



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

Juliana Reis Monteiro dos Santos

SOB A PERSPECTIVA DO INSTANTE

O teatro como lugar de construção de um espaço-tempo singular

UNDER THE SECOND

Theatre as a place of singular space time construction

Campinas

2017

Juliana Reis Monteiro dos Santos

SOB A PERSPECTIVA DO INSTANTE

O teatro como lugar de construção de um espaço-tempo singular

UNDER THE SECOND

Theatre as a place of singular space time construction

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

Thesis presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Arts Scene on Theatre, Dance and Performance area.

ORIENTADOR: PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA JULIANA REIS MONTEIRO DOS SANTOS E ORIENTADA PELO PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI.

Campinas

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Sa59t Santos, Juliana Reis Monteiro dos, 1973-
Sob a perspectiva do instante - O teatro como lugar de construção de espaço-tempo singular / Juliana Reis Monteiro dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Cassiano Sydow Quilici.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Ator/Performer. 2. Teatro - Técnica. 3. Teatro experimental. 4. Atores - Treinamento. I. Quilici, Cassiano Sydow, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Under the second - Theatre as a place of singular space time construction

Palavras-chave em inglês:

Actor/Performer

Theater - Technique

Experimental theater

Actors - Training

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Cassiano Sydow Quilici [Orientador]

Eduardo Okamoto

Marcelo Ramos Lazzaratto

Lúcia Regina Vieira Romano

Miriam Rinaldi Goldbaum

Data de defesa: 23-06-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

JULIANA REIS MONTEIRO DOS SANTOS

ORIENTADOR(A): PROF(A). DR(A). CASSIANO SYDOW QUILICI

MEMBROS:

1. PROF(A). DR(A). CASSIANO SYDOW QUILICI
2. PROF(A). DR(A). EDUARDO OKAMOTO
3. PROF(A). DR(A). MARCELO RAMOS LAZZARATTO
4. PROF(A). DR(A). LUCIA REGINA VIEIRA ROMANO
5. PROF(A). DR(A). MIRIAM RINALDI GOLDBAUM

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluna.

DATA: 23.06.2017

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, sobretudo por sua confiança, disponibilidade e incentivos e por me ajudar a desvelar o caminho e me fazer compreendê-lo.

Aos membros do Núcleo A Poética do Invisível (NAPI). Aos que participaram brevemente. Aos que seguiram até o fim. À Ana Flor, Gabriel Carneiro, Helena Contente, lesson, Luciana Oliver, Janaína Trindade, Priscila Moraes, Romíria Turcheti, Sabrina Mendes, Zilvan Lima por me permitirem viajar com eles.

À Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), à Coordenadoria do Curso de Teatro (COTEA), a todos os alunos que participaram da disciplina que ministrei no primeiro semestre de 2016 lá e à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

À Suzuki Company of Toga (SCOT), aos Sr. e Sra. Suzuki, à Yoshie Shigemasa, Kameron Steele, Mattia Sebastian e Vesta Grabstaité.

A todos que direta ou indiretamente inspiraram este estudo e ajudaram sua realização: Caio Zanuto, Graziela Mantoanelli, Vinícius Torres Machado, Fabiano Lodi, Bento Arnaldo, Roshimo Hiroshi, Francine Oliveira, Cícero Alberto de Andrade Oliveira, Miriam Rinaldi, Antônio Salvador, Ângela Nagai, Luah Guimarães, Ana Chiesa, Renato Ferracini, Verônica Fabrini e Leonardo Antunes.

A todos os entrevistados e a todas as pessoas que consultei.

À Raquel Gouvêa, pelos comentários e pela revisão precisa e atenciosa.

A Simone Evaristo, por compartilhar o acervo do *Primeiras estórias* e também ao seu marido Nils Krause, por me receberem em sua casa. E a todas as outras pessoas que me acolheram no último ano da pesquisa.

À minha mãe e ao meu pai, pelas leituras e reflexões constantes e às minhas irmãs e irmãos, cunhadas e sobrinhos pelo apoio continuado.

À Maria Cordélia, por compartilhar câmbios, fluxos e intensidades de vida.

Nam Myoho Rengue Kyo!

RESUMO

Esta pesquisa recupera o lugar como problema fundamental do teatro e como questão igualmente de base para o ator, propondo-se investigar a construção de um espaço-tempo singular, sua codependência com a arte do *performer* e suas implicações, tomando-as como o ponto de partida do acontecimento teatral.

Corroborando as análises que compreendem o teatro como experiência, evento espacial e encarnado, e adota como base a ideia de instante poético de Octavio Paz e a aproximação corpo-espaço pela via da experiência, a partir dos pensadores Kitaro Nishida e Yasuo Yuasa.

Também dá continuidade aos estudos realizados no mestrado da autora ao examinar as contribuições e as influências da prática e do pensamento do encenador Tadashi Suzuki e ao verificar o diálogo entre técnica e poética na escritura cênica sob o ponto de vista do ator local em âmbito de formação, podendo colaborar com o processo de formação deste artista e com pesquisas afins. Especula alguns dos planos que formam a base conceitual do Método Suzuki de Treinamento de Atores (SMAT) e alguns princípios de composição que lhe são intrínsecos.

Palavras-chave: Espaço-tempo; Corpo-espaço; Atuação incorporada; Espaço cênico e atuação; Composição e treinamento de ator.

ABSTRACT

This research retrieves the place as a fundamental problem of theatre and also as a fundamental matter to the actor, looking into the construction of a singular time space, its co-dependency with the art of the performer and their implications, taking them as the starting point of the theatrical event.

It endorses analyses that comprise theater as experience, spatial and embodied event and adopts Octavio Paz's idea of instant poetic and the approximation space body via experience, from thinkers as Kitaro Nishida and Yasuo Yuasa.

Also gives continuity to the studies in master's degree of the author to examine the contributions and the influences of the practice and thought of the theatre director Tadashi Suzuki and the dialogue between the technical stuff and the poetic material on scenic Scriptures from the point of view of local actor training level, and can contribute to the process of formation of this artist and related researches. Speculates some of the plans that form the conceptual basis of Suzuki Method of Actor Training (SMAT) and some principles of composition that are intrinsic to it.

Key-words: Space time; Body-space; Embodied acting; Scenic space and acting; Composition and actor training.

LISTA DE FIGURAS

Fig.01 - Arredores de Toyama Station. Fotografia da autora.	28
Fig. 02 - Arredores de Toga Arts Park. Fotografia da autora.	28
Fig. 03 - Rua de Etchu-Yatsuo. Fotografia da autora.	28
Fig. 04 - Toga Sanbo Theatre em Toga Arts Park. Fotografia da autora.	28
Fig. 05 – Palco Nô. Disponível em: < http://jojoscope.com/2015/06/teatro-no-o-palco-os-atores-as-mascaras/ >. Acesso em: 23/09/2016.	33
Fig. 06 - Apresentação de Nô. Disponível em: < https://www.google.com.br/search?q=Takigi+Noh&biw=1093&bih=530&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwibolrpvaXPAhUDE5AKHZb2BEcQ_AUIBigB&dpr=1.25 >. Acesso em: 23/9/2016.	33
Fig. 07 - Planta baixa de um teatro Nô. Disponível em: < https://www.google.com.br/search?q=Takigi+Noh&biw=1093&bih=530&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwibolrpvaXPAhUDE5AKHZb2BEcQ_AUIBigB&dpr=1.25 >. Acesso em: 23/9/2016.	33
Fig. 08 – Teatro Nô in door. Disponível em: < https://www.google.com.br/search?q=Takigi+Noh&biw=1093&bih=530&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwibolrpvaXPAhUDE5AKHZb2BEcQ_AUIBigB&dpr=1.25 >. Acesso em: 23/9/2016.	34
Fig. 09 - The July 1858 production of <i>Shibaraku</i> at the Ichimura-za theater in Edo. Triptych woodblock print by Utagawa Toyokuni III. Disponível em: < http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/image/enpaku/nishikie/118-0/118-0024.jpg >. Acesso em: 27/02/2017.	38
Fig. 10 - Showtime: A scene from 'Niwaka Jishi' in Program 2 of the Asakusa New Year's Kabuki. SHOCHIKU Disponível em: < http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/01/14/stage/rising-stars-kabuki-run-new-year-asakusa-gauntlet/#.WLRRLdLyvIU >. Acesso em: 27/02/2017.	38
Fig. 11 - <i>Ukyo-e – Soma no furu-dairi ni Masakado no himegimi Takiyasha</i> , Utagawa Kuniyoshi, c.1844. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e >. Acesso em: 23/9/2016.	39
Fig. 12- Posição neutra para Disciplina de Atuação n. 03 – Básico 1. Fotografia de Priscila Seixas.	43
Fig. 13 – Disciplina de Atuação n. 03 – Básico 01. Fotografia de Priscila Seixas.	44
Fig. 14 – Posição neutra para Disciplina de Atuação n. 03 – Básico 3. Fotografia de Priscila Seixas.	45
Fig. 15 – Disciplina de Atuação no. 1 – Golpes, seguida de improviso com <i>Shakuhati</i> . Atriz NAPI: Helena Contente. Fotografia da autora.	45
Fig. 16 - Disciplina de Atuação no. 04 – Estátua em pé. <i>Free Style</i> . Fotografia de Priscila Seixas.	46

Fig. 17 – Disciplina de Atuação n. 02 – Caminhada Lenta. Fotografia da autora.	46
Fig. 18 – Headquarter/Cantina. Fotografia da autora.	47
Fig. 19 - SCOT Summer Season 2013. Toga, 2013.	48
Disponível em: < http://web.zhongxi.cn/en/news/9659.html >. Acesso em: 18/03/2015.	
Fig. 20 - Arredores de Toga Art Park e um dos prédios de acervos da SCOT. Fotografia da autora.	50
Fig. 21 - Toga Art Park, s/d. Disponível em: < http://www.scot-suzukicompany.com/common/pdf/toga_park_map_en.pdf >. Acesso em: 10/03/2015.	52
Fig. 22 - <i>Cyrano de Bergerac</i> . MENG-YU, Lai. A Poetry of Humanity. In: AAPPAC. Singapore: Oct.-Dec./2009. Disponível em: < http://www.aappac.net/aappac/newsletter/09/Q4/upcoming_ntch.html >. Acesso em: 25/03/2015.	55
Fig. 23 – <i>Toga Dai-Sanbo</i> . Vista do fundo do palco para a plateia. Disponível em: < http://www.togapk.net/en/facility/?facility_id=10 >. Acesso em: 19/04/2007.	61
Fig. 24 - Detalhe de uma das laterais externas do <i>Shin Toga Sanbo Theatre</i> . Fotografia da autora.	65
Fig. 25 - Passagem entre o <i>hall de entrada</i> e o interior do teatro <i>Shin Toga Sanbo</i> . Disponível em: < http://emilie-studio4-2010.blogspot.com.br/2010/08/suzuki-toga-arts-park.html >. Acesso em: 19/04/2017.	65
Fig. 26 – Vista lateral de espaço entre a plateia (à esquerda) e o palco (à direita) do <i>Shin Toga Sanbo</i> .	66
Fig. 27 - <i>Shin Toga Sanbo</i> (1982) e Planta baixa do teatro e do hall de entrada. Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.	79
Fig. 28 - <i>Scaenae frons</i> - Teatro Olimpico (Itália). Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.	81
Fig. 29 – Planta baixa do Anfiteatro. Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.	82
Fig. 30 - O processo de construção do Anfiteatro. Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.	83
Fig. 31 - O Anfiteatro finalizado (década de 1980). Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.	83
Fig. 32 – O Anfiteatro e arredores em 2014. Cenário coberto de <i>Cyrano de Bergerac</i> . Fotografia da autora.	84
Fig. 33 – Paisagem de São João Del Rei. Caminho para Tiradentes. Fotografia da autora.	86
Fig. 34 – Disciplina de Atuação n. 04 - Posições de estátuas sentadas. <i>Free style</i> . Fotografia da autora.	96

Fig. 35 - Disciplina de Atuação n. 05 - Caminhadas. Fotografia da autora.	96
Fig. 36 – Paróquia D. Bosco (um dos locais de apresentação do Estudo Cênico I: <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i>). Fotografia da autora.	99
Fg. 37 - Disciplina de Atuação n. 02 – Caminhada Lenta com Voz. Mostra de processo. CTan. Fotografia da autora.	100
Fig. 38 – <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Paróquia D. Bosco. Mostra de processo. Fotografia da autora.	100
Fig. 39 – <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Paróquia D. Bosco. Mostra de processo. Fotografia da autora.	100
Fig. 40 – <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Paróquia D. Bosco. Mostra de processo. Fotografia da autora.	101
Fig. 41 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Apresentação no coreto do centro histórico de São João del Rei. Fotografia de Marcius Barcelos.	103
Fig. 42 – Estudo de estrutura para <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Fotografia da autora.	104
Fig. 43 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Apresentação no coreto do centro histórico de São João del Rei. Fotografia de Marcius Barcelos.	104
Fig. 44 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Apresentação no coreto do centro histórico de São João del Rei. Fotografia de Marcius Barcelos.	105
Fig. 45 – Roda de trabalho. Fotografia de Priscila Seixas.	108
Fig. 46 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Apresentação no coreto do centro histórico de São João del Rei. Fotografia de Marcius Barcelos.	109
Fig. 47 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Apresentação no coreto do centro histórico de São João del Rei. Fotografia de Marcius Barcelos.	110
Fig. 48 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Apresentação no Largo do Carmo. Fotografia de Bruna Capanema.	111
Fig. 49 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Mostra de Processo. Paróquia D. Bosco. Fotografia da autora.	112
Fig. 50 – Entrada do CTan (<i>campus</i> Tancredo Neves – UFSJ). Fotografia da autora.	114
Fig. 51 - Vista aérea CTan (<i>campus</i> Tancredo Neves – UFSJ). Disponível em: < http://semanajaponesaufsj.blogspot.com.br/p/mapas_14.html >. Acesso em: 04/03/2017.	114
Fig. 52 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Apresentação no Largo do Carmo. Fotografia de Bruna Capanema.	115
Fig. 53 - <i>Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i> . Apresentação no Largo do Carmo. Fotografia de Bruna Capanema.	115
Fig. 54 – Planta baixa para <i>Peça coreográfica para uma única nota</i> . Fotografia da	118

autora.

- Fig. 55 – *Peça coreográfica para uma única nota*. Apresentação Sala Preta CTan. Fotografia da autora. 119
- Fig. 56 – *Peça coreográfica para uma única nota*. Detalhe do cenário. Apresentação Sala Preta CTan. Fotografia da autora. 120
- Fig. 57 – *Peça coreográfica para uma única nota*. Apresentação Sala Preta CTan. Fotografia da autora. 122
- Fig. 58 – *Peça coreográfica para uma única nota*. Apresentação Sala Preta CTan. Fotografia da autora. 123
- Fig. 59 – *Peça coreográfica para uma única nota*. Apresentação Sala Preta CTan. Fotografia da autora. 123
- Fig. 60 - Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim: Casarão central, Lago e Tulha. Fotografia de Wilson Houck Jr.. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=parque+ecol%C3%B3gico+monsenhor+jos%C3%A9+salim+campinas+-+sp&biw=1242&bih=602&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=oahUKEwjS4LqSiMTQAhVCi5AKHZLoBj8Q_AUIBygC&dpr=1.1#imgsrc=QvR1USYRAwETtM%3A>. Acesso em: 25/11/2016. 147
- Fig. 61 - Mapa das cenas de *Primeiras estórias*, Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, Campinas, SP. In: Programa do espetáculo *Primeiras estórias*. Acervo: Simone Evaristo. 148
- Fig. 62 – *Pedro Páramo*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/seu-trem-aonde-o-conduz/?content_link=4>. Acesso em: 26/11/2016. 150
- Fig. 63 – *Pedro Páramo*. focoincena.com.br. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=pedro+paramo+tunel+do+bairro+capitao+eduardo+bh&biw=1242&bih=602&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=oahUKEwi-rLH-1MbQAhWIKZAKHWxMDocQ_AUICcgD&dpr=1.1#tbm=isch&q=pedro+paramo+jao+das+neves&imgsrc=ZFKcWPCcrjVPoM%3A>. Acesso em: 26/11/2016 151
- Fig. 64 – Chapadão da Pedreira para *Cassandra*. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cenicas/cassandra/local.html>>. Acesso em: 26/11/2016. 152
- Fig. 65 – *O Paraíso perdido*. Fotografia de Claudia Calabi. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2015/09/15/teatro-do-real/>>. Acesso em: 26/11/2016. 153
- Fig. 66 – *Apocalipse 1,11*. Fotografia de Otávio Valle. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=o+livro+de+j%C3%B3+teatro+da+vertigem&biw=1242&bih=602&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=oahUKEwiVy8zq4cbQAhXGW5AKHWIoABgQ_AUIBygC#tbm=isc>. 154

h&q=apocalipse+teatro+da+vertigem&imgsrc=6aLS_A1pUFtnbM%3A >. Acesso em: 26/11/2016.

Fig. 67 – *Sacromaquia*. Fotografia de Alexandre Catan. Disponível em: 156
<https://www.google.com.br/search?q=sacromaquia+balagan&biw=1242&bih=602&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwj1J7E3cbQAhVDkZAKHbgxBWMQ_AUICCGD&dpr=1.1#imgsrc=M-FEYERX1Q_n2M%3A>. Acesso em: 26/11/2016.

Fig. 68 – *Tauromaquia*. Fotografia de Alexandre Catan (Catálogo) e Raul Camilo 156
do Valle (Espetáculo). Disponível em:
<<http://mauveloso.weebly.com/assistente-de-direccedilatildeo--directors-assistent.html>>. Acesso em: 04/03/2017.

Fig. 69 – *Recusa*. Fotografia de Alexandre Catan. Disponível em: 158
<<http://static.epocasaopaulo.s3.amazonaws.com/wp-content/blogs.dir/9/files/2013/03/recusa2.jpg>>. Acesso em: 26/11/2016.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
PARTE I – DE LUGARES: A COMPOSIÇÃO DE ESPAÇOS	21
CAPÍTULO 1 - UMA EXPERIÊNCIA DE LUGAR	21
1. A contracultura no Japão e o diálogo com a tradição	21
2. Da poética da <i>Suzuki Company of Toga (SCOT)</i>	26
2.1. A construção de um caminho: nas fronteiras entre a tradição e o contemporâneo	29
2.1.1. A cena como quadro e a coexistência de opostos	29
2.1.2. A flor e a quimera ou o Nô e o Kabuki	31
2.1.2.1. As construções espaço-temporais: <i>Ma</i> e <i>Jo ha kyu</i>	34
2.2. O Método Suzuki de Treinamento do Ator (SMAT)	41
3. <i>Toga Art Park</i> e a <i>SCOT Summer Season 2014</i>	47
3.1. O <i>modus operandi</i> da SCOT	50
3.2. A epifania do encontro: os espetáculos da SCOT	53
3.2.1. <i>Cyrano de Bergerac</i>	54
3.2.2. <i>The origin of the song Karatachi Nikki</i>	56
3.2.3. <i>As troianas</i>	60
CAPÍTULO 2 – TEMPOS DE HABITAR: UMA PERSPECTIVA DE ESPAÇO	64
1. Das dimensões do lugar: <i>Self qua basho</i> ou o <i>si</i> como <i>topos</i>	67
2. As tendências de uma espacialidade japonesa	72
3. As estruturas vibrantes	76
PARTE II – DE LUGARES: O ATOR NA COMPOSIÇÃO DE ESPAÇOS	85
CAPÍTULO 3 - OS ESPAÇOS QUE NOS DANÇAM: A EXPERIÊNCIA SANJOANENSE	85
1. De tradições e técnicas na formação do ator	90

2. Transcrições: conceitos, metáforas e enunciados de trabalho	97
3. Uma geometria para agir o não visto	107
4. Os espaços dançados: os estudos cênicos I e II	112
4.1. A cidade espectadora: <i>Estudo cênico I: Circuitos externos – Peça coreográfica para uma paisagem em branco</i>	113
4.2. Segundo fluxo de imagens e sensações: <i>Estudo cênico II: Circuitos internos - Peça coreográfica para uma única nota</i>	117
4.2.1. O desvendar da voz: uma ponte para outras camadas do invisível	120
5. De alguns espaços desvelados	124
5.1. Um lugar para uma pedagogia	124
5.2. O ator em relação	125
CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS	130
APÊNDICE	143
TEMPOS DE REVELAR: OUTRA PERSPECTIVA DE ESPAÇO	143
1. De espaços para a encenação	144
2. João das Neves e a narratividade dos espaços	146
3. A intervenção na pólis do Teatro da Vertigem	152
4. O espaço mítico ou a imagem-espaço na Cia. Teatro Balagan	155
ANEXOS	165
I. Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP	165
II. Autorização da COTEA/UFSJ para Coleta de Dados	170
III. Fichas Técnicas dos Espetáculos Referenciados com Fotografias no Apêndice	171

INTRODUÇÃO¹

O percurso que me trouxe até aqui começa com meu encantamento pela matéria cênica e pelos processos alquímicos por ela sofridos e suscitados. A “operação teatral de fazer ouro” que, como desejava Artaud,

[...] pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que lança uma contra a outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de consequências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota limite, apanhada em pleno voo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração. (ARTAUD. 1993, p. 46).

Ou o que percebia como minha transformação qualitativa e também dos materiais dispostos na minha frente, pelo modo como eram tramados, pelo modo como essa trama me afetava.

Observava de forma inquieta e curiosa o trabalho de artistas, sua capacidade criativa e o enorme conhecimento de sua arte e poética, que tive oportunidade de assistir e/ou de acompanhar de perto, fosse ao trabalhar com eles em diferentes funções ou participando de suas aulas e oficinas. Era fascinante olhar uma sala de tijolos brancos com chão frio de lajotas sendo coberta por metros de tecido tingido para o envelhecimento do ambiente e o reforço à sensação de estarmos na casa asséptica e claustrofóbica da família de *Doroteia*; ou estar no escuro de uma plateia grande, praticamente sozinha, observando a afinação das luzes. Com apenas um contraluz incidindo sobre uma escada de madeira, criava-se a janela de onde Rebeca, em *Nossa cidade*, avistaria o céu e refletiria sobre a dimensão do universo. Encantava-me perceber que a mudança do ritmo de uma cena alterava todo o ambiente que a envolvia, assim como, identificar na arte de ator a capacidade de me transportar para outro lugar com uma simples atitude da coluna vertebral².

¹ Os nomes pessoais em japonês que aparecem nesta tese foram grafados de acordo com as normas adotadas no Brasil, ou seja, prenomes antes dos sobrenomes. Quanto às traduções para o português do material pesquisado em língua estrangeira, estarão apontados os tradutores apenas para as que não foram realizadas pela autora. Ao longo do texto, os termos ator e *performer* serão utilizados como correlatos. Compreende-se, igualmente, que as atividades deles abarcam as idéias de atuação, dança e apresentação.

² Respectivamente, refiro-me às montagens: *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, direção de Verônica Fabrini para a formatura da turma IV de Artes Cênicas da UNICAMP, 1993, apresentada no Departamento de Artes Cênicas; e *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, direção de Reinaldo Santiago, encenada para a disciplina de

O teatro, assumido como lugar de construção de um espaço-tempo singular, proporcionando diferentes relações e encontros, me fazia olhar e questionar este mundo, permitindo-me a percepção de outras camadas e sentidos da realidade. Nessa trajetória, meu interesse se dirigiu aos modos de composição de uma cena, aos modos de manipulação da matéria: Como dialogar com ela e perceber as infinitas relações que traça? Como revelar o imaterial, o que não está dado ou explicitado num primeiro momento? Especificamente, me interessava descobrir como fazer da cena, poesia.

Um dos fundamentos para a compreensão da dimensão poética aqui abordada - em certo sentido referenciada na citação de Artaud - foi o pensamento de Octavio Paz. Embora o autor refira-se à poesia literária, ele nos permite uma aproximação com o teatro por analogia. Para defini-la, fala de uma transcendência dos limites da linguagem ou da violação de suas regras, pois, quando tocada pela poesia, a linguagem “[...] cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. [...] É linguagem [...], mas é também alguma coisa mais” (PAZ, 1982, p. 135). Como, então, rastrear e experimentar proposições que me permitissem vislumbrar essa possibilidade? Sobre o ato poético, o ensaísta e poeta (1982) destaca a lógica da revelação que lhe é intrínseca e o fato de ser uma experiência encarnada em um “agora sem datas”, que atenta contra o nosso pensar e cria universos.

A estes pontos somou-se minha incursão pelo trabalho do encenador Tadashi Suzuki, que culminou em dissertação de mestrado sobre sua poética (SANTOS, 2009). Como atriz que participou do intensivo do Método Suzuki de Treinamento de Atores ou SMAT³ em 2005, foi impactante descobrir a possibilidade de poetizar o espaço com a presença do ator e de igualmente compreender a atuação como um ato de relação do *performer* com o espaço e mais recentemente, em 2014, ao assistir a um festival promovido pela *Suzuki Company of Toga* (SCOT) na sede do grupo em Toga no Japão,

Interpretação com a turma VII de Artes Cênicas da UNICAMP (da qual fazia parte), 1993, em ensaio para a apresentação da peça no teatro do Centro de Convivência de Campinas; *Besouro, cordão de ouro*, de Paulo Cesar Pinheiro, direção de João das Neves – nos momentos finais do espetáculo, quando seu ritmo se encontrava adensado, a direção propõe como estrutura de cena uma roda vibrante de capoeira, jogada e tocada pelo elenco do espetáculo –, apresentado no SESC Pompeia, São Paulo, 2008; *Viver sem tempos mortos*, com Fernanda Montenegro, a partir de textos de Simone de Beauvoir, direção de Filipe Hirsh, 2011, apresentado no Teatro Raul Cortez, São Paulo.

³ SMAT é a sigla para o nome em inglês do treinamento, Suzuki Method for Actor Training, como é conhecido.

vivenciar a contundência do lugar para o ato teatral e dimensionar a compreensão do instante poético como o ato encarnado a que Paz aludira.

Para que a imaginação poética se efetive são evocadas as instâncias do presente e do estar presente. O dinamismo específico deste instante foi igualmente evocado pelo filósofo Gaston Bachelard (2007), que acrescenta o fato de que o espaço compreendido pela imaginação poética é o espaço vivido e o instante (“tempo” e “suspensão entre dois nada”) é o elemento temporal primordial, potência de ser que não lida com a ideia de continuidade ou causalidade, abrindo diálogo com a Teoria da Relatividade. Ou seja: o tempo ou o instante é uma medida relativa, que depende das circunstâncias e que, em seu estado sintético, é um ponto do espaço-tempo; “é o ponto de encontro do lugar e do presente” (2007, p. 32).

Agrego as imagens do filósofo às de Paz por sublinharem uma superposição de tempos, um pluralismo de acontecimentos contraditórios, a espessura e verticalidade do instante poético e a ausência de linearidade. Diante dele “[...] toda a horizontalidade plana se desfaz. O tempo já não corre. Ele jorra” (BACHELARD, 2007, p. 96).

Se outro entendimento e diálogo com o tempo espaço devem ser estabelecidos a fim de que particularidades sejam capturadas e se o que se experimenta é a duração (a sensação do tempo de um acontecimento), somou-se ao interesse pela composição cênica o desejo de descobrir modos de criação de espaços compartilhados de experiência, que possibilitassem a sensibilização da plateia ao permitirem o surgimento e a apreensão do instante. Fosse por meio do estabelecimento de um lugar, por meio da produção de intensidades, ou por meio do engendramento de processos metafóricos e de geração de imagens também especulados nos âmbitos criativo e pedagógico.

Assim, como núcleo irradiador do presente trabalho, foram propostas as especulações acerca do teatro como um lugar que permite a construção de espaços [e tempos (poéticos)], partindo-se de discussões de alguns pensadores que reforçam a importância do *lugar* para a existência. Em suas proposições, a criação de um lugar é efetivada pelas diversas relações estabelecidas com o(s) espaço(s), e a pessoa não é pensada independentemente dele(s), nem mesmo em seu aspecto temporal.

Especificamente, foram consideradas as investigações de Yasuo Yuasa (1987) e Kitaro Nishida (1995; *apud* YUASA, 1987; YUSA, 2002; e ZAVALA, 1989) sobre este tema, sobre o diálogo corpo ambiente, a lógica do *topos* e a experiência pura, estendendo-as por analogia à interconexão teatro-lugar/cena-arquitetura e à copresença de atores e espectadores.

Além do espaço como condição de existência e da unidade espaço-tempo, destaco que nessa pesquisa foram considerados o “espaço físico” como um sistema passível de revelar forças (ISOZAKI, 2014). E que estes se sobrepõem e, mesmo, se interconectam.

No que diz respeito a lugar teatral e espaço cênico, utilizei as definições de Patrice Pavis (2003, p. 141-142): respectivamente “o prédio e sua arquitetura, sua inscrição na cidade ou na paisagem; mas também o local não previsto para uma representação, onde a encenação escolheu se instalar [...]” e o “[...] lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, a platéia e todo o prédio teatral”.

A partir destas ideias e conceitos – que serão desenvolvidos ao longo da tese – e supondo uma cena fundamentada na figura do ator, a hipótese levantada foi a de que o ponto de partida do acontecimento cênico se deslocava da figura desse artista para a construção do lugar e para a codependência que existe entre ambos. Supondo que artista e construção de lugares sejam o ponto de partida do trabalho do *performer*, vislumbrou-se a necessidade de uma reorganização de paradigmas e/ou a transformação das premissas que conduzem e estruturam a atividade desse artista, como por exemplo, a alteração dos enunciados em que se baseiam suas elaborações, incluindo o diálogo definido com o espectador.

Ainda que o foco da pesquisa não seja a poética de Suzuki, o trabalho começa com uma qualidade de olhar que tive com a experiência da *SCOT Summer Season 2014*, a fim de abrir caminho para a exposição dos assuntos aqui envolvidos e para os debates sobre performatividade, bem como para o resgate do diálogo entre o contemporâneo e a tradição.

Assim, no CAPÍTULO 1, além de me reportar ao dia a dia do grupo que

acompanhei, recupero um pouco de sua história desde a contracultura na década de 1960, destacando a revisão e o olhar inventivo para a tradição e para o diálogo com o Ocidente, num contexto em que as discussões acerca de experiências compartilhadas, de um redimensionamento dos espaços cênicos (tidos como linguagem e acontecimento) e do uso de elementos que atuassem diretamente na sensibilidade da plateia, já tomavam lugar, além dos debates sobre o retorno à arte do *performer*.

Ao apresentar aspectos de três dos espetáculos do grupo aos quais assisti na ocasião, procuro elucidar alguns princípios que regem a organização da sede do grupo em Toga. Uma das chaves dessa análise foram os próprios lugares teatrais propostos pelo encenador que sobrepõem as ideias de espaços de comunhão, espaços cênicos, espaços metafóricos e espaços da encenação e da atuação, acolhidos no evento cênico.

Considerando o espaço um dos fatores primordiais para a apreensão de temporalidades distintas, no CAPÍTULO 2 me aproximei de seu caráter fenomênico, e também como o ato humano de habitar, com análises das relações que produzem o espaço como condição de existência, tornando-o um lugar; além da articulação de suas dimensões e das possíveis pistas e pontes que se estabelecem entre ele e a produção poética.

A primeira das camadas abordada é a ideia de um si incorporado, cuja existência está atrelada às relações que estabelece com o mundo. Tomado como lugar, é nele que as experiências se instauram. A segunda diz respeito a certas tendências da espacialidade japonesa, como: a prioridade dada à transformação e ao movimento; a valorização do que existe agora; a rejeição de um observador único; o interesse pela composição com base num olhar não panorâmico; a preferência pelo uso de analogia e símbolos; a correlação de elementos, e as áreas de mediação. Por fim, há ainda a relação entre corpo e arquitetura e as fricções que se desdobram sob a perspectiva e análise de Arata Isozaki (2014) acerca do *Ma* em seu diálogo com Tadashi Suzuki para a concepção e elaboração de dois teatros em *Toga Art Park*, evidenciando o vínculo entre corpo-arquitetura-performance e geração de campos de força.

O CAPÍTULO 3 é dedicado aos estudos realizados com o núcleo A Poética do Invisível (NAPI), formado por alunos do curso de Teatro na Universidade Federal de São

João del Rei (UFSJ), Minas Gerais, sob minha orientação. Dando continuidade à pesquisa realizada no mestrado, interessava examinar as contribuições e as influências da prática e do pensamento de Suzuki nesse ambiente ao especular alguns dos planos que formam a base conceitual do SMAT e princípios de composição que lhe são intrínsecos, a saber: as lógicas visual (de criação de imagens) e relacional (relações espaciais e espaço-temporais) dos exercícios e as questões de ordem ética que encerram. Trouxe ao debate, portanto, a atualização das ideias de treinamento, técnica e tradição no trabalho e na formação do ator, podendo colaborar com pesquisas afins.

Quanto a um diálogo com as perspectivas de espaço, com a construção de lugares e a codependência entre estes e o trabalho do ator especificamente, o processo do NAPI teve como premissa o conceito de *espaço encarnado*, abordado como espaço em que se atua, com que se atua e pelo qual se é atuado.

Os estudos do Núcleo também foram alimentados pela possibilidade de intercambiar e aprofundar reflexões acerca da poética do invisível na cena, com o intuito de reconhecer este conceito na prática e de compreendê-lo tanto como manipulação do corpo energético do ator, produção de intensidades (por excesso ou falta de energia) e como não acontecimento - explorando a potência do acontecimento cênico por si só numa referência clara ao pensamento de Jean-François Lyotard (2011) -, quanto como o desenvolvimento do imaginário e o uso de metáforas, a fim de estimular nos atores do núcleo um olhar que ultrapassasse o óbvio e que fosse passível de expressar outras camadas de existência.

Ao final, no APÊNCIDE, são apresentados os passos do último período da pesquisa; um esboço de pontos a serem aprofundados em estudos futuros. Vislumbrada a possibilidade de dialogar sobre a relação cena-espaço-ator-espectador numa aproximação com as discussões do tema no teatro brasileiro, trouxe como referência três artistas/grupos que o tomaram como pressuposto para seus trabalhos: João das Neves, para quem o espaço pode potencializar a ficção; o Teatro da Vertigem, sob a direção de Antônio Araújo, que o assume como meio de intervir no espaço urbano, numa fricção entre o real e o ficcional; e a Cia Teatro Balagan, dirigida por Maria Thaís, com seu conceito de imagem-espaço, numa abordagem mítica do elemento.

Essa escolha se deveu tanto por eu ter assistido à maioria dos espetáculos que cito (de um deles, participei como atriz), como pelo interesse que esses artistas demonstram pelo fluxo cena-ator-espectador, quando rediscutem a função e o lugar deste último no cenário teatral e incursionam por lógicas que explodem as convenções dos espaços fechados e/ou do palco italiano. O espaço cênico não é mais visto como um simples suporte, mas revela aspectos do teatro e da cena, da qual também é mais um de seus planos de composição. Além disso, os três diretores estão envolvidos em processos pedagógicos que refletem, dentre outros aspectos, os caminhos criativos do ator.

PARTE I – DE LUGARES: A COMPOSIÇÃO DE ESPAÇOS

CAPÍTULO 1 - UMA EXPERIÊNCIA DE LUGAR

Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos - reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade. A mansão estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe? Não é possível saber-se, nunca mais.

(João Guimarães Rosa, *Primeiras estórias*)

1. A contracultura no Japão e o diálogo com a tradição

Década de 1960.

Como em outros países, o Japão também assistiu à eclosão da contracultura. Um movimento que se opôs à institucionalização dos diversos setores da sociedade. Nas artes, o que ficou conhecido como *angura* foi desencadeado por uma série de mudanças suscitadas pelo intercâmbio intenso entre os artistas da época e com experimentos que propuseram não só o entrecruzamento de linguagens, como a redefinição de seus limites e a sobreposição de estilos. No entanto, um olhar mais demorado revela algumas particularidades do movimento japonês, como o retorno às tradições artísticas e culturais do país no lugar de uma ruptura, além de uma forte oposição à ocidentalização interna. Particularidade que se deve à história do país e que não se reduz a uma ou “à tradição”, como analisara o geógrafo Augustin Berque (2004) acerca da ideia de “certa japonidade”.

Estimulado também pelo envolvimento de jovens artistas com organizações estudantis, intelectuais progressistas e adeptos da esquerda nas manifestações

frustradas contra a renovação do Tratado de Segurança Mútua estabelecido entre o governo japonês e os Estados Unidos, o *angura* eclodiu como reação ao que Michiko Okano (2002) considera a segunda investida moderna no Japão ou o americanismo pós-Segunda Guerra. Um diálogo que significou a interferência dos E. U. A. na vida política e no processo de democratização nipônicos, bem como o aquecimento do setor industrial do país, o impulso às culturas de massa e de consumo e sua rápida urbanização, fazendo com que centros como Tóquio passassem a ser vistos como os grandes provedores de recursos do país.

Desde a segunda metade do século XIX (Era Meiji), quando o Japão retomou suas relações exteriores, o entendimento interno de modernidade esteve atrelado à importação e imitação de modelos estrangeiros. Atitude que foi tida por muitos como um reforço ao tratamento superficial dado ao que vinha de fora e ao caráter alienante e de desvalorização da identidade interna. No âmbito artístico, essa importação pôde ser percebida, em grande parte, pela maneira como os assuntos foram abordados.

No teatro, por exemplo, com a representação realista difundida pelo *Shingeki* (Teatro Moderno), além da tendência ao textocentrismo e à propaganda marxista que os espetáculos assumiram desde o final da Segunda Guerra, o comportamento ocidental foi adotado em detrimento da apropriação da obra literária e/ou da aproximação com as formas cotidianas de se relacionar com o entorno da cultura japonesa. São notórios a presença de japoneses com cabelos tingidos de loiro, a fim de representarem determinados personagens no palco e o uso singular de objetos como cadeiras, garfos e facas em cenas que se desenvolviam, por exemplo, em torno de uma refeição (KUSANO, 1995).

Como resposta a isso e com uma atitude altamente política e subversiva, distinta da prática da esquerda tradicional, ao não se propor um engajamento partidário e/ou uma abordagem explícita dos temas ditos políticos, os manifestos do *Shogekijo* (Movimento do Teatro Pequeno) deixaram clara sua intenção de “[...] destruir o *Shingeki* como arte e como sistema para, no lugar, apresentar um teatro alternativo concreto e contemporâneo” (SENDA *apud* GOODMAN, 1988, p. 10).

Iniciava-se uma releitura do diálogo com o Ocidente ao mesmo tempo em que

a tradição e seus fundamentos eram reconhecidos como fonte potencial de conhecimento e de contestação, tendo seus elementos retomados sob uma perspectiva crítica: não se realizou somente uma apreensão ou imitação das formas por eles veiculadas. Vários princípios da tradição foram reelaborados e atualizados, alimentando os artistas de recursos técnicos e de proposições e impulsionando-os a uma série de discussões deflagradas nos planos ético e estético, além do mencionado agenciamento político e ideológico com o qual estavam engajados. Novas poéticas se organizaram permitindo o fluxo de experiências compartilhadas – traço característico de um programa de Nô que ainda fazia uso de elementos que atuavam diretamente na sensibilidade da plateia, como a espetacularidade visual e auditiva de suas peças.

Além do recurso ao caráter sugestivo, estilizado e simbólico da cena nipônica pré-moderna, que reunia dança, representação e canto, outros efeitos cênicos foram especulados, como o emprego da narrativa fragmentada no momento em que os novos autores tomaram como ponto de partida os padrões dramáticos do Kabuki sobrepostos à influência do Surrealismo e do Teatro do Absurdo e “[...] utilizaram métodos aleatórios de escrita, rejeitaram o desenvolvimento linear do texto e [propuseram] estruturas labirínticas e multidimensionais” (TAKAHASHI *apud* SANTOS, 2009, p. 66).

Outro fator provocativo e amplamente investigado foi o retorno à arte do *performer* como fundamento da cena, a partir do redimensionamento da ideia de corpo, decorrente da leitura de pensadores como Sade, Merleau-Ponty, Bataille, Sartre e Artaud, alavancando pressupostos para a construção de outro corpo cênico, para o questionamento acerca do que seria necessário ser levado à cena e do que seria preciso que esse corpo carregasse consigo. Somaram-se a esses estudos as noções de público e privado e a fricção entre as imagens do dócil, vigoroso e obediente “corpo-nação”, além da imagem que se pronunciava de corpo como campo de autonomia e de identidade individual. O “corpo-na-carne” como sujeito do ato performático, tendo em seu potencial afetivo um dos principais instrumentos de interlocução (SLAYMAKER, 2004). Num breve panorama, destacam-se a atuação de Hijikata Tatsumi com o *ankoku* Butoh e suas especulações sobre metáforas e traduções desse outro entendimento de corpo e de uma

cena que se vertia nele; e a de Yukio Mishima que, entre outras atividades literárias, concebeu peças modernas de Nô, Kabuki e Bunraku.

Dos grupos ativos no *angura*, ressaltaram-se o *Jokyo Gekijo* (Tenda Vermelha) e o *Kurotento 68/71* (Centro 68 ou Tenda Preta), que utilizavam tendas em seus trabalhos. O primeiro, liderado pelo ator e dramaturgo Juro Kara, retoma o Kabuki mais antigo, de traço popular, erótico e anárquico e também passa a fazer intervenções em locais não convencionais, como toaletes públicos ou estações de trem. O segundo viaja para vários lugares do Japão e realiza performances que misturam dança, teatro e música. Sob a condução de Makoto Satoh, Tadashi Kato e Kiyokazu Yamamoto, esse grupo fez demonstrações de trabalho, promoveu discussões, exposições de filmes e montou textos de Kaitaro Tsuno e Ryoku Saeki.

O *Tenkei Gekijo* (Teatro da Transformação), com performances sem texto, liderado por Shogo Ota, ao verticalizar os estudos sobre a não ação do Nô, ficou conhecido pelos movimentos extremamente lentos realizados em cena e pela feição inexpressiva dos atores. Outra linha de trabalho, o *Tenjo Sajiki* (Galeria), comprometida com ações iconoclastas ou inusitadas por sua afinidade com o Surrealismo, proporcionou à plateia experiências visuais e sonoras consideradas fora do habitual para os anos sessenta. Fundada por Shûji Terayama, operou tanto com a linguagem teatral como com a sonora, fotográfica e fílmica, além de criação de peças infantis.

Por sua vez, a *Suzuki Company of Toga* (SCOT) começou seus trabalhos em 1961 e ganhou relevância nesta década como o *Waseda Shogekijo* (Teatro Pequeno Waseda), sob a liderança de Tadashi Suzuki. Um dos intuitos do grupo foi investigar as forças poética e cênica dos textos utilizados em suas montagens, além de explorar modelos de atuação que encarnassem, de fato, o caráter crítico e transformador pretendido pelo *Shogekijo*. Suas ações também se sustentavam no entendimento da linguagem teatral como um sistema baseado nas relações criadas pelos elementos que o compõem, permitindo-lhes verticalizar a atuação como mais um de seus signos.

Consolidado como um dos grupos fortes do movimento, as propostas da companhia foram consideradas as mais austeras e organizadas de todas pelos críticos e pesquisadores Ian Carruthers e Yasunari Takahashi, para quem o encenador “[...]”

implacavelmente expôs a hipocrisia moral e política que foi subconscientemente construída no *Shingeki* como uma instituição social. Não somente por seu discurso polêmico, como também pela formalização de suas atividades teatrais [...]” (2004, p. 3).

Trabalhava-se com a ideia de uma cena fabricada e estilizada, com leis específicas, com tempo e espaço condensados. Ainda que o assunto exposto versasse sobre questões cotidianas, os espetáculos do diretor eram veículos de reflexão sobre assuntos que afetavam e permeavam o dia a dia de todos, num contexto mais amplo que o local ou o privado. Não à toa, para ele, as principais mudanças ocorridas no teatro resultaram da ação de artistas comprometidos com mudanças na consciência e/ou na percepção de mundo da sociedade, tornando um de seus objetivos o desejo de acordar a plateia de suas passividades (SUZUKI, 2011).

É preciso lembrar que o encenador faz parte de um grupo formado por nomes como Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson, Jerzy Grotowski e Anatoli Vassiliev, entre outros, que se destacou na segunda metade do século XX por promover uma série de renovações e reflexões sobre os princípios da prática teatral. Suas trajetórias foram consolidadas em processos de investigação que resultaram tanto em montagens de espetáculos, como na formação de grupos.

Ao questionarem a finalidade e o emprego dos elementos em cena, como a centralidade do texto ou do ator, mas também as possibilidades de diálogo entre ambos; os meios que pudessem reconfigurar as trocas entre público e espetáculo; a correlação entre o discurso poético e os procedimentos técnicos utilizados em suas criações, estruturando metodologias próprias, esses criadores estreitaram a relação entre encenação e pedagogia e impulsionaram uma série de debates sobre o trabalho do ator.

No caso de Suzuki, duas etapas do amadurecimento de seu trabalho chamam a atenção: uma ligada às poéticas do *performer* e outra que se voltou às poéticas espaciais. As duas fases de trabalho culminaram no encontro do diretor com o arquiteto Arata Isozaki, no redimensionamento da ideia de espaço cênico e na criação de espaços que abarcassem sua noção de drama e de evento teatral. Para o encenador, é o *performer* quem inaugura o ambiente expressivo assim que entra em cena, devendo saber como sobreviver ali. Ao mesmo tempo, o evento teatral não está encerrado ao

momento da apresentação de um espetáculo, mas depende das atividades, do ambiente e do lugar em que está circunscrito, isto é, do fluxo de informações que permeia o encontro ator, espectador e espaço(s).

Numa analogia ao que Erika Fischer-Lichte (2008) considera do teatro europeu a partir da década de 1960, sob uma perspectiva mais ampla, pode-se pensar também no boom performativo do teatro japonês com a valorização dada à materialidade do que era levado à cena; a criação de um novo senso de comunidade pelos experimentos realizados; e a ênfase à copresença ator-espectador e à verticalização da ideia de atuação como ato incorporado.

2. Da poética da *Suzuki Company of Toga (SCOT)*

Entre 1961 e 1971, as incursões da SCOT se pautaram explicitamente sobre o trabalho do ator e os processos nele envolvidos. Num primeiro momento, destacou-se a parceria de Suzuki com os *performers* Ono Hiroshi e Kayoko Shiraishi nos projetos de montagem dos textos de Minoru Betsuyaku e na realização dos dramas *collage* organizados pelo diretor, depois que o dramaturgo suspendeu sua produção junto ao grupo⁴. Essa fase foi decisiva para que Suzuki definisse o que viria a ser uma das temáticas explorada seguidamente em seus espetáculos: a condição interna do homem - um assunto que também se esclareceu graças à parceria com Betsuyaku.

Com influência de Kafka, Beckett e Ionesco, os textos do autor chamavam atenção por apresentarem ação dramática ambígua e lógica não linear numa trama sem motivação psicológica e pelo rearranjo rítmico e temporal da língua falada com o uso de repetições. A junção desses três pontos gerava as imagens de miséria, de desencanto e a incapacidade de reagir de sua geração sem que o dramaturgo precisasse descrevê-las ou executá-las de forma literal (GOTO, 1988)⁵.

Em paralelo a isso, o encenador forjou alguns traços de sua poética, referentes à construção da dramaturgia cênica, ao adotar em seus processos de ensaio e de criação

4 A parceria entre Suzuki e Shiraishi se estendeu até 1990, quando a atriz deixou o grupo. Época em que o encenador também aprofunda experimentos com atores de outras nacionalidades.

5 Entre 1961 e 1969, o grupo montou muitos textos do autor, entre eles: *A to B hitori no onna* (A e B e Uma Certa Mulher), *Mon* (O Portão do Templo), *Matchi-uri no shojô* (A Pequena Companheira) e *Zô* (O Elefante). Esta última, considerada uma das primeiras peças relevantes do drama pós-Shingeki.

técnicas e ideário surrealistas, cuja organização está ligada às estruturas dos sonhos e o principal meio operacional é a desorientação ou o deslocamento ou *dèpaysement* (GOTO, 1988). Como instrumento de criação, esta técnica permite uma forma de estranhamento ao deslocar um elemento de um contexto para outro, modificando sua função inicial. Por meio dela, com o uso de metáforas e o emprego de imagens não cotidianas, Suzuki conseguia suspender a lógica habitual de suas cenas, como um canal de estímulo à imaginação dos espectadores⁶.

Outro ponto de grande interesse para o encenador investigado nesse período foi o embate ou as fricções causadas pelo contato do ator com o texto e o modo como um respondia ao outro. A observação dos tensionamentos gerados por esses encontros deixaria evidente para Suzuki o fato de que cada ator traz sua história inscrita em seu próprio corpo e que esse é um dado que influencia diretamente o espetáculo.

Com base no plano performativo do trabalho do ator, os dramas *collage* compostos depois de 1969, além de fazerem uso do *dèpaysement*, foram construídos com a *coleta dos materiais* apresentados pelos atores, criados como um discurso próprio e organizados pelo encenador em um roteiro coletivo. Esses materiais eram fruto de um estímulo dado aos *performers* para que desenvolvessem uma dramaturgia pessoal, que tanto realçasse suas características individuais como fosse fortalecida por elas. Assim, se um ator tivesse uma tendência maior ao drama, deveria adotar um texto com tom dramático como ponto de partida para a elaboração de sua cena, reorganizada depois no roteiro final.

A proposta foi verticalizada quando o grupo passou a investigar a palavra como ato corporal, transformando na própria carne as ideias, imagens e falas dos textos trabalhados. Com o uso da *descontextualização*, os textos eram separados de suas circunstâncias iniciais, justapostos a ações físicas e vocais não realistas e explorados nessa nova disposição. A aparente discrepância que surgia da junção dos materiais de cada ator constituía imagens heterogêneas e variadas que, no roteiro final, adquiriram outros

⁶ Há uma gravação caseira de *Kachi kachi yama* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kZ_1cxgBXm4>; ou em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m1F4U5rhvDQ>>. Acesso: 12/12/2016. Entre outros trechos deste trabalho, apresentado no Anfiteatro em *Toga Art Park*, sugiro - para referenciar este jogo de estranhamento, composição de imagens e de sons no trabalho do diretor - o que se encontra entre os 17'30" e 19'40".

sentidos. Além disso, foram removidos todos os impulsos e excessos físicos decorrentes da emissão vocal e os vocábulos foram investigados até “[...] perderem seu significado funcional e predeterminado e ficarem reduzidos a grupos de símbolos ou códigos linguísticos” (GOTO, 1988, p. 106).

Graças à notoriedade alcançada em virtude de seus experimentos, a partir de 1972, o grupo inicia uma série de viagens ao exterior. Ao participar de festivais na França e inspirada pelo que vivenciou no *Teatro Récamiér* (liderado por Jean-Louis Barrault), a SCOT inicia um processo de transformação de sua prática artística. Um dos frutos desse intercâmbio foi o reconhecimento e redefinição da força do coletivo: do *ensemble* artístico às possibilidades de uma construção conjunta do fenômeno teatral em seu caráter público. A partir disso, o evento não se encerraria com as apresentações dos espetáculos, assim como seria estabelecido pela relação da peça com seu entorno (o ambiente), pelo envolvimento dos diversos profissionais e pelas trocas com a plateia, sublinhando a crença na necessidade de um deslocamento do grupo para o interior do país. Atuando até então em Tóquio, essa mudança geográfica acabou por representar um posicionamento crítico de Suzuki frente às demandas e características de produção em um grande centro, como é a capital do seu país.



Fig.01 - 04 Arredores de Toyama Station Arredores de Toga Arts Park Rua de Etchu-Yatsuo Toga Sanbo Theatre
Fotografias da autora.

Toga-mura, localizada em meio a montanhas a noroeste da capital japonesa e conhecida pela preservação de antigas casas de fazenda, foi escolhida como a nova sede do grupo. Literalmente, eles se retiraram para o exercício de dedicação exclusiva e de imersão naquilo que veio a constituir seus novos paradigmas.

Os experimentos que a companhia realizou a partir de então são marcados pelo encontro do que o diretor identifica como a força das tradições teatrais do Ocidente

(desde a Grécia antiga) e do Japão ou suas formas dramáticas, que compartilham o caráter ritualístico e de comunhão de suas origens. Suzuki destaca a preservação dos contextos de uma *performance* registrados no formato de textos dramáticos e as técnicas de ator que, transmitidas de geração para geração, permaneceram por meio de seus *katas* (padrões e códigos preestabelecidos). O encenador institui um diálogo entre os modos tradicionais e a encenação contemporânea, dedicando-se à modernização e à adaptação de alguns conceitos arraigados da cultura japonesa.

Além do uso de autores nacionais, as montagens do grupo passaram a ser adaptadas de clássicos – das antigas tragédias gregas às obras de europeus do século XIX e da primeira metade do século XX. Ao mesmo tempo, tomando como fundamento os princípios do Nô e do Kabuki, o Método Suzuki de Treinamento do Ator (SMAT) foi sistematizado como uma síntese das reflexões estéticas e filosóficas do encenador acerca da função do teatro no mundo.

A seguir, abordarei alguns dos aspectos da tradição revisitados por Suzuki, uma vez que seu “[...] maior objetivo [foi] recuperar a vitalidade do teatro num processo similar ao de restauração de peças antigas, no sentido de trazer-lhes de volta a uma vida nova e útil” (SUZUKI, 1986, p. 76).

2.1. A construção de um caminho: nas fronteiras entre a tradição e o contemporâneo

Estudos sobre lógica ideogrâmica (OKANO, 2002; CAMPOS, 1977) destacam que esse tipo de comunicação se faz presente em diversas manifestações da cultura dos países que a adotam, cujo modo de atuação se dá por sugestão, analogia, uso de símbolos e de metáforas. Do ideograma japonês, destaco dois planos ou modos aos quais me referirei como *lógica visual* e *lógica relacional* e aos quais relacionei às ideias de cena como quadro e de coexistência de opostos, respectivamente.

2.1.1. A cena como quadro e a coexistência de opostos

A lógica visual, como o próprio nome sugere, está vinculada à criação de imagens. No caso da língua japonesa - que aproxima a fala da escrita, pois ambas foram desenvolvidas concomitantemente e são tomadas como sinônimos -, por ter sua origem

na imagem, ela carrega grande apelo visual, além do caráter simbólico e sugestivo, tendo como uma de suas funções a materialização de elementos muitas vezes abstratos. Um exemplo sugerido em Campos (1977) é o ideograma para “cantar”, cuja ideia se concretiza ao serem reunidas as imagens de uma boca à de um pássaro.

Para este autor, a construção de um ideograma chega a alcançar a instância da criação de conceitos em virtude da sobreposição de elementos independentes preexistentes. Operando por analogia, esta forma de compor também foi equiparada aos meios de construção de metáforas por reunir, em alguns casos, elementos não só diferentes como contraditórios e por conseguir retratar o que muitas vezes não poderia ser grafado, evidenciando a força poética implícita ou mostrando-se como um “método poético de composição” (CAMPOS, 1977).

A segunda lógica, a relacional, incide sobre a importância do elo estabelecido entre as porções que compõem um todo. As análises do eixo ideogrâmico destacam a interdependência ou correlação existente entre suas partes numa operação em que a conjunção alternativa **ou** cede lugar para a aditiva **e**, permitindo a coexistência e a almágama de opostos e, conseqüentemente, o estabelecimento de uma dinâmica de troca e de transformação, com a possibilidade de produção de intensidades e de geração de campos de força. Um ideograma é sempre o produto das imagens que o formam. Nesse contexto, ocorre também uma troca com quem lê os códigos, resultando numa variedade de significados, processo em que são levados em consideração outros aspectos da grafia de um ideograma, como o ritmo e a intensidade do traçado, o papel em que foi escrito, entre outros.

Numa analogia com o teatro, ao pensá-lo como um sistema sob esta perspectiva, se estabelece uma codependência não hierárquica entre os diversos elementos que o compõem. Guardado o fato de que cada um sustenta sua independência, as reverberações de um no outro acabam por modificar o todo. Desdobrando essa trama, podemos citar a presença do espectador, chamado a elaborar/gerar os sentidos para o evento experienciado; ou podemos nos referir ao ator, chamado a considerar a presença da plateia o tempo todo ou a reorganizar seu corpo como pressuposto para a reorganização e conseqüente transformação espacial e

temporal do ambiente cênico.

2.1.2. A flor e a quimera ou o Nô e o Kabuki

*Hakuryô - E este manto pênsl do ramo do pinheiro: que esplendor!
Ao olhar de mais perto: primor de cor-aroma.*

(Motokiyo Zeami, *Hagoromo*)

São várias as questões que fundamentam o Nô e o Kabuki, no entanto, me aterei às que reconheço expressas na poética de Suzuki e que serviram de base para a abordagem de alguns dos assuntos tratados nesta pesquisa.

No começo dos anos 1970, o encenador havia realizado espetáculos que cruzavam diferentes estilos de atuação por meio da participação de atores oriundos do *Shingeki* (Teatro Moderno), o próprio Kanze da escola Kanze de Nô e Shiraishi, considerada uma atriz de traços neokabukianos. No entanto, considero o Nô um dos principais fundamentos das reflexões de Suzuki, tanto no âmbito prático, quanto dos pensamentos publicados em livros. Não por acaso, o diretor declara que a compreensão do vigor da tradição japonesa e o interesse em recuperar e atualizar alguns de seus princípios surgiram quando ele assistiu a uma apresentação de Hisao Kanze em Paris, na qual o ator fez uma demonstração de Nô; este gênero teatral também aparece como referência quando menciona o que norteou o seu trabalho (SUZUKI, 1986; 2015).

Consolidado entre os séculos XIV e XV, o Nô é uma forma estruturada em torno do trabalho do ator, com ênfase na atuação psicofísica altamente refinada, codificada e estilizada, que sustenta o caráter de consagração e comunhão, uma vez que deriva de rituais sagrados e festividades rurais. Sua associação ao Zen Budismo ajudou a destacar aquilo que Motokiyo Zeami⁷ (que com seu pai, Kiyotsugu Kan'ami, ajudou a lapidar esta arte) define como sua função principal: servir como um meio de “[...] pacificar o coração das pessoas, de trazer-lhes um censo de contentamento e de promover uma vida longa [...]” (ZEAMI, 1984, material compilado em inglês, p. ix). No que se refere especificamente à arte de ator, destaco o entendimento deste artista como participante de um todo

⁷ A Zeami também coube a compilação dos tratados sobre o Nô, conhecidos como *Fushikaden* (ou *Kadensho*), bem como uma série de reflexões a respeito desta forma teatral. Trabalho que não ficou restrito ao universo do Nô, chegando a influenciar outras manifestações, como o Kabuki.

maior, com o qual permanecerá em constante relação, além da importância dispensada à plateia.

O Nô é um sistema constituído por dança, canto e música instrumental, em suas apresentações estão presentes técnicas de atuação ou *katas*; máscaras; instrumentos percussivos (flautas e tambores); coro e músicos; a arquitetura do palco, tida como uma estrutura independente⁸; o tempo que corre em fluxo normal ou em fluxo reverso, no caso de a história contada estar localizada na recuperação de um sonho; e o espaço unificado de palco e plateia.

Outra particularidade desse conjunto é a autonomia de seus *performers* ou componentes (instrumentistas, atores, coro, narrador e mestre assistente), que ensaiam em separado, reunindo-se para ajustes de pequenos detalhes pouco tempo antes de uma apresentação. Isso é possível graças à uma notação/roteiro rigorosamente fixada (*utai-bon*) e seguida por todos. Esta forma de trabalhar também lhes permitiu desenvolver uma consciência de grupo que prescinde da figura de um diretor ou condutor para a montagem de espetáculos.

Na tradição de um caminho (ou *do*) em artes, a autonomia de quem o percorre só será conquistada pelo grau de conhecimento que adquirir de seu ofício e de suas especificidades, atentando-se para o fato de que o aprendizado é um ato dinâmico ininterrupto, viabilizado por um processo cognitivo de ordem prática, também ele contínuo. É o saber da experiência. Lembrando Jorge Larrosa Bondia (2002), outro aspecto implícito a ser relevado é o convite à transformação de quem o percorre, ao longo da trajetória escolhida. Uma vez que o sujeito da experiência é o sujeito que se expõe, que se põe à prova; experiência envolvendo travessia, atravessamento, modificação.

⁸ O palco do Nô é composto de três grandes unidades (o palco principal, a ponte *hashigakari* e a sala de espelhos). Originalmente, a plateia se distribui ao seu redor num ângulo de mais de 300 graus.



Fig. 05 – Palco Nô

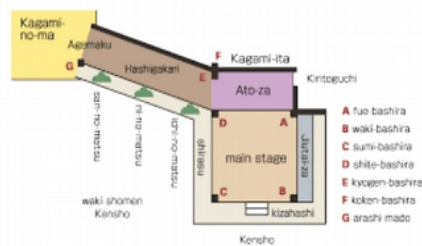


Fig. 07 – Planta baixa de um teatro Nô



Fig. 06 – Apresentação de Nô

Como sugere Yasuo Yuasa (1987), Zeami havia adotado a ideia do treino artístico como *shugyo* ou cultivo pessoal, como são conhecidas as práticas budistas no Japão. Sempre pelo corpo, essas práticas almejam o crescimento espiritual⁹, a construção do caráter e o alcance da sabedoria individual. Elas também são o meio pelo qual a unidade corpo-mente é alcançada – assunto que retomarei no capítulo 4.

Concomitantemente, práticas que adotaram esse conceito – como a escrita, a cerimônia do chá ou a jardinagem -, tornaram-se sinônimo de práticas meditativas. No caso do trabalho de ator, por meio desses exercícios ele desenvolveria a capacidade de ver-se de fora, de observar a própria *performance*, adquirindo o que Yuasa nomeou de “mente artística”, que no Nô refere-se também ao saber acerca dos atrativos que esta arte reserva: saber manuseá-los e revelá-los à plateia, a fim de levá-la a outra dimensão ou estados de consciência, pois o Nô também é considerado uma criação mútua entre

⁹ Espírito em japonês se aproxima do sentido de *esprit* em francês, que também pode ser traduzido por mente.

performers e audiência, resultando da atuação de um sobre o outro (KOMPARU, 1983) .

Ao ator Nô cabe, portanto, a conquista de maestria que se estende do repertório de peças apresentadas (que muda a cada estação do ano) aos modos e dinâmicas de atuação e composição, à maneira como utilizará corpo e voz, aos estudos que deverá empreender de personagens, canto e dança, à atenção dispensada à relação com o espaço, com o público e com demais elementos de cena, como máscaras e figurinos.



Fig. 08 – Teatro Nô in door.

Com regras e convenções pautadas em princípios e teorias estéticas, os dois grandes pilares desta arte são o *Ma* e o *Jo ha kyu*, que interconectam dinâmicas espaço-temporais (KOMPARU, 1983).

2.1.2.1. As construções espaço-temporais: *Ma* e *Jo ha kyu*

Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas.

(Susan Sontag, *A estética do silêncio*)

Michiko Okano (2002, p. 110) refere-se ao *Ma* como conceito participante “da estética do código duplo, que remete a questões da sobreposição dos opostos”, que ajudam a reforçar os seus múltiplos sentidos. Para a autora, *Ma* é um operador cognitivo, apreendido pela vivência, que viabiliza uma forma de comunicação mais perceptiva que

conceitual. Ele é uma possibilidade ou um quase-signo, cuja concretização ocorre no que chamou *espacialidade ma*¹⁰ (OKANO, 2007).

O *Ma*, composto de dois ideogramas que querem dizer voar, farfalhar, virar, pôr do avesso, subverter, ver o significado e traduzir, remete à noção antiga de espaço vazio que se conecta com o divino – ou seja, um espaço preñado de possibilidades. Associado ao silêncio e ao intervalo, este conceito pode estar presente tanto em apreciações espaciais, como na arquitetura (o vazio entre uma pilastra e outra de um prédio, por exemplo), quanto em apreciações temporais, como na música ou na fala (o silêncio entre sons ou a pausa entre uma frase e outra etc.). Como intervalo, refere-se ao *entre lugares*, fronteira adaptativa ou espaço de transição, presente nas construções tradicionais na forma de entradas ou pórticos, e que simboliza e concretiza a mudança de um tempo a outro ou a continuidade entre seus espaços internos e externos¹¹. Para o *Nô*, o *Ma* é método de atuação e natureza básica da música, estando presente, portanto, na composição de suas cenas.

O momento de pausa/silêncio ou de não acontecimento, por exemplo, não só ajuda a destacar a presença de objetos, como realça a expressão pictórica do dramático, emoldurando e entrelaçando um acontecimento a outro, pontuando o que acabou de acontecer e preparando o que está por vir. Fisicamente, pode ser percebido como o *entre* o movimento e o não movimento, como o momento de suspensão do ator, quando ele deve manter sua concentração e “[...] a consciência de sua tensão interna. [...] este senso de concentração que se manifesta à audiência” (ZEAMI, 1984, p. 97), que auxilia um jogo de tensões, analisado por Zeami como o fundamento da atuação. Mais tarde, o mesmo elemento reaparece no Kabuki como *Mie*.

Ainda como parte do movimento (de uma cena ou música), cuja noção é fundada na unidade entre elementos contraditórios, como fluir e articular, conduzir e frear, o *Ma* auxilia a determinar o ritmo, tramando movimento e movimento, som e som, som e movimento etc. A unidade dos contrários está presente no que Susan Sontag

10 A espacialidade é compreendida como a própria natureza de uma construção; ela é a "primeira e a primordial categoria de representação do espaço" (FERRARA, 2008, p. 48). No *Ma*, as espacialidades são meios de relações estabelecidas entre sistemas, mediações, por meio das quais se obtém a cognição do espaço (OKANO, 2007).

11 No capítulo 3, o *Ma* como intervalo será retomado, sob a acepção do arquiteto Arata Isozaki (2014).

(1987, p. 18) observa sobre o silêncio, ao dizer que “[...] nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode deixar de existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’ ou ‘esquerda’ sem ‘direita’ [...]”. A dinâmica relacional torna-se a ligação entre o material e o imaterial, uma das bases do Nô, uma vez que este gênero trata de trazer ao *mundo de cá* o que é do *mundo de lá*.

Quanto ao *Jo ha kyu*, é considerado um princípio universal notado nas ações humanas ou nos ciclos da natureza e não só como recurso técnico. No Nô, ele aparecerá desde a atuação, imprimindo-lhe organicidade; passando pela organização espacial dos espetáculos, à definição das peças de um programa completo. Como comenta o autor, o começo do programa (*Jo*) deve ser composto de uma peça de abertura, em que dança e canção ganham destaque, podendo apresentar um alto teor emocional. O desenvolvimento (*ha*) é configurado por peças que quebram o padrão ou a atmosfera construída na abertura. De maior complexidade expressiva, as peças dessa etapa são o ponto central de um programa, trazendo personagens que servem de veículo para que o ator mostre suas habilidades. Para a finalização (*kyu*), cujo objetivo é o deslumbramento da audiência, são reservadas as peças que requerem uma habilidade de concentração, grande energia e força do ator, de movimentos rigorosos e passos rápidos.

Assim como o *Ma*, o *Jo ha kyu* unifica espaço e tempo. Relacionado às tríades estéticas, cuja base conceitual é a relação *homem – céu – terra*, pode ser verificado como um primeiro elemento ao longe ou no alto; um segundo num plano intermediário; e um terceiro em baixo ou perto. Em termos de velocidade, há *Jo ha kyu* nas relações entre um elemento que se desloca lentamente, outro que está em aceleração e um terceiro, mais rápido ou em suspensão. Como processo de abreviação, na atuação pode ser percebido na ação que se expande, se reduz ou se transforma e também pode ser verificado na ordem do que é posto em cena: quem, o quê e onde. Aqui, pode-se começar a falar em uma dinâmica para a cena, quando a ação (podendo ser estática ou não, de ordem física ou vocal) é preenchida de musicalidade. No *Fushikaden*, Zeami chegou a traduzir a relação como ritmo (*Jo ha kyu*) e atitude (*Ma*): o primeiro constituindo-se no eixo cronológico da atuação e o segundo, em seu suporte espacial e na atitude de união mente-corpo.

Já o Kabuki, diferentemente do Nô, nasceu como forma de diversão popular de

vanguarda no século XVII e se o primeiro é reconhecido por sua concisão, este carrega traços do Barroco e uma multiplicidade de formas, como as ideias de movimento, equilíbrio instável e mudança; de culto do maravilhoso, paradoxo e obra aberta. A ele podem se associar atributos da ópera e dos dramas dançado e falado; pode ser considerado um poema épico, lírico ou dramático, mas também pode ou não estar sob uma forma realista, simbólica ou romântica.

Como no Nô, a associação da música no Kabuki com a noção de ritmo é bastante forte, num universo marcado por sons de matracas desde a chegada dos atores ao teatro à sua saída de cena no final da peça. Utilizados em cena, esses mesmos instrumentos definem a intensidade e a velocidade com que os acontecimentos devem ocorrer, determinando, desta maneira, seu tempo.

Darci Kusano (1993) chega a fazer uma analogia entre o surgimento deste estilo com os primeiros momentos do movimento *punk* na Inglaterra. Pelas características iniciais de “desvio”, não convencionalismo e transgressão, foi uma das principais fontes para os artistas do *Shogekijo* nos anos 1960.

Extravagante, grotesco, multifacetado, com traços de vulgaridade, ele introduziu nos palcos as novidades que circulavam pelos bairros do prazer da época. Desde o início, surpreendeu, atraindo o público pela maneira chocante, arrojada, insólita e festiva com que foi apresentado pelo grupo de dançarinas de Okuni (originalmente, uma sacerdotisa xintoísta), ao qual se juntaram (atores) desempregados de *Kyogen*. (SANTOS, 2009, p. 46-47).

Ainda que tenha transitado de uma arte feita por mulheres para uma arte feita por homens, em virtude de perseguições e da censura que sofreu ao longo de sua história, até o reconhecimento como patrimônio cultural da humanidade na virada do século XIX para o XX, o Kabuki ainda hoje sustenta o uso de técnicas de travestimento, metamorfose e migração de informações, assim como as cenas de impacto melodramático, opulência, efeitos cênicos e múltiplos cenários.

Uma de suas técnicas de atuação é a frontalidade e em virtude da influência que sofreu do Bunraku (teatro de bonecos), os atores também trabalham com movimentos titubeantes e com a segmentação corporal. Uma de suas fortes características é o virtuosismo de seus *performers* – o Kabuki é a arte da “grande estrela”.



Fig. 09 - The July 1858 production of *Shibaraku* at the Ichimura-za theater in Edo.



Fig. 10 - Showtime: A scene from 'Niwaka Jishi' in Program 2 of the Asakusa New Year's Kabuki.

Além disso, numa referência direta ao *ukyo-e*, gênero de xilogravura e pintura que retrata cenas fragmentadas e multicoloridas, em que cada parte é considerada um quadro em si independente das demais, há um forte destaque ao poder evocativo das imagens. Para serem compostas, as cenas de Kabuki recebem o tratamento de uma pintura ou quadro. Mas as influências do *ukyo-e* não se restringiram à organização da escritura cênica e à possibilidade de se gerar múltiplos pontos de vista sobre ela. O enredo dos espetáculos também se organiza pela lógica de independência ou do todo na parte.



Fig. 11 Ukyo-e - Soma no furu-dairi ni Masakado no himegimi Takiyasha, Utagawa Kuniyoshi, c.1844

Podemos dizer, pelo exposto até agora, que os aspectos da tradição revisitados por Suzuki alimentaram a organização cênica do diretor, além de impulsionarem a sistematização de um treinamento para atores, fundamentado em seis disciplinas de atuação, das quais falarei mais adiante.

No plano propriamente da atuação, tornam-se explícitos os jogos de tensão, abreviações e pausas, que potencializam o corpo vibrátil (sutil ou energético) do ator da SCOT, explorado como uma dança de energias. A palavra em cena, com maior acento à melodia, também foi investigada em seu aspecto tátil, sob a perspectiva de uma palavra movente, e a evocação de imagens, estabelecida pela fisicalidade dos *performers*.

Ao mencionar o universo do Nô especificamente, estamos convocando ao mesmo tempo o universo das máscaras. Se a frontalidade do ator se faz presente no Kabuki, sob a lógica da máscara, ela se sobressai e o corpo todo precisa ser engajado e amplificado, visto que “[...] o corpo de uma máscara não tem a dimensão do corpo de um homem ou mulher”, considerado o mesmo “para a voz, que também deverá assumir uma dimensão corpórea” (VIANNA, s/d, p. 1)¹². Ao mesmo tempo, a máscara traduz um vínculo com um universo simbólico, de representação de conteúdos específicos e materialização de arquetípias (VIANNA, s/d). Traço que na SCOT será atualizado, por exemplo, no início da composição dos atores a partir do contato dos pés com o chão. Tanto no Nô quanto no Kabuki, o como o ator pisa o chão define, entre outros, o estado de espírito dos

¹²Dramaturgia da máscara. Disponível em: <http://barracaoteatro.com.br/old/index.php?option=com_content&view=category&id=39:textos-para-consulta&Itemid=57&layout=default>. Acesso em: 12/10/2016.

personagens ou mesmo seu gênero, além de imprimir diferentes nuances à voz.

Para a elaboração do SMAT, Suzuki não se furtou de criar analogias e de recorrer a elementos comuns e presentes em imaginários e culturas distintas, como os que se referem a este diálogo chão-pés, que reforçam o sentido de pertencimento e de comunalidade bem como o de sagrar o solo em que se pisa, em respeito a um estar no mundo, às gerações passadas e ao reconhecimento de nossa profundidade, além da invocação de vontades, força e deidades. Outro aspecto do SMAT é o uso do centro do corpo como ponto de partida de toda e qualquer ação e diálogo com o espaço.

Após essa incursão pela tradição, o encenador deixa de mencionar os dramas *collage* como procedimento dramatúrgico, passando a fazer alusão ao *honkadori* - processo de adaptação utilizado na poesia, em que um texto existente é reelaborado - e ao uso do *sekai*, empregado na elaboração dos textos de Nô e Kabuki, que parte de situações e histórias conhecidas. A recorrência ao uso de planos narrativos não lineares em seus trabalhos, permitiu a Suzuki a liberdade para o tratamento de tempo e espaço, como as idas e vindas de personagens por “cenários” distintos, ou situações que remetiam a passado, presente e futuro colocadas num mesmo plano, abrindo a cena para outras camadas de significação.

Outro elemento redimensionado pelo diretor foi a concepção de ritmo que “[...] abarca seu sentido musical (sonoridade e temporalidade) e sua dimensão espacial – ao ser entendido como o elo entre o som e a forma/posição que o ator ocupa no espaço (KURIYAMA, 1999), constituindo-se como elemento dramatúrgico (leia-se dramaturgia cênica) e de jogo.” (SANTOS, 2016, p. 68). A partir desses dois pontos, identificam-se reverberações com a compreensão de personagem como um *ato dançado*, pois tradicionalmente, ele se constituiu da união do canto com a dança, num contexto em que a dança não é só movimento, mas uma sobreposição de fatores, como a própria expressão visual, o contexto e as relações do personagem, em diálogo permanente com a noção de ritmo supracitada.

Na SCOT também houve o resgate da compreensão do exercício do treinamento técnico de seus atores ligado às ideias de descoberta, refinamento e conhecimento, recuperando dessa maneira o propósito de um *continuum* entre a

habilidade de operação e de criação (técnica) e a habilidade de atuação (a vida em cena) do *performer*; disso também decorreu a necessidade de criação de espaços específicos para atender às demandas do grupo, seu modo de atuação e sua concepção de evento e lugar teatrais.

2.2. O Método Suzuki de Treinamento do Ator (SMAT)

Sistematizado por Suzuki com base em alguns princípios e formas da cultura e da tradição teatral japonesas, em especial do Nô e do Kabuki, como os elencados acima, o SMAT reforça alguns de seus *katas* (os padrões preestabelecidos de movimentos e meios de emprego da voz). Suzuki se perguntava sobre com qual corpo ir à cena ou o que era preciso que esse corpo trouxesse consigo, referindo-se a uma visão de mundo e incluindo, além da concepção de corpo, um ponto de vista sobre o teatro em suas funções social e espiritual. Em diálogo com as implicações éticas de um caminho, referidas anteriormente, o diretor defende o teatro como um veículo de transformação (2011; 1986; 2014) e deixa claro que a definição das formas que compõem o SMAT estão intimamente relacionadas ao seu interesse por questionar o momento e a arte nos anos setenta e não somente em viabilizar seus objetivos estéticos.

Um dos pontos marcantes dessa trajetória foram os modos de ocupação e de diálogo entre o *performer* e o espaço cênico, que evidenciavam o acontecimento nele e em relação a ele: entre o *performer* e o ambiente ficcional¹³, além das possibilidades de uma atuação mais visual e física, quando corpo e voz esculpiriam mundos, a fim de engajar e mover a plateia. Suzuki faz analogias com os princípios das grandes assembleias antigas e da necessidade de um posicionamento claro e assertivo por parte do orador, para que a audiência se convença de sua fala. É nessa linha de raciocínio que ele explora a interdependência corpo-voz, reafirmando que para ser ouvido, o ator precisa ser visto e que a fala é um gesto expandido do corpo.

No âmbito da SCOT, as disciplinas de atuação que compõem o SMAT são adotadas como uma “gramática” e “segundo instinto”, constituindo-se como princípios e

13 Dentro do treinamento, o uso do termo *ficcional* guarda algumas conotações para o ator, como: o estabelecimento de um contato visual com a plateia; sustentar sua presença ao manter-se engajado com a forma/atitude corporal assumida; sustentar as imagens subjetivas que propõe para as ações que realiza.

em alguns espetáculos, vocabulário cênico, em uma trajetória na qual os limites entre treino, ensaio e espetáculo tornaram-se permeáveis e suas dinâmicas, interdependentes ao longo dos anos:

No caso de minha companhia, toda manhã, começamos com um treino padrão e à noite vamos para o ensaio de peças específicas. [...] o treino se fundiu ao ensaio. Ele incorpora trechos de textos e de ações com as quais estejamos trabalhando [...] o treinamento e o ensaio não estão separados um do outro. Todas as ações necessárias à performance já estão integradas ao treino e, enquanto os atores trabalham sobre o movimento, eles começam a vocalizar certas linhas do texto [do espetáculo]. É como um movimento de dança, simplesmente como no Balé Clássico. Eles começam com o movimento. Os movimentos existem antes da música. E o coreógrafo desenvolve o balé a partir deste leque de movimentos. Assim como no Balé Clássico, em meu treinamento também existem as posições básicas. Mas, às vezes elas se tornam mais livres, como na dança moderna. Acho que este é um caminho para pensarmos a respeito dele. (SUZUKI *apud* SANT, 2003, p. 04).

Ainda que as horas de treinamento sirvam muito mais para os atores explorarem as dinâmicas das disciplinas e os ensaios acabem por evidenciar as trajetórias de criação do grupo (LODI, 2015).

Internacional e oficialmente, o SMAT passou a ser difundido a partir dos anos 1980 nas sessões intensivas ministradas para estrangeiros durante os festivais na sede do grupo, em Toga, e posteriormente fora do Japão, não só em sessões conduzidas por Suzuki como por alguns poucos artistas autorizados por ele. É preciso concordar com Fabiano Lodi (2015) que, passados 37 anos desde o início dos primeiros intercâmbios da prática, exista atualmente um cuidado em torno de sua transmissão. Muito em função do caráter experiencial de um trabalho como esse e, conseqüentemente, da necessidade de se perseverar “para que algo mais profundo em relação ao Método seja assimilado” e para que se compreenda “uma série de condutas” a seu respeito (LODI, 2015, p. 42), por meio, inclusive, de uma prática continuada, estimulada durante os intensivos. Ou seja, a necessidade de um processo de apropriação, reflexão e renovação constante para que o trabalho não se cristalize.

Mais ou menos entre 2006 e 2011 foi realizada uma série de encontros entre Suzuki e os principais professores do método, com o intuito de realizarem uma síntese e equalizarem um vocabulário dos elementos a serem abordados nas sessões de

treinamento para estrangeiros¹⁴. Em função disso, suas disciplinas de atuação foram reorganizadas da seguinte maneira (SUZUKI, 2011; LODI, 2015):

- Disciplina de Atuação nº 01 – Golpes (*Stomping*);
- Disciplina de Atuação nº 02 – Caminhada Lenta (*Slow Ten*);
- Disciplina de Atuação nº 03 – Exercícios básicos (*Basic exercises*);
- Disciplina de Atuação nº 04 – Posições de estátuas sentadas e em pé (*Sitting and Standing Statues*);



Fig. 12 - Posição neutra para Disciplina de Atuação no. 03 – Básico 1. Atores NAPI (do fundo à frente/da esquerda à direita): Priscila Moraes, Gabriel Carneiro, Junio Carvalho, Helena Contente, Luciana Oliver, lesson, Romíria Turchetti, a autora. Fotografia de Priscila Seixas.

- Disciplina de Atuação nº 05 – Caminhadas (*Walks*) e
- Disciplina de Atuação nº 06 – Básico seis (*Basic Six*)¹⁵.

Por meio dessas disciplinas, Suzuki deixou clara a intenção de criar um caminho (*do*) em que o ator pudesse cultivar sua imaginação, a força e o controle de mente e corpo, e em que o grupo estabelecesse um vocabulário de consciência física comum; com o emprego e a potenciação de sua energia – fenômeno invisível que fundamenta o

¹⁴ Vale registrar que desde o início de sua sistematização, o Método Suzuki vem sofrendo constantes alterações de acordo com as demandas geradas no dia a dia de trabalho da SCOT.

¹⁵ A descrição detalhada das disciplinas pode ser verificada em SUZUKI (2011) ou nos ANEXOS, em SANTOS (2009), ainda que organizadas do modo antigo.

acontecimento cênico; agente mobilizador da sensibilidade da plateia e meio pertinente de comunicação, uma vez que transcende diferenças culturais como as da língua.

Alternando os movimentos básicos de andar, sentar, deitar e levantar com qualidades como lento e rápido, contínuo e interrompido, além da supressão/sugestão de movimentos que lhes confere intencionalidade, um de seus principais objetivos é a capacitação e o desenvolvimento técnico do ator, o aumento de seu empenho físico e emocional e sua potenciação por meio de três parâmetros: a estabilização do centro de gravidade do corpo, o controle da respiração e a consciência em relação ao que realiza.



Fig. 13 – Disciplina de Atuação no. 03 – Básico 1. Atores NAPI (do fundo à frente/da esquerda à direita): Luciana Oliver, Junio Carvalho, lesson, Helena Contente, Priscila Moraes, Ana Marina, Gabriel Carneiro. Fotografia de Priscila Seixas.

Num fluxo conciso, o circuito completo das disciplinas totaliza setenta minutos e coloca o ator diante de problemas concretos, ligados à definição de sua gestualidade e vocalidade e às linhas de força, geometria, plasticidade, além da espacialização da atuação por meio do vocabulário proposto e de um senso de coletividade. Como treinamento psicofísico, exercita o engajamento e a vontade do *performer*, sua prontidão, sensibilidade, adaptabilidade e capacidades perceptivas.



Fig. 14 – Posição neutra para Disciplina de Atuação no. 3 – Básico 3. Atores NAPI (do fundo à frente): Janaína Trindade, Romíria Turcheti, Sabrina Mendes, lesson, Luciana Oliver, Gabriel Carneiro, Priscila Moraes. Fotografia de Priscila Seixas.

Concomitantemente ao processo de elaboração do SMAT e de um novo estilo de atuação mais físico e estacionário, as dinâmicas espaciais começaram a ser problematizadas pela SCOT. Com a releitura do Nô e do Kabuki, as correlações entre espaço-ator e modos de atuação passaram a ser igualmente revisitadas, uma vez que esses estilos geraram seus próprios espaços e foram moldados por eles.

Dessa interlocução, somada aos estudos que Suzuki realizou na área de biologia sobre comportamento animal e graus de adaptabilidade para a manutenção das espécies, decorre a ideia de que o espaço deve ser decorado pelo *performer*, com seus princípios incorporados, a fim de tornar-se uma segunda natureza. Um espaço de tal forma conectado ao ator é chamado pelo diretor “espaço sagrado” (SUZUKI, 1986).



Fig. 15 – Disciplina de Atuação no. 1 – Golpes, seguida de improviso com *Shakuhati*. Atriz NAPI: Helena Contente. Fotografia da autora.



Fig. 16 - Disciplina de Atuação no. 04 – Estátua em pé. *Free Style*. Atriz NAPI: Romíria Turcheti. Fotografia de Priscila Seixas.

Fig. 17 – Disciplina de Atuação no. 02 – Caminhada Lenta. *lesson*, Sabrina Mendes, Priscila Moraes, Gabriel Carneiro. (da esquerda para a direita). Fotografia da autora.



Apesar da presença do ator, a pertinência do espaço na poética do encenador não se restringe a ela. Cada vez mais, torna-se flagrante a importância que o diretor confere à existência de um local apropriado ao acontecimento teatral. Para ele, se comparado a outras linguagens artísticas como a música ou a pintura, por exemplo, que podem ser “carregadas” com o espectador, o que particulariza e torna valioso o fenômeno teatral é o fato de ele estar “atado a um lugar” e de que é preciso “estar lá” para que ele aconteça (SUZUKI, 1992). Não à toa, o encenador batiza Toga de “a casa espiritual da companhia”, seu eixo de referência em várias instâncias e o ponto de partida para suas criações.

A ideia de espaço como linguagem e acontecimento, como um dos fatores que interfere na percepção do espectador e do ator em relação à criação de outro tempo espaço, serviu de fundamento para a construção dos teatros e do entorno da sede da SCOT. Dessa maneira, funda-se o conceito de Suzuki (1986) de *espaço público*: um espaço que recupera a ideia de espaço aberto e de comunhão, presente no teatro grego e japonês da antiguidade, que viria a contribuir para a construção do ritmo e da atmosfera do espetáculo e em que as pessoas poderiam confraternizar e desfrutar de um tempo comum antes e depois das apresentações.

Adiante, ao abordar os espetáculos que assisti em Toga, discorrerei sobre algumas dessas características que auxiliam no redimensionamento e na compreensão de teatro como *um lugar*. Optei por um relato em tom mais pessoal com o propósito de explicitar estes componentes, sobretudo aqueles que se referem ao preparo da recepção da plateia.

3. Toga Art Park e a SCOT Summer Season 2014

23 de agosto de 2014.

Cheguei a Toga por volta das cinco e meia da tarde. Caía uma garoa leve. Notei o chão de cascalho. Fui recebida por alguns atores do grupo e deixei minha bagagem no que chamam *Headquarter* (um dos escritórios da companhia que também serve de guarda-volumes em dias de espetáculo).

Só poderia ir para o dormitório depois das atividades noturnas: o espetáculo *Cyrano de Bergerac* e uma recepção com jantar no *Volcano* (um restaurante à entrada do parque, onde elenco, direção e administração do grupo e alguns convidados fazem suas refeições).

Ainda havia tempo para ver os produtos da SCOT na barrquinha branca que aparece na foto abaixo (livros, camisetas, DVDs) e para comer algo na cantina em frente: uma grande sala de espera em estilo tradicional. O espetáculo começaria às vinte horas, no Anfiteatro (*Open Air Theatre*).



Fig. 18 – Headquarter/Cantina. Fotografias da autora.

De antemão sabia que aquele era um teatro para acomodar em torno de setecentas pessoas e me perguntava se haveria alguém para assisti-lo. Além da chuva que tinha aumentado, para se chegar até o parque da estação de trem mais próxima leva-se sessenta minutos de automóvel. Vinte minutos antes do início da apresentação, filas começaram a ser organizadas de acordo com a numeração de senhas previamente distribuídas. Aos espectadores também foram entregues capas de chuva e pequenos assentos em formato de esteira, recolhidos ao final da peça.

Às vinte horas fomos encaminhados ao teatro. Suzuki e outras pessoas da equipe nos recepcionavam na entrada do espaço para indicar para onde deveríamos ir. Como a plateia lateral estava bloqueada, os lugares no chão bem à frente do palco, as escadarias e o fundo do teatro, foram preenchidos. Ao todo, estávamos em seiscentas e setenta pessoas, mais ou menos.

Antes e ao final da apresentação, como um mestre de cerimônias, o encenador conversa com a plateia e terminado o espetáculo, os atores, em calças de moletom e camisetas pretas, retornam rapidamente ao palco com dois tonéis de vinho para ser compartilhado por todos, num brinde coletivo. Chegando ao *Volcano*, parte do elenco encontrava-se a postos para receber os convidados e oferecer comida. Fui apresentada a uma das atrizes, responsável por me ciceronear durante toda a minha estada.



Fig. 19 – Anfiteatro. SCOT Summer Season 2013. Toga, 2013.

Como mencionado anteriormente, para Suzuki, o evento teatral é uma construção coletiva, fruto da somatória de alguns fatores, como: o empenho da equipe de produção (diretor, iluminador, atores, contrarregas, produtora, etc.), a existência de

um espaço cênico que, mesmo grande, proporcione a proximidade do público com a cena e o preparo da recepção dos espectadores em um ambiente descontraído, onde eles possam transitar e conversar à vontade, inclusive com o elenco. A localização do parque por si só cria a descontração pretendida e a ideia de um “clima de feriado”.

Diante dessa experiência, é impossível não traçar uma analogia com algumas formas de expressão da cultura japonesa, em que se percebe a valorização das experiências adquiridas pelo estímulo aos sentidos que levam ao engajamento do corpo. Como indica o texto abaixo de Santos:

[...] nas cerimônias de chá, por exemplo, que cultivam seus aspectos mais antigos e de cunho meditativo, o trajeto para se chegar ao local da cerimônia é, em si, um meio de preparo para o que está por vir. Do portão à cabana onde o chá será servido não se chega em linha reta ou rapidamente. Antes, o participante precisa atravessar um jardim, cujo caminho é feito de pedras irregularmente dispostas no chão a lhe imprimir um ritmo diferenciado de deslocamento e a lhe servir de ponte entre tempos (e espaços) distintos. (2016, p. 65).

Refazendo mentalmente o percurso para chegar ao *Toga Art Park*, é clara a menção ao espaço de transição descrito acima e à proposição de mudanças de percepção. Há um contraponto que se desenha entre a realidade daquele lugar e a dos vilarejos ou dos centros maiores, como Tóquio e Toyama, pelos quais passei até chegar lá. Aos poucos, o trajeto deixa para trás a paisagem urbana, com seus aglomerados de prédios em terrenos planos, e cede lugar para casas erguidas em meio ao verde, em vilarejos que se distanciam mais e mais uns dos outros.

Em seguida, a trilha que o carro percorre montanha acima, da estação final de trem na cidadezinha de Etchu-Yatsuo até o parque, é ladeada por árvores (pinheiros em sua maioria) e um rio. Próximo ao parque é possível avistar algumas construções entre as árvores e, ocasionalmente, vislumbrar moradores locais. No mais, as casas permanecem fechadas e o silêncio local, entrecortado apenas pelo barulho do rio, intensifica-se. Do mesmo modo, os teatros no parque aos poucos são descobertos ao final de uma trilha, atrás de um lago, dentro de uma casa, em distâncias guiadas por lanternas à noite, pois só os prédios e a estrada de acesso ao parque têm luz elétrica.

Em um ambiente como esse também estão contempladas as reflexões de Suzuki acerca do que se tornou um dos pontos mais criticados da modernidade: os

processos de individualização, de comunicação indireta, de falta de espaço, de aceleração, de ruptura com a tradição. Ali, longe de demandas cotidianas como o acesso irrefreado a informações e o estresse dos sentidos, alimentados pelo acúmulo de estímulos, estamos diante de outro meio de sensibilização.



Fig. 20 - Arredores de Toga Art Park e um dos prédios de acervos da SCOT. Fotografia da autora.

3.1. O *modus operandi* da SCOT

De 23 a 30 de agosto (o festival terminou no dia 3 de setembro) participei da SCOT Summer Season 2014/ First Toga Asian Arts Festival Program¹⁶. Fui como convidada e tive a oportunidade de acompanhar o dia a dia do grupo, os simpósios e as apresentações de espetáculos visitantes, cujos ingressos, assim como no ano anterior, foram adquiridos pelo sistema “pague-o-quanto-puder”.

Além do afluxo de espectadores em idade variada (de crianças a pessoas na terceira idade), mantendo todas as atividades lotadas, inclusive os debates com Suzuki sobre os espetáculos da companhia – um deles em um domingo pela manhã, por

16A programação do festival está disponível nos seguintes endereços: <<http://www.scotsuzukicompany.com/upload/season/20140703134116kloosGOI.pdf>> e em: <http://www.togapk.net/ss/2014/pdf/ss2014_program_detail.pdf>. Acesso em: 10/03/2015.

exemplo, contava com mais de duzentas pessoas na audiência –, o que me chamou a atenção foram a diligência da equipe e o grau de organização do evento.

Toga Art Park é um complexo que se expandiu desde que a SCOT recebeu permissão para se estabelecer em uma das casas locais, em 1976. Vindo de um trânsito que manteve o grupo entre Toga e Tóquio nos primeiros anos, atualmente o local é sede permanente da companhia, com seis teatros, dormitórios e refeitórios, salas de ensaio, biblioteca, abrigando ainda projetos de residência artística destinados às Artes Performáticas e a jovens diretores, além dos festivais internacionais organizados pelo grupo desde 1982, cujas edições recentes estabeleceram uma ponte mais estreita com países como Taiwan, Coréia do Sul e China, em um esforço continuado de Suzuki por buscar parcerias a fim de manter o local como um centro voltado às artes.

Além do corpo fixo de atores – em torno de quatorze pessoas, sendo que a mais nova participa desde 2012 e o mais velho, desde os anos de 1970 – e o corpo técnico e administrativo, o parque aloca mais funcionários entre faxineiras, cozinheiros e equipe de manutenção. Durante o festival, intensifica-se a rotina com a circulação de convidados, de espectadores que podem pernoitar no local, de grupos que se apresentam, de artistas selecionados para o curso intensivo do Método Suzuki e dos membros da SCOT Internacional, formada por atores oriundos de outros países que, por meio das sessões anuais de treinamento, são selecionados e retornam a Toga no inverno para mais intensivos e ensaios de peças dirigidas pelo italiano Mattia Sebastian¹⁷.

Ao longo do ano, a rotina do grupo se alterna entre a organização do festival – uma das épocas mais esperada por todos, pois, além de se apresentarem, recebem visitantes – e a montagem e/ou os ensaios dos espetáculos de seu repertório e as atividades de manutenção da estrutura do grupo.

Durante o festival, dividem-se entre o cuidado dos materiais das peças, a limpeza dos espaços de trabalho, as sessões de treinamento, os ensaios dos espetáculos e as reuniões de equipe, serviços administrativos e de produção, preparo das atividades do dia seguinte, além da recepção de espectadores e convidados.

¹⁷ Ao lado do ator e diretor estadunidense Kameron Steele, Mattia Sebastian é um dos atuais responsáveis pela condução do treinamento internacional de atores em Toga.

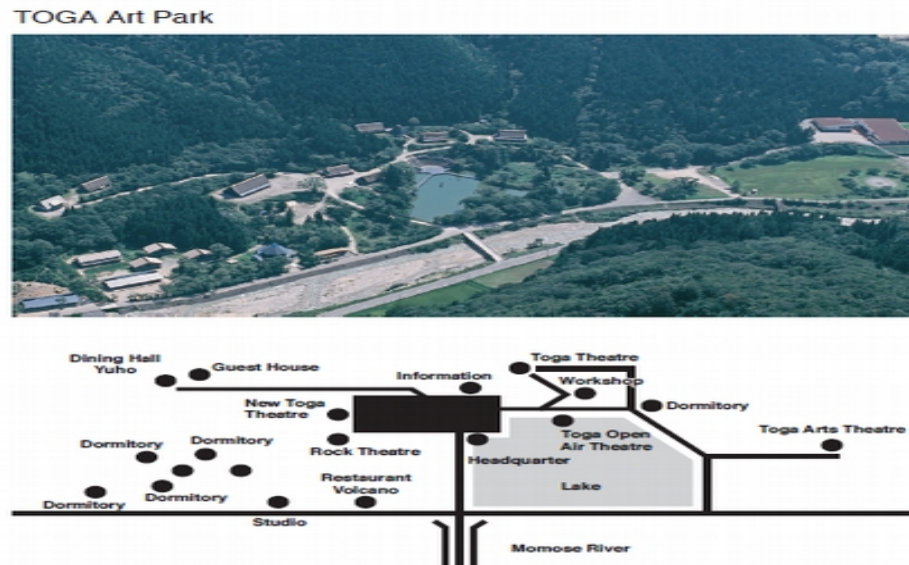


Fig. 21 - Toga Art Park, s/d.¹⁸

Acerca da coesão do grupo, o ator e diretor Fabiano Lodi, participante em 2014 do intensivo de treinamento internacional, observou que:

[...] o regime é de dedicação total ao trabalho, em um sistema comunitário [...]. Eu senti que isso tudo é proveniente de uma decisão que aqueles e aquelas artistas tiveram de fazer em suas vidas. Não tem meio termo. Não tem mais ou menos. Não tem alternativa. Tudo está construído sobre uma contundente convicção a respeito do modo de vida que se leva sendo um integrante da SCOT (Em entrevista a autora, 2015).

Por um lado, a tendência à valorização do coletivo revela um traço cultural, que se manteve mesmo após a restauração Meiji (século XVIII), e por outro, o que está em jogo é a ciência de que os fatores externos ao exercício teatral influem diretamente no trabalho artístico¹⁹.

¹⁸ Existe mais um teatro, a alguns metros do último dormitório à esquerda no mapa acima, construído no antigo ginásio da comunidade no começo de 2014, com projeto assinado pelo encenador.

¹⁹ O assunto da manutenção e da valorização do coletivo na cultura nipônica foi comentado por Berque (2004), ao citar os estudos do antropólogo Chie (1966), para quem essa ideia estaria fundamentada no fato de que, na sociedade japonesa, os grupos formam um interior extremamente fechado sobre si mesmo, a ponto de as “[...] relações do tipo igualitária entre os indivíduos que pertencem a grupos diferentes

3.2. A epifania do encontro: os espetáculos da SCOT

Ciente do valor de seu trabalho e da pertinência da manutenção de espaços como o Toga, além de proporcionar e manter o bom humor e o prazer estético, aliados às questões de cunho ético e ao caráter reflexivo que o teatro pode assumir, o encenador equilibra, em um evento como este festival, a maestria poética de atos performáticos extremamente contundentes com a atividade de um produtor em busca de patrocínio.

Assim, a programação daquele encontro foi tecida com um repertório que abarcava assuntos distintos, apresentados em locais diferentes, com linguagens diversificadas. Além de *Cyrano de Bergerac*, a partir do texto de Edmond Rostand, que poderia ser descrito como um romance de capa e espadas, voltado mais ao entretenimento, havia a montagem impactante de uma tragédia, *As troianas*, adaptada da obra homônima de Eurípedes, e *The origin of the song Karatachi Nikki*, de Nobuo Kazawa (autor do início do século passado) que, baseado apenas na sinopse do texto via programa da peça, poderia dizer se tratar de uma trama ao estilo rodrigueano, ao revelar-se não apenas uma reflexão sobre a solidão, como sobre situações de abandono, amor e morte.

Inquieto com a condição humana e considerando o mundo um hospital – referência direta às influências de Beckett em seu trabalho –, Suzuki coloca em cena comentários que dizem do ser humano em âmbito público, em seu estatuto histórico, tratando de temas como a brutalização, a guerra e a globalização e, em contexto privado, falando do homem em sua relação com a memória, a solidão e a estratificação de seus desejos individuais. É por esse canal e ainda pela projeção de aspectos mentais na cena, representados por vozes narrativas que ou são figuras ficcionais externas à trama, pontuando os acontecimentos, ou se configuram como personagens da fábula, que a localização, os planos - como os tempos presente e passado - ou locais distintos dialogam nos espetáculos do diretor (TAKAHASHI, 1992).

contarem menos que as relações hierárquicas no interior de um grupo de uma parte e de grupo a grupo da outra parte” (BERQUE, 2004, p. 108). E o que talvez possa ser questionado atualmente no que tange à existência de estruturas hierárquicas é que elas “[...] não (são) somente aceita(s), como determina(m) a identidade do sujeito. É por esse canal – e não ao seu obstáculo – que se exprimirá a energia individual [...]” (ibidem, p. 138). Prosseguindo com a discussão, a cada indivíduo é atribuído um lugar social (*ba*) e é a relação dos diferentes *ba* que determina seus papéis. Em lugar de alguém se apresentar por meio de seus atributos pessoais, designando sua profissão, gênero ou linhagem, como “eletricista”, a pessoa se apresentará como participante da/pertencente à sociedade Toshiba, por exemplo.

3.2.1. Cyrano de Bergerac

Assim como às demais peças, entre ensaios e apresentações, tive a oportunidade de acompanhar ao menos três sessões desta montagem, a que assisti no dia de minha chegada acorçada em um dos degraus do Anfiteatro, ladeada por outras pessoas em igual condição. Por vezes sentia-me diante de origamis gigantes, tamanha a beleza e a ordem do que nos foi apresentado. Vestíamos capas, pois a chuva havia aumentado; alguns insetos sobrevoavam o espaço e, eventualmente, mariposas pousavam nos atores ou nos objetos de cena.

O palco do teatro, quase uma arena completa, avançava em direção ao lago à sua frente e se estende para dentro das árvores que o circundam por meio de duas passarelas laterais. O cenário da peça comportava arbustos sintéticos, além da fachada frontal de uma casa com uma janela de correr, estruturada aparentemente por papel e madeira, lembrando peças pré-fabricadas para a montagem de maquetes. A cena era iluminada por refletores grandes que por vezes clareavam as montanhas do outro lado do parque. Com este recurso de montagem, distâncias são minimizadas – a paisagem “longínqua” vem para dentro da cena, relativizando as dimensões do lugar, como a dizer que não estamos sós.

A teatralidade do espetáculo se completava pelo uso continuado de artifícios como a proposta do cenário, e a maneira não usual com que os atores se movimentavam ou dispunham os objetos no palco. E repetiu-se frente à caracterização do personagem título, que vestia óculos-máscara de plástico com um enorme nariz marrom, ou em cenas que são a projeção do espaço mental dos personagens. Numa delas, quando Cyrano parece elaborar sobre uma de suas histórias, no lugar de o personagem contar o que vivenciou, assistimos ao ocorrido: uma luta de espadas, onde ele enfrenta cinco adversários, alguns mascarados como ninjas, que o aguardam como em uma emboscada, com direito a um salto mortal de um de seus opositores feridos.

Do mesmo modo como acontece com a montagem de *As troianas*, a visualidade do espetáculo é amplamente explorada e outras cenas recebem o mesmo tratamento que a anterior ao serem executadas em um misto de dança e de composição de imagens coreografadas com rigor²⁰.

20 *Cilp* do espetáculo com elenco bilíngue. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?>

O recurso à composição por imagens é, segundo o encenador, uma referência à lógica visual evocada pelo Kabuki, em relação ao tratamento dado às cenas como se fossem uma pintura ou quadro, e a partir da qual ele reitera seu ponto de vista de que a linguagem corporal, ato deliberado do ator, diz tanto quanto a verbal, uma vez que o ator fala “[...] através das proporções, das linhas, dos movimentos, das formas de seu corpo [...]” (SUZUKI *apud* BRANDON, 1978, p. 42).



Fig. 22- Cyrano de Bergerac. Fonte: MENG-YU, Lai.

É por essa via que também se desenrola a cena em que Cristiano, o jovem apaixonado por Roxane, vislumbra um encontro amoroso. Nesse momento, cinco casais se distribuem pelo palco. Aos poucos, o encontro de seus corpos e o desejo de que o toque entre eles aconteça se desenvolve por meio de pequenos indícios: os homens que rodeiam as atrizes; um olhar que vasculha um corpo de alto a baixo; uma mão que se pronuncia em direção à barra de um quimono e o gentil e explícito manuseio de espadas; enquanto as mulheres, delicadamente, movimentam seus membros, explicitam seus joelhos num meneio leve e abrem e fecham suas sombrinhas como flores, em câmera lenta.

Para completar, em uma espécie de cânone, os homens soltam admirados “Utcha, tcha, tcha, tcha!!!!” em meio a uma sequência de explosões de fogos de artifício:

v=RVHUWuOGt3w> ou em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bgaIJYju19M>>. Acesso em: 12/12/2016.

as primeiras, com foguetes prateados, atravessam o espaço horizontalmente de um lado a outro, redesenhando a trajetória que as mulheres acabaram de traçar ao entrarem em cena; as seguintes, coloridas, como infindáveis estrelas cadentes marcando o encontro de ambos. Em virtude do formato do teatro, parece que uma cúpula se forma no céu acolhendo a plateia, que responde ao efeito dos fogos com sonoros “Ohs!”, acompanhados de salvas de palmas. Tudo isso executado ao som dos acordes iniciais de *La traviata*, de Verdi.

Graças às dimensões do Anfiteatro, ao jogo que existe entre construção e natureza – o teatro está incrustado numa parte do terreno do parque que fica numa região montanhosa do Japão –, o imprevisível e o ambiente são declaradamente assumidos como parceiros de trabalho e, assim, a cena se amplifica, ganhando outros contornos que não só a moldura do palco.

Ao longo da peça, via a chuva, algumas nuvens, os demais espectadores na plateia, um carro que passava distante na montanha do outro lado do lago. Era como se reconhecesse minha dimensão e me desse conta de meu tamanho face ao tamanho do que estava ao meu redor.

Em um contraponto radical, alguns dias depois, assisti ao *The origin of the song Karatachi Nikki*, no Shin Toga Sanbo – antiga casa de fazenda em moldes tradicionais que abriga um palco nos padrões do Nô e comporta uma plateia de duzentos lugares.

3.2.2. The origin of the song Karatachi Nikki

*Even though “I love you”
 was screaming in my heart
 I could never say the words
 Still, when we walked together
 I shared my umbrella with him
 On that rainy day, on a little rainy path
 With its soft white blossoms
 karatachi, karatachi, karatachi flower [...]
 (trecho de Karatachi Nikki)*

Com trama situada entre as décadas de 10 e 20 do século passado, o texto de Nobuo Kazawa é baseado em fatos reais, entremeados com um retrato da vida de uma família que deixa de atuar como uma banda de músicos de rua para cuidar da mãe, vítima

de uma doença mental.

Obcecada com uma das músicas do repertório do grupo, a canção popular de amor *Karatachi Nikki*, uma vez ao dia, assim como a banda costumava fazer, e com a participação de outros dois personagens, a mãe canta e reconta uma narrativa como se fosse a própria história, que pode ser resumida assim: infeliz em seu casamento, uma nobre jovem se envolve com seu motorista. Ao tentarem um duplo suicídio, jogando-se à frente de um trem, ele morre imediatamente e ela, embora sobreviva, é rejeitada pela família até o fim da vida.

Diferentemente dos outros espetáculos da companhia a que assisti, dos quais se pode falar de uma espetacularidade pronunciada, seja pelas grandes dimensões dos espaços cênicos, seja pela realização imagética da obra e da *mise-en-scène*, a peça *Karatachi Nikki* é extremamente delicada. De dimensões reduzidas, como que emoldurada pelos atores e pelas pilastras do espaço, a cena se configura como um ato de intimidade, permitindo vir à tona o alto detalhamento e a sutileza do conjunto. Talvez uma encenação realista optasse por recriar os espaços de uma casa ou de um sanatório, mas neste caso o elenco permanece sentado no espaço central do palco, rodeado por um biombo e uma cômoda antigos e iluminado por quatro pequeníssimos refletores aos seus pés.

A proximidade entre palco e plateia abria a percepção para as pequenas variações de tudo que havia em cena, como um pequeno movimento de luz que revelava particularidades do teatro - algo de sua profundidade - e o teto vazado que possibilitava a entrada de luz durante o dia. As alterações na iluminação me permitiam acompanhar e dialogar com as mudanças de intenção do elenco e/ou da atmosfera da cena, sempre na direção de um acolhimento do olhar. A imobilidade que os atores sustentaram em quase todo o tempo da peça servia de veículo para a construção de um alto grau de concentração. Em consequência, os pequenos gestos, a vibração das vozes e os movimentos das respirações, bem como a materialidade dos demais objetos que compunham a cena eram ressaltados.

Ainda que o caráter denso da montagem e do assunto esteja presente também na maturidade dos atores, os aspectos lúdico, irônico e bem-humorado do trabalho do encenador são preservados, sobrepondo os lados trágico e cômico dos

acontecimentos retratados.

Contrastados abertamente, esses aspectos frisam a falibilidade humana e o risível presente em tudo que existe, lembrando-nos que em certa medida tudo não passa de brincadeira, inclusive a própria cena diante de nós. Enquanto a plateia ria de algo que acabava de ser dito e que a barreira do idioma me impedia de entender, rio da maneira com que um dos personagens reage ao ter interrompida sua tentativa de bebericar um pouco de saquê. E novamente é a expressividade e maturidade dos *performers* que torna possível jogar com clichês e gestos estereotipados, como o da mulher que, para denotar tristeza e solidão, borra a maquiagem ao se pintar, sem que a ação seja banalizada.

Até o final do espetáculo, outros planos da composição foram percebidos, fazendo oscilar realidade e ficção, sustentadas pela construção proposta: durante a narrativa da mulher louca, a tentativa de consumação de um ato amoroso foi realizada por quem percebi ser mãe e filho. O que poderia haver de incestuoso nessa ação era reforçado pela resistência que o ator oferecia para realizar o gesto de tocar a mulher. Em seguida, um vestido branco rendado é revelado por debaixo de seu quimono; o vislumbre de um vestido de noiva esquecido vem acompanhado de um toque doído que a atriz faz no próprio seio, reforçando o abandono da personagem. No final, ao deixarem o palco, ela se ergueu alquebrada, amparando-se nas pilastras do palco para caminhar e eles de quatro, tocando o chão apenas com os joelhos e as mãos, saíram engatinhando como se fossem aleijados – remetendo ao acidente com o trem sofrido pelos amantes da história em que a peça se baseou.

Pautando a análise pelo texto literário teatral e pelas reflexões de Jean-Pierre Sarrazac sobre os desvios da fábula, poderia-se ler aqui o desenvolvimento de um teatro íntimo, como propõe Sarrazac, para quem o mundo que rodeia as personagens é percebido “[...] através do prisma deformante, até mesmo patológico, de seus fantasmas, de suas angústias, de suas obsessões e de seus desejos inconscientes” (2013, p. 58) e que sendo estruturado como sonho, “[...] revela as pulsões dos personagens atribuindo-lhes forma intensamente imagética” (p. 59).

No entanto, ao deslocar meu olhar para a encenação, somando-se os fatos de não conhecer o texto em que a montagem se baseava, nem a língua falada pelos atores,

percebi que as demais estruturas apontadas (a delicadeza do trabalho, a proximidade palco plateia, os movimentos de luz, a imobilidade do elenco e o grau de sua concentração, a vibração de sua voz), me permitiam uma experiência diferenciada e uma percepção que se colocava além ou independentemente da fábula. Esse outro lugar resvala naquilo que Yoshi Oida (2001) apresenta como um teatro invisível, cujos fundamentos são energia e intenção, também presentes nos demais trabalhos do grupo.

Igualmente pertinente foi o jogo que Suzuki propôs nesse espaço diminuto e como os traços de certa intimidade eram revelados. Além do enorme silêncio que crescia e se adensava com a imobilidade dos atores, o que era “dado a ver” era a ação vocal e as impressões que ela provocava. Se nas demais montagens da companhia existe um ato dançado que se evidencia pela trajetória que os corpos dos atores desenham no espaço, em *Karatachi Nikki*, a dança é executada pelas palavras, que emitem um caminho delineado pela simultaneidade da sensação física e do vocábulo exposto.

Num atravessamento do Nô no trabalho da SCOT, é claro o emprego da voz como instrumento não só de materialização como de espacialização, especialmente pelo uso simbólico e também pelas texturas, dinâmicas e alturas que a voz desenha e se desenha na emissão. Uma das observações de Zeami (1984), relativas aos estudos e intercâmbios entre voz e corpo na atuação, alude à capacidade de a primeira fazer vibrar internamente o corpo do ator a ponto de gerar-lhe os movimentos e vice-versa. Por conseguinte, esse plano tátil da voz reverbera metafórica e concretamente no espectador, conduzindo-o a um fluxo de sensações, percepção, imaginação e sentidos.

Acompanhando a tonalidade da voz da atriz que interpretava a mãe, fui conduzida por um caminho que me levou à infância, à estridência, ao destempero, à velhice, de volta ao cotidiano e assim sucessiva e ininterruptamente até o final da apresentação. Conduzida à pujança da realidade que me acometia trazida pelo ator na figura do tio ou ao vazio solitário das circunstâncias, na figura do filho.

Neste percurso, chego à tessitura de *As troianas*, espetáculo recuperado recentemente do repertório do grupo²¹.

21 A primeira versão deste trabalho estreou em 1974 e não era apresentado desde 1990, quando a atriz Kayoko Shiraishi deixou o grupo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i3MwvhtjUiQ>> ou em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Do8RZuYoTTo?>>>. Pode-se acessar uma gravação do espetáculo da década de 1980, apresentado no Anfiteatro em Toga, com a atriz no elenco. Acesso em: 12/12/2016.

3.2.3. As troianas

*The citadel dissolves in flames:
All melts away to ultimate oblivion.
Oh, soil where my children grew!*

[...]

*Oh, children, hear me:
Hear well your mother's voice.
I bent and twist my feeble body to the earth,
And beat upon the ground with both my hands
to call upon the evil spirits dwelling there,
Asleep beneath this land.
(Hécuba)²²*

Assisti a este espetáculo no Toga Dai-Sanbo. Assim como em *Dionysus*, versão de Suzuki para outro texto de Eurípedes, em *As troianas* estão expressos a relação da comunidade com suas crenças e deidades, o valor, ou não, dado à fé e suas consequências, bem como o confronto de gerações e o embate entre novos e velhos costumes, a temática da guerra, os abusos de poder e questões que perpassam temas do feminino.

Mas existem outras características recorrentes nos trabalhos do artista, que estão presentes nesta montagem. A primeira é a crítica ao lugar que a consciência histórica ocupa na modernidade, sugerida em cena pela figura que permanece de fora da trama. Nesta montagem, o homem dentro de um dos carros do cenário realiza esse personagem, que interrompe a narrativa para declarar que não há mais história nem memória - ideia emprestada do poeta Hideo Kobaiashi. Outra, diretamente relacionada à primeira, coloca a fábula na cabeça de uma anciã, num tempo outro, em uma terra devastada pela Terceira Guerra Mundial. Neste lugar, ela entrecruza situações distintas: a solidão e o abandono atuais e o contexto do original de Eurípedes.

²² Trecho da adaptação da SCOT para *As troianas*, de Eurípedes. Acervo da autora.



Fig. 23 – Toga Dai-Sanbo Theatre. Vista do fundo do palco para a plateia.

Se em um primeiro momento a textura musical da peça é um instrumental de sonoridade próxima ao étnico, ao final ela é uma *pop song* japonesa cantada por uma voz feminina, com um refrão em inglês, em que se escuta “*I want you to love me tonight*”²³ – momento em que surge uma garota vestindo uma minissaia *jeans*, carregando grandes rosas vermelhas artificiais. Depois de tentar acordar a velha adormecida sobre uma trouxa com seus pertences, a garota açoitava a imagem de um deus com as flores e se retira. Representada por um dos atores mais altos do elenco, foi a primeira figura a entrar no palco, de forma imponente, numa enorme túnica de seda acinzentada, permanecendo praticamente na mesma posição o tempo todo, alquebrando-se somente no encontro com a garota.

Ao fundo do palco, como uma espécie de muralha, estão carcaças de dez carros envelhecidos e/ou batidos. De resto, o espaço é ocupado por um coro de cidadãos/crianças formado por sete atores; a deidade; a atriz que interpreta Polixena e a garota; três atores que representam os soldados, vestidos como homens primitivos de

²³ A canção está disponível em: <http://v.youku.com/v_show/id_xNjg1OTEzMDg=.html>. Acesso em: 05/05/2015.

modo estilizado; e a atriz que entrelaça as figuras da velha senhora com as de Cassandra e Hécuba, metamorfozeadas pela manipulação e pela troca de figurinos sobrepostas.

Ainda que o teatro fosse um ginásio de esportes da localidade, com uma estrutura bastante moderna, todo em compensado de madeira escura e pé direito alto, os detalhes foram compostos cenicamente de tal forma que mesmo os mais delicados chamavam a atenção pela plasticidade e imponência da encenação, mas também pelo cuidado e atenção dispensados a cada um deles - da coreografia à manipulação dos objetos, às mudanças de luz e figurinos, às músicas e à atuação. Um trabalho deslumbrante e arrebatador, em que Suzuki joga com a teatralidade.

Por meio de efeitos cênicos, como trocas de quimono e variação coreográfica e de qualidade de movimentos, uma das atrizes passa de um personagem a outro; um dos membros do coro falece e faz sua transmigração ao ser esquartejado pelos soldados por tentar salvar o filho de Polixena da morte – um boneco que tem seus membros amputados por um ataque lento e denso, acompanhado do riso sarcástico de seus agressores dirigido à plateia; e que o próprio coro é exterminado, após se alimentar de provisão envenenada – situação que também é realizada visual e coreograficamente na montagem.

Nessa cena, a composição dos movimentos se sobrepõe à música que a acompanha. Pela distância dos corpos e posição que os atores ocupam, é possível perceber a criação de intervalos e a presença de noções tradicionais de dança e música, momento em que a sonoridade é estruturada pelo vazio de sons e a movimentação, pela inserção de pausas. Primeiramente ouve-se o trecho inicial da música, enquanto o coro permanece em absoluto silêncio, imóvel e atento. Cria-se uma expectativa que só será desfeita mais tarde, quando os atores se levantam e começam a se movimentar em trajetória desnordeada, caindo um a um, sucessivamente.

Outro elemento que chama a atenção é o desenho de luz do encenador. Com exceção dos pinos recortados em quadrado, o restante da iluminação é praticamente indireta, vindo sempre das laterais, de diferentes alturas e/ou das diagonais do chão e do teto. Esse efeito por vezes provoca a sensação de que algumas figuras deslizam suspensas no ar.

Reportando-me às disciplinas de atuação e aos princípios do treinamento, é possível notá-los todos ali: o estado de permanência, as estátuas e caminhadas, a gestualidade física e vocal, a relação do *performer* com o espaço delineando a perspectiva e a profundidade de acordo com a forma de ocupação, e a manipulação do corpo sutil do ator.

Ainda que interessado pelo plano fabular e narrativo do teatro e pela perspectiva do drama como fonte de conhecimento, os estudos do encenador sempre estiveram em consonância com a dinâmica performativa do fenômeno teatral, com destaque à copresença e interação de atores e espectadores.

Mesmo que os dados ficcionais me sejam oferecidos, não fico presa a eles. Novamente, é a força da *performance* que me afeta: constante jogo de equilíbrio do poder de atuação dos planos visível e invisível no trabalho do ator, uma vez que o método Suzuki o leva a “[...] criar dentro de si um ‘corpo-espaço’ mais forte, com imagens mais viscerais, mais físicas que conceituais, mais instintivas que intelectuais” (SEBASTIAN, 2011, p. 27).

Em *As troianas*, essa força se projeta diretamente na transformação física sofrida pelos *performers*, particularmente pela atriz que realiza as três personagens (a velha, Hécuba e Cassandra), e no impacto sobre o espectador. Pelo grau de intensidade demandado para a realização do trabalho que acarreta à atriz um desgaste físico real ao sustentar estados de pausa e de contenção, vinculados à vigorosa respiração no baixo ventre, ela não só permite que a plateia perceba as nuances e diferenças de idade das figuras que apresenta e pelas quais passa, como ultrapassa o estatuto da representação na cena final, quando mostra novamente a velha (de forma absolutamente crível): a personagem foi atravessada por todos aqueles acontecimentos, tanto quanto a atriz foi afetada por sua própria atuação. Do mesmo modo, a reação da plateia é de choque.

Ainda sobre o lugar onde o evento teatral acontece, Suzuki deixa clara sua importância ao afirmar que a criação teatral, mais que um processo de levar ao palco um texto, é a oportunidade de estabelecer um espaço onde diretores e atores existam num momento determinado a fim de “[...] atrair uma audiência que veio, não para ver um drama específico, mas para experimentar o que é ser naquele espaço em particular, com aquelas pessoas” (SUZUKI, *apud* CARRTUHERS; YASUNARI, 2004, p. 96). Nesta fala, é

explicita a intenção do diretor de seduzir a plateia, bem como seu interesse em atuar sobre seu comportamento. E, por mais que a proposta inicial de seu trabalho seja a de despertar reflexões, numa primeira instância, ele age sensorialmente sobre o espectador.

As tramas de seus espetáculos sobrepõem espaços de comunhão, espaços cênicos e metafóricos, espaços da encenação e da atuação acolhidos pelo evento cênico, fazendo coexistir os planos fabular, ficcional e performativo. No nível da atuação, sublinha-se na poética do grupo: o uso de técnicas que priorizam o diálogo do ator com o espaço, instigando a criação desse lugar; o ator como aquele que transforma o espaço em espaço expressivo; o espaço tornado corpo e a atuação como a relação desse artista com demais elementos da cena; o uso da energia do ator (chamada pelo diretor de energia animal) como fundamento de todo o acontecimento cênico; e a não divisão entre treinamento e cena.

Com o intuito de aprofundar questões referentes à co-dependência ator-espaço-cena; aos aspectos fenomênicos do espaço, de sua apreensão por meio da experiência sensível e como o ato humano de habitar; fazendo uso de análises das relações que produzem o espaço como condição de existência e o tornam um *lugar*, além da articulação de suas dimensões e das possíveis pistas e pontes que se estabelecem entre ele e a produção poética na cena, passo agora às discussões que reforçam a importância do *lugar* para a existência, bem como de alguns pensadores japoneses, para quem a pessoa não é pensada independentemente do espaço, nem mesmo em seu aspecto temporal, uma vez que o primeiro é um elemento condicionante.

CAPÍTULO 2 – TEMPOS DE HABITAR: UMA PERSPECTIVA DE ESPAÇO

*A lua demora no plaino do céu.
E mesmo para nós inábeis de altura
incapazes de poema – um céu
nos extravaza o coração: visão
inolvidável!
(Motokyo Zeami, Hagoromo)*

Voltando à ideia da construção do instante poético na cena como uma experiência de interrupção, de suspensão e jorro, trago para o primeiro plano outra imagem suscitada em Toga: minha impressão ao entrar pela primeira vez no Shin Toga

Sanbo.

Era 27 de agosto de 2014, um pouco antes das vinte e duas horas. Eu e mais seis pessoas havíamos sido convidadas a acompanhar partes do ensaio de *The origin of the song Karatachi Nikki* e em virtude da chuva, que começava a abrandar após dois dias ininterruptos, fomos de carro por uma trilha bastante escura, que num certo sentido tirou-me o senso de localização. Ao chegar, assim como em todos os outros espaços em Toga, a primeira coisa que deveríamos fazer era tirar os sapatos para entrar no teatro. À porta, havia uma única lâmpada incandescente acesa; lá dentro, somente o silêncio e a cena!



Fig. 24 – Detalhe de uma das laterais externas do *Shin Toga Sanbo Theatre*.
Fotografia da autora.



Fig. 25 - Passagem entre o *hall de entrada* e o interior do teatro *Shin Toga Sanbo*. À direita, as janelas e paredes mostradas em detalhe na Fig. 24. Fonte: WILLIAMS, Emilie.



Fig. 26 – Vista lateral de espaço entre a plateia (à esquerda) e o palco (à direita) do *Shin Toga Sanbo*.

Minha sensação era de estar em um santuário. Menos por sua aparência, mais pela força que aquele teatro emanava: o cheiro penetrante do lugar e a história que sabia a seu respeito. A madeira preta das paredes, o teto de palha compactada, o tatame do chão em tom mais claro e as enormes, maciças, largas vigas de sustentação do prédio constituíam o interior de uma antiga casa de fazenda. Aquele foi o primeiro espaço ocupado pela SCOT quando o grupo chegou a Toga e uma das condições para o tornarem um local de trabalho foi a de manter sua estrutura intacta, circunstância que os levou a sobrepor ao espaço interno da construção uma arquitetura inspirada pelo palco do teatro Nô.

A aparente disparidade de uma composição como essa, um palco no meio de uma casa, é comentada tanto por Suzuki (1986) quanto por Isozaki (2014) – arquiteto responsável por esse e pela maioria dos projetos em Toga – como uma das vias de acesso à força que reside em um local como aquele. Para o encenador, isso é possível não apenas pelo fato de que uma performance ali poderá incorporar dados tradicionais e contemporâneos – planos que por si só encerram elementos intensos e ativos –, como pelo poder que aquela estrutura arquitetônica concentra e exprime, que se encontra pulsante nos materiais de que é feita e na maneira como eles são dispostos, assim como nos modos como afetam a sensibilidade. Ali, pude dimensionar a compreensão do

instante poético como o ato encarnado a que Octavio Paz (1984; 2001) aludira.

Sublinho, portanto, a existência de um espaço para a apreensão do agora ou a perspectiva de que a temporalidade “só o é em conjunção com a espacialidade” (YUASA, 1987), pois a criação de ambos é algo que se interdepende. Após a experiência no Shin Toga Sanbo, não há como desconsiderar ou não reafirmar que a cena é um evento espacial e que nossa existência não está alheia à das coisas. Reforço aqui a atenção que Paz (1984) dispensa à inevitabilidade da presença e à especificidade do agora em um ato como esse, além do destaque que dá à sua capacidade de transformação, criação e revelação de mundos; *outro tempo* é instaurado num ato poético: “um tempo sem datas” que ao buscar a interseção entre presente, passado e futuro torna-se “imaginação encarnada num agora sem datas” (PAZ, 2001, p. 57). É reivindicada a “plenitude do sujeito” (seja ele o ator ou o receptor deste ato) para que o poético gere seus efeitos e seja percebido em sua qualidade, uma vez que sua dedução é da ordem do perceptivo (ZUMTHOR, 2000).

1. Das dimensões do lugar: *self qua basho* ou o si como *topos*

[...] a experiência existe não porque há um indivíduo; mas um indivíduo existe porque existe a experiência.

(Kitaro Nishida, *Indagación del bien*)

Vários filósofos problematizaram questões relativas ao ato humano de habitar e as relações que produzem o espaço como condição de existência e o tornam um lugar. Yasuo Yuasa²⁴ (1987) partiu dos termos *ningen* e *basho* para seus estudos sobre o corpo, ao estabelecer um diálogo e interpretar o pensamento de Tetsuro Watsuji²⁵ e

24 Yasuo Yuasa (1925-2005), professor de filosofia e ética e praticante de yoga, foi aluno de Tetsuro Watsuji e se debruçou “sobre as teorias do corpo-mente concebidas na filosofia, psicologia, medicina e artes ocidentais e orientais, principalmente do Japão, China e Índia, discutindo-as em uma perspectiva contemporânea.” (ZAMARIOLI, 2015, p. 45).

25 Tetsuro Watsuji (1889–1960) foi um dos filósofos japoneses responsáveis por apresentar o pensamento nipônico fora do Japão. Discorreu não só sobre a cultura japonesa e o budismo mais antigos (Theravada), como escreveu com base em pensadores orientais e ocidentais, passando dos gregos antigos a Kierkegaard e Heidegger. Influenciado por este último, em *Climate and Culture* (1935), Watsuji discutiu a ênfase que o autor alemão dispensou à temporalidade em detrimento da espacialidade em seus trabalhos. Erigiu um sistema ético, baseado na análise da rede de “*entres*” (*betweenness* – falarei mais a respeito depois) que “governa as relações interpessoais no campo da experiência cotidiana – uma rede que é anterior ao nascimento” (NAGATOMO, 2006, p. 14) de quem quer que esteja ligado a ela.

Kitaro Nishida²⁶, para quem a significância primeira de ser humano é a compreensão de que existir no espaço é um fator primordial, a começar pelo fato de que só se existe em um corpo que ocupa um espaço.

Ainda que Watsuji e Nishida tenham lido Kant e Heidegger, a noção de corpo exposta no trabalho de Yuasa deriva da história intelectual japonesa em que a prática precede a teoria²⁷. Ou antes, deriva de uma proposta de Yuasa frente à globalização da filosofia de sua época, “[...] como alternativa para o paradigma moderno ocidental de pensamento, principalmente no que diz respeito às relações homem natureza”, como pontua Shigenori Nagatomo (2006, p. 2), um de seus principais tradutores e comentaristas.

Fundada num campo interdisciplinar, um dos objetivos da teoria de Yuasa é capturar o ser humano como um microcosmo em consonância com o macrocosmo, num entedimento de corpo que envolve uma visão sistêmica, cujo esquema é composto de quatro circuitos de informações interligados, conforme nos fala Débora Zamarioli (2015, p. 45):

o circuito sensorio-motor se relaciona aos órgãos do sentido e às respostas motoras; o circuito coenestésico se subdivide em dois, um deles informa ao corpo sua localização e sua condição em relação a ele mesmo e ao ambiente externo (circuito cinestésico), e o outro informa as condições dos órgãos internos e vísceras (circuito somatossensorial); o circuito emoção-instinto enfatiza a regulação da vida por meio do sistema nervoso autônomo; e o circuito *quasi*-corpo (YUASA, 1993) reconhece a presença do sistema de meridianos ou canais de energia.

Para Nagatomo (2006), uma das grandes contribuições de Yuasa para as teorias do corpo são os estudos dos dois últimos circuitos apontados acima, especialmente o *quasi*-corpo, que envolve fluxos de energia vital (*qi*), responsáveis por

26 Kitarō Nishida (1870– 1945) é reconhecido por ter estabelecido no Japão a filosofia como disciplina criativa tal como praticada em países europeus e americanos. Um dos fundadores da Escola de Kyoto, procurou uma síntese entre os sistemas ocidental e oriental de pensamento. Um dos focos de seus estudos foram as questões referentes à *experiência pura*, fundamentada em sua incursão pelo Zen e explorada em *Indagación del bien* (1921).

27 Esta é uma questão apontada por autores como Masao Abe (1995, p. 9-10), quando se discute o entendimento de filosofia. Para ele, em países como Japão, Índia e China, onde filosofia e religião “não estão diferenciadas e são inseparáveis desde o início. A verdade na esfera do conhecimento não é outra coisa que a verdade na esfera da prática e vice-versa”, a filosofia, antes de indicar um sistema puramente lógico e racional, indica uma disciplina existencial, “religiosamente orientada, como a encontramos em Santo Agostinho, Schopenhauer e Kierkegaard.”

regular e integrar o mundo interno (corpo-mente) com o mundo externo (ambiente)²⁸.

Quanto à ideia de indivíduo explorada pelos filósofos japoneses, ela está para a totalidade das relações humanas e não para as concepções que possam se vincular à perspectiva da autoconsciência²⁹ ou à existência de um “eu” que sirva de parâmetro para o entendimento de tudo. O estar no mundo é em virtude das trocas estabelecidas com ele. No lugar da *res extensa* cartesiana, apresenta-se o *si incorporado*: unidade mente-corpo de estrutura ambígua, concomitantemente de ordem subjetiva e objetiva, pois guarda a dimensão mental do indivíduo (aquele que vê) e a dimensão corporal (aquele que é visto) (KUSALIS *apud* YUASA, 1987). É interessante notar que, logo de início, é estabelecida uma correspondência entre essa unidade e a do tempo-espaço. A mente está associada à temporalidade (em virtude do tempo próprio que demanda para deliberar) e o corpo ao espaço (nele mora a decisão da ação que se realiza no espaço). Em suas colocações, Yuasa (1987) também deixa claro que se no Ocidente a questão mente-corpo está em como superar dualidades como essa, para ele, a questão está em como atingir a unidade – que não é uma circunstância natural e só pode ser acessada ou vir à tona por meio de práticas ou do cultivo de si, como a meditação - e em como mantê-la.

Voltando a *ningen* e *basho*, *ningen* (pessoa) é composto pelos termos pessoa/homem (*nin*) e espaço/entre (*gen*), ou seja, no entendimento de pessoa está contida a noção do espaço (físico) que existe *entre* (*betweenness*, em inglês e *aidagara*, em japonês) um ser e outro. A partir disso é que Watsuji (*apud* YUASA, 1987) formulará sua teoria sobre o ser humano, cuja compreensão perpassa o *entre* e nele a localização das pessoas se efetiva; viver como pessoa significa existir nesse *entre*. Como aponta Yuasa, frequentemente Watsuji se refere a *betweenness* como “extensão do espaço subjetivo” [incorporado], constituído de outros entres, das várias relações humanas: um sistema de conexões que “provê a humanidade com um significado social” (YUASA, 1987, p. 37-38). Yuasa destaca que o mais importante do pensamento de Watsuji é o uso do

28 Yuasa examina o conceito de *qi* como utilizado em áreas como a acupuntura, as meditações budista e toísta e as artes marciais. Sobre o assunto, ver: YUASA, Yasuo. *The body, self-cultivation and ki-energy*. New York: State University of New York Press, 1993.

29 Em considerações sobre as conotações do termo em Nishida, Alberto Luís Bixio (1995) prefere se referir a um autodespetar da consciência.

termo *basho* (lugar), uma vez que “[...] todos os seres existem enquanto ocupando um *basho* no espaço” (p. 45).

Comumente utilizado como lugar físico, foi com a abordagem de Nishida que a discussão sobre o lugar no mundo e o conhecimento (a consciência) que se tem dele se expandiu e ganhou novos contornos. *Basho* transformou-se em termo técnico no pensamento japonês moderno após os estudos que o filósofo desenvolveu sobre o assunto entre 1924 e 1926, passando a designar “[...] o campo conceitual no qual uma experiência toma lugar”, (YUASA, 1987, p. 38); *basho* é o campo da consciência ou a metáfora espacial onde a consciência age, reunindo os significados de lugar (*topos*), campo (forças) e *chora* (receptáculo, com base em Platão)³⁰.

Anteriormente, ao formular o esquema do *agir intuitivo* (ou *intuição ativa*), Nishida havia chegado à concepção da experiência pura, que corresponde ao que na fenomenologia é tratado como experiência imediata. Porém, existe nesse processo uma crítica de Nishida ao método fenomenológico que, para ele, não consegue erradicar totalmente a posição objetificante. Segundo o filósofo, a fenomenologia apenas suspende os fatos estruturados pela categoria tempo (ou ponto de vista do “ego” e, portanto, atada à “percepção interna”).

Com esta expressão (*intuição ativa*) Nishida indica que a intuição não é um estado passivo, mas se trata de uma atividade formadora como se comprova nos grandes artistas. Sabemos, conhecemos e agimos, mediante o corpo que está no mundo. Nossa autoformação é a autoformação do mundo. No corpo, saber e agir, ou intuição e ação são idênticos em virtude da contradição (BIXIO, 1995, p. 37 – nota de rodapé do tradutor).

Voltando ao esquema de Nishida, a ação tem como fundamento a intuição e ambas são momentos simultâneos e inseparáveis em um circuito relacional entre o corpo e as coisas no *espaço-mundo*, quando, simultaneamente, um delinea e é delineado pelo outro. Além disso, a ação será vista como o modo essencial desse circuito, no lugar da cognição. Para Nishida, antes de pensar/conhecer o mundo, as pessoas são *sujeitos qua ação*³¹, ou seja, a consciência é produtiva e a apreensão das coisas no mundo, que se dá

30 Tanto ZAVALA (1989), quanto YUSA (2002) traduziram *basho* como *topos* ao analisarem a lógica proposta por Nishida em espanhol e em inglês, respectivamente.

31 Por uma questão de construção de frase e sentido no momento da tradução, optei por manter a conjunção *qua*, do original em inglês. Ela designa: na qualidade de; como sendo.

corporalmente, “[...] não é imediatamente um conhecimento organizado” (ZAVALA, 1989, p. 11). Vale ressaltar que no seu pensamento, a ideia de corpo abarca as instâncias biológica, histórica e produtiva e, embora o si só exista com ele, a relação que estabelecem não é de causa e efeito. Quanto à intuição, ela se mostra de duas maneiras: como *intuição sensível*, relacionada às funções da percepção e aos órgãos sensoriais; e como *intuição intelectual ou criativa*, ligada à inspiração (ou capacidade criativa).

O esquema de Nishida também elucidada que a experiência pura é um estágio de desenvolvimento da experiência cotidiana. Enquanto esta é marcada pela existência de uma oposição entre o sujeito consciente e o mundo (vejo uma árvore e mantenho a ciência de que sou um sujeito e a árvore outro) e o si é denominado *cotidiano*, a experiência pura antecede a cotidiana, possibilitando que as dualidades sejam superadas.

[...] o momento de ver uma cor ou de ouvir um som é anterior não só ao pensamento de que a cor ou o som é o feito da atividade de um objeto exterior ou de que alguém o está sentindo, mas também anterior ao juízo do que possa ser a cor ou o som. [...]

Uma experiência verdadeiramente pura não tem significação nenhuma; é simplesmente consciência presente dos fatos tal como eles são.” [NISHIDA, 1995, p. 41-42].

A experiência pura coincidirá com a esfera da atenção não adulterada por nenhuma classe de pensamento e uma vez desprovida de significação, ela será assumida como independente e autossuficiente, mesmo em termos de representação, pois “[...] o elemento representativo de um conceito abstrato não é mais que um modo de senti-lo no presente” (NISHIDA, 1995, p. 42), tornando a experiência pura única, simples e diferente a cada momento. Sobre a intuição, Nishida (*apud* YUSA, 2002) a considera como o verdadeiro conhecimento, como a “condição fundamental para o estabelecimento do conhecimento em si” (p. 207).

Recapitulando: o agir no mundo e o ato de conhecer esse mundo se dão por meio de e com um corpo que ocupa um lugar no espaço e na experiência; corpo e espaço, mente e tempo se reúnem em uma totalidade.

Na tentativa de elucidar o que acabo de expor acima, volto à imagem utilizada na abertura do Capítulo 2 – a sensação que tive ao entrar no Shin Toga Sanbo. A ela acrescento a tentativa de nomear essa experiência, as percepções e os significados que

ela me proporcionou quando já estava de volta ao Brasil. Ficaram evidentes a clareza e a concretude do diálogo que existe entre o lugar e o agora; entre o lugar e a instauração de outro tempo deflagrado, primeiramente, pelo que é possível apreender de imediato da matéria assim que ela se pronuncia e, depois, pelo imaginário que me é estimulado. Da mesma forma, é desmontada a suposição de que haveria um lugar ou algo perdido e distante a ser recuperado por meio da arte, pois o que existe é a construção de um presente a ser habitado. O espaço se torna um lugar ao ser apropriado pela vida.

2. As tendências de uma espacialidade japonesa

O espaço, tal qual ele é, não existe para o ser humano contanto que ele não o perceba ou o conheça pelo poder dos sentidos.

(Augustin Berque, *Le sens de l'espace au Japon – Vivre, penser, bâtir*)

Ainda que o Japão tenha assimilado padrões estrangeiros e transformado sua maneira de pensar, sentir e construir o espaço, principalmente a partir do final do século XIX³², algumas de suas propriedades sobrevivem ao longo do tempo desde que foram fixadas entre os séculos XII e XIII, quando o budismo se tornou a religião oficial do país, agregando e disseminando, na prática, características preexistentes da cultura nipônica.

Com a adoção do conceito de *fluxo cambiável* (ou a compreensão da impermanência e a primazia da transformação e do movimento) no conjunto estético e no pensamento japonês, a cinestesia se sobressaiu no processo de apreensão e descoberta do mundo, também estando a contemplação do tempo atada à faculdade do movimento.

Muito em virtude de sua cosmogonia, que liga homem e natureza numa combinação inseparável, a valorização da segunda é mantida a ponto de surgir à percepção antes de qualquer determinação e/ou nomenclatura. Essa característica pode ser verificada, por exemplo, em construções que adotam como muro a paisagem ao seu redor.

32 Aqui, pode-se mencionar desde a adoção da luz elétrica às construções em concreto e vidro; à substituição de portas de correr – que traziam um senso de continuidade, flexibilidade e mobilidade aos edifícios e seus ambientes - por paredes, para a constituição de divisórias ou mesmo à verticalização dos prédios que passaram a ser construídos a partir de então.

Da mitologia nipônica também deriva a concepção de criação do mundo como um ato sem sujeito (OKANO, 2002), concepção que também permeia o pensamento japonês. Na língua, por exemplo, sujeito e objeto se redefinem de acordo com as circunstâncias a que se referem e o primeiro, salvo em casos de extrema necessidade, encontra-se frequentemente descentrado. O geógrafo e japonólogo Augustin Berque (1992), sobre a abordagem acerca das interações natureza-cultura e sujeito-objeto, afirma uma tendência à adaptação do sujeito ou de sua identificação com o objeto (com o outro ou com o ambiente), quando ambos compartilham atributos. A lógica da reversibilidade e cambialidade pode ser verificada, por exemplo, em uma casa na qual um mesmo ambiente servirá de dormitório, sala de reuniões ou espaço para refeições de acordo com a demanda.

Outro traço que se mantém é a qualidade areolar do espaço, com privilégio dado ao trajeto e ao ato de habitar, diferentemente do que ocorre em um espaço linear que destaca a circulação de quem o frequenta, a perspectiva de um olhar único e panorâmico, com uma estrutura calcada em pontos fixos e na sua junção em linhas. Para Berque (2004), a grande virtude de uma espacialidade como essa, que revela composição celular e caráter fragmentário, é permitir a vivência dos materiais dos quais é feita a construção, assim como é possível se situar em cada um dos locais a cada momento, porque os lugares trazem seus próprios contextos e razões de ser. Os lugares são feitos para serem sentidos e disto depreende-se o saber das coisas³³.

Mitsuo Inoue (1985) reuniu algumas dessas características para conceituar o que chamou de espaços dinâmicos (*movement spaces*). Por se tratarem de espaços vazios, o arquiteto reforçou a impermanência como uma de suas qualidades, chamando a atenção para a infinidade de movimentos que eles comportam e para a força centrípeta que exercem, permitindo a entrada e a coexistência de um ou mais corpos. Sem uma referência de centro, os espaços dinâmicos não se definem por um único ponto de vista, mas por organizarem desvios. Vale ressaltar que a qualidade arquitetônica de um lugar -

33 Nesse contexto, há também a compreensão de Estética (BERQUE, 2004) pela cultura japonesa que abarca o sentido geral da obra, aquilo que tem as marcas do Belo; além da ideia do acordar/afetar os sentidos, que concerne à faculdade do sentir: apreender o mundo por meio do “sentimento das coisas”, presente no conceito de *mono no aware*, por exemplo, que designa a existência de espíritos em objetos que sejam muito caros a alguém com a possibilidade de que uma alma se desenvolva ali.

compreendendo a arquitetura como linguagem e ato humano de configuração de espaços - está vinculada à maneira como os corpos são dispostos e conforme sua altura, formato, volume, que lhes confere peso e senso de orientação, e tendo as distâncias assumidas entre si, o componente rítmico também pode ser percebido.

Segundo Lucrécia D'Alécio Ferrara (2008), a ideia de descentramento do ponto de vista acaba por substituir a centralidade pela frontalidade, obrigando o observador

[...] a incorporar a tridimensionalidade, o volume, o movimento e, sobretudo, a luz que desenha o espaço, criando uma visualidade que pode revelar ou esconder lugares, contextos ou valores que, através da luz, podem ou não ser expostos e comunicados. (p. 52).

Outros dois aspectos que destaco dessa espacialidade são a exaltação da liminaridade, ou da lógica relacional, e a elaboração de símbolos por meio de técnicas de formalização. O primeiro aspecto diz respeito às zonas intermediárias, que participam da compreensão e da composição de espaços limítrofes, de locais de passagem ou de bordas (*en*), podendo ser traduzidas como zonas de mediação.

Ao falar sobre isso, Berque (2004) sugere um esquema entre A e B. O *en* seria o terceiro elemento a cumprir a função de mediador tanto de A quanto de B e a materializar a relação AB. Ele participa de A, mas não é A, implica a presença de B, participa de B e não é B. É neste exemplo que o autor também relaciona o *Ma*. Em prédios, o *en* é elemento formal que concretiza a interação e as mudanças de um ambiente a outro e de um tempo a outro, a ponto de adquirir um papel simbólico, como os pórticos, citados no capítulo 1.

Em virtude dessas zonas de mediação, Berque menciona que no tratamento dado à construção dos caminhos de um lugar, por exemplo, prevalece a atenção dispensada à preparação do trajeto e à transição e não ao destino em si. Cada situação do trajeto percorrido possui uma lógica intrínseca, contextual e não integrativa, cabendo ao deslocamento em si, de um lugar a outro, a ligação do conjunto.

Quanto à tendência à criação de símbolos, ela destaca os processos de codificação e abreviação, pautando-se por três aspectos: ligar em separado, ser tudo o que não é, e encarnar aquilo que não é da pele.

[...] três aspectos fundamentais da função simbólica que é acompanhada de um quarto e quinto aspectos, ligados entre si: a abreviação (encurtar, clarear, podar) e a formalização (simplificar, esquematizar). Essa redução se mantém condicionada permanentemente pela necessidade de evocar o original, de significar, de representá-lo, onde ele não está. (BERQUE, 2004, p. 36).

Em outras palavras: o uso de símbolos deflagra o estabelecimento de convenções e estimula a associação de ideias. Por conseguinte, uma combinação como essa impulsiona a imediatidade, pois “[...] de fato supõe o abandono de toda a reflexão sobre o conteúdo, a substância e o fundo das coisas” (BERQUE, 2004, p. 42), destacando o apreço pela forma. No entanto, como parte da substância, a forma obrigatoriamente influencia os sentidos.

Para elucidar essa operação, o autor explora a feitura de um *bonsai* e reitera que os mesmos princípios se aplicam à modelagem de um jardim maior: a artificialização – intensidade do trabalho e alto nível de técnicas empregadas; a codificação – matéria e formas selecionadas; a exclusão – o *bonsai* é um fragmento da paisagem; e a abreviatura – miniaturização e simplificação³⁴.

Em um quadro geral, como características identificadoras do espaço japonês, temos a valorização do meio (inclusive o existencial), a prioridade dada à transformação e ao movimento e a valorização do que existe agora; o lococentrismo e o descentramento, que refletem a rejeição de um observador único, o interesse pela composição de espaços celulares e pela vista não panorâmica; a valorização da assimetria; a preferência pelo uso de analogia e símbolos, a correlação de elementos; e a atenção ao trajeto, ao que é processual e às áreas de mediação/adaptativas; a descontinuidade; a valorização do natural e a intensidade da artificialização.

Em consonância com os pontos traçados acima dirijo meu olhar para dois dos espaços físicos de Toga: o Shin Toga Sanbo e o Anfiteatro. Tanto por elucidarem o

34 Neste processo, participa outra técnica de formalização presente na cultura nipônica: o *shin gyo sho*, relacionada aos processos de abreviação, por meio dos quais também se chegou à codificação do *Nô* e da língua escrita japonesa. Nela, um padrão básico utilizado para moldar novas formas sofre alterações até que se chegue ao que lhe é essencial. Na escrita, por exemplo, o *shin gyo sho* pode ser verificado nas mudanças sofridas pela caligrafia: no *shin*, as letras ainda estão em blocos e uma pincelada pode ser distinguida da outra; em *gyo*, as partes se distinguem menos umas das outras e a escrita é semi-cursiva; so é mais abreviada que a última, mais fluida e já cursiva. No *Nô*, esta ideia se refletiu no gesto estritamente necessário do atuante, na simplicidade de seu palco e na concisão deste gênero como um *todo* (KOMPARU, 1983).

redimensionamento ocorrido no diálogo entre espectador e ator quanto pelo fato de, como espaços cênicos, serem elementos significantes na encenação. Como espaços fixos de atuação, respaldam as escolhas da encenação e contribuem para a construção do ritmo e da atmosfera do espetáculo. Além disso, não se caracterizam apenas como suporte, mas como campo da experiência; são acontecimento e como tal afetam o que neles habita. Como dispositivos arquitetônicos, compreendem um significado estético e oferecem aos espectadores a oportunidade de existirem fisicamente em um trabalho de arte.

3. As estruturas vibrantes

Na análise que o arquiteto Arata Isozaki (2014) faz sobre sua geração não escapa o envolvimento com os processos contraculturais da década de 1960. Existia à época a necessidade da criação de estratégias para o enfrentamento do mundo depois do “desmantelamento ocasionado pelo moderno”. Sob seu ponto de vista, a decisão de Suzuki de deixar a capital e seguir para Toga, por exemplo, foi uma delas.

Na obra citada, o arquiteto utiliza a imagem de desmantelamento com duplo sentido. Refere-se tanto às mudanças de paradigma por que passou o teatro no século XX, como pelas transformações sofridas pelo Japão em seu processo de modernização. Conforme comentado, no país, esse é um processo que está vinculado ao processo de ocidentalização e às conseqüentes e rápidas mudanças que sofreu, principalmente a partir do final do século XIX, quando ainda vivia sob um sistema feudal e passou a adotar os padrões da cultura europeia da época.

Reconhecido como um arquiteto pós-moderno de caráter poético, a reação de Isozaki aos paradigmas modernistas pode ser notada por seu rompimento com os aspectos funcionais da arquitetura, quando se recusa a utilizar elementos de padronização, repetição e linearidade em seus projetos. O arquiteto traz para sua obra o aspecto multifacetado da vida, joga com espaços heterogêneos e formas incompletas e com a descontinuidade. Líder da geração pós-Tange³⁵, utiliza estruturas não

35 Kenzo Tange (1913-2005), professor de Isozaki de 1954 a 1963, foi um dos principais arquitetos do Japão no pós-guerra, participando tanto dos projetos de urbanização do país, quanto de sua reconstrução. Monumentalista, reuniu em seu trabalho elementos da arquitetura tradicional japonesa, como a madeira e a pedra, e a tecnologia ocidental e foi um dos líderes do Movimento dos Metabolistas: grupo de arquitetos

arquitetônicas em suas produções, bem como metáforas e dados da memória coletiva. Nesse sentido, ganha destaque em seu trabalho a mistura de materiais e o diálogo com o ambiente externo presente no modo como insere na paisagem os edifícios que projeta. De sua geração, foi também um dos únicos artistas a refletir criticamente sobre a contracultura no Japão dos anos sessenta quando, dentre outros, realizou a exposição *Ma: Espace-Temps du Japon*, em Paris, em 1978.

Este é um dos elementos recorrentes em seus projetos, representado

[...] pela fusão das várias aberturas e vazios dos espaços às paredes e pilastras que fluem em direção ao exterior por portas e outras aberturas; a transitoriedade, dada pela geometria do local e pela forma como o espaço é utilizado/ocupado, bem como pelo controle da luz que incide nele – o que, em alguns casos, reforça a sensação de imaterialidade de suas construções (GA ARCHITECT, 1991); e, por último, a relação com o ambiente externo, quando Isozaki acomoda o edifício à paisagem e quando associa, declaradamente, suas construções aos fenômenos naturais, como o crepúsculo, a nuvem, a água e a obscuridade. (SANTOS, 2009, p. 123).

Por também fundir elementos tradicionais e contemporâneos, ocidentais e orientais, Carruthers e Takahashi (2004) descrevem sua parceria com Suzuki como profícua, particularmente por ambos considerarem linguagem seus modos específicos de expressão – teatro e arquitetura, respectivamente³⁶. Além disso, diretor e arquiteto buscaram estabelecer pontes com o que consideraram diretamente relacionado às “origens do teatro” no que diz respeito a seu aspecto ritualístico, festivo, ao fato de evidenciar a relação entre homem e cosmos e de ser constituído e construído por seus diferentes participantes. Particularmente nas intervenções de Isozaki em Toga, essa abordagem não se restringiu ao formato do prédio teatral e às estruturas geométricas empregadas em suas edificações, mas também ao vínculo do espaço cênico com a performance e vice-versa.

Aproximando-se da leitura de Nietzsche sobre o caráter dionisíaco do trágico, “um sem fim de criação de vida”, quando o objetivo final de uma performance é “alcançar uma espécie de rito que transcenda o drama” (Isozaki, 2014, p.4), o arquiteto

que, em resposta à falta de espaço das grandes cidades, projetou o mar como superfície passível de ser construída.

36 Além dos teatros em Toga Art Park (Toga Sanbo, Shin Toga Sanbo e Open Air ou Anfiteatro), Isozaki ainda foi o responsável pelo projeto do ACM em Mito e do teatro do Granshipo em Shizuoka, dirigidos por Suzuki entre 1995 e 2009. No festival de agosto de 2014, Isozaki foi um dos conferencistas convidados.

indaga sobre os instrumentos que deveria dispor para que o objetivo fosse alcançado ou que permitissem que o espaço ajudasse na realização desse intento?

[...] enquanto Tadashi Suzuki sustentava que as ‘paixões dramáticas’ são o que está nas raízes do teatro e procurava desenvolver um método que tornasse isso concreto, [...], eu pensava a “arquitetura” como um mecanismo que possibilitasse a geração automática da forma e, a este processo de diagramação, eu me referi como ‘técnica’. O objetivo do processo era desenvolver um sistema onde a forma causasse uma dissimilação³⁷ em um único espaço. (ISOZAKI, 2014, p. 21).

Houve, portanto, a preocupação de que as construções projetadas para o parque pudessem ser vistas como um protótipo de teatralidade diferente, ainda que elaboradas a partir de fontes originárias do teatro, que elas permitissem um estranhamento em virtude da sobreposição, da correlação, dos intervalos e das discrepâncias geradas pelos elementos utilizados que, neste caso, foram a cotidianidade privada de uma casa e o espaço estilizado extracotidiano de um palco Nô; a construção e a natureza; o homem e a arquitetura (ou geometria); e seus desdobramentos nos diálogos entre espectador e ator, cena e atuação.

Assim, para a criação do Shin Toga Sanbo foram consideradas as investigações de Suzuki sobre o novo modo de atuar da companhia e sua concepção de drama, que também abarca o conceito de espaço encarnado, e seu interesse em “[...] desenvolver ao máximo uma sensibilidade física que só pode surgir dentro de um determinado espaço” (SUZUKI *apud* ISOZAKI, 2014, p. 17).

O arquiteto traçou um diálogo entre o que considerava os paradigmas espaciais fundantes do teatro moderno europeu – com base no Renascimento - e do teatro japonês, a partir da análise do caráter permanente de suas estruturas. No caso da estrutura moderna, Isozaki dialoga com os projetos assinados por Andrea Palladio no século XVI, como o Teatro Olímpico em Vicenza, no norte da Itália, que tinha por base os modelos semicirculares gregos. Um dos desafios do palladianismo é o impulso para

37 Optei por manter o termo aproximado do original em inglês “*dissimilation*”. Em português, um sinônimo é “dessemelhante”; outra conotação para a palavra é “não assimilação”. A palavra designa a “[...] supressão ou diferenciação fonética motivada pela influência de outros fonemas existentes no mesmo vocábulo. Ex.: menã por manhã”. Também está associada a diferente, heterogêneo (FERRERIA, 1999, p. 693c). Na Biologia, significa “catabolismo” [metabolismo destrutivo; nos organismos vivos é a quebra de substâncias complexas em outras mais simples, com liberação de energia]. Disponível em: Cf. <<http://dictionary.reference.com/browse/dissimilation>>. Acesso em agosto de 2015.

superar a ilusão da perspectiva, da figura geométrica e, com isso, expor a imagem (FERRARA, 2008). É interessante pensar o diálogo de Isozaki e Palladio também pelo fato de que o italiano incursionou pela construção heterodoxa fazendo uso da imperfeição, assimetria e desigualdade, revistas e amplificadas nos projetos do arquiteto japonês.

Para o segundo modelo, Isozaki considerou o palco do Nô a partir de seu padrão, cujos princípios explicitam o fato de que a estrutura arquitetônica potencializa e determina a forma do drama nele apresentado. Naturalmente, o espaço está impresso no desenho e no movimento dos corpos (*plastika*) e das vozes dos atores, seja por sua geometria clara ou pela dimensão diminuta do palco que, no caso específico do Nô, restringe a movimentação do ator, gerando estados quase estacionários. Sobre esse aspecto, o arquiteto reforça que

[...] num espaço teatral como um teatro pequeno, em que há ausência de divisórias, não há artifícios que permitam a distinção entre espaço, tempo e que localizem o mundo ficcional. E, assim, tudo, absolutamente, tem de ser atuado num único local. O peso de tudo recai sobre o ator. (ISOZAKI, 2014, p. 9).

Essa ideia se completa no depoimento de Hisao Kanze, ao afirmar que o ator Nô é “continuamente puxado por forças invisíveis, em todas as direções”, para ele esse ator

[...] condensa ou libera o poder que vem dessa infinidade segurando ou relaxando a respiração ou o movimento corporal. Isso, ao se integrar com o verso, a prosa, a melodia e o ritmo quando são contados, dá ao espectador a sensação de ter sido atingido por algo. (KANZE *apud* ISOZAKI, 2014, p. 9)³⁸.

Por sua vez, na relação corpo e geometria/palco e cena, torna-se evidente que, embora a estrutura espacial dite a forma da ação ali apresentada, ela só ganha vida ou é percebida ao ser ocupada.

38 Ator de Nô que participou de algumas produções dirigidas por Suzuki na década de 1970 e que colaborou com o início da sistematização do Método Suzuki.

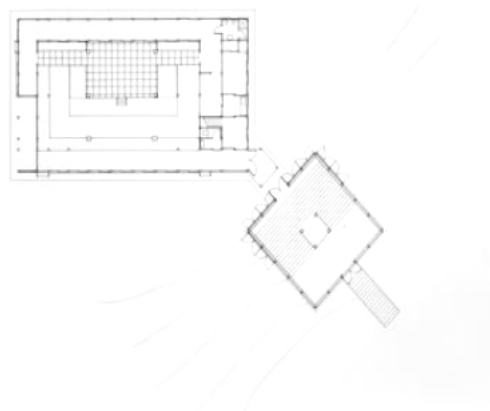


Fig. 27 - Shin Toga Sanbo (1982) e a planta baixa do teatro e do hall de entrada.
Fonte: Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.

Sobre as dualidades existentes entre as referências citadas anteriormente (os palcos Nô e Renascentista), empregadas no Shin Toga Sanbo e no Anfiteatro, o arquiteto nos presenteia com uma bela reflexão. Para ele, se a relação corpo-espço pode ser lida como a relação entre forma humana e geometria, ela aproxima diferentes tipos de palcos e dramas. Porém, quando estas duas referências são postas em perspectiva, o fato de abrigarem composições dramáticas e visões de mundo diferentes também as distancia, pois, se o palco do Shin Toga Sanbo traz “[...] uma uniformidade num senso morfológico, o do Anfiteatro presume a existência de uma diferença que, em última análise, surge de uma incongruência fundamental” (ISOZAKI, 2014, p.14).

A estrutura Renascentista reflete inteireza, integridade, regularidade e homogeneidade, simetria, proporcionalidade, estabelecendo uma equivalência entre

[...] universo (ou a geometria) = a *scaenae frons* = drama (com sua ritualidade mítica) = performer (um ator ciente de sua forma humana). [...] que o teatro contemporâneo ocidental tenha continuado a construir e a exigir tais lugares para suas performances pode ser pensado em função da perfeição dessa relação. (ISOZAKI, 2014, p.15)³⁹.

³⁹ A *scaenae frons* é o cenário perspectivado, com várias entradas.



Fig. 28 - Scaenae frons - Teatro Olimpico (Itália).

Fonte: Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.

O palco Nô, por outro lado, apresenta uma disparidade fragmentária que surge indefinidamente, em virtude de relações não equivalentes:

[...] o universo (com a montanha dos deuses atrás) ≠ do ‘painel espelhado’ do *scaenae frons* (o espelho habitado pelos deuses quando eles descem e com seu retrato simbólico, na pintura de um velho pinheiro na parede) ≠ Nô de fantasma (a passagem de ida e volta entre mundos paralelos) ≠ do performer (corpo mascarado e fantasiado no qual algum tipo de espírito entrou). (ISOZAKI, 2014, p.15).

As instalações originais da casa escolhida para abrigar o Shin Toga Sanbo foram preservadas e seu salão central destinado a servir de palco com uma plateia disposta em camadas ao seu redor, procurando otimizar o fluxo contínuo de movimento e a flexibilidade do espaço de jogo. O palco avança em direção à audiência numa planaridade que se estende para todos os lados e pelas distâncias reduzidas, plateia e atores podem se encarar numa observação imediata das nuances expressivas e rítmicas, que reforça a percepção de Suzuki (*apud* ISOZAKI, 2014) de que o movimento físico do ator é fonte primária de teatralidade. Ademais, como o centro do palco não corresponde ao centro do espaço, a linha de visão não fica restrita a uma única direção, proporcionando mais de um ponto de vista para quem assiste a uma apresentação

naquele local.

Outro recurso impulsionado pelos estudos de Isozaki foi o tratamento acústico dado aos teatros a partir de sua configuração. A disposição da plateia ao redor do palco (que no Anfiteatro é circular) auxilia no retorno da voz para o ator; a acústica se distribui “[...] como se todo o espaço do palco fosse cercado por uma placa ressoante” (ISOZAKI, 2014, p. 14). A reverberação assume a função de criar a sensação de proximidade física.

Em Toga, Isozaki resgata o pilar típico da tradição arquitetônica japonesa, dando vazão ao ideário de Suzuki do retorno ao sagrado no teatro. O pilar é um elemento que permite ao ator se orientar no espaço, além de também oferecer à plateia a percepção de profundidade e de tridimensionalidade; e, simbolicamente representa a ponte entre o céu e a terra.

Para o Anfiteatro o arquiteto recuperou o princípio da arena e da semi-arena, considerando as apresentações ao ar livre dos antigos modelos teatrais, estruturas que permitem que as pessoas se vejam e compartilhem de um espaço-tempo coletivo e dilatado, com a plateia também distribuída em camadas ao redor do palco e como se fletida sobre ele.

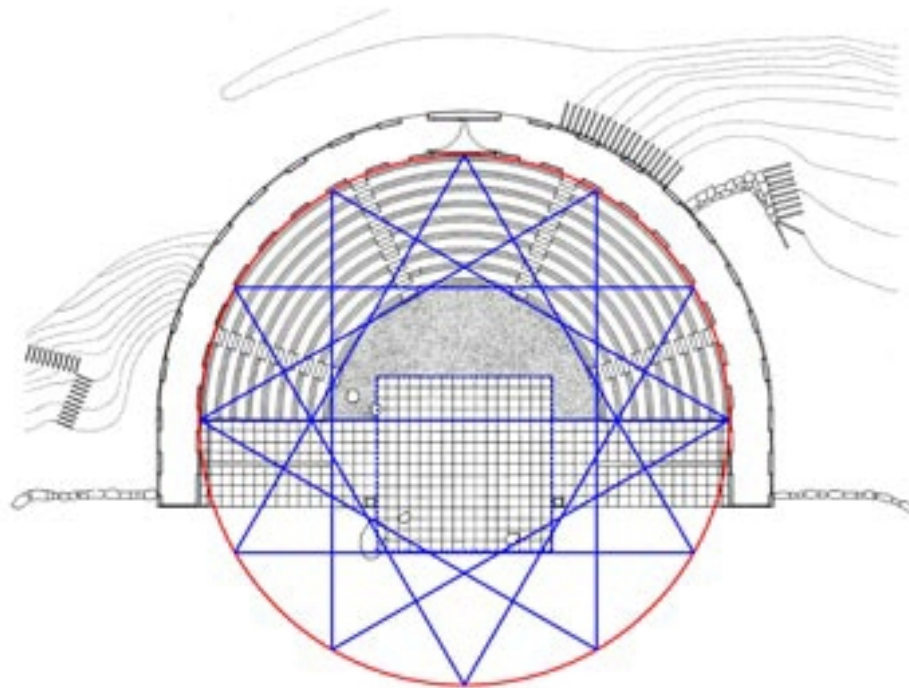


Fig. 29 – Estudo para planta baixa do Anfiteatro. Fonte: Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.

Outro recurso utilizado pelo arquiteto foi a expansão do campo de visão dos espectadores decorrente da interconexão dos limites do palco e da água do lago sobre o qual ele se sustenta, estendendo a visão até as montanhas do outro lado do rio. Para o arquiteto, ao se considerar a referência tradicional de que os cumes que espreitam o palco são morada dos deuses, poder-se-ia inferir que toda a estrutura deste Anfiteatro se assemelharia aos rituais antigos do *kagura* (dança sagrada do Nô, oferecida aos deuses convidados pela dança e música *dengaku*) ou restaurariam “a qualidade ritualística da tragédia grega” (2014, p. 20).



Fig. 30 - O processo de construção do Anfiteatro. Década de 1980.
Fonte: Arata Isozaki (2014). Acervo da autora.



Fig. 31 - O Anfiteatro finalizado.
Fonte: Arata Isozaki (2014).

Notem as etapas de construção do teatro e da paisagem ao seu redor.



Fig. 32 – O Anfiteatro e arredores em 2014. Cenário coberto de *Cyrano de Bergerac*. Fotografia da autora.

Ao mesmo tempo em que as discrepâncias na concepção desses espaços, causadas pela reunião e pelo delinear de formas e tempos distintos de vida, levam a uma percepção diferenciada da noção de teatralidade, Isozaki enxerga a possibilidade de que essas dissimilações engendrem vibrações.

Tomei a noção de "intervalo" (*ma*) como uma condição na qual uma lacuna induz a uma vibração. [...] A tempo, eu entendi que a maneira que aquela forma automaticamente gera a si mesma se aproximava da noção de *chora* que Platão descreve em *Timeu*: que a criação de regularidade é determinada pela maneira que a substância vibra no *chora* [...]. As vibrações no *chora* (espaço) onde as formas são criadas permitem um fluxo ininterrupto de lacunas. (ISOZAKI, 2014, p. 22).

Como espaço que absorve materiais distintos e que gera dinamismo de movimento, o intervalo é por ele traduzido como vibração ao mesmo tempo em que é a condição para a sua origem, num fluxo progressivo.

Considerando as reflexões desenvolvidas até aqui - o espaço como condição de existência e um *si incorporado*, cuja extensão ocupa um lugar (*basho*) projetado no “entre”, no campo das relações que definem a existência e onde a experiência toma lugar (YUASA, 1987); o “entre” como área de mediação a transitar e acolher um fluxo

cambiável que privilegia o habitar (BERQUE, 2004; INOUE, 1985), cuja apropriação se faz primeiramente pela ação e pela percepção; o “espaço físico” como um sistema passível de revelar forças (ISOZAKI, 2014) - como estruturar possibilidades para a construção de lugares (teatrais), a partir da especulação e da reflexão de uma trajetória própria?

PARTE II – DE LUGARES: O ATOR NA COMPOSIÇÃO DE ESPAÇOS

CAPÍTULO 3 - OS ESPAÇOS QUE NOS DANÇAM: A EXPERIÊNCIA SANJOANENSE

Um dos fios condutores desta parte da pesquisa, desenhada como seu eixo prático, foi a continuidade dos estudos realizados no mestrado e a possibilidade de refletir sobre uma trajetória própria. Se antes o foco das investigações recaiu sobre o diálogo entre o material técnico e o material poético na escritura cênica sob o ponto de vista da direção teatral, quando foram analisadas a obra de Tadashi Suzuki e a articulação feita pelo encenador entre o treinamento dos atores de sua companhia e a elaboração de seus espetáculos, agora o intuito é verificar este diálogo sob o ponto de vista do ator local em âmbito de formação⁴⁰. Para tanto, foi criado o Núcleo A Poética do Invisível (NAPI), sob minha orientação, que num primeiro momento contou com a participação voluntária de 19 alunos de diferentes períodos do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del Rei em Minas Gerais (UFSJ) onde leciono, com idades entre 18 e 35 anos, chegando por seleção natural a um total de 8 integrantes⁴¹

40 Sem desconsiderar que a formação de um ator é um ato continuado, no sentido das descobertas e do refinamento que este artista pode alcançar ao longo de sua vida, refiro-me ao âmbito de lugares onde cursos regulares de teatro são oferecidos.

41 No início das atividades, o NAPI também contou com a participação de Helena Contente, atriz carioca recém chegada a SJDR.



Fig. 33 – Paisagem de São João Del Rei. Caminho para Tiradentes. Fotografia da autora.

O curso, que é noturno e foi criado em 2009 com graus para Licenciatura e Bacharelado, em linhas gerais é apresentado como tendo “[...] forte diálogo com os campos da performance, da musicalidade e da cultura popular”⁴². Propõe uma grade curricular que prescinde de pré-requisitos e/ou de disciplinas obrigatórias ou de continuidade entre um semestre e outro, como ocorre em outras formações que oferecem, por exemplo, Direção I e II em semestres distintos. Exceto pelo primeiro período, cujas disciplinas são previamente estabelecidas pela coordenação, no decorrer do curso é o discente quem escolhe seu percurso de acordo com seus interesses profissionais e com as disciplinas oferecidas naquele momento. Para finalizá-lo, precisando cumprir a carga horária total designada para cada um dos três eixos de estudos que fundamentam esta graduação, a saber: os eixos iniciais, os continuados e os finais.

Em virtude destas características, cada disciplina que o aluno se matricular será uma “turma nova”, formada tanto por alunos do Bacharelado quanto da Licenciatura

42 O Curso de graduação em Teatro na UFSJ. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/teatro/index.php>>. Acesso em: 08/02/2016.

(algumas disciplinas são comuns aos dois graus), de qualquer período, bem como por alunos de outro curso da instituição. Ou seja: salvo exceções, numa mesma classe, poderão se reunir alunos do Teatro, da Matemática e da Biologia, em qualquer etapa de seu curso.

Ainda que as disciplinas do curso privilegiem em sua maioria a área de atuação, no caso do Bacharelado, ao se graduar, o aluno receberá o título de Bacharel em Teatro, sem uma habilidade específica. Desde os primeiros egressos, a partir do final de 2012, foram realizados trabalhos de conclusão de curso (TCC) nas áreas de produção, direção, dramaturgia e iluminação. Os estudos de caráter mais processual e continuado – como os do NAPI - estão vinculados a projetos de extensão ou pesquisa, oferecidos pelos docentes de acordo com suas linhas de pesquisa, com dois a três encontros por semana no período diurno.

Num ambiente como esse, interessava particularmente examinar as contribuições e as influências da prática e do pensamento de Suzuki, podendo assim colaborar com o processo de formação dos alunos participantes e em pesquisas com foco na atuação. Havia um interesse por especular alguns dos planos que formam a base conceitual do Método Suzuki de Treinamento de Atores (SMAT) e princípios de composição que lhe são intrínsecos. Neste sentido, o roteiro dos estudos realizados pelo núcleo foi elaborado a partir de um paradigma preestabelecido:

- o ponto de vista da cena como um ato condensado, fabricado, simbólico e estilizado, que considera a relação com o lugar em que acontece, sua construção e a presença de uma audiência. Isso significa que as trocas de informação entre corpo e ambiente, bem como o fato do treinamento ser um evento cênico, são dados desde o princípio;
- o teatro como aquilo que se passa entre as pessoas e como um sistema artístico, do qual o ator, ainda que seja um de seus fundamentos, é mais um de seus elementos e todas as linguagens que o compõem têm seu valor equilibrado;
- as reflexões acerca do fazer teatral como artesanaria coletiva que requer tempo e sua pertinência no contexto em que está inserida;
- e a ideia de que um treino pressupõe uma poética, um modo de execução,

presente desde o como uma sessão é conduzida (há uma linguagem específica para se enunciar os exercícios), ao uso de parâmetros, assumidos em sala, relacionados a tempo, espaço e ritmo .

Levando isso em consideração, surgiram perguntas ao longo do percurso da investigação: Como a visão de mundo trazida pelo treinamento reverberaria nesses atores? E nas escolhas que fariam em processos criativos dentro e fora do NAPI? Que outras pontes eles estabeleceriam a partir do contato com o SMAT?

Além das disciplinas de atuação que constituem o treinamento, receberam destaque a lógica visual (criação de imagens) e relacional (o entrecruzamento espaço-temporal), além das questões de ordem ética, como a conduta adotada pelo ator em seu processo de criação e na relação com demais colegas, por exemplo. Os estudos também foram alimentados pela possibilidade de intercambiar e aprofundar reflexões acerca da poética do invisível na cena, com o intuito de reconhecer este conceito na prática e compreendê-lo tanto como manipulação do corpo sutil do ator, produção de intensidades e não acontecimento, quanto como o desenvolvimento de um imaginário que o conceito ativa e o uso de metáforas.

A noção de treinamento adotada envolveu a execução de exercícios físicos e vocais, trabalho sobre o sujeito e práticas de composição empregadas pelo *performer* na organização espacial, temporal, gestual e sonora/verbal, quando da elaboração de materiais cênicos (desde simples sequências de movimentos a pequenas partituras de ações, emissão de textos e cenas mais elaboradas). No âmbito da pedagogia teatral, o interesse por investigar essa questão se dá pelo fato de que os elementos citados são o aspecto material do evento cênico, portanto, passíveis de serem apreendidos por meio de seu exercício. Reforço também a possibilidade de ser um caminho de aquisição de saber (ou de saberes) via experiência. Ou, como Sílvia Fernandes aponta, a abertura de espaço para o exercício do ator como “[...] criador de projeto estético, mestre dos instrumentos de atuação, autor de partituras em que saber e fazer se harmonizam” (FERNANDES *apud* BONFITTO, 2002, p. XV). Isso, visando a conquista da autonomia deste artista e a preservação da integridade de seu fazer – assunto discutido por autores como Matteo Bonfitto (2002), Jury Alschitz (2003) e Cassiano Quilici (2015). Portanto, a

pesquisa traz ao debate a atualização das ideias de treinamento, técnica e tradição no trabalho e na formação do ator.

Diante das múltiplas possibilidades da cena contemporânea, com as séries de desconstruções de modelos, me pareceu pertinente elaborar sobre as perguntas de Andreas Huyssen (1991, p. 26): “[...] como permitir que as potencialidades – criativas, de relação e de busca – que aí repousam venham à tona?”. Outra questão importante deste autor diz do como fazer “[...] a busca por tradições tornar-se culturalmente produtiva, sem sofrer pressões do conservadorismo que aferra o conceito de tradição por simplesmente coadunar-se ao mito do novo, da modernização e o ceder ao aparelho cultural 'para que se legitime como algo radicalmente novo?'”. Como tradições ligadas a modos de treinamentos e práticas continuadas, a formas de transmissão de saberes, dentre outros, reverberam hoje na formação do *performer*?

A ideia de composição que nos embasou neste processo foi trazida do pensamento de André Lepecki (2010), que afirma que a composição é constituída por planos e que estes são zonas. Neles, elementos heterogêneos, intensos e ativos, se distribuem por entrecruzamento, contraste, sobreposição, mistura e atravessamento, sem que se reduzam a uma unidade. A unidade é entendida como a própria composição, os processos de sua criação e do agenciamento das partes que a organizam. Nesse sentido, o autor fornece apoio conceitual e metafórico tanto para o treinamento, quanto para as etapas de criação do núcleo, mas também por refletir sobre o invisível e a retomada de discussões que implicam o estabelecimento de pontes entre o artista da cena e seu ambiente de trabalho. Lepecki relativiza e especula sobre os campos de produção de força, das políticas e metáforas do chão e do movimento, presentes na sua atividade cênica - reflexão sobre a “realidade” dos espaços de trabalho -, com perguntas como: Que chão é este em que danço? O que fazer com o destino do meu movimento? Que outras “camadas de vida” existem sob um chão aplainado?

Para o desenvolvimento da proposta levada ao NAPI, foram organizados dois grandes momentos de trabalho: o primeiro, dedicado à apreensão dos elementos do treinamento e o segundo, dedicado à elaboração de dois exercícios apresentados ao público: *Estudo cênico I - Circuito externo: Peça coreográfica para uma paisagem em branco*

e *Estudo cênico II - Circuito interno: Peça coreográfica para uma única nota.*

Num recorte didático pedagógico, estava pressuposto que os exercícios se realizariam em dois espaços distintos. Em espaço aberto, a rua, quando foi solicitada uma dilatação da presença dos atores, e na sala de ensaio, condição essa que os aproximou do espectador, requerendo outra modulação para o seu trabalho.

Durante o desenrolar desse eixo prático, também foram realizadas sessões de treinamento, mostras do processo e ensaios abertos seguidos de conversa com a plateia. Por fim, foram feitas apreciações e houve entrega de relatórios sobre o percurso por parte dos integrantes do NAPI. Um vez que também me reporto aos espaços de experiência suscitados por eventos cênicos, o registro destas atividades e a compilação deste material serviram de base para as análises realizadas sobre o assunto nessa etapa da pesquisa, consubstanciando parte das citações deste capítulo.

1. De tradições e técnicas na formação do ator

Um aspirante pede ao seu mestre uma técnica avançada de meditação. Após recebê-la, é orientado a praticá-la por um longo período. Depois de cumprir a orientação recebida, num dado dia volta esfuziante para seu mestre para compartilhar sua experiência.

- Mestre, eu meditava profundamente quando me vi em frente a uma enorme cachoeira. Mas não era qualquer cachoeira, ela era feita de brilhantes e pedras preciosas e o reflexo da sua luz inundava meus olhos de beleza...

Após ouvir a longa descrição, o mestre pergunta:

- E então o que você fez, voltou para sua técnica de meditação?

(Sandro Bosco, *Meditação para quem acha que não consegue meditar*)

Ainda que soe paradoxal ou óbvio demais, ao me referir ao treinamento de atores coloco duas questões que, evidentemente, refletem minhas inquietações com as práticas que conduzo em sala de trabalho, ensaios ou aulas: Ao se treinar, treina-se o quê e para quê?

Sem desconsiderar o contexto em que essas práticas estão inseridas, as perguntas acabam por incidir sobre algumas das dimensões atribuídas à concepção de técnica que, como observa Cassiano Sydow Quilici (2015), tanto pode ser entendida como processo de adestramento, quanto como caminho que implica transformações mais amplas do sujeito. Por isso, é preciso uma reflexão constante acerca das atividades técnicas que envolvem habilidades do ator, bem como o questionamento em relação à

funcionalidade que assumem como meramente instrumental e que colocam em xeque a preponderância de uma cultura teatral, que reforça a contínua necessidade do ator de adquirir aptidões para o trabalho: seja em termos do que se espera que ele execute e/ou que esteja capacitado a executar; seja sobre o que se determina como algo que possa, deva ou tenha de ser feito ou não no palco; seja em relação a atender às expectativas da recepção teatral frente a esses dados.

Para discutir essas questões, trago como interlocutor o diretor e pedagogo Jurij Alschitz (2013, Et al.) que, mesmo fazendo uso de um léxico fundamentado no cânone teatral mais aceito, apresenta uma prática crítica e reflexiva a respeito da necessidade de uma constante renovação na área. O contato com seu trabalho me permitiu redimensionar o conceito de treinamento⁴³.

Alschitz é formado pela tradição teatral russa. O que me parece necessário destacar sobre essa filiação é o fato de que, assim como mencionado sobre a japonesa, se em algumas culturas um ciclo de ruptura entre tradição e renovação foi mantido - também com o intuito de dialogar com o desconhecido (QUILICI, 2015) -, em outras, como é o caso da russa, a relação entre ambas é de retroalimentação. A particularidade nestes casos recai sobre o reconhecimento de que a tradição, antes de ser vista como algo enrijecido e encerrado em si mesmo, é fonte de conhecimento e de impulso para novos questionamentos e transformações, pois ela está viva e é um trabalho colaborativo com o tempo que guarda valores vitais para o que atualmente se realiza (idem).

Nos últimos vinte anos, o diretor tem se dedicado ao desenvolvimento de experiências pedagógicas interculturais, cujo eixo dos processos de educação e das técnicas de ensaio é o *treinamento* para atores, diretores e pedagogos⁴⁴. Ainda que ele fale de instrumentos de aquisição de habilidades; de elaboração de discurso cênico; de composição de personagens; e de uma cena que tem como ponto de partida um texto, o autor investiga os meios que possibilitam que as “potências de vida” nestes mesmos

43 Meu primeiro contato com o trabalho de Alschitz se deu em uma palestra que o diretor proferiu no ECUM 2010, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Depois, estabeleci um diálogo com seus trabalhos e livros escritos, mas também palestras via internet; com o espetáculo *Eclipse*, do Galpão, assistido em São Paulo; e por meio de oficina no Sesc Consolação em 2011, ministrada por ele.

44 Ainda que a propagação da ideia de *training* seja atribuída a Jerzy Grotowski, o assunto foi e ainda é tratado na escola teatral russa por artistas como Stanislavski, Meyerhold, Michael Chekhov, Mikhail Mikhailovich Butkevich, Vassily Ivanovich Skorik (VASSILIEV, 2013).

cânones fluam e eclodam. Aproximando-se, inclusive, de outras áreas do conhecimento, como a física, seja para criar analogias como para fazer uso literal de suas proposições, escapando a possíveis subjetivações e abstrações - presentes, por exemplo, em apreciações que se apoiam no gosto pessoal de quem as realiza ao tratar das questões da cena - e se apropriando dos aspectos materiais e concretos que lhe pertencem, como a energia cinética existente entre dois atores (que interfere diretamente na dinâmica de um acontecimento cênico) e/ou os vetores de força em um cenário.

O diretor considera tudo como campos de força, de energia, cada qual com suas especificidades – sentimentos, espaço, dinâmicas, existência cotidiana, esfera artística, energia cinética de uma cena ou sua composição. Alschitz repetidamente chama a atenção para o fato de que todo este processo deve ser “[...] construído em torno do princípio do crescimento de algo vivo, quando tudo acontece simultaneamente” (2013, p. 74). Transferindo diretamente essas observações para uma cena ou espetáculo, um dos principais apontamentos do diretor é para que percebamos a durabilidade dos acontecimentos a fim de que perdas de energia sejam contornadas, pois “[...] assim que uma sensação está exausta, isso significa que a energia está exausta – sinal de que você precisa mudar a natureza [...]” da proposta (2013, p. 124).

Voltando à concepção de treinamento, referencio-me mais uma vez as suas palavras, quando ele o aproxima da ideia de exercício e de educação. Para o diretor, é aí que o conhecimento do ofício teatral e de sua longevidade repousam, uma vez que seu exercício é o meio pelo qual se dá a construção dos saberes nele envolvidos, constituindo-se num caminho passível de proporcionar constantes mudanças de percepção do fazedor sobre si, sobre o teatro e sobre sua prática.

[...] Treino é um ponto de vista. Treino é o caminho da educação. É exercitar. E para mim, todo teatro é exercício. Não é só corpo. É mente, é espaço, é educação de sua artisticidade, de sua ética e espiritualidade, de sua estética. [...] Tudo pode ir para o treinamento como processo de educação... É uma sobreposição de diferentes exercícios... A performance, as lições... são um meio de atuação – (e a atuação) não como um representar ou um repetir de resultados de algo que você tenha conquistado, (a atuação) ainda como exercício... o palco como local de exercício do ator; seja com o texto, com seu parceiro, com o movimento [...] conectado com alguma impressão...⁴⁵

45 *Training as Method*. AKT ZENT. Abr./2015 . Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ulEpmz4MqvU>>. Acesso em: 10/10/2016.

Resumidamente, o autor distingue alguns tipos de treinamentos a partir dos objetivos que lhes são atribuídos. Um *treino regular* é destinado à preparação dos “[...] circuitos físico e psicológico do estudante para as novas regras de existência no palco; é um ajuste de suas faculdades, de seus instintos cotidianos e reflexos para a realidade do teatro” (ALSCHITZ, s/d, p. 1b). O *treino laboratorial* explora “[...] novas abordagens e métodos de treinamento; é a descoberta de técnicas previamente desconhecidas, constante enriquecimento de habilidades profissionais e métodos, a busca por uma nova linguagem artística” (p. 1b). O *treino temático* propicia uma “[...] imersão em tópico educacional específico. Exercícios selecionados introduzem o estudante num leque de assuntos estéticos, filosóficos, sociais, éticos, estilísticos, questões de gênero, dados por um tópico específico” (p. 1b). O *treino estrutural* é um “[...] estudo concreto de uma cena, onde os exercícios atentam a seus vários aspectos como estrutura, composição, significado, conflito, vetores de energia, etc.” (p. 1b).

O que Jurij discute como treino/exercício/educação cresce em complexidade, chegando ao sentido estético do termo como abertura de algo, uma permissão para que o que está oculto venha à tona, implicando também aspectos éticos, uma vez que deve permitir o autodesenvolvimento daqueles que estiverem envolvidos⁴⁶.

Ao refletir sobre técnica, Cassiano Quilici (2015) também menciona a “ação de desvelamento” implícita, a partir da abordagem do pensamento heideggeriano. Numa concepção atual do termo, esse desvelamento tende ao que Heidegger chama de “desabrigar desafiante”, uma vez que abarca ações como “explorar, transformar, armazenar, distribuir” e corresponde a “[...] uma maneira específica do homem se posicionar em relação à natureza e à sua própria natureza” (p. 198). Nessa concepção, a natureza está associada a um “fundo de reserva de energia”, um “sistema de informações” ou um “[...] complexo de forças [...] passíveis de serem submetidas ao cálculo e à previsão” (p. 198). Numa analogia com o teatro, podemos falar do virtuosismo de um artista cênico no emprego de suas habilidades, por exemplo, como uma demonstração de sua extensão e potência vocal. Quilici destaca que a mesma ação de “desocultamento” estava presente na concepção grega antiga, quando do emprego da

46 Seminário "Diálogos da SP" com Jurij Alschitz. SP Escola de Teatro. Jan./2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=znEjhsyk8Z8>>. Acesso em: 15/02/2016.

palavra *techné*, que “[...] não designava apenas o fazer manual do artesão, como também o produzir poético e artístico” (2015, p. 198).

Como mencionara anteriormente (SANTOS, 2009), a conquista de uma técnica a partir de seu exercício continuado pode gerar novos conhecimentos e formas de pensar e de organizar a cena, caso seja abordada como “habilidade de criação” e “caminho de revelação”. Nos tratados sobre o teatro Nô, por exemplo, Motokyo Zeami (1984) explora a pertinência do aprimoramento técnico do *performer*. Para ele, este é o ambiente propício para o nascimento da *flor* (vida e alma do Nô) contida, desde sempre, em sua *semente* (a técnica).

Fazendo uso dessa analogia e retomando as reflexões de Quilici, a técnica não se constitui apenas como o processo de estruturação de uma representação, ela “[...] constrói as circunstâncias e as condições para que possa se dar o desvelamento de algo que a ultrapassa, o instante inspirado buscado por todo artista” (2015, p. 77).

Outro aspecto envolvido na aquisição de uma técnica via treinamento, em que sejam agregadas mais conotações ao ato de revelação/desocultamento de uma prática, é o que explicita a interdependência existente entre a técnica e a dimensão ética em um caminho. Se por um lado o que está em jogo é a conduta do artista em relação ao próprio ofício - seja em seu refinamento, seja pelo interesse da preservação desta área de saber por meio de questionamentos que buscam as quebras de automatismos nos diálogos estabelecidos -, por outro, o “trabalho sobre si” e as consequentes mudanças que toda técnica proporciona podem se estender aos modos desse artista se relacionar com o mundo, havendo a possibilidade de aprimoramento de suas “qualidades humanas”.

É preciso frisar que a base da discussão apresentada, no âmbito das artes da cena, corrobora práticas e pensamentos que discutem a relação corpo-mente presente nessa investigação como treinamento *corpomental* ou psicofísico do ator⁴⁷. Se a interdependência corpo-mente é fato, as práticas estudadas buscam sua integração e manutenção, muitas vezes exploradas por meio da percepção e, num estágio mais avançado, a superação de qualquer dualidade com o intuito de se focar o aqui-agora, acarretando mudanças na maneira como se relacionam o mundo interno (corpo-mente) e o mundo externo (ambiente). Um de seus primeiros objetivos é a consciência desperta do

47 Além dos autores citados, ver OHNO, 2007; YUASA, 1987, 1993; ZARRILLI, 2009.

ator e seu engajamento com o que faz, acompanhados de uma qualidade mais sutil de ação e presença. Essa abordagem também traz para o foco a atuação como um fenômeno incorporado, que não está sob uma perspectiva mimética ou representacional; reforça o dado performativo do acontecimento e explora a ideia do ator como um fazedor.

Encarar este tipo de treinamento/aprendizado e lidar com o que dele se estende para o espaço do cotidiano, em termos de experiência e de qualidades de consciência, é o que Quilici aponta como um redirecionamento das potências criativas do homem e um reinventar das próprias relações intersubjetivas em certos contextos. Seria também a assunção da ética como responsabilidade pessoal.

Se em cena a qualidade da percepção do ator pode determinar seu *timing*⁴⁸ - por exemplo, o quanto uma reação foi antecipada ou retardada -, explorada no dia a dia, ela diz da tomada de consciência acerca de atos, pensamentos e fala, tomadas de decisões e escolhas em relação ao que nos cerca; dissolução de automatismos, formas de discernimento e de conduta e melhoria na qualidade das relações. A ética, portanto, não reduzida “[...] a um código moral que deve ser mecanicamente obedecido, mas a um exercício de atenção no cotidiano, que envolve uma percepção mais refinada da fala, da ação, da intenção envolvida” (QUILICI, 2015, p. 191). No SMAT, isso estava no bojo de sua elaboração e são aspectos que o permeiam ora de forma mais velada, ora de modo extremamente explícito, como na postura neutra em que o ator se coloca para iniciar uma sessão dos exercícios.

48 Tomo este termo conforme empregado por Bogart e Landau (2005), ao se referirem ao quando e ao como de um acontecimento em cena.



Fig. 34 – Disciplina de Atuação n. 04: Posições de estátuas sentadas. Free style – mostra de processo. Atores NAPI (da esquerda para direita): Luciana Oliver, lesson, Sabrina Mendes, Janaína Trindade, Gabriel Carneiro, Priscila Moraes. Fotografia da autora.



Fig. 35 - Disciplina de Atuação n. 05: Caminhadas – mostra de processo. Atores NAPI (da esquerda para direita): lesson, Luciana Oliver, Priscila Moraes, Gabriel Carneiro, Sabrina Mendes, Helena Contente. Fotografia da autora.

Nesses termos, o treinamento propõe o questionamento constante da reafirmação de um caminho no teatro e das escolhas implicadas. Ele diz respeito ao comprometimento com o que é levado à cena num simples *ato de estar*, ao questionar o empenho e o desejo do ator para essa ação e ao colocar em xeque sua relação com o presente e com tudo que o envolve.

Sobre os fluxos que se expandem do cênico para o cotidiano, Rayne Silva Sena (*Avaliação de processo*, 2016) compartilha algumas impressões a partir do treinamento:

[...] sobre as condições atuais, de ao não ser obrigado a nada... o quanto isso serve de desculpa para não me comprometer com nada. O treinamento me trouxe a possibilidade de enfrentar essas questões, enfrentar questões do ego também, como a possibilidade de trazer mais humildade ao me desafiar e ao ser desafiado... e de ser menos permissivo.

Sustentar uma postura física e sua trajetória com os graus de concentração e rigor exigidos, além de sua intenção, é um exercício de vontade que requer modificação de hábitos, dedicação, tempo e escuta ao outro. É preciso estar atento para como me disponho/com que atitude assumo observar meu parceiro em trabalho e como aprendo com ele, uma vez que é possível, como observou Helena Contente (*Relatório de processo*, 2016) após uma primeira etapa de prática, verificar o crescimento de cada um na lida com suas dificuldades individuais .

A dimensão ética ligada a um acordar de vontades para o próprio fazer, também se expressou no NAPI por meio da definição de uma rotina de trabalho e do avivamento da prontidão do grupo com tomada de atitudes simples, como: o cumprimento de combinados coletivos referentes a horários de chegada e saída; o uso de roupa adequada; a leitura de material sugerido; o levantamento e a apresentação de material criativo; o comprometimento com os subgrupos de trabalho que se formaram e a participação verbal durante as rodas de conversas, realizadas sempre ao final de cada ensaio.

2. Transcrições: conceitos, metáforas e enunciados de trabalho

André Magela - Por que vocês se submeteram a isso, a um treinamento como esse?

Romíria Turcheti – Também me perguntava: Por que estou aqui? Percebi também [que era] para descobrir onde eu estava!

(Roda de Entrevistas)

Se a necessidade de uma prática continuada é fator que requer atenção no SMAT, o mesmo se dá em relação aos conceitos que o envolvem e aos modos de traduzi-los, em virtude da natureza intercultural deste diálogo.

Nas duas ocasiões em que me encontrei com o diretor, ator e professor Kameron Steele (em 2014 e 2016), o assunto foi trazido à tona, especialmente no que diz

respeito ao risco de se reduzir o treinamento a algo “meramente japonês”. Ficaram notórias as ocasiões em que a apreensão do SMAT por artistas não japoneses foi colocada em xeque como, por exemplo, na entrevista de Suzuki a James Brandon (1978) quando este o interpelou de que talvez o “corpo ocidental” não se adequasse aos padrões por ele trabalhados.

Ao mesmo tempo, não há como negar ou não reconhecer os traços e as referências da cultura nipônica que estão presentes neste treinamento, como apontado no capítulo 1. Como abordá-los ciente de que o ato de devoração e de sintetização do outro será sempre um ato incompleto (CAMPOS *apud* RAQUEL, 2011)? O que destacar deste encontro e por quê? O tensionamento e o fluxo com o que nos é estrangeiro permitem um revigoramento, incitam perguntas, geram metáforas, pois diante de concepções distintas de mundo, homem e ação, não há como não descobrir novas formas de ver, fazer, aprender e organizar. Desta maneira, como “criar com e a partir do outro” e sob quais perspectivas?

Desse percurso, procurei destacar elementos que reconheço mais como questões concernentes à cultura teatral e ao âmbito artístico do que a um interesse restrito pela cultura japonesa ou como “[...] definidores ou representantes do modo de ser de uma cultura [e] excludentes de outra, como proposto por estudos orientalistas quando da criação de todo um imaginário e ideal referentes ao Oriente” (MONTEIRO, 2015, p69). Assim, para os fins desse estudo, minha aproximação de alguns dos conceitos concernentes a esta prática foi no sentido de trabalhá-los tanto como instrumento perceptivo do ator, quanto como operadores cênicos e estruturantes de suas propostas de composição.

Em seus estudos sobre a transformação sofrida pelo teatro “ocidental” em face às influências recebidas da Performance depois dos anos 1960, Erika Fischer-Lichte (2008) sublinha o ganho de autonomia do ator em relação ao texto literário como um dos elementos que impulsionaram o reposicionamento de sua figura, bem como do entendimento da atuação como um ato incorporado e espacial.

Mesmo que a ideia de incorporação (*embodiment*, na versão inglesa do texto de Fischer-Lichte) tenha surgido no século XVIII, quando supunha-se que o ator devia

“transformar seu corpo sensível num corpo semiótico”, ou seja, que devia traduzir o significado do texto ao espectador, investindo-se de “um sistema de signos correspondente” (2008, p. 78), a partir dos anos 1980, este conceito ajudou a reforçar a tendência de se pautar a construção da cena “[...] pelo princípio da literalidade (isto é, tomar os elementos na sua percepção real e imediata)” e de “[...] colocar em jogo ou em confronto a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro” (MACHADO, 2014, p. 36), como os objetos do cenário, seu formato, volume e textura; a dinâmica da iluminação, suas cores e transições; a trama cênica e seu desenho, constituído por estes últimos e/ou vindo do plano da atuação (corpo, voz, gestualidade, etc.), entre outros.



Fig. 36 – Jardim da Paróquia D. Bosco - um dos locais de apresentação do Estudo Cênico I: *Peça coreográfica para uma paisagem em branco*. Fotografia da autora.



Fig. 37 - Disciplina de Atuação nº 02 – Caminhada Lenta com Voz. Mostra de processo. Atores do NAPI: Sabrina Mendes, lesson, Gabriel Carneiro, Janaína Trindade, Helena Contente. Fotografia da autora.



Fig. 38 – Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Paróquia D. Bosco. Mostra do processo. Atores NAPI: Helena Contente, Zilvan Lima, Priscila Moraes. Fotografia da autora.



Fig. 39 – Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Paróquia D. Bosco. Mostra do processo. Vista da plateia. Fotografia da autora.

Fischer-Lichte (2008, p. 82) reitera que “[...] agora, (os corpos, i.e. atores)

servem como um incentivo à indução de excitação nos espectadores e/ou para motivá-los a gerar novos significados a si mesmos”. A autora destaca que a ideia de personagem dramático é redefinida, pois ele não é

[...] mais composto por estados internos que os atores expressam com seus corpos. Antes, o personagem se define por aquilo que é trazido à tona, pela soma dos atos performados; o que, por sua vez, constitui a própria fisicalidade dos atores [...].

Nenhum personagem dramático existe além da fisicalidade individual dos atores. (2008, p. 82; 86).



Fig. 40 – Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Paróquia D. Bosco. Mostra do processo. Zilvan Lima e Janaína Trindade. Fotografia da autora.

Quando debatido com os integrantes do NAPI, esse modo de conceber o trabalho do ator foi traduzido por um de seus integrantes, Zilvan Lima, da seguinte

maneira:

Vi o espetáculo e achei visceral⁴⁹. Queria saber do treino para se chegar a isso. [...] As provocações e rigor [nos encontros do núcleo] eram necessários para evocar e alimentar [esse sentido]. E havia o cuidado para se chegar ao trabalho de ator. Vi mudanças na precisão, na potência da voz. Desde o primeiro momento também vi que havia um estado corporal que para mim é muito próximo da dança dos orixás – outra via de treinamento que eu vivenciei -, e que é diferente da formação de um ator eurocêntrico. Não é uma ideia cartesiana, está dentro de um fluxo biológico, energético, tem uma totalidade que traz um vigor diferente para a coisa. [Fazer parte do NAPI] foi uma postura que escolhi ter; para fazer e ter trabalho de ator... (Roda de Entrevistas, 2016 – grifos meus).

Investigando o engajamento continuado em treinamentos psicofísicos oriundos de fontes não europeias, o ator, diretor e professor Phillip Zarrilli (2009) reforça o caráter vibratório interno de uma atuação incorporada em decorrência do uso explícito da respiração – qualidade animadora de sua energia. De propriedades flutuantes - uma vez que a energia pode ser forte, fraca, densa, leve -, quando desperto, esse corpo sutil começa “a vibrar/ressoar e portanto a se mover” (2009, p. 56a) e pode ser engajado na ação, ressoando-a ou vibrando-a e, conseqüentemente, expandindo-a. Ou seja, uma vibração pode ser expressa e percebida por meio de estruturas de movimento e de fala e pode se configurar em imagens artísticas.

Nesse sentido falo de uma dança, jogo ou balanço dessa flutuação/variação de energia e a configuração de partituras que lidam com os graus de intensidade que o corpo sutil produz. A própria respiração pode se tornar uma estrutura de trabalho, ao se definir como e quando se respira numa cena. No ato dançado, a organização se estabelece sobre uma equação que considera e sobrepõe a expressão visual dos atores e as relações geradas entre eles; a intenção de desenhar e esculpir o tempo e o espaço para o espectador, tornando-os mais plásticos; e o emprego da noção de ritmo como elemento que entrelaça o som e a forma que eles ocupam no espaço, somado ao seu sentido musical (sua sonoridade e temporalidade).

Quanto à cena como quadro, a *lógica visual* ou de construção de imagens no trabalho do Núcleo foi empregada diretamente na composição de algumas cenas do Estudo I. Além da pesquisa pictórica referente aos temas tratados naquele momento,

⁴⁹ No dia da palestra de apresentação do projeto à comunidade do curso de Teatro na UFSJ, foi exibida a gravação de *Dyonisus*, espetáculo da SCOT, dirigido por Suzuki.

alguns quadros foram literalmente reproduzidos.



Fig. 41 - *Peça coreográfica para uma paisagem em branco.*
Apresentação no coreto do centro histórico de São João del Rei. Atores NAPI: Gabriel Carneiro e Priscila Moraes.
Fotografia de Marcius Barcelos.



Fig. 42 – Estudo de estrutura. Atores NAPI: lesson, Zilvan Lima, Janaína Trindade. Fotografia da autora.

Fig. 53 - Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Apresentação no coreto do centro histórico de São João del Rei. Atores NAPI: Helena Contente, Janaína Trindade, lesson, Romíria Turcheti. Fotografia de Marcíus Barcelos.

Por outro lado, ao expandir um contexto sob a perspectiva da lógica relacional e de alguns de seus desdobramentos (relações espaciais presentes nos conceitos de *espaço encarnado* e *dinâmico* e as relações espaço-temporais do *Ma* e do *Jo ha kyu*, conforme empregados nesta pesquisa), tem-se a valorização à participação/inclusão do outro e aos espaços de mediação e troca entre os elementos envolvidos num mesmo

fenômeno.



Fig. 44 - *Peça coreográfica para uma paisagem em branco*. Apresentação no coreto do centro histórico de São João del Rei. Atores NAPI: Luciana Oliver, Gabriel Carneiro, Iesson, Zilvan Lima.
Fotografia de Marcius Barcelos.

Por analogia, essa lógica pode ser reconhecida nas discussões que consideram a atuação como a relação entre o *performer*, o espaço cênico e os demais componentes (luz, figurino, cenário) e o que disso advém, estando a existência de um intimamente

ligada à existência do outro. Pode também ser vista no fato de que o ator é convocado a considerar a presença da plateia continuamente e a reconhecer e trocar com os impulsos que ela emana em diferentes modos de conexão.

Se num primeiro momento a ideia de espaço encarnado faz referência ao fato de o ator ter de trazer o espaço em que trabalha inscrito no corpo – trazer a compreensão/apreensão das propriedades da sala de treinamento em sua musculatura (dimensões, texturas, formato, luminosidade e cores, temperatura, sonoridade e vetores de força); e que isso interferirá em sua capacidade perceptiva e, portanto, em seu modo de agir e pensar –, carregando-o atado a ele, mais tarde, isso se traduz nas escolhas dos locais em que os estudos cênicos foram apresentados⁵⁰. O primeiro deles, em pontos diferentes da cidade (praça, estação antiga de trem, coreto em avenida movimentada do centro da cidade e jardim fechado nos fundos do terreno de uma igreja); o segundo, numa sala fechada – e nas decorrentes adaptações que precisaram ser feitas pelos atores diante das especificidades de cada um dos lugares. Gabriel Carneiro (Relatório de processo, 2016) recorda que as características dos espaços das apresentações (como a ausência ou não de pedestres ou tráfego) interferiam no evento, por exemplo, alterando o seu tempo.

Especificamente sobre a apresentação no coreto da cidade, em que “ninguém parou para ver”, lesson (Roda de Entrevistas, 2016) destaca a experiência como “marcante”, pois

Depois de meses trabalhando... A gente tinha a cidade como espectador. Vi a loja das noivas ali em cima [refere-se à vitrine de uma loja no segundo andar de um prédio que fica em frente ao coreto]. Nunca tinha visto isso em três anos morando aqui. Agora eu vejo. E o tempo!? Parecia que a cidade fluiu diferente. Entendi ali a questão da conexão, a questão do momento, de estar comigo e com os outros.

Ainda sobre este dia, Priscila Moraes (Roda de Entrevistas, 2016) menciona a

⁵⁰ A percepção como elemento constitutivo da vida do sujeito no ambiente em que vive e suas capacidades perceptivas como indissociáveis do pensamento e da ação são abordadas por Phillip Zarrilli (2009), nas aproximações que o autor faz da fenomenologia, das ciências cognitivas e da ecologia antropológica, como um dos fundamentos de seus estudos sobre a atuação psicofísica. Dentre outros, ele chama a atenção para o fato de que “perceber ‘não é meramente ter sensações, ou receber impressões sensoriais, é ter sensações que possam ser entendidas” (NÖE *apud* ZARRILLI, 2009, p. 47b) e que a experiência perceptiva não depende apenas da qualidade e do tipo de estímulo recebido, mas também do uso e se estamos ou não habituados a exercitar nosso conhecimento sensorio motor.

tomada de consciência em relação ao seu corpo sutil: “Como trabalhar com este algo que tem que ser modificado, atingido e retornar a mim? E não tinha ninguém... tem a ver com a energia nestes espaços, que eu tenho que moldar....”.

3. Uma geometria para agir o não visto

[...] estava no canto da sala, lá batia sol e me emocionei percebendo que dançava com e para ele, e quando ensaiava em casa assistia o [sic] nascer da lua, por isso em minha partitura individual ofereço flores para eles. Esse modo de dançar com os elementos e com o espaço adquiri também com o contato-improvisação. A dança é sincera, espontânea e nos integra com o todo, achei um privilégio poder, na apresentação, estar ali, dançando com o jardim.

(Janaína Trindade, Relatório de processo)

Ouvimos, cantamos e falamos com todo o nosso corpo, com todo o nosso ser. Assim como pensamos, imaginamos e percebemos. Como fazê-lo em relação ao espaço? Um ponto de partida para nos acercarmos disso no NAPI foi abrir a escuta para o silêncio, começar a enxergar seu vazio, suas possibilidades e aprender a estabelecer e expressar as conexões que ocorrem.

Com o intuito de criar um ambiente de concentração com tempo de dedicação maior à série de objetivos que permeavam o trabalho do núcleo, como as percepções de um fluxo entre treino e cena, defini um roteiro de atividades que foram repetidas a cada encontro e cujos princípios seriam empregados, por analogia, do começo ao final do dia, incluindo o momento de preparação do ambiente de trabalho. A começar pelo reconhecimento dos múltiplos espaços habitados pelo grupo e por uma ideia de ritmo presente em nossa respiração, que transita pelo balanço constante entre dentro e fora; abrir e fechar; expandir, transformar e recolher; começar, suspender e finalizar; ir do espaço individual ao coletivo e de volta ao individual.

Assim, foram adotados alguns padrões: o esclarecimento das regras do e no espaço, com suas tensões e forma, iniciando com a limpeza e organização da sala de trabalho e com a escolha de permanecermos num mesmo local durante todo o processo. Os objetos pessoais foram guardados num espaço contíguo ao nosso; foi reservado um lugar para a plateia e delimitada a frente da sala. Com um pano umidecido, as maneiras de limpar o espaço pressupunham maneiras diferentes de se relacionar com ele e com a

velocidade dos deslocamentos. Partindo dos fundos para a porta de entrada da sala, podia-se estar em pé sobre o pano, a passos curtos; ou em quatro apoios, com as mãos sobre o pano e os quadris levantados – o que possibilitava uma leve “corrida” -, ou ainda com os quadris baixos, demandando um tempo maior de deslocamento.



Fig. 45 – Roda de Trabalho NAPI: Janaína Trindade, Sabrina Mendes, Luciana Oliver, Gabriel Carneiro, lesson, a autora, Priscila Moraes. Fotografia de Priscila Seixas.

Em comentário sobre atividades similares, Ivaldo Bertazzo (2004, p. 59) destaca o auxílio que a permanência num mesmo local oferece para “acalmar os sentidos e elaborar sensações” e completa que “[...] a limpeza exterior observada, acelera a interiorização e a construção das sensações motoras”.

Concomitantemente, deveriam ser observadas outras regras de ocupação do espaço, como a percepção de *entre espaços* (intervalos entre um ator e outro, entre atores e objetos e assim sucessivamente), dos desenhos e das linhas das trajetórias dos deslocamentos do grupo e quando a força centrípeta do local nos chamava para ocupá-lo. Em seguida, nos reuníamos em roda, momento de nos aquietarmos, nos reconhecermos e nos cumprimentarmos. Esse mesmo gesto era repetido ao final do dia.



Fig. 46 - Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Apresentação no coreto da cidade. Atores NAPI: Helena Contente, Zilvan Lima, Janaína Trindade, Romíria Turcheti, Iesson, Sabrina Mendes (primeiro plano), Gabriel Carneiro. Fotografia de Marcius Barcelos.

Em seiza, de olhos fechados, pousar a atenção dos apoios do corpo no chão.

Perceber as partes do corpo que apoiam o ar.

Pousar a atenção no ar que nos toca.

Perceber as linhas de movimentos que perpassam e atravessam os contornos do corpo: pela coluna; de um cotovelo a outro; da frente para trás e as torções.

Respirar.

Respirar pelas narinas. Respirar por todos os poros. Perceber por onde o ar passeia internamente.

Pousar a atenção no vazio entre o final da inspiração e o começo da expiração seguinte.

Pousar a atenção no vazio entre o final da expiração e o começo da inspiração seguinte.



Fig. 47 - Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Apresentação no coreto da cidade. Atores NAPI: Helena Contente, Zilvan Lima, Janaína Trindade, Romíria Turcheti, Gabriel Carniro, Sabrina Mendes, Priscila Moraes, Luciana Oliver. Fotografia de Marcius Barcelos.

Percorrer o espaço que existe entre o(s) centro(s) do(s) pé(s) e o(s) centro(s) do(s) joelho(s); entre o(s) joelho(s) e o(s) ísqüio(s); entre o(s) ísqüio(s) e o topo da cabeça.

Encontrar espaços mais distantes. Pousar a atenção em sons longínquos. Em sons mais próximos. Em sons dentro da sala. Em sons do seu corpo.

Em seguida, passávamos a um aquecimento com a mobilização da coluna vertebral e, então, cumpríamos o circuito do SMAT, cuja porta de entrada foram a especulação dos estados de permanência, os momentos de pausa ou de frenagem, assumidos pelos atores: verificar o *Ma* entre o movimento e o não movimento e imitar as formas de cada disciplina. Além de repeti-las, como senti-las internamente a partir da percepção do posicionamento dos ossos, dos apoios e da respiração? Como ver-se de fora, como perceber as formas que o corpo assume no espaço e como imprimir-lhes sentido ou deixá-las reverberar como se fossem um campo de ressonância? Dar vazão às

“[...] diferentes texturas que se organizam no corpo e que modificam seu ritmo internamente”; que avivam cada uma delas (STEELE *apud* SANTOS, Mai./2016). Pois, ao se detalhar, por exemplo, a disciplina n. 3, Básico 2, tem-se: um eixo vertical quando da batida do pé no chão. Em seguida, ao deslizá-lo à frente, é configurado um eixo horizontal. Este Básico é feito em apneia e a intenção/dinâmica de seus movimentos são, respectivamente: pausar, inspirar, friccionar rapidamente, estender/recolher de golpe, bater, deslizar com calma, elevar/pontuar; pausar, expirar, inspirar.



Fig. 48 - Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Apresentação no Largo do Carmo.
Atores NAPI: lesson, Janaína Trindade, Gabriel Carneiro, Ana Flor, Sabrina Mendes.
Fotografia de Bruna Capanema.

Na etapa inicial de trabalho com o núcleo, foi recorrente a percepção dos atores de uma sensibilidade maior para o entorno; de sentirem partes do corpo que antes pareciam dormir; de que a descoberta e a clareza corporal ajudam a esclarecer ideias e a modificar um jeito de se posicionar no mundo, agora, com mais segurança; de o trabalho no núcleo ajudar em outros projetos e no dia a dia; de um “estar aqui!” sem que isso se

constuísse numa força de embate.



Fig. 49 - Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Mostra de Processo. Jardim da Paróquia D. Bosco. Ator NAPI: lesson. Fotografia da autora.

Após a primeira sessão aberta do treinamento, apresentada aos colegas do curso de Teatro, foram colhidas as seguintes impressões: a clara “ideia de conjunto”, presente na organização e nos modos que as relações se construíram visivelmente.

Luís Firmato (*Feedback da plateia*, 2016) reforçou esta sensação ao declarar que: ao ver “[...] um único corpo. Não pensava se era esse ou aquele ator... e eu conheço todos vocês”. Por outro lado, “[...] na hora da fala, mesmo em coro, eu ouvia com clareza a voz de cada um” (idem).

4. Os espaços dançados: os estudos cênicos I e II

Além da relação do ator com o espaço que deveria ser investido por ele, os estudos cênicos propostos pelo NAPI tiveram no silêncio o seu ponto de partida; o silêncio que faria eclodir as regras do espaço e geraria a ação no Estudo I e o silêncio como matriz das palavras e da musicalidade no Estudo II, numa composição de cenas híbrida.

4.1. A cidade espectadora: Estudo cênico I: Circuitos externos – peça coreográfica para uma paisagem em branco⁵¹

*Do desejo de inventar/criar/enfeitar/retribuir/colorir.
Da imagem: No vazio habita a alma, do silêncio nascem as
palavras.
O que o meu corpo carrega? [...]*

(Extraído do programa do Estudo I)

Há duas imagens que inauguram este estudo. A primeira é o *Stomping* (percussão dos pés no chão), uma das principais disciplinas do SMAT que remonta aos gestos de reconhecimento da terra que se habita. A outra, são as reflexões de Lepecki sobre o chão da dança: um espaço branco, liso, que busca apagar a brutalidade e a violência dos atos que o neutralizaram. Sobre esta ação, o ensaísta completa: “[...] o som que anima e precede a dança não é o som da natureza nem dos pássaros, de liras, batuques ou cantos: é a barulheira da maquinaria pesada, o palavrar ou as canções de trabalho dos operários, o chincalhar das ferramentas, o vociferar dos topógrafos e capatazes” (2010, p. 14-15).

Saltou-nos, portanto, a inquietação em querer saber o que antes habitava o lugar que ocupávamos, também em termos históricos. Assim, a espacialidade a ser investigada para a composição deste circuito foram os espaços que os atores ocuparam diariamente em sua trajetória entre suas casas e o CTan, o *campus* Tancredo Neves da UFSJ, onde eram realizados os encontros do núcleo. Quais imagens e lembranças desses lugares eram recorrentes? O que deles poderia ser capturado? O que reverberava da história dessa cidade em suas histórias de vida? Como se colocavam no mundo: como parte ou à parte?

Assim, as relações foram expandidas dos espaços físicos ocupados pelos atores para o diálogo com a cultura local, os problemas urbanos e sociais da cidade.

51 Participaram deste exercício: Ana Flor, Gabriel Carneiro, Helena Contente, Janaína Trindade, lesson, Luciana Oliver, Priscila Moraes, Romíria Turcheti, Sabrina Mendes, Zilvan Lima.



Fig. 50 – Entrada do CTan (*campus Tancredo Neves – UFSJ*). Fotografia da autora.



Fig. 51 - Vista aérea CTan (*campus Tancredo Neves – UFSJ*)

Numa estrutura de cena que reuniu seqüências de movimentos construídas a partir das disciplinas do SMAT e realizadas em uníssonos e/ou em grupos de dois a três

atores, um pequeno roteiro foi organizado para tratar, mesmo que de forma abstrata, de dados da região de São João del Rei, como o cultivo e a exploração da terra, as invasões e extrações minerais, a ferrovia abandonada, a defesa de território, os casamentos, os festejos e a religiosidade, compondo as intenções dos pequenos quadros que foram criados.

Esse subtexto foi alimentado por uma pesquisa pictórica que reuniu referências do *ukio-ê* japonês, quadros de Francisco Goya e Diego Velasquez e obras de Artur Bispo do Rosário e Hélio Oiticica. Do mesmo modo, o ambiente sonoro foi preenchido por fragmentos de sons de vento, produzidos com bastões de bambu e varas de madeira; sons de flauta, sinos e tambor, pela *In a landscape* de John Cage, pelo *Réquiem* de Mozart e por um único fragmento de fala, em uníssono, de um poema de Paulo Leminski (1998).

Um terceiro elemento que alimentou o processo foram as discussões promovidas com os atores sobre o “tempo sem tempo” refletido na investigação expandida sobre o uso do silêncio e da paragem em cena, como contrafluxo possível em meio a um excesso de informações, possibilitando suspender, em certa medida, a lógica do tempo pelo uso de longas pausas, de muito silêncio e pela dilatação da ação.



Fig. 52 - Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Apresentação no Largo do Carmo. Atriz NAPI: Janaína Trindade. Fotografia de Bruna Capanema.



Fig. 53 - Peça coreográfica para uma paisagem em branco. Apresentação no Largo do Carmo. Atores NAPI: Janaína Trindade, lesson, Ana Flor, Gabriel Carneiro, Zilvan Lima, Sabrina Mendes, Priscila Moraes, Helena Contente, Luciana Oliver. Fotografia de Bruna Capanema.

Concomitantemente, ao serem realizadas as leituras dos tratados de Zeami, as cenas ganharam em retribuição ética ao espaço ocupado. Assim, o roteiro do estudo também se fundamentou na ideia de receber a plateia e de ofertar-lhe escuta e poesia; “um espaço assim, com suspensão”, como disse um dos espectadores no bate-papo que tivemos com a plateia ao final de uma das apresentações.

André Magela (*Feedback da plateia*, 2016), que assistiu à última sessão desta peça, observou a sobreposição de alguns elementos - que talvez insidam sobre a impressão relatada na fala anterior - e as seguintes sensações:

O interessante do exercício, nesse lugar, é que eu, como plateia, podia olhar para onde quisesse. Não tinha referencialidade ou uma imposição da cena, dizendo: “Agora, olhe aqui, veja isso, acompanhe tudo!” Ao mesmo tempo, havia uma troca entre os atores e o espaço, sem também que um se sobrepusesse ao outro... Vocês acolhiam o espaço, o espaço acolhia vocês. Então, dava para ver o que vocês faziam com tranquilidade.

Mais tarde, o atravessamento ator-espaço-qualidade de presença foi expresso por ele como

Uma impressão. Quando via vocês ali... o que ficava mais forte era essa fratura que a presença de vocês, que toda a qualidade do que estava sendo feito operava na cidade, na gente, em quem estava ali, operava no espaço.... [...] Me vinha: Por que estão fazendo isso, quem são eles? Como seres, como possíveis iguais a mim. A constatação de que havia ali pessoas fazendo aquilo que era uma fratura, me dava a sensação de que havia algo a mais e era como se gerasse esse humano, esse invisível. (MAGELA, Roda de Entrevistas, 2016).

Outra espectadora, Maria Cordélia (Roda de Entrevistas, 2016) também reitera esse embate entre um querer saber os porquês num primeiro momento e o deixar-se tocar pela experiência que a cena lhe ocasionou:

Hoje, lembrando... Na época também me perguntei: Por que estão com talco no rosto, com roupas que parecem orientais aqui no Brasil? Mas naquele momento, era um “dane-se” porque o trabalho me colocou num lugar mais sensorial e eu queria usufruir disso, desse estranhamento, pra curtir como uma massagem. [...] Não estava querendo pensar em teatro, técnica, de querer saber o porquê, qual o sentido disso? Queria usufruir o momento como uma massagem, um respiro para os olhos e isso me colocava num estado de atenção e de entrega.

4.2. Segundo fluxo de imagens e sensações: Estuco cênico II: Circuitos internos - Peça coreográfica para uma única nota⁵²

Conheço a felicidade dos peixes através da minha própria felicidade, quando caminho neste mesmo rio.

(Thomas Merton, *A via de Chuang Tzu*)

O invisível estava em tudo, o tempo todo... foi muito forte. Sempre estive no jeito de eu ver o mundo. E estava no calor do corpo, no imaginário; no treinamento, no trabalho de ator; estava também nessa força vital – a temperatura do corpo, a atenção para o batimento cardíaco, no tônus, nas vísceras, em como respondo ao trabalho do centro e ao gesto. [...] O invisível estava nesse imaginário meu e nas sensações corpóreas, na relação com o espaço... A plateia também disse depois que sentia essa energia no não palpável das imagens sugeridas.

(Zilvan Lima, Roda de Entrevistas)

Se no Estudo anterior os espaços em que foi apresentado permitiram ao público ir e vir, posicionando-se onde quisesse, neste, em virtude de ter sido projetado para uma sala fechada e com o local destinado à plateia definido, os limites entre cena e audiência foram reconfigurados para um plano de aproximação de ambos.

Numa referência direta a um palco Nô, o espaço da cena foi concentrado e

⁵² Participaram deste exercício: Gabriel Carneiro, Janaína Trindade, lesson, Luciana Oliver, Priscila Moraes, Romíria Turcheti, Sabrina Mendes, Zilvan Lima.

delimitado. Esta característica foi reforçada pela iluminação, recortada de acordo com o formato do palco, que se organizou em uma passarela ao fundo, duas entradas laterais e o avanço de uma plataforma retangular em sua porção mais central, conforme planta baixa a seguir. Nesta segunda peça, dançou-se os espaços internos dos atores por eles investidos: seus fluxos e circuitos imaginários, musculares, respiratórios, sanguíneos, nervosos, num trabalho que reuniu uma atuação que flutuava entre a dança e a estrutura do jogo.

Ainda que ocorressem movimentos coletivos, o foco maior foram os pequenos solos dos atores, criados em processos de improvisação e alimentados por essa “escuta do próprio corpo” e por nova pesquisa pictórica e sonora acrescida pelo plano da fala, com a inserção de trechos de *A via de Chung Tzu*, de Thomas Merton (2012), resultantes da investigação com a palavra.

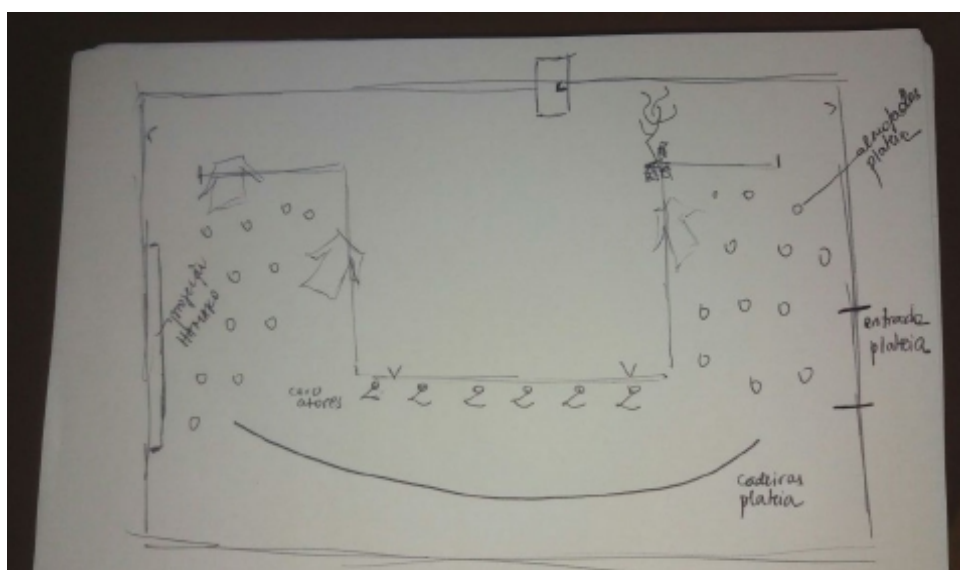


Fig. 54 - Planta baixa para *Peça coreográfica para uma única nota*. Fotografia da autora.

Em virtude de um processo de amadurecimento e de verticalização dos estudos no Núcleo, alguns dos elementos apontados timidamente no Exercício I foram reapresentados de forma mais intensa nesta segunda etapa. Desde o ambiente sonoro, produzido pelos atores com chocalhos, flauta e tambores, além de uma musicalidade que pontuava as cenas também por meio da voz cantada, até a escolha e tratamento dado

aos figurinos, maquiagem e objetos de cena. Outro elemento reforçado nesta etapa foram as repetições: nos modos de se entrar no espaço da cena; no emprego reiterado de algumas imagens e motes de movimento.

Se o espaço recebe outro tratamento, o desenho da cena também passa a ter um traçado mais definido. Conceitual e metafóricamente, a cena deveria se desenrolar como uma caligrafia que preenchesse as páginas em branco de um livro do começo ao fim, mantendo-se a abstração da “história mostrada”. Nesse sentido, era possível identificar um tênue fio condutor, percebido pela plateia não como uma história pronta e fechada, mas como “imagens, sensações, figuras, ações, conflitos, entre outros”, cuja “[...] movimentação lhes causava inquietude e (da qual) não conseguiam 'desgrudar os olhos'”, conforme registrado no relato de Carneiro (2016).

Esta montagem também foi composta pela projeção da obra *Hamako*, do artista plástico Guido Boletti, em homenagem às vítimas do acidente de Fukushima no Japão⁵³.



Fig. 55 – Peça coreográfica para uma única nota. Apresentação Sala Preta CTan. Atores NAPI: Zilvan Lima, Priscila Moraes, Gabriel Carneiro, Luciana Oliver, Sabrina Mendes, Romíria Turcheti, Janaína Trindade, lesson. Fotografia da autora.

53 Trechos do ensaio aberto do primeiro esboço de *Peça coreográfica para uma única nota* no CTan. Gravação da autora. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=INGEV9dGtKU>>.



Fig. 56 – Peça coreográfica para uma única nota. Detalhe do cenário. Apresentação Sala Preta CTan. Fotografia da autora.

Em algumas palavras, a diretora e aluna do curso de Teatro na UFSJ, Nathalie Pessoa (Roda de Entrevistas, 2016), que acompanhou a trajetória do núcleo como espectadora desde a primeira palestra que ofereci na universidade sobre como a pesquisa se desenrolaria, costurou da seguinte forma suas lembranças e sensações, referindo-se aos Exercícios I e II:

No Dom Bosco, vi uma conexão enorme de todos com o local, abertos a vivenciar as ondulações que aquele espaço trazia. No Matozinhos, tinha um outro tempo, que abria uma ruptura com aquele espaço. No CTan, os solos foram mais frequentes. A ligação do grupo estava muito mais forte e tinha também um olhar mais para mim, como espectadora.

4.2.1. O desvendar da voz: uma ponte para outras camadas do invisível

Nesse segundo momento do processo com o NAPI, a prática contínua do SMAT recebeu outros focos de atenção: a manutenção da dimensão coletiva do trabalho; a produção de intensidade do gesto e da presença do ator por acúmulo de energia; o fortalecimento das quebras dos padrões e previsões rítmicas dos movimentos dos atores, com estímulo à vazão de impulsos individuais; e uma investigação mais detalhada da voz e da palavra que no treinamento Suzuki volta-se para sua clareza, vigor e articulação, assim como em relação ao corpo a partir de um grande engajamento físico durante sua

emissão.

No entanto, por sempre ter questionado o equilíbrio das forças masculina e feminina no SMAT, que para mim explora um lado mais explosivo, marcial, *Yang*; percussivo e volitivo, pareceu-me interessante experimentar e imprimir no treino qualidades mais leves e sutis. Decidi então trabalhar com o núcleo alguns dos elementos da escola do Desvendar da Voz (ou Canto Werbeck). Dessa forma, foi possível relativizar e também descobrir perspectivas complementares no uso das intensidades, uma vez que esta escola não se propõe à exploração de um virtuosismo do ator, forçando seus limites⁵⁴. Perguntados sobre o encontro com esta escola e o trabalho com a palavra, lesson (Roda de Entrevistas, 2016) foi bastante enfático quanto às suas percepções:

Existe o que ela significa e outras coisas na própria palavra; todo um imaginário, uma potência... E esse trabalho vocal não estava pautado no trabalho mecânico do canto, ... você tem que chegar aqui [como que apontando uma nota], num Dó que existe igual para todos... O Desvendar me fez acreditar que temos outras possibilidades... também de entender e brincar com a música e as sonoridades [...].

Janaína Trindade, na mesma Roda de Entrevista (2016), disse: “[...] agora fico atenta ao cuidado em quebrar o silêncio...o treinamento me trouxe muita atenção ao vazio, ao silêncio. E falar é trazer algo”.

Além dessa relação clara com a percepção das pausas, pois para o Desvendar também é aí que a música e toda a ação do canto acontece, a ponte traçada entre este universo e o SMAT foram os estudos sobre a apreensão de *katas* de Hiroyuki Noguchi (*apud* OHNO, 2007) e a ideia do ser como um instrumento/elemento sonoro e musical (MARTINS, s/d).

54 A escola Desvendar da Voz, desenvolvida pela cantora sueca Valborg Werbeck-Svärdström (1879 - 1972) em parceria com Rudolf Steiner, visa um caminho de autodesenvolvimento baseado em três pilares: pedagógico, como meio de manutenção do instrumento do canto (a voz); terapêutico, com destaque ao elemento curativo; e artístico, que busca o equilíbrio entre pensar, sentir e querer que, num paralelo direto com o corpo físico, respectivamente representam as regiões da cabeça, do peito e do quadril.



Fig. 57 – Peça coreográfica para uma única nota. Apresentação Sala Preta CTan. Atores NAPI: Janaína Trindade, Gabriel Carneiro, Luciana Oliver, Sabrina Mendes, Romíria Turcheti. Fotografia da autora.

Assim como os fonemas, que expressam arquétipos e equilibram um lado mais estruturante e plástico (os sons consonantais) com um lado mais ressonante (as vogais), os *katas* são códigos, *fôrmas* preexistentes que carregam, em potência, formas e conteúdos. Engajando-se nos *katas* apropriadamente, é possível entrar em seus campos de ressonância e receber sua força, seu sopro vital. Semelhantemente, na escola do Desvendar, onde o som emitido tem uma existência prévia (na pausa), o ator/cantor conectado a este som, torna-se seu veículo durante a emissão.

Jogo que no Núcleo foi reforçado pelos tratados de Zeami (1984), uma vez que o autor chama a atenção para este diálogo ao ressaltar que o movimento do ator deve nascer de seu canto. Ou ainda: que a plateia deve ouvir o texto e ver o movimento correspondente, quando o canto é a substância e o movimento, sua manifestação. Uma ponte clara entre corpo vibrátil-geração de movimento-voz, tendo como elo a respiração. De forma complementar, os exercícios do Desvendar se relacionam com a ideia de terapêutica ao serem utilizados também como meio para a preparação do ambiente de trabalho, despertando a concentração do grupo pela escuta e localização do som.

Em termos de palavra falada, o NAPI realizou exercícios em torno da

vetorização/espacialização do som, orientado pelas perguntas: Para quem se fala? Para onde se fala? Foi realizada investigação de vogais e consoantes, bem como da exploração desses fonemas, ora em separado ora como um conjunto silábico e também quanto à forma e articulação das palavras. Posteriormente, não mais trabalhando pequenos fragmentos sonoros, mas as frases completas do texto de Merton, baseamos a emissão da palavra no fluxo do pensamento dado pelo próprio texto, procurando estudar as tônicas (centro “vital” de cada frase) e as ações relacionadas.

Usamos verbos como apoio ao estudo, procurando desvencilhar a palavra de uma representação/significação imediata ao agregar outras qualidades a partir de sugestões colhidas em Alschitz (2005; 2013) e Schafer (2009), entre outros. No fragmento de texto dito por Zilvan Lima no Estudo II, por exemplo: “Mas eu mesmo não sei quem eu sou. Posso ser uma lâmina afiada se você se aproximar demais”, associamos o verbo cortar à ideia de lâmina afiada, o que nos possibilitou pesquisar outros verbos relacionados, como furar, perfurar, deslizar, abrir, procurando imprimir na frase emitida a tradução literal sonora, correspondente a cada um deles.



Fig. 58 – Peça coreográfica para uma única nota. Apresentação Sala Preta CTan. Atores NAPI: Zilvan Lima, lesson, Gabriel Carneiro, Sabrina Mendes. Fotografia da autora.



Fig. 59 – Peça coreográfica para uma única nota. Apresentação Sala Preta CTan. Atores NAPI: Zilvan Lima, Gabriel Carneiro, Romíria Turcheti, Sabrina Mendes, lesson, Priscila Moraes, Janaína Trindade. Fotografia da autora.

Ao mergulharmos no campo sonoro, estávamos pautados por parâmetros utilizados num diálogo musical com o emprego de variação rítmica, repetição, imitação,

contraponto, fluidez entre momentos, percepção, textura, pergunta/resposta – e por rodas de improvisação, levando à construção da partitura e do espaço musical da Peça II que, em vários momentos, dialogava diretamente com os solos dos atores e com os fluxos aos quais remetiam, como o respiratório, quando a “música tocada” foram sons de sopro, brisa e vento.

5. De alguns espaços desvelados

5.1. Um lugar para uma pedagogia

Existe uma tendência de se querer solucionar os problemas, a proposta é que nos coloquemos neles, na pergunta, fiquemos aí, que lidemos com o problema.
(Kameron Steele, *Mas allá de Suzuki*)

Giorgio Agamben (2009) e Nicolas Bourriaud (2009) propuseram, respectivamente, reflexões sobre os significados do ser contemporâneo e as formas das artes na relação com os espectadores. Agamben apresenta o desafio de se reconhecer e lidar com uma matéria que é pulsante e, conseqüentemente, desestabilizadora, não podendo ser de todo apreendida/fixada. O filósofo chama a atenção para a necessidade da consciência do fato de que se pertence a uma época e que isso pede ao mesmo tempo a capacidade de sustentar um estado de inadequação, certo estrangeirismo em relação ao próprio tempo. Crítica e pertencimento!

Nas artes, o esboço desse caminho tem sido conduzido pela busca do estabelecimento de um diálogo entre as mudanças na formação das sensibilidades e as práticas e os discursos realizados, reforçando reflexões como a de Bourriaud (2009) acerca da forma de expressão necessária à cada época. Um exemplo disso foi a mudança ocorrida na arte moderna ao permitir múltiplos olhares em detrimento de uma perspectiva única. Ou a proposição, também defendida pelo autor, de uma estética relacional em que os artistas oferecem aos espectadores experiências em relação ao comportamento individual ou social em lugar de obras; espaço em que lhes são apresentadas possibilidades de universos no lugar de futuros anunciados.

Compreendendo a pedagogia aplicada ao teatro como um ambiente no qual se atua com a criação de linguagem, entre outras, e ainda que meu foco de discussão não

tangencie a realidade pedagógica em que os estudos do NAPI se inseriram, não há como não me lançar a algumas perguntas a esse respeito.

Se na década de 1960 a reação crítica dos artistas nipônicos ao “corpo ocidental” gerou outra postura em relação à organização da cena, aos modos do corpo se mover e de se relacionar com a plateia, implicando a composição de novos meios para o fazer, como por exemplo, a poética e o treinamento visitados aqui, ao aproximar a ideia de treinamento da ideia de educação, que lacunas existem na formação do artista cênico hoje no Brasil? Que necessidades se apresentam a ele e demais envolvidos neste processo? A que corpo ou corpos reagir criticamente? Que perguntas precisam ser geradas? Que movimentos ainda devem, podem ser feitos no intuito de se evitar mecanizações por um lado e, por outro, a busca do novo pelo novo?

Em termos de prática pedagógica, em que medida ela pode colaborar, fortalecendo/enfraquecendo/modificando, com alguns aspectos da atualidade que redundam ou reforçam as práticas individualistas camufladas com o nome de “ganho de autonomia”? Ou com os processos de informação implicados na produção de resultados, que se distanciam de um exercício processual e continuado, enfatizando escolhas que reforçam a política de uma cultura de consumo e mesmo de precarização do ensino e de barateamento do profissional que se forma? Como pensar os processos pedagógicos em sua estreita relação com o sentido estético do conceito de educação, apresentado por Alschitz (Jan./2012): abrir, deixar aparecer algo que está oculto, dar a responsabilidade ao outro?

5.2. O ator em relação

- Juliana Monteiro: Como você percebe as interrelações treino-criação e treino-apresentação?

- Sabrina Mendes: A relação que percebo é que em ambos há criação.

(Roda de Entrevistas)

Ainda que perceba fragilidades no processo que conduzi com o NAPI referentes ao tempo que lhe foi dedicado – foram realizados apenas dois encontros por semana - e, em alguns momentos, ao modo de enunciar/abordar certos assuntos – como o *Ma*, com todas as suas particularidades -, ao rever os registros de trabalho, notas de

ensaios, relatórios de alunos, entrevistas, noto certas disposições de todos que acompanharam as atividades do núcleo, como a atenção dispensada para a qualidade com que se ocupa e se escuta o espaço de trabalho e o quanto esta atitude pode ser modificadora para quem participa de um evento – do processo de criação às apresentações.

Sobre os modos de composição de uma cena, em seu último relatório, Gabriel Carneiro (2016) retoma alguns dos procedimentos empregados no “processo criativo” do grupo, como a seleção dos materiais trabalhados pelos atores, que utilizaram muito de elementos visuais, resultando no enlace entre os demais elementos de cena e a dramaturgia dos atores. Ele também destaca que o processo de aprendizado no Núcleo não se resumiu à aplicação dos exercícios do método, mas que chegou a resvalar em outras instâncias, como a descoberta, por seus participantes, de necessidades pessoais que deveriam ser consideradas antes do início das atividades coletivas, como a existência de um espaço de preparação individual da jornada de trabalho. A possibilidade de compreender a ideia de presença como concentração, atenção ao que se está fazendo e não como rigidez, ou o entendimento de que a definição de estruturas cênicas, sua manutenção e execução podem ampliar a percepção do ator para a cena e para a ideia de ação, como também lembrou Helena Contente (Roda de Entrevistas, 2016). Ideia sublinhada por Zilvan Lima (Roda de Entrevistas, 2016), uma vez que, ao mesmo tempo em que as formas (as disciplinas) requerem questões específicas, o resultado do acontecimento também é fruto da potencialização de sua energia e de um jeito seu de fazer algo em cena.

Em fases distintas dos estudos, Janaína Trindade relata que para ela “[...] o treinamento Suzuki é capaz de instaurar um espaço-tempo que lhe é próprio”, e “[...] quando realizado em espaços diferentes torna-os mais próximos” (Relatório de processo, 2016). Ela afirma que durante a composição dos exercícios levados a público pode perceber “[...] o trabalho de criar cenas, modificando conscientemente o espaço e o tempo. Partimos de um ponto ou lugar vazio, mas procurávamos perceber do quê era composto esse vazio” (Avaliação de processo, 2016). Sobre o emprego do *Ma*, a atriz o relacionara com um ter de “deixar acontecer” (TRINDADE, Roda de Entrevistas, 2016).

Essa percepção de deixar que o espaço ofereça algo foi reforçada por lesson, pois muito “[...] já está lá, é só abrir a escuta [...] me disponibilizar ao outro [...]” e para o fato de que “meu movimento reverberará no todo” (Roda de Entrevistas, 2016).

Sobre a relação com o espectador na trajetória de uma composição, Trindade afirma que, para “[...] criar um tempo para o espectador, então será preciso moldar o espaço, movimentá-lo em um ritmo, ocupar o espaço em um tempo” (Relatório de processo, 2016).

A trama dessas várias camadas do trabalho foi assim percebida por uma das espectadoras, Giselle Mara, também aluna no curso de Teatro na UFSJ, que assistiu ao primeiro ensaio aberto do núcleo (um esboço do que configuraria o Estudo Cênico I):

Abençoada por uma música vinda do ar, pude reconhecer o toque de uma flauta. A sensação de estar em um ambiente desejável e tranquilo trouxe acolhimento ao público. À minha volta, pude notar tudo: as flores artificiais com um toque delicado, as escadas de pedras que me remeteram a uma cachoeira. [...] Segundos de movimentos me chamavam a atenção. [...] Como não deixar de reparar no barulho provocado pelo arrastar dos pés dos atores? [...] O barulho dos galhos me fez ver como é rica a natureza que nos cerca. [...] Só ouvir. Duplas, trios e solos foram se formando para uma junção de melodias, sejam elas vindas das cigarras, dos galhos; os compassos melódicos criados por lesson, Gabriel e Priscila, o mesmo movimento visto nas mãos da Luciana, nos pés de Helena e no pegar o galho da Priscila e a flutuação do casal Zil e Jan, tudo isso, e muito mais, puderam harmonizar um ambiente, que até então, era apenas lindo. Finalizando, o neutro do corpo com o colorido dos galhos, ressaltaram o movimento e nada mais. É observar apenas os corpos com suas cores e ações. O interessante de toda essa experiência é que não se vê o comum e não se percebe o normal. (MARA, *Feedback* da plateia por e-mail, 2016).

CONCLUSÃO

Iniciei esta pesquisa com o intuito de dar continuidade aos estudos realizados no mestrado, sobretudo de examinar os fluxos entre material técnico e material poético na escritura da cena, sob o ponto de vista do ator. Ao mesmo tempo, interessava investigar modos de composição que suscitasse outras formas de encontro com a cena e meios de criação que pudessem engendrar atos/instantes poéticos ou ao menos suscitar essa possibilidade, já que nem todo poema se fará poesia (PAZ, 1982).

A aproximação da poética de Tadashi Suzuki, a exploração do Método Suzuki de Treinamento de Atores com a retomada de sua base conceitual e a visita que fiz à *Suzuki Company* em Toga foram o começo de meus estudos. Isso me fez incursionar por alguns traços da cultura e do pensamento nipônicos, abrindo um espaço de trocas e de estímulo a novos questionamentos e maneiras de fazer e aprender.

A inter-relação tempo-espaço e os desdobramentos que estruturam o fenômeno teatral, por exemplo, conduziram a uma lógica de operação que transpõe noções de regularidade e linearidade – como causa e efeito, presente, passado e futuro -, por meio do uso de fragmentação, dilatação, sobreposição, aceleração ou inversão nas composições sugeridas/realizadas.

Nesta trajetória também ficou clara a necessidade de especular formas de criação de espaços compartilhados de experiência, ao assumir o espaço como condição de existência e o instante poético como um aqui e agora de suspensões/revelações a entrecortar a realidade imediata, num exercício que pressupõe recuperar o lugar como problema fundamental do teatro e do ator, tomando-o um disparador do acontecimento teatral. Uma busca que extrapola o fluxo cena-espaço-plano da atuação, expandindo-se para as pontes estabelecidas com o espectador.

Investigar este aspecto era questionar as relações estabelecidas pelo *performer* não somente com o espaço (físico), mas com os demais elementos de construção da cena e com as bases geradoras ou os pontos de partida desse diálogo. De um “estar no”, a atenção se volta para um “estar com” e para um “investir-se do espaço e carregá-lo na própria musculatura”, ciente de que a construção de um lugar se efetiva pelas diversas relações estabelecidas com ele e que sua qualidade é determinada pela maneira através da qual o sujeito se dirige às coisas e as percebe. Ou seja: a qualidade da presença do ator também transforma a qualidade do espaço⁵⁵.

Uma particularidade sobre o assunto na poética de Suzuki é o fato de que a pugência desta codependência levou-o à criação de espaços específicos para o trabalho de sua companhia, acabando por revelar outros possíveis procedimentos: a disparidade

55 É preciso ressaltar que discussões concernentes ao diálogo entre o *performer* e o espaço cênico e as trocas que se efetivam entre eles não se restringem ao SMAT. Práticas como Kempô, Contato Improvisação e *Viewpoints*, para citar apenas algumas, atualizam estas especulações, com suas especificidades, distinções, demandas e atribuições.

entre os elementos aproximados (corpo humano e a geometria espacial) como veículo de engendramento de formas e como estruturadora de campos de forças que reverberam na plateia; a cambialidade e permeabilidade entre eles, quando características podem ser compartilhadas a ponto de efetivarem um descentramento do sujeito (a depender das circunstâncias, os sujeitos são outros); e o emprego de uma força centrípeta, expressando receptividade e acolhimento ao outro.

O retorno a estas referências e ao impulso de extrapolar os limites da linguagem para que ela se invista de algo mais, como uma saída a uma percepção mediana da realidade; a retomada da figura do ator como figura catalizadora e desencadeadora dos processos de criação me permitiu discutir e repensar meu trabalho como professora envolvida na formação de *performers*. Vislumbro processos futuros de abertura e de maior escuta ao outro também no âmbito artístico, como a possibilidade de esculpir o espaço via som, culminando com investigações sobre a palavra, não só como professora/diretora, mas também como atriz. Por fim, reforçar um olhar para a cena que tenha como subtexto a intenção de presentear, de desvelar o imaterial e de expressar metáforas ao espectador e a possibilidade de refletir de forma mais acurada sobre a existência.

REFERÊNCIAS

- ABE, Masao. Introducción. In: *Indagación del bien*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.,1995. Traducción de Alberto Luis Bixio.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.
- ALSCHITZ, Jurij. *The vertical of the role. A method for the actor's self-preparation*. Berlin: ars incogita, 2003.
- _____. *40 questions of one role. A method for the actor's self-preparation*. Berlin: ars incogita, 2005.
- _____. *The art of the dialogue. Methods for theatre practice*. Berlin: ars incogita, 2010.
- _____. *Training forever! - Part 1*. AKT-ZENT. Tradução Christine Schmalor. Berlin:Auflage, 2013. Translated by Christine Schmalor.
- _____. *A New Face of the Theatre Teacher: Training as path to the theatre*. Tradução Irina Holmes. S/d.AKT-ZENT. PDF. Acervo da autora.
- ALVES, Rubem. *Variações sobre o prazer*. São Paulo: Planeta do Brasil Ltda, 2015.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Tradução de Teixeira Coelho.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Tradução Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP: Editora Verus, 2007. Tradução de Antonio de Padua Danesi.
- BALAGAN, Companhia de Teatro. *Caixa-livro com treze mapas e cinco "sanfonas"*. Maria Thaís (Org.). São Paulo, 2014. ISBN 9788585 871079.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Espaço e corpo*. Guia de reeducação do movimento. BOGEA, Inês (Org.). São Paulo: SESC, 2004.
- BERQUE, Augustin. *Identification of the self in relation to the environment in japanese sense of self*. ROSENBERGER, Nancy R. (Org.). London: Cambridge University Press, 1992.
- BERQUE, Augustin; SAUZET, Maurice. *Le sens de l'espace au Japon: Vivre, penser, bâtir*. Paris: Éditions Arguments, 2004.
- BIXIO, Alberto Luis. In: NISHIDA, Kitaro. *Indagación del bien*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1995.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Group Communication, 2005.
- BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução

João Wanderley Geraldi. In: *Revista de Educação Brasileira*, Jan./Fev./Mar./Abr./2002, p. 19-28, no. 19. Tradução de João Wanderley Geraldi.

BONFITO, Matteo. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORIE, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris: Actes Sud, 1997.

BORISOVA, Natalia. *A Journey in Theatrical Space I e II – Anatoly Vasiliev and Igor Popov: scenography and theatre*. Moscow. 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Tradução de Denise Bottman.

BOSCO, Sandro. *Meditação para quem acha que não consegue meditar*. São Paulo: Matrix, 2015.

BRANDON, James R. Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method. *The Drama Review*, v. 22, n. 4., NY: New York University Press, dez. 1978.

CAMPOS, Haroldo. *Hagoromo de Zeami: O Charme Sutil*. Colaboração de Darci Yasuco Kusano e Elza Taeko Doi. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. Com a colaboração de Darci Yasuco Kusano e Elza Taeko Doi.

_____. (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1977. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.

CARRUTHERS, Ian; TAKAHASHI, Yasunari. *The Theatre of Tadashi Suzuki*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2004.

CHAPPELL, Wallace. In: ZEAMI, Motokyo. *On the Art of the Nô Drama: The Major Treatises of Zeami*. Tradução J. Thomas Rimer e Yamazaki Masakazu. NY: Princeton University Press, 1984, p. IX.

CRUZ, Doris Rollemberg. *A cenografia além do espaço e do tempo*. 2008. O teatro de dimensões adicionais. Tese (Doutorado). - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2008.

FERNANDES, Sílvia. Um modelo de composição. In: BONFITO, Matteo. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo: Anna Blume, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Tradução Saskya Iris Jain. London/NY: Routledge, 2008.

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo: Editora Perspectiva

S.A., 1991.

GOODMAN, David. *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*. London: East Gate Book/M. E. Sharpe, 1988.

GOMES, Ana Beatriz Pestana. *Um Teatro Filosófico e Uma Filosofia Teatral: Heiner Müller e Hannah Arendt*. 2012. Dissertação (Mestrado), Departamento de Filosofia, Universidade de Lisboa, 2012.

GOTO, Yukihiro. *Suzuki Tadashi: Innovator of Contemporary Japanese Theatre*. Tese (Doutorado), Philosophy, University of Hawaii, 1988.

HAMMAD, Manar. *Expressão Espacial da Enunciação*. Tradução Lauer Nunes dos Santos e Solange Lisboa. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisa Sociosemióticas. Centro Interinstitucional PUC-SP, USP, CNRS. São Paulo: Edições CPS, 2005. Tradução de Lauer Nunes dos Santos e Solange Lisboa.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, Helena Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. Tradução Hiroshi Watanabe. New York: Weatherhill/Tokyo, 1985.

ISOZAKI, Arata. *Dionysus: The Teatro Olimpico and The Daendo Theater*. 2014. PDF. (Acervo de Mattia Sebastian).

JELÉN, Maria Adelina Rennó. *Escola do Desvendar da Voz: um caminho de desenvolvimento através do canto*. 1990. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 1990.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas.

KAWATAKE, Toshio. *Japan on Stage: Japanese Concepts of Beauty as Shown in the Traditional Theatre*. Tradução P. G. O'Neill. Tokyo: 3A Corporation, 1990. P. G. O'Neill. _____ . *Kabuki: Baroque Fusions of the Arts*. Tradução Frank & Jean Connell Hoff. Tokyo: The International House of Japan, 2003.

KOLISKO, EUGEN. *Cantoterapia: oito palestras proferidas em Silesia/Hamburgo, 1934*. Editado por Thomas Adam. Florianópolis: Escola Raphael de Canto e Cantoterapia, 2011. _____ . Considerações sobre a fisiologia e a terapia do canto na Escola do Desvendar da Voz (Posfácio). In: WERBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg. *A Escola do Desvendar da Voz*. Tradução Jacira Cardoso; Jacira de Souza; Maria Regina Arena; Mechthild Vargas. São Paulo: Antroposófica, 2004.

KOMPARU, Kunio. *The Noh Theatre: Principles and Perspectives*. New York/Tokyo, Kyoto:

WatherHill/Tankosha, 1983.

KUSANO, Darci Yasuco. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O Que é Teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. RUIZ, Alice; LEMINSKI, Áurea (Orgs.). São Paulo: Iluminuras, Curitiba/Fundação Cultural, 1998.

LEPECKI, André. *Planos de composição*. Cartografia da Dança. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2010.

LINDOLFO, Alex Sandro. *imagem poética e vídeo: outras margens*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

MACHADO, Vinícius Torres. *A matéria cênica e o tempo de sua percepção: uma proposta de agenciamento teórico*. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo - USP, 2014.

MAGELA, André Luiz Lopes. *A Companhia Ueinzz e a profanação da cena teatral*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2010.

MERTON, Thomas. *A via de Chuang Tzu*. Tradução Paulo Alceu Amoroso Lima. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Tradução de Paulo Alceu Amoroso Lima.

NAGATOMO, Shigenori. YUASA Yasuo's Theory of the Body. In: Symposium "Contemporary Japanese Concept of the Body"- School of Oriental and African Studies, University of London, England, June 5-6, 2006. <<http://astro.temple.edu/~snagatom/YuasaTheoryofBody.pdf>>. Acesso em agosto de 2013.

NISHIDA, Kitaro. *Indagación del bien*. Tradução Alberto Luis Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995.

NÉSPOLI, Elisabeth Maria. *Teatro da Vertigem: construção poética e recepção*. Estudo do campo de tensão que se instaura no encontro da proposição artística com seus receptores. 2015. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo - USP, 2015. vol. 1.

NEVES, João das. Cassandra. Texto da peça (não publicado). 2002. Acervo da autora.

NOGUCHI, Hiroyuki. Filosofia do Kata In: OHNO, Maria Cecília. *Arte no corpo*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2007.

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

OKANO, Michiko. *Ideograma como Metáfora da Cultura Japonesa e Seus Processos de Significação*. 2002. Dissertação (Mestrado) - Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, 2002.

_____. *MA: Entre-espaço da Comunicação no Japão. Um estudo Acerca dos Diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese (Doutorado), Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, 2007.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspeciva, 2008. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001. Tradução de Wladir Dupont.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: AnnaBlume, 2015.

RAQUEL, Fernanda. *Corpo artista: estratégias de politização*. São Paulo: Annablume, 2011.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999.

RINALDI, Miriam. *O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1, 11*. 2005. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo - USP, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARRAZAC, Jean Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. SAADI, Fatima (Org. e Trad.). Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto – 7 Letras/Folhetim Ensaios, 2013.

SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. *Quando técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas Disciplinas de Atuação*. 2009. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo - USP, 2009.

_____. *De impermanências ou do contínuo harmonizar das diferenças: um relato de experiência*. In: ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (Org.). *Marcialidade e a cena: técnicas e poéticas nas relações tradição-contemporaneidade*. ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (Org.) 1ed. Curitiba: Prismas, v. 1, 2016.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHAFER, R. Murray. *Educação sonora*. Tradução Marisa Fonterrada. São Paulo: Melhoramentos, 2009. Tradução de Marisa Fonterrada.

SEBASTIAN, Mattia. *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*. Toga Art Park, Toyama, Japan: Japan Performing Arts Foundation, 2009/2011.

SILVA, Fabiano Rodrigo Lodi da. *Direção teatral na perspectiva de Anne Bogart*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, 2015.

SLAYMAKER, Douglas W. *The Discourse on the Body in The Body in Postwar Japanese Fiction*. London, New York: Routledge Curzon, 2004.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Schwarcz, 1987.

STEELE, Kameron H. Steele. Introduction. In: SUZUKI, Tadashi. *Culture is the Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Tradução Kameron H. Steele. New York: Theatre Communications Group, 2015.

SUZUKI, Tadashi. *Culture is the Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Tradução Kameron H. Steele. New York: Theatre Communications Group, 2015.

_____. *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*. Toga Art Park/Toyama, Japan: Japan Performing Arts Foundation. 2009/2011.

_____. Em entrevista a TRACEY, David. *The theatre of Suzuki*. Catálogo 25th Anniversary of SCOT/10th Anniversary of The Toga Festival. 1992, p. 69-70. (Entrevista a TRACEY, David).

_____. *Troyan women & The origin of the song Kataratachi Nikki*. Toga: SCOT Summer Season, 2014. (Catálogo de programas de peças).

_____. *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Tradução Thomas Rimmer. New York: Theatre Communications Group Inc., 1986.

TAKAHASHI, Yasunari. *Alternative Japanese Drama: A Brief Overview in Alternative Japanese Drama – Ten Plays*. ROLF, Robert T.; GILLESPIE, John K. (Orgs.), Honolulu: University of Hawaii Press, 1992.

VASSILIEV, Anatoli. A note about the role of training. In: ALSCHITZ, Jury. *Training forever!: Part 1*. AKT-ZENT. Tradução Christine Schmalor. Berlin: Auflage, 2013.

YAGYU, Alice Kiyomi. *Do Kyogen ao Quioguem?! Um percurso oriente-ocidente na arte do ator*. 2009. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo - USP, 2009.

YUASA, Yasuo. *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. KASULIS, Thomas P. (Org.). Tradução Nagatomo Shigenori; Thomas P. Kasulis. New York: State University of New York Press, 1987. Nagatomo Shigenori and Thomas P. Kasulis.

_____. *The body, self-cultivation and ki-energy*. Tradução Shigenori Nagatomo; Monte S. Hull. New York: State University of New York Press, 1993.

YUSA, Michiko. The logic of the *topos*. In: *Zen and philosophy: An Intellectual Biography of Nishida Kitaro*. Honolulu: University of Hawaiçi Press, 2002.

ZANOTTO, Ilka Marinho. In: *Ocupação João das Neves*. Org. Itaú Cultural – Centro de Memória, Documentação e Referência. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

ZARRILLI, Phillip B. *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*. London/N.York: Routledge, 2009.

ZAVALA, Agustín Jacinto. *Filosofía de la transformación del mundo: Introducción a la filosofía tardía de Nishida Kitaro*. Zamorra: Mexico, 1989.

ZEAMI, Motokyo. *On the Art of the Nô Drama: The Major Treatises of Zeami*. Tradução J. Thomas Rimer; Yamazaki Masakazu. NY: Priceton University Press, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

Cadernos de anotações da autora

SANTOS, Juliana Reis Moteiro dos (Coord.). *NAPI: treinamentos, mostras e ensaios*. 2016.

_____. *SCOT SUMMER SEASON*. Agosto de 2014. (ouvinte convidada).

_____. *O Japão Que Nos Habita: Presenças, Pontes E Traços*. I Semana Acadêmica Do Curso De Teatro Da Ufsj E I Semana Das Artes Japonesas Da Cena, Outubro, 2014. (Org.).

_____. *Disciplinas e Seminários do PPG IA – Unicamp*. Agosto, 2013 a Março, 2016. (discente).

_____. LODI, Fabbiano. *Intensivo - Método Suzuki de Treinamento para o Ator; O diálogo com o ocidente – uma perspectiva do Método Suzuki no trabalho do ator e sob o ponto de vista da direção teatral*. Universidade Federal de São João del Rei. Abril, 2016. (Org.).

_____. STEELE, Kameron. *Mas allá de Suzuki*. CECIT, Argentina. Maio, 2016. (Participante do Workshop com Kameron Steele e Ivana Catanese).

_____. NEVES, João das. *Palestra de abertura. I Seminário em História, Política e Cena do GPHPC/UFESJ: Teatro e Movimentos Sociais (Palestra de abertura)*. 17/10/2016. (Ouvinte)

Dicionários

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

LAROUSSE. *Le larousse des noms communs*. Grand dicitonnaire de langue française. Paris: Éditions Larousse, 2008.

OXFORD. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. New York/United Kingdom: Oxford University Press, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1999. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.

Entrevistas, consultas e depoimentos

LODI, F. *Entrevista por email*. [22/05/2015]. Entrevista concedida à *Juliana Monteiro*.

CARNEIRO, G.; CONTENTE, H.; CORDÉLIA, M.; LESSON; LIMA, Z.; MAGELA, A.; MORAES, P. de; PESSOA, N.; TRINDADE, J.; TURCHETI, R. *Roda de Entrevistas com os integrantes do NAPI e pessoas que acompanharam sua trajetória desde o início*. [10/11/2016]. São João del Rei, MG.

CHIESA, A. *A relação do ator com o espaço na Balagan*. [21/03/2017]. Entrevista concedida à *Juliana Monteiro* por telefone.

EVARISTO, S. *O ator nos processos de criação de Primeiras estórias e Cassandra*. [20/03/2017]. Entrevista concedida à *Juliana Monteiro* por telephone.

FIRMATO, L. *Feedback da plateia*. [07/07/2016]. São João del Rei, MG.

MAGELA, A. *Feedback da plateia*. [19/08/2016]. São João del Rei, MG.

MARA, G. *Feedback da plateia por e-mail*. [08/07/2016]. São João del Rei, MG.

MORENO, NEWTON. *Sua relação com o espaço como ator, dramaturgo e encenador*. [04/04/2017]. Consulta por telefone por *Juliana Monteiro*.

SALVADOR, Antônio. *A relação do ator com o espaço na Balagan*. [22/03/2017]. Consulta por telefone por *Juliana Monteiro*.

Relatórios e avaliações

CARNEIRO, Gabriel; CARVALHO, Júnio; CONTENTE, Helena; MENDES, Sabrina; MORAES, Priscila; TRINDADE, Janaína. *Relatório de processo*. São João del Rei, MG., 17/10/2016.

SENA, Rayne Silva. *Avaliação de processo*. São João del Rei, MG., 29/06/2016.

TRINDADE, Janaína. *Avaliação de processo*. São João del Rei, MG., 03/11/2016.

Documentos Digitais e periódicos

ABREU, Luís Alberto de; ARAÚJO, Antonio; PEDROSO, Mário; SIVIERO, Sérgio. *A Desconstrução do Espaço Cênico: O Espaço Protagonista*. SESC TV – SÉRIE: Teatro e

Circunstância. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LAHe1_qD_Lo>. Acesso em: 12/11/2016.

A Desconstrução do Espaço Cênico: Profissão cenógrafo. SESC TV – SÉRIE: Teatro e Circunstância. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fwmk3ITApmg>>. SESC TV – SÉRIE: Teatro e Circunstância. Acesso em: 10/06/2016.

ALSCHITZ, Jury. *Enseñar a otros a encontrar su método teatral*. CatedraBergmanUNam. Jan./2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S1QDvY2qzMs>>. Acesso em: 10/10/2016.

_____. *A new face of the theatre teacher - training as path to the theater (s/d)*. Disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/74631108/BUCH/THEATER%20TEXT.4.pdf>>. Acesso em: 10/10/2016.

_____. *Training as Method*. AKT ZENT. Abr./2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ulEpmz4MqvU>>. Acesso em: 10/10/2016.

_____. *Seminário "Diálogos da SP" com Jurij Alschitz*. SP Escola de Teatro. Jan./2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=znEjhsyk8Z8>>. Acesso em: 10/10/2016.

AVELAR, Marcello Castilho. *A apoetose do espaço*. In: *Estado de Minas*, Belo Horizonte, M.G., p. 3. 28/06/1996. Acervo de Simone Evaristo.

ANTUNES, Antonio Salvador Beatriz; OKAMOTO, Eduardo. *Perspectivas do dois: atuação cênica no espetáculo Recusa, da Cia teatro Balagan*. In: *Sala Preta*, v. 13, n. 1, jun 2013, p. 139-153. Dossiê Espetáculo: Recusa. Disponível em: <<file:///C:/Users/Acer/Downloads/57537-73063-1 PB.pdf>>. Acesso em: 20/03/2017.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. S/d. Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. PDF. Disponível em: <<https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poc3agtica-do-espaco.pdf>>. Acesso em: 29/11/2016.

BRANTES, Eloisa; LINKE, Ines. *Diálogos (im)possíveis: espaços e lugares da cena*. In: ASACT n. 1, 2015, p. 110-124. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/anais_cotea/article/view/1242/899>. Acesso em: 20/03/2017.

CIA TEATRO BALAGAN. *Site da companhia*. Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br>>. Acesso em: 24/11/2016.

_____. *Cabras – cabeças que rolam, cabeças que voam*. *Caderno Pedagógico*. São Paulo. PDF. Disponível em: <http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos_pedagogico/caderno_pedagogico_cabras.pdf>. Acesso em: 20/03/2017.

CARVALHO FILHO. José Ernane Carneiro. *O tempo em Bachelard: uma ruptura com o*

continuísmo bergsoniano. *IDEAÇÃO*. In: Feira de Santana, n. 25 (2), p. 57-50, jan./Jun., 2012. PDF. Disponível em: <<https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/11/carvalho-o-tempo-em-bachelard-uma-ruptura-com-o-continuc3adsmo-bergsoniano.pdf>>. Acesso em: 30/11/2016.

CURSO DE TEATRO NA UFSJ. São João del Rei. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/teatro/acesso>>. Acesso em: 08/02/2016.

ESCOLA RAPHAEL DE CANTO E CANTOTERAPIA: Sob os Fundamentos da Escola do Desvendar da Voz. *Site do Curso*. Florianópolis. Disponível em: <<http://www.assagres.org.br/evento.php?codigo=5>>. Acesso em: 10/07/2016.

FREITAS, Alexander de. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. In: *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jun., 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/educacaofilosofia/article/viewfile/296/433>>. Acesso em: 30/11/2016.

Gianni Ratto - a essência da cena. *SESC TV – SÉRIE: Teatro e Circunstância*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QsGQxPMTTqAhttps://www.youtube.com/watch?v=rdj-aYSvEck>>. Acesso em: 10/06/2016.

GOMES, Marcelo Bolshaw. Gaston Bachelard: e a metapoética dos quatro elementos. In: *Estética*. São Paulo. n. 11., ago-dez. 2015. ISSN: 2177-4273. PDF. Disponível em: <<file:///C:/Users/Acer/Documents/doutorado/uspesteticaBACHELARD.pdf>>. Acesso em: 03/02/2017.

KRUEGER, Joel W. *The varieties of pure experience: William James and Kitaro Nishida on consciousness and embodiment*. Disponível em: <<http://www.researchgate.net/publication/228376363>>. Acesso em: 10/09/2016.

KUSANO, Darci Yasuco. Teatro tradicional japonês. In: *Fundação Japão em São Paulo*. 15/02/2013. PDF. Disponível em: <http://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf>. Acesso em: 10/08/2016.

_____. Tradição e vanguarda no teatro japonês. In: *Revista USP*, n. 27, 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28350>>. Acesso em: 09/05/2015.

LODI, Fabiano. A prática do treinamento como atividade sagrada na SCOT: Tadashi Suzuki e o teatro como modo de vida. In: *Urdimento*, v.2, n.25, p.34-48, Dez/2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/current/showToc>>. Acesso em: 25/05/2016.

LYOTARD, Jean-François. O dente, A palma. Tradução do inglês Humberto Issao Sueyoshi. Revisão Tatiana Perez Toledo. Sala aberta. In: *Sala Preta*, vol. 11, n. 1, dez 2011, p. 139-146. PDF. Disponível em: <<file:///C:/Users/Acer/Downloads/57471-72897-1-PB.pdf>>. Acesso em:

13/02/2013. Tradução do inglês Humberto Issao Sueyoshi e Revisão de Tatiana Perez Toledo.

MARTINS, Marta de Cássia. *Tirando os véus*. PDF. Disponível em: <http://www.ouvirativo.com.br/mp7/pdf/tx_am_Marta.pdf> Acesso em: 23/07/2016.

MENCARELI, Fernando. *Ocupação João das Neves 2015*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-sxHHb5_A8A>. Acesso em: 24/11/2016.

MONTEIRO, Juliana. Entrevista com Kameron Steele. In: *Revista Conceição Conception*. Campinas: UNICAMP, v.4, n.1, 2015. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/259/307>>. Acesso em: 01/01/2016.

MOSTAÇO, Edelcio. Um espaço para o devir. Crítica de Cabras – Cabeças que rolam, cabeças que voam, da Cia Balagan. In: *Questão de Crítica*. v. IX, n. 67, Abr./2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/cabras/>>. Acesso em: 24/11/2016.

_____. Vertigem - ética e estética. In: *Questão de Crítica*. Nov./2008. ISSN 1983-0300 Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/11/vertigem-etica-e-estetica/>> Acesso em: 24/11/2016.

NÉSPOLI, Elizabeth Maria. Recepção - Teatro da Vertigem: Uma poética do corpo e suas interações sociais. In: *Revista Sala Preta*, Dossiê Espetáculo, artigo 9, v. 2, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57505/60533>>. Acesso em: 24/11/2016.

NEVES, João das. *Ocupação João das Neves 2015*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/seu-trem-aonde-o-conduz/>>. Acesso em: 24/11/2016.

_____. Para CASSANDRA. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cenicas/cassandra/local.html>>. Acesso em: 25/11/2016.

_____. Para PEDRO PÁRAMO. Disponível em: <<http://www.focoincena.com.br/pedro-paramo?programa=true>>. Acesso em: 24/11/2016.

_____. *Histórias de Guimarães Rosa no FIT*. In: *Diário da Tarde*, Caderno 2, BH/MG, 20/06/1996, p. 15.

_____. Página do diretor no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ojoaodasneves/posts/1041388605901062>>. Acesso em: 24/11/2016.

NISHIDA, Kitaro. *Sobre o autor*. <<https://plato.stanford.edu/entries/nishida-kitaro/>>. Acesso em: 21/04/2017.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *Apocalipse 1.11*, do Teatro da Vertigem: espaços alternativos para um teatro político. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 20, n. 2, maio-ago., 2014, p. 181-196. Disponível em:

<<file:///C:/Users/Acer/Desktop/DOCTORADO/vertigemUFMG.pdf>>. Acesso em: 16/03/2017.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. In: *Revista Sala Preta*, v. 6 (2006), p. 135-143.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57303/60285>>. Acesso em: 20/03/2017.

ROLLEMBERG, Doris. *A cenografia além do espaço e do tempo. O teatro de dimensões adicionais*. In: *O Percevejo online*, v. 4, n. 2, ago.-dez./2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2924>>. Acesso em: 24/11/2016.

SANT, Toni. Suzuki Tadashi and The Shizuoka Theatre Company in New York. In: *The Drama Review*, New York University/Massachusetts Institute of Technology, v. 47, n. 3, 2003. (entrevista). New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

SEBASTIAN, Mattia. Site do diretor. Disponível em: <<http://www.mattiasebastian.com/wp-content/uploads/2014/05/IL-METODO-SUZUKI-Revealing-The-Imaginary-World-of-the-Actors-Body.pdf>> Acesso em: 23/08/2013.

SILVA, F. C. Geografia e poesia lírica: considerações sobre A poética do espaço, de Gaston Bachelard. In: *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 060 - 075, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/80079>>. Acesso em: 12/12/2016.

SUZUKI, Tadashi. *The Lonely Village And Theatre's Mission*. 1986/2014. Disponível em: <<http://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php>>. Acesso em 2014.

TEATRO DA VERTIGEM. Site do grupo. Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br>>. Acesso em: 25/11/2016.

TOGA ART PARK of Toyama Prefecture. Site do local. <<http://www.togapk.net/en/>>. Acesso em: 19/04/2017.

VIANNA, Tiche. Dramaturgia da máscara. (s/d). Disponível em: <http://barracaoteatro.com.br/old/index.php?option=com_content&view=category&id=39:textos-para-consulta&Itemid=57&layout=default>. Acesso em: 10/07/2016.

WATSUJI, Tetsurô. *Sobre o autor*. <<https://plato.stanford.edu/entries/watsuji-tetsuro/>>. Acesso em: 21/04/2017.

ZAMARIOLI, Débora. Implicações criativas de um corpo cênico-marcial. In: *ASACT* n. 1 p. 42-53 2015. Disponível em <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/anais_cotea/article/view/1233/906>. Acesso em: 22/04/2017.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Montagem recria rícola birinto narrativo do texto*. In: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, D10, 01/01/1996, p. 46 Caderno 2, D10. p. 46.

ZILIO, Daniela Tunes. A evolução da caixa cênica: transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. In: *PÓS - Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU USP*, v. 17, n. 27, junho 2010. p. 154-173. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43685/47307>>. Acesso em: 21/03/2017.

APÊNDICE

No último período da pesquisa, vislumbrei a possibilidade de dialogar sobre a relação cena-espaco-ator-espectador com artistas brasileiros, realizando o texto a seguir como um esboço de pontos a serem aprofundados em estudo futuro.

TEMPOS DE REVELAR: OUTRA PERSPECTIVA DE ESPAÇO

A fim de traçar uma ponte com a realidade brasileira, a seguir, trago como referência três artistas/grupos nacionais que igualmente refletem sobre o lugar teatral e o tomam como um dos fundamentos de seus trabalhos: João das Neves, para quem o espaço pode potencializar a ficção; o Teatro da Vertigem, sob direção de Antônio Araújo, que o assume como meio de intervir no espaço urbano, e a Cia Teatro Balagan, dirigida por Maria Thaís, com seu conceito de imagem-espaco, numa abordagem mítica do elemento.

A escolha por esses artistas se deveu tanto por eu ter sido aluna de dois deles e por ter assistido à maioria dos espetáculos citados (do *Primeiras estórias*, na montagem de Campinas, participei como atriz), como pelo interesse que demonstram pelo fluxo cena-ator-espectador, quando rediscutem a função e o lugar deste último no cenário teatral e incursionam por lógicas que explodem as convenções dos espaços fechados e/ou do palco italiano. O espaço cênico não é mais visto como um simples suporte, passando a revelar aspectos do teatro e da cena, da qual também é mais um de seus planos de composição. Além disso, os três diretores estão envolvidos em processos pedagógicos que refletem, entre outros, os caminhos criativos do ator.

Antes de um levantamento historiográfico do assunto ou mesmo de uma investigação sobre a poética específica destes artistas, o diálogo que estabeleci com eles foi conduzido pelo interesse de levantar pistas a respeito de: como as relações com os espaços propostos pela direção dos espetáculos foram colocadas aos atores? Como se deu o trabalho dos *performers* nesse contexto, desde um viés mais preparatório à efetivação das cenas? E quanto à troca a ser instaurada com a plateia? O que levou estes artistas a definirem este ou aquele espaço e seus modos de organização?

1. De espaços para a encenação

Com as mudanças de paradigmas da cena ocorridas a partir do século XX – desde uma reação ao fazer teatral hegemônico, ao drama burguês com seu ilusionismo e separação entre artistas e plateia, passando pelas trocas ocorridas entre o teatro e outras artes, aos modelos de atuação, ideias de encenação e o entendimento de arte num contexto mais amplo -, o espaço cênico deixa de ser visto como um simples “depósito”, onde incidiriam “práticas utilitárias”, para ser considerado como efetivação de uma montagem e expressão de várias de suas camadas sejam elas temporal ou ficcional, imaginária ou sensorial, para falar apenas de algumas.

Como território da encenação, por um lado ele assume uma função operacional e por outro, me diz algo como criadora antes mesmo de ser espaço de criação. Seja pelos meios que o constroem e o organizam; pelos modos de intuí-lo; pela história, pelas memórias, trabalhos e afetos que abriga (FERRARA, 2008), estar nele e com ele implica o estabelecimento de dinâmicas de troca⁵⁶.

A natureza mista do espaço - receber algo/deixar-se revelar - é revisitada por Milton Santos (2008) quando o apresenta como um conjunto indissociável de sistemas de objetos (conjunto de fixos) e sistemas de ações (conjunto de fluxos), regido pelo que chamou de lógica da instalação ou da realização das ações: o espaço é formado por objetos organizados e acionados segundo essa lógica. Conforme o geógrafo, é o espaço que determina os objetos que incidem sobre ele, bem como convoca ações a acontecerem; para ele, o espaço é sempre um presente, uma situação única. Em uma relação com o pensamento de Bachelard, o autor reitera que ao chamar para si uma ação, o espaço retém igualmente o tempo, constituindo-se numa “acumulação desigual de tempos” (SANTOS, 2008, p. 103), pois o tempo que ali se detém é o da simultaneidade de ações, do pluralismo dos acontecimentos.

⁵⁶ Vale lembrar que a incorporação do espaço como matéria de criação também tem sido discutida nas artes cênicas a partir de conceitos como o *site specific* que, como afirmam Eloisa Brantes e Ines Linke,

[...] designa criações/realizações cênicas (teatro, dança ou performance) baseadas em materiais, movimentos corporais, ações, dramaturgias, sonoridades e visualidades que emergem do estreito diálogo dos artistas com as especificidades do lugar escolhido não unicamente como local da apresentação, mas também como meio de criação. [...] as interações cena – espaço específico – envolvem procedimentos e proposições que lidam com diversas camadas temporais, sensoriais e simbólicas do que está contido no lugar. (2015, p. 113).

Em seu antitratado de cenografia, Gianni Ratto (1999, p. 60-62) chama a atenção para essa natureza do espaço da cena, ao observar que o acompanhamento dos ensaios torna evidente que o deslocamento dos atores altera a tridimensionalidade do “palco”, pois são eles que “determinam o desenho final de nosso cenário”. É preciso, como diz, “[...] não ter medo do espaço; [é preciso] tentar mergulhar nele procurando identificar seus valores e as sugestões que dele podem derivar” (grifo meu).

Sobre o deixar-se afetar pelo espaço, o ator Sérgio Siviero, ao comentar seu primeiro contato com o Carandiru, presídio paulistano ainda ativo por ocasião da montagem de *Apocalipse 1.11* pelo Teatro da Vertigem (SP), relata como o espaço lhe imprimiu um comportamento, pois: "Você não entra no Carandiru com a mesma expressividade com que vai a um *shopping center*. A expressividade do corpo... por si só ela já é diferente. Me lembro da relação emocional ao entrar no Carandiru, [...] de ver como existia vida naquele espaço"⁵⁷.

No tocante às questões cenográficas do ponto de vista de sua história e sua inter-relação com o espaço da cena, houve um trânsito claro das realidades mais decorativas, ilustrativas e representativas, como as que faziam uso de painéis pintados ao fundo da cena, para os estudos que permitiram a concretização da tridimensionalidade do palco ao jogar com volumes e planos como complemento dramático da concepção do espetáculo, como são as propostas desenvolvidas a partir dos experimentos de Gordon Craig e Adolph Appia no início do século passado.

Por outro lado, houve quem, posteriormente, verticalizasse as questões acima num outro sentido, em montagens que passam a prescindir da fábula ou mesmo de uma significação, priorizando a “criação de camadas de sensações indutoras de uma atmosfera potente” (MACHADO, 2015, p. 30), com a exploração da matéria cênica como potencial afetivo (espaço, figurinos, sonorização, texto, iluminação, objetos e demais elementos da cena) e a composição como “composição com forças”. Isso pode ser encontrado nos trabalhos do encenador Heiner Goebbels, para citar um exemplo, em que o artista ao fazer uso da palavra, atenta para os “elementos musicais no texto” ou “para a forma física que o texto aparece na página” (Idem, p. 57).

⁵⁷ Fala do ator em *A Desconstrução do Espaço Cênico: O Espaço Protagonista*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LAHe1_qD_Lo>. Acesso em: 12/11/2016.

No contexto brasileiro, as relações entre encenação e espaço têm sido investigadas de modos distintos. Nos casos a seguir, este diálogo sustenta o interesse de que o público participe de ideias (numa instância ficcional e/ou conceitual e temática) previamente estabelecidas pela direção, reveladas na geometria (formato) adotada pela cenografia, na pregnância de sentidos do espaço escolhido para a encenação ou nos modos de organizá-lo, uma vez que o espaço é assumido como um dos fundamentos de trabalho.

2. João das Neves e a narrativa dos espaços⁵⁸

João das Neves reitera seu interesse em explorar outras possibilidades para o diálogo entre palco e plateia, ou mesmo entre cena e palco, ao propor espaços alternativos para a realização de alguns de seus espetáculos, como as adaptações que fez para as obras literárias homônimas: *Primeiras estórias* (1992 e 1995), a partir de dez contos do livro de João Guimarães Rosa; *Pedro Páramo* (2001), da novela de Juan Rulfo; e *Cassandra* (2002), com base no texto de Christa Wolf, apresentadas respectivamente no Parque Ecológico Lagoa do Nado (Belo Horizonte, MG) e no Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim (Campinas, SP); no Túnel do Bairro Capitão Eduardo (Belo Horizonte, MG) e na Pedreira do Chapadão (Campinas, SP).

⁵⁸ As fichas técnicas dos espetáculos referenciados com fotos neste capítulo encontram-se nos ANEXOS.



Fig. 60 - Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim: Casarão central, Lago e Tulha que abrigaram parte das cenas do *Primeiras estórias*. Fotografias de Wilson Houck Jr.

Com essas escolhas, o diretor relembra que "[...] o teatro não nasceu em espaços fechados: nasceu nas festas populares, onde as pessoas se embebedavam, amavam, cantavam, dançavam". Para ele, ir para outros lugares seria uma resposta do próprio teatro ao tédio que gerou ao imitar a televisão, um ato de "[...] voltar às suas origens, arrebatando os espaços, reencontrando sua verdadeira forma de ser teatro, uma forma mais vigorosa, mais bonita"⁵⁹.

A crítica e pesquisadora teatral Ilka Zanotto lembra que nos anos de 1970, das Neves parte do espaço cênico “para burilar o som e a fúria” na montagem de *O último carro* (direção, texto e cenografia dele e menção honrosa na Quadrienal de Praga), encontrando o mesmo pressuposto para transpor à cena o “[...] labirinto narrativo de abissal riqueza, aparentemente inextricável e irreduzível à lógica do palco” de *Primeiras*

⁵⁹ João das Neves. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cenicass/cassandra/local.html>>. Acesso em: 25/11/2016.

estórias, em referência à montagem apresentada em Campinas⁶⁰ (ZANOTTO, Ilka. Montagem recria rico labirinto narrativo do texto. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 01 de janeiro de 1996, Caderno 2, D10. p. 46).

Se um livro de contos leva a um movimento de leitura que o difere de outros - “Você pode ler a primeira história e depois a última. Pode ler hoje e só retomar daí uma semana.” (NEVES, João das. Histórias de Guimarães Rosa no FIT. Diário da Tarde. Caderno 2, 20/06/1996 BH/MG, p. 15) -, a encenação propôs ao espectador movimentação análoga e concretizou esse *labirinto narrativo* tanto pela maneira como dispôs as cenas no parque, como mostra o mapa abaixo⁶¹, como pelo fato de que a plateia poderia construir seu próprio roteiro ao escolher a cena que iria assistir primeiro e ao ter de voltar ao menos duas vezes para assistir ao espetáculo inteiro⁶². Soma-se a isso o tratamento que o encenador deu a cada uma das cenas – ora narradas, ora cantadas ou também dançadas -, pontuadas, como nos contos de Rosa, por uma expressão divertida e cômica ou por um caráter lírico, realista, dramático ou narrativo.

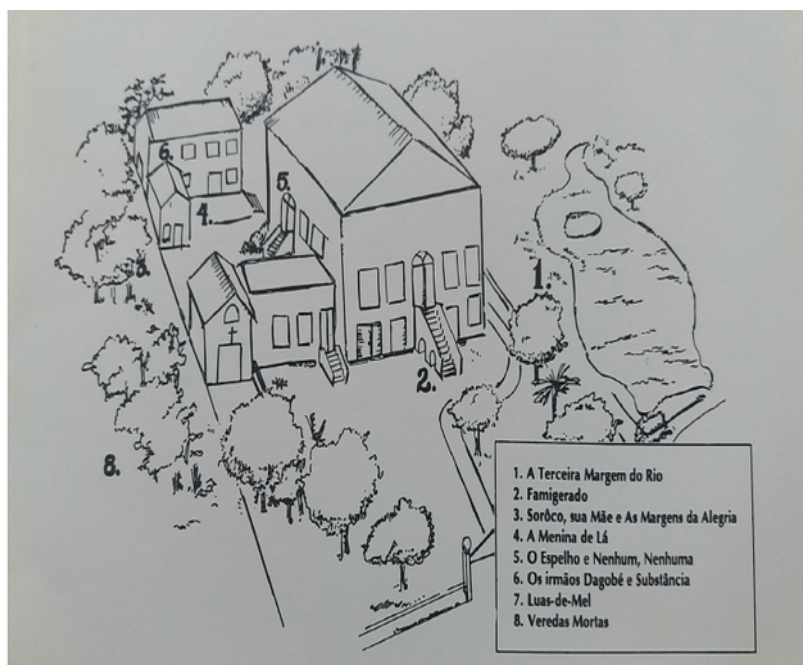


Fig. 61 - Mapa das cenas de *Primeiras estórias* no Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, Campinas.
 Acervo de Simone Evaristo.

60 Em Campinas, a montagem de *Primeiras estórias* foi realizada com os alunos da 7a. turma do curso de Artes Cênicas da UNICAMP como espetáculo de formatura em 1995. Em 1996, o grupo a apresentou no Festival Internacional de Teatro (FIT) de BH, na mesma Lagoa do Nado que abrigara a montagem mineira da peça em 1992.

61 Este mapa refere-se apenas à disposição da montagem de Campinas.

62 Dos contos adaptados, dois eram assistidos por um público restrito, mediante distribuição aleatória de senhas. Quanto aos outros, dois aconteciam ao mesmo tempo.

Neste contexto, a escolha do espaço tornou-se fator determinante também para cada um dos contos adaptados, fosse como um meio de inserção da plateia no universo de Rosa, fosse para a constituição e poetização do próprio universo narrado. Em *A terceira margem do rio*, por exemplo, realizado à beira do lago no início do anoitecer, sob a luz ainda natural do dia, enquanto o narrador contava sua história envolvendo a partida do pai numa travessia de anos dentro de um pequeno barco, o público avistava uma canoa sumir pouco a pouco dentro da mata enquanto o céu escurecia. De lá para a próxima cena, todos seguiam em procissão: o coro de atores, entoando um canto de autoria de Rufo Herrera, em um trajeto iluminado por velas que haviam sido distribuídas à plateia no início da peça. Em crítica sobre a “apoteose do espaço”, Marcello Avellar menciona que a montagem levou “[...] ao extremo as ideias de espaço total e do espetáculo itinerante [...]. O resultado é o êxtase, o esquecimento do tempo, o mergulho absoluto do espectador no universo dos contos” (AVELAR, Marcelo Castilho. A apoetose do espaço. Estado de Minas, Belo Horizonte, p. 3 a, 3f. 28/06/1996).

Para muitos a montagem é lembrada como interativa. Regida por uma dinâmica coral, em várias cenas o público era tratado como mais um morador daquele lugar, convidado a testemunhar seus acontecimentos em conversa direta e próxima com os atores, os outros moradores da região. Fernando Mencarelli, diretor, pesquisador e professor de teatro, fala do espetáculo como um evento e como uma grande instalação que, “[...] em se tratando de um espetáculo teatral, foi algo fora do comum, fora do cotidiano... Ou mesmo de um projeto cultural”⁶³. Como espectador, a memória “[...] ainda é bastante viva, [...] daquilo que eu pude perceber como atmosfera e como possibilidade do teatro de instituir tanto experiência estética quanto crítica, quanto vivência coletiva” (idem)⁶⁴.

63 Depoimento de Fernando Mencarelli sobre a montagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-sxHHb5_A8A>. Acesso em: 24/11/2016.

64 Em algumas apresentações, o espetáculo chegou a reunir em média 1000 pessoas.



Fig. 62 – Pedro Páramo⁶⁵.

Se a busca por um olhar poético sobre a vida e o ser humano foi o foco em *Primeiras estórias* (NEVES, in. SANTOS, 2016), o impulso de criação dos outros dois espetáculos citados do diretor remete metaforicamente à realidade e à necessidade de se refletir sobre ela, a ponto de gerar novas formas de agir em quem participava dos espetáculos.

O convite a um mergulho no “túnel do tempo” levou os espectadores de *Pedro Páramo* a entrarem no túnel do Bairro Capitão Eduardo em Belo Horizonte para uma visita a “nossa Comala particular”, “[...] uma cidade onde o tempo oscila entre o passado e o presente”. Nesse lugar, “[...] opressores e oprimidos são aqui igualados no desespero do desamor que atinge a todos, indistintamente [...]”, para, talvez, assim, “[...] encontrar o elo perdido de uma humanidade ainda capaz de amor e solidariedade. Apesar de tudo.”⁶⁶.

⁶⁵ Montagem de formatura dos alunos do CEFART - Palácio das Artes de Belo Horizonte, MG. 2001.

⁶⁶ João das Neves (texto retirado do programa original do espetáculo). Disponível em: - <<http://www.focoincena.com.br/pedro-paramo?programa=true>>. Acesso em: 12/11/2016.



Fig. 63 – Pedro Páramo.

Nos registros do espetáculo é possível perceber a sobreposição de tempos históricos na distinção que existe entre espectadores e atores devido à customização dos seus trajés; a hierarquia entre as figuras, pela utilização de barris como palanques/plataformas onde personagens se posicionam; o uso de cavalos em cena e a abertura do túnel para a vista de uma parte da cidade com seu aspecto atual.

Em *Cassandra*, o local escolhido foi o paredão de pedras da Praça Ulisses Guimarães, que fica na Pedreira do Chapadão em Campinas. A escolha corrobora uma das rubricas iniciais do texto de Neves que menciona ruínas, desmoronamento e corpos/atores que surgem em meio a elas⁶⁷. Essas indicações se ligam ao que o elenco registrou no início do processo de criação do espetáculo: que perguntássemos e percebêssemos “[..] quão fortes são as muralhas que cercam a nossa Tróia. E também daquelas que cercam a nós próprios”, a fim de refletirmos “[...] sobre as ruínas humanas, sobre nossa decadência de bens materiais ou morais, sobre nosso desmoronamento”⁶⁸.

⁶⁷ Acervo da autora.

⁶⁸ Texto dos alunos das Artes Cênicas da UNICAMP, sobre o processo de montagem de *Cassandra*. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cenicass/cassandra/apresentacao.html>>. Acesso em: 12/11/2016.



Fig. 64 – Chapadão da Pedreira para *Cassandra*⁶⁹.

Simone Evaristo (2017), atriz de *Primeiras estórias* e *Cassandra*, além de assistente de direção neste último, relembra que o diretor, coincidente ou intencionalmente, levou os espetáculos para lugares que se encontravam em situação precária e que, ao serem ocupados pelo teatro, trouxeram o olhar da cidade de volta para eles. Em Campinas, o Parque Ecológico corria o risco de ser loteado e a Pedreira encontrava-se em estado de abandono; em Belo Horizonte, o túnel do Bairro Capitão Eduardo muitas vezes servia de local de despejo de cadáveres por ser passagem entre dois pontos de risco da localidade.

Reforço que o teor político dos trabalhos de João das Neves, explicitado inclusive nos temas abordados como nessas duas últimas montagens, não prescinde do destaque dado ao teor poético do que é posto em cena, pois “[...] é preciso compreender o seguinte: você está lidando com arte. Então, antes de qualquer coisa, qualquer obra, quer seja política ou não, tem que ser uma obra de arte. Se não, ela não tem a menor eficácia”⁷⁰.

3. A intervenção na pólis do Teatro da Vertigem

A dimensão pública do teatro passa a ser vista pelo Teatro da Vertigem como um princípio de trabalho já em sua primeira montagem, *O Paraíso perdido* (1992), quando

⁶⁹ Espetáculo de formatura da 16ª turma do curso de Artes Cênicas da UNICAMP.

⁷⁰Fala de João das Neves. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/engajado/>>. Acesso em: 12/11/2016.

o grupo percebe o poder de interferência do teatro na cidade em virtude do movimento que este espetáculo causou à época, por ter sido apresentado em uma igreja (Santa Ifigênia). Subsequentemente, com a criação do que ficou conhecido como a Trilogia Bíblica, composta ainda de *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1.11* (2000), é que a poética e a identidade do grupo são formadas pela “[...] escolha de ambientações carregadas de sentidos fortemente impressos no imaginário coletivo” como uma igreja, um hospital e um presídio, que abrigaram, respectivamente, os espetáculos acima citados (NÉSPOLI, 2012, p. 2).



Fig. 65 – *O Paraíso perdido*. Fotografia de Claudia Calabi.

A partir disso, outra ponte começa a ser traçada pelo grupo: além dos espaços, haveria uma relação entre os trabalhos e as questões vivenciadas nos momentos em que eles foram montados.

O dramaturgo Luís Alberto de Abreu⁷¹ fala da ocupação do hospital Humberto Primo, em *O livro de Jó*, num momento em que o sistema de saúde passava por

⁷¹ Fala do dramaturgo em *A Desconstrução do Espaço Cênico: O Espaço Protagonista*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LAHe1_qD_Lo>. Acesso em: 12/11/2016.

dificuldades econômicas. O hospital, localizado na avenida Paulista, um dos centros financeiros da cidade de São Paulo, acabava por espelhar esta realidade, com alas inteiras fechadas e abandonadas. Outro exemplo é *BR-3* (2006), montado a céu aberto num percurso de alguns quilômetros pelo rio Tietê, com a participação de cinco embarcações e o propósito de se discutir a identidade nacional: uma “identidade que se dá na destruição e pela destruição”⁷². Para o diretor do grupo, Antônio Araújo, o rio era a melhor materialização “do que um projeto de modernidade fez” (idem).

A crítica Elizabeth Maria Néspoli (2012, p. 2) destaca que, “[...] ao criar encenações fora dos edifícios teatrais o grupo busca alterar por tensionamento o equilíbrio entre ficção e realidade, representação e presença”. Ou como observa Flávia Almeida Vieira Resende (2014, p. 185b), existe um convite para adentrar as “significações prévias/memórias históricas” destes outros espaços e “ressignificá-los também a partir da obra espetacular”.



Fig. 66 – *Apocalipse 1,11*. Fotografia de Otávio Valle.

72 Fala do diretor em *A Desconstrução do Espaço Cênico: O Espaço Protagonista*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LAHe1_qD_Lo>. Acesso em: 12/11/2016.

Para o cenógrafo Mário Pedroso, as escolhas dos espaços e dos materiais que compõem as peças do Vertigem são guiadas pela teatralidade que pode ser extraída do seu cotidiano, pela materialidade e força que imprimem. Em *O livro de Jó*, o lixo hospitalar (macas, refletores cirúrgicos) serviu-lhes de cenário e objetos de cena. Sua preocupação nessas ocasiões trata de "[...] como realizar essa relação permeável com a cidade e, ao mesmo tempo, transportar a pessoa para uma realidade outra"⁷³. E toma como paradigmas dessas escolhas o diálogo com a cidade, a carga semântica do lugar, o texto e a construção narrativa e, "claro, a forma que traduz tudo isso", optando pelo lugar não por seu exotismo ou por seu caráter estético, mas por seu sentido (idem).

Do início da trajetória do grupo até a estreia de *Bom Retiro, 958 metros* (2012), diz-nos Néspoli (2015, p. 60) que "[...] a ocupação do espaço público pela encenação vai se ampliando e atravessa cada vez mais intensamente a ficcionalidade, provocando seu esgarçamento". Apenas com a ocupação do espaço é que outras camadas de sentido aparecem. Sérgio Siviero⁷⁴ comenta a cena final de *Jó*, quando o personagem título em conversa com a matriarca cria uma relação de poder e hierarquia evidenciada em função da posição dos atores: ambos estão no vão de uma das escadarias do prédio, localizado em um dos *halls* do hospital, no entanto, *Jó* estava no terceiro andar e ela no térreo.

Araújo⁷⁵ ressalta que o viés crítico da ocupação de um espaço deixa de ser apenas uma interferência estética e formal do teatro quando cria tensão com a realidade, atravessando-a temática e geograficamente, sendo este o mote para o reconhecimento da dimensão política do trabalho do grupo.

4. O espaço mítico ou a imagem-espaço na Cia. Teatro Balagan⁷⁶

73 Fala do cenógrafo em A Desconstrução do Espaço Cênico: O Espaço Protagonista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LAHe1_qD_Lo>. Acesso em: 12/11/2016.

74 Fala do ator em A Desconstrução do Espaço Cênico: O Espaço Protagonista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LAHe1_qD_Lo>. Acesso em: 12/11/2016.

75 Fala do diretor em A Desconstrução do Espaço Cênico: O Espaço Protagonista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LAHe1_qD_Lo>. Acesso em: 12/11/2016.

76 As citações referentes à Cia. Teatro Balagan, quando retiradas do livro escrito pela companhia em 2014, seguirão o padrão de notação adotado pelo grupo. O livro é composto de "mapas", "sem páginas numeradas e sem hierarquia de textos ou conteúdos", segundo informação disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos/livro-balagan/>>. Acesso em: 04/12/2017. Assim, elas virão entre aspas, seguidas da data da publicação e dos nomes dos autores entre parênteses, que também registrei conforme a publicação original: suas iniciais em maiúscula separadas por barra (/). Os mapas que mais utilizei para este trecho foram: *Espaço; Voz e Verbo; Ator*.

Dirigida por Maria Tháís e tendo como um de seus fundadores o cenógrafo e figurinista Márcio Medina, a Cia Teatro Balagan tem no espaço o cerne de suas investigações. Definir a “imagem-espço” é elementar para suas criações, uma vez que o que se estabelece com ela não é um campo de situações, “[...] mas uma condição territorial que carrega certos atributos míticos”. Nessa área comum, os imaginários dos artistas envolvidos numa montagem se encontram para decidir “a natureza dos seres que habitarão a obra” (ND/MT, 2014).

Em *Sacromaquia* (2000), a imagem-espço inicial é a de um espaço sagrado, fundado na imagem de verticalidade, circularidade e clausura feminina. O seu oposto, a de uma horizontalidade labiríntica para a ideia da clausura do masculino, se concretizaria em *Tauromaquia* (2004).



Fig. 67 – *Sacromaquia*. Fotografia de Alexandre Catan.



Fig. 68 – *Tauromaquia*.
Fotografia de Alexandre Catan (Catálogo) e Raul Camilo do Valle (Espetáculo)

No entanto, para Medina, o diálogo da cenografia é em primeiro lugar com o

espectador e com uma questão de fundo, levada a todos os demais artistas e que diz respeito a *como a obra se dá a ver*.

Em *Prometheus, a tragédia do fogo* (2011), “[...] o entendimento de espaço [estava] calcado na ideia de temporalidades sem causa e efeito, não cronológicas, porém simultâneas” (AM/MT/ND/BS, 2014). Essa ideia se materializou nas quatro grandes cortinas dispostas em cruz no espaço que, conforme se movimentam, dividem a plateia em diferentes quadrantes. Apenas quando as cortinas se reúnem no centro, é que o espectador tem uma visão geral do trabalho. Ao contrário, o espaço sonoro é que se dá à exploração. Com esta proposta, testava-se “[...] um modo de revelar a obra ao espectador [...], que materializava as separações de mundos provocadas pela ação de *Prometheus*”. Para o cenógrafo, pode-se “[...] assistir a *Prometheus* de quatro perspectivas, como quatro histórias diferentes” (idem).

Assim como nesta montagem, em outros espetáculos da companhia os espaços internos são moventes, se transformam ao longo da apresentação, constituindo-se em “verdadeiro elemento narrativo”, entendendo-se que “mudar o espaço é de alguma forma agir no tempo” (AM/MT, 2014). Em *Tauromaquia* se estabelece a ideia de um espaço infinito em que se perde a referência do que é chão, céu e fundo. A mobilidade interna é sugerida por uma lona no chão que assume algumas vezes “o caráter de montanhas moventes” por meio de cabos que a suspendem e lhe imprimem verticalidade. Em *Recusa* (2012), a mesma ideia de mobilidade dos elementos do cenário procura oferecer ao espectador uma “visão segmentada, como se ele mudasse várias vezes de lugar na plateia” .

Essas premissas de trabalho parecem ter se radicalizado em *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rodam* (2016). Dividido em quatro partes, o espetáculo aborda a relação entre Guerra, Festa e Fé, com textos de Luís Alberto de Abreu, “[...] que não mantém entre si uma relação temporal ou causal, própria das formas dramáticas, mas compõem uma espécie de *dramaturgia espacial*” proposta por ele e por Maria Thaís, com o espaço cênico assumido como “o lugar território”, “[...] onde a escritura da cena (que) se desenha adquire significados e se transforma a partir da presença dos atores, de todos os elementos da cena e do público, que dele é parte integrante” (grifo dos autores)⁷⁷.

⁷⁷ Texto sobre o espetáculo. Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/espetaculos/cabras/>>.



Fig. 69 – Recusa. Fotografia de Alexandre Catan.

Como dito antes, as especulações sobre o tema espaço-cena e mesmo o uso de espaços alternativos ou não convencionais recaem sobre a necessidade de transgredirem as convenções de um palco italiano ou de um espaço fechado, mas também de ressignificá-los e também a dimensão pública do teatro, redefinindo o lugar do espectador neste fenômeno.

Os artistas acima, ao adotarem o espaço como mais um atuante que se dá a ver e revela a obra, propõem um olhar diferenciado da plateia sobre a cena e colocam em jogo modos de perceber e de agir, além das expectativas quanto ao fazer/ver. Sob essa lógica, outras formas de conduta são abrigadas, como uma liberdade maior do espectador de ir e vir (no caso dos espetáculos apresentados em locais abertos) e um senso de coletividade que se evidencia pelo potencial ampliado do espectador em reconhecer-se ao ver e ser visto.

Tomando novamente *Primeiras estórias*, destaco o fato de o espectador montar seu roteiro e de João das Neves propor como cenário uma paisagem distante da realidade urbana e assim inserir o público no universo roseano, gerando a escolha por parques que embora localizados no perímetro urbano, não estavam na área central das cidades em que o espetáculo se apresentou, pedindo da plateia uma organização prévia para chegar até o local. A montagem que em grande parte acontecia a céu aberto e com a

Acesso em: 12/11/2016.

plateia em pé começava no início do entardecer e terminava à noite, permitindo a experiência da passagem de um tipo de iluminação para outra. Da maneira como foi concebida era preciso que o espectador fosse assisti-la pelo menos duas vezes para poder ter uma noção do todo. Conceitualmente, a disposição da encenação no parque refletia o gênero textual do livro de Rosa.

No Teatro da Vertigem, o destaque que os espetáculos do grupo deram à concretude dos espaços escolhidos como palco, por meio da exposição de sua arquitetura, memória e realidade histórica, somada aos estímulos de ordem sinestésica e à afetação da plateia resultante da exposição a eles, reforçam a intenção de Araújo de acentuar a experiência para a audiência e de traçar uma conexão direta entre teatro e realidade social.

Maria Thaís - assim como das Neves o fizera - alude à ideia de espaço aberto como uma das questões de fundo na busca dos territórios de imagens para as montagens da Balagan. Essa opção propunha “[...] um princípio do teatro em sua origem, quando a imaginação colaborava com a arquitetura e (naqueles espaços), inventava mundos” (AM/MT, 2014).

A discussão desses artistas suscita também questões relacionadas à duração dos processos de produção, pesquisa e criação dos trabalhos citados, que nestes casos levaram de um a três anos para serem concluídos.

Assim como há especificidades na abordagem dos espaços, há também no trabalho do ator: espaços distintos requerem modos diferentes de agir – perceber/dialogar; de um simples posicionar-se a um como se dirigir à plateia.

Nas encenações de João das Neves existe um texto a ser explorado e um início de processo que privilegia jogos, brincadeiras e descobertas simples para a manutenção de um bom ambiente de trabalho. No começo da montagem, elenco e equipe realizam experimentações com o texto, construção de personagens e proposição de cenas, além das escolhas dos formatos e espaços onde podem acontecer (EVARISTO, 2017).

No processo de criação de *Primeiras estórias* em 1995, a incursão inicial dos atores pelo universo proposto (período que antecedeu a montagem do espetáculo propriamente dito e a chegada da adaptação de das Neves para o texto de Rosa e que foi

realizado no barracão do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP) teve como porta de entrada a transposição dos contos para quatro formatos: o elenco foi subdividido em pequenos grupos que deveriam abordar cada um um conto, segundo os seguintes passos: traduzi-lo ritmicamente com uso de bastões; depois, corporalmente; sonoramente e, por fim, destinar-lhe um local (qualquer lugar do departamento) organizado como uma instalação que deveria levar em consideração o ponto de vista do espectador. Por último, tudo deveria ser entrelaçado e acrescentadas algumas frases do texto original de Rosa.

Refletindo sobre as conexões e maneiras de escuta do outro, que mais tarde se fariam presentes nos momentos improvisados do espetáculo – especialmente em *Os irmãos Dagobé* - e na lida com um espaço tão distinto como o do Parque Ecológico⁷⁸, destaco que havia um exercício contínuo de composição dos personagens que fariam parte das cenas corais por meio de exercícios de imitação de figuras vistas na rua pelos atores; elementos de musicalização e improvisação sonora, conduzidos por Ivan Vilela; além de um trabalho de preparação que solicitava continuamente a nossa atenção para as diversas relações/construções “palco-plateia”, coordenado por Verônica Fabrini. Poderíamos estabelecer este encontro numa sala retangular, na qual elenco e espectadores se misturassem sem que houvesse um local expressamente definido para se posicionarem; ou a possibilidade de os espectadores ocuparem o mezanino para assistirem à cena que aconteceria num plano mais baixo (ou o contrário); ou a proposição de cenas a céu aberto que se davam em roda num gramado à frente do barracão.

Miriam Rinaldi (2005, p. 8), atriz por oito anos do Vertigem, em fala sobre a construção do espaço pelos atores no processo de *Apocalipse 1,11*, refere-se principalmente ao reconhecimento da arquitetura do presídio ocupado pela encenação e “[...] à apropriação e ao aprimoramento de partituras corporais específicas em cada cena-espço”.

A atriz também relata que a cada espetáculo do grupo os exercícios ou técnicas empregadas dependem das demandas do momento. Para *Apocalipse* em

⁷⁸ A montagem do espetáculo teve início no começo do primeiro semestre de 1995. Por volta do final de setembro e começo de outubro toda a equipe passou a ocupar diariamente o Parque Ecológico de Campinas.

particular, a capoeira de angola, o kempô e a meditação funcionaram “[...] como uma preparação, física e mental, para enfrentar o peso do tema, a aridez da arquitetura do presídio e as forças que participam desse jogo: o corpo-vivo-do-ator versus o corpo-espaço-abandonado” (RINALDI, 2005, p. 50).

Especificamente sobre a entrada dos atores no presídio depois de um período grande de trabalho numa sala de ensaio nas dependências da Oficina Cultural Oswald de Andrade em São Paulo, Miriam cita cinco etapas, adotadas pelo diretor: uma primeira etapa, voltada ao reconhecimento sensorial do espaço pelo elenco; a segunda etapa, destinada ao personagem no espaço; a terceira etapa, incluindo improvisação de situações para a inserção do universo do espetáculo naquele local; a quarta etapa, com a improvisação da estrutura e o jogo do texto no espaço; e a quinta etapa, dedicada à definição de percurso - exploração plástica e simbólica da montagem, quando adaptações foram necessárias - “Se antes (o ator) entrava em cena andando no chão plano, agora deveria entrar numa frenética descida pela escada, por exemplo. Sua sensibilidade estava em diálogo com a nova situação. Consequentemente, o tempo-ritmo das cenas mudou frente às novas dimensões do espaço e à extensão dos percursos” (RINALDI, 2005, p. 152).

Segundo Rinaldi, nesse processo o grupo utilizou como princípio de trabalho um dos *Viewpoints* de espaço, a *Arquitetura*⁷⁹. “[...] à medida que propôs uma alteração do movimento a partir do diálogo com o espaço” (2005, p. 161). A atriz completa que a “[...] criação a partir da arquitetura, de um espaço carregado de valor simbólico, também define o trabalho do ator, que usa sua irradiação como gatilho imaginativo” (p. 162).

Na Balagan, a inter-relação ator-espaço aparece explicitamente na presença e na intervenção continuadas de Medina nos processos de montagem do grupo. Newton Moreno (2017), que participou como ator em *Sacromaquia*, relembra que os *performers* eram estimulados a considerar de onde a audiência os assistiria o tempo todo e a propor cenários ao improvisarem o tema da peça. Assim como o material levantado por eles

⁷⁹ Resumidamente, os *Viewpoints* é uma técnica de improvisação, que enfatiza o entrecruzamento de Tempo e Espaço. Criada por Mary Overlie a partir de experimentos entre a Dança e outras linguagens, mais tarde, foi desenvolvida e sistematizada pela diretora Anne Bogart. A *Arquitetura* abarca a exploração do espaço pelo ator em termos de forma (linhas e curvas, expansão e recolhimento) e a estrutura do local explorado, bem como sua textura, luminosidade, cor, materiais de que é feito, dentre outros. Para mais informações, ver: BOGART; LANDAU, 2005; LODI, 2015; RINALDI, 2016.

recebia a interferência do espaço desde o início, igualmente, este mesmo material foi o que ajudou a gerar as estruturas de cenário apresentadas mais tarde pelo cenógrafo.

No livro-mapa da companhia (2014), também é clara a menção às modificações na configuração da cena e do tempo pela presença do ator; e a ênfase dada à abertura ao outro (espaço, objetos, demais atores, espectador, etc.), tanto nas práticas dos *performers* – por meio do uso de instrumentos pedagógicos como a máscara neutra, que privilegia o sentido da escuta e o fazer-perceber que se dá concomitantemente -, como na proposta de um tom narrativo para os textos encenados, uma vez que narrar implica o ouvir.

No processo de *Prometheus* os autores incluem a “itinerância” como elemento caracterizador tanto deste, como dos outros espetáculos e dramaturgias que se seguiram na história da companhia:

[...] durante um ano e meio todos os elementos – cenário, figurinos, iluminação, *performances*, música, etc. - foram construídos e reconstruídos a partir do contato com os diversos espaços ocupados e pela fricção que se estabelecia entre a escritura cênica e os espaços visitados (AM/MT/ND/BS, 2014).

Ao falarem do processo de criação de *Recusa*, Antônio Salvador Antunes e Eduardo Okamoto (2013) compartilham mais pistas do que é o plano da atuação em contextos como este:

1) fundar a linguagem atoral na experiência plena das coisas; 2) permanecer “em relação”, especialmente com as forças da natureza (ou mais amplamente falando, das coisas todas: matérias, seres, devires); 3) encontrar um uso da palavra que, mais que representar a realidade (colocando-se, portanto, como um equivalente a ela, no “lugar de”), evoque as suas forças, as suas agências; 4) encontrar ações que, mais que sintetizar e definir circunstâncias, situações e conflitos (como se vê notadamente numa tradição do teatro dramático), apenas indicie-os, apontando mundos, instigando a imaginação do espectador e, portanto, incluindo a sua própria perspectiva no jogo. (OKAMOTO; ANTUNES, 2013, p. 144-145).

Ana Chiesa (2017) reforça a visão dos companheiros ao afirmar que a possibilidade de se potencializar o espaço mítico na Balagan deriva da clareza que o *performer* deve ter no e do espaço que habita, tanto durante a criação de sua dramaturgia, quanto na relação desta com o espectador.

Na trajetória destes diretores e grupos, além da atenção dispensada a

exercícios que abrem a percepção do ator para o que ocorre ao seu redor e para as possíveis mudanças que as trocas com o entorno trarão ao seu trabalho, é interessante notar a adoção de procedimentos que levam em conta o ponto de vista da plateia: em suas proposições, os atores deverão considerar de onde e como o espectador os assistirá; se parado ou em movimento, perto ou distante, dentre outros, permitindo ao ator a referência de um “olhar de fora” sobre a estrutura do próprio trabalho.

Outro ponto que aparece reiteradamente é o quanto as qualidades espaciais dos lugares visitados ou ocupados pelas encenações interferem diretamente no plano da atuação, podendo transformar demais escolhas que configurem uma montagem.

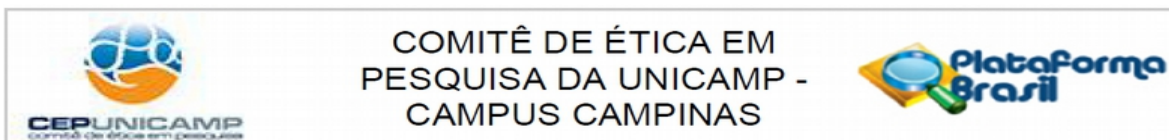
Fica claro que a busca de todos os três extrapola o fluxo cena-espaço-plano da atuação, expandindo-se para as pontes estabelecidas com o espectador. Torna-se evidente a intenção de proporcionar-lhe *experiência* e de inseri-lo no universo conceitual ou ficcional do contexto apresentado, seja como modo de chamar-lhe a atenção para o espaço escolhido para abrigar o espetáculo (com sua tradição e significação histórica e as possíveis analogias com o próprio tema da peça) ou como modo de revelar-lhe a obra e outras camadas que a envolvam num processo de ruptura com o tempo cotidiano; seja para fazê-lo refletir a respeito ou engendrar-lhe processos imaginativos. No ato criativo, recorrer à aproximação com o espaço não só como suporte, território ou dispositivo de encenação, mas como acontecimento. É uma dinâmica em que se sobrepõem, além dos espaços, as ações e os valores que lhe são atribuídos, como: físico e real, social, temporal, sensorial e ficcional.

Voltando à pungência do diálogo ator-espaço - que levaria, por exemplo, Tadashi Suzuki à construção de espaços específicos para o trabalho de sua companhia, reforçando sua co-dependência -, Daniela Tunes Zilio (2010) se aproxima da temática ao explorar, em exemplos brasileiros, as transformações sofridas pelas salas de espetáculo em consonância com as transformações sociais e dramáticas, bem como entre projetos de arquitetura teatral e as necessidades das encenações no Brasil. A autora analisa a distância estabelecida entre ambos, sobretudo, chama a atenção para o fato de que “[...] a arquitetura aqui deixa de ser o ponto fundamental enquanto qualificadora do espaço” (p. 171). Essa circunstância reflete uma via de mão dupla: a construção de teatros

de tipologia frontal que abrigam diversos programas artísticos – os chamados teatros multifuncionais, que serão destinados a balé, ópera, *shows* musicais e apresentações teatrais nos mais variados formatos (principalmente na cidade de São Paulo, foco maior de sua análise) - e o reforço à tese de que “[...] os teatros experimentais ainda [são] pouco difundidos na arquitetura e na cultura brasileiras” (p. 169). Além da escassez de programas de construção de salas que objetivem a democratização do acesso à arte também em sua concepção não convencional.

ANEXOS

I. PARECER CONSUBSTANCIADO DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DA UNICAMP



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A poética do invisível
Pesquisador: Juliana Reis Monteiro dos Santos
Área Temática:
Versão: 2
CAAE: 52898115.8.0000.5404
Instituição Proponente: Instituto de Artes
Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.543.256

Apresentação do Projeto:

O presente projeto pretende explorar o Treinamento Suzuki, (Tadashi Suzuki- diretor japonês que criou um método próprio de arte baseado nas tradições japonesas) em especial seus elementos de composição, sob o ponto de vista do ator, contribuindo com as pesquisas sobre a formação desse artista; também objetiva intercambiar e aprofundar reflexões acerca da poética do invisível na cena. Composto de eixos prático e teórico, a análise dos estudos se dará de forma qualitativa e comparativa, com levantamento de literatura afim, para traçar uma visão geral do que tem sido organizado nesse campo de conhecimento, disponibilizando tais informações posteriormente. Ao eixo prático, especificamente, caberá um trabalho acerca do Treinamento Suzuki e a realização de experimentos cênicos, levados a público. A partir dessas experiências, pretende-se delimitar alguns procedimentos que auxiliaram na sua execução.

Objetivo da Pesquisa:

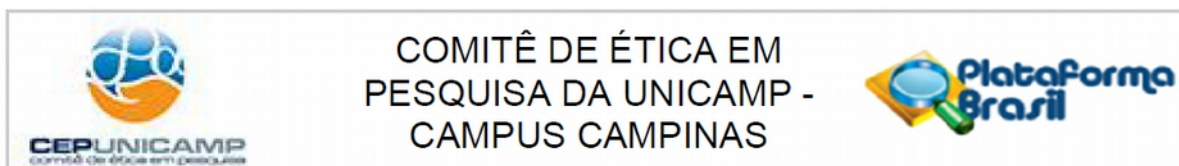
Objetivo Primário:

Verificar as influências do pensamento teatral e da prática de Tadashi Suzuki no Brasil sob o ponto de vista do ator, em âmbito de formação, e desenvolver o tema da poética do invisível na cena.

Objetivo Secundário:

A partir do Treinamento Suzuki, identificar o diálogo treino-composição de cena, por meio da

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 1.543.256

prática de elementos que são implícitos a este treinamento e sua aplicação na elaboração de cenas; Sugerir procedimentos que auxiliem a proposta anterior; Analisar os conceitos envolvidos neste modo de trabalho; Retomar as implicações das interfaces corpo-aprendizado na formação e no processo criativo do ator e verificar a geração de linguagem por meio da apropriação de formas pré-estabelecidas; Delimitar o conceito de poética do invisível e suas possíveis transposições para a cena

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

A pesquisadora apresenta no TCLE a previsão de possíveis pequenos riscos (dores musculares) por conta dos exercícios que serão feitos.

Benefícios:

Ganho de saberes artísticos, cognitivos e imagéticos, como qualidade de percepção, concentração, clareza vocal e física para o trabalho do ator, além de novos meios e instrumentos de composição de cena.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Trata-se de uma tese de doutorado do Instituto de Artes da Unicamp. A pesquisadora é docente no Curso de Teatro (COTEA) - Departamento de Letras, Artes e Cultura (DELAC)

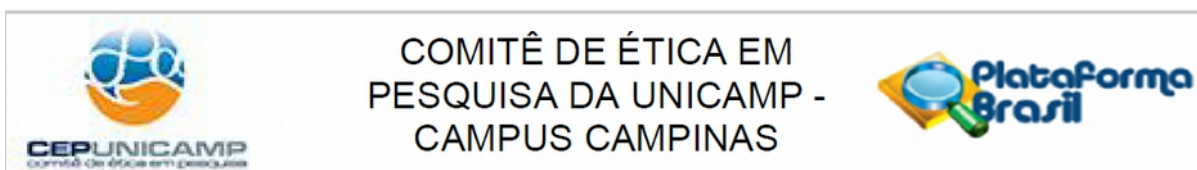
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Deste Curso ela recrutará de 08 a 15 voluntárias. Os estudos a serem desenvolvidos no eixo prático e que envolvem seres humanos

(alunos de teatro) são eminentemente práticos e se baseiam no Treinamento Suzuki, composto por uma série de exercícios técnicos físicos e vocais de atuação, oriundos dos teatros Nô e Kabuki japoneses. Estes exercícios envolvem um circuito de formas e sequências preestabelecidas de movimentos, baseados em posturas em pé, sentadas e em modos de deslocamentos pelo espaço (caminhadas), mais o uso da voz. A pesquisa com os voluntários esta prevista para 06 meses com encontros semanais de 03 horas cada, nas dependências da própria Universidade em São João Del Rei. A pesquisadora apresentou critérios de inclusão e exclusão de voluntários (grávidas, numero de 06 faltas as aulas).

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

A pesquisadora apresentou os termos exigidos. Folha de Rosto devidamente assinada pelo Diretor do Instituto de Artes da Unicamp / Cronograma / Financiamento próprio / Autorização do Diretor do Curso de Teatro - Depto. de Letras da Universidade de São João Del Rey, onde ocorrera o experimento.

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 1.543.256

Recomendações:

vide abaixo.

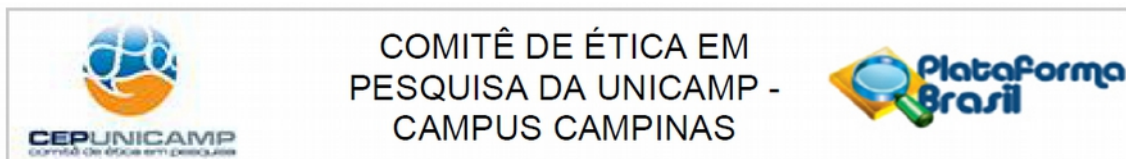
Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

A pesquisadora atendeu o pedido de esclarecimento e correções deste CEP, tornando-se portanto um projeto adequado.

Considerações Finais a critério do CEP:

- O sujeito de pesquisa deve receber uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado (quando aplicável).
- O sujeito da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado (quando aplicável).
- O pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado. Se o pesquisador considerar a descontinuação do estudo, esta deve ser justificada e somente ser realizada após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou. O pesquisador deve aguardar o parecer do CEP quanto à descontinuação, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao sujeito participante ou quando constatar a superioridade de uma estratégia diagnóstica ou terapêutica oferecida a um dos grupos da pesquisa, isto é, somente em caso de necessidade de ação imediata com intuito de proteger os participantes.
- O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo. É papel do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – junto com seu posicionamento.
- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas e aguardando a aprovação do CEP para continuidade da pesquisa. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à mesma, junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial.
- Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 1.543.256

deste parecer de aprovação e ao término do estudo.

-Lembramos que segundo a Resolução 466/2012 , item XI.2 letra e, “cabe ao pesquisador apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento”.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_640282.pdf	02/05/2016 10:03:03		Aceito
Outros	respostaaparecer.pdf	02/05/2016 10:01:02	Juliana Reis Monteiro dos Santos	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	DeclaracaoCOTEA.pdf	02/05/2016 10:00:19	Juliana Reis Monteiro dos Santos	Aceito
Outros	autorizacaoModelo.pdf	02/05/2016 09:11:29	Juliana Reis Monteiro dos Santos	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLCorrigido.pdf	02/05/2016 09:09:02	Juliana Reis Monteiro dos Santos	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projetocorrigido.pdf	02/05/2016 09:06:59	Juliana Reis Monteiro dos Santos	Aceito
Folha de Rosto	floharostoassinada.pdf	10/12/2015 15:58:28	Juliana Reis Monteiro dos Santos	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 1.543.256

CAMPINAS, 13 de Maio de 2016

Assinado por:
Renata Maria dos Santos Celeghini
(Coordenador)

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

II. AUTORIZAÇÃO DA COTEA/UFESJ PARA COLETA DE DADOS




UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI – UFESJ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO E GRADUAÇÃO – PROEN
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES E CULTURA – DELAC
COORDENADORIA DO CURSO DE TEATRO – COTEA

AUTORIZAÇÃO PARA COLETA DE DADOS

Eu, Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella, Coordenador do Curso de Teatro, do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del Rei, Minas Gerais, declaro estar ciente dos requisitos da Resolução CNS/MS 466/12 e suas complementares e declaro que tenho conhecimento dos procedimentos/instrumentos aos quais os participantes da presente pesquisa serão submetidos. Assim autorizo a coleta de dados do projeto de pesquisa intitulado “A poética do invisível”, sob-responsabilidade da pesquisadora Profa. Juliana Reis Monteiro dos Santos após a aprovação do referido projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa-Unicamp.

A coleta acontecerá nas dependências do CTan (prédio do Teatro), junto a um corpo de voluntários, formado por alunos da graduação deste curso, no contra turno de suas atividades acadêmicas, sem prejuízo às mesmas.

São João Del Rei, 29 de abril de 2016.


Berilo Luigi Deiró Nosella
Coordenador do curso de Graduação em Teatro
Universidade Federal de São João del-Rei
COTEA/UFESJ

Berilo Luigi Deiró Nosella
Coordenador dos Cursos de Teatro
DELAC/UFESJ

III. FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS REFERENCIADOS COM FOTOGRAFIAS NO APÊNDICE

De João das Neves

Primeiras estórias

Texto: João Guimarães Rosa

Adaptação, Direção, Cenarização e Iluminação: João das Neves

Música Original e Direção Musical: Rufo Herrera

Assistente de Direção Musical: Ivan Vilela

Assistentes de Direção: Amaran, Carolina Badra, Gabriela Diamant, Juliana Monteiro, Maria Stela Tobar, Newton Moreno, Poena Viana, Raul Reyes, Simone Evaristo

Preparação Corporal: Verônica Fabrini

Coordenação de Adereços: Raul Reyes

Confecção de Adereços: Grupo, Pedro Prado

Confecção de Cerâmica: Marília Machado Brandão Cury, Katia Haensel Feijó, Mônica Cristina Ayres de Camargo

Figurinos: o Grupo

Assessoria de Figurinos: Márcio Tadeu

Indumentarista: Dalvina Rodrigues

Cenotécnico: Luiz Caetano

Iluminador: Valmir Perez, Amaran

Produção Executiva: Vanessa Vallim

Produção Gráfica: Maria Stela Tobar, Ivan Avelar, Polo de Comunicação

Exposição Iconográfica: Grupo

Divulgação: Vanessa Vallim e Grupo

Atores (O Grupo): Alex Caetano, Amaran, Anísio Facine, Carolina Badra, Cássio Diniz Santiago (temporada de 1996), Daves Otani, Eduardo Osório, Gabriela Diamant, José Renato Noronha, Juliana Monteiro, Kleber Vallim, Marcos Carvalho, Maria Stela Tobar, Moacir Ferraz, Newton Moreno, Pedro Ribeiro, Poena Viana, Raul Reyes, Simone Evaristo, Verônica Mello, Weber Reis

Pedro Páramo

Texto: Juan Rulfo

Adaptação e direção: João das Neves

Assistente de direção: Ildeu Ferreira

Preparação corporal: Ângela Mourão

Preparação vocal: Marco Flávio Alvarenga

Preparação musical: Ricardo Garcia

Pesquisa histórica: Glória Reis

Figurino: Ione de Medeiros

Cenografia: Ildeu Ferreira, João das Neves e Fabrício Andrade

Direção de produção: Simone Rangel

Assistente de produção: Fabrício Andrade

Coordenação de iluminação: Jorge Luiz

Atores: Alexandre de Sena, Amauri Cecílio Alves, Ana Hadad, Barbara Bof, Carolina

Demétrio, Cello Guimas, Eduarda Lourenço, Fabiano Persi, Eliezer Sampaio, Erlei Costa, Juliana Hemerly, Letícia Duarte, Luciane Oliveira, Mariana Maier, Marina Utsch, Paschoal D'Ângelo, Rosana Ferreira, Sandra Melo, Viviane Ferreira, Wilson Jospa

Cassandra

Texto: Christa Wolf

Adaptação e direção: João das Neves

Assistente de direção: Simone Evaristo

Figurinos: Ione de Medeiros

Cenários: Márcio Tadeu

Adereços: Helô Cardoso

Música e Preparação vocal: Max Costa

Assessoria musical (viola Aedo): Ivan Vilela

Preparação corporal: Larissa Lamas (sensibilização) e Mestre Jahça (capoeira)

Desenho de luz: Tina Grossi e João das Neves

Vídeo: Armando Neto, Isis Zahara, João das Neves

Operação de luz e Datashow: Erivelto Barbosa

Confecção de figurinos: Dalvina Rodrigues e Sandra Pestana

Cenotécnica: Eric Baptista de Oliveira

Projeto gráfico: Carlos Eduardo Riccioppo, J. Noboru Ohnuma

Confecção de adereços: Helô Cardoso e Alunos do DAC-IA

Músicos: Grupo Sementes de Esperança – Alex Manetta, Alexandre, André Amaral de Andrade, Davi Von Zuben, Evandro Batista de Camargo

Atores: Antônio Salvador, Bia Curado, Clayton Lins da Silva, Daniel Ciasca, Flávia Takada, Isis Zahara, João Maria, Larissa Lama, Leonardo Ventura, Luanna Jimenes, Luciana Mitkiewicz, Marcos de Andrade, Marta Tornvói, Martha Dias Leite, Mestre Jahça (participação especial), Nicole Pshetz, Sandra Pestana, Simone Evaristo, Talitha Cardoso, Tatiana Zapata, Tina Grossi.

Do Teatro da Vertigem

O paraíso perdido

Roteirização: Antônio Araújo e Sérgio de Carvalho

Atores: Cristina Lozano (1992) Daniella Nefussi (1992) Eliana César (1992) Evandro Amorim (1992) Johana Albuquerque (1992) Luciana Schwinden (2002) Lucienne Guedes (1992) Luís Miranda (2002) Marcos Lobo (1992) Marta Franco (1992) Matheus Nachtergaele (1992) Mika Winiaviev (2002) Miriam Rinaldi (2002) Ricardo Iazetta (2003) Roberto Audio (2002) Sérgio Mastropasqua (1992) Sérgio Siviero (2002) Vanderlei Bernardino (1992).

Músicos: Alexandre Galdino - voz (2002), Atilio Marsiglia - violino (1992 - 2002), Camila Lordy - teclado e voz (2002), Eduardo Areias - voz (2002), Fabiana Lian - voz (1992), Flávia Maria - voz (2002), Giovanna Sanches - voz (2002), Isaías Cruz - violino (1992), Laércio Resende - órgão (1992), Magda Pucci/Marcos A. Boaventura - percussão (1992), Marta Franco - voz (1992), Miguel Barella - guitarra (1992 - 2002), Paulo Scharlack - guitarra (1992 - 2002), Rita Carvalho - voz (2002), Roseli Câmara - percussão (2002), Cláudio Gutierrez - percussão (2003)

Assistente de Direção: Eliana Monteiro

Composição e direção musical: Laércio Resende
 Figurinos, adereços e visagismo: Fábio Namatame
 Desenho de luz: Guilherme Bonfanti e Marisa Bentivegna
 Operador de Luz: Camilo Bonfanti (2003)
 Coordenação de pesquisa corporal: Antônio Araújo, Daniella Nefussi, Lúcia Romano e Lucienne Guedes
 Direção coreográfica: Lúcia Romano/Lucienne Guedes
 Assessoria corporal: Cibele Cavalcanti (Laban), Lúcia Romano (Laban), Marcelo Milan (acrobacia), Maria Thaís (acrobacia), Tica Lemos (improvisação de contato)
 Concepção gráfica/concepção espacial: Uni-Design e Arquitetura (1992) e Luciana Facchini (2002)
 Fotografia: divulgação Cláudia Calabi (2002), Edouard Fraipont (2002), Eduardo Knapp (1992), Lenise Pinheiro (2002)
 Produção executiva e administração: G. Petean & Danilo Ravagnani (1992) João Federicci (2002)
 Concepção e direção geral: Antônio Araújo

Apocalipse 1,11

Dramaturgia: Fernando Bonassi
 Atores: Joelson Medeiros (2000-2003), Luciana Schwinden, Luis Miranda, Mariana Lima (2000), Mihlen Cortaz (2003), Mika Winiavier (2002), Miriam Rinaldi, Roberto Audio, Sergio Siviero, Vanderlei Bernardino. Participação especial: Aline Arantes (2000), Kathlen Monteiro (2002), Alan Frabrício e Sabrina (2002), Amanda Viana e Wagner Viana (2000), Kleber Vallim (2000). Elenco convidado: Alexandre Russin, Douglas Estevan, Eduardo Avelino, Gil Guiuzo, Marçal Costa, Pedro Vieira, Pedro Moutinho, Sérgio Guizé e Tales Vinicius como Policiais Fundamentalistas e Adoradores (2000).
 Participação especial: Aline Arantes, Kathlen Monteiro, Alan Fabrício e Sabrina, Amanda Viana e Wagner Viana, Kleber Vallim
 Elenco convidado: Alexandre Russin, Douglas Estevan, Eduardo Avelino, Gil Guiuzo, Marçal Costa, Pedro Vieira, Pedro Moutinho, Sérgio Guizé e Tales Vinicius
 Direção de arte: Marcos Pedroso
 Direção musical e trilha sonora: Laércio Resende
 Assistente de direção: Marcos Bulhões e Eliana Monteiro
 Figurinos: Fábio Namatame
 Desenho de luz: Guilherme Bonfanti
 Direção de cena e administração: Eliana Monteiro
 Assistente de Direção de cena: Stella Marine e Verena Gorosthiaga
 Desenho de som: Kako Guirado - Usina Sonora
 Cenotécnica: André Chimanski Esmeraldo e equipe, Fabricio Lopez, Leonardo Bezerra, Marcos Vinício Fernandes, Vinicius Simões, SerralheriaCezar Almeida
 Adereços: Márcia de Barros
 Produção executiva: Adriana Oddi, Silvania Barbosa
 Fotografia: Cláudia Calabi, Cláudia Garcia, Edouard Fraipont, João Wainer, Lenise Pinheiro, Luciana Facchini, Marisa Bentivegna, Renato Chaui
 Assessoria de imprensa: Canal Aberto - Márcia Marques

Direção de produção: Fernanda Signorini (2000), João Fredericci (2002)
 Concepção e direção geral: Antônio Araújo

Da Cia Teatro Balagan

Sacromaquia

Atores: Carol Badra, Eloísa Elena, Fernanda Haucke, Fernanda Rapisarda, Lúcia Romano, Melissa Vettore, Mônica Guimarães e Newton Moreno.

Direção: Maria Thaís

Dramaturgia: Antônio Rogério Toscano

Cenografia e Figurino: Márcio Medina

Iluminação: Carmine D'Armora

Direção Musical e Preparação Vocal: Fernando Carvalhaes

Assistente (Preparação Vocal): Adriano Vasconcelos

Assessoria Técnica Circense: Cia. Cênica Nau de Ícaros

Visagismo: Leopoldo Pacheco

Cabelos: Claus Borges e Mário Merlino (L'Equipe)

Direção de Produção: Fernanda Rapisarda e Eloísa Elena

Assistente de Cenografia: Walter Mendes

Assistente de Adereços: Verônica Arias

Cenotécnicos: Marcola e Edson Magalhães

Equipe de Cenotecnia: Sandrinho, Nana e Neguita

Texturização dos Tecidos-Cenário: Edson Gon

Confecção de Figurinos: Judite Lima e equipe

Confecção de Figurinos-Menina: Fernanda Haucke

Confecção de Almofadas: Isabel Guimarães e Nancy Romano

Operador de Luz: Fábio Jacinto

Produção Executiva: Priscila Jorge

Material Gráfico: Fotos - Alexandre Catan/Direção de Arte: Tomas Lorente – Age

Tauromaquia

Atores: Antonio Salvador, Cláudio Queiroz, Daniel Ribeiro, Ivaldo de Melo, Lúcia Romano, Marcos de Andrade, Melissa Vettore, Sidnei Caria, Thomas Jorge, Walter Breda (2004/2005), Gustavo Trestini (a partir de 2005), Vanderlei Bernardino (a partir de 2006).

Direção: Maria Thaís

Dramaturgia: Alessandro Toller

Coordenação de Dramaturgia: Luis Alberto de Abreu

Cenografia e Figurino: Márcio Medina

Direção Musical e Preparação Vocal: Fernando Carvalhaes

Iluminação: Lúcia Chedieck

Produção: Luana Gorayeb

Assistente de Direção: Mauricio Veloso

Assistente de Cenografia: Vinícius Silvério Simões

Assistente de Figurino: Carol Badra

Criação e execução das máscaras e do boizinho: Heloísa Cardoso

Kempô: Alexandre Pizza e Thiago Antunes

Danças Brasileiras: Silvia Lopes
 Mestre de Congada: Silvio Antônio de Oliveira
 Cabelos: Claus Borges e Mário Merlino – L'Equipe
 Maquiagem: Marina Reis
 Fotografia do espetáculo: Chris Ameln
 Produção Executiva (estreia): Stela Tetzlaf
 Produção Executiva (2006): Luciana Gabriel
 Cenotécnico: Vinícius Silvério Simões
 Assistente de Cenotécnica: Maurício Matheus e Willian Botelho
 Confecção de Figurinos: Judite Lima e equipe
 Confecção e tratamento de Adereços: Verônica Aria
 Apoio em Cenografia e Figurinos: Letícia Regina, Sandra Pestana e Lígia Correia
 Operador de Luz: Cris Souto, PH (primeira e segunda temporadas)
 Preparador de Percussão: João Carlos Dalgallarond
 Conversas sobre Teatro Nô: Alice K.
 Assessoria de Imprensa: Vera Avesidian
 Material Gráfico: Fotografia - Alexandre Catan (Catálogo) e Raul Camilo do Valle (Espetáculo)
 Direção de Arte: Júlio Andery

Recusa

Atuação: Antonio Salvador e Eduardo Okamoto
 Encenação: Maria Thaís
 Dramaturgia: Luís Alberto de Abreu
 Cenografia e Figurino: Márcio Medina
 Direção Musical: Marlui Miranda
 Iluminação: Davi de Brito
 Preparação de Butoh: Ana Chiesa Yokoyama
 Assistência de Direção: Gabriela Itocazo
 Assistência de Cenografia: César Santana
 Assistência de Iluminação: Vânia Jaconis
 Operação de Luz 1a Temporada: Rafael Motta
 Operação de Luz: Bruno Garcia
 Direção de Produção 1a Temporada: Cia Teatro Balagan
 Direção de Produção 2013-2014: Daniele Sampaio
 Produção Executiva 1a Temporada: Cláudia Pantaleão Miranda
 Produção Executiva: Norma-Lyds
 Administração: Deborah Penafiel
 Secretaria: Danielle Rocha
 Costureira: Judite de Lima
 Fotografia: Material Gráfico e Divulgação Alexandre Catan
 Assessoria de Imprensa: Adriana Monteiro – Offício das Letras
 Arte Gráfica Cia Teatro Balagan: Gustavo Xella
 Projeto Gráfico: daguilar.com.br