agamenón, As Coéforas e As Euménides. Outro presente: um VHS sobre o processo de montagem da obra o Tartufo, de Molière, ou seja, o filme "Au Soleil même la nuit". Mais adiante no tempo, surpreendo-me ao ver "Tambores sobre o Dique".³ De imediato você fica na dúvida:

³ *Tambores sobre o Dique* 1999/2002 – filme sobre o espetáculo de mesmo nome, dirigido por Ariane Mnouchkine.

são atores que manipulam bonecos ou atores que manipulam outros atores? Impressionante é a precisão do trabalho corporal e como o jogo entre os que fazem os que contam, e os que manipulam se estabelece.

Imagem "Atores retornam ao palco" - Me pergunto ao escrever este texto. Avanço nos anos? Chego a 2007? Festival Porto Alegre Em Cena? Não! Sinto a necessidade de falar de alguns momentos do filme *Au Soleil Même la nuit*⁴. Já o assisti muitas vezes. Sempre retorno a ele, o revejo com alunos ou com atores da companhia ou comigo mesma. Sinto-me como se estivesse na Cartoucherie, escondida, como uma voyeur, apenas a observar os procedimentos da direção. Materializam-se, na tela, as palavras da ainda distante Ariane Mnouchkine (2007, p. 62) "todos os atores tem a sua oportunidade, não há uma distribuição de papéis antecipadamente. Isso permite que alguns que não fariam tal personagem tenham a oportunidade de abordá-lo"⁵. Continua, citando Brecht – "os personagens pertencem àqueles que os melhoram". Então, vemos os atores tentando mil vezes se preciso, descobrirem qual é o caminho. Vemos atores utilizando-se de formas descobertas por outros, "em *Soleil*, aprendemos a trabalhar por imitação, sem nenhuma vergonha, como nos teatros orientais. Quando um ator faz uma proposta justa, não há problema em inspirar-se nela, inclusive em copiá-la se é necessário para melhorar sua atuação"⁶ (MNOUCHKINE, 2007, p. 63). Há neste filme uma cena onde a persistência, a disciplina e a paixão são escancaradas: é madrugada, atores e direção estão esgotados e sem a solução para uma cena. Ariane propõe que se deixe para amanhã. Todos vão embora. Passam-se minutos. Ariane vai ao palco. Caminha de um lado para outro. Pensativa. Silêncio. Vazio. Pausa. Vazio. Pausa. Vazio da pausa. Rompe-se o silêncio. Ariane pede aos atores que retornem, pois ela tem uma proposta. Última tentativa. Os atores voltam: maldormidos, nus, machucados, É madrugada, entretanto ainda há tempo e disponibilidade para a tentativa. Apenas mais uma vez. Ah, agora sim, chega-se a uma possibilidade, uma quem sabe

⁴ *Au Soleil Même la nuit* - filme de Eric Darmon e Catherine Vilpoux em harmonia com Ariane Mnouchkine. Rodado na Cartoucherie durante os seis meses de ensaio do espetáculo *Tartufo* de Molière.

⁵ Resposta a Fabienne Pascaud quando perguntada sobre a montagem de um clássico. Ao longo da dissertação as citações em língua estrangeira foram livremente traduzidas por mim.

⁶ Sobre criação coletiva/ator autor.

solução, um pensamento, um momento de teatro. Conforme diz Ariane “Quando durante os ensaios se dá um momento de teatro todos o sentem. Não somente eu. Chegamos a um novo lugar, aparece o céu sobre nossas cabeças, a água ou a terra sob nossos pés e as paixões na alma. De repente! Clac! Tudo está aí” (MNOUCHINE, 2007, p. 80).

Imagem: "O Barco vem ao festival" – Início de 2007. Há um rumor de que o Théâtre du Soleil estará na grade de programação do Porto Alegre Em Cena. Suspensão do tempo. Atores e diretores de Porto Alegre revelam alguns sintomas: excitação, curiosidade, descrédito, agradecimento e empolgação. Tempo de espera! Alguns meses se passam e a vida segue seu curso. Setembro. Confirmação: O Soleil está no Em Cena! Espetáculo: “Les Éphémères”. Data: estréia 27 de setembro. Local: um galpão de 3740 metros no bairro Humaitá. Tempo de duração: 6 h e 30 min. O barco é imenso. Traz em seu interior 12 contêineres de cenografia e figurino e mais de 100 pessoas entre técnicos e artistas. O porquê da viagem, segundo Ariane, “é para estar em aventura, atravessar oceanos desconhecidos, enfrentar tempestades e descobrir ilhas salvadoras”. Flashback: Molière suspenso na parede branca do meu apartamento. Jamais, naquele instante, minha imaginação alcançou o tamanho deste barco. Hoje, 20 anos depois, eu acho que compreendo o significado do teatro como uma ilha, um barco, um território da impermanência e do aconchego. Talvez sejam estes os sintomas que fizeram com que o público esgotasse os ingressos para Les Éphémères em apenas dois dias.

Imagem: "A mulher no portão" – Setembro. Inicia-se o festival. Espetáculos, espetáculos, espetáculos, ponto de encontro, espetáculos, palestras, demonstrações, espetáculos, correria, encontros instáveis e pouco permanentes. O Soleil Fala que é verdade: eu não precisarei ir à montanha? A montanha está vindo até mim? Que presente!!!! Obrigada Em Cena! Bem, maravilhoso assistir ao espetáculo, mas algo me inquieta! Preciso conversar com Ariane! Penso: estou desenvolvendo um projeto no qual suas idéias, pensamentos, procedimentos e métodos são referências para falar sobre direção. Ela está em carne e ossos. Preciso provocar um instante, um encontro, uma conversa. Tentei de várias formas, mas quase todas pareciam improváveis. Diziam-me: - Ah, ela ainda está em Buenos Aires ou - depende da montagem, ou - é muito difícil entrevistá-la, ou, ou, ou ... Nestas alturas a minha

perseverança estava se extinguindo. Mas, sempre acreditei na máxima – quando você quer muito algo, cuidado que ele vem. E eis que o acaso acontece e faz a sua parte! A produção do espetáculo solicitou atores para auxiliarem no bar durante a estada do Soleil. Coincidência ou não vários foram meus alunos ou atores da companhia a qual dirijo. Dei-lhes carona até o barracão. Nos aventuramos pelas ruas do Humaitá. Nervosos, ansiosos e apreensivos, como crianças à espera de um presente. Assim como as crianças em Nietzsche (*apud* LARROSA, 2005, p.122) “origem, começo absoluto, cheia de clarões e intermitências, êxtase do tempo, enquanto instante ou eternidade”. Chegamos na Cartoucherie porto-alegrense. E agora? Portão do barracão fechado, alguns produtores do festival, seguranças, vazio. De repente o portão é aberto. Lá esta a mulher: simples, séria – cabelos brancos - gentil, misteriosa – o Soleil. Entramos. Ariane queria conversar com cada ator individualmente, para então selecionar os que ficariam. Eu, permaneci de longe, a observar. Vi que ela havia me percebido. Ao final das entrevistas, Ariane perguntou a tradutora quem era Jezebel, pois vários atores haviam dito que conheceram o Soleil através das minhas aulas. Bem, eu estava lá. Ariane me chamou. Ah, meu Deus e agora? Medo? Desejo realizado? Insegurança? Vou ficar muda? Não, tranqüilidade, uma mesa, duas cadeiras, uma grande cozinha, Ariane, eu e a tradutora. Conversamos um pouco. Ela queria saber quem eu era, o que fazia, se era atriz, diretora, professora, se eu já tinha ingresso para os espetáculos, enfim... Contei, nervosa e feliz. Contei-lhe do mestrado e de que seu trabalho era referência para a minha pesquisa. Entre assuntos perguntei a ela: A senhora considera-se uma diretora pedagoga? Ela parou, pensou: não disse sim nem não. Disse que é uma diretora e que sim há em seu trabalho um olhar para a formação, mas que o Soleil não é uma escola de atores, mas uma trupe de atores. Continuando ela cita Jacques Lecoq⁷ como um grande pedagogo. Pergunta se eu o conheço. Afirmo que sim, pois trabalhei com a diretora e professora Maria Helena Lopes, a qual foi aluna de Lecoq. A conversa vai se encerrando, pois há muito a fazer. Percebo e me despeço com a certeza de que a veria novamente. Tudo no barracão é tranqüilo. A sensação ao entrar é de pausa. Caixotes enormes que armazenam cenários impressionantes.

⁷ Ariane foi aluna de Jacques Lecoq e afirma que foi graças a ele que entendeu que o corpo é a ferramenta primordial para o ator.

Carrinhos que se deslocam. Atores em silêncio montando seus ambientes. Pouquíssima conversa. Assim como um templo. Ariane uma vez disse: - "Faça tudo o que você tem para fazer, mas faça tranquilamente". Fui embora. Acho que perplexa! Feliz como uma criança que tenta reter na memória o efêmero das palavras que ouviu.

Imagem: "Os Efêmeros" – Nenhum outro espetáculo foi tão pouco efêmero quanto Les Éphémères. Ele não se fez de forma passageira e transitória. Ele ficou em nossos corpos, em nossas memórias, em nossas lágrimas, nas conversas de bar, nas universidades, nos teatros de grupo, nas casas e nas ruas de Porto Alegre. Não havia um só dia em que alguém de teatro não comentasse algo sobre o espetáculo (às vezes discordando, noutras adorando, muitas tentando entender o como). Acontece que ao entrarmos no barracão uma experiência se faz. Tem-se a sensação de que o mundo parou e que estamos em outro tempo/espço. Ariane nos diz que "o teatro é um lugar único, um templo, um território onde tudo pode se passar. Absolutamente de tudo, em qualquer tempo e qualquer época" (MNOUCHKINE, 2007, p. 69), entretanto, este mundo é habitado por homens e mulheres comuns que recebem seu público, atendem no bar, preparam a alimentação que será servida no intervalo, maquiam-se a vista do espectador e por fim fazem o espetáculo. O espectador, então, respira, percebe o vazio e se deixa afetar por essa experiência. Les Éphémères nos faz parar para ver, ver com mais atenção, ouvir mais devagar, parar para sentir, sentir sem pressa, sentar sem pensar em sair, caminhar mais lentamente, dar tempo para escuta, voltar no outro dia para ver novamente, opinar menos, chorar muito, lembrar da família, da infância, da casa onde crescemos, da rua que nos criamos, das mortes, dos encontros e dos amores. Nos provoca todos estes sintomas porque fala de nós. São histórias simples que se apresentam como num filme. A sensação é que uma película passa pelos nossos olhos e memórias vão revelando o efêmero do cotidiano humano. São instantes da vida de Madame Perle, Nora, Gaëlle, Aline, Jeanne Clément, Sandra, Manolo. Histórias que se deslocam sobre rodas. Há tantos outros personagens! Presentes e verdadeiros. Presentes porque para Ariane "o teatro é a arte do presente para o ator. Não há passado, nem

futuro. No teatro só existe o instante”⁸. Por que nos parece tão de verdade? Talvez porque para Ariane “quando o Soleil escolhe um novo trabalho há sempre um espaço secreto onde está um pedaço de nossa própria história. As encenações devem contar a cada um a história de cada um. Os espectadores, os atores, cada um reconhece no espetáculo um pouco de si mesmo” (MNOUCHKINE, 2007, p. 119).

Imagem: "Três Mulheres e um pato" - Assisti Les Éphémères todas as sessões. Almocei com o Soleil a convite da Ariane, na esperança de gravar uma entrevista. Não foi possível. Era o dia da desmontagem e Ariane quase não havia dormido na noite anterior. Gentilmente me pediu desculpas e trocamos telefone para quem sabe no dia seguinte realizarmos um encontro. Dia seguinte: nenhum contato. Foram-se as minhas esperanças, pois o Soleil partiria pela manhã. 20 horas e me encaminhava a uma reunião de trabalho. Tocou o celular. Fui atender e quando vi o nome Ariane, fiquei tão nervosa que o telefone caiu e desligou. Após algumas atrapalhões que não cabe a narrativa cheguei ao hotel para buscar Ariane e Juliana⁹. Nem preciso descrever o meu estado. Meu carro é verde, pensei. Ela não gosta de verde. Bom, vamos assim mesmo. Munida de gravador, bloco de anotações, máquina fotográfica e tudo o mais, fui. É claro que não espalhei a “aparelhagem” na mesa. O jantar não pedia esta formalidade. Era mais simples, sincero e divertido. Que a memória retivesse o que era essencial, me disse Ariane. Ambas contaram-me um pouco do processo de montagem de Les Éphémères, de como os estágios acontecem, da entrada de Juliana na companhia, da estada do Soleil no Festival, entre outros assuntos. De repente Ariane retoma a pergunta que lhe fiz no primeiro encontro – se ela se considerava uma diretora pedagoga. Diz: - “fiquei pensando na sua pergunta. Acho que sou uma regente de trupe”! Durante o jantar pensava – por que uma das maiores diretoras de teatro está me dando esta atenção? É claro que eu insisti, mas esta não é a justificativa. No meio de nossa conversa ela conta a Juliana que algo a inquietou quando fui pela primeira vez ao barracão. Diz - Que mulher é aquela que observa e acompanha atentamente seus, talvez, alunos? Foi essa atitude que a fez me perceber. Hoje, apenas agradeço ao acaso. Conheci uma mulher generosa, atenta, delicada, tranquila, divertida e impressionantemente

⁸ Cf. polígrafo traduzido pela Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson de Souza e Silva – Entrevista com Ariane Mnouchkine.

⁹ Juliana Carneiro da Cunha – atriz brasileira do Théâtre du Soleil.

apaixonada pelo teatro, pelo trabalho do ator e pelo ser humano. Ah, um dos pratos servido no jantar foi pato com laranja!!!!

Imagem "Molière 2008" - Molière já não está comigo. Seu tamanho era grande demais para o tamanho do meu apartamento. Ele está numa cidade pequena, mais perto do sol, em meios a xilogravuras, aconchegado por minha irmã. Vez que outra, passo por lá para vê-lo. Talvez, um dia, quando o espaço comportar e a parede branca puder sustentá-lo novamente, ele retorne. Sinto saudades de Molière. Sinto saudades dos meus vinte anos. Sinto saudades da ilusão, da esperança, dos desejos, dos estados de ousadia e descobrimento. Tenho saudades dos colegas e amigos. Daquele barco guiado por um mestre. Mas, passou! São efêmeras memórias! É tempo de pausa. Vazio. Vazio, vazio, vazio. Va...zzz.iii...o. Si..lên..cio....0.

ANEXO 2
CURRÍCULO DA CIA



A direção:

Atriz, professora e diretora de teatro. Bacharel em Artes Cênicas, pelo Departamento de Artes Dramáticas/UFRGS. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/DAD/UFRGS. Integrou a pesquisa "A utilização das energias corporais no trabalho do ator", sob a orientação de Irion Nolasco e Maria Lúcia Raymundo. Frequentou cursos de aperfeiçoamento com Phippe Gaulier, Thomas Leabhart, Luis O. Burnier, Eugenio Barba, Carlo Simioni, Pino di Buduo, Mateo Belli, Vladimir Granov, Fernanda Montenegro, entre outros. Participou do grupo TEAR, sob a orientação de Maria Helena Lopes. Professora do curso Graduação em Teatro: licenciatura da UERGS/FUNDARTE e do Teatro Escola de Porto Alegre/TEPA. Diretora da Santa Estação Cia. de Teatro, cujo espetáculo "Parada 400: convém tirar os sapatos" recebeu o Prêmio Açorianos de Melhor Direção/2005. Diretora do espetáculo A Tempestade e os Mistérios da Ilha (adaptação da obra de William Shakespeare), no ano de 2006, cujo espetáculo recebeu o prêmio Quero-Quero nas categorias: espetáculo de teatro infantil, direção, atriz coadjuvante, cenografia, iluminação e trilha sonora original e recebeu o prêmio Tibicuera de Teatro infantil/2006 nas categorias: melhor espetáculo do júri popular, atriz coadjuvante, iluminação, trilha sonora original e produção. Recebeu o prêmio Brasken/2007 de melhor espetáculo pelo júri popular. Diretora do espetáculo "Sentença I: num dia quente a maionese pode te matar", com a Santa Estação, companhia que gerencia a sala 309 do Projeto Usina das Artes da Usina do Gasômetro. No ano de 2008, dirigiu o experimento musico/teatral inspirado nas trilhas sonoras das peças da Santa Estação, chamado "Lipstick Station". Ainda, em 2008, trabalhou na preparação corporal do espetáculo "A Comédia dos Erros", produzido pela Cia Stravaganza; fez a direção cênica do espetáculo de dança "Resintos" da Muovere Cia de dança, a direção artística da opereta "La Serva Padrona", com a Orquestra SESI/FUNDARTE e participou como atriz do espetáculo "Babel Genet", sob a direção de Humberto Vieira.

Os atores:



Ana Carolina Moreno é atriz e produtora da Santa Estação Cia de Teatro, Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas, pela UFRGS, e formada no TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre. Atuou em montagens como “Parada 400: Convém tirar os sapatos”, “As Relações Naturais”, ambas com direção de Jezebel De Carli, e “A Galeria”, de Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa. Na TV, já participou de dois episódios do programa “A Turma do Didi” na TV Globo. Participou da produção da 51ª e 52ª Feira do Livro de Porto Alegre e também de quatro anos do Festival Porto Alegre em Cena.

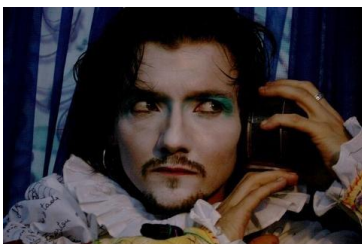
Denis Gosch é ator e bailarino, formado no Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, com habilitação em Interpretação Teatral. Recebeu o Prêmio Tibicuera de ator no ano de 2001 e foi indicado a melhor ator coadjuvante no mesmo prêmio no ano de 2003. Já atuou em espetáculos como “Parada 400: convém tirar os sapatos” e “As Relações Naturais” (ambos com direção de Jezebel De Carli), nos infantis “Cara de anjo” (direção Paulo Guerra” e “Abracadabra” (direção Roberto Oliveira). Atua como bailarino na Mouvere Cia de dança, coordenada por Jussara Miranda. Na TV, atuou em “História Natural” (direção Tomas Créus) no projeto Histórias Curtas da RBS.





Gabriela Greco é licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora e coordenadora do grupo teatral do município de Esteio – RS. Participou Grupo de Prática sobre o Trabalho do Ator, orientado pela atriz Tatiana Cardoso (atriz brasileira dirigida por Iben Nagel Rasmussen) e dele fez parte durante cinco anos. Também fez algumas oficinas no LUME, participou de vários cursos e oficinas, com importantes diretores nacionais e internacionais. Já atuou em espetáculos como “Tragikos” (direção Marco Franchetti), “Parada 400: convém tirar os sapatos”, Relações Naturais (direção Jezebel De Carli) e o infantil “O Equilibrista” (direção Gina Tocchetto). Indicado ao Prêmio Tibicuera de atriz coadjuvante em 1998.

Juliano Rossi é formado pelo TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre, já atuava em



Poços de Caldas – MG, sua cidade natal, onde realizou muitos espetáculos. Em Porto Alegre, participa além da Santa Estação Cia de Teatro, da Cia Caixa de Elefante de teatro de bonecos. Já atuou em espetáculos como “Parada 400: convém tirar os sapatos” (direção Jezebel De Carli) e Antígona (direção Luciano Alabarse). Ganhou o prêmio Quero-quero 2006 de melhor cenário pelo espetáculo da cia “A Tempestade e os mistérios da ilha”.



Larissa Sanguiné é formada pelo TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre e professora de teatro e dança em Porto Alegre e São Jerônimo. Já atuou em diversos espetáculos “Parada 400: convém tirar os sapatos” (direção Jezebel De Carli), “Clowssicos” e “Sonho de uma noite de verão” (direção Daniela Carmona). Indicada à melhor atriz no Prêmio Açorianos de 2007, pelo espetáculo “Clowssicos”.

Luciana Rossi é formada pelo TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre. Já atuava em Poços de Caldas – MG, sua cidade natal, onde realizou muitos espetáculos. Em Porto Alegre, participou de oficinas na Terreira da Tribo, com a preparadora física da escola Philippe Gaulier, Nicole Kehrberger (Alemanha). Já atuou em espetáculos como “Parada 400: convém tirar os sapatos” (direção Jezebel De Carli), “Apenas uma maçã” (direção Fernando Ôchoa), “Clownssicos” (direção Daniela Carmona) e “A Galeria” (direção Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa). Na TV e no cinema, participou do episódio “O Resto é silêncio” Especial 5 x Érico (direção Márcio Schoenardie) e “O Santuário” – Curta-metragem de 8 minutos Digital (direção de Gisele Jacques), prêmio de Melhor Curta Independente pelo Júri popular no Festival de Gramado em 2004.



Rafael Guerra atua no teatro, cinema e TV. Já fez cursos para televisão em São Paulo, oficinas teatrais no Depósito de Teatro. Atuou em diversos espetáculos, tais como “O anjo exterminador”, “Fala comigo doce como a chuva”, “Eu preciso aprender a ser só”, “As velozes hélices do mal” (todos de direção de Eduardo Kraemer – Rafael faz parte do grupo Teatro Ofídico), “Todo mundo tem algo a esconder exceto eu e meu macaco” (direção Fernando Pecoits). Na TV atuou em episódios de especiais da RBS como “Olhais os lírios do campo”, “A ferro e fogo”; no cinema participou de alguns curtas: “Tudo num dia só” e “Faustina”. Prêmio Tibicuera 2007 de melhor ator coadjuvante.





Rafael Pimenta é ator formado pelo TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre. Estuda Licenciatura em Letras na UFRGS. Atuou em “Nada” (direção de Tainah Dadda) e “Jardim Tchekhov” (direção de Daniela Carmona). No momento se prepara para estrear os espetáculos “Movimentos Musicais I” (direção de Jezebel de Carli) e “Babel Genet” (direção Humberto Vieira).

Roberta Savian é uma jovem atriz que investiga a fusão entre as linguagens da dança e do teatro. É estudante do curso de Dança: licenciatura, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Estudou no TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre, na qual participou de vários módulos práticos orientados por Daniela Carmona e Maria Helena Lopes. Atuou em montagens teatrais como “Parada 400: convém tirar os sapatos”, “As Relações Naturais” (direções de Jezebel De Carli), “Clownssicos” (direção Daniela Carmona) e a “A cantora careca” (direção Ramiro Silveira). Em dança, trabalhou também com Jussara Miranda.

