



Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:



**“peles em processo”
como dispositivo criativo
para atores e atrizes
na sala de ensaio**

Antônio Apolinário da Silva

Ouro Preto - MG
2017

ANTÔNIO APOLINÁRIO DA SILVA

**Para além do figurino:
“peles em processo” como dispositivo criativo
para atores e atrizes na sala de ensaio**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

**Área de concentração: Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Processos e poéticas da cena contemporânea**

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes

**Ouro Preto – MG
2017**

S586p

Silva, Antônio Apolinário da.

Para além do figurino [manuscrito]: peles em processo como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio / Antônio Apolinário da Silva. - 2017.

143f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Vestuário na arte . 2. Representação teatral. 3. Peles. 4. Artes cênicas. I. Gomes, Ricardo Carlos. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 792.024:687.16

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Curso de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas

Antônio Apolinário da Silva

PARA ALÉM DO FIGURINO: PELES EM PROCESSO COMO DISPOSITIVO
CRIATIVO PARA ATORES.E ATRIZES NA SALA DE ENSAIO

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Processos e Poéticas da Cena Contemporânea

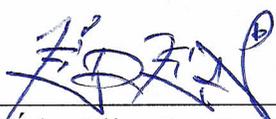
Aprovada: 27/10 /2017.



Ricardo Carlos Gomes – UFOP
Orientadora / Presidente da banca



Verônica Fabrini Machado de Almeida – Unicamp
1º Membro Examinador



Éden Silva Peretta – UFOP
2º Membro Examinador

À minha irmã Edilene e seu vestido, que na tentativa de me proteger naquele dia nublado de minha infância em Alagoas, possibilitou-me vivenciar pela primeira vez a experiência da segunda pele em meu corpo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais: Sebastião Apolinário e Severina Apolinário (*in memória*), pela primeira pele.

À Lena, Sr. Mizael (*in memória*), e toda família Vieira pelas “estórias”.

Às minhas talentosas amigas costureiras: Maria Nicias (Nice) de Campinas, Dona Laura, Margareth Araújo, Dona Tudinha, Dona Maria (ambas de Ouro Preto), Dona Francisca de Itabirito, Dona Rosa de Ouro Branco e Marinez Bicalho de Vitória – ES, sem o empenho, sem o esmero, sem o trabalho e sem a dedicação de vocês, seria impossível dar vidas aos desenhos e concretizar as idealizações nos experimentos. Obrigado.

A meu orientador Prof. Dr. Ricardo Gomes, pela confiança, disponibilidade, dedicação, paciência e sobretudo, pela amizade. Meus sinceros agradecimentos.

A Samir Antunes pela acolhida em meu retorno a Ouro Preto, pelos registros fotográficos das práticas realizadas durante a pós-graduação e pela amizade.

À Juliana Alves de Melo, pela hospitalidade e pela amizade, sempre grato.

A parceira de moradia, amiga, irmã, de muitas trocas e longas conversas durante a pós-graduação, Carolina de Pinho Barroso Magalhães, pelo nosso encontro na arte e na vida.

Ao Mahavishnu Afonso de Almeida, anjo da guarda tecnológico que me salvou inúmeras vezes.

Aos artistas pesquisadores do Núcleo de Pesquisa sobre o a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente: Adriana Maciel, Dira Montty, Marrione Warley, Tábatta Iori e Carolina de Pinho pela entrega e disponibilidade.

À Prof^ª. Dr^ª. Neide das Graças de Souza Bortolini, pelo olhar sensível e crítico, sobre meu trabalho permitindo-me reflexões acerca de teoria e prática.

À Prof^ª. Dr^ª. Elvina Maria Caetano (Nina Caetano), por toda atenção, pelos ensinamentos, apontamentos e pela admiração desde os tempos da graduação.

Ao Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli, pela contribuição.

A Juliano Mendes amigo, parceiro pelo “Experimento Cênico-visual Para José Claudio, ou Antígona de Antônio”.

À amiga Erica Queiroz (Nega), pelos refúgios, pelas acolhidas, pelas refeições revigorantes e pela amizade.

Ao professor/parceiro Dr. Éden Peretta, pelo carinho, pelas caronas, pelas vivências, pelas peles.

A Érico Peretta, pelo lindo e precioso presente, o livro Máquina Tadeusz Kantor.

A Sergio Magalhães, meu primeiro mestre no teatro, pelo carinho com o qual sempre me orientou no Conservatório Carlos Gomes de Campinas.

À minha eterna professora Severina Holanda Cavalcante, pelo carinho e ensino das primeiras letras, pelo despertar de minha sensibilidade artística na Escola Municipal São José.

Ao senhor Emídio Pedro “Sumaré” (*in memória*), que literalmente me abriu as portas do teatro, no início dessa jornada, quando cheguei a Campinas (SP) em 1988.

Aos atores/atrizes parceiros pesquisadores do Projeto MAMBEMBE – Música e Teatro Itinerante da Universidade Federal de Ouro Preto (MG).

À família Repertório Artes Cênicas e Cia. Nieve Matos, Roberta Portela, Nicolas Corres Lopes e Waltair de Souza Jr., pela entrega, carinho, parceria, amizade e por compartilhamos juntos a vida e a arte.

À Fátima Matos (Fatinha), por me adotar como filho mais velho, por todo carinho investido em minha pessoa, obrigado.

A Saulo Ribeiro, por todos os auxílios e pela amizade.

Ao amigo Marcos Ramos, pelos incentivos, pela amizade, pelas composições e pela poesia. Saravá.

À Bru Negreiros pelo, registros dos momentos preciosos dos processos na Repertório Artes Cênicas e Cia. e por compartilhá-los conosco.

A Tiche Vianna e Esio Magalhães, pela confiança e parceria; a Gabriel Bodstein, a Cau Vianna e a toda equipe de artistas pesquisadores do Barracão Teatro de Campinas.

A Roberta Portela e André Rios, que teceram juntos para que as “peles” do teatro pudessem ser tecidas no cinema.

Ao novo amigo e parceiro do cinema Glauco Flávio Barros Gomes por me salvar a “pele” nessa etapa final quando meu computador queimou.

A Maria Martins Rebouças Nery por ceder seu computador, permitindo-me a continuação dessa “pele escrita”.

À Marina Barros Malafaia, pelos encontros poéticos e literários, pela correção ortográfica e pelo carinho.

A Carlos Eduardo Rosado (Cadu), pelo auxílio na tradução, obrigado.

À Alessandra Pin Ferraz pelo lindo cartaz da defesa, pelo talento e sensibilidade, obrigado.

A todos os meus alunos e alunas de teatro da Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música FAFI, tenho aprendido muito a cada dia com vocês. Agradeço pela torcida.

RESUMO

A presente dissertação discorre sobre questões relacionadas ao figurino teatral como elemento fundamental do discurso cênico. Considera os diversos elementos que envolvem a pele do ator/*performer* como constituintes de uma segunda pele, capaz de conduzir, estimular e alimentar a concepção cênica, a partir das provocações feitas sobre seu corpo na sala de ensaio. Examina também outros dispositivos de criação: as peles plurais formadas pelos elementos estéticos da encenação – caracterização, iluminação, adereços cenográficos, etc., aqui denominados de “peles em processo”. A pesquisa dialoga com o conceito de “eu-pele”, do psicanalista Didier Anzieu; com a concepção de “cinco peles”, do pintor austríaco Friedensreich Hundertwasser, referida pelo crítico de arte Pierre Restany e com o conceito de “Teatro performativo”, da pesquisadora Josette Féral. São analisadas quatro práticas processuais de obras cênicas/performativas pela ótica dos conceitos referidos.

Palavras-chave: Figurino, Peles em processo, Caracterização, Processos criativos em artes cênicas, Atuação.

ABSTRACT

The present dissertation discusses issues related to theatrical costumes as a fundamental element of the scenic discourse. It considers the various elements that involve the skin of the actor/*performer* as constituents of a second skin, capable of conducting, stimulating and feeding the scenic conception, from the provocations made on his body in the rehearsal room. It examines also other devices of creation: the plural skins formed by the aesthetic elements of the staging – characterization, stage lighting, scenographic props, etc., hereinafter “skin in process”. The research dialogues with the concept of “Skin-Ego”, of the psychoanalyst Didier Anzieu; with the "Five Skins" conception of the Austrian painter Friedensreich Hundertwasser, referred to by the art critic Pierre Restany and the concept of “performative theater” by the researcher Josette Féral. Four procedural practices of scenic / performative works are analyzed from the perspective of the referred concepts.

Keywords: Costume design, Skins in process, Characterization, Creative process in performing arts, Acting.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Antônio Apolinário em *Sr. Mockinpott*. Teatro Teresa Aguiar. Campinas (SP), 1993. Foto de José Soares..... p. 19
- Figura 2:** Rosilaine Bastianick e Jhon Weiner de Castro em *Os Irmãos Dagobé*. Adro da Igreja São Francisco de Assis Ouro Preto (MG), 2003. Foto de William Neimar..... p. 21
- Figura 3:** Esio Magalhães e Gabriel Bodstein em *Diário Baldio*. Barracão Teatro. Campinas (SP), 2010. Foto de Neander Heringer..... p. 44
- Figura 4:** Esio Magalhães e Gabriel Bodstein em *Diário Baldio*. Barracão Teatro. Campinas (SP), 2010. Foto de Neander Heringer..... p. 47
- Figura 5:** Ilka Schöbein em *Le voyage d'hiver*, 2004..... p. 49
- Figura 6:** Nicolás Corres Lopes, Waltair de Souza Jr. e Roberta Portela em *Exercício com bexiga*. Má Companhia. Vitória (ES), 2014. Foto de Nieve Matos.... p. 50
- Figura 7:** *Pele-espaço*, composição do autor. Vitória (ES), 2014. Foto de Bru Negreiros..... p. 51
- Figura 8:** Nicolás Corres Lopes e Roberta Portela em *Oración*. Má Companhia. Vitória (ES), 2014. Foto de Bru Negreiros..... p. 52
- Figura 9:** Nicolás Corres Lopes e Roberta Portela em *Oración*. Má Companhia. Vitória (ES), 2014. Foto de Bru Negreiros..... p. 53
- Figura 10:** Instalação para experimentação das peles de *Oración*. Vitória (ES), 2014. Foto: Nieve de Matos..... p. 55
- Figura 11:** *Exercício de improvisação a partir das “peles em processo”*. Má Companhia. Vitória (ES), 2014. Foto de Nieve Matos..... p. 56

Figura 12: <i>A chegada de Doroteia à casa das primas.</i> DEART/UFOP. Ouro Preto (MG), 2015. Desenho do autor.....	p. 58
Figura 13: <i>Proposta da saia preta.</i> DEART/UFOP. Ouro Preto (MG), 2016. Foto do autor.....	p. 59
Figura 14: Tábatta Iori e Adriana Maciel. <i>Proposta Parangolé.</i> UFOP/DEART. Ouro Preto (MG), 2016. Foto do autor.....	p. 61
Figura 15: <i>Peles para o guerreiro.</i> Adro da Igreja do Rosário. Ouro Preto (MG), 2015. Foto de Samir Antunes.....	p. 69
Figura 16: <i>Guerreiro Alagoano.</i> Projeto Dança Popular. Programa de Vivência de Arte da UFAL/PROEST. Maceió (AL), 2012. Foto do Projeto.....	p. 75
Figura 17: <i>Peles para o guerreiro (oferenda).</i> Casa da Ópera. Ouro Preto (MG), 2015. Foto de Samir Antunes.....	p. 80
Figura 18: <i>Ritual.</i> Moro da Forca. Ouro Preto (MG), 2016. Foto Samir Antunes....	p. 81
Figura 19: José Cláudio (o irmão). Sítio Riacho Seco. São José da Laje (AL), 1980. Foto do autor.....	p. 85
Figura 20: <i>Desdobrando camadas.</i> Morro da Forca. Ouro Preto (MG), 2016. Foto de Samir Antunes.....	p. 92

SUMÁRIO

PRÓLOGO - Cartografias de minhas memórias travestidas	11
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I - Das “peles em processo”: tecendo a escrita.....	25
1.1. A segunda pele entra em cena.....	26
1.2. Para experienciar a terceira pele em processo	31
1.3. Quarta pele em processo.....	32
1.4. A quinta pele	33
1.5. As “peles em processo”	35
CAPÍTULO II - Os antecedentes da pesquisa: as práticas nas salas de ensaios	39
2.1. As “peles em processo” no espetáculo <i>Diário baldio</i>	39
2.1.1. A terceira pele em <i>Diário Baldio</i>	45
2.2. Os ensaios na Repertório Artes Cênicas e Cia.....	48
2.2.1. Exemplo A: do espaço pele.....	50
2.2.2. Exemplo B: das saias peles/envelopes.....	52

CAPÍTULO III - As “peles em processo”:	57
3.1. Laboratório Estudo para Dorotéia: uma experiência em processo	57
3.1.1. Proposta da saia preta - A preparação da terceira pele	59
3.1.2. Proposta Parangolé	61
3.1.3. Proposta dos objetos velados	63
3.2. O Guerreio em trânsito	69
3.2.1. Costurando um texto-tecido sobre a segunda pele – incorporando	71
3.2.2. A cidade como uma quarta pele que deixa suas marcas no corpo	73
3.2.3. A casa-pele silenciada	74
3.2.4. A ideia da intervenção cênica: Um corpo que conta o Guerreiro em camadas peles	74
3.2.5. A abrigão de portas e o vestido de Joana	77
3.2.6. O programa da ação - O trajeto	78
3.3. Tudo vira pó: ou o direito de prestar honras fúnebres aos nossos filhos e irmãos	81
3.3.1. Em nome do irmão	84
3.3.2. Preparando o Rito	86
3.3.3. Da escolha de um espaço para os ritos	87
3.3.4. Do desejo de vivenciar um ritual em trânsito	89
3.3.5. Da poeira em trânsito final	91
CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO	93
EPÍLOGO – De uma palavra ao mundo como linguagem	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
ANEXOS	108

PRÓLOGO

Cartografias de minhas memórias travestidas

Candeeiro se apagou
O sanfoneiro cochilou
A sanfona não parou
E o forró continuou
(Forró no Escuro. Luiz Gonzaga)

Sou o caçula de uma prole de cinco irmãs e seis irmãos, sendo minha irmã Edilene, minha segunda mãe, nomeada a tutora responsável por cuidar e educar o último rebento da família. Todos os dias, por volta das dez horas da manhã, Edilene me levava ao rio junto com a enorme bacia de louça e panelas sujas do café da manhã. Eu também fazia parte dos objetos a serem limpos: entre suas tarefas cotidianas, estava a de me dar o primeiro banho do dia.

Certa manhã, o tempo bom, de sol, virou de repente para um clima de tempestade. Edilene acabara de me dar banho e deu-se conta de que não havia levado consigo a roupa limpa para que eu a trocasse após o banho. Como ela levava o seu vestido de troca, pois ela também teria que se banhar, rapidamente vestiu-me com seu vestido de algodão. Corremos depressa para casa fugindo da tempestade e da chuva que não tardou cair. Esse fato ficou marcado em mim, assim como a sensação do contato da textura do seu vestido sobre a minha pele. Torna-se esse então, o registro da primeira percepção de uma “segunda pele”, a lembrança marcante de um vestido que me toca até hoje.

O episódio do vestido de minha irmã talvez seja o acontecimento determinante que ficou apagado e que, agora, ressurge fortemente, revisto pela memória. É uma passagem que hoje revivo de forma poética, algo que atravessou quase secretamente toda a minha trajetória artística.

Sítio Riacho Seco, Nordeste, Alagoas. Nas tardes ensolaradas após as chuvas de inverno, era o clima perfeito para desenhar com riscos de pontas de facas sobre os chãos arenosos dos terreiros em volta de casa. Desenhos que teciam convites a vivenciá-los, como se as imagens grafadas no chão úmido materializassem mundos paralelos, lugares fantásticos, em que imaginar completava o exercício de embarcar nos desenhos e viver, imerso em um tempo dilatado, outras vidas, outros personagens. Brincadeiras de faz de conta, que aos olhos de hoje, percebo o quão semelhantes são a um jogo de cena.

Lembro-me de desenhar diversos vestidos, e entre estes, vestidos de noiva, que a meu ver eram algo extraordinário. Os vestidos de noiva eram objetos estranhos que me chamavam muito a atenção (talvez por se tratar de uma peça de uso pouco comum e que está ligada aos rituais das cerimônias de casamento?). Existia muitos mistérios e segredos em torno dessa peça, desde a compra do tecido, passando por sua confecção, até o dia em que podíamos de fato vê-lo sobre o corpo da noiva, após longas horas em ritual secreto, feminino, em quarto fechado, reservado a poucas mulheres mais próximas da noiva. Então ela surgia como que magicamente, completamente transformada, irreconhecível. Isto era o começo dos ritos de um dia que parecia interminável. Quando criança, eu observei de perto esse fenômeno por quatro vezes, nos cerimoniais de bodas de minhas irmãs. No teatro, tenho essa mesma sensação em relação ao tempo que precede uma apresentação, sobretudo quando se trata do ritual de vestir a personagem e a atmosfera que envolve os atores nos bastidores, entre o camarim e a cena.

Herdei de Dona Nina, minha mãe, o afeto por tecidos. Ela ganhava de presente muitos cortes de fazendas (como nos referíamos às peças de tecidos) das amigas e dos parentes. Vinda de uma família abastada do sertão pernambucano, ela trouxera consigo alguns refinamentos que destoavam do nosso modo de vida simples de gente da roça. Possuía dois grandes baús de madeira, nos quais guardava seus diversos cortes de fazendas, que seriam transformados em vestidos de sair, como ela costumava dizer. Isso, porém, raramente acontecia, e os tecidos iam se multiplicando no fundo dos baús. Além desses cortes de fazenda, nesses baús havia um pouco de tudo. Eles guardavam fotografias, documentos da família e também os objetos que eu mais cobiçava: peças de linho com diferentes estilos de bordado em variados tipos de desenhos, nos seus bastidores – suportes circulares de madeira em diversos tamanhos que serviam para esticar os tecidos e facilitar a ação do bordar – e eram os “estudos de bordados”. Mais tarde, viria a saber, que antes de se casar como meu pai, minha mãe fora bordadeira profissional e bordava enxovais na região de Triunfo (PE).

Meu acesso aos baús era expressamente proibido e eu desenvolvi uma atração e uma curiosidade fora do comum por seu conteúdo, sobretudo, pelos materiais referentes aos bordados. Desejava aprender a bordar, mas isso não era algo apropriado para um menino. Sendo assim, esperava sempre a possibilidade de poder estar sozinho para apreciar e examinar a riqueza de detalhes contida nos materiais, bem como os pontos que os compunham. Intriga-me até hoje, o fato desse ofício não ter sido continuado, repassado para

as minhas irmãs, já que eu, sendo do sexo masculino, como minha mãe costumava proferir, não poderia aprendê-lo. Assim, o bordado ficou como um desejo estético no devir, vivenciado nas texturas, tramas e rendas dos tecidos que compõem as camadas das peles acessadas pelos atores nos processos criativos da sala de ensaio.

Preciso trazer aqui a lembrança da figura do meu tio Valdemar dançando sobre um tablado, caracterizado como um dos brincantes de um folguedo alagoano. Essa imagem materializa minha fascinação pela arte dos Guerreiros (e suas indumentárias), manifestação artística ligada ao ciclo das festas natalinas e da colheita da cana-de-açúcar. Ligada diretamente às memórias das noites de festas dos Santos Reis que ainda continuam muito vivas.

Aciono as lembranças das comemorações do “Sete de Setembro” em São José da Laje, cidade natal, e o caráter espetacular dos desfiles, que eu poderia classificar, com os olhos de hoje, de cênico-musicais. Espetáculos grandiosos que desfilavam suas cenas episódicas, aos olhos de uma plateia que assistia atenta, arrebatada pela beleza encantadora de uma encenação cívica. As escolas da região, autoras desses grandes eventos patrióticos, cada uma a seu modo, esmeravam-se em seu empenho individual, para juntas oferecerem à população um espetáculo sublime e diverso a cada ano. E, desse modo, revelar para o público em geral e às autoridades políticas suas criatividades particulares e a beleza de sua arte.

Também não posso me esquecer de reviver o primeiro contato com a cena burlesca. Nessa passagem talvez resida o que poderia ser identificado como mais um dos arquétipos das “peles”. A imagem que vem à tona é a de Lena de Vicente, uma vizinha, que nas claras noites de lua, travestia-se como o “velho do saco”. Na pele dessa figura grotesca, ela aterrorizava e encantava crianças, jovens e adultos de nossa comunidade. Todos a seguiam em divertidas algazarras noite adentro. Lena praticava rasgos no nosso cotidiano com suas aparições-surpresa. Na zona rural, onde a vida ordinária passava no devagar de sempre, suas intervenções performativas eram esperadas por todos nós. Lena faz parte das minhas memórias vestidas, compostas de trapos, panos, cores, dobras e camadas.

Acionar essas memórias, é reconhecer todas essas influências, seus traços constitutivos como características determinantes na minha produção artística, fatores que vêm, ao longo dos anos, grafando toda uma trajetória cênica. Esses acontecimentos interligados continuam reverberando nas escolhas estéticas, em cada criação, nos processos dos quais participei e, possivelmente, ainda marcarão minhas pesquisas futuras.

Ao acionar os fios dessas memórias revividas, elas surgem para ajudar a tecer um mapa repleto de tramas e desenhos variados que, aos poucos, vão tomando lugar quando as organizo em forma de registro para servir ao propósito dessa pesquisa.

Talvez o desejo de realizar esse estudo das peles seja a vontade de voltar às raízes. O sonho de que a pesquisa também me aponte os caminhos de volta para casa? “Não se tem como voltar para casa, a não ser que a gente invente uma”¹, disse-me a professora Carla Andrea Silva Lima. Estaria eu tecendo com fios de Ariadne ou fios de Penélope? Quais caminhos estou a trilhar? Que casa estou a construir?

A imaginação me oferece asas para encurtar as distâncias e aproximar os tempos passados. A escrita me permite registrar os percursos atravessados pelas minhas práticas. Reconheço em minhas ações e procedimentos as marcas e bagagens herdadas dos mestres e parceiros de criação que me antecederam e também dos meus contemporâneos. Sou uma colcha de retalhos composta com um pouco de todos com os quais aprendi e continuo o aprendizado.

¹ Fala da Prof. Dra. Carla Andrea Silva Lima do curso de dança da Universidade Federal de Minas Gerais na comunicação “O não-lugar da ação: articulação entre corpo e errância”. Seminário CRIA. UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – EBA Escola de Belas Artes. Em 24/05/2016.

INTRODUÇÃO

Este projeto de pesquisa surgiu da necessidade de refletir sobre questões relacionadas ao figurino teatral, elemento fundamental do discurso cênico. Interessa-me pensá-lo a partir das provocações feitas sobre o corpo do ator/*performer* no momento da criação, como um dos possíveis modos de conduzir, estimular e alimentar a concepção cênica. Trata-se aqui de considerá-lo como uma das peles que compõem as camadas que envolvem os atores e atrizes no processo de ensaio. Para além do figurino, abordo também outros dispositivos de criação: as peles plurais formadas pelos elementos estéticos da encenação – caracterização, iluminação, adereços cenográficos, etc. – que denomino aqui de “peles em processo”, sendo o figurino a segunda pele.

Segundo Restany (2003), o pintor, arquiteto e naturalista austríaco Friedensreich Hundertwasser, que desenvolveu em sua obra uma concepção do ser humano composto por cinco peles, também se refere à vestimenta como “segunda pele”. Nesse caso, a “segunda pele” está ancorada a um projeto filosófico mais amplo que engloba questões de múltiplas peles interligadas: primeira pele – epiderme (a pele biológica em si); segunda – a pele vestuário; terceira – a pele moradia (a casa do homem); quarta – a pele meio social e identidade; e, finalmente, a mais ampla de todas, a quinta pele – o meio global (ecologia e humanidade).

Nos traços de Hundertwasser, o corpo humano tem seu princípio em um eixo central e abstrato denominado “eu-profundo”, desenrolando-se em forma de espiral, constituindo as suas múltiplas peles em diversos níveis. Uma contínua e gigante pele que incorpora diferentes dimensões, uma vez que se apresenta – muito mais do que uma simples membrana física – como um nível de consciência: uma das múltiplas formas por meio das quais o ser humano pode elaborar e encontrar o sentido de sua existência. É uma pele não superficial, e sim processual, consolidando-se em uma *direção concêntrica ao seu eixo fundador de forma osmótica* e pluridirecional. Neste sentido, essa pele plural seria concomitantemente, física e abstrata; uma fronteira que empresta definições formais ao ser humano, ao mesmo tempo em que possibilita a sua conexão com o além-de-si. As roupas ou “vestimenta” seriam a “segunda pele” do humano. Assim sendo, os tecidos que escondem a nudez também seriam parte da dimensão que identifica, segrega, define e aproxima os seres humanos entre si. Neste entendimento, a roupa passa também a explicitar as dimensões íntimas e subjetivas do humano, tornando-se um canal ambivalente de interiorização-exteriorização de si. (PERETTA, 2012, p.5-6).

Ao tomar de empréstimo o conceito das cinco peles traço um paralelo com universo das artes da cena, no qual parece possível relacionar as diversas camadas do que eu denomino “peles em processo”. Via “primeira pele”, a epiderme, o ator absorve os estímulos advindos dessa gama de camadas e ao afetar-se por essas exterioridades acaba por atingir-se em seu “eu-profundo”. O que pode torná-lo um tecido mais sensível, poroso ao estado criativo da cena. Ao perceber-se como elemento agente e criador, afetado por essa profusão de camadas que o estimula, possivelmente terá mais autonomia em seu trabalho e, por conseguinte, em suas proposições cênicas.

Acrescento ao conceito de vestimenta da “segunda pele” a caracterização cênica de um figurino que age sobre os corpos dos intérpretes/*performers* durante os processos compositivos da sala de ensaio, configurando-se como elemento provocador para além de suas funções de caracterização interior. Pois à medida que cobre a nudez dos corpos em cena também pode ser um componente revelador, capaz de trazer à tona as subjetividades mais íntimas, por ser uma pele que “[...] mantém uma relação de identidade direta com a primeira [...]. Mas mantém simultaneamente uma proximidade aberta sobre o mesmo fenômeno identificativo com os corpos sociais” (RESTANY, 2003, p. 39).

Essa pele pode ser uma camada que liberta os corpos para os mais diversos disparos criativos, mas, ao contrário, também pode se configurar como artefato de freio, dependendo da finalidade limitadora, se for o propósito. Podemos pensar em seu efeito dilatador sobre as figuras dos atores e das atrizes no espaço da cena e também na sua capacidade de liberar a encenação do peso de uma cenografia mais rígida. Uma vez que a mesma possui o poder de se configurar como uma cenografia móvel e até dispensar a possibilidade de cenário, no sentido mais tradicional. Essa pele ambivalente veste, camufla, protege; agrega ao diálogo dos movimentos dos atores e torna-se muitas vezes outro corpo, outro personagem, a jogar constantemente com os atores o jogo da cena. Através de sua materialidade, pode vir a tecer os mais ricos comentários cênicos, ampliando sua força comunicativa, se levarmos em conta sua capacidade de conversa com o jogo da iluminação e com os demais elementos de composição da cena.

No que se refere a “terceira pele – a casa”, surge uma ligação direta com a sala de ensaio. Uma sala laboratorial na qual são realizadas as mais diversas experimentações cênicas. Ampliando as camadas dessa “pele espaço”, que sugere a “terceira pele”, podemos pensar na sala composta e preparada com a finalidade de capturar o ator/atriz convidando-os ao jogo de criação que permite os desvendamentos de suas camadas físicas e abstratas.

A “quarta pele – meio social e identidade”, permite a possibilidade de situar as relações dos atores/*performers* criadores envolvidos e comprometidos com a criação cênica, como em uma rede de colaboração. Nessa pele podemos situar a constelação que formamos ao longo do tempo. Os grupos, as companhias e parcerias que formamos por afinidade ou desejo de compartilhar processos e trocas de experiências. A nossa família – não a biológica, como em Hundertwasser, mas a escolhida. Família colaboradora no seio da qual encontramos o suporte necessário para desenvolver linguagens afetivas e artísticas, permitindo ao pesquisador traçar e encontrar sua identidade, sua assinatura.

A “quinta pele – o meio global, ecologia e humanidade”, mais ampla e abrangente de todas as camadas, engloba e integra as outras quatro. Busca despertar a nossa consciência humanística frente às questões ecológicas que desestabilizam o planeta. Com seu movimento espiral rumo ao infinito, essa pele é um convite ao cidadão/artista da cena para exercitar o pensamento crítico sobre sua criação, levando em consideração a esfera planetária e a partir daí desenvolver práticas e ações que materializem nosso desagrado perante os atos nocivos que desestruturam o meio ambiente, interferindo na sociedade para mudar o quadro vigente. Se somos todos parte de um mesmo organismo/planeta, faz-se necessário pensar nossas vidas integradas a um movimento maior. As ações de nossos corpos modificam o ambiente causando desequilíbrio, mas podemos reverter essa lógica criando condições para um bem viver mais harmonioso ecologicamente.

Nesta pesquisa – dentro do universo do teatro – utilizaremos a somatória das cinco peles citadas para auxiliar a conceituação do que chamamos de “peles em processo”, considerando suas pluralidades inerentes, seus mútuos englobamentos e suas possibilidades de aberturas dentro da criação cênica.

Apresentadas as temáticas de corpo e de “peles em processo” que se encontram agora tecendo conjuntamente seus diálogos, as tramas dessas teias oferecem os primeiros fios para a costura desta escrita. Tal pesquisa segue com suas linhas, bordando e borrando os desenhos metodológicos de uma poética teórico-prática que se desdobra em uma “pele-pesquisa”. Essa tessitura se configura aberta e inacabada, com os olhos e o corpo atentos, voltados para o “espetáculo” que o público não vê mas que surge como potência criativa. Os elementos cênicos são partes constitutivas dessa pele plural, como disparos criativos que afetam e provocam estados fecundos no corpo do ator/*performer* criador em seus exercícios e buscas constantes na sala de ensaio.

O interesse sobre o tema tem me acompanhado ao longo de minha trajetória no teatro, nas práticas e experimentos que venho desenvolvendo por mais de duas décadas, desde que iniciei minha carreira profissional, em 1991, no Curso Técnico de Formação de Ator do Conservatório Carlos Gomes de Campinas – SP. O meu interesse pelo figurino teatral foi despertado no Conservatório, pesquisando e concebendo indumentárias nos meus processos criativos como ator, nas cenas que construía para análise e avaliação dos professores. A partir dessas primeiras experiências, comecei a desconfiar do figurino como mera vestimenta e considerá-lo um campo fértil de inesgotáveis possibilidades para pesquisa.

Em 1993, nos primórdios dos meus experimentos com figurinos como elementos constituintes dos jogos e improvisos nos ensaios, Sergio Magalhães, então professor e diretor/orientador da turma de formandos do Curso Técnico em Teatro do Conservatório Carlos Gomes, trazia para os processos da montagem cênica final propostas experimentais do que ele chamava de “a poética dos Parangolés” – inspirada na obra do multiartista Hélio Oiticica – como provocação e estímulo para nós, atores em formação. Em entrevista sobre o Parangolé, Oiticica (2009, p. 229) diz que:

O Parangolé não era assim uma coisa para ser posta no corpo para ser exibida, a experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências, não se trata assim do corpo como suporte da obra, pelo contrário é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo de incorporação.

As marcas dessa “incorporação”, buriladas no corpo pelas experimentações e experiências com o “parangolé” nos ensaios propostos pelo professor Magalhães, fizeram com que eu encontrasse novamente os tecidos – objetos do desejo da infância – e com estes o despertar de uma poética que começou a nascer. A partir de então, comecei a questionar o que eu entendia como figurino, uma vez que o tema escapava e se expandia para além do termo. O professor apresentava, desde o momento do aquecimento, os materiais de estímulo para as improvisações dos atores, compostos por faixas de tecidos coloridos de tramas e texturas diversas (algodão, malhas, seda, etc.). Esses materiais instalados no ambiente da sala de ensaio, juntamente com adereços, luzes e objetos cenográficos, criavam uma atmosfera especial, transformando o espaço comum e cotidiano da sala de ensaio em um campo fértil para a investigação do trabalho do ator. A meu ver, Magalhães recriava o espaço em múltiplas

camadas, de modo que parecia ampliar a área do pequeno laboratório do então Teatro Teresa Aguiar². Eu enxergava essas ações propostas pelo nosso diretor/professor como potentes possibilidades para a pesquisa e o desvendamento de meu trabalho como ator criador.



Figura 1: Antônio Apolinário em *Sr. Mockinpott*.
Teatro Teresa Aguiar. Campinas (SP), 1993. Foto de José Soares.

Era a primeira vez que me sentia, de fato, um artista em estado de criação, ao incorporar um jogo criativo em que se misturavam as técnicas corporais dos aquecimentos e dos jogos de improvisações, em um espaço alterado, modificado. Um espaço construído com o intuito de permitir ao ator vivenciar a experiência de uma aula/ensaio como um “acontecimento” numa sala repleta de “teatralidades”. Sobre os acontecimentos produzidos pela teatralidade, a pesquisadora Josette Féral comenta:

Teatralidade produz acontecimentos espetaculares para o espectador; ela estabelece um relacionamento que difere do cotidiano. Ela é um ato de representação, a construção de uma ficção. Como tal, teatralidade é a imbricação de ficção e representação em um “outro” espaço no qual o observador e o observado são colocados um diante do outro (FÉRAL; BERMINGHAM, 2002, p. 105).

² Pequeno teatro do Conservatório Carlos Gomes de Campinas – SP. Situado àquela época à Rua José de Alencar, no número 701, Centro. Ambos os espaços não existem mais nesse endereço.

Ainda sobre o assunto, no livro “Além dos Limites – teorias e prática do teatro”, Féral (2009, p. 87) discorre:

[...] a teatralidade aparece como operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz. Cria o espaço virtual do outro, o espaço transicional referido por Winnicott, o espaço liminar mencionado por Turner, o enquadramento evocado por Goffman. Permite ao sujeito que faz, e àquele que olha, a passagem daqui para outro lugar.

Nos exercícios propostos pelo professor Magalhães, essas “teatralidades” encontravam-se no “ato performativo” de transformar a sala de ensaio em um espaço diferente. Ele criava um “espaço ficcional” a partir da mudança de atmosfera causada pelos novos elementos inseridos na composição da sala, tornando-a diversa do habitual. Era difícil olhar aquela sala e não estranhá-la, pois o espaço se alterava completamente. O procedimento de transformação da sala permitia criar um ambiente fértil para as mais distintas e criativas experimentações atoriais.

Em 2003, quando ingressei no curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), minhas pesquisas sobre a “segunda pele” se intensificaram (mesmo eu não utilizando esta nomenclatura naquela ocasião) devido às aulas de indumentária do professor Dr. Gilson Motta e a crescente demanda que surgia das produções acadêmicas dos Trabalhos de Conclusão de Curso dos discentes do DEART/UFOP, com os quais colaborei. Nessa época também coordenei o núcleo de figurino e cenografia do “Mambembe – Música e Teatro Itinerante”, projeto de extensão e de pesquisa cênica em teatro de rua do DEART/UFOP, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Neide das Graças de Souza Bortolini.

O “Mambembe” tornou-se para mim um laboratório de experimentação constante, em função do número de peças montadas pelo grupo, proporcionando a possibilidade de vivenciar, na prática dos ensaios, materiais expressivos – como objetos cênicos, maquiagem, adereços e figurinos. Minhas propostas estéticas entravam no processo de criação com o intuito de provocar criativamente os atores nas improvisações, tendo a relação do ator com o figurino como um dos principais suportes para a composição das personagens e, conseqüentemente, das cenas, potencializando, assim, o estado criativo dos artistas envolvidos.



Figura 2: Rosilaine Bastianick e John Weiner de Castro em *Os Irmãos Dagobé*. Adro da Igreja São Francisco de Assis Ouro Preto (MG), 2003. Foto de William Neimar.

Para cada processo de montagem, eu propunha novas experimentações específicas que dialogavam com a linguagem visual de cada espetáculo. Essas provocações, realizadas por mim como condutor dos ensaios, deram início a um procedimento de criação que ainda hoje utilizo em meu trabalho profissional, que agora denomino como “peles em processo”, embora não tivesse dimensão desse conceito antes de iniciar a presente dissertação. O objetivo desse procedimento é, de acordo com cada proposta de encenação, proporcionar aos atores e demais criadores da cena a possibilidade de explorar e experimentar elementos estéticos – tecidos diversos, objetos, adereços, vestimentas, iluminação, etc. –, testando e descobrindo seus desdobramentos, gerando novos modos de relação entre os materiais disponíveis e as composições dos atores em sala de ensaio. As “peles em processo” tornam-se assim dispositivos de criação, que permeiam todo o processo de composição do espetáculo, desde o primeiro ensaio até o encontro com o público.

Os procedimentos metodológicos gestados no Mambembe ganharam vida em dois espetáculos que trabalhei depois de concluída a graduação: *Diário Baldio*³, do grupo Barracão Teatro (Campinas/SP), e *Oración*⁴, da Repertório Artes Cênicas e Cia. (Vitória/ES). No primeiro, dirigido por Tiche Vianna, pude perceber que as “peles em processo”, como dispositivo de criação, podem servir à outros grupos, adequando-se às especificidades de cada montagem sem abandonar minha assinatura como criador. A confirmação dessa afirmativa se deu em *Oración*, uma outra experiência com um outro grupo: uma outra linguagem e um mesmo procedimento, reestruturado a partir das necessidades e particularidades daquela montagem específica. Por perceber, a partir dessas duas experiências, que havia desenvolvido um modo próprio, uma poética pessoal como criador e propositor, que me vi instigado a dissertar sobre o tema aqui exposto.

Ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, ainda não tinha o entendimento dos desdobramentos das “peles em processo”. O projeto inicial denominado “A segunda pele em processo: *design* de aparência como suporte para o ator criador na sala de ensaio”, levava em consideração, ainda, o figurino como essa segunda pele. Durante as experimentações com o laboratório *Estudo para Doroteia*⁵ e no desenvolvimento da presente pesquisa, assim como nas disciplinas frequentadas durante o curso, foi possível constatá-la como um elemento de caráter plural, pois essa pele não é somente mediadora, mas sim algo que evoca outras peles na metamorfose de si mesma sobre os corpos dos atores em seus processos criativos. Desse modo, a pesquisa encontra nas “cinco peles” de Hundertwasser a chave para abrir e tentar compreender a pluralidade dessa pele que se desdobra no processo criativo, como potente arsenal provocativo para os atores na sala de ensaio.

Para o diretor polonês Tadeusz Kantor “a realidade da sala está ligada ao processo do devir do drama e vice versa. Antes de compor a cena, é preciso compor a sala. Será a encenação da sala (KANTOR, 2008, p. 5)”. Quando Kantor se refere à composição da sala

³ Espetáculo de máscaras do Barracão Teatro de Campinas-SP, que integra o projeto “Dramaturgias Contemporâneas – Da Cena ao Texto”. Contemplado pelo Prêmio FUNARTE Myriam Muniz – 2009.

⁴ O processo de composição do espetáculo *Oración* teve duração de dois anos (2012-2014), com pesquisa teórica e prática acerca do teatro de animação corporal e o trabalho com máscaras. O direcionamento da pesquisa de linguagem foi orientado por Katiane Negrão e Dico Ferreira integrantes do grupo Tato Criação Cênica (Curitiba/PR), com o aporte financeiro do edital de Residência Artística – Secult/ES – 2014.

⁵ Estudo sobre a obra *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, realizado junto ao núcleo de pesquisa Laboratório Intercultural de Atuação – DEART Departamento de Artes Cênicas da UFOP e do PPAGC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do IFAC/UFOP, sob a coordenação do Prof. Dr. Ricardo Gomes.

não está se referindo à sala de ensaio; suas considerações são sobre a sala de espetáculo, ou seja, o palco, o espaço cênico. As “peles em processo” dialogam com o trabalho de Kantor no sentido de propor uma composição da sala de ensaio como uma cena. Uma encenação da sala de ensaio que engendre uma atmosfera propensa para o jogo das artes cênicas.

As diversas camadas de memórias são aqui acessadas como tentativa de rever os percursos, para melhor situar a presente pesquisa das “peles em processo” como provocações para o ator/atriz criador(a) na sala de ensaio. Um campo aberto se desenha à minha frente, na medida em que crescem também as interrogações. Como falar de pele porosa e plural, e de membranas que se configuram como dispositivos, ferramentas de estímulos e provocações nos processos criativos para atores/atrizes/*performers*? Como o procedimento “peles em processo” pode ser utilizado como um modo de criação por outros artistas ou grupos? Na tentativa de responder essas perguntas estruturamos a pesquisa em três capítulos.

No primeiro capítulo, denominado *Das “peles em processo”: tecendo a escrita*, procuramos superar as nomenclaturas e conceitos de “figurino” e “*design* de aparência de atores” (RAMOS, 2013) com as perspectivas de “Eu-pele” (ANZIEU, 1989) e “segunda pele” (HUDERTWASSER *apud* RESTANY, 2003), com a finalidade de instrumentalizar a atual pesquisa sobre as “peles em processo”.

No segundo capítulo, *Os Antecedentes da pesquisa: as práticas nas salas de ensaios*, serão abordadas, pelo viés das “peles em processo”, duas experiências anteriores à pesquisa vigente, que foram disparos para os estudos atuais. A saber, os processos de *Oración*, da Repertório Artes Cênicas e Cia, e de *Diário Baldio*, do Barracão Teatro.

No terceiro capítulo, *“Peles em processo”: das experiências recentes*, almejamos expor parte das práticas realizadas na UFOP durante a pós-graduação, a partir da noção de “peles em processo”, junto ao Laboratório Intercultural de Atuação. Essas práticas tratam das experimentações do laboratório *Estudo para Doroteia*. Apresentarei, ainda nesse capítulo, dois trabalhos com caráter performativo, realizados durante disciplinas cursadas no PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFOP, por entender que as disciplinas provocaram inquietações alimentadoras para a presente pesquisa. Os trabalhos são: *O guerreiro em trânsito* e *Tudo vira pó: ou o direito de prestar honras fúnebres aos nossos filhos e irmãos*.

Nas *Considerações em processo*, apresentaremos as “peles em processo” como um modo de criação ativo que pode ser usado como inspiração para a composição cênica de outros criadores.

A necessidade em desenvolver essa pesquisa perpassa o desejo de estreitar laços e afinar o trânsito entre teoria e prática, por entender que ambas estão imbricadas na ação da criação, do fazer artístico de modo integrado e por acreditar que uma pesquisa desta natureza não se encerra, necessita de estudos permanentes, de ações contínuas. Como artista/pesquisador, compreendo que preciso constituir um diálogo com a academia para ampliar a possibilidade de comunicação em outros âmbitos da sociedade.

CAPÍTULO I

Das “peles em processo”: tecendo a escrita

[...] *a pele é permeável e impermeável. Ela é superficial e profunda. É veraz e enganadora.* (ANZIEU, 1989, p. 33).

Sabemos que a pele é um órgão de superfície que envolve os seres vivos (humanos, animais e vegetais). É o maior órgão do corpo humano, e sua contemplação traz à tona uma gama infinita de signos e preciosas leituras.

A pele permanece um sujeito de pesquisas, de cuidados e de discurso quase inesgotável. [...] A linguagem, corrente ou erudita, é particularmente prolixa no que se relaciona com a pele. Examinemos primeiro o domínio lexical: todo ser vivo, todo órgão, toda célula, tem uma pele ou uma casca, túnica, envelope, carapaça, membrana, meninge, armadura, película, pleura... Quanto à lista dos sinônimos de *membrana*, ela é considerável: âmnio, aponeurose, blastoderma, córion, coifa, cútis, diafragma, endocárdio, endocarpo, epêndima, franja, frese, hímen, manto, opérculo, pericárdio, pericôndrio, periósteo, peritônio... Um caso significativo é o da “pia-máter”, que envolve os centros nervosos; é a mais profunda das meninges; contém os vasos destinados à medula e ao encéfalo: etimologicamente, o termo designa a “mãe-pele”: a linguagem transmite bem a noção pré-consciente que a pele da mãe é a pele primeira. No grande dicionário francês *Robert*, os verbetes *pele*, *mão*, *tocar*, *tomar* estão entre os mais extensos, concorrendo (em ordem quantitativa decrescente) com *fazer*, *cabeça* e *ser*. O verbe *tocar* é o mais longo do *Oxford English Dictionary* (ANZIEU, 1989, p. 14).

A partir da concretude das metáforas suscitadas pela imagem desse tecido especial, podemos pensar, junto como o psicanalista francês Didier Anzieu (1989), em um “Eu-pele”.

A pele de um ser humano apresenta, a um observador exterior, características físicas variáveis conforme a idade, o sexo, a etnia, a história pessoal etc. e que, assim como as roupas que a duplicam, facilitam (ou confundem) a identificação da pessoa: pigmentação; pregas, dobras, sulcos, padrão dos poros; pêlos [sic], cabelos, unhas, cicatrizes, espinhas, “sardas”; sem falar de sua textura, de seu odor (reforçado ou modificado pelos perfumes), de sua suavidade ou de sua aspereza (acentuada pelos cremes, bálsamos, tipos de vida) (ANZIEU, 1989, p. 31).

Para Anzieu (1989, p. 20), antes de ser um conceito, a ideia de um “Eu-pele” é intencionalmente uma grande metáfora. Expandindo esta metáfora, surge a possibilidade de ampliarmos essa noção para o campo da cena e do trabalho do ator/*performer*, cuja pele se

transfigura constantemente em cena a serviço de suas personagens. O ator oferece sua pele em sacrifício para a criação; esta será atravessada pela luz, pela maquiagem, pelo figurino, pela atmosfera da sala de ensaio e pelos olhares atentos dos demais criadores que anseiam sua metamorfose. Absorvendo os mais variados estímulos, o ator está em exercício permanente e, literalmente, à flor da pele, imerso nos processos cênicos.

1.1. A segunda pele entra em cena

As árvores mudam de roupa – peles-folhas –; os peixes descamam; alguns animais mudam o pelo; os pássaros, suas peles-plumagens. A pele humana não está sujeita a mudanças assim tão radicais, mas seguimos mudando o “costume” conforme as mudanças climáticas e as estações. Nossas roupas são compostas de tecidos diversos, de cores, fibras, texturas e tramas variadas. Somos um composto de cascas, camadas e aparências. O mesmo acontece com a segunda pele sobre o corpo do ator, transformada em linguagem de caracterização visual. O menor detalhe presente nessa pele-signo faz toda a diferença na composição final da personagem que ela veste e anima. Essa pele também pode servir a uma série de funções em cena, funcionando como uma extensão dos órgãos mais internos do ator, no sentido de fazer parte dele afetivamente, emocionalmente. Por se encontrar em contato direto com a primeira pele, confunde-se com o próprio corpo, envolvendo-o, tocando-o, em comunicação e diálogo permanente. A segunda pele apresenta-se também como um órgão compositivo, parte essencial do “Eu-pele” do ator. Em estado vivo e em constante transformação, ela não é composta somente de superfícies, não se presta apenas aos adornos e aos efeitos estéticos, possui também sua profundidade. É paradoxal pensar por esse viés. Afinal, ela é exterior ou interior? Superficial ou profunda?

Eis-nos em presença de um paradoxo: o centro está situado na periferia. O descontente Nicolas Abraham (1978) esboçou em um artigo e depois em um livro que traz este título a dialética que se estabelece entre “a casca e o núcleo”. Sua argumentação se confirmou em minha própria pesquisa e dá sustentação à minha hipótese: e se o pensamento fosse uma questão tanto de pele quanto de cérebro? E se o Eu, definido agora como Eu-pele, tivesse uma estrutura de envelope? [...] O cérebro e a pele são seres de superfície, a superfície interna (em relação ao corpo tomado em seu conjunto) ou córtex estando em relação com o mundo exterior pela mediação de uma superfície externa ou pele, e cada uma dessas cascas comportando pelo menos duas camadas: uma protetora, a mais externa, e outra, sob a precedente ou nos seus orifícios, suscetíveis de recolher informação, filtrar mudanças. (ANZIEU, 1989, p. 24).

Pensar a segunda pele como esse elemento visual composto de cascas, películas, camadas, que agrega reflexão e pesquisa, faz-se necessário justamente para compreender a pertinência de um objeto que possui um caráter paradoxal. Trazer à tona e dar visibilidade, por meio de peles em camadas, a seres que extrapolam aparências e não se deixam capturar por um olhar distraído não é uma tarefa simples. Esse seres lançam ao espectador um convite à arte do desvendamento, no trânsito constante do pensamento que percorre o profundo e o superficial das peles em seus diversos processos cênicos.

O conceito de um “Eu-pele” em Anzieu parece dialogar intimamente com o conceito de “primeira pele” – epiderme – de Hundertwasser. Essa pele inicial consiste na origem elementar do homem e somada às demais peles – segunda, terceira, quarta e quinta – compõe um ser biológico pluridimensional e multi-epidérmico. Sendo assim, encontramos nessas duas ideias um mote para pensar as diversas peles que envolvem a construção da cena, analisadas aqui a partir do procedimento criativo que denominamos de “peles em processo”.

O diálogo entre os conceitos citados parece-nos bastante pertinente para apresentar e abordar o percurso apontado desde a introdução dessa escrita, que é indissociável de minha história pessoal e age como mola propulsora, mesclada a meu desenvolvimento enquanto artista no trânsito teórico-prático. É justamente na ampliação poética dessas peles apresentadas aqui como um “Eu-pele” (Anzieu) e nas “cinco peles” (Hundertwasser) que enraizamos e instauramos o entendimento vigente das “peles em processo”, que aqui se inscreve.

O “Eu-pele” e a “primeira pele” tecidas conjuntamente ajudam a refletir sobre o intérprete em estado de pesquisa na sala de ensaio. Pensar em uma pele embrionária, pele despida, nua, na qual o artista cênico poderá, a partir de suas vivências – tanto as que já carrega impressas em seu corpo e memória, quanto as que experimentará nos ensaios –, inscrever, desenhar, reestruturar e acionar sua sensibilidade, nos auxilia no entendimento de seu potencial criativo para a arte da cena.

A imagem da pele de um corpo em estado de nudez – a partir das convicções naturistas de Hundertwasser – leva-nos a pensar que a primeira pele do ator/*performer* precisa estar livre para expressar e dar vida a diversos “eus” ficcionais. Mas essa primeira pele não surge limpa, vazia: ao contrário, configura-se como um tecido marcado por sua

história pessoal, seu meio sociocultural, seu tempo e seu espaço. Para que os estímulos e as sensações da segunda pele possam ser experimentados diretamente via primeira pele, esta necessita despir-se – sobretudo metaforicamente – e encontrar um estado de liberdade, para que seja possível construir outros registros, traços e características.

Não nos interessa pensar aqui o figurino enquanto mera ilustração de um tipo, por exemplo, ou que cumpra a função de vestir uma personagem de acordo com o sentido de verossimilhança, mas sim como provocação para as criações em processo a partir de seus múltiplos estímulos e desdobramentos. Deste modo, este invólucro configura-se para o ator/*performer* no jogo da cena como uma segunda pele, que transforma a primeira.

Que segunda pele é essa? Pele cenografia, pele maquiagem, pele iluminação, pele adereço, pele objeto de cena? Pensando que se trata de uma pele plural, poderíamos colocá-la em diálogo com o “*design* de aparência de atores” sugerido por Adriana Vaz Ramos, que amplia o termo figurino. Para Ramos (2013, p. 19-20),

[...] a aparência de um ator pode ser um grande instrumento de significação na construção de um espetáculo e, além disso, é frequente que a força expressiva da edificação de tal visualidade não se encontre apenas no figurino com o qual ele atua, sobretudo em determinados espetáculos contemporâneos. [...] Assim, termos frequentemente utilizados no meio profissional, como *figurino* ou *indumentária*, não são mais suficientes para expressar o percurso de nossas reflexões a esse respeito, pois não contemplam a visão sistêmica de linguagens que atuam na construção da informação emitida pela aparência de um ator em um espetáculo.

Corroborando a ideia de uma conformação relacional da aparência de um ator na interação com os outros elementos da cena, a autora completa:

Apesar de a aparência de um ator em cena durante muito tempo não ter sido vista como um componente capaz de expressar significados em um espetáculo, e mesmo não havendo atualmente uma terminologia adequada que possibilite uma reflexão apurada a respeito de sua importância, pode-se dizer que, contemporaneamente, ela é organizada em complexas e inusitadas composições sógnicas. Diante da insuficiência expressiva da palavra *figurino*, cunhamos o termo *design de aparência de atores*. Pois entendemos que *design de aparência de atores* e *figurino* são dois modos diferentes de operacionalização da *caracterização visual*, ou seja, a linguagem que interage com os corpos dos atores e com os demais elementos cênicos para configurar de diferentes maneiras a aparência daqueles que atuam. (RAMOS, 2013. p. 21-22).

Ainda, segundo Ramos (2013), o termo “figurino” está associado à noção de competência técnica: a partir de um desenho em um livro de indumentária, uma boa costureira pode recriar uma vestimenta de época, por exemplo. O *design*, por outro lado, remete à ideia de projeto. É um modo de ver, sugerir e imaginar tudo que se inscreve sobre o corpo do ator em cena, como algo que cria significações visuais e dialoga com o todo da composição cênica. Esta noção extrapola os códigos das roupas e dos penteados, pois, um efeito de luz, uma projeção ou uma maquiagem aplicada ao corpo do ator possuem o mesmo poder de comunicar em cena.

É importante, porém, ressaltar que, embora a ampliação do termo “figurino” esteja implícita nesta pesquisa, não se trata somente de uma questão de nomenclatura. “Peles em processo” é uma linguagem de caracterização visual aberta, sobretudo quando pensamos que ela está a serviço da composição do ator. Trata-se de um trabalho processual e experimental, que age antes como um dispositivo provocador da criação do que como a busca de um resultado. Sendo assim, o campo processual, movido e incerto do processo criativo e colaborativo da sala de ensaio afasta-nos da terminologia “*design* de aparência”, que parece configurar-se como um projeto estético fechado, que apesar de dialogar com as demais peles de uma encenação, não está a serviço de um processo em construção.

O figurino, se pensado de uma forma superficial, pode ser apenas uma vestimenta que auxilia na identificação estética de uma personagem. Para pensá-lo a serviço da criação do ator na encenação, faz-se necessário um mergulho no universo de sua linguagem. Devemos entendê-lo como elemento primordial e parte constituinte da caracterização – termo que julgo mais completo para o entendimento da “segunda pele” –, pois, para além do figurino, engloba a maquiagem e os adereços. Compreender a caracterização como um dispositivo de criação artística é desvendar suas nuances e ampliar a percepção sobre seu potencial de transformação na cena.

Devemos desconfiar da caracterização que não nasce das necessidades dos intérpretes e criadores em seus processos criativos a serviço da construção da obra artística como um todo. Ela não pode ser uma surpresa que se revela somente no dia do espetáculo porque é construção de sentidos, de linguagens. Sendo assim, sua gestação se dá na sala de ensaios, onde ganha vida, é questionada, experimentada, refeita.

Propomos uma caracterização atuante que vá além do vestir ou de um código de cores e formas. Enquanto segunda pele, reveladora da força dos intérpretes, deve transmutar seu sentido e seu estado inicial. Seus desdobramentos devem ganhar múltiplas funções no corpo do ator e no jogo dos elementos de encenação. A caracterização entendida como segunda pele – concebida por via das “peles em processo” – pode revelar-se em cena como uma linguagem que oferece ao espectador diversas possibilidades de leitura e informações a respeito da personagem. Sobre a primeira pele, é capaz de revelar ou ocultar muitas informações a respeito de quem veste. Protege e dilata a figura do ator/atriz no espaço cênico, e pelo seu poder de significação e transformação junto aos movimento dos corpos, pode desdobrar-se e assumir outros papéis. Pode, por exemplo, funcionar como objeto cenográfico, compor diálogos com a iluminação e com o espaço, ou até mesmo ser uma espécie de duplo do ator/atriz no jogo da cena.

Ao falar de segunda pele, não podemos negar a sua função primordial de vestimenta, que na visão de Mario Perniola (2000, p. 84) confere ao homem a sua identidade:

À veste é atribuída uma primazia onde quer que se considere a figura humana essencialmente vestida, onde quer que se pense que o homem se torna tal, distinguindo-se dos animais, exatamente graças ao fato de estar vestido: a veste é o que confere ao homem a sua identidade antropológica, social, religiosa – em uma palavra, seu ser.

Para além do conceito de identificação antropológica e social do ser – que tem sua devida importância visual no espetáculo – entra em cena uma segunda pele em processo pensada, elaborada, experimentada em pesquisa; desenvolvida e construída na sala de ensaio, na qual se relaciona com as demais áreas da encenação. Sua função primordial agora é a de provocar a criação do ator/atriz/*performer* durante os processos criativos nos ensaios, oferecendo os mesmos estímulos para os demais profissionais da cena: encenador, iluminador, cenógrafo, em suma, todos envolvidos na elaboração da obra como um todo, de todas as “peles em processo”. Gestada desse modo, é parte de uma poética em que coabitam outros criadores.

Na metodologia de criação de Antônio Araújo, desenvolvida em seu grupo de pesquisa Teatro da Vertigem, denominada “processo colaborativo”, a caracterização não é um elemento que entra no primeiro momento de criação. O processo inicia-se com a tríade “dramaturgo, atores e diretor, [que] no embate corpo a corpo dentro da sala de ensaio, tentariam criar juntos um espetáculo” (ARAÚJO, 2011, p. 131). Apesar desta diferença de abordagem, o modo processual colaborativo parece-nos pertinente para descrever o trabalho

dos artistas envolvidos durante as “peles em processo”, pois este dispositivo criativo só se realiza dentro de modos operacionais colaborativos. Sua engrenagem não pode ser movida sem a participação ativa de todos os envolvidos no trabalho e tanto melhor será seu desempenho quanto antes for integrada ao processo criativo.

A partir do processo de experimentação e de desvendamento na sala de ensaio, dos inúmeros estímulos vivenciados nas peles, chega-se a caracterização. Durante esse percurso, as improvisações vão materializando as ideias, desenhando possibilidades, apontando acabamento de personagem e de cena, estabelecendo a caracterização como um todo. Mesmo quando esta estiver aparentemente “acabada”, deve ser possível anexar ou suprimir detalhes e elementos, a fim de não perder seu caráter de abertura, que permite estar em constante transformação, escapando à cristalização e ao engessamento.

1.2. Para experienciar a terceira pele em processo

O passo inicial das “peles em processo” é o estudo coletivo sobre o que se pretende naquela criação. Depois são selecionados os materiais que irão compor as peles, e em seguida configura-se o espaço da vivência, do experimento. A “terceira pele – a casa”, que em Hundertwasser traduz-se como a moradia do humano, dará lugar aqui a uma espacialidade voltada para o experimento: a sala de ensaio, que irá abrigar diariamente os corpos em exercício de experimentação. Ela precisa estar em constante transformação para não cristalizar os sentidos dos atores em estado de criação. A “terceira pele” – a casa/sala de ensaio – todo o entorno, o invólucro que irá envolver os atores em jogo – convida os intérpretes a acionarem suas demais camadas. Essa terceira pele fornece uma base, um suporte para que o ator transforme e descame as demais peles agregadas, dispostas de modo a serem constantemente acionadas.

A terceira pele processual depende de um agente provocador, é ele o construtor, o mestre de obras dessa casa a que chamamos de sala de ensaio. É preciso edificar a casa, criando constantemente ambientes diversos e acolhedores capazes de traduzir atmosferas ligadas ao tema ou ao assunto investigado, “tijolo por tijolo”. Nesse sentido, faz-se necessário alterar todo o recinto conhecido, demolir o espaço habitual a fim de compor um outro, repleto de pistas que possam estimular o ator em jogo.

Para construir esse canteiro em que seja possível germinar bons frutos, o terreno requer ser fertilizado. Para essa tarefa, tudo que possa ser traduzido em elemento que alimente a imaginação do ator nessa composição dos nichos é bem-vindo. Todo o esforço aplicado em transformar a sala de ensaio deve-se à intenção de desenvolver ambiências nas quais seja possível vivenciar múltiplas experiências cênicas que fomentem o trabalho criativo dos atores/atrizes envolvidos.

1.3. Quarta pele em processo

A quarta pele em processo é a camada que nos constitui enquanto seres que se identificam junto ao meio social, é a pele que engendra um tecido de afinidades. Ao longo dos nossos percursos como artistas/cidadãos vamos tecendo uma teia, uma colcha de retalhos, para criarmos uma imagem plausível do que nos retrata como profissionais da cena. Encontramos no caminhar os parceiros com os quais formamos a nossa família para além dos laços biológicos. “A quarta pele não para ao nível da família, natural ou adquirida. O meio social estende-se ao conjunto dos grupos associativos que gerem a vida de uma coletividade” (RESTANY, 2003, p. 65).

Desde cedo vamos tecendo uma constelação de personalidades que fizeram e fazem a diferença em nossa formação continuada. São professores, mestres, artistas, no sentido mais profundo dos termos. Companheiros inseparáveis, incansáveis pesquisadores, inventores admiráveis na arte de criar e de compartilhar experiências. Exemplos que nos transmitem energia e força para continuar nesse ofício muitas vezes incerto, vivendo, sobrevivendo e insistindo. Uma vez constatada a impossibilidade de viver sem a prática daquilo que nos constitui como artistas, o exercício contínuo na busca pela expressão artística torna-se o sopro vital.

Criamos essa rede colaborativa para somarmos forças para percorrer essa árdua vereda, alimentando o desejo de seguir adiante. Compartilhamos linguagens, trocamos experiências e aprendizados regidos por uma ética de respeito mútuo às diferenças ideológicas, às divergências políticas e socioculturais. Lutamos para fazer valer nosso direito à democracia, mesmo em períodos nos quais ela encontra-se desacreditada e fragilizada.

Nosso trabalho nos identifica, traz as nossas marcas e assinaturas. Composto de nossas crenças no “poder da arte” (RESTANY, 2003) revela a fé em um meio social melhor, numa comunidade em que o viver bem esteja presente e interligado com a arte que produzimos. Lutamos por um mundo no qual possamos desenvolver em liberdade linguagens com as quais nos identificamos, sem que se esteja sob censura.

Qual a nossa identidade em um país com dimensões continentais como o Brasil, de culturas plurais? A quarta pele interliga-se à terceira e à segunda pele por seu caráter identificativo que por sua vez conecta-se à primeira pele.

A segunda pele abre-se amplamente sobre a quarta. Neste bailado entre os arcanos concêntricos da espiral do seu ser, Hundertwasser não se esquece, no entanto, da terceira pele, a fixação maior do seu compromisso social, a casa do homem (RESTANY, 2003, p. 41).

A luta pela diversidade cultural, o desejo de continuar fazendo arte, encontra-se com aquilo que temos de mais íntimo e que define nossa identidade no meio social. Unindo nossas forças nos coletivos, nos grupos e companhias que resistem às mais diversas intempéries, defendemos o direito de criar e fruir a linguagem artística com alguma liberdade.

1.4. A quinta pele

Para Hundertwasser, a quinta pele”, a mais abrangente das camadas, perpassa todas as demais e estende-se rumo ao infinito. Ela nos convida à prática de uma ética sobre o meio global de uma forma ampla e aprofundada nas questões de ecologia e humanidade. Como não pensar nas questões políticas que envolvem a Amazônia sendo entregue à especulação do capital e aos exploradores cegos que só visam saquear seus recursos naturais? Os desrespeitos de chefes de Estado que descumprem os acordos de tratados antipoluentes é a constatação de que o tema preservação ambiental não tem sido visto nem tratado com a devida atenção.

O naturalismo como disciplina do pensamento e da consciência perceptiva é um programa ambicioso e exigente, que ultrapassa largamente as balbuciantes perspectivas ecológicas actuais. Trata-se de lutar muito mais contra a poluição subjectiva do que contra a poluição objectiva, a poluição

dos sentidos e do cérebro, muito mais do que do ar e da água. Um contexto tão excepcional como o do Amazonas suscita a ideia de um regresso à natureza original. A natureza original deve ser exaltada como uma higiene da percepção e um oxigênio mental: um naturalismo integral, catalisador gigantesco e acelerador das nossas faculdades de sentir, de pensar e de agir (HUNDERTWASSER *apud* RESTANY, 2003, p. 82).

Precisamos desenvolver uma consciência ecológica a partir do nosso entorno. Olhar para as nossas pequenas ações praticadas no dia a dia que juntas provocam impactos desastrosos no planeta agonizante. Sem essa consciência continuaremos a caminhar rumo a catástrofe final. A mínima percepção de nossos maus hábitos e atitudes, seria um grande avanço para a humanidade.

O artista da cena tem muito o que refletir em relação à quinta pele no seu trabalho. Se levarmos em consideração o consumo de materiais utilizados na montagem de um espetáculo, que quase nunca são reaproveitados, ficaríamos surpresos diante de tanto consumo inconsequente. Qual é o impacto ambiental do meu projeto? Todo artista deveria se perguntar.

A quinta pele é um convite a criar em espaços abertos, ao diálogo com ambientes naturais, como rios, florestas, parques, praias, cachoeiras etc. Permite também desvendar as peles das cidades, suas camadas de tempos e histórias, suas paredes, seus passeios públicos, seus habitantes, sua arquitetura. Quais as peles que as cidades escondem? O que ela suprimiu para ser como é hoje? São perguntas que deveríamos nos fazer como artistas/cidadãos. Motes para iniciarmos muitas poéticas.

É possível identificar nos processos cênicos que relataremos mais à frente, a presença de traços da quinta pele, que surge materializada na escolha dos materiais selecionados para composição das salas de ensaios. Alguns elementos naturais constantemente retornam em distintos processos: água, folhas, flores, terra, argila e areia. Geralmente esses materiais estão presentes durante todo o processo e vão se transformando ao longo do percurso. São utilizados na composição da sala com o intuito de servir como estímulos para os atores a fim de sensibilizá-los, despertando seus sentidos para uma criação mais sensível.

Destaco ainda a preocupação em não usar tecidos novos, optando-se por reaproveitar materiais e tecidos usados, dando preferência aos de fibras naturais. É constante a pesquisa de roupas em brechós e bazares nos quais se encontra muita variedade,

o que permite criar e recriar a partir das peças que geralmente já possuem um tempo e uma carga simbólica. Isso tudo fornece pistas criativas que muitas vezes consolidam cenas, personagem, ambientes e linguagens. Nessas práticas cênicas, acredito, corporificam-se o conceito da quinta pele em Hundertwasser. O movimento espiral das peles afeta da margem ao centro do corpo. Atinge a primeira pele que conversa com a segunda, que aciona a terceira, convida a quarta, que chega à quinta. Desperta a consciência e segue. Tem começo mas não tem fim pois a vida é finita, a arte não.

1.5. As “peles em processo”

Segundo Jorge Larrosa Bondía (2002), a vida moderna nos coloca em contato com uma série de situações que nos impedem a experiência. A saber: excesso de informação, de opinião, de trabalho e falta de tempo. Para o autor, o sujeito informado está longe de viver a experiência de maneira aprofundada. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou que toca.” (BONDÍA, 2002, p. 21). Enquanto pensador e provocador do ator/*performer* no lugar das “peles em processo”, busco propor em sala, uma experiência, que neste sentido se difere do experimento, como bem explicita Bondía (2002, p. 29):

[...] Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade [...] Se o experimento é repetível, a experiência é irrepitível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”.

Para preparar o terreno da terceira pele para as vivências das “peles em processo”, tem-se a pretensão de que os objetos e elementos escolhidos para a provocação possam ativar a fantasia dos atores/*performers*, para que estes deem asas às suas criações e sintam na (primeira) pele a materialização de suas potências enquanto criadores sensíveis, capazes de se surpreender com as novidades que venham a nascer durante as experiências.

Evoco aqui uma imagem referente ao tema “leveza”, exemplificada por Italo Calvino (1990), em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*: assim como Perseu se desloca num salto leve para olhar a imagem da Medusa através do reflexo de seu escudo e, desse modo, abatê-la, também o artista/pesquisador pode e deve ter a liberdade de deslocar-se nos espaços quantas vezes julgar necessário, a fim de capturar e observar seu objeto de estudo por ângulos variados para melhor apreendê-lo. Desse modo, ele evitará os engessamentos, fugindo ao peso desnecessário ou à petrificação das normas.

Vivemos numa época de aceleração constante, em que o pensamento e o entendimento das coisas caminham de modo fragmentado. Como realizar uma criação (escrita) que contenha relevância em meio a um universo tão veloz? É possível repensarmos o tempo nas pesquisas em artes cênicas, os andamentos das ações e seus desenrolares para a construção de algo mais dinâmico, sem perder a poesia artística? A lógica do processo requer do artista/pesquisador que ele mergulhe no universo do objeto e o observe com muita atenção, mas o tempo passa tão depressa que parece não sobrar tempo suficiente para o exercício de um olhar mais cuidadoso. “Apressa-te lentamente”, diz a máxima em latim. Atravessamentos por temas distintos, ritmos velozes, sequências, cortes, interrupções no cotidiano. A história não é linear e tudo segue acontecendo simultaneamente. Como criar sem reproduzir os modelos mecanizados já existentes e sem causar o empobrecimento da linguagem? Como encontrar a justa medida da escrita num tempo ligeiro que nos escapa constantemente?

“Há um verso de Dante no ‘Purgatório’ (XVII, 25) que diz: “Poi piovvve dentro a l’alta fantasia” (Chove dentro da alta fantasia). [...] o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove. (CALVINO, 1990, p. 97)”. Nesta imagem de Dante evocada por Calvino parece materializar-se a ideia do uso das imagens como disparos para a criação artística, algo recorrente para os criadores na cena contemporânea.

Envoltos no dilúvio de imagens com que somos obrigados a conviver diariamente, esbarramos a todo instante nos dejetos que a mídia produz e faz-se necessário um árduo esforço para selecionar imgeticamente os suportes relevantes que continuarão a alimentar nossa criatividade. A escrita tornada carne e corpo guia a imaginação e, decorrente da visibilidade, surge uma explosão de teatralidade no bojo da criação.

O ato de pesquisar estaria mesmo imbuído da questão do inacabamento, do detalhe que sempre escapa ou que não alcançamos em plenitude para que se dê a

continuidade, a busca? Seria todo o porvir, aquilo que é o cerne, o núcleo primordial da natureza das coisas?

Calvino, com sua proposta de “visibilidade”, provoca um contágio potente para a criação dos mais diversos universos imagéticos e uma gama infinda de “teatralidades”. Os estímulos de “imagens” provocadoras e narrativas que saltam das páginas levam-nos a crer em seres inexistentes, a habitar cidades invisíveis e a caminhar sobre as árvores para vislumbrar o mundo, vivenciando-o por outros ângulos de visão. E assim também se dão processualmente os desdobramentos visuais das “peles” e suas múltiplas camadas: um tecido em movimento desenha uma ideia, desperta musicalidade; uma textura ao ser tocada traz uma lembrança, aciona um afeto; cores que remetem a lugares, sentimentos, espaços, mudam a atmosfera da sala de ensaio. Outra vez crianças, sonhamos e recriamos tudo a nossa volta. Ficção e realidade se misturam. Atores, músicos, encenadores: autores de uma obra compartilhada “em processo”.

As ações artísticas renovadoras das últimas décadas têm provocado mudanças significativas na maneira como produzimos e consumimos arte. A cena contemporânea repleta de hibridismo, alimenta-se com os recursos da arte da performance, do cinema, da arquitetura, das artes plásticas, da dança, da música. E neste campo contaminado ou “território movediço” surge uma nova cena repleta de performatividade que, conseqüentemente, parece requerer outro perfil de ator criador, uma vez que a criação não precisa necessariamente partir de um texto dramático propriamente dito.

A perspectiva ligada à arte da performance é mais produtiva para o estudo da teatralidade, pois, seguindo seus pressupostos, pode-se dizer que diversos traços performativos permeiam a linguagem do teatro contemporâneo. É o que defende a teórica alemã Érika Fischer-Lichte, ao considerar a performance uma extensão natural do campo do teatro, e não um novo paradigma, como quer Schechner. A ensaísta trabalha com exemplos extraídos exclusivamente do que se pode considerar a prática artística do teatro e da performance contemporâneos. Seguindo a linha europeia de abordagem do tema, focaliza suas análises no trabalho de encenadores e performers como Frank Castorf, Einar Schleeff, Romeo Castellucci, Marina Abramovich e Schlingensief, por exemplo. Por outro lado, concorda com ele quando afirma que a performance e o teatro contemporâneo são processos e não obras acabadas (FERNANDES, 2011, p. 17).

Para dialogar com esse turbilhão que é a cena contemporânea, parece ser necessário apostar na corporeidade do ator/*performer*. A utilização do corpo como canal de comunicação e expressão do indivíduo e do coletivo, ao interagir no jogo com os objetos

cênicos propostos, deve explorar seus significados e variações a fim de recriar os espaços existentes e renovar o olhar para as ações cotidianas. Espera-se que o atuante, ao ser alimentado e contaminado com esses estímulos, sinta-se livre para agir e criar em diversas circunstâncias.

[...] o uso consciente dos conceitos de teatralidade, teatralização e reteatralização do teatro deve-se a Meyerhold, que os entende e os pratica como estratégias de distanciamento do familiar pelo emprego de recursos do próprio teatro, de modo a chamar a atenção para seu caráter de jogo e artifício. Procedimentos de atuação como a biomecânica e técnicas de encenação como o construtivismo visavam exatamente a enfatizar a teatralidade que, para Meyerhold, supõe a inevitabilidade da forma, como observa Jacó Guinsburg. A nova poética teatral do artista inicia a transição do dramático e literário para o cênico e performativo. (FERNANDES, 2011, p. 15).

Ao observar as colocações acima, podemos entender o espaço do ensaio como esse lugar em que o performativo e as teatralidades se instauram. A intenção é criar através das peles um ambiente capaz de propiciar ao ator/*performer* um convite ao jogo performativo, que possa levá-lo para além dos elementos como signos.

É evidente que tanto para a hermenêutica quanto para a semiótica, tudo que é perceptível em cena pode ser definido e interpretado como signo. No entanto, no caso da performance, a materialidade das ações e a corporeidade dos atores dominam os atributos semióticos. O evento envolve performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico. O resultado é uma afetação física imediata que, para a ensaísta [Érika Fischer-Lichte], causa uma “infecção emocional” no espectador (FERNANDES, 2011, p. 17).

No presente contexto, no lugar do espectador estaria o ator/*performer*, imerso em um espaço não comum ou cotidiano – espaço recriado e transformado pelas “peles em processo”. Essa “infecção emocional” seria o estado de entrega ao jogo experimental dos processos, em que se vivem as experiências.

Para o melhor entendimento, o que foi explicitado aqui no capítulo I será exemplificado nos capítulos subsequentes, que trazem vivências e experiências nos processos que serviram como campos de estudo para esta pesquisa.

CAPÍTULO II

Os Antecedentes da pesquisa: as práticas nas salas de ensaio

Neste capítulo, serão abordadas duas experiências anteriores à pesquisa vigente e que foram disparos para os estudos da pesquisa em curso, pelo viés e noções das “peles em processo”. Os processos em questão são referentes às montagens dos espetáculos: *Diário Baldio* (2010), do Barracão Teatro – grupo de pesquisa cênica sediado em Campinas (SP) –, com direção de Tiche Vianna e atuação de Esio Magalhães e Gabriel Bodstein; e *Oración* (2014) da Repertório Artes Cênicas e Cia – grupo de pesquisa cênica sediado na cidade de Vitória (ES) –, com direção de Nieve Matos e atuação de Nicolás Corres Lopes, Roberta Portela e Waltair de Souza Jr.

2.1. As “peles em processo” no espetáculo *Diário baldio*

O primeiro trabalho que realizei junto ao Barracão Teatro aconteceu em 2009. A convite de Esio Magalhães, integrei a sua equipe para criar o figurino e a maquiagem do espetáculo⁶ *Amor Te espero*, de sua autoria. Há um ano estava de volta a Campinas após finalizar a graduação em Artes Cênicas na UFOP. Esio e eu já nos conhecíamos desde 1992, havia um desejo mútuo de trabalharmos juntos, mas só então essa possibilidade se concretizou. Tiche Vianna eu viria a conhecer no decorrer dos ensaio da montagem. Foi durante esse projeto que nasceu e firmou-se nossa parceria de criação.

Diário Baldio constituiu-se como um trabalho atoral com dramaturgia criada em processo colaborativo, a partir do jogo dos atores com o uso de máscaras. Numa primeira etapa do projeto aconteceram estudos em um túnel da cidade de Campinas, no qual vários atores/atrizes pesquisadores/colaboradores do Barracão vivenciaram experiências com os transeuntes. Durante alguns meses, sempre às quartas-feiras no mesmo horário, os atores atravessavam o túnel caracterizados de modo que destoassem das figuras cotidianas, causando

⁶ Nesta época o termo direção de arte ainda não era usado na ficha técnica dos espetáculos que participava, vindo a ser usado pela primeira vez em *Diário Baldio*, justamente por não ser possível chamar de figurino e maquiagem o trabalho resultante dos processos criativos das peles que eu já utilizava em sala de ensaio.

certo estranhamento entre os passantes. “Escolhemos o túnel que liga a Vila Industrial ao Centro e vice versa, passando por baixo da linha do trem, construído em 1918. Nosso “Túnel de passagem!” (ROSA, 2010, p. 10). Tiche Vianna denominou essa pesquisa de *A dramaturgia do espectador*.

Quando eu cheguei para integrar a equipe do projeto *Dário Baldio*, encontrei o processo já em andamento. Entrei para observar a sala de ensaio numa etapa em que os atores já haviam passado por muitas experimentações. Embora já conhecesse a metodologia de criação da equipe do Barracão Teatro através de outros trabalhos realizados, sabendo que suas dramaturgias são construídas em processo a partir de um tema preestabelecido, dessa vez era diferente porque o mote da criação partia apenas do jogo entre máscaras. Fui convidado a assistir e observar as ações de dois atores em constante estado de jogo cênico a partir de duas máscaras sugeridas: Lady, a imagem de um andrógono e Cotoco, a imagem de um deformado – respectivamente sobre as peles e a cargo dos atores: Gabriel Bodstein e Esio Magalhães. Seria a partir desse jogo que tudo iria se estabelecer.

No processo de montagem desse trabalho, uma questão se apresentou desde o início, com a qual tive que lidar com bastante cautela: toda criação cênica deveria estar voltada ao propósito de servir a máscara. “A máscara não é uma maquiagem. Não é um objeto entre outros. Tudo está a serviço dela” (MNOUCKINE *apud* FÉRAL, 2010, p. 61). Ao menor descuido, esquecendo esses parâmetros, volta-se ao ponto inicial, pois nem sempre as proposições criadas para esse fim se relacionam de modo a integrar-se com o jogo da máscara em cena. Ariane Mnouckine nos lembra que temos que caminhar em direção à máscara e não o contrário. “A relação com a máscara é uma relação de grandeza” (MNOUCKINE *apud* FÉRAL, 2010, p. 61).

Desenvolvi uma ação *voyeur* na tentativa de me deixar afetar e ser capturado pelo que me tocava, ou seja, a poesia que nascia e ganhava vida, emergida do jogo que os atores e suas máscaras teciam como propostas de cena e de situações.

Então, percebi que minhas provocações teriam que se dar também em jogo, de modo silencioso, um jogo de esconder e revelar sutilmente as propostas que eu ia colocando em cena para experimento dos atores. Em cada encontro/ensaio, trabalhava com a ideia de apresentar as propostas das peles, vestimentas e objetos, em forma de presente em primeiro momento, de modo mais particular para cada ator/máscara. Em

outro momento, mais aberto, mais livre e coletivo. Dizia por exemplo: “Lady, Cotoco, hoje eu tenho um presente assim, assim pra você(s)”. Fui criando com os atores e as máscaras, uma espécie de jogo cúmplice e sutil, no qual se dava a nossa comunicação. Em entrevista sobre o processo concedida a mim, a diretora Tiche Vianna comenta o procedimento:

Às vezes, durante os ensaios, a maioria improvisados, eu me colocava diante da cena observando para tentar perceber o que faltava ou como intensificar determinados momentos, sempre no intuito de compreender como escolher os elementos poéticos e estéticos da cena. Tantas coisas aconteciam que, muitas vezes, saía com a sensação de que havia muitos caminhos possíveis. Então eu pedia para que os atores refizessem os encontros que haviam acabado de fazer. Muitas destas vezes, ao repetirem eles entravam com alguma coisa que Apolinário propunha. De repente eu percebia alguma coisa diferente, muito especial acontecendo e isso tinha a ver com uma mudança de gesto ou do tempo do ator ao realizar uma ação e estas mudanças eram provocadas por elementos trazidos, escolhidos e acrescentados por Apolinário, às vezes no decorrer da cena, sem que vissemos que ele estava colocando aquilo ali. De repente alguma coisa aparecia e era usada pelos atores e isso fazia toda a diferença.⁷

As situações dos jogos se davam em uma espécie de cenário/ambientação cenográfica que se prestava a receber os descartes de objetos e lixos, rejeites de uma comunidade, de uma rua etc. Algo como um beco que havia se transformado em lixão e que continuava a receber mais restos de objetos. Sobre o procedimento que aplicava nos ensaios, Tiche Vianna explica:

Figurinos, adereços e objetos cênicos eram sempre uma surpresa, um frescor. Parecia que Apolinário nos escutava, aí somava o que ouvia com o que via, ficava imaginando e saía pela rua procurando algo que nem ele sabia exatamente o que era, mas de repente encontrava, aí nos trazia e isso, muitas vezes, tornava-se a provocação do ensaio, porque muitas vezes traduzia para mim o que as palavras ainda não tinham repertório pra explicar e uma nova cena era criada, um novo jogo, uma nova relação. Talvez ele pudesse fazer isso para sempre, mas precisávamos escolher e dizer basta de experimentar, agora é lapidar e montar. Ainda assim, de vez em quando me deparava com um misterioso elemento que surgia em cena e que me lembre, quando o via é que me dava conta de que ele realmente estava faltando até então.⁸

⁷ Cf. Depoimento Tiche Vianna em Anexos, p. 117.

⁸ Cf. Depoimento Tiche Vianna em Anexos, p. 117-118.

O termo “direção de arte”, nomenclatura tomada de empréstimo do cinema, surge como possibilidade de nomear o procedimento que nesse caso se expande da segunda pele para o espaço cenográfico. Tiche Vianna chama a minha atenção para essa questão, por entender que existe nesse modo de lidar com o entorno da cena – entendendo-o também como uma camada – algo que está para além do figurino. É importante salientar que essa prática já era uma constância nos procedimentos anteriores mas que ainda não se tornara consciente. A partir do processo de *Diário Baldio* e refletindo sobre o modo de intervir no trabalho dos atores – por meio das provocações com os tecidos, vestidos e objetos que levo para a sala de ensaio – comecei a vislumbrar a possibilidade de refletir sobre os procedimentos adotados nos diversos processos de montagens que participei.

Não era a primeira vez que eu trabalhava com o Barracão Teatro, conhecia de antemão sua metodologia, mas nesse processo estávamos todos buscando encontrar uma nova maneira de lidar com a criação pelo véis da máscara e sua dramaturgia. Como explicita a coordenadora e diretora do projeto Tiche Vianna:

Este espetáculo, *Diário Baldio*, escapou de tudo o que conhecíamos como princípios que regem a dramaturgia da máscara teatral na construção de uma história. Em parte porque era exatamente isso o que queríamos: algo que nos tirasse do lugar comum das máscaras populares urbanas, que conhecíamos através da *Commedia dell’Arte*. De outra parte porque ao criarmos Lady e Cotoco, duas máscaras retiradas do contato e da memória de dois atores com as ruas e com o imaginário urbano, mergulhamos no universo da bufonaria, que nos surpreendia em muitos momentos com relações incomuns entre um andrógino e um deformado, que nos pareciam tão próximas, tão comuns, tão nossas.

É neste conjunto de condições que Antonio Apolinário entra pra trabalhar conosco. Começa a participar de ensaios onde as duas máscaras se relacionam e jogam o tempo todo a partir de alguns estímulos como objetos (caixas de papelão, revistas, recortes de tecidos, jornal etc.) e músicas da densidade de Gustav Mahler ou da ironia de Kurt Weil e Nino Rota.

Quando Apolinário chegou eu não tinha muito o que dizer a ele, exceto: olhe e se deixe levar pelo que vê para apreender das cenas, das relações, dos olhares, da fala de Lady e da repetição sonora que Cotoco fazia do que ouvia, imagens que se transformem em propostas concretas, materiais que possibilitem o jogo entre estas duas máscaras.⁹

Sendo assim, como provocador das peles em *Diário Baldio* procurei colocar em prática diariamente, durante o processo de montagem, o exercício da síntese, uma vez que a máscara não admite nenhum excesso, ela se configura mesmo implacável nesse sentido,

⁹ Cf. Depoimento Tiche Vianna em Anexos, p. 116.

descartando qualquer sobra. A linguagem da máscara repudia tudo que esteja em desarmonia com ela. Nesse lugar de criação e de provocação como propositor das peles em processo o “menos é mais.”¹⁰ Esse era o lema que eu não deveria esquecer sob pena de sucumbir em crise criativa na sala de ensaio.

Em determinada fase do processo, recebo sinal verde para entrar com as provocações. Tiche Vianna me deixa livre para ir sugerindo, propondo as camadas junto aos atores. Ela não veta nada num primeiro momento, então as ideias vão ganhando vida junto aos corpos dos atores em suas ações e em seus jogos cênicos. Lembrando uma fala da Ariane Mnouchkine sobre o processo de criação do figurinos em seus espetáculo: “[...] os atores vestem seus figurinos – não ousaria dizer que já estão com os figurinos definidos, porque ainda não estamos nessa etapa. Então eles põem os figurinos, maquiam-se, parecem uns repolhos... e começamos a ensaiar” (MNOUCKINE *apud* FÉRAL, 2010, p. 120-123). E aquilo que no início era experimento, começa a tomar forma, ganhar consistência e desenhar a estética do espetáculo.

A partir das diversas experimentações, durante os processos e de maneira orgânica, as peles foram tomando o seu lugar na cena de *Diário Baldio*. Elas vestiram sentidos diversos, serviram a desenhos de movimentos, receberam ressignificações. Sendo a dramaturgia também criada em processo, as peles viraram rubricas dramáticas, estabelecendo seu lugar de dramaturgia das peles. Várias cenas foram construídas nesse diálogo constante, do trânsito dos atores, da direção, da dramaturgia, dos espaços, da cenografia, da iluminação. Passado o processo de experimentação era necessário refazer o espaço de acordo com as escolhas da equipe, de acordo com as necessidades da cena. Só a partir desse primeiro momento – as experimentação feitas nos processos com as peles – é que os outros elementos cenográficos eram elaborados e retrabalhados. O projeto cenográfico – a cargo da equipe Januário José Arquitetura – foi criado a partir das arquibancadas da plateia da sala do Barracão Teatro, que fora utilizada pelos atores como proposta no começo dos primeiros ensaios. Desenvolveu-se um cenário de platôs em vários planos, nos quais Lady podia transitar como em um labirinto. Essa estrutura de madeira e metal daria a tônica do que se transformaria nos nichos do castelo de lixo inventado por Lady.

¹⁰ Compreendo minha natureza barroca. Na época do processo de *Diário Baldio*, acabara de sair de um mergulho de cinco anos em Ouro Preto – período da graduação na Universidade Federal de Ouro Preto. Minas Gerais, mais que nunca se encontrava latente em minha expressão. Tiche Vianna, diretora de *Diário Baldio*, me lembrava constantemente a questão: “menos é mais”.

Com a chegada da estrutura cenográfica percebemos que esta era muito limpa e reta. Logo, precisava de alguma sinuosidade, de sujeira, algo que pudesse compor e dialogar com o universo de acúmulo da máscara Lady. Comecei a interagir com a materialidade da estrutura cenográfica, a fim de criar uma linguagem com o entorno da máscara. Nesse momento percebo que o tratamento dado a então segunda pele, figurino, na verdade dilata-se para o espaço, que a meu ver começa a ganhar uma imagem de casulo, de invólucro que se estende da cena à plateia envolvendo também o público como parte desse todo.

Sobre os procedimento “peles em processo” Tiche Vianna conclui:

Neste processo, figurino e cena dialogaram como dois personagens que contracenavam. Um não teria acontecido sem o outro. Muitas cenas se conceberam e as máscaras se afirmaram a partir da experimentação das propostas de figurinos e adereços.

Este foi um dos mais ricos processos de criação que vivi porque o diálogo entre diversas criadoras e criadores se deu em cena, na experimentação e na incansável busca pelo melhor.¹¹



Figura 3: Esio Magalhães e Gabriel Bodstein em *Diário Baldio*. Barracão Teatro. Campinas (SP), 2010. Foto de Neander Heringer.

¹¹ Cf. Depoimento Tiche Vianna em Anexos, p. 118.

2.1.1. A terceira pele em *Diário Baldio*

Em *Diário Baldio*, o espaço cênico nos remete a um espaço de margem, que a cidade determinou como recinto de depósitos, dos descartes e dos dejetos do dia-a-dia. Uma espécie de lixão ganha a conotação de um beco marginal, limbo, lugar do inabitável e do desagradável. É nesse ambiente que Lady, figura/máscara¹², arquétipo de um ser híbrido, mistura-se nos gêneros borrando dessa maneira as linhas que permitiriam melhor definição dos contornos e desenhos daquilo que poderíamos classificar como masculino, feminino ou demais nomes capazes de garantir um significado mais palpável e aceito sem muitos problemas e questões – a figura de Lady parece deixar no ar possibilidades abertas para leituras diversas através da aparência que a compõe, como um exercício sugestivo do olhar de quem a observa.

A Lady é muitas, é muitos, é quanto puder ser. É também seu sonho e seu próprio pesadelo. De tantas escolhas, de tantas possibilidades, de tantos ideais, padece de não conseguir parar de criar-se. Não se encaixa em si mesmo. A Lady é um ser inacabado. (BODSTEIN, 2010, p. 62).

Lady se auto-excluiu de um mundo que já não a comporta mais. No ato de se auto-banir de uma ordem que ela mesma desprezou, cria para si um universo de refúgio, no qual reconstrói a partir dos restos, das sobras de objetos que encontra no lixo, uma cópia à imagem e semelhança do mesmo modelo da vida ordinária que a expulsou.

O espaço parece tomar formas e dimensões variadas, uma vez que o ambiente se desdobra em outras paisagens cênicas, habitadas pela presença do público que acaba compondo, juntamente com a atuação dos atores, os climas e atmosferas do espetáculo. O ator Gabriel Bodstein na pele de sua máscara Lady mistura-se aos ambientes propostos, revelando sutilmente as camadas de um “lixão” repleto de possibilidades, sempre pautado em um corpo/pele que se modifica a todo instante, transmutando-se constantemente.

Em *Diário Baldio* o espaço cênico atua sobre os corpos dos atores e suas máscaras que reagem fazendo dele também a extensão de seus corpos. Segundo Esio Magalhães, o ambiente em *Diário Baldio* é um espaço-máscara que convida os atores ao jogo com suas diversas possibilidades para o desvendar. Em entrevista concedida para esta pesquisa Esio Magalhães diz que:

¹² A diretora Tiche Vianna, costuma se referir as construções corporais dos atores durante os processos, ora como máscara, ora como figura.

As interferências criativas do “Apô” como diretor de arte foram cruciais para a criação de um espaço cheio de memórias, histórias e marcas, mas sem dar a esse indicações de sua localização no espaço/tempo. Desta forma, foi criado um espaço-máscara, que tem suas marcas expressivas, mas não é datado. Assim como um *Arlecchino* que, estando no século XV, XVII ou nos dias de hoje não deixa de ter suas características fundamentais e arquetípicas. O espaço do *Diário Baldio*, pode tanto estar num grande centro metropolitano quanto numa cidade do interior, no passado ou no futuro, mas mantém suas características de espaço baldio, ermo, de lixo e entulho. Como expressão, o espaço pode ser até decodificado como muito mais interno, como se existisse no ideal simbólico de cada espectador, pois como espaço-máscara, nos dá pistas para amplas leituras.¹³

O caráter polissêmico desse lugar, repleto de forças sugestivas é ativado e presentificado pela ação dos atores, pelo uso que os atores fazem dele, como parte de suas criações. Para Elizabeth Jacob (2008, p. 162):

O teatro contemporâneo vai descentralizar o espaço, apresentando-se em terrenos baldios, fábricas, ruínas, etc., explorando suas diferentes dimensões, jogando com as oposições espaciais, lembrando sempre ao espectador que ele está no teatro na medida em que evidencia os signos que lhe são próprios. Neste sentido, o espaço teatral passa a ser um elemento de mediação entre o texto e a representação, entre os diversos códigos de representação, os momentos da cena e, enfim, entre os espectadores e os atores.

As encenações do trabalho em questão parecem requerer do público um exercício constante de imaginação, uma vez que apenas sugerem pistas, deixando que os espectadores, cada um a seu modo, construam seu diálogo com o que está posto diante de seus sentidos em alerta. A plateia é convidada a tecer a cena junto com os atores, construindo ou trazendo à tona sua capacidade criativa para completar a obra. Seria esta então uma das características da cena contemporânea: a de ativar e aguçar o imaginário criativo de seus espectadores a fim de torná-los co-criadores das obras que apreciam? Entendemos que aqui a questão abriria para um estudo mais aprofundado sobre o espectador na cena contemporânea, mas este não é o foco desse estudo. Gostaríamos apenas de pontuar que os espaços cênicos podem ser lidos também como “peles” que se agregam à pele do ator.

As peles sobre o corpo revestem-se de poder comunicativo capturando não somente os sentidos do ator/*performer*, mas também do espectador. E, no constante jogo de transmutação, costumam incorporar para si as funções de diversos elementos da encenação.

¹³ Cf. Depoimento Esio Magalhães em Anexos, p. 111.

Respondendo sozinhas, em muitos casos, pela cenografia e pela iluminação. Quando se trata de obras como performances ou intervenções em locais abertos que dispensam tais recursos, torna-se possível jogar com cores, texturas e formas vestindo os corpos em atuação.

[...] é exatamente graças à falta de uma cenografia realística que, com poucos acessórios cênicos (uma mesa e duas cadeiras na Ópera de Pequim!), torna-se possível oferecer uma formidável fantasmagoria de lugares e situações aos olhos dos espectadores: graças à *omissão* da cenografia, dos lugares, mas, principalmente graças à arte do ator que, que é capaz de suscitar-los através das reações do próprio corpo [...] assim como chamaram de *cenografia verbal* a habilidade de Shakespeare para reconstruir os lugares com as palavras e, com elas, trazer novamente a vida às atmosferas que caracterizam seus dramas, também existe nos teatros orientais uma *cenografia em movimento*, representada pelo figurino do ator (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 42).

Nesse caso, a terceira pele absorveria para si também a função de atuar como uma *cenografia móvel* e diversa sobre o corpo do atores/*performers* que lhe dariam vida, a partir da incorporação desta em suas composições cênicas.



Figura 4: Esio Magalhães e Gabriel Bodestein em *Diário Baldio*. Barracão Teatro. Campinas (SP), 2010.

2.2. Os ensaios na Repertório Artes Cênicas e Cia

A parceria de criação com a Repertório Artes Cênicas e Cia¹⁴, firmou-se em 2009 com o convite para integrar a equipe de *Peroás e Caramurus, Uma Saga da Ilha*¹⁵, quando assinei o trabalho como figurinista. Segui como figurinista até *Sonata para despertar* (2012) – solo de dança teatro em que fiz a dramaturgia e dirigi a atriz do grupo Roberta Portela. Aqui iniciei o trabalho com as peles junto ao grupo, a partir de então atuei como provocador na sala de ensaios nos demais processos do grupo, seguindo com essa prática de criação até a sua montagem mais recente, *Oración*, da obra do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, produção que estreou em dezembro de 2014.

Existe na Repertório um trabalho de equipe e parceria pautado nos métodos dos processos colaborativos, que preza pelo diálogo e abertura entre todos os seus componentes e propositores. Isto me permite inserir as provocações e propostas de criação, que são experimentadas e vivenciadas até as últimas consequências, deixando – assim como ocorreu em *Diário Baldio* – que a cena decida e escolha os elementos que farão parte da composição final. Entendo que essas práticas só se tornaram possíveis de acontecer por conta da confiança mútua que construímos durante os processos anteriores. Isto é perceptível nas relações que se teceram e foram estabelecidas, ganhando força e consistência ao longo dos decorridos anos. Acredito que isto tudo reverbera positivamente na construção dos trabalhos que são mantidos até hoje em repertório pelo grupo.

Quando cheguei a Vitória – ES para participar dos ensaios do espetáculo *Oración*, os atores já se encontravam há algumas semanas em processo. Diferente de *Diário Baldio*, a montagem da Repertório teve início a partir de uma dramaturgia preexistente. O texto de Arrabal apresenta dois personagens que, após matar o filho, decidem ser bons, não por arrependimento, mas por diversão, já que o paraíso parece-lhes muito atraente segundo as descrições do livro sagrado cristão. A estrutura dramática é pautada nos diálogos entre as personagens, com

¹⁴ A minha parceria de criação com os artistas da Repertório Artes Cênicas e Cia, de Vitória (ES), já vem de alguns anos. Começou durante minha graduação em Artes Cênicas na UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, em 2003, quando juntamente com Roberta Portela, Nicolas Corres Lopes e Waltair de Souza Jr. participamos de várias montagens teatrais dentro do DEART/UFOP como integrantes do Mambembe – Música e Teatro Itinerante, projeto de extensão dessa universidade. Já com a diretora Nieve Matos, a parceria cênica começou em 2006, durante seu Trabalho de Conclusão de Curso de bacharelado em Artes Cênicas na UFOP, o espetáculo “Ponto Final”, no qual colaborei juntamente com Nicolas, na elaboração e execução do projeto de figurino e maquiagem.

¹⁵ Dramaturgia de Nieve Matos e Saulo Ribeiro.

pouquíssimas rubricas. O desafio a que o grupo se propunha era o de criar e preencher a cena com ação e, conseqüentemente, desenvolver uma nova dramaturgia, a da encenação.

Muito antes do início das pesquisas práticas de *Oración*, a equipe envolvida já vinha dialogando sobre processos criativos e trabalhos marcados por forte carga de teatralidades, das quais Sílvia Fernandes (2010) trata em seu livro *Teatralidades Contemporâneas*, e foi partindo desses diálogos e do estudo do livro citado que chegamos ao trabalho da artista alemã Ilka Schönbein.



Figura 5: Ilka Schöbein em *Le voyage d'hiver*, 2004.¹⁶

O trabalho de Schönbein despertou nossa atenção para o uso das máscaras como duplos e dos prolongamentos dos corpos dos atores. A estética de estranhamento que sua obra nos causava ia ao encontro dos exercícios já vivenciados pelo grupo nas primeiras experimentações que antecederam minha chegada. Para a pesquisa de criação de personagens da peça e suas relações, materiais diversos como bexigas cheias de ar e faixas de tecidos foram usados como elementos provocadores das improvisações, com o intuito de deformar partes dos corpos dos atores, alongando ou multiplicando seus membros.

¹⁶ Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Aja_Marneweck/publication/313106326/figure/fig3/AS:456518995845125@1485854018855/Fig-5-Ilka-Schonbein-Le-Voyage-d%27hiver.png. Acesso em 01/08/2017.



Figura 6: Nicolas Corres Lopes, Waltair de Souza Jr. e Roberta Portela em *Exercício com bexiga*. Má Companhia. Sede dos Grupos Z e Repertório e Cia. Vitória (ES), 2014. Foto de Nieve Matos.

Contaminado pela longa gestação do espetáculo – e por um extenso diálogo com a equipe de criação via e-mails, telefonemas e encontros presenciais – entro na sala de ensaio, junto com atores e direção, para materializar o espetáculo, experimentando a questão das “peles em processo” e seus disparos criativos no trabalho do ator/*performer*.

A seguir, descrevo dois exemplos de propostas provocativas que foram elaboradas para experimentos nos ensaios de *Oración*. Esses exercícios ilustram bem as dinâmicas desenvolvidas com os atores durante os processos de criação nas diversas produções em outros coletivos com os quais venho atuando como provocador/colaborador. São parte de uma metodologia de criação que vem se configurando a cada experiência ao longo dos anos.

2.2.1. Exemplo A: do espaço pele

Para esse ensaio/encontro, a sala de ensaio foi escurecida e iluminada com luz de velas, o espaço foi alterado em relação ao modo habitual como os atores o utilizam

cotidianamente. Na sala preta da Má Companhia¹⁷ foi preparada uma instalação com objetos cenográficos criados para fins de experimentação e provocação dos atores e da diretora, dentro do tema da peça. A ideia era criar através dos objetos, tecidos e cenografia, um clima, uma atmosfera sacra e profana capaz de proporcionar mudanças no estado de criação dos atores. Os objetos escolhidos foram: três faixas de tecido de crepe nas cores vinho, violeta e roxo, cada faixa com três metros de comprimento por um metro e quarenta de largura, forrando dois tablados de madeira transformados em dois altares dispostos nos níveis baixos e altos ao fundo e no meio da sala. No altar de plano alto estavam dispostos três chapéus-abajur em formato de cabeças de tamanho natural com longos pescoços. As três cabeças eram adornadas, cada uma, por um arco de hastes de espetos que lembravam um desenho infantil de um sol pela metade com seus raios. No altar que compunha o plano baixo, ficavam três cabeças também de pescoços compridos, adornadas por três véus de renda de algodão branco. A terceira faixa de tecido formava o tapete que ligava os espaços dos altares. Assim, a dimensão da encenação é “incorporada” ao processo do ensaio, não sendo um artifício espetacular, pensado para o público.



Figura 7: *Pele-espaço*. Composição do autor. Vitória (ES), 2014. Foto de Bru Negreiros.

¹⁷ Má Companhia é o nome dado ao casarão sede que abriga os grupos: Repertório Artes Cênicas e Cia e o Grupo Z de Teatro. Situado na Rua Professor Baltazar, 152 – Centro Histórico – Vitória – ES.

Desse experimento nasceu umas das faces da personagem da atriz Roberta Portela, que voltou a experimentar as mais distintas formas de utilizá-la em cena, através de improvisos com os demais atores. Na imagem abaixo podemos observar a atriz vestida com a “cabeça/abajur” derivada do “chapéu-abajur” da imagem anterior, já trabalhada e refeita para o espetáculo.



Figura 8: Nicolás Corres Lopes e Roberta Portela em *Oración*. Má Companhia. Vitória (ES), 2014. Foto de Bru Negreiros.

2.2.2. Exemplo B: das saias peles/envelopes

Foram propostas nove saias (três para cada ator) de malha de algodão, todas em formato de avental, que no corpo do ator davam um efeito de envelope, compondo uma imagem de sobreposição, criando uma vestimenta em camadas. “[...] Uma superposição de membranas encaixadas como a pele da cebola” (ANZIEU, 1989, p. 11). A primeira saia que vestia a parte frontal era uma espécie de saia/avental, da cintura até a altura do pé, nas cores: azul turquesa, cinza azulado e marrom claro. Era amarrada à cintura por um laço nas costas e possuía abertura completa na parte traseira. A segunda saia era outra saia/avental na cor branca e cobria as costas até a altura do calcanhar, com um cós mais alto a partir da cintura. Tinha abertura completa na parte frontal e era

fixada acima da cintura por três lacinhas, lembrando a amarração de um corpete. Possuía alças que saíam das costas e cruzavam a parte frontal e superior do tronco em desenho de “X”. A terceira saia, nas mesmas cores das primeiras saias (azul turquesa, cinza azulado e marrom claro), era longa e gigante, em formato de cauda não convencional – pois se tratava de uma cauda que media cerca de três metros de comprimento por aproximadamente três metros de largura. Eram abertas na parte da frente para serem vestidas como avental, amarradas na cintura, de traz para frente, de modo que permitiam o fácil deslocamento dos atores pelo espaço, bem como a diversificação de seu uso cênico.



Figura 9: Nicolas Corres Lopes e Roberta Portela em *Oración*.
Má Companhia. Vitória (ES), 2014. Foto de Bru Negreiros.

Na figura 8 podemos ver a terceira saia que perdeu sua função primeira, de ser saia, para se tornar a pele/corpo da personagem criada pelo ator Nicolas Corres Lopes que, assim como a “cabeça/abajur”, foi retrabalhada e posta em cena no espetáculo.

Seria possível afirmar que os dois exemplos citados estão repletos de teatralidades, uma vez que, preenchendo o vazio da sala de ensaio com a estranheza dos objetos sugeridos para a investigação dos atores, acabam por trazer à tona a materialidade teatral desse espaço. Ao perder seu caráter cotidiano, a sala ganhou camadas de ficção, exigindo dos atores outro modo de olhar e se relacionar com ela.

Teatralidade produz acontecimentos espetaculares para o espectador; ela estabelece um relacionamento que difere do cotidiano. Ela é um ato de representação, a construção de uma ficção. Como tal, teatralidade é a imbricação de ficção e representação em um “outro” espaço no qual o observador e o observado são colocados um diante do outro. (FÉRAL; BERMINGHAM, 2002, p. 105.).

Nesses casos, porém, as provocações produziram teatralidades não para o espectador, mas para o ator em processo. Neste depoimento da atriz e bailarina Roberta Portela, que vem, ao longo dos anos, experimentando esse processo de forma continuada, é possível observar como a teatralidade dos elementos da cena cria este campo para o/a ator/atriz:

Lembro-me que no início “Deus criou os céus e a terra”. Nós os atores, criamos as personagens à nossa imagem e completa imperfeição. Apolinário potencializou nossas ações com um repertório de figurinos, objetos e tecidos que traziam em si um mesclado de grotesco e sublime. Na sala de ensaio, tecidos com uma paleta de cores já pré-estabelecida preenchia o espaço de azul, branco, roxo, cinza e marrom. Experimentávamos sensorialmente diferentes texturas envolvendo nossa pele. Sugestões de figurinos colocados no chão da sala de ensaio solicitavam o nosso olhar, cada objeto nos chamava à interação, era um convite ao lúdico imaginário da peça *Oración*. Lembro-me de um balanço feito com uma corda que parecia uma atadura de hospital, de um vestidinho branco angelical e da “máscara do pânico” que quando vesti senti exatamente essa dualidade entre a terra e o céu, entre a leveza e o terror, entre o grotesco e o sublime. O universo infantil e ingenuamente cruel da obra de Arrabal estava ali sugerido nos elementos que habitavam a sala. **Abria-se um imenso vazio repleto de possibilidades.** Na interação dos atores com todos esses elementos uma outra dramaturgia foi criada; possibilidades de abertura, leitura e entendimento da obra de Arrabal eram despertadas. “O inconsciente estava aberto”, como diria o escritor Cazé Lontra, cruelmente exposto, **à flor da pele.** Neste sentido penso que todos aqueles objetos, vestidos, tecidos, sapatos, máscaras, etc. interferiram na criação de imagens gerando possibilidades infinitas de criação e estímulos para os atores e a diretora. Agiram na ativação sensorial do **contato com a pele dos atores estimulando algo de sensível na criação.** Agiram também no entendimento e no aprofundamento dos atores com as personagens; no universo do autor e também nas relações entre as personagens. Tudo levou a uma corporificação do universo da peça abrindo cada vez mais possibilidades de leituras e apropriação do tema trabalhado. Os materiais trazidos e incorporados na peça definiram diretamente a estética do espetáculo. A força deles atingiu todos os territórios da montagem, acredito que influenciou até mesmo no direcionamento e nas seleções das cenas. O contato com essas interferências sugeridas por Apolinário atua em um universo imagético, visual, tátil, espiritual e intuitivo.¹⁸

Roberta é uma artista e parceira de criação que tem contribuído bastante com meu trabalho para a pesquisa. Em nossos longos diálogos, trocas e experimentações sempre surgem observações, análises e críticas mútuas que nos permitem o avanço a cada etapa dessa investigação,

¹⁸ Cf. Depoimento Roberta Portela, Anexos, p. 142. (Grifos nossos).

pela possibilidade de vivenciar profundamente e perceber atentamente a metamorfose das “peles em processo” e a forte contaminação dessas interferências durante os processos criativos, como podemos verificar no depoimento escrito da diretora Nieve Matos, concedido para esta pesquisa:

Apolinário veio de Campinas, uma muda de roupa para ele e inúmeras malas com tecidos, objetos dos mais variados e muitos figurinos de texturas e cores diversas para os experimentos. Suas camadas.

Quando ele estava com a gente os ensaios eram dedicados aos seus experimentos. Chegávamos mais cedo que os atores na sede do grupo, ou então os atores esperavam na antessala para depois entrar no espaço preparado por ele. Havia uma preocupação de se criar um ambiente fértil para a criação, sempre a partir da atmosfera do tema da montagem.

Desde *Sonata para despertar*, em 2012, trabalho dirigido por ele dentro do grupo, que temos o costume de todos os integrantes participarem dos aquecimentos. Com o decorrer das montagens de *Tempos de Areia* (2013) e de *Oración* (2014), as provocações do Apolinário, que nessa época já chamávamos de direção de arte – termo surrupiado do cinema, justamente por não sabermos como chamar sua função no grupo que há muito não era mais figurinista – começaram a fazer parte de nossa rotina de ensaios, e além de participar dos aquecimentos todos os atores participavam dos experimentos de improvisação.

Foi a partir desses processos repletos de elementos e texturas que Waltair entrou em cena em *Oración*, a cada ensaio cada ator criava uma gama extensa de figuras, de arquétipos. E a partir dessas figuras muitas cenas improvisadas surgiam. Waltair criou uma série de tipos que consideramos potentes para a dramaturgia da cena, três foram aproveitados e acrescentados ao texto de Arrabal: o Bebê/anjo, a Ama e Jesus maneiro.

Cito o exemplo da criação dessas personagens pelo ator Waltair, porque elas são resultado dos disparos de criação nascidos dentro desses espaços de experimento propostos por Apolinário. Não teriam surgido, nem tão pouco entrado em cena não fossem os procedimentos de criação sugeridos pelo Apô, sempre repletos de tecidos, texturas, camadas e objetos selecionados com maior cuidado, sempre superando as minhas expectativas como encenadora.¹⁹



Figura 10: Instalação para experimentação das peles de *Oración*. Vitória (ES), 2014. Foto: Nieve de Matos.

¹⁹ Cf. Depoimento Nieve de Matos, Anexos, p. 126-127.

A sala de ensaio, habitada por objetos, tecidos e vestes, em atmosfera cerimonial, transformada em um espaço propício para o jogo, configura-se como um convite ao ator/*performer* para adentrar um lugar festivo de criação. Esse ambiente criado pelos elementos cenográficos se presta a ser descoberto e experimentado, pois, assim como a segunda pele, também se configura em camadas diversas. Convida o corpo do ator/*performer* a recompor esse universo – a habitá-lo e em seguida profaná-lo criativamente. Dessa maneira, a sala de ensaios torna-se um terreno fértil onde muitas ideias podem germinar e ganhar vida no corpo do ator/*performer* em movimento, a partir dos estímulos semeados pelas provocações das “peles em processo”.



Figura 11: *Exercício de improvisação a partir das “peles em processo”*.
Má Companhia. Vitória (ES), 2014. Foto de Nieve Matos.

CAPÍTULO III

As “peles em processo”: das experiências recentes

Neste capítulo, pretendo expor parte das práticas a partir da noção de “peles em processo”, junto ao Laboratório Intercultural de Atuação, coordenado pelo Prof. Dr. Ricardo Gomes, orientador desta dissertação. Essas práticas tratam das experiências no laboratório *Estudo para Doroteia*. Apresentarei ainda neste capítulo, dois trabalhos com caráter performativo, realizados durante as disciplinas: Tópicos de Pesquisa em Processos e Poéticas da Cena Contemporânea – Corpo e Política nas Artes da Presença, ministrada pelo Prof. Dr. Éden Silva Peretta e Tópicos Especiais em Poéticas Híbridas – Performance e Política: Processos e Poéticas da Cena Contemporânea, ministrada pela Prof^ª. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira (Nina Caetano) cursadas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFOP, por entender que as disciplinas provocaram inquietações alimentadoras para a presente pesquisa. Os trabalhos são: *O guerreiro em trânsito* e *Tudo vira pó: ou o direito de prestar honras fúnebres aos nossos filhos e irmãos*.

Em *Diário Baldio* e *Oración* as práticas eram desenvolvidas mas não denominadas, neste capítulo optei por descrever os processos de ensaio pois, nos núcleos da pós-graduação, a prática das “peles em processo” como um procedimento de criação, como um modo de provocar os criadores já é uma metodologia consciente.

3.1. Laboratório *Estudo para Doroteia*: uma experiência em processo

Os escritos aqui apresentados tratam de um memorial descritivo/analítico referente aos processos da pesquisa “peles em processo”, aplicada aos estudos teórico-práticos da obra *Doroteia*, de Nelson Rodrigues. Essa etapa da pesquisa contou com a participação de atores-pesquisadores²⁰ do Laboratório Intercultural de Atuação, núcleo de pesquisas teórico-práticas sobre a arte do ator, em uma perspectiva intercultural, sediado no PPGAC/UFOP.

²⁰ Adriana Maciel, Carolina de Pinho, Diralice Monteiro, Marrione Warley e Tábatta Iori.

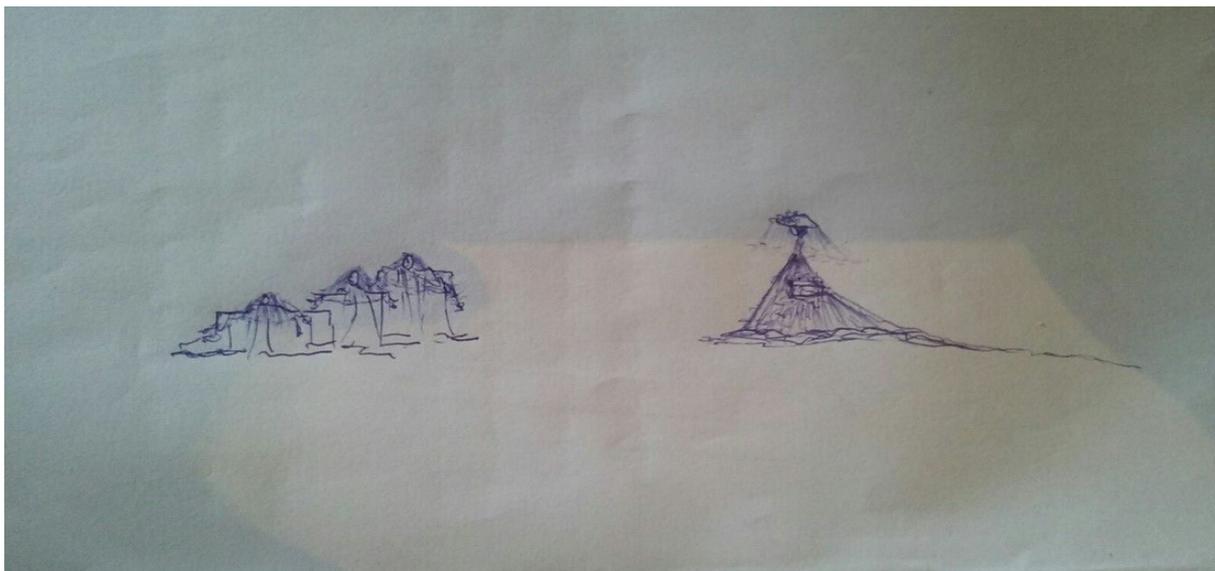


Figura 12: *A chegada de Doroteia à casa das primas*. DEART/UFOP. Ouro Preto (MG), 2015. Desenho do autor.

No período em que participei do Laboratório Intercultural de Atuação trabalhei em colaboração com minha colega de mestrado Carolina de Pinho, que desenvolvia sua pesquisa *O corpo limiar e a passagem de impulsos como elementos de precisão cênica: processos criativos entre a dança e o teatro de Jerzy Grotowski*. O laboratório *Estudo para Doroteia* era o contexto prático onde nossas pesquisas se desenvolviam em colaboração,²¹ ambos sob a orientação do prof. Ricardo Gomes. Durante cerca de seis meses de trabalho nos alternamos na condução do processo em três encontros semanais de três horas cada.

Quando eu e Carolina de Pinho ingressamos nesse núcleo de pesquisa já havia um trabalho de treinamento sendo desenvolvido há muitos meses, que previa um momento de aquecimento individual que aos poucos fluía para um trabalho coletivo. Inserindo-nos nesta metodologia de trabalho já consolidada no grupo, após esse momento inicial onde os atores procuravam entrar em contato consigo mesmos e com suas técnicas, inseríamos nossas propostas de trabalho no treinamento de forma suave, procurando não romper o tempo-ritmo do treinamento. Descreverei aqui os procedimentos de criação que propus como provocador quando fui responsável por conduzir a pesquisa, buscando trazer o entendimento dos procedimentos das “peles em processo”.

²¹ Em um momento inicial havia também a pesquisa de iniciação científica de Tábatta Iori *Grotowski e Dalcroze: a música como instrumento para a presença do ator*, que acabou ganhando um desdobramento individual em outro contexto.

3.1.1. Proposta da saia preta - A preparação da terceira pele

O primeiro elemento inserido em sala foi uma saia de microfibra preta encorpada, com anágua de tecido leve e transparente em tom bege e corte em godê duplo e franzido (o antigo godê guarda-chuva), a saia interna (anágua) também acompanha o mesmo corte. Essa peça foi projetada e construída de modo a permitir seu uso por atores e atrizes de corpos e estaturas físicas variadas: possui uma abertura lateral e é ajustável à cintura por uma faixa estreita para amarrar. Foi colocada aberta no centro da sala de ensaio, com seu espaço demarcado no chão por um desenho de giz.



Figura 13: *Proposta da saia preta*. DEART/UFOP. Ouro Preto (MG), 2016. Foto do autor.

A orientação para o ator e atrizes era procurar se colocar corporalmente em estado de prontidão para o jogo, de maneira que desenvolvesse o desejo de manter-se em fluxo contínuo de improvisação capaz de mergulhar na proposta de uma primeira pele aberta ao contato com os estímulos das segundas peles – vestes e tecidos – com suas texturas e camadas diversas.

Cabia aos participantes buscar um outro “olhar” que, integrado à movimentação corporal, observa o dentro e o fora, exercitando a energia de entrar e sair do jogo como em um ritual. Palavras de ordem eram: ver, ouvir, escutar, perceber, ritmo, percepção, espaço. Foi orientado também que ampliassem a percepção dos sons externos e suas camadas, que ativassem todos os sentidos. Tendo como foco o corpo, a voz, o texto e o movimento.

As palavras de Fernando Pessoa foram usadas como estímulo para o exercício – primeiro individual e depois em grupo, em coro.

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para esquerda,
E de vez em quando olhando mesmo para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto.
(PESSOA, 1993)

A partir dos diversos estímulos propostos, os atores criaram um jogo utilizando a saia de variadas formas: primeiro movimentaram-na como balão, como lona de circo (tenda), como bola que vai passando para o outro sem que a pessoa que estivesse no meio da roda conseguisse pegar, esta por sua vez insistia até conseguir a posse da saia/bola, mudando para a posição mais livre, e assim sucessivamente. O objeto saia/bola deu margem à exploração das mãos e surgiu no jogo a possibilidade de experimentar a saia como extensão das mãos, que conduz a ação de estrangular como no gesto de sufocar das primas em *Dorotéia*, por exemplo. As máscaras também aparecem na improvisação pelo uso do tecido bege e transparente da anágua, que ao cobrir os rostos, revela os seus contornos. Num determinado momento, a saia foi retirada do jogo subitamente por um dos atores. Hora de inserir novos elementos.

Foram inseridos tecidos compridos de tons quentes: variando do amarelo, laranja, vermelho, ao vinho. As cores parecem afetar a terceira pele em processo, pois a dinâmica dos jogadores muda consideravelmente a partir das tonalidades implantadas. Inseri no espaço um vestido comprido de algodão tingido em tom acinzentado (cor escolhida para jogar com universo das primas, personagens da peça). Marrione Warley usou-o como um avental, executando movimentos que o fizeram parecer uma estranha imagem dupla e híbrida – um ser em camadas flutuantes.

Uma chuva de muitas meias finas (meias-calças) em tons bege, marrom terroso e madeira espalhadas aleatoriamente de maneira a tingir o chão da sala, permitiu outra vez a mudança no jogo das improvisações. Os artistas criaram ligações entre si com as meias, tecendo uma grande teia entre seus corpos. Logo após, usaram as meias como uma touca estranha, aproveitando os cabelos (*dreads*) de Tábatta Iori. Isso trouxe para o exercício o surgimento do riso, do cômico, uma vez que o material possibilitava criar deformações nos

corpos (barriga de grávida, seios e pênis gigantes). Os feitiços causavam surpresa entre os atores que se divertiam com suas grotescas figuras criadas e compartilhadas entre eles.

Ao final da experiência, a atriz Adriana Maciel falou da importância da voz, adicionada à tríade pele-corpo-movimento para a descoberta das possibilidades para jogar e criar nos improvisos de *Dorotéia*, a partir da proposta apresentada. Pude perceber que a proposta das “peles em processo” estava em harmonia com o treinamento praticado naquele núcleo de pesquisa. A mistura das diferentes pesquisas individuais, presentes no jogo, a prática dos exercícios plásticos,²² o uso da voz, as afetações, movimentos e contaminações, iam ao encontro da pesquisa dessas “peles” que afetam o corpo do ator/*performer* em estado de criação.

A partir das experiências com os dispositivos das peles, tendo a “Proposta da saia preta” como exemplo, comecei a observar o treinamento dos atores, ainda procurando compreender o modo como o grupo se organiza, como é sua dinâmica, como cada ator se coloca em estado de trabalho, a fim de conseguir a melhor maneira de entrar com a abordagem das provocações.

3.1.2. Proposta Parangolé



Figura 14: Tábatta Iori e Adriana Maciel. *Proposta Parangolé*. UFOP/DEART. Ouro Preto (MG), 2016. Foto do autor.

²² Exercícios corporais e vocais inspirados nos “exercícios plásticos” desenvolvidos pelo Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Nesses exercícios de pesquisa sobre si busca-se entrar em um fluxo de ações físicas e vocais.

Partindo dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, apostei na materialidade de quatro faixas de tecido de três metros de comprimento por um metro e quarenta de largura cada, para propor a provocação “Proposta Parangolé”. As faixas eram nas cores: cinza escuro (duas faixas), preto (uma faixa) e vermelho (uma faixa). Utilizei também três peças de tule de lycra preto e uma em vermelho (um metro cada) que possibilitam, entre outros usos, serem utilizadas como véus.

A escolha prévia desse material partiu da ideia de trabalhar com a atmosfera da peça *Dorotéia* pelo viés das cores. O cinza escuro – que em cena parece sugerir um tom de preto desbotado – para as duas primas (Carmelita e Maura) e o preto para D. Flávia, em consonância com a rubrica inicial do texto: “Casa das três viúvas – D. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina” (RODRIGUES, 1981, p. 197). O vermelho para Dorotéia, seguindo ainda uma indicação na rubrica do texto em que o autor indica que essa personagem “[...] veste-se de vermelho, como as profissionais do amor no início de século” (RODRIGUES, 1981, p. 198). Duas faixas de tecidos transparentes (*voal* antigo) em amarelo e azul desbotados, foram destinadas à personagem Das Dores, a adolescente natimorta da história. Durante todo o processo, a partir dessas cores aqui reveladas foram aos poucos sendo criados na sala espaços/nichos para cada personagem.

Os tecidos foram colocados gradualmente: primeiro os cinzas e pretos. Em certo momento, Adriana Maciel e Tábatta Iori caminharam pela sala em bloco, criando uma espécie de parede com os tecidos, que parecia remeter à inexistência de quartos na casa, segundo a sugestão do texto de Nelson Rodrigues (1981, p. 215): “Porque é no quarto que a carne e alma se perdem!... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito...” As atrizes desenvolveram, a partir dos tecidos, modelagens diretas em seus corpos. Pelo uso que fizeram das faixas de tecidos sugeridas como ponto de partida, revelaram possibilidades de criar uma segunda pele mutável e em movimento.

Quando o tecido vermelho é inserido, surge a imagem de uma grande rede lúdica que as atrizes constroem como brinquedo: útero que não acolhe? As atrizes expulsam o ator Marrione Warley para fora da brincadeira. O que seria isto, um jogo mórbido infantil? Entrego como presente para o ator um chapéu que acaba virando objeto de cobiça da dupla de atrizes. Elas tanto fazem que conseguem usurpar-lhe o adereço.

Observando o jogo dos atores com os tecidos que vão, ao longo das improvisações, tomando forma sobre os corpos em movimento, vislumbrei a possibilidade de uma unificação de uma segunda pele base para os ensaios, com o intuito de ressaltar as figuras que surgem esboçadas nas proposições dos atores, pois verifiquei que suas roupas de trabalho não colaboram para que se perceba com clareza os esboços que são criados, borrando a percepção dos apontamentos que surgem ao longo do processo.

A partir das Propostas “da saia preta” e “Parangolé” destaco a importância de estar dentro do processo integrado aos mais sutis movimentos, de modo que os atores quase não percebam a presença do provocador. É preciso, em certo sentido, atuar com os atores, para ir alimentando a improvisação. Por outro lado, o desenvolvimento das descobertas dos atores no decorrer dos ensaios afeta diretamente a provocação que virá a seguir e o modo como esta deve ser feita. É preciso uma observação cuidadosa, pois existe nesse ato de criação assistida e compartilhada uma relação bastante delicada de trocas recíprocas entre artistas pesquisadores envolvidos no processo.

3.1.3. Proposta dos objetos velados

Para preparar a terceira pele em processo para o “Proposta dos objetos velados”, comecei a modificar a sala no início dos trabalhos, durante o aquecimento. Propus uma chuva de objetos – previamente selecionados – preenchendo os espaços vazios da sala. Na intenção de jogar com a teatralidade dos objetos na captura dos olhares, procurei transformar a sala numa grande instalação. Os elementos são distribuídos em lugares estratégicos, todos no chão da sala, de forma que possam criar possíveis narrativas e ligações entre eles.

Nessa experiência, diferente das realizadas até o presente momento e descritas acima, minha presença como provocador saiu do lugar de observador que intervém discretamente para desenvolver uma participação corporal ativa no processo, compondo e criando nichos no chão da sala com os objetos/peles. A partir desse momento assumi essa posição mais presente, como uma espécie particular de ator/*performer*, sempre atento para que minha presença não fosse invasiva, mas estivesse discretamente em harmonia com a ação.

Todo o material disposto no espaço foi velado por um tecido transparente. Por exemplo: o sapato/botina preto (o masculino), velado com transparência verde claro; a mala/caixão, (filho de Doroteia) velado com um véu preto; a boneca-de-pano (para “Das Dores”), velada com véu preto. Vestido preto (castidade), meia calça cinza e luvas (sensualidade). Alguns objetos são circundados com riscado de giz no chão, a ideia é deixar grafada a sua imagem no solo quando este é movido de seu lugar durante as improvisações, como nos acidentes em que os corpos das vítimas são desenhados no asfalto. Além dos objetos velados, nichos foram construídos com faixas de tecidos: um preto, dois cinzas escuros (para as Primas) e um vermelho para Doroteia. A saia godê preta com anáguas bege da primeira improvisação foi posta ao centro da sala.

A fim de demonstrar os mais distintos caminhos nascidos pelas “peles em processo”, entre as diversas experiências surgidas a partir da composição dessas peles, destaco alguns momentos.

No primeiro momento, Tábatta veste Marrione, como quem projeta a própria imagem em um espelho. Coloca-lhe um chapéu antigo na cor cinza azulado adornado com detalhes compostos por uma faixa de bordado de renda, também em cinza claro. Adiciona ainda um véu vermelho que lhe cai sobre o rosto e uma única luva de tecido prateado em uma das mãos do ator. Fica a observá-lo com muita admiração. Parece que ela evoca, nesse ato de provocação sobre o corpo do colega de cena a figura de Doroteia.

No segundo momento ouve-se a frase: “Sapatos, sapatos por todos os lados!”. Pela primeira vez o texto surge na sala de ensaio de maneira livre, provocado pela concretude da imagem de um sapato que em outra ponta da sala é movimentado no ar por por algém. Ouve-se um coro de frases: “Botinas desabotadas por todos os lados! Não há mais horizontes. Somente botinas desabotadas por todos os lados”. Nesse momento, Tábatta atravessa a improvisação com uma mala contendo uma boneca-de-pano, com cadarços pendendo por uma abertura da mala. Esse objeto se prestou a vários desdobramentos: cabeça, instrumento sonoro, carrinho, caixãozinho, bercinho etc. O tema da criança reapareceu diversas vezes. Embalou-se a boneca e ecoou na sala uma canção de ninar “nana nenê”.

Nesse momento do trabalho, as improvisações ainda não haviam alcançado sua força máxima. A intimidade com o material que é posto em jogo na sala, ainda precisava ser melhor desenvolvida, mas senti que estávamos em um bom caminho para alcançar um fluxo

mais livre no improviso. Por que não íamos mais a fundo desenvolvendo o tema quando ele surgia no jogo da improvisação, o que nos impedia? Qual era o receio? Por que não explorávamos tudo mais a fundo para observar aonde o jogo ia nos levar? Com essas interrogações colocadas para os atores, finalizamos a experiência do ensaio/laboratório. Talvez a resposta esteja na fala do ator Marrione:

No primeiro momento quando você e Carol estavam dando suas dinâmicas separadas, que foi mais um jogo, não me lembro muito bem, foi para mim um processo, você não conhecia a gente. Não me lembro se você jogou no espaço algum tipo de elemento/objeto. O primeiro momento foi mais um jogo corporal. Teve esse primeiro momento em que você e Carol deram suas dinâmicas separadas que eu achei rico.

A gente chegava na sala e tinha figurino, vestimentas espalhadas pelo espaço e a gente fazia o processo de aquecimento e aos poucos ia se envolvendo com aquele material que estava no espaço. Dali iam surgindo coisas inesperadas. Essa dinâmica foi bem marcante para mim porque como aqueles materiais iam virando outras coisas mas ao mesmo tempo com a gente ficava também com um certo medo de, sei lá, de estragar, ir além. No primeiro momento eu estava com medo, em alerta. Até onde eu posso ir com esse material, como eu posso me apropriar dele, como eu jogo com ele? Mas ao mesmo tempo com muito medo de não estragar. Teve uma outra dinâmica em que você trouxe objetos que estavam meio em embalagem ainda, aí você disse: gente, não se preocupem, não tem problema se o material rasgar, se está em cena, está em jogo. Juguem, brinquem. Daí foi tranquilo, eu me senti mais à vontade.²³

Mesmo que à primeira vista, as peles possam sugerir algo próximo do sagrado e do intocável, pelo modo como são dispostas no espaço, em forma de instalação, cabe ao provocador sempre lembrar que os materiais estão na sala para a experimentação dos atores, para ser tocados, manipulados, até alterados. Aprendemos desde cedo a sacralizar os objetos artísticos, mantendo a devida distância em exposições nos museus e galerias. Na sala de trabalho é necessário que sejam profanados. Se são sagrados é somente na medida em que estão a serviço dos atores e serão ritualizados por eles no jogo da cena. Eles servem ao ator, podem e devem ser anexados como partes constitutivas de seus corpos, gestos e movimentos. Esta é a sua finalidade primordial. O material que é posto para a experiência no jogo da improvisação está lançado à sorte. Desse modo, parece-me de extrema importância afastar do ator qualquer preocupação quanto à possibilidade de danos. Isso liberta o ator para melhor explorá-lo.

²³ Cf. Depoimento de Marrione Warley, Anexos, p. 139.

Sobre os meus métodos criativos, Carolina de Pinho, que, como exposto anteriormente, também atuava como provocadora do grupo, depõe:

[...] seu trabalho quase nunca se separava de sua vida. Sempre catando flores para Doroteia, vivas, mortas...recitando trechos de peças, trazendo relances de personagens em cada gesto meu, seu, de alguém... É que para você pareciam inexistentes as tais bordas que eu dançava em volta, tentando romper... arte, vida, rito, mito, espiritualidade... tudo sempre ali, uma coisa só...

Você deixava o vazio instaurar. Precisava dos corpos abertos, ao mesmo tempo em estado de caça e de presa, porosos.

Senti em seu trabalho a presença forte do ritual desde o início. As instalações que criava nas disciplinas, inesperadas, eram extremamente convidativas e gravemente poéticas. Feriam e acariciavam em um só toque, iam abrindo novos portais à cada novo detalhe que ao aproximar se percebia. Naqueles momentos de apresentações de trabalhos ver e continuar a seguir não era fácil. Instigavam entrega e desvelamento. Exigiam tempo fora do tempo. Pediam para serem habitadas.

Então, no Laboratório, ter o tempo de habitá-las foi um enorme prazer. Vivenciar Doroteia em suas luzes e sombras, habitar aquela casa. As texturas, ausências de cores e cores, o cheiro de mofo, a água, a virilidade das botas, das luvas, as telas, os dias de sol em que levava os atores para fora, para sentirem nas peles o medo da luz, depois de tanto tempo na sombra. Sensorial sempre. E os sentidos eram palpáveis. Cenário, atores, figurinos, tudo era móvel e se afetava, e você ia regendo, facilitando as possibilidades de encontros, intensificações, descobertas e transformações, então, se extinguiu a ideia de dentro e fora.

Tanto no processo quanto na cena, casulos iam se instaurando a partir dos encontros entre ator, texto, tecidos, objetos, impulsos, vazios, ritos, sons, espaço. Deles você criava um núcleo de peles onde iam brotando, fortes, intensas, preenchidas e porosas, as personas cênicas por aqueles corpos, inteiramente atravessados, presentes e em intensos trabalhos sobre si.²⁴

Essa pele não é somente mediadora, é um corpo em movimento, em constante metamorfose. Pele que evoca outras peles, criadora e reveladora de novos corpos. Pele que provoca, que se expande e vai abrindo o corpo do ator para o jogo. Acendendo lugares possíveis, iluminando estados que possibilitem e dêem margem a criação cênica.

Durante o processo surgiram algumas perguntas: por que abrir o laboratório? Estruturar o processo ou mostrá-lo no estado em que se encontra? O que mostrar de um laboratório dessa natureza?

O laboratório *Estudo para Doroteia* me trouxe a questão de pensar no ensaio como fim em si mesmo; não separar ou diferenciar o processo de uma apresentação, pois muitas vezes o processo é muito mais rico e potente do que a apresentação em si mesma. Penso que seja interessante ter público na sala de ensaio, não em caráter de ensaio aberto.

²⁴ Cf. Depoimento de Carolina de Pinho, Anexos, p. 135-136.

Existe uma obra no ensaio, em processo. Seria potente mostrá-la da maneira em que a obra/ensaio se encontra. Fora da estrutura de espetáculo, como é comum.

Não senti necessidade de dirigir o exercício cênico, interessava-me sobretudo ver o ator extrapolar, sair do dramático. A intenção da pesquisa das peles, em um primeiro momento, é provocar, abrir fendas, veredas, lampejos capazes de iluminar a criação, levantando materiais para construção das cenas ou paisagens a serem compartilhadas com o espectador futuramente. Penso nas peles como trilhos que conduzem ao infinito, renovando o desejo, impulsionando o ator a cada momento, no viver presente dos momentos do ensaio ou de um espetáculo, de forma continuada... diretor, ator e espectador criando, caminhando juntos.

Como ator/diretor/provocador das peles, entrei para o universo do figurino sem ser propriamente um figurinista. Desejava compor a cena como um quadro em movimento criado de forma processual na sala de ensaio, nascendo e crescendo como uma criança que se desenvolve e ganha personalidade própria. Tentava, com essa ação, fugir da imagem/pesadelo que é um figurino que chega para o ator na véspera da estreia. A descoberta da construção dessas “peles em processo” se dá justamente ao perceber que simplesmente entregar ao ator um figurino pronto no final do processo não é suficiente para dialogar com seu trabalho de ator criador.

Como conduzir o ator ao jogo com as peles? Cada ator requer um tempo para entrar na proposta, para dar atenção à vestimenta, brincar com ela, perceber seus movimentos, texturas... É primordial que os elementos que compõem as peles façam parte da construção dos sentidos do trabalho e auxiliem a pesquisa do ator criador desde o momento em que inicia suas buscas na sala de ensaio. Vivenciar a experiência, transformar-se e transformá-la a partir daquilo que surge e nos afeta: as “peles em processo” como um potente disparador para a criação no trabalho do ator.

O laboratório *Estudo para Doroteia* se diferenciou dos demais processos vividos anteriormente em alguns aspectos bastante peculiares. Em primeiro lugar, pela multiplicidade de pesquisas convergentes compartilhando o mesmo objeto e o mesmo espaço de experimentação, simultaneamente. Foi uma experiência muito enriquecedora justamente por essa soma de olhares e vozes distintas na sala de ensaio. Ficou evidente o exercício constante da ampliação perceptiva dos participantes. No meu caso, foi de extrema importância apurar os sentidos para perceber de modo mais sensível o momento mais apropriado para intervir durante os processos e inserir novos elementos no jogo dos atores.

Um segundo diferencial foi estar no momento presente do jogo de improvisação como agente provocador das peles, imerso no processo, agregando também a função de ator/*performer*. Isto significou que ao mesmo tempo produzi a provocação e me permiti ser provocado. Não quero dizer que isso não aconteça quando se provoca de fora da cena, mas acredito que, ao colocar-me no mesmo nível de vulnerabilidade dos atores/*performers*, diluíram-se as possíveis hierarquias que por ventura poderiam se instalar durante os processos, como comenta Josette Féral (2015, p. 124):

A escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, reconhece o risco. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já esta antecipação da obra sendo feita; Lepage a coloca no centro de sua conduta de criador.

No laboratório *Estudo para Doroteia* desenvolveu-se o ambiente para os afetamentos simultâneos e os atravessamentos pela provocação das “peles em processo”. Nessa experiência ficou latente o meu desejo de desenvolver como prática a vivência do ensaio como obra em si. Ou seja, o ensaio/apresentação como ritual no qual o espectador já está inserido, ao invés de se ensaiar visando uma apresentação final. Nesse sentido se aproximaria da “cena-não-cena”, como comenta Eleonora Fabião (2013, p. 9):

O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre **cena** e sobre **presença** justamente por ser **cena-não-cena**. Transformá-la num método para levantamento de material é esvaziar-la de sua imediatidade, de sua urgência; é enquadrá-la numa funcionalidade que a descaracteriza e enfraquece – esta seria a arte de não fazer performance. Em outras palavras: assim como uma performance não é “ensaiável”, não faz sentido transformá-la em ensaio. Porém, **desdobrar** a performance realizada em novas experimentações – experiências de escrita, de criação dramatúrgica, de teatro, de vida – isto sim me parece condizente e potente. Assim como percebo, **uma performance é um disparador de performances**.

A necessidade explorar as “peles em processo” em um teatro performativo (FERÁL, 2015), em uma cena-não-cena (FABIÃO, 2013), conduziram-me às experiências performáticas *Guerreiro em trânsito* e *Tudo vira pó ou direito de prestar honras fúnebres aos nossos filhos e irmãos*, que relatarei a seguir.

3.2. O Guerreiro em trânsito



Figura 15: *Peles para o Guerreiro*. Adro da Igreja do Rosário. Ouro Preto (MG), 2015. Foto de Samir Antunes.

Enquanto frequentava a disciplina do PPGAC/UFOP Tópicos de Pesquisas em Processos e Poéticas da Cena Contemporânea – Corpo e Política nas Artes da Presença, ministrada pelo Professor Dr. Éden Silva Peretta, fiz um imenso esforço na tentativa de situar meu objeto de estudo, dialogando com as leituras dos textos e temas sugeridos para as aulas e seminários. Com as discussões que surgiam, percebia que enquanto eu estacionava frente às questões referentes ao corpo, a temática seguia fermentando as diversas pesquisas dos colegas de turma, ao mesmo tempo em que me sentia cada vez mais estrangeiro, completamente à margem. Alguma coisa estava errada comigo, com o meu entendimento, pensava.

Ficava cada vez mais latente a dificuldade de perceber e compreender o objeto “segunda pele”, relacionando-o com a ideia de um “corpo político”. Após o abrandamento das angústias, surgiu o vislumbre inicial de um elo possível, quando comecei ler a questão da corporeidade de uma forma mais abrangente, no sentido em que a disciplina apontava para

uma ampliação da noção do termo “corpo”, com a possibilidade de uma leitura capaz de abarcar o entendimento de corpo em sua pluralidade. Que corpo é esse, o que cabe nele, como dialogar com ele aproximando-o do meu objeto de estudo? Foi pelo viés da filosofia fenomenológica, na leitura de Éden Peretta (2012), que a questão começou a clarear:

Atualmente os estudos antropológicos, e mais precisamente a perspectiva médica crítico-interpretativa, apresentam um desenvolvimento ulterior dessas reflexões a partir da adoção de chaves de leitura provenientes da filosofia fenomenológica, introduzindo assim um maior protagonismo e centralidade à dimensão corpórea. Concebendo o corpo socialmente formado como anel de conexão entre o sujeito e o mundo, essa perspectiva antropológica admite a cumplicidade ontológica dessas esferas na construção da realidade social. O próprio sujeito, portanto, se apresentaria enquanto produto final de um processo vivo e coletivo de construção do mundo. [...] As artes plásticas nos trouxeram assim a representação, bem como o relato de experiência, de um corpo multi-epidérmico, um corpo com cinco peles e múltiplas dimensões. Um corpo composto pelas relações que estabelece e não somente pela matéria que é. O austríaco Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser, polêmico pintor e arquiteto naturista, traz uma outra concepção de corpo humano, desenhada sobre telas, cores e uma filosofia singular de vida. Em seus traços e relatos é possível perceber a existência de um corpo plural, assimétrico e curvo, um corpo lento e embolorado que se permite compor pelos matizes de suas alteridades. Um corpo com cinco peles que se desenrola rumo ao infinito. (PERETTA, 2012, p. 3-5).

Corpos, no entendimento de Eleonora Fabião (2009, p. 238), “[...] são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar”. E prossegue:

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

Passado algum tempo, a contaminação reverberou em todo meu corpo e ideias começam a se desenhar – possíveis pontes para compreender a desnaturalização no ato de criar. Com o recuo para olhar de um modo mais crítico o fazer artístico, tenho observado que foram a insatisfação, o esgotamento e a estagnação sem o trânsito entre teoria e prática que me levaram

a descobrir e me interessar por uma metodologia de criação das “peles em processo”, na sala de ensaio em relação ao corpo e ao trabalho do ator. Essa escolha aparentemente “natural” parece se configurar como uma ação carregada de intencionalidades. O artista criador, ao se desviar de uma *práxis* ou de um modo de criar pré-estabelecido e seguro, coloca-se em risco para descobrir um novo frescor para sua criação. Ao optar por esse desvio, encontrei em Hundertwasser o diálogo que faltava para entender minha própria pesquisa.

3.2.1. Costurando um texto-tecido sobre a segunda pele – incorporando

O tema “incorporação”, que me coube para abordagem em seminário da disciplina, funcionou como um dispositivo que me acionou ideias de corpos e segunda pele. Via memória, despertaram as imagens de corpos que cantavam durante os trabalhos de cultivos e colheitas nas lavouras de subsídio doméstico (mandioca, feijão e milho) nas regiões açucareiras do estado de Alagoas. Acredito que seja importante destacar os corpos de trabalho referentes ao plantio, cultivo, colheita e transporte da cana-de-açúcar até a usina, pois é a partir do imagético corporal dos trabalhadores dessa monocultura de larga escala, que vieram à tona uma série de questões que abarcam o meu entendimento via experiência de um corpo na interface e desdobramentos de conhecimentos e saberes culturais incorporados. Trazendo as lembranças das camadas de peles, das roupas de trabalho no corte-de-cana.

A centralidade do conceito de “incorporação” ao interno do universo semântico dos referidos estudos, revela a sua relação orgânica com os princípios fenomenológicos propostos pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (1994). Influenciada, portanto, pela fenomenologia cultural, essa perspectiva antropológica coloca em foco a importância da percepção do corpo na construção do conhecimento, desestabilizando assim a habitual exclusividade da cognição nesse processo. Desse modo, desloca a ênfase sobre o papel ativo do corpo na produção do sentido da realidade social, apresentando uma concepção de “cultura” enquanto *práxis* corpórea; enquanto produção cotidiana e carnal do “ser-no-mundo”.

O conceito de “incorporação” (*embodiment*) ao qual se refere Csordas remete à subjetividade e experiência vivida, desvelando assim um “terreno metodológico indeterminado, definido pela experiência perceptiva e pelas formas de presença e empenho no mundo” (2003, p. 46). Assume, portanto, uma atitude metodológica que requer uma maior atenção à corporeidade, uma vez que os seus estudos não remetem necessariamente ao corpo em si, mas principalmente a relação entre cultura e experiência, acolhida no “ser-no-mundo” corpóreo (PERETTA, 2012, p. 3).

Durante a intervenção cênica, percorrendo o trajeto em silêncio focado no ritmo da caminhada, nas sensações do corpo e na respiração, acessava as imagens sonoras dos cantos de trabalho do corte-de-cana na zona rural de São José da Laje - AL, onde nasci e vivi até a idade de dezoito anos. Vivenciei novamente através do corpo a experiência de ter sido também um desses trabalhadores, pois eu também cantava para abstrair e suportar o calor, na tentativa de manter o rendimento do trabalho e completar a jornada diária, sob um sol escaldante que colocava a gente em um estado à beira do delírio febril. O cantar como parte do exercício e esforço físico para suportar a estafa desse tipo de trabalho foi o que manteve, no meu caso, a chama acesa para vislumbrar outra forma de viver fora do ciclo da cana.

Os trabalhadores na cana-de-açúcar ainda hoje cantam durante o trabalho, como cantavam séculos atrás outros homens que realizavam essa mesma tarefa. O tom agudo e triste desses cantos faz chegar até nós o lamento dos escravos. Mas o contraponto das vozes recorda o mutirão. O trabalho conjunto e solidário de homens companheiros. Trabalhando e cantando as pessoas se unem e se integram na tarefa coletiva. Dentro do mesmo ritmo se desenvolve o trabalho e a cantiga. O desenvolvimento industrial e as transformações por ele geradas, a urbanização crescente e o sistema de comunicação de massas tendem a extinguir essas formas de criação cultural do povo (HIRSZMAN, 1976).²⁵

Esses cantos me remetem diretamente à sonoridade das canções do Guerreiro Alagoano. O “Auto dos Guerreiros” ou “Guerreiro” é um dos mais característicos e importantes folguedos populares do ciclo natalino alagoano. Surgiu em Alagoas no início do século XX e canta, através do sincretismo religioso, a chegada do Messias e a homenagem dos três Reis Magos. É apresentado entre os dias 24 de dezembro e 6 de janeiro, Dia de Reis. Um tipo de manifestação cultural ligada ao ciclo natalino e ao ciclo da cana-de-açúcar. (GASPAR, 2011)

Do tema “incorporação” para o seminário surgiu a ideia da intervenção cênica com a imagem do “guerreiro em trânsito” pelas ruas de Ouro Preto - MG. Durante a ação, sentindo na pele as sobreposições das vestimentas que escolhi para compor em meu corpo a imagem do brincante de Guerreiros, pude perceber a constância das camadas de tecidos diversos que sempre retornam na composição dos figurinos que construo, entendendo também que essa escolha, aparentemente natural, está intimamente ligada ao modo como se dá a montagem das roupas dos trabalhadores no corte-de-cana.

²⁵ Trecho transcrito diretamente da narração feita pela voz de Ferreira Gullar no vídeo documentário *Cantos de Trabalho – Cana de açúcar*, de Leon Hirszman, rodado em Feira de Santana (BA), em maio de 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WM9bn4ygEno>. Acesso em: 16/04/2015.

3.2.2. A cidade como uma quarta pele que deixa suas marcas no corpo

Após oito anos de ausência de Ouro Preto, descubro meu corpo ainda impregnado por essa cidade e seus contrastes. O incômodo causado pela musicalidade dos seus sinos quando tinha que me concentrar para estudar, na época da graduação em direção teatral, início de minha história com a cidade, de certo modo ainda se faz presente e retumba em meus ouvidos. Tudo me faz lembrar a infância e as cobranças religiosas de meus pais para conosco, uma família católica não praticante – “de fachada” – como a vista bonita dessas casas.

Com suas igrejas dispostas espacialmente em pontos estratégicos, o lugar não permite fuga para o olhar descansar. O horizonte logo se finda barrado por montanhas. A cidade parece me cobrar uma espécie de fé desacreditada, ou talvez deseje calar meu corpo para não acordar minha ancestralidade. Um espaço tão pequeno marcado por tantas igrejas. Onde estão os terreiros, os tambores, os orixás? Eu me perguntava na época da graduação. A pergunta ainda ecoa. Nordestino de muitos trajetos, como cigano, vivo constantemente no fluxo dos trânsitos. Nas muitas travessias percorridas, deparo-me mais uma vez com a cidade de Ouro Preto cruzando minha caminhada. Os espaços dessa cidade estão impregnados em meu corpo-memória: cicatrizes grafadas nesse corpo em processo que tem papel determinante na consciência do cidadão e artista que estou hoje.

Com os meus antigos companheiros do grupo “Mambembe – Música e Teatro Itinerante”, descobri as ruas e os espaços dessa cidade em busca de lugares para ensaios, em cortejos e em apresentações durante o período de nossa graduação. Vivenciar pelo viés dessa intervenção outra face da cidade, dos lugares, do convívio, é uma experiência nova em um terreno que se apresenta com possibilidades de desdobramentos e aprendizados. Começo a esboçar um modo de me perceber como sujeito de ações provocativas dentro de uma linguagem uma arte da presença que prima por seu caráter de risco, interferência no cotidiano e ação política. A partir das questões que se apresentaram, comecei a vivenciar a consciência de um corpo que revive, reencontra e reconta sua história. Deixando-me afetar por rotas e trajetos antes percorridos, agora olhado com uma lente que permite enxergar no corpo seus atravessamentos políticos. Corpo híbrido que renasce no ritual e não abre mão de sua identidade, mas procura problematizá-la, repensando-a.

3.2.3. A casa-pele silenciada

O silêncio do meu corpo na figura do guerreiro dialoga com a imagem da Casa da Ópera, fechada há quase dois anos.²⁶ Um espaço cultural que passa por um período de completo abandono frente ao descaso do poder público. E ao ato da intervenção artística proposta também se soma a indignação que sinto diante desse fato. A Casa da Ópera de Vila Rica, até bem pouco tempo o teatro mais antigo da América Latina em funcionamento, é obrigada a fechar suas portas, calar sua voz e encerrar suas atividades ficando a mercê da boa vontade política, de uma gestão que prima pela falta de uma política cultural consistente. Entendo que aqui se trata também de um corpo silenciado. Este espaço tem um significado especial para minha formação e, por isso mesmo, sou ligado afetivamente a ele. Além de representar um templo para os cursos de artes cênicas e para a música, é a constatação de um símbolo que atravessou séculos e guarda em si testemunhos de muitas histórias.

Lembro que a Casa da Ópera, no período de minha graduação (2003-2007), era bem inserida na vida da comunidade ouro-pretana que comparecia regularmente aos eventos e espetáculos realizados nesse teatro. Com o fechamento dessa casa, perdemos todos. Tanto a comunidade, que perde mais um espaço de encontro artístico e social, quanto os artistas profissionais e os artistas em formação, que perdem mais um local de experimentação e fruição de artes, em uma cidade carente de espaços de tal natureza.

3.2.4. A ideia da intervenção cênica: Um corpo que conta o Guerreiro em camadas peles

Ao pensar uma intervenção pública na qual pudesse exercitar a prática de um corpo afetado pelas questões que me atravessavam durante as aulas, ocorreu-me vivenciar na pele a figura brincante do guerreiro alagoano. Pensei que a Casa da Ópera podia “dar um passeio” pela cidade. Essa imagem dialogava com minha lembranças de criança, dos chapéus que dançavam e caminhavam através dos corpos dos brincantes do Guerreiro. O chapéu é um

²⁶ A Casa da Ópera de Ouro Preto esteve fechada durante um longo período. Na ocasião da intervenção artística aqui referida, ela ainda continuava interditada sem nenhuma atividade cultural ou visitação pública. Muitas manifestações foram feitas por artistas e pessoas da cidade, na tentativa de sensibilizar o poder público para sua reabertura. Foi reaberta no dia 22 de outubro de 2015 com apresentação da Orquestra Ouro Preto.

elemento marcante da indumentária desse folguedo. Geralmente é uma maquete luminosa e espelhada de uma suntuosa igreja ou catedral, enfeitada com muitas fitas coloridas. Surge dessas reminiscências o desejo de trazer à tona um signo da minha cultura, o guerreiro adormecido em meu corpo flertando com um símbolo cultural arquitetônico silenciado: a Casa da Ópera com suas portas fechadas.

Em seus primórdios, o guerreiro teve forte presença nas festividades das regiões açucareiras de Alagoas, muitas vezes era custeado pelos donos de engenhos. Cada engenho tinha seu Guerreiro e quanto mais bonito e vistoso o guerreiro, mais rico e poderoso era seu dono. Com a mudança dos senhores de engenho da zona rural para as cidades, essas manifestações ficaram cada vez mais raras. Alguns sobreviveram pela perseverança e resistência de seus mestres e sucessores.



Figura 16: *Guerreiro Alagoano*. Projeto Dança Popular. Programa de Vivência de Arte da UFAL/PROEST. Maceió (AL), 2012. Foto do Projeto.

Para Ariano Suassuna:

O Auto de Guerreiro é uma obra muito importante no sentido de fornecer elementos para um espetáculo brasileiro, qualquer que seja ele... Inclusive para quem lida com artes cênicas, teatro ou cinema. Eu vou lhe dar um exemplo que eu dou sempre: eu tenho uma grande admiração por Akira Kurosawa. Eu acho que em “Sete Samurais”, se eu escolhesse os dez melhores filmes eu colocaria “Os Sete Samurais” e “Fortaleza Escondida” de Akira Kurosawa. Pois bem, quando ele foi fazer o cinema dele, ele se baseou no Teatro Nacional e Popular do Japão, no Nô e no Kabuki, então nós aqui no Brasil temos o teatro... Eu acho que o cineasta ou o encenador brasileiro não pode deixar de conhecer o Auto de Guerreiro porque aqueles são os samurais brasileiros.²⁷

O adereço que compõe a pele do artista/*performer*, a “coroa/chapéu/maquete/monumento Casa da Ópera”, enquanto uma arquitetura andante, referência direta aos elementos que adornam as cabeças dos brincantes do Guerreiro Alagoano, juntamente com as demais camadas de peles que compõem a aparência da figura como um todo, se inscreve sob o corpo político como uma aparência fantasmagórica. Se me referencio sobre a imagem de um corpo memória e esta visão se materializa em meu corpo através dos elementos que escolhi para compor a figura do guerreiro, a ausência do colorido forte das vestes reais é aqui retratada como algo apenas esboçado, desenhos ou rabiscos que remetem a uma palidez, uma vez que se trata de uma imagem no tempo. Uma lembrança recriada?

As cores das fitas que adornam a coroa/chapéu/maquete/monumento são de um colorido mais discreto em comparação com as cores reais do guerreiro propriamente dito. Aludem ao colorido que já foi vibrante, mas que agora (no momento da ação) é uma lembrança de quando a cor imperava em sua totalidade. Na caracterização predomina a tonalidade clara: camisa de mangas compridas branca, colete cinza e marrom claro, capa em amarelo claro, saia branca, pano de cabeça bege, faixas de cintura em tons branco e bege, calça marrom, meias brancas e sapatos pretos. A espada que remete diretamente ao adereço do Guerreiro aqui não é de metal ou madeira e sim uma folha de espada de São Jorge. Referência às religiões de matrizes africanas, a Umbanda e o Candomblé. E ainda um vestido cinza, guias de contas e pétalas que o guerreiro transposta dentro da mala.

Quando penso os meus apagamentos e soterramentos, entendo que em meu corpo reside uma espécie de fantasma, uma percepção rascunhada que me provoca uma

²⁷ Depoimento de Ariano Suassuna para o vídeo documentário Guerreiro de Alagoas – Guerreiros são Guerreiros (SUASSUNA *apud* SILVEIRA *et al.*, 2010).

sensação de quase perda de pertencimento cultural do lugar de origem, por conta de um corpo que se modifica o tempo todo pelo trânsito dos lugares que habitei. Mas quando consigo percebê-lo como corpo/cultura, é possível compreendê-lo como organismo vivo e sujeito à dinâmica do tempo.

Corporificar e trazer à tona a figura do guerreiro para essa intervenção foi também a possibilidade de incorporar as vivências, as experiências apagadas e adormecidas sob outro olhar, um novo posicionamento perante o fazer artístico. Na procura de compreender a não desvinculação de Corpo, Arte e Política. Potencializando arte e vida como faces da mesma ação.

3.2.5. A abrição de portas e o vestido de Joana

*Ô de casa ô de fora, ô de casa ô de fora.
Maria vai ver quem é, Maria vai ver quem é...
São os cantador de Reis, são os cantador de Reis
quem mandou foi São José, quem mandou foi São José.*

Música de Reisado

O ato de abrição de portas se refere a uma prática dos primórdios do Guerreiro quando os integrantes desse folguedo iniciavam suas ações compostas de danças e cantos, de forma ritualística, nos adros das igrejas diante de suas portas fechadas. Penso que esta imagem é bastante pertinente quanto ao ato almejado da ação em si diante da questão do fechamento aqui referida. A finalização da proposta da ação em frente à Casa da Ópera de portas cerradas, em forma de uma oferenda ritualizada e na troca da segunda pele do Guerreiro para a segunda pele de Joana, como um despacho no meio da rua, na encruzilhada. A ação do meu corpo no presente dialoga diretamente com as ações dos corpos dos brincantes ancestrais.

Por que carregar um vestido dentro da mala? A imagem do vestido liga-me, ao criar, ao feminino e aos ritos de passagem. Em 1992 no Conservatório Carlos Gomes de Campinas, participei de um seminário teórico-prático com a temática: “Teatro Grego” nas aulas de História do Teatro, no Curso Técnico de Formação de Ator, e “Medeia” de Eurípedes foi o meu tema de estudo. Foi desse modo que essa figura feminina cruzou meu caminho. Ela

me revelou o seu duplo: Joana, de “Gota D’água” que, por sua vez, despertou-me o desejo de corporificar imagens arquetípicas das matriarcas nordestinas, das mulheres do cangaço e seus corpos de guerrilha em permanente estado de combate.

Desde então, Joana tem se configurado ao longo da minha trajetória artística e cidadã como um rito de passagem, abrindo caminhos ou fechando algum ciclo. Foi assim que em 2003, quando comecei a graduação, apresentei um solo baseado em nossa Medeia brasileira na Casa da Ópera e é por isto que faz todo sentido fazer um ritual onde a segunda pele dessa personagem trágica e dramática é revisitada na encruzilhada em frente ao teatro agora interdito e esquecido pelo descaso do poder público. Cruzam-se aqui imagens de desterrados: o artista/*performer*, a imagem do Guerreiro Alagoano e as personas Joana/Media. O entrelaçamento dessas figuras me remete à metáfora do humano que, movido pela paixão, acaba por habitar uma zona fronteiriça, marginal. Uma linha tênue nos separa: também eu, estrangeiro, sempre na encruzilhada prestes a tomar a próxima decisão e escolher o próximo trajeto a seguir.

3.2.6. O programa da ação - O trajeto

*Mestre Pedro eu saí de Penedo
domingo bem cedo às seis horas
só agora é que estou recordando
sou alagoano onde o Guerreiro mora...*

Música *Guerreiro Alagoano* de Antonio Trajano²⁸

Vestido como um brincante de Guerreiro, percorrer um trajeto dentro da cidade de Ouro Preto – do Bloco B (Centro de Convenções da UFOP) até a Casa da Ópera – carregando na cabeça não um chapéu-catedral ou chapéu-palácio, como é o caso da indumentária típica do guerreiro alagoano, mas sim um chapéu-casa-da-ópera como símbolo da indumentária dos corpos esquecidos dos brincantes de Guerreiro e o silenciamento de um corpo arquitetura. A ideia de um corpo-pele-arquitetura que simplesmente caminha em silêncio.

²⁸ A música *Guerreiro Alagoano* foi gravada em 1978 pela Gravadora Musicolor (LP) na voz da cantora Clemilda que nasceu em São José da Laje – AL.

Chamo as ações performativas de *programa*, pois neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levado a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. (FABIÃO, 2009, p. 37).

Saindo do Bloco B anexo do Centro de Convenções, nosso espaço da Pós-Graduação. Passando em frente à reitoria, prefeitura, igreja do Pilar, Ponte Seca, igreja do Rosário. Rua Getúlio Vargas, Rua São José. Entrando na Casa dos Contos, visitando a senzala. Passando em frente ao Cine Vila Rica e ao Chafariz. Ao passar pelo Fórum, deparei-me com uma viatura e policiais fortemente armados com fuzis e metralhadoras escoltando presos para audiência ou julgamento. Essa passagem é bem interessante, pois pude sentir o impacto da minha fragilidade e pensar nos corpos sem liberdade e direitos confiscados pelo Estado. Subindo a Rua Direita, uma senhora me interpelou sobre a minha pressa, a velocidade da minha caminhada. Estranhamento. Escuto-a e, em seguida, prossigo.

A jornada segue em direção a Câmara Municipal com entrada na sala dos vereadores. Também espaço de fantasmas e ausências. Caminho até a Casa da Ópera onde realizo em frente às suas portas fechadas, na rua que marca a encruzilhada, um despacho, uma oferenda do adereço de cabeça, a coroa-chapéu-maquete-monumento, num ritual de troca da pele do guerreiro para a pele de Joana. A partir da ação de mudar as peles, vestindo a pele de Joana, passo a velar os restos das outras peles e objetos. Nesse ponto há a suspensão ou finalização da intervenção cênica.

Desde o momento que a ideia dessa intervenção cênica brotou e começou a fermentar, vivencio a consciência de um corpo que revive sua história. A meu ver, é o encontro com um corpo-consciência que se permite afetar por rotas e trajetos antes percorridos, agora sob um novo olhar. De um corpo e seus atravessamentos políticos, corpo híbrido que renasce no ritual, na tentativa de dar vida aos apagamentos, lançando mão de elementos das festividades e folguedos, de manifestações pertencentes a uma identidade particular, mas que se abre para compreender um corpo e suas histórias e flertar com o universal. Corpo múltiplo das peles em camadas que muda e se refaz o tempo todo, construídas e reconstruídas nos trânsitos das vivências, das experiências em processos contínuos.



Figura 17: *Peles para o Guerreiro (oferenda)*. Casa da Ópera. Ouro Preto (MG), 2015. Foto de Samir Antunes.

3.3. Tudo vira pó: ou o direito de prestar honras fúnebres aos nossos filhos e irmãos



Figura 18: *Ritual*. Morro da Forca. Ouro Preto (MG), 2016. Foto Samir Antunes.

O corpo transpassado de memória vela o corpo/ausência: o irmão, que não foi velado, que não foi visto, aquele que desapareceu sem nenhuma pista ou testemunha. Pensar o rito relacionado às peles e suas camadas, permitiu-me trazer para reviver na ação proposta, toda uma gama simbólica dessa natureza que nos constitui, que é parte nossa e que a ela retornamos outra vez em forma de pó, transformando-nos em partículas dessa mesma materialidade chamada terra.

Sou eu mesmo em minhas vestes o duplo do corpo do meu irmão, o corpo que ao mesmo tempo que vela é também velado pelos espectadores, corpos que ajudam a compor a imagem do velório. Todos de certa forma, foram afetados e compartilham mutuamente, o sentimento de velar. Instaurou-se um tipo de atmosfera do silêncio, a comunicação se estabeleceu pela conexão do olhar, por sentir as vibrações dos corpos presentes, acionando também eles, suas memórias de perdas. E isso se deu mediante os elementos que compuseram

toda a visualidade da ação. Os elementos foram selecionados para compor um quadro que pudessem ser capaz de falar por sua composição, uma instalação, uma natureza viva. A partir do imagético instaurado, foi como se o espaço da experiência se expandisse. O Morro da Força e suas camadas, dilatam-se para a cidade, para as montanhas, para a névoa, para o céu. A quinta pele – humanidade e ecologia – pode nesse ato ser referida, traduzindo-se em forma de experiência para o *performer* que aqui se permitiu afetar pelos dispositivos que criou para este fim. Vivenciado e experimentado em seu próprio corpo.

Ouro Preto, lugar de resistência para além dos fatos e dados históricos, sua geografia por si só já é bastante desafiadora. Sem linha de horizonte onde o olhar possa repousar, obriga-me a um mergulho e a um estar comigo mesmo. E quando penso que a absorvi, sou absorvido por ela. Em suas ruas, ladeiras, seus monumentos, casarios e pedras estão parte da minha vitalidade. Subindo e descendo ladeiras transporte e transporte para a Escola de Minas pesadas malas e sacolas repletas de material para os encontros práticos daquilo que se transformou em objeto da pesquisa que nesse momento encontra-se em andamento: as “peles em processo” de criação do ator/*performer*. Propostas provocativas de tecidos, texturas, cores, formas, vestimentas, que ao longo dos processos se transformaram e se transformam em camadas de teatralidades para experiências nos nossos exercícios cênicos como estudantes de graduação e, agora, pós-graduação. Muitas colaborações e parcerias foram firmadas no trânsito das ruas e ladeiras desta cidade.

Vivenciar pelo viés do corpo como presença os diversos espaços nas construções afetivas e ações performáticas, ao interagir com as múltiplas faces da cidade, e tentar compreender as questões de *convívio*, são de fato, experiências novas em um terreno que se apresenta com muitas possibilidades de desdobramentos e aprendizados. Começo a esboçar um modo de me perceber como sujeito de ações provocativas dentro de uma linguagem de *arte da presença*, que prima por seu caráter de risco, interferência no cotidiano e ação política.

Circunstancial por natureza, a arte realizada em contexto real é primeiramente, para o artista, uma colocação em ato da sua presença. Inúmeras obras contextuais se caracterizam por esse gesto elementar: o artista oferece seu corpo ao público, corpo que se torna lá mesmo sua assinatura, sua grafia. Primeiro objetivo: realizar um ato de copresença, habitar o mundo, mover-se nele, operá-lo sem intermediários (ARAÚJO *apud* ARDENNE, 2011, p. 2-3).

Como pensar esse corpo emblemático pelo viés performativo quando este se relaciona com os espaços e com as questões colocadas por Luiz Carlos de Almeida Garrocho²⁹ sobre conceitos que se transformam em uma poética artística que provoca nossas criações? Como pensar a geografia urbana como um espaço em camadas: *espaço percebido*, *espaço concebido*, *espaço vivido* ao encontro do *espaço vasado*, que permite pensar suas ambiguidades e fronteiras, aquele que se refaz o tempo todo e sobre o qual o poder não tem o controle absoluto? Como conceitos se tornam matérias palpáveis transcritos na carne do *performer*?

Deve-se notar que os três momentos do espaço – percebido, concebido e vivido – não podem ser pensados de modo isolado, relacionando-se entre si. Como diz Lefebvre (1991), eles não tendem à simplicidade e à estabilidade. Pois o que estaria em jogo, como mostra Lefebvre, é que os três momentos do espaço – percebido, concebido e vivido – reportam ao corpo. A cada um corresponderiam – posso inferir – modulações da corporeidade. Portanto, pensar o convívio como prática espacial traz esse possível. Algo que a cena contemporânea expõe sob os mais diversos nuances, principalmente quando lugar e convívio se veem imbricados.

Por essa via, o *convívio* é algo que tanto configura a experiência da espacialidade quanto é por ela configurado, não podendo ser separado do modo como se estruturam as relações entre os participantes da *produção do espaço*. (GARROCHO, 2015, p.173).

Das experimentações vivenciadas nos nossos encontros foi possível perceber inicialmente, um começo permeado por uma timidez, que a partir dos experimentos e aos poucos, com as devidas apropriações das propostas de exploração do corpo inserido nos espaços, no convívio com os transeuntes e com os acontecimentos que surgem de repente e cruzam as ações, as potências foram se intensificando. Desde a satisfação de encontrar pelos trajetos percorridos, restos de objetos (um diário, carteiras de identidade, jornal sensacionalista etc..) capazes de mudar o estado corporal e fornecer novos disparos criativos até a vontade de permanecer em pesquisa na rua com o corpo em alerta. Disponível, sem pudor e sem vontade de parar de performar.

²⁹ Refiro-me a uma fala do professor Luiz Carlos de Almeida Garrocho durante uma aula da professora Dra. Elvina Caetano, na qual, a convite da professora, Garrocho discorreu sobre sua tese de doutorado: *Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)*.

3.3.1. Em nome do irmão

Que espécie de memória é essa que me afeta de um modo que não me permite descansar?

Somos de uma família de onze irmãos e vivíamos no nordeste em situação de extrema pobreza, trabalhávamos na cana-de-açúcar em condições miseráveis. O dinheiro que recebíamos não cobria sequer a compra de alimentos para a subsistência. Era comum trabalharmos com fome e além desse fato estávamos sempre a dever muito para a mercearia do local que, como de costume, pertencia ao dono das terras. Por mais que trabalhássemos, nunca havia dinheiro suficiente para quitar a dívida, sendo impossível romper com esse círculo vicioso. E, para algumas famílias – uma dessas era a nossa – aquela condição tornava-se algo “natural”.

Devido a esse quadro repleto de adversidade, como desejar “ser alguém”, onde fica o espaço para sonhar? E nós sonhávamos, desejávamos estudar. Mas como nota-se, não tínhamos condições financeiras para irmos à cidade, uma vez que na zona rural o ensino só comportava até a quarta série primária (atual quinto ano do Ensino Fundamental). Se hoje os jovens da região em que nascemos têm a possibilidade de avançar nessa questão, com acesso garantido a educação, nem sempre foi assim. É claro que ainda há muito a ser conquistado nesse campo, mas já considero um bom avanço. Na época, lembro-me que meu irmão chegou a ingressar no Grupo Escolar da cidade, mas por razões óbvias foi vencido e desistiu.

Faz-se necessário começar por contar esses antecedentes, por entender que eles são fios que entrecem as tramas desse tecido de afetos, que com seus enredos desbotados, quase apagados pelas malhas do tempo, trazem à luz dos fatos os desfechos de tragédias anunciadas, tal qual efeito de peças de dominó caindo sequencial e lentamente, e que atingem com precisão uma classe social historicamente excluída e desassistida por um Estado perverso. Já não bastasse a barbárie de exterminar a população de jovens pobres e negros, ainda faz desaparecer seus corpos para o desespero de suas mães. Negando às suas famílias a possibilidade de prestarem os devidos ritos e honras fúnebres.

Este é o meu irmão José Claudio Apolinário. Eu tinha onze anos quando tirei essa foto dele lá em Alagoas. Tenho muita saudade desse cara. Tem mais de vinte e dois anos que ele virou pó, assassinado pela polícia em Praia Grande, litoral paulista. Seu corpo desapareceu, penso sempre que deve ter sido despejado em alguma vala dos cemitérios de indigentes.



Figura 19 : José Cláudio (o irmão). Sítio Riacho Seco.
São José da Laje (AL), 1980. Foto do autor.

José Claudio era uma pessoa apaixonada por conhecer lugares diferentes. Lembro-me dele sempre programando uma viagem. Foi ele quem me levou à praia pela primeira vez, quando saí do Sítio Riacho Seco, zona rural de São José da Laje, para conhecer o mar lá em Maceió (Praia da Avenida). Também em sua responsabilidade e companhia, fiz minha primeira viagem a Salvador (BA), de lá seguimos rumo a São Roque do Paraguaçu a bordo do então maior navio baiano, o Gal Costa.

Com meu irmão vivenciei a imensidão do mar, uma experiência que me arrebatou de um modo muito intenso numa avalanche de sensações nunca experimentadas. O medo, o encantamento, o deslumbramento e uma sensação estranha de que desapareceríamos para sempre naquele mundo de águas e jamais pisaríamos em terra firme outra vez. Trago aqui para o meu devaneio Gaston Bachelard (1993, p. 189):

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.

Registrei a lembrança desse acontecimento como um mergulho num estado de suspensão surreal, típicos daqueles que a gente experimenta nos sonhos mais emblemáticos. Talvez tenha sido esse o primeiro estado performático que o meu corpo/memória registrou até o presente.

Literalmente à deriva, entregue aos riscos das ondas, vivenciando um estado de presença absoluta, seguia sem saber o que me aconteceria mar adentro, eu me sentia numa vulnerabilidade sem fim, mas experimentei e vivenciei cada segundo daquela viagem, um trajeto que durou uma média de cinco horas (mais ou menos), mas que naquela época, lembro-me bem, me parecera um tempo sem fim. Até aportar são e salvo na ilha São Roque do Paraguaçu. Eu tinha então onze anos de idade e estava pela primeira vez mar adentro, aos cuidados do meu irmão, o viajante José Claudio Apolinário.

3.3.2. Preparando o Rito

Ao discorrer sobre os *ritos de passagem* como fatores importantes na vida do homem religioso, Mircea Eliade (2008, p. 150) afirma que “o rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude)”. Não parece à toa que seja justamente a partir da perda de um sentido mais voltado para os ritos ditos sagrados – com a minha saída de Alagoas para o Sudeste e a adaptação aos modos de vida urbana – que tenha ocorrido uma ruptura onde tudo que era rito em mim se perdeu. Não havendo, dessa forma, um rito de passagem

significativo que configurasse as mudanças. Pensando nas questões ligadas aos rituais fúnebres, a citação seguinte fornece uma chave interessante para situar a ação proposta.

No que diz respeito à morte, os ritos são mais complexos, visto que se trata não apenas de um “fenômeno natural” (a vida, ou a alma, abandonando o corpo), mas também de uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social: o defunto deve enfrentar certas provas que dizem respeito ao seu próprio destino *post-mortem*, mas deve também ser reconhecido pela comunidade dos mortos e aceito entre eles. Para certos povos, só o sepultamento ritual confirma a morte: aquele que não é enterrado segundo o costume, não está morto. Além disso, a morte de uma pessoa só é reconhecida como válida depois da realização das cerimônias funerárias, ou quando a alma do defunto foi ritualmente conduzida a sua nova morada, no outro mundo, e lá foi aceita pela comunidade dos mortos (ELIADE, 2008, p. 150).

Desse modo, parece justificável que ao conviver com a imagem de assombramento de um corpo de um filho – irmão ou outro ente familiar desaparecido e insepulto, pois não se prestou a ele as devidas honrarias –, os vivos não descansem sem que tais ritos tenham sido de alguma forma realizados.

3.3.3. Da escolha de um espaço para os ritos

As cidades guardam consigo seus espaços públicos e privados, e estes carregam para além dos tempos suas marcas, suas cicatrizes invisíveis. Eles estão impregnados de história e dão seus depoimentos, pois são testemunhas oculares de fatos ocorridos. Inseridos neste contexto estão também os espaços marginais, aqueles pouco ou quase não habitados.

Situado no centro da cidade de Ouro Preto, o Morro da Força está impresso no cotidiano dos habitantes que vivem em seu entorno, cravado no imaginário das gerações que foram atravessadas por sua história. Marcado por um passado carregado de acontecimentos tenebrosos que remetem aos tempos fecundos do ciclo da extração de ouro, de quando a cidade ainda tinha o nome de Vila Rica. Reza que o local era o espaço onde se davam os enforcamentos. Ainda hoje, como testemunho desses fatos, encontra-se na parte mais alta do morro, uma espécie de monumento que guarda restos de madeira referente a uma forca que existira ali. Esses restos de material querem nos alertar para os indícios de um passado que se apresenta aos olhos de hoje, como um testemunho daquilo a que Victor Hugo (2004, p. 54) se referiu como “*personagem muda*”.

Começa-se a compreender atualmente que a localidade exata é um dos primeiros elementos da realidade. As personagens falantes ou atuantes não são as únicas que gravam no espírito do espectador a fiel marca dos fatos. O lugar em que tal catástrofe se passou se torna uma testemunha terrível e inseparável; e a ausência desta espécie de personagem muda tornaria incompleta, no drama, as maiores cenas da história (HUGO, 2004, p. 54.).

Se o espaço se apresenta como materialidade determinante para as ações cênicas na contemporaneidade, como parte fundamental da fala performática que juntamente com as demais camadas e tessituras semiológicas compõem o todo da performance, a escolha do Morro da Forca como lugar para vivenciar a proposta da ação performativa, aqui referida, parece o lugar ideal por se tratar de um espaço que testemunhou o silenciamento de muitas vítimas no passado. Esse espaço silencioso como paradoxo da mudez que diz muito, se configura de uma riqueza poética com suas camadas de significados que não podemos ignorar na composição da obra performática.

O Morro da Forca é um lugar que me deixa em suspensão. Agrada-me a possibilidade de avistar vários pontos da cidade: as igrejas e suas torres, as montanhas, as casas e seus telhados, as ruas, o Museu da Inconfidência... É um lugar que aguça a minha curiosidade. Dependendo do dia e do estado em que me encontro o olhar que lanço sobre ele o traduz sempre enigmático, diferente; revelando-se gracioso e tenebroso, encantador e macabro, belo, sinistro, grotesco e sublime. Desse modo, não teria espaço melhor para a ação que ali se deu: o rito em memória de meu irmão.

MORRO DA FORCA

Minha coragem me deixará leve
suspenso entre olhares abismados

Pela última vez ouço vento
Basta uma corda, basta um salto

E nunca mais as igrejas
e nunca mais essas ruas
e nunca mais a volúpia do sol
sobre minha carne

Talvez seja só um exílio
uma leveza erguida sobre as pedras
um modo desconhecido de ser pássaro

(Iracema Macedo 2004)

3.3.4. Do desejo de vivenciar um ritual em trânsito

A temática da ação “Tudo vira pó: ou o direito de prestar honras fúnebres aos nossos filhos e irmãos” firmou-se como proposta durante a Disciplina: “Tópicos Especiais em Poéticas Híbridas” ministrada pela Professora Dra. Nina Caetano (Elvina M. Caetano Pereira), durante uma aula com o Professor Clóvis Domingos³⁰, que nos trouxe a questão sobre As Mães de Maio³¹, com a exibição ao final da aula do vídeo documentário brasileiro “Mães de maio: Um Grito por Justiça”.³² A temática me atingiu com muita força e me fez trazer à tona um assunto que ficara muitos anos em silêncio: o assassinato do meu irmão. Desde o ano de 1991, convivo com a ausência do meu irmão morto pela polícia. O silêncio que se fez sobre o desaparecimento de seu corpo ao longo desses vinte e cinco anos é o mesmo que ainda hoje o Estado impõe às famílias de suas vítimas. Usurpando-lhes o direito a honras fúnebres.

O ato se repete e multiplica-se constantemente, diariamente em muitas histórias de perdas, de dores e de esperas infinitas. Reflete-se na contínua dizimação da população de jovens pobres e negros nas periferias desse país. O policial que aborda, espanca e mata os nossos jovens negros é a perpetuação das ações do antigo capitão do mato.

Minha dor já quase difusa pelo tempo encontra ecos e renasce com mais força em cada episódio triste que não cansamos de constatar nos atos de violências e barbáries praticados por um Estado criminoso que não faz o menor esforço em zelar e proteger a integridade física da pessoa, pelo contrário, não cessa em privar e ferir o cidadão no seu direito mais essencial, o de viver.

Com o desejo de transbordar pelas vias da arte as marcas traumáticas ao longo do tempo, procurei situar minha ação performática no campo das “dimensões simbólicas e políticas” (arte/ação), daquilo que Ileana Diéguez Caballero (2011, p. 69) coloca como *rituais da memória*, dentro das *Communitas xamânica*. “Nestas situações, as ações poéticas parecem ajudar a regeneração do tecido da memória para que as comunidades e as pessoas possam começar a ultrapassar a dor” (CABALLERO, 2011, p. 75).

³⁰ Professor convidado. Parceiro pesquisador junto ao agrupamento Obscena de Belo Horizonte – MG, do qual a professora Nina Caetano também faz parte. Clóvis Domingos é doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais.

³¹ Um Movimento de mulheres argentinas que tiveram seus filhos assassinados por grupos de extermínios da polícia em maio de 2006. Essas mães “são mulheres que transformaram a dor da perda na luta por justiça”. Áudio.

³² Daniela Santana. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Y4STk8g3uI4>

A arte como ritual curativo tem sido proposta por criadores como Artaud e Joseph Beuys. Este último em particular exerceu a prática artística como via de acesso ao melhoramento espiritual e como ação política pela sua capacidade de produzir mudança. Chegando inclusive a concebê-la além dos fins estéticos, como uma anti-arte³³ propiciadora de sanidades individuais e coletivas (CABALLERO, 2011, p. 79).

Ao buscar através do ritual, reconstruir uma atmosfera de sentinela, mergulhei no estado de luto, instaurado desde a semana anterior com o velório do Michael Braga³⁴ em Campinas. Deixei-me afetar e procurei convidar as pessoas presentes a fim de reconstruirmos juntos, esse rito de passagem. Busquei evocar para a ação performativa a materialização do corpo morto ausente, pela presença simbólica dos materiais escolhidos previamente para auxiliar ao acesso individual e coletivo desse clima. Ambientado em espaço aberto, com os colegas/alunos/espectadores que juntos aos elementos selecionados constituem parte fundamental da ação. Pois, cada pessoa presente, ao acionar sua visão de morte, colabora com a construção de um ato de caráter simbólico, que nasce no calor do instante, de natureza efêmera, íntima e compartilhada.

Através desse modo de atuar que se apresenta como algo novo, no sentido de que se trata de experimentar como *performer* uma presença corpórea, dotada de *teatralidades e liminaridades* (CABALLERO, 2011). Há uma mudança significativa na minha percepção enquanto artista-cidadão. Pelo fato de me encontrar como pesquisador na *linguagem de performer*.

Refiro-me ao performer como aquele que fala e atua sendo artista e pessoa, que fica exposto ao intervir nos espaços, que conceitua a sua criação mediante uma espécie de “dramaturgia” ou partitura inicial aberta às modificações do trabalho *in situ*, que corre o risco de transitar entre as pessoas assumindo os imprevistos e as consequências das suas intervenções (CABALLERO, 2011, p. 77).

Caminhando da entrada do Morro da Força até a sua parte central, a intervenção se deu via desejo de construir simbolicamente uma vestimenta que a partir do meu corpo, se

³³ “[...] Eu exijo um compromisso artístico em todos os âmbitos da vida. Por enquanto a arte é ensinada como um campo especial que exige a produção de documentos em forma de obra de arte, enquanto eu defendo um compromisso estético com a ciência, a economia, a política, a religião, em cada uma das esferas da atividade humana” (BEUYS, 2004, p. 185).

³⁴ Uma semana antes, quando estava em aula discutindo a ação a ser apresentada e seus preparativos, fui pego de súbito com a notícia do falecimento de Michael Braga, o jovem filho de uma grande amiga, ao qual sempre dispensei um amor paternal muito grande, pois parte da minha vida foi bastante marcada pela sua convivência, vendo-o crescer e se tornar um homem e um artista que começava a se engajar como poeta e músico.

estendesse num diálogo constante com o espaço, vestindo-o de pó (farinha de trigo), sangue (pétalas vermelhas), saudades (flores amarelas), caixa de madeira contendo a palavra: *memórias*, letras brancas, também em madeira, que ao arranjá-las compõem o nome *José Cláudio*, a partir das imagens-palavras *dia, sol, jo e ceu*. E ainda, elementos como: onze reproduções de mesma fotografia (em branco preto) do meu irmão, impressas e recortadas em tecido de malha de algodão branca, a serem costuradas coletivamente sobre o lençol branco; manequim de madeira medindo vinte centímetros (boneco articulado para desenho), lenço de crepe em tom carmim. Em composição com a minha presença de luto em branco sobre o recorte demarcado pelo lençol forrado sobre o chão de pedras do Morro. Numa referência às lembranças das mortalhas da infância e adolescência, as quais eram confeccionadas por mãos coletivas e ornamentadas com flores em tons claros. Ao costurar as fotos sobre o lençol branco, a história do meu irmão é narrada por mim, em tom confidencial às pessoas presentes. Agora cúmplices veladores, ouvintes que ajudam a tecer as tramas das memórias compartilhadas.

3.3.5. Da poeira em trânsito final

Após a realização da ação sobrou um material que eu não descartei no local: restos de flores. Por alguma intuição achei que deveria ser lançado ao mar. Assim, esperei ir à cidade de Vitória, no Espírito Santo, para concluir mais essa intenção do gesto simbólico.

Fazia um sol a pino e um calor considerável que o vento afagava. Eu trajava a calça de linho branca, camisa de cambraia de algodão branca com mais uma sobreposição de casaco de algodão (branco). Vestes inapropriadas para aquele espaço, uma praia pouco frequentada?

Ao interromper seu percurso costumeiro pelas areias daquela praia deserta em 03 de Fevereiro de 2016 no trajeto de Manguinhos a Jacaraípe – ES, no instante em que eu preparava a ação ritualística, o jovem vendedor de picolés, ao voltar naquelas horas do meio dia, deparou-se com uma imagem no mínimo inusitada e foi perguntar para a Roberta³⁵ do que se tratava. Esta lhe devolveu a pergunta: “o que você acha?” e ele respondeu: “um ritual”.

³⁵ Roberta Portela, atriz/*performer*/bailarina. Mestranda pelo programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto – MG. Roberta acompanhava e me dava suporte durante a ação.

Como um código secreto, a performance contém rituais invisíveis atrás dos rituais visíveis. O performer retém seu quantum de mensagens esotéricas, que representa uma espécie de privacidade correspondendo à comunicação e, fundamentalmente, ao caráter mágico da experiência. Não é casual, conseqüentemente, que o performer algumas vezes rejeite a platéia e resguarde-se em seu mundo interior. Colhido entre o vento e a água, ele se equilibra para se comunicar e ao mesmo tempo preservar algo de seu próprio eu. (GLUSBERG, 2008, p.118).

Gostaria de evocar todas as Antígonas presentes em cada ser que clama por justiça nesse país. Que o ato de desobediência da heroína clássica seja o nosso grito de revolta contra os desmandos e atos perversos de um Estado criminoso que não preza pela vida de nossa juventude negra e pobre, pelo direito básico de viver.



Figura 20: *Desdobrando camadas*. Morro da Forca. Ouro Preto (MG), 2016. Foto de Samir Antunes.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Ao iniciar esta pesquisa, nos primeiros ensaios de tessitura da escrita, me perguntei com que fios estava a tecer.

Começo essas considerações evocando duas imagens: a *casa*, como um útero criador, o labirinto que habita essa espacialidade; e *linhas, fios*, matéria-prima movida e moldada por uma força criadora, um duplo feminino – Ariadne³⁶ e Penélope³⁷ – que geram, criam e tecem mundos em ações contínuas.

A casa, a sala de ensaio, ou o ambiente preparado – não precisa necessariamente ser um recinto fechado – é o espaço laboratorial no qual o ator/atriz/*performer* vivencia as experiências e se experimenta como criador a partir do dispositivo “peles em processo”.

O labirinto (OITICICA, 1986), como as diversas composições, instalações criadas pelo provocador das peles, são as intervenções inseridas no espaço a ser explorado. Elas alteram as características cotidianas iniciais da sala/espço, a fim de proporcionar aos criadores da cena uma imersão na atmosfera do tema investigado. As múltiplas espacialidades que compõem o labirinto traduzem o convite aberto aos *performers* para desvendar suas camadas.

As linhas e fios são todos os elementos dispostos para experimentação, que possam auxiliar no alinhavo de pistas, ideias, disparos (COHEN, 2004), capazes de conectar caminhos e permitir o trânsito do dentro e do fora, o interior e o exterior. O que permitiria a costura do que se vivencia dentro do espaço de pesquisa, com todo o entorno que engloba a casa-útero. Os espectadores formariam a outra margem, outra camada.

Os fios de Ariadne são caminhos que nos possibilitam a saída libertadora, que nos conduzem para fora do labirinto, ao passo que os fios de Penélope são convites para continuar a habitá-lo, criando-o e recriando-o.

³⁶ Na mitologia grega Ariadne é a filha do rei Mino que ajuda a Teseu abater o Minotauro que habita o labirinto construído por Dédalo. Quando Teseu vai em sacrifício ao labirinto do qual ninguém jamais saiu vivo, Ariadne entrega-lhe uma espada e um fio de lã, que deixado uma ponta fora do labirinto e a outra amarrada ao dedo do herói, o ajudará a encontrar a saída.

³⁷ Na mitologia grega, Penélope é esposa de Ulisses. Há muitos anos ela o espera voltar da Guerra de Tróia. Ulisses é tido como morto e o pai de Penélope deseja que ela se case novamente. Para não desagradar ao pai ela resolve se deixar cortejar pelos seus pretendentes, mediante a promessa que somente casará quando terminar de tecer um sudário. Então, para que esta tarefa não se realize antes do regresso de Ulisses, Penélope passa o dia inteiro tecendo e durante a noite destece o que teceu.

Penélope seria a força que projeta, desenha e apaga, que tece e destece em ação diária, isto a auxilia a continuar, sonhar, desejar. Ao realizar esses movimentos, ela se fecunda de esperança, com a certeza do reencontro com o ser amado.

Poderíamos primeiro estabelecer relação entre o ato de Penélope e o ato da escrita. Depois com a composição na sala de ensaio, no sentido de uma gestação contínua de mundos geradores de mundos (OITICICA, 1986), que nascem e morrem, são criados e transformados, construídos e destruídos a cada dia para possibilitar aos criadores da cena novas configurações que lhes auxiliem em suas criações cênicas.

Os fios de Ariadne são trilhas que apontam o caminho para o lado de fora, para a saída da casa/labirinto, contém a defesa vital que possibilita estender a vida criadora para além das muralhas e dos obstáculos que habitam o labirinto.

Durante o processo criativo de *Diário Baldio* surgiu o despertar para pensar sobre a possibilidade de nomear práticas e procedimentos que escapavam as nomenclaturas vigentes. Foi então que nasceu o desejo de realizar este estudo. Já no processo de *Oración*, encarei a tarefa de me perguntar o que é isso que eu faço. O que estou a tecer? As perguntas se materializaram em forma de escrita e me encorajaram a organizar o projeto com o qual ingressei na pós-graduação. De questões e silêncios cheguei às “peles em processo”, que abrem para outras tantas.

Em *O Guerreiro em trânsito*, a experiência de me lançar novamente a serviço da ação criadora como ator/*performer* possibilitou-me refletir sobre as peles ativadoras de memórias ao experimentar e vivenciar no próprio corpo as provocações.

Em *Tudo vira pó: ou o direito de prestar honras fúnebres aos nossos filhos e irmãos* a experiência avança um pouco mais e a experimentação se desdobra em outras ações, a partir dos afetamentos causados sobre meu corpo de ator/*performer*.

Os resquícios das peles das ações anteriores geram *Para José Claudio ou Antígona de Antônio – Experimento Cênico-visual*.³⁸ Nesta ação, que foi realizada em parceria com Juliano Mendes³⁹, sobreposições de várias películas são projetadas sobre o corpo ator/*performer* no momento da ação, gerando outro registro audiovisual. Ao serem acionadas, as “peles memórias” multiplicam as camadas já existentes.

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1vsDCZinAIY>. Acesso em: 7/10/2017.

³⁹ Ator, dramaturgo e diretor do Grupo Residência, Ouro Preto (MG).

No *Laboratório Doroteia*, estar a serviço dos *performers* e da encenação, fazer parte dela, vivenciá-la no presente da cena, provocar em tempo real e ser provocado, permitiu perceber um lugar potente para vivenciar as experiências através do dispositivo “peles em processo”. A diluição dos lugares hierárquicos criou um clima amistoso no qual os pesquisadores envolvidos compartilharam mutuamente suas dúvidas, angústias, buscas e pesquisas.

Como acessar o universo de criação do ator de modo que seja possível criar e compor conjuntamente, potencializando sua criação com as provocações?

O ator se ilumina quando se permite envolver nas propostas de peles colocadas dentro do processo, na sala de ensaio. A partir dessas peles, ele começa a dialogar com todo seu entorno e faz aflorar os sentidos para trazer à tona a personagem. Ao se permitir experimentar as sugestões em sua criação, através do contato e contágio com os materiais propostos, as peles também se revelam para o jogo das descobertas.

“Peles em processo” é uma proposta de diálogo com um ator-pesquisador que se coloque corporalmente despojado e disponível para “experimentar” o jogo cênico, inteiramente a serviço da criação na sala de ensaio. Para sua arte e suas ações direciona-se todos os olhares, pois me parece que ele é o ponto catalizador, com o qual os criadores da cena deveriam colaborar, oferecendo todo o suporte para que o seu trabalho venha à tona de forma plena. O ator entregue a seu ofício se permitiria atravessar por todos os elementos que entram na sala de ensaio para os experimentos. Sendo assim, apostamos em seus corpos a fim de que a investigação com as peles possa, junto ao trabalho de criação do intérprete, alcançar sua plenitude.

O ator é o combustível que faz impulsionar a pesquisa das peles. Ao se abrir para o diálogo com as peles e com o provocador, torna potente a continuidade do processo de investigação. É muito gratificante perceber o ator que começa dialogando timidamente com as peles e aos poucos vai se entregando à pesquisa. Observar o ator e perceber a mudança quando ele começa compreender o jogo das peles, não racionalmente mas com o corpo todo, com a alma toda. É muito gratificante ver nascer um brilho diferente nos olhos, como um acender de uma chama se propaga no espaço da cena. É o ator em estado de criação, à flor da pele.

Tocar a pele do ator não é tarefa simples, requer observação aguçada, delicadeza e decisão para compreender qual é o tempo ideal para se aproximar e interferir em um momento tão íntimo de criação, quando o ator está em improviso.

[...] Acariciar a adolescência de Roxane através de uma seda pongé, sentir a rudeza desajeitada de Christian sob um feltro de lã, tocar a febre de Cyrano criando para ele uma segunda pele com pedaços costurados de juta (LACROIX, 2009)

Faz-se necessário um pouco de sedução para convidar, orientar e trazer o ator para o jogo das peles. É nesse ato de aproximação do provocador das peles com o ator em estado de jogo criativo que se estabelece a confiança mútua, a percepção dos espaços de cada artista pesquisador e o reconhecimento dos limites espaciais de cada um, pois uma linha muito tênue os separa no espaço em que cada um age. Começa a se desenvolver durante esse contato uma relação de múltiplas confianças capaz de germinar um território invisível no qual possa nascer a criação compartilhada entre o ator e o provocador das “peles em processo”.

Parte-se do que é visto fisicamente, concretamente. O material colocado como provocação começa a agir em cada ator, pois a experiência se traduz diversa para cada um. Quando a concretude desse material age, fornece e cria sentido junto às ações do ator. O material se transmuta sobre o corpo, gesto, e jogo do ator, na relação que ele estabelece, sobretudo, nas relações tecidas com os demais atores ao longo dos processos. Quando as personagens surgem, determinadas características vão sendo desenhadas, materializando-se dentro do jogo e de repente o ator desperta para outro estado que não havia previsto. Aos poucos esses estados se desdobram, permitindo a descoberta, no momento da criação, de nuances de suas personagens.

Foi possível perceber diversas mudanças nos estados dos atores em contato com as peles dispostas nos espaços onde se desenvolvem os processos de pesquisa, despertados pela concretude do material disposto para o jogo da sala. Nos tecidos que apontam texturas, cores; nas peças prontas ou semi-prontas que dialogaram com a ideia do trabalho (peça, performance, espetáculo, etc.), podemos perceber o conceito das peles agindo e transformando o corpo do ator, ampliando sua percepção sobre os sentidos, uma vez que, consciente ou inconscientemente, ele compreende que suas vestes cênicas são grandes aliadas no exercício de suas criações.

As “peles em processo” têm se revelado um dispositivo sensível que estimula os atores/atrizes/*performers* envolvidos na construção de linguagens cênicas de natureza colaborativa. Os elementos dispostos para os experimentos dos criadores têm auxiliado e colaborado com os processos em seus momentos incertos, sobretudo nos primórdios dos

ensaios, quando as personagens, ainda em circunstâncias embrionárias, começam a surgir, a partir das metamorfoses provocadas por essas peles em constantes transformações.

Percebi nesta pesquisa, sobretudo nos processos experimentados durante o período da pós-graduação, que ao vivenciar o lugar de se auto-provocar ou provocar de dentro da cena/processo estou sujeito aos mesmos riscos dos demais criadores. A provocação se dá em via dupla, quem provoca também precisa estar aberto a ser provocado. As funções e hierarquias se diluem e isso traz uma grande contribuição para a sala de ensaio, pois desenvolve-se uma atmosfera criadora bastante potente. Deste modo, também me apresento em camadas – um provocador em camadas.

Muitas das soluções encontradas na criação e desenvolvimento com as práticas das peles para as experimentações em cena dão-se mediante o exercício constante de adquirir, através de compras e doações, peças de tecidos mais velhos e roupas de texturas e cores diferentes das que geralmente encontramos em nosso dia a dia. E, ainda, objetos variados que seguem essa mesma temática de tempos diversos e que de alguma maneira possam nos remeter a uma nova atmosfera que fuja da ordem do cotidiano. Geralmente esses materiais são adquiridos em bazares comunitários, brechós populares, especializados, ou mesmo peças que se encontrem encalhadas em prateleiras, fora de catálogo em lojas. Cria-se uma espécie de acervo que pode ser acessado durante o processo criativo. Essas peças são constantemente alteradas, transformadas para servir à pesquisa dos atores. Isto permite criar um vasto leque de possibilidades a serem levadas para a ser desvendadas na sala de ensaio. Colaboram decisivamente para criar o terreno germinal, o ambiente laboratorial que envolve os motes das pesquisas cênicas vigentes.

EPÍLOGO

De uma palavra ao mundo como linguagem

A vida é amiga da arte
Caetano Veloso

Longa é a arte, tão breve a vida
Tom Jobim

A memória é um motor, uma máquina de molas propulsoras que me revolve, move o tempo todo. Leva-me de volta à infância no Nordeste e me faz encontrar o primeiro desejo de teatro como meio de expressão vital. Encontro nas lembranças dos contadores de histórias e na literatura de cordel as marcas determinantes na escolha do teatro como profissão. O exercício do teatro se inicia com a curiosidade em querer desvendar os significados para a palavra **teatro**.

Minha família foi por muito tempo vizinha dos “Vieira” que tinham o gosto e o dom de contar histórias para matar o tempo. O patriarca Sr. Mizael e sua filha Lena, eram bem conhecidos em nossa comunidade por nos entreter com seus casos e lendas. Nós, crianças, jovens e adultos, ficávamos todos de olhos e ouvidos bem atentos; devorávamos suas narrativas sentados nos terreiros à luz da lua ou nas salas sob a luz dos candeeiros. Era possível viajar para mundos distantes, diferentes da rotina sufocante do trabalho braçal e criar outras realidades mais amenas que aquelas sufocantes, tão comuns naqueles dias de sol escaldante. Os contadores de histórias tinham o poder de suspender o tempo, fazer as horas voarem, esse feito nos permitia embarcar em viagens fabulosas e instigantes. As atenções de todos se voltavam para histórias de amores impossíveis, bravuras de heróis, astúcias de espertalhões, de tempos imemoriais nos quais os animais falavam; e também as amedrontadoras histórias de terror que causavam calafrios na espinha. Embora em pânico, continuávamos atentos a cada palavra, a cada detalhe. Encantados com as expressões dos rostos, dos gestos e do corpo do narrador, que assumia um outro modo diferente de se portar, causando-nos estranheza. Muitas variações vocais, diferentes timbres, se propagavam no espaço, emitidos por um único emissor que fazia com que essas diversas vozes dialogassem entre si. Esses artifícios pareciam manter os ouvintes magnetizados ao contador. Eu me

perguntava como aquilo era possível. Proeza difícil de acreditar, não fossem olhos e ouvidos atentos, toda uma plateia constatando o acontecimento real à sua frente. Naquela época, essa era uma das formas de convívio mais comuns, um evento que toda comunidade apreciava. Havia também a leitura de folhetos de literatura de cordel, que seguia os mesmos modos.

Eu, um desses ouvintes assíduos, absorvia tudo o que me era narrado, puxava os fios das histórias que ouvia e tentava tecer cenas paralelas. Em meu imaginário recriava a meu modo as criaturas fantásticas que os contadores me apresentavam, todas ganhavam vida e se tornavam reais em meu mundo de faz de conta.

De natureza inconformada, não contente em somente ouvir e imaginar, indagava-me se seria possível existir outras maneiras de recontar essas histórias. Algo em mim intuía que sim, pois aquelas estranhas criaturas pareciam-me bastante reais. Precisava existir um universo que as tornasse legítimas, pensava. Foi então que o teatro surgiu como uma possibilidade. Havia descoberto a palavra **teatro** e desde então, esta soava o tempo todo como algo familiar. No entanto, eu não tinha a mínima ideia do que significasse. Descobri-a por “acaso”, lendo-a nas folhas velhas do Diário de Pernambuco, que embrulhavam as compras vindas da feira aos domingos. Era como se todas as interrogações sobre dar vida às personagens das histórias que eu ouvia encontrassem algum sentido nessa enigmática palavra “teatro”. Mesmo sem ter a menor ideia do que se tratava, associava-a as histórias contadas por Lena e o Sr. Mizael.

Estava na cidade com minha mãe e minhas irmãs por ocasião da Semana Santa. Logo após a procissão do Senhor Morto, Zé Buíque – meu padrinho – levou-me ao cinema. Até então não tinha visto nem televisão. Assistimos a um desses filmes de Paixão de Cristo. E lembro-me de ter ficado em choque, impressionado com aqueles retratos gigantes em movimento. Parecido com aquelas imagens eu só conhecia aquelas do retratista Zé Fidélis, as quais ficavam dentro de umas caixinhas encarnadas ou azuis com tampinhas brancas, onde se podia ver as imagens lá dentro através de uma lente, mirando o monóculo contra luz e tapando um dos olhos com uma mão feito um pirata. Tive muito medo dos assustadores soldados montados em seus imensos cavalos, que pareciam avançar em nossa direção. Ao pensar que seríamos esmagados, em uma reação natural agarrei-me ao braço do meu padrinho como em um pedido desesperado de socorro. Ele me acalmou dizendo que eu não precisava ficar com medo, aquilo era de mentirinha, de faz de conta. Mais calmo, lembrei das histórias

que ouvia e resolvi entrar no jogo. Fingir ser outro e não ter medo, pois percebi que as outras pessoas ali presentes agiam com naturalidade. O medo margeava a minha experiência. Tudo se afunilava para um mundo cada vez mais particular. As imagens da tela iam pouco a pouco se misturando com outras mais conhecidas.

Lena de Vicente transformada no velho assustador que passava pela vizinhança nas noites de lua cheia, causando medo, alvoroço e algazarra; aglutinando num delírio coletivo crianças, jovens e adultos, que seguiam-na em cortejo visitando as casas da redondeza. Tudo brincadeira, de mentirinha, de faz de conta?

O teatro seria mesmo o universo capaz de legitimar a criação, o terreno fértil para trazer à tona as fantásticas criaturas que povoavam as histórias escutadas na infância. O tempo passava, eu crescendo com os olhos no futuro, doidinho para saber o que existia para além das montanhas de Riacho Seco que restringiam meu campo de visão.

Ao dezoito anos viajei a São Paulo decidido a conhecer o mundo dos artistas de teatro, desejava fazer parte desse mundo. Uma amiga, sabendo do meu desejo, fez a ponte entre mim e seu sogro que trabalhava em teatro. Tempo de sonhar com novos horizontes e possibilidades de ver e ouvir outras histórias.

Em Campinas conheci o Sr. Emídio Pedro (o Sumaré), funcionário do Centro de Convivência Cultural⁴⁰. Um homem enorme, com mais de dois metros de altura e uma generosidade sem tamanho. Abriu-me as portas do teatro e me apresentou a seu amigo diretor Paulo Afonso, que me convidou para assistir à noite sua peça em cartaz: *Ferocidade*. Através dessa acolhida foi possível conhecer o teatro por outro viés: pelos seus bastidores, por suas vísceras, pelas faces não reveladas ao espectador. Foi de suma importância esse contato com artistas diversos, bem como com os variados estilos de espetáculos. Um laboratório permanente para observar.

A convite do diretor Paulo Afonso Coelho passei a frequentar a sede do seu grupo, Grutas Produções Artísticas, a fim de assistir aos ensaios de suas montagens para estabelecer contato com o processo de criação dos espetáculos.

Após o trabalho passava as horas livres no Grutas, lendo peças de Nelson Rodrigues. Deparei-me com Sábato Magaldi e sua *Introdução ao Teatro*. A experiência começava a ganhar contornos mais firmes. Precisava estudar muito, pois no Nordeste, havia

⁴⁰ Teatro Municipal de Campinas. Centro de Convivência Cultural.

cursado apenas as séries iniciais do ensino fundamental. O teatro me exigia cada vez mais, como se uma mola propulsora me jogasse para os próximos obstáculos.

Os anos que se seguiram foram todos compartilhados entre trabalho numa farmácia hospitalar, ensino fundamental, ensino médio e curso técnico de formação de ator no Conservatório Carlos Gomes. Mergulhava de vez no universo teatral, lendo tudo que caía em mãos. Sempre atento à produção artística local e da capital, procurava ter acesso a todas as áreas e discussões referentes ao assunto arte, marcando presença em muitos eventos do gênero. Nesta época acompanhei os ensaios do professor e diretor Benê Rodrigues – com ele pude observar e absorver ensinamentos que norteiam minhas práticas atuais.

Campinas pulsava arte, era rota das companhias teatrais, vitrine das montagens que se produziam no país. Essa efervescência cultural oferecia a possibilidade de ampliar os olhares para linguagens cênicas diversificadas. A cena local seguia seu curso e as produções dos alunos do Conservatório Carlos Gomes e do Instituto de Artes da Unicamp colaboravam para a ebulição da atmosfera criativa daquele período.

E dessa forma segui descobrindo e me tecendo como artista. A cada história apreciada, a cada experiência vivenciada através das distintas poéticas dos criadores, fui me nutrindo e construindo a minha poética, alimentando a criação na fonte ofertada pelo teatro.

Trago aqui a memória perpassada pela quinta pele – humanidade e ecologia – relacionada ao espetáculo *Primeiras Estórias*⁴¹, trabalho concebido pelo diretor João das Neves⁴², apresentado no Parque Estadual Monsenhor José Salim, antiga fazenda de café, situado em Campinas (SP). Trata-se de um (TCC) Trabalho de Conclusão de Curso da turma de bacharelado em Artes Cênicas do IA Instituto de Artes da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas no ano de 1995. Nesse trabalho, era possível observar a comunhão do erudito com o popular em forma de cena. Oportunidade de assistir uma montagem teatral inspirada na obra homônima da literatura de João Guimarães Rosa e vivenciar a poética de um diretor que desenha sua encenação sobre um espaço repleto de elementos da natureza. João das Neves lançou mão de todas as camadas, reais e imaginárias, usando a rica gama espacial das dependências daquela antiga fazenda, a fim de situar e dar vida aos personagens e contos. O cenário já existente, instigante, carregado de simbologia pelas marca do tempo,

⁴¹ *Primeiras estórias*, obra homônima do autor mineiro João Guimarães Rosa. Livro de contos.

⁴² Diretor de teatro, dramaturgo. João das Neves nasceu no Rio de Janeiro em 1934. Foi um dos fundadores do Grupo Opinião. Autor de *O Último Carro* [1964]. Continua atuante na cena nacional. Reside atualmente em Minas Gerais.

imprimiu às estórias roseanas uma atmosfera de tempos suspensos, capaz de afetar e transportar o espectador para outras dimensões temporais. A plateia ora assistia ora era parte da encenação. O teatro a céu aberto, sem paredes, ao alcance de todos, expandindo-se. O teatro fora da caixa preta, fora de um edifício construído para esse fim; a encenação transbordada em toda parte e acontecendo simultaneamente. Ao espectador cabia a decisão de escolher a cena que desejava assistir. Com os pés plantados nas estórias, tanto os atores quanto o público celebravam as cenas, que seguiam ocorrendo de modo contínuo e ritualístico noite adentro. Estávamos ávidos por vivenciar o acontecimento cênico, no desejo de ver, ouvir, participar, compartilhar e comungar da cerimônia. Envolto pela natureza daquele espaço rural carregado de camadas de memória, espectadores e atores continuavam em rito juntos. Humanidade e ecologia seguiam compondo o espaço da quinta pele, a quinta camada.

De 2003 ao segundo semestre de 2008 vivi em Ouro Preto, foram quase cinco anos, tempo em que cursei a graduação. Sete anos depois retornei a Minas Gerais para a pós-graduação. É em trânsito constante que os encontros com as artes da cena têm acontecido em minha vida – também no transito teórico-prático. Alagoas – São Paulo – Minas Gerais – Espírito Santo. Das narrativas das histórias/estórias, ao **teatro**, lugar de se experimentar, lugar para se vê e revê.

*Asa da palavra [...]
Casa da palavra [...]
Hora da palavra [...]
Fora da palavra, quando mais dentro aflora*

Milton Nascimento e Caetano Veloso

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALICE, Tania. *Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos*. In: **Catálogo Palco Giratório: Circuito Nacional**. Rio de Janeiro: SESC, 2014.
- ANCHIETA, José de. **Cenograficamente: da cenografia ao figurino**. São Paulo: Editora SESC São Paulo, 2015.
- ANDRADE, Carlos Alberto Monteiro de. *Prefácio*. In: JACQUES, Paola Berenstein. **Internacional situacionista - Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ASLAN, Odette. **O ator no Século XX: evolução da técnica, problemas da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ANZIEU, Didier. **O eu – pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- ARAUJO, Antonio. **A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2011.
- ARAUJO, Antonio. *Ações Disruptivas no Espaço Urbano*. In: **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**. Porto Alegre: URGs, 2011.
- ARRABAL, Fernando. **Oração**. Vitória: Editora Cousa, 2015.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. (tradução de Patrícia Furtado de Mendonça). São Paulo: É Realizações, 2012.
- BORGART, Anne. **Sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BODSTEIN, Gabriel. *A máscara do travestimento. Depoimento sobre o processo de criação e vivência da máscara de uma travesti, Lady, no espetáculo “Diário Baldio”* In: **Zibaldone. Caderno de Ensaio do Barracão Teatro 1- Dramaturgias Contemporâneas**. Campinas: MHG Gráfica e Editora, 2010.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo – de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

- BRAGA, Paula (org). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1970.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2012.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto, **Psicologia do Vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim Cooperativa Editora e Livraria, 1989.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: A essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: **Revista Sala Preta** 2008, V. 8. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta. Acesso em: 15/06/2016.
- FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo – em – experiência*. In: **Revista do LUME Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP** n. 4, Campinas, 2013. (p. 1-11).
- FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*. In: **French in Poetique**, Paris, p. 347-361, sept. 1988. Tradução livre de Davi Oliveira Pinto (2002).
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC S P, 2010.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. In: **Repertório Nº 16**, p. 11-23. Salvador, 2011.
- GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. **Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)**. Tese de Doutorado. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime: Tradução do Prefácio de Cromwell**. (Tradução e notas de Célia Berrettini). São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JACOB, Elizabeth Motta. *Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de Hamlet – Machine*. In: **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco** (org. Evelyn Furquim Werneck Lima). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Internacional situacionista - Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2008.
- LACROIX, Cristian. **Catálogo da exposição “Cristian Lacroix, Trajes de Cena”**. Fundação Armando Alvares Penteado. São Paulo. Paris. Les Editions du Mécène/CNCS, 2009.
- LARROSSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- LARROSSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- LARROSSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. In: **Revista Brasileira de Educação. N.19**. Rio de Janeiro, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACEDO, Iracema. **Invenção de Eurídice**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2004.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus: o Figurino em Cena**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- OITICICA, Hélio. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro** (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERETTA, Éden. *As cinco peles: a investigação de si como matriz dramatúrgica no ensino de dança*. In: **Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em dança – ANDA**. São Paulo: 2012. Disponível em: www.portalanda.org.br/anaisarquivos/1-2012-11.pdf. Acesso em: 15/06/2016

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PESSOA, Fernando. **O Guardador de Rebanhos**. In: Poemas de Alberto Caeiro (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.). Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993). Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1463>. Acesso em: 09/06/2016.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Senac, 2013.

RESTANY, Pierre. **O Poder da Arte Hudertwasser o pintor - rei das cinco peles**. Köln: TASCHEN, 2003.

RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia – farsa irresponsável em três atos*. In: **Nelson Rodrigues – Teatro Completo – v. 2 – Peças Míticas** (organização e introdução de Sábato Magaldi). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, Beatriz Maria Vianna. **Zibaldone. Caderno de Ensaio do Barracão Teatro 1-Dramaturgias Contemporâneas**. Campinas: MHG Gráfica e Editora, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. In Sala Preta PPGAC, vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 56-70. São Paulo: Editora da USP, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Porto: Deriva Editora, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin 1863 – 1938. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileira, 2009.

UBERSFEL, Anne. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANA, Fausto. **O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (orgs.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs.). **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino no Século XIX**. São Paulo: Estação das letras e Cores, 2009.

WEB SITES

GASPAR, Lúcia. **Pesquisa escolar - Guerreiro (folgado)**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2011. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=875:guerreiro-%20folgado&catid=42:letra-g&Itemid=1. Acesso em: 26/08/2015.

HIRSZMAN, Leo. **Cantos de Trabalho – Cana de açúcar** (filme documentário). Feira de Santana: Leo Hirszman Produções, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WM9bn4ygEno>. Acesso em: 16/04/2015.

SILVEIRA, Daniela Almeida da; VIEIRA, Jayson dos Santos; MONTEIRO, Larissa Regina Camera; BONZAN, Marcelo Vieira; RICCIARDI, Mariana. **Guerreiro de Alagoas - guerreiros são guerreiros** (filme documentário realizado como trabalho de conclusão do Curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi - orientação da profa. Maria de Lourdes Eleutério). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yG_8MPnKgRU. Acesso em: 14/04/2015.

ANEXOS

ANEXO 1

***Diário Baldio* – Ficha técnica do projeto**

Coordenação, Direção de pesquisa e Direção de Espetáculo: Tiche Vianna

Atores Pesquisadores Rua: Adelvane Neia, Flávio Rabelo, Márcia Baltazar e Wagner Gori

Problematizadores

Dramaturgia: Antônio Rogério Toscano

Pesquisa de Rua: Carminda Stênio

Bufões: Daniela Carmona

Máscaras: Fernando Linares

Conceituação – Filosofia: Luiz Fuganti

Dramaturgia: Esio Magalhães, Gabriel Bodstein, Guga Cacilhas e Tiche Vianna

Trilha Sonora Original: Marcelo Onofri e Ricardo Bottermaio

Pesquisa e Atuação: Esio Magalhães e Gabriel Bodstein

Cenário / Ambientação cenográfica: Januário José Arquitetura

Cenário / Direção de Arte: Antonio Apolinário

Máscaras: Esio Magalhães e Gabriel Bodstein

Figurinos: Antônio Apolinário

Costura: Maria Nícias

Prótese em Espuma: Rodrigo Siqueira

Iluminação: Esio Magalhães e Guga Cacilhas

Contrarregragem e Operação de Luz e Som: Fernando Fubá e Suzana Santos

Arte Gráfica: Ana Muriel

Fotos: Neander Heringer

Produção Executiva: Cau Vianna e Suzana Santos

Produção: Barracão Teatro

ANEXO 2

Oración – Ficha técnica do projeto

Direção e Produção: Nieve Matos

Texto: Fernando Arrabal

Tradução: Wilson Coêlho

Orientação corporal do processo criativo: TATO CRIAÇÃO CÊNICA

Atuação: Nicolas Corres Lopes, Roberta Portela e Waltair de Souza Jr.

Figurino, cenário e maquiagem: Antonio Apolinário

Costura: Maria Nícias e Ateliê Luz Divina

Adereços: Antonio Apolinário e Renato Sancharro

Iluminação: Carla van den Bergen

Operação de luz: Edgar Barbosa

Trilha sonora: Deyvid Martins

Assistência de produção: Bru Negreiros

Fotos: Bru Negreiros e Daniel Boone

Direção de Arte: Antonio Apolinário

ANEXO 3a
Carta a Esio Magalhães



Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:

“peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio.

Prezado **Esio Magalhães**, o título acima será, possivelmente, o que constará da minha dissertação final.

Pensando no processo do *Diário Baldio*, gostaria de saber sobre as suas percepções, como ator criador durante os ensaios. Quais são as considerações que você poderia tecer e compartilhar conosco a respeito das interferências e provocações sobre o meu procedimento como diretor de arte e figurinista no seu trabalho de composição da máscara Cotoco?

Desde já, agradeço-lhe pela atenção.

Antônio Apolinário da Silva
Vitória (ES) - 08 de setembro de 2017

ANEXO 3b

Resposta de Esio Magalhães

As interferências do “Apô”, foram fonte de muita inspiração para os atores. Para mim, a proposta de outros volumes no corpo do Cotoco, resultaram em uma inteireza na máscara que reforça a deformidade e o estranhamento do olhar do público para a ela. Cotoco tem enchimentos, como corcunda e deformidade nas pernas, para as quais foi pensado uma camisa elástica e um short também elástico que deixam todos os enchimentos muito agarrado ao meu corpo e era impossível não pensar tudo como se fosse um corpo só. O figurino do Cotoco, para mim é tão importante quanto a máscara.

Cotoco é uma máscara que só existe pela ajuda dos outros. Ele não é independente. Não foi o Cotoco quem escolheu a sua própria roupa. Certamente alguém o vestiu e isto se expressa no figurino que tem peças muito diferentes que foram chegando aos poucos pela necessidade do ator e pelo entendimento do figurinista deste processo de criação. O figurino não chegou pronto. Foi criado a partir do que se fazia e chegava aos poucos, um dia uma calça e algum tempo depois a camisa. A calça é de um kimono de judô e a camisa é uma numeração bem acima do corpo da máscara. Isto me deu a dimensão da misericórdia das pessoas em relação ao Cotoco e sua relação com o que ganhava das pessoas que dele se compadeciam. Neste processo, a maneira que as interferências chegavam também faziam parte da composição de memórias para a máscara. Enquanto trabalhávamos, Apolinário ia se nutrindo do universo das máscaras e, aos poucos, trazia elementos, materiais para serem experimentado e ir compondo o espaço e os corpos das máscaras. Foi um trabalho muito integrado e a cada novo elemento, novas improvisações começavam a surgir e isto nos dava maior repertório sobre as máscaras que jogávamos.

As interferências criativas do “Apô” como diretor de arte foram cruciais para a criação de um espaço cheio de memórias, histórias e marcas, mas sem dar a essas indicações de sua localização no espaço/tempo. Desta forma, foi criado um espaço-máscara, que tem suas marcas expressivas, mas não é datado. Assim como um Arlecchino que, estando no século XV, XVII ou nos dias de hoje não deixa de ter suas características fundamentais e arquetípicas, o espaço do *Diário Baldio*, pode tanto estar num grande centro metropolitano quanto numa cidade do interior, no passado ou no futuro, mas mantém suas características de o espaço baldio, ermo, de lixo e entulho. Como expressão, o espaço pode ser até decodificado como muito mais interno, como se existisse no ideal simbólico de cada espectador, pois como espaço-máscara, nos dá pistas para amplas leituras.

ANEXO 4a
Carta a Gabriel Bodstein



Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:

“peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio.

Prezado **Gabriel Bodstein**, o título acima será, possivelmente, o que constará da minha dissertação final.

Pensando no processo do *Diário Baldio*, gostaria de saber sobre as suas percepções, como ator criador durante os ensaios. Quais são as considerações que você poderia tecer e compartilhar conosco a respeito das interferências e provocações sobre o meu procedimento como diretor de arte e figurinista no seu trabalho de composição da máscara Lady?

Desde já, agradeço-lhe pela atenção.

Antônio Apolinário da Silva
Vitória (ES) - 08 de setembro de 2017

ANEXO 4b

Resposta de Gabriel Bodstein

O trabalho de criação do personagem Lady, no espetáculo *Diário Baldio*, se deu por camadas: primeiro a confecção da máscara, depois o desenvolvimento do repertório físico, gestual e verbal, seguido do momento de colocar a máscara em relação no espaço com o outro personagem da peça, Cotoco. No Barracão Teatro, costuma-se dizer que a máscara é em si sua própria dramaturgia. Nesse sentido, a partir do momento em que ela se torna presente (pelo corpo, pela energia e pela intenção do ator) ela está produzindo uma escritura cênica. E é a partir deste jogo em ato que criamos o espetáculo *Diário Baldio*: em longas sessões de improviso, repetições e ensaios.

Nesse processo de composição entendemos que a personagem Lady, uma travesti, nos revelava diversas facetas de acordo com a situação. Por isso começamos a identificar que ela se “mascarava”, ou seja, que ela possuía a capacidade/ habilidade de transformar radicalmente sua persona a cada momento. Com o decorrer dos ensaios e já trabalhando com um roteiro, definimos que o espetáculo seria dividido em quatro episódios que acompanhassem o desenvolvimento da relação entre Lady e Cotoco. Nesses episódios ficavam claros os estados por quais a personagem precisava passar: solidão, tédio, curiosidade, medo, alegria, compaixão, raiva etc.

Na medida em que a máscara é em si uma dramaturgia e na medida em que ela só existe por meio da presença, da energia e da intenção do ator, todos os elementos presentes no corpo do intérprete tornam-se igualmente disparadores de escritura cênica. Assim, no momento em que o diretor de arte Antônio Apolinário passou a me oferecer peças de roupa e adereços, esses passaram imediatamente a fazer parte do meu repertório criativo e, conseqüentemente, das máscaras, da dramaturgia da peça.

No caso da Lady, especificamente, foi definidor para minha composição sentir a textura, o peso e o movimento das roupas e como cada uma delas desencadeava, intensificava ou sugeria estados para a máscara. Por exemplo: em um momento de mais leveza da peça, no primeiro episódio, Lady está mais estável, tranquila, solta. Isso também se materializa em um vestido leve, confortável, em tons pastéis. A proposta da direção de arte alimenta a criação do ator, que realimenta direção de arte. E ambas criam a peça.

Lembro também quando chegou um vestido de festa antigo, laranja, um típico vestido de princesa. Com alguma dificuldade consegui vestir no meu corpo, ficou bem apertado, mas ainda assim era possível usar. Esse vestido era tão delicado, tão sensível, e eu comecei a fazer movimentos lentos, esvoaçantes e o tecido correspondia. Junto com esses movimentos delicados veio uma voz mais suave, uma canção. Assim criamos uma cena inteira.

Dessa forma, cada elemento cênico que era proposto passava a fazer parte de todo o universo da peça, mesmo que nem todos tenham entrado na versão final. Penso que essa prática de mascaramento em camadas – corpo, máscara, figurino, adereços, cenário – foi um dos procedimentos mais potentes da criação. Acho que a grande contribuição deste tipo de direção de arte é não só propor ideias e materializá-las, mas antes perceber e absorver a essência do trabalho criativo que, neste caso, parte dos atores. E aqui estou falando de ritmo, de energia, de pulsação, de intenção. Acho que é um trabalho de conhecer não só a peça e o personagem, mas o ator que está ali trabalhando, porque as coisas são indissociáveis. É preciso um envolvimento. Ator e figurinista precisam pulsar juntos na criação. Creio que isso aconteceu no *Diário Baldio*.

Um outro aspecto a se considerar é o estudo que o Apolinário fez das linhas do meu corpo. Sou muito magro e alto, meu corpo é anguloso. E em se tratando de um teatro de máscaras, um teatro estilizado, é fundamental considerar isso no figurino. Ele conseguiu não só propor roupas que ajudavam a criar ou intensificar os estados da máscara, mas que também favoreciam o desenho físico, a imagem do meu corpo no espaço. E máscara é corpo, e corpo é espaço, e espaço é imagem.

O *Diário Baldio* é um espetáculo de imagem. As linhas desafiam as relações e as convenções. Temos uma travesti, um corpo masculino feminino que não esconde sua genitália masculina, não faz a barba, não depila a perna. Temos Cotoco, um deformado, um bufão, sem pernas, com a face torta, a fala comprometida. As duas figuras em um ambiente inóspito (também proposto por Apolinário), misto de lixão e favela, restos de outdoor e publicidade. Um mundo de imagens corrompido pelas próprias imagens. Um mundo mascarado, ordenado fora de ordem. Um mundo que, ainda assim, produz figuras amadas e apaixonantes como Lady e Cotoco, tão grosseiras e tão delicadas.

ANEXO 5a
Carta a Tiche Vianna



Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:

“peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio.

Prezada **Tiche Vianna**, o título acima será, possivelmente, o que constará da minha dissertação final.

Pensando no processo do *Diário Baldio*, gostaria de saber sobre as suas percepções, como diretora e orientadora da pesquisa de linguagem do projeto. Quais são as considerações que você poderia tecer e compartilhar conosco a respeito das interferências e provocações sobre o meu procedimento com essas “peles” na sua sala de ensaio?

Desde já, agradeço-lhe pela atenção.

Antônio Apolinário da Silva

Vitória (ES) - 08 de setembro de 2017

ANEXO 5b

Resposta de Tiche Vianna

Uma ampla pergunta requer uma ampla resposta, mas há que se fazer um recorte para que o mergulho na profundidade do processo de criação de *Diário Baldio* reverbere até a superfície e se expanda até a dimensão criativa.

Este espetáculo, *Diário Baldio*, escapou de tudo o que conhecíamos como princípios que regem a dramaturgia da máscara teatral na construção de uma história. Em parte porque era exatamente isso o que queríamos: algo que nos tirasse do lugar comum das máscaras populares urbanas, que conhecíamos através da *Commedia dell'Arte*. De outra parte porque ao criarmos Lady e Cotoco, duas máscaras retiradas do contato e da memória de dois atores com as ruas e com o imaginário urbano, mergulhamos no universo da bufonaria, que nos surpreendia em muitos momentos com relações incomuns entre um andrógino e um deformado, que nos pareciam tão próximas, tão comuns, tão nossas.

É neste conjunto de condições que Antonio Apolinário entra pra trabalhar conosco. Começa a participar de ensaios onde as duas máscaras se relacionam e jogam o tempo todo a partir de alguns estímulos como objetos (caixas de papelão, revistas, recortes de tecidos, jornal etc.) e músicas da densidade de Gustav Mahler ou da ironia de Kurt Weil e Nino Rota.

Quando Apolinário chegou eu não tinha muito o que dizer a ele, exceto: olhe e se deixe levar pelo que vê para apreender das cenas, das relações, dos olhares, da fala de Lady e da repetição sonora que Cotoco fazia do que ouvia, imagens que se transformem em propostas concretas, materiais que possibilitem o jogo entre estas duas máscaras.

Neste momento do processo já tínhamos experimentado muitas coisas e era hora de dar forma àqueles corpos que já eram uma máscara, na medida em que já estavam construídos fisicamente sobre seus eixos. Figurino em máscara não é roupa, é corpo. Apolinário já sabia disso porque não era a primeira vez que trabalhávamos esta linguagem, mas era a primeira vez que trabalhávamos assim: não havia história, nem roteiro de onde se partia. Partíamos das máscaras que estávamos descobrindo quem eram. Tínhamos pistas, possibilidade de caminhos, traços, mas ainda não tínhamos certeza de nada. Então, como diretora, eu não queria que ele fizesse o que eu imaginava, era todo o contrário, eu queria imaginar através das propostas que os figurinos e a composição daqueles corpos pudessem me mostrar. Quanto menos eu propusesse, melhor.

Apolinário assistiu ao ensaio e foi dar um passeio pela cidade. Quando voltou, de sacola cheia, começou a tirar roupas e tecidos de todos os tipos, mas todos eles muito peculiares, incomuns. Alguns tornavam-se incomuns pelo modo como eram arranjados sobre o corpo de Lady. Lembro-me que fiquei admirada ao ver que aquelas criações, arranjos de calças, blusas, vestidos e adereços, sabiam muito bem quem ia vesti-los. Então comecei a observar desde o modo como Lady se vestia até o quanto ela gostava de mudar suas vestes de acordo com o que ia fazer. Apolinário observava o que Lady escolhia e seu imenso prazer em experimentar coisas novas e acumular coisas velhas, reutilizando-as de outra maneira. A entrada destas proposições definiu Lady para ela mesma e para todas e todos nós que observávamos o trabalho. Eram incansáveis as experimentações e as proposições riquíssimas em detalhes.

Então percebi que ação de Apolinário, através do figurino, foi determinante na concepção definitiva da máscara Lady. Já Cotoco, como um deformado era fisicamente muito bem definido. Estudar seu figurino era estudar a concepção de como trucar um corpo saudável de modo que parecesse torto, isto é, vestir pernas amarradas para parecerem menores, corcunda, cabeça torta etc.

Às vezes, durante os ensaios, a maioria improvisados, eu me colocava diante da cena observando para tentar perceber o que faltava ou como intensificar determinados momentos, sempre no intuito de compreender como escolher os elementos poéticos e estéticos da cena. Tantas coisas aconteciam que, muitas vezes, saía com a sensação de que havia muitos caminhos possíveis. Então eu pedia para que os atores refizessem os encontros que haviam acabado de fazer. Muitas destas vezes, ao repetirem eles entravam com alguma coisa que Apolinário propunha. De repente eu percebia alguma coisa diferente, muito especial acontecendo e isso tinha a ver com uma mudança de gesto ou do tempo do ator ao realizar uma ação e estas mudanças eram provocadas por elementos trazidos, escolhidos e acrescentados por Apolinário, às vezes no decorrer da cena, sem que vissemos que ele estava colocando aquilo ali. De repente alguma coisa aparecia e era usada pelos atores e isso fazia toda a diferença. Depois comentávamos os resultados, avaliávamos o trabalhos e definíamos o que faríamos no dia seguinte. Figurinos, adereços e objetos cênicos eram sempre uma surpresa, um frescor. Parecia que Apolinário nos escutava, aí somava o que ouvia com o que via, ficava imaginando e saía pela rua procurando algo que nem ele sabia exatamente o que

era, mas de repente encontrava, aí nos trazia e isso, muitas vezes, tornava-se a provocação do ensaio, porque muitas vezes traduzia para mim, o que as palavras ainda não tinham repertório pra explicar e uma nova cena era criada, um novo jogo, uma nova relação.

Talvez ele pudesse fazer isso para sempre, mas precisávamos escolher e dizer basta de experimentar, agora é lapidar e montar. Ainda assim, de vez em quando me deparava com um misterioso elemento que surgia em cena e que me lembre, quando o via é que me dava conta de que ele realmente estava faltando até então.

Neste processo, figurino e cena dialogaram como dois personagens que contracenavam. Um não teria acontecido sem o outro. Muitas cenas se conceberam e as máscaras se afirmaram a partir da experimentação das propostas de figurinos e adereços.

Este foi um dos mais ricos processos de criação que vivi porque o diálogo entre diversas criadoras e criadores se deu em cena, na experimentação e na incansável busca pelo melhor.

ANEXO 6a
Carta a Nicolás Corres Lopes



UFOP

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:

“peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio.

Prezado **Nicolás Corres Lopes**, o título acima será, possivelmente, o que constará da minha dissertação final.

Pensando no processo de *Oración*, gostaria de saber sobre as suas percepções, como ator criador durante os ensaios. Quais são as considerações que você poderia tecer e compartilhar conosco a respeito das interferências e provocações sobre o meu procedimento como diretor de arte e figurinista no seu trabalho de criação?

Desde já, agradeço-lhe pela atenção.

Antônio Apolinário da Silva

Vitória (ES) – 08 de setembro de 2017

ANEXO 6b

Resposta de Nicolás Corres Lopes

Sobre o processo de *Oración*

Oración é um espetáculo que começamos sem muito saber para onde íamos, como a dramaturgia de Arrabal se apresenta de uma forma muito crua, sendo só as estruturas de fala sem a presença de rubricas, por se tratar de um texto absurdo as falas também mantém o campo de possibilidades muito amplo em relação ao que se faz com esta estrutura textual em termos de encenação, partindo então assim de um ponto quase zero, fomos para a sala de ensaio experimentar ideias variadas a fim de descobrirmos um norte para nossa encenação.

Antes de partirmos para a prática laboratorial na sala de ensaio, pesquisamos variadas referências estéticas através de textos e vídeos disponíveis na internet, algumas referências iam nos levando a outras e assim nos alimentamos de algumas delas para começar nosso trabalho de montagem, dentro deste período através da obra de Ilka Schönbeim começamos a nos inquietar com a possibilidade de estendermos nossos corpos, e também fragmentá-los, nos multiplicando em nós mesmo, criando duplos em nossos corpos.

Antes da chegada de Antonio Apolinário em nossa sala de ensaio, começamos a discutir esta ideia a experimentar possíveis materiais que nos levassem a esta experiência de prolongarmos nossos corpos, começamos com recursos como grandes cortes de tecido, bolas de soprar, cabos, roupas largas, para citar alguns, outro recurso de linguagem que escolhemos pesquisar neste momento foi a utilização de mascaras, fizemos então eu, Roberta e Waltair os primeiros moldes de nossas mascaras a fim de extrair material para o trabalho na sala de ensaio, esses moldes foram refeitos e aprimorados por Apolinário como será narrado mais adiante.

Como Apolinário não residia em Vitória, esses experimentos começaram sem a presença física dele na sala de ensaio, mas já sabendo que em algum momento ele começaria a frequentar os ensaios, como já estamos de certa forma familiarizados com a metodologia de trabalho dele, sabíamos que com a sua chegada começariam a chegar também em nossa sala de ensaio, materiais diversos que fossem potencializar ainda mais nossa busca por um corpo, multiplicado, estendido e também fragmentado.

Vale ressaltar que ao apontar uma possível metodologia na abordagem de Apolinário em sala de ensaio, nada tem a ver com uma fórmula sempre utilizada por ele, mas sim porque sabemos que sua inquietação sobre ouvir as vozes dos materiais em processo criativo é tão grande que seu trabalho torna-se sempre um lugar de muita investigação, pois ele não mede esforços em descobrir o material que melhor dialoga com a linguagem que o espetáculo está desenvolvendo.

Quando Apolinário chegou em nossa sala de ensaio tínhamos então como material investigativo, dois grandes cortes de tecido, bolas de soprar e os primeiros esboços de máscaras. Esta informação foi passada para ele, assim como outras referentes aos lugares que gostaríamos de investigar enquanto linguagem do espetáculo, então ele chegou com uma bolsa cheia de coisas dentro, entre tecidos, véus, vestidos, chapéus, cúpulas de abajur para citar alguns.

A proposta era deixar o material afetar o ator em cima de suas referências de pesquisa, a fim de descobrir para onde o material pode nos levar também, em um jogo sem protagonismos entre ator e objeto, mas numa teia de afetações mútuas que potencializam a criação teatral.

Esta experimentação não abre apenas espaço para uma busca na definição do material estético que vai compor o então chamado figurino do ator, ela atua diretamente nas descobertas das relações que se fazem necessárias para a sustentação do trabalho do ator na cena. A citar um exemplo, ainda nesta fase inicial, não sabíamos qual caminho a peça tomaria, mas sabíamos que o autor havia escrito uma peça para dois atores, que a princípio havíamos pensado em eu e Roberta em cena, mas com a chegada de Waltair em nosso grupo tínhamos agora três atores disponíveis para a peça, em um primeiro momento Waltair entrou na sala de ensaio com o intuito de realizar o treinamento de improvisação junto conosco mas sem muitas perspectivas de estar em cena.

Um ensaio específico fez brotar através do material o primeiro esboço do que viria a ser a participação dele dentro do espetáculo, um dia em improvisação trabalhávamos em cima de uma instalação proposta por Apolinário, onde havia um grande rolo de malha crua que parecia uma corda, mas com a flexibilidade do tecido, além de tecidos, grandes cortes de véu, uma espécie de manta toda com flores de tecido, vestidos, entre outros materiais, o jogo começou e fomos descobrindo formas de ser/estar naquele espaço a partir da afetação pela instalação e seus materiais, e dos elementos norteadores que tínhamos como a imagem de um presépio e o universo religioso, além também dos traços violentos contidos nas atitudes das

personagens, numa busca de descobrir os quens que habitavam aquele universo.

Waltair quis, a todo momento, trazer para o jogo a figura de Deus, de um soberano criador, que de alguma forma afetasse os corpos que eu e Roberta pesquisávamos, que se tratava de duas criaturas que estavam justamente questionando esta figura soberana de deus, o fato é que cada vez que Waltair impunha sobre nós os julgos de Deus, nós fazíamos uso do rolo de malha como elemento de dominação e tortura sobre o corpo dele, fazendo com que o tempo todo sua figura divina fosse destituída e o que se revelava era um corpo sob o julgo das perversidades de nossas personagens. A “corda de malha” acentuava em nós o jogo sarcástico proposto por Arrabal para aquelas personagens.

Era como se esta corda nos transformasse em verdadeiros carcereiros daquela criatura, que tentava a todo custo sobressair a nós, mas não conseguia, pois a toda hora usávamos os elementos propostos pela direção de arte como ferramentas de dominação e tortura sobre até que de tantas tentativas ele grita desesperado ao final da improvisação que desiste de ser Deus aceitando ser o burro que carrega Maria e cristo pelo deserto em fuga.

Onde quero chegar com isto? A provocação da direção de arte, sua instalação estética proposta para a improvisação não buscava apenas nos provocar enquanto vestimentas, mas no que a interferência do material, visto como figurino, pode gerar em termos das relações que sustentam o acontecimento teatral. Apolinário nos propôs uma instalação, cheia de elementos que podiam ser desdobrados pelo ator, gerando camadas no acontecimento do ensaio, destas camadas o teatro vai aflorando.

No exemplo citado, para além de descobrir como aqueles tecidos nos vestiam, descobrimos através deles que o corpo de Waltair era peça fundamental na lógica operante das personagens Lilbe e Fidio, um casal que está acostumado a viver sob suas próprias regras, desconsiderando os valores morais impostos sobre nossos corpos e que começam a questionar suas práticas a partir da figura deste Deus onipotente e onipresente que impera sobre nós, sustentado pelas religiões. Waltair primeiro tentou se colocar na cena então como esta figura de Deus, mas o elemento rolo de malha, ascendeu em nós um jogo sádico de dominação e como já citado levou todas as investidas dele por água a baixo, embora o rolo de malha tenha saído rapidamente de nossa sala de ensaio o jogo descoberto entre os atores e ele serviu como base da relação que ficou na cena entre as personagens e a figura de Waltair que acabou entrando na encenação como uma espécie de espectro que materializa o universo perverso das

personagens, servindo de objeto para o jogo sádico dos dois.

Podemos então pensar que a mão da direção de arte neste caso, provoca os atores estimulando suas potencias criativas dentro daquele universo pesquisado e esta provocação gera uma via de mão dupla pois a direção de arte também se deixa afetar pelo material levantado pelos atores em processo e assim vai se configurando uma roupagem total do espetáculo, onde o vestir o corpo, como entendemos no uso cotidiano, é apenas uma das camadas.

Seguindo este jogo, Apolinário termina sua primeira temporada conosco e sai de Vitória com suas impressões e afetações sobre o trabalho, e com as referências que nos norteavam naquele momento da pesquisa, nós continuamos trabalhando e o uso do material foi saindo cada vez mais de nossa sala até chegarmos um uma primeira célula para a primeira parte do espetáculo sem o uso de nenhum elemento externo ao nosso corpo, mesmo sem o uso de nenhum objeto, sendo apenas os corpos dos atores, a relação descoberta a partir do rolo de malha continuava a operar sobre as nossa personagens e o espectro defendido por Waltair, é quando Apolinário retorna com uma primeira proposta de um composto de três saias em tamanhos e formatos diferentes que criam uma imagem similar em nós três mas que podem ser desmembradas em suas camadas a fim de atender as necessidades dos desdobramentos da encenação.

A entrada destas saias gerou em mim incomodo, pois havíamos abandonado as extensões do corpo como proposta estética e o material que estávamos levantando agora parecia brigar com todo aquele tecido em meu corpo, mas começamos a pesquisar as saias em cima de nossa estrutura, e naturalmente no primeiro momento foi bastante caótico, eram muitas camadas, muito tecido e isto somado a partitura física que havíamos construindo gerava muita embolação, entre nós e o material. Obviamente não foram apenas as saias que ele trouxe para o processo, outros elementos voltaram e ele também trabalhou em cima dos moldes que tiramos dos rostos, nossos e de duas bonecas, e criou algumas estruturas para continuarmos a pesquisar os prolongamentos do corpo, desta vez a vinda de Apolinário foi mais rápida e ficamos com o material que ele nos deixou como provocação.

Voltamos a ensaiar sem as saias e pesquisar a partitura que a havíamos criado como possibilidade de ser a primeira cena do espetáculo, para ver como este material entraria dentro do que estávamos criando, começamos a perceber que a célula do espetáculo que criamos não nos levava para lugares interessantes e de repente nos demos conta de que o melhor era abandonar tudo aquilo e voltar ao material que nos apontava para os prolongamentos do corpo,

voltamos então as saias e todas as máscaras e objetos como chapéu e cúpulas de abajur.

Pegamos a estrutura de três saias criadas por Apolinário e começamos a pesquisá-las de forma individual e fragmentada, cada ator ia descobrindo como aquelas saias ampliavam e reconfiguravam seus corpos, a fim de descobrir seus múltiplos. Para mim, a estrutura de três saias foi imprescindível para que eu conseguisse desenhar o gráfico da personagem ao longo da encenação, pois através das transformações que esta estrutura de três saias sofrem ao longo de minhas ações na peça, eu localizo minha personagem em seu espaço/tempo de existência.

Bom, como se deu a minha pesquisa com este material. O intuito era descobrir novos corpos, máscaras, enfim. Minha primeira escolha foi trabalhar com a saia grande, a maior do conjunto das três, com ela e um dos moldes de cabeça com pescoço eu comecei uma investigação até chegar ao ponto de um grande boneco, quando coloquei o molde de cabeça com pescoço feito de papelão sobre a minha cabeça conseguir jogar a saia grande por cima, criando a princípio uma forma muito parecida com os populares fantasmas de lençol, pois a saia cobria todo o meu corpo, encaixando então uma máscara no topo deste espectro criando então uma espécie de boneco gigante.

Quando retornou a sala de ensaio, desta vez para ficar até o final do processo, Apolinário foi trabalhando em cima deste material que produzíamos, viabilizando nossas criações, pensando e confeccionando soluções ajustes entre o material e o corpo do ator. Mas é claro que uma pesquisa em cima de uma saia não se basta em jogá-la sobre o corpo e fazer um grande bonecão, a questão está justamente na relação deste material junto ao corpo do ator, porque através do tamanho do material, do peso do tecido, da textura, por exemplo, eu podia enriquecer a minha interpretação, pois eles iam contribuindo para como meu corpo ia descobrindo aquele novo corpo que se criava.

Definido então que minha primeira figura seria este bonecão, posso dizer que a partir da saia eu pude descobrir a languidez do corpo dele, bem como sua amplitude no espaço, pois quando eu giro a saia avoluma o espaço, além de descobrir a extensão das ações que o corpo da personagem pede, criando imagens no palco, que somada a dos outros atores cria a atmosfera tenebrosa que buscávamos.

ANEXO 7a
Carta a Nieve Matos



Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:

“peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio.

Prezada **Nieve Matos**, o título acima será, possivelmente, o que constará da minha dissertação final.

Pensando no processo de *Oración*, gostaria de saber sobre as suas percepções, como encenadora da montagem. Quais são as considerações que você poderia tecer e compartilhar conosco a respeito das interferências e provocações sobre o meu procedimento na sua sala de ensaio?

Desde já, agradeço-lhe pela atenção.

A handwritten signature in blue ink, reading 'Antônio Apolinário da Silva', is positioned above the typed name.

Antônio Apolinário da Silva

Vitória – (ES) – 08 de setembro de 2017

ANEXO 7b

Resposta de Nieve Matos

A primeira vez que trabalhei com Antonio Apolinário foi no meu Trabalho de Conclusão de curso em Direção Teatral na UFOP, em 2006. De lá pra cá, ele esteve presente em todos os processos de criação da Repertório Artes Cênicas e Cia., grupo que fundei em 2008, junto à outros ex-alunos da UFOP.

O texto de Fernando Arrabal, *Oración*, nos apresenta apenas dois personagens. Quando escrevemos o projeto para captar recursos, direcionamos a montagem para os atores Nicolas Corres Lopes e Roberta Portela. Waltair de Souza Junior, integrante do grupo, ficaria de fora da cena, mas não da pesquisa, porém não ficou. Explico.

Como era de praxe, devido a intimidade que tenho com Apolinário na vida e na cena, iniciamos uma longa conversa à distância, com a correspondência de e-mails, ligações e troca de imagens, tudo que poderia contaminá-lo com nossa pesquisa.

Descrevi para ele alguns exercícios que havíamos experimentado: prolongamentos e multiplicação dos corpos através de bexigas de aniversário, tecidos e bastões. Algo se desenhava, mas sem nenhuma concretude. Os atores experimentavam os objetos no corpo, mas não se sentiam estimulados suficientemente para propor improvisações.

Apolinário veio de Campinas, uma muda de roupa para ele e inúmeras malas com tecidos, objetos dos mais variados e muitos figurinos de texturas e cores diversas para os experimentos. Suas camadas.

Quando ele estava com a gente os ensaios eram dedicados aos seus experimentos. Chegávamos mais cedo que os atores na sede do grupo, ou então os atores esperavam na antessala para depois entrar no espaço preparado por ele, havia uma preocupação de se criar um ambiente fértil para a criação, sempre a partir da atmosfera do tema da montagem.

Desde *Sonata para despertar*, em 2012, trabalho dirigido por ele dentro do grupo, que temos o costume de todos os integrantes participarem dos aquecimentos. Com o decorrer das montagens de *Tempos de Areia* (2013) e de *Oración* (2014), as provocações do Apolinário, que nessa época já chamávamos de direção de arte - termo surrupiado do cinema,

justamente por não sabermos como chamar sua função no grupo que há muito não era mais figurinista - começaram a fazer parte de nossa rotina de ensaios, e além de participar dos aquecimentos todos os atores participavam dos experimentos de improvisação.

Foi a partir desses processos repletos de elementos e texturas que Waltair entrou em cena em *Oración*, a cada ensaio cada ator criava uma gama extensa de figuras, de arquétipos. E a partir dessas figuras muitas cenas improvisadas surgiam. Waltair criou uma série de tipos que consideramos potentes para a dramaturgia da cena, três foram aproveitados e acrescentado ao texto de Arrabal: o Bebê/anjo, a Ama e Jesus maneiro.

Cito o exemplo da criação dessas personagens pelo ator Waltair, porque elas são resultado dos disparos de criação nascidos dentro desses espaços de experimento propostos por Apolinário. Não teriam surgido, nem tão pouco entrado em cena se não fosse os procedimentos de criação sugeridos pelo Apô, sempre repletos de tecidos, texturas, camadas e objetos selecionados com maior cuidado, sempre superando as minhas expectativas como encenadora.

ANEXO 8a
Carta a Adriana Maciel



Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:

“peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio.

Prezada **Adriana Maciel**, o título acima será, possivelmente, o que constará da minha dissertação final.

Pensando no processo de estudo do laboratório *Estudo para Doroteia*, gostaria de saber sobre as suas percepções, como atriz criadora durante os ensaios. Quais são as considerações que você poderia tecer e compartilhar conosco a respeito das interferências e provocações sobre o meu procedimento durante o desenvolver da pesquisa citada?

Desde já, agradeço-lhe pela atenção.

A handwritten signature in blue ink, reading 'Antônio Apolinário da Silva', is positioned above the typed name.

Antônio Apolinário da Silva
Vitória (ES) – 08 de setembro de 2017.

ANEXO 8b

Resposta de Adriana Maciel

Apô, para mim sua interferência, a do figurino foram essenciais para a criação da personagem. A primeira coisa que queria pontuar é que as peles propostas estavam além do que é material. A *maneira* como você interferia dava significado para elas. Uma espécie peculiar de figurinista/provocador/diretor/*performer*, talvez. Outra pessoa com o mesmo material seria diferente. As peles atravessavam profundamente a pele do artista Apolinário, que criava antes, durante e depois e depois... Isso era excitante. Você não sabia no que tudo iria se transformar, nós não sabíamos... Jogamos juntos, nós, você, as peles...

Como atriz via suas interferências como a possibilidade de reação para algo que tinha “*vida*” que era “*quente*”. Nesse caso a “*vida*” para mim relaciona-se à possibilidade de contato com aquilo que carrega algo, que é preenchido de algum conteúdo complexo, como se as *peças* tivessem uma espécie de “*personalidade*” a ser descoberta e redescoberta. Cheiros, texturas, cores e subjetividade complexa que provocavam em mim uma “*quentura*” que movimentava, me provocava algo...

ANEXO 9a

Carta a Waltair de Souza Junior



UFOP

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Arte e Cultura

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:

“peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio.

Prezado **Waltair de Souza Junior**, o título acima será, possivelmente, o que constará da minha dissertação final.

Pensando no processo de *Oración*, gostaria de saber sobre as suas percepções, como ator criador durante os ensaios. Quais são as considerações que você poderia tecer e compartilhar conosco a respeito das interferências e provocações sobre o meu procedimento como diretor de arte e figurinista no seu trabalho de criação?

Desde já, agradeço-lhe pela atenção.

Antônio Apolinário da Silva

Vitória (ES) – 08 de setembro de 2017

ANEXO 9b

Resposta de Waltair de Souza Junior

O processo de criação das personagens no espetáculo *Oración*

Se eu pudesse explicar esse processo em uma frase, escolheria um trecho do poema de Paulo Leminski: *Distraídos venceremos!*

No início do processo de criação do espetáculo *Oración*, eu não tinha nenhuma pretensão de atuar no palco, pois sabia que essa proposta já existia na RAC antes mesmos de eu entrar para o grupo, e que Nicolás Lopes e Roberta Portela já constavam como ator e atriz nesse projeto. Para concluir a minha falta de expectativa em atuar nesse espetáculo, o texto de Fernando Arrabal indicava apenas duas personagens em um diálogo “bate” e “rebate” tipo “Dois Perdidos Numa Noite Suja!”. Mesmo assim, eu poderia colaborar de alguma forma, participando dos exercícios de improvisação a fim de elucidar apontamentos estéticos para a obra. Sendo assim, a minha primeira intenção no processo de criação do espetáculo *Oración* era ajudar no que fosse preciso e estivesse ao meu alcance, além de dar continuidade ao meu trabalho físico como ator. A primeira indicação de tema para as improvisações em sala de ensaio, foram “Os Sete Pecados Capitais”. Exploramos o tema em sala de ensaio utilizando a técnica da Rasa Box, da qual eu ainda não conhecia, porém entendia que em cada caixa eu teria que desenvolver uma relação com o tema/título daquele espaço. Também pesquisamos sobre a estética do texto: em que período histórico esses personagens se encontram? Como apresentar um tipo à altura do texto? Buscando um embasamento na realidade, através de reportagens e entrevistas percebemos que a crueldade humana se mostrou muito mais obscura do que o humor ácido de Fernando Arrabal. A reportagem sobre a “Empada de carne humana” foi o limite dessa realidade nua e crua, a partir desse ponto ficou claro para nós, que deveríamos seguir outro caminho. Talvez as caricaturas dos desenhos infantis, com personagens que caem de uma longa altura, se fundam no chão e não morrem, tivessem também um pouco a contribuir na identificação estética do texto. Buscamos em Tim Burton a base para essa criação artística, trazendo à tona uma estética fúnebre, que começava a indicar também, um caminho para a cenografia. Outra referência teatral nesse trabalho foi Ilka Shönben, que nos provocou a pensar na fusão entre ator e fantoche. Foi depois de ver alguns

vídeos do trabalho dessa artista, que começamos a produzir algumas máscaras, inclusive tirando moldes de bonecos para variar as opções de tamanho. Esse processo de confecção das máscaras impulsionou uma série de exercícios de improvisação que iriam desaguar na colaboração do grupo Tato Criação Cênica, que ajudaram a pensar a manipulação e animação de objetos, enriquecendo ainda mais esse processo. Porém antes disso, nós estávamos improvisando com as máscaras para definir como seria as personagens do texto Fidio e Lilbe. Utilizávamos, além das máscaras, um longo tecido que ajudava na composição do todo, junto com a máscara. Foram surgindo, a partir disso, os prolongamentos de corpos, como cabeça, pescoço e membros. Cada ator e cada atriz tinha o seu tecido que servia de primeira pele, dando unidade à máscara e apontando uma personagem. Nesse período eu desenvolvi dois tipos: uma mendiga que pedia esmola, carregando o filho nos braços, em uma feira livre e uma figura bizarra, de várias cabeças, que representava um grupo de amigos. Com o passar do tempo a mulher que esmolava na feira sumiu e ficou apenas o bebê, que foi incorporado à cena. A figura bizarra também foi descartada, pela própria dificuldade de manipulação de várias cabeças ao mesmo tempo, incluindo também a minha falta de prática para poder sustentar a proposta de criação das personagens. A utilização dos longos tecidos permitiu também as brincadeiras de revelar ou esconder o que estava por baixo do tecido, ampliando as possibilidades de criação de várias personagens que se revelavam a partir de uma mudança na manipulação do tecido, como por exemplo a cena em que o ator Nicolas Lopes levanta o seu tecido deixando a figura principal oculta enquanto narra um trecho da Bíblia com o efeito monoplástico da voz de Cid Moreira. Esse jogo com o tecido e a sobreposição de camadas de tecidos ajudaram a definir as personagens que ficaram na composição final do espetáculo, explorando as entrelinhas do texto. O trabalho da direção de arte foi criar condições de pensarmos nas personagens que eram apenas citadas no texto, trazendo elas para a cena, afim de conferir ao processo uma licença poética em relação ao que o autor do texto propõe enquanto dramaturgia. A indicação de cena descrita por Fernando Arrabal, diz respeito à um caixão de criança, velas, um cristo de ferro e uma cortina preta ao fundo. Nós iniciamos a cena fazendo referência ao nascimento do menino Jesus em uma manjedoura, junto com José e Maria. A manjedoura foi criada a partir de três cadeiras e tecidos do tipo tule. A personagem Bebê era um boneco que ficava na altura do meu tórax e abdome, a parte da minha cabeça foi neutralizada, na cena, com um tule escuro, que não me cegava, permitindo que eu pudesse

manipular o boneco. A composição do meu figurino e a sobreposição dos tecidos criava a ideia de um feto bem acomodado na sua manjedoura. Essa cena tenra logo dá lugar ao desespero de pais que não conseguem fazer a criança dormir, provocando a ação desesperada de calar o menino, mesmo que seja necessário sufocá-lo. O remorso e a angústia do ato impensado, abre caminho para a tensão da frase inicial, dita pela personagem Fidio: _ De hoje em diante seremos bons e puros. Para fazer o feto, morto sair de cena, a solução foi brincar com a morte, fazendo o boneco se transformar em anjinho, para subir ao céu. A Assa do boneco anjo foi solucionada através de uma luva branca, fazendo com que as minhas mãos parecessem as assas do anjinho.

Outra personagem que me surpreendeu nesse processo foi a Criada do casal. Ela nasceu nas brincadeiras de depois dos ensaios e de repente estava incluída no processo. A cabeça com pescoço que eu utilizei na composição da figura que representavam os amigos de Fidio, recebeu um tratamento cênico, ganhou cabelos, brincos, colar e chapéu. Um elástico foi adaptado para que eu pudesse prender a cabeça da personagem na região da lombar. Os tecidos mais uma vez colaboraram para dar corpo à essa figura, somando-se a máscara com a cabeça e uma parte do meu corpo. Fui improvisando com esses elementos até definir a estrutura física da personagem. Para a personagem criada aparecer eu ficava de costas para a plateia, com a coluna projetada para a frente, dando condições de acomodar a cabeça da Criada na região da lombar. A parte do meu corpo que não cabia naquela figura ficava “escondida” nos tecidos e fazendo aparecer para a plateia apenas as partes que eram essenciais na caracterização da personagem. Essa fusão entre o corpo do ator e outros elementos cênicos como máscaras e adereços foi uma oportunidade e expandir o meu trabalho corporal além de trazer reflexões sobre a plasticidade da cena.

O trabalho do figurinista assim como o da direção de artes foi fundamental para dar suporte à criação das personagens. A escolha de materiais e o tratamento cênico dado a eles fez com que chegássemos em um resultado final que, em minha opinião, está à altura dos questionamentos filosóficos apontados pelo autor em seu texto dramático.

ANEXO 10a

Carta a Carolina de Pinho Barroso Magalhães



Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Arte e Cultura

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Para além do figurino:

“peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio.

Prezada **Carolina de Pinho Barroso Magalhães**, o título acima será, possivelmente, o que constará da minha dissertação final.

Pensando no processo de estudo do laboratório *Estudo para Doroteia*, gostaria de saber sobre as suas percepções, como pesquisadora e criadora durante os ensaios. Quais são as considerações que você poderia tecer e compartilhar conosco a respeito das interferências e provocações sobre o meu procedimento durante o desenvolver da pesquisa citada?

Desde já, agradeço-lhe pela atenção.

A handwritten signature in blue ink, reading 'Antônio Apolinário da Silva', is positioned above the typed name.

Antônio Apolinário da Silva

Vitória – ES. 08 de setembro de 2017.

ANEXO 10b

Resposta de Carolina de Pinho Barroso Magalhães

Sobre seu trabalho e sobre tempos de vida compartilhados contigo, por me parecerem indistinguíveis.

A mim pareceria um descuido iniciar esse relato desconsiderando que, antes de nos tornarmos parceiros de trabalho, fui percebendo sua arte se costurando pelo cotidiano, inseparável de sua vida, enquanto nos tornávamos amigos e cúmplices, coabitando o mesmo espaço-casa. Nela, a cada virada de ciclo, de luz, de cheiros e estados - internos e externos-nossos, e de tudo que nos rodeava, você transmutava. Primeiro os bonecos⁴³ - a maneira como lhes moviam seus tecidos, texturas e cores, como se colocavam no espaço. Eles - que já eram intensamente vivos - renasciam outros, habitavam e interferiam na casa muitas vezes mais do que nós. Trocava quadros, imagens, cacarecos, gentes e coisas de lugar. Tudo na casa era, ao mesmo tempo, um véu e um espelho. Trazia o ambiente de dentro da gente para fora e o de fora para dentro de nós. Potencializava os instantes, intensificava as passagens. Vestia-me de novas peles, de acordo com novas subjetividades que nasciam em mim, frutos de afetos recentes, enquanto entoava cantigas, sobre coisas que eu ainda não queria nem podia ver. Lançava-me assim em mergulhos, recebidos com xícaras de café, cuscuz, frangos, pratos e prantos. Raramente alguma dose de algo mais forte, pois você já andava sempre embriagado demais de nuances, “esponja” de imagens, estados e infinitas sensibilidades.

Começo assim pois, como disse antes, seu trabalho quase nunca se separava de sua vida. Sempre catando flores pra *Doroteia*, vivas, mortas... recitando trechos de peças, trazendo relances de personagens em cada gesto meu, seu, de alguém... É que para você pareciam inexistentes as tais bordas que eu dançava em volta, tentando romper... arte, vida, rito, mito, espiritualidade... tudo sempre ali, uma coisa só...

Você deixava o vazio instaurar. Precisava dos corpos abertos, ao mesmo tempo em estado de caça e de presa, porosos.

Senti em seu trabalho a presença forte do ritual desde o início. As instalações que criava nas disciplinas, inesperadas, eram extremamente convidativas e gravemente poéticas.

⁴³ Qual é mesmo o nome?

Feriam e acariciavam em um só toque, iam abrindo novos portais à cada novo detalhe que ao aproximar se percebia. Naqueles momentos de apresentações de trabalhos ver e continuar a seguir não era fácil. Instigavam entrega e desvelamento. Exigiam tempo fora do tempo. Pediam para serem habitadas.

Então, no Laboratório, ter o tempo de habitá-las foi um enorme prazer. Vivenciar *Doroteia* em suas luzes e sombras, habitar aquela casa.

As texturas, ausências de cores e cores, o cheiro de mofo, a água, a virilidade das botas, das luvas, as telas, os dias de sol em que levava os atores para fora, para sentirem nas peles o medo da luz, depois de tanto tempo na sombra. Sensorial sempre. E os sentidos eram palpáveis. Cenário, atores, figurinos, tudo era móvel e se afetava, e você ia regendo, facilitando as possibilidades de encontros, intensificações, descobertas e transformações, então, se extinguia a ideia de dentro e fora.

Tanto no processo quanto na cena, casulos iam se instaurando a partir dos encontros entre ator, texto, tecidos, objetos, impulsos, vazios, ritos, sons, espaço. Deles você criava um núcleo de peles onde iam brotando, fortes, intensas, preenchidas e porosas, as personas cênicas por aqueles corpos, inteiramente atravessados, presentes e em intensos trabalhos sobre si.

Sinto que nossos trabalhos se potencializavam, e que descobríamos juntos, cada dia mais, a importância dos ritos. Você me atentou a isso quando me sugeria (junto com Ricardo) que não interrompesse nunca, que propusesse de dentro, que rompesse as barreiras entre o dentro e o fora. Eu lembrava aos atores da importância de que reinstaurassem o contato com seus próprios corpos, que os tornassem porosos, abertos, atentos, presentes, que habitassem o limiar entre consciência e inconsciência para que se deixassem ser tocados com mais intensidade pelos estímulos das peles, do ambiente, do rito, do texto, dos personagens e tudo o mais desse corpo maior.

Vejo então em seu trabalho alguns elementos primordiais: o rito (seus cantos, a maneira como constrói as instalações e permite que elas hajam por si só. Suas interferências sempre se davam a partir dos objetos/símbolos, quase nunca pela palavra, e isso é uma grande potência, que acessa em uma camada mais profunda); o trabalho sobre si (não era à obra ou ao personagem que se valiam as peles, mas ao desvelamento tanto da obra - do que havia nela de mais intenso -, quanto dos atores e atrizes no contato sensorial com a mesma). Além disso, a relação arte e vida, os estados alterados, a presença, e vários outros elementos que têm nos interessados atualmente, eu percebia sinceramente materializados ali.

Agradeço e que se perpetue! Evoé!

ANEXO 11

Diário Adriana Maciel

Diário dia 04/05/2016

Iniciamos com alongamento. Marrione nem Tábatta estavam. Penso que estamos acelerando um pouco o momento inicial. Estou sentindo falta deste momento para perceber os outros, eu mesma, enfim, chegar, aquecer. Apolinário introduz os tecidos e experimento o que o tecido me traz. Há inúmeras possibilidades. Carol vê uma necessidade de partiturarmos. Acho interessante o trabalho com as partituras. Acho que nós atores podemos levar alguns rascunhos de partitura (pequenas células) e ir aprofundando, sem perder o caráter ritual do início, que acho necessário para a concentração.... Carol e Apo sempre falam em aprofundar, em ir. Penso que este encontro foi importante pra Dira, ela precisava encontrar algo que preenchesse suas ações. E isso tem a ver com esperar o tempo do outro também. Não sei explicar direito o que acontece quando achamos algo assim. É algo que literalmente nos faz mover. Para mim, penso sempre no corpo reprimido que Carol falava, no desejo que tento guardar na voz, quase um gozo interrompido. O encontro com aquele vestido foi algo que me chamou também. Vi o vestido e ele me atraiu. Acho que a segunda pele tem um pouco a ver com isso também. Ele me escolheu. E aos poucos deixei que ele influenciasse meus movimentos... O vestido, as meias, o vestir são meu preenchimento também. Acho que a ação física tem um pouco desse lugar de desfrute desse preenchimento que os atores encontram. Não sei se preenchimento é a melhor palavra também.

ANEXO 12

Depoimento Dira Montty

Eu gosto muito do trabalho da segunda pele. Acho muito interessante e muito novo, de tudo que a gente teve no DEART. A nossa segunda pele era cheia de camadas. Cada uma era uma descoberta. Acho que a gente levou um tempo para se permitir. Tinha dois tempos: a gente experimentava, mas quando ia para a cena saía, perdia. Você ficava provocando mas ainda não tinha ativado a chave. O que me marcou mesmo, quando a gente trabalhou lá no começo (TCC da Adriana Martins), já tinha aquela saia que eu já usava como imagem, era um pouquinho... A saia tinha duas partes que eu usava como imagem. A menina da história indígena ela morre afogada e o pano da saia era azul e eu usava isso como imagem, me vinham outras coisas durante mas eu ficava com medo de usar e ficar exagerado, escolhi essa. Como a peça era muito diferente de *Doroteia* eu ficava com medo da Dona Maria perder naquele meio, de experimentar coisa com a saia. Por isso que eu acho que em *Doroteia* chegou ao ensaio um pouco mais rápido para mim. Eu tinha experimentado com Carol, ela me trouxe a provocação com o figurino.

Descobrir o figurino que é vômito, que é tudo, e que tem cheiro.

Um dia que achei muito interessante, um dia que a gente foi para o sol com o figurino... do novo, daí o figurino... ganha uma outra vida. Você pode ver que nas fotos, o prazer que a gente tem. Sempre tem um sorriso e a verdade em todos os ensaios.

Eu descobri muita coisa vendo a partitura de Marrione com figurino e Marione também viu a minha partitura com o figurino.

Nunca mais depois dessa pesquisa, o meu processo como figurino, com tudo será o mesmo. É uma coisa que eu vou ter diferente de tudo... algo mudou... “algo mudou o ar dessa casa”.

Eu tenho muita dificuldade com um diretor que diz faz desse jeito, faz desse jeito... Por exemplo, eu tenho problemas com o Nelson quando ele escreve: “muda o ar, mais alto”. Ele está pensando que eu sou o quê? Uma máquina? “Mais alto, mais grave,” quantas vezes ele acha que a pessoa tem”?

ANEXO 13

Depoimento Marrione Warley

No primeiro momento quando você e Carol estavam dando suas dinâmicas separadas, que foi mais um jogo, não me lembro muito bem, foi para mim um processo, você não conhecia a gente. Não me lembro se você jogou no espaço algum tipo de elemento/objeto. (o primeiro momento foi mais um jogo corporal). Teve esse primeiro momento em que você e Carol deram suas dinâmicas separadas que eu achei rico porque teve um momento que eu achei. A gente chegava na sala e tinha figurino, vestimentas espalhadas pelo espaço e a gente fazia o processo de aquecimento e aos poucos ia se envolvendo com aquele material que estava no espaço. Dali ia surgindo coisas inesperadas, essa dinâmica foi bem marcante para mim porque como aqueles materiais ia virando outras coisas mas ao mesmo tempo com a gente ficava também com um certo medo de, sei lá, de estragar, ir além. No primeiro momento eu estava com medo, em alerta. Até onde eu posso ir com esse material, como eu posso me apropriar dele, como eu jogo com ele? Mas, ao mesmo tempo com muito medo de não estragar. Teve uma outra dinâmica que você trouxe objeto que estavam meio em embalagem ainda, aí você disse: gente, não se preocupem, não tem problema se o material rasgar, se está em cena está em jogo. Juguem, brinquem. Daí foi tranquilo eu me senti mais à vontade.

ANEXO 14

Relato Tábatta Iori

Núcleo – Tábatta Iori

Processo: *Doroteia*.

- Trabalho ambiguidade o tempo todo.
- As camadas (cada parte) da roupa me remetem alguma sensação entre desejo (deleite) e culpa (opressão):

Durante o aquecimento, início buscando o deleite, como se Doroteia gostasse de ser quem é, de sentir a excitação, de sentir o desejo. Depois busco a sensualidade com movimentos extensos e lentos que me façam esticar. Olhares laterais em meio a meu cabelo me ajudam a iniciar uma sensualidade. Pós isso, chego no reprimir, penso no jarro, no filho, em tudo que desgraçou sua vida por ser prostituta e por isso busca a família novamente. Depois transito entre o desejo e a culpa.

Quando começo a ficar nua, estou no deleite, busco o pano laranja, que para mim, representa o desejo, a prostituição, a cor do deleite. Mas antes de pegá-lo, há algo que barra, há a culpa, mas o desejo é ainda mais forte. Quando adentro o pano sinto-me aliviada, “protegida”, e assim posso tirar a parte de cima da roupa. O pano em contato com minha pele é uma sensação forte, é um auge do desejo, da entrega. Tocar-me também ajuda, Dorotéia visita seu próprio corpo, coisa que não pode fazer perante o conceito de sua família, ela busca estar próxima do próprio corpo. Visto a meia calça, símbolo da sensualidade, brinco com a sensualidade das minhas pernas, a luva também é um símbolo forte do desejo. Ao vestir o vestido sinto que é uma aceitação completa de Doroteia prostituída, sente-se bem, usa ainda mais da sensualidade para pôr o casaco. O chapéu simboliza o filho, neste momento, carrega com delicadeza e um certo peso em sua cabeça, mas ao mesmo tempo para ela é bom, pois sente que está próxima do menino, está em contato com ele. Depois de toda vestida, com o manto laranja sobre tudo, sinto Doroteia misteriosa, mas ainda certa do desejo. “Dança dos quadris”, sente os quadris para andar.

Na partitura, ao sair pela porta, há uma grande dúvida, diálogo entre o desejo de seguir a vida que tem e a culpa da vida que tem, necessitando “curar-se”, livrar-se dos fantasmas que a perseguem. A culpa é mais forte, a culpa (movimento de opressão) a carrega para adentrar no espaço da família. Jogo entre a mão sem luva (ao mesmo tempo que representa o corpo “limpo”, não prostituído, é uma nudez) e a mão com luva, que representa o lado obscuro de sua vida, sua escolha. A mão nua a leva pra dentro, para a libertação do que é, a mão com luva tenta contê-la, até que a mão “limpa” consegue bater na porta (um gozo). Alivia-se por bater e por responderem. Deleite ao dizer que és Doroteia. Opressão e jogo entre as mãos para entrar no espaço (Abram, pelo amor de Deus, abram!). Quando consegue, deleite, alívio. Observa misteriosa o espaço, com receio. Início o canto, onde Dorotéia começa a mostrar-se. Usa da sensualidade para mostrar quem é. Há deleite. Aproxima-se de Dona Flávia, esta a reprime. Vê Das Dores. Desnuda-se em um desejo de deleite para Das Dores. Entrega seu manto, sua sujeira, escolha, prostituição para a menina. Tudo muda quando começam a falar de seu filho. Sensação de culpa. Saudade. Usa o chapéu no desespero da saudade, vê o menino ali. Lembra da dor de tê-lo e da dor de perde-lo. Um fantasma em sua vida. Opressão dos fantasmas, da culpa. Quando joga o chapéu tenta livra-se disso, vai pedir ajuda a tia e as primas.

Hoje, 08/06 eu e Dira jogando antes de mostrarmos as partituras, Dira pisou no manto laranja que estava cobrindo Dorotéia, para mim simbolizou esse peso que a família tem sobre Dorotéia, essa repressão dessas mulheres, mas ao mesmo tempo o desejo da família de vê-la, de senti-la, curiosidade.

- Som da água caindo no início quando Doroteia entra na casa, sensação dos fantasmas estarem sempre com ela.
- Sinto falta de fazer a partitura com sapato, ajuda-me na postura, na busca da sensualidade e na pesquisa com o ritmo.

ANEXO 15

Depoimento Roberta Portela

Lembro-me que no início “Deus criou os céus e a terra”⁴⁴. Nós, os atores, criamos as personagens à nossa imagem e completa imperfeição. Apolinário potencializou nossas ações com um repertório de figurinos, objetos e tecidos que traziam em si um mesclado de grotesco e sublime. Na sala de ensaio tecidos com uma paleta de cores já pré-estabelecida preenchia o espaço de azul, branco, roxo, cinza e marrom. Experimentávamos sensorialmente diferentes texturas envolvendo nossa pele. Sugestões de figurinos colocados no chão da sala de ensaio solicitavam o nosso olhar, cada objeto nos chamava à interação, era um convite ao lúdico imaginário da peça *Oración*. Lembro-me de um balanço feito com uma corda que parecia uma atadura de hospital, de um vestidinho branco angelical e da “máscara do pânico” que quando vesti senti exatamente esta dualidade entre a terra e o céu, entre a leveza e o terror, entre o grotesco e o sublime. O universo infantil e ingenuamente cruel da obra de Arrabal estava ali sugerido nos elementos que habitavam a sala. Abria-se um imenso vazio repleto de possibilidades. Na interação dos atores com todos esses elementos uma outra dramaturgia foi criada; possibilidades de abertura, leitura e entendimento das personagens e da obra de Arrabal eram despertadas. “O inconsciente estava aberto”, como diria Casé Lontra⁴⁵, cruelmente exposto, à flor da pele. Neste sentido, penso que todos aqueles objetos, vestidos, tecidos, sapatos, máscaras, etc. interferiram na criação de imagens gerando possibilidades infinitas de criação e estímulos para os atores e diretora. Agiram na ativação sensorial do contato com a pele dos atores estimulando algo de sensível na criação. Agiram também no entendimento e no aprofundamento dos atores com as personagens; no universo do autor e também nas relações entre as personagens. Tudo levou a uma corporificação do universo da peça abrindo cada vez mais possibilidades de leituras e apropriação do tema trabalhado. Os materiais trazidos e incorporados na peça definiram diretamente a estética do espetáculo. A força deles atingiu todos os territórios da montagem, acredito que influenciou até mesmo no

⁴⁴ Roberta Portela aqui brinca fazendo alusão ao texto do personagem de *Oración* de Fernando Arrabal no momento em que ele, Fídio lê para Lilbe um trecho da Bíblia: “No princípio Deus criou o céu e a terra.” (Entusiasmado.) Que bonito! (ARRABAL, 2014, p. 13.).

⁴⁵ Casé Lontra Marques é escritor e reside em Vitória - ES. Publicou “*Indícios do dia*”, “*Movo as mãos queimadas sob a água*” e “*Saber o sol do esquecimento*”, entre outros (nota extraída da matéria). Roberta se refere aqui a uma crítica do autor sobre o espetáculo *Oración*: “Transformações Combativas” publicada no caderno Pensar do jornal capixaba A Gazeta em 4 de abril de 20015.

direcionamento e nas seleções das cenas. O contato com essas interferências sugeridas por Apolinário atua em um universo imagético, visual, tátil e espiritual, intuitivo. Lembro-me no dia em que a vida imitou a arte. Foi no ritual de Umbanda que presenciamos na praia, uma chuva forte penetrava a areia da praia e com o barro foram tingidas as barras das roupas brancas das pessoas que estavam ali. Foi o contado de Deus com sua Criação, homens “santos” com pés de barro ... e choveu "dentro da alta fantasia".⁴⁶ Deus criou com Apô, tingindo as barras das calças e saias das pessoas em oração. (Depoimento da atriz Roberta Portela concedida ao autor via Messenger Face book em 31 de agosto de 2015 às 07:57). Sobre o processo de criação da peça *Oración* De Fernando Arrabal. Montagem da Repertório Artes Cênicas e Cia. Que teve estreia em Vitória – ES, no dia 11 de dezembro de 2015).

⁴⁶ Referências a um verso de Dante citado por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*.