



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

Corpo e literatura:
as dramaturgias do corpo em um encontro com a obra de
Italo Calvino

Ouro Preto - MG
2017

ROBERTA APARECIDA DE GODOY PORTELA

Corpo e literatura:

as dramaturgias do corpo em um encontro com a obra de Italo Calvino

Dissertação apresentada ao PPGAC/IFAC/UFOP – Programa de Pós-Graduação de 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. Éden Silva Peretta.

Ouro Preto - MG

2017

P839c Portela , Roberta A G.

Corpo e literatura [manuscrito]: as dramaturgias do corpo em um encontro com a obra de Italo Calvino / Roberta A G Portela . - 2017.

160f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Éden Silva Peretta.

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. Calvino, Italo, 1923-1985 . 2. Arte e literatura . 3. Linguagem corporal na arte. 4. Corpo como suporte da arte. I. Peretta, Éden Silva. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 792:82

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

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

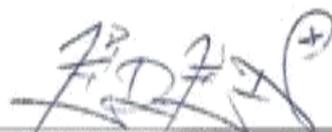
Roberta Aparecida de Godoy Portela

CORPO E LITERATURA: AS DRAMATURGIAS DO CORPO EM UM ENCONTRO COM
A OBRA DE ÍTALO CALVINO

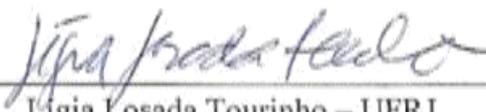
Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Processos e Poéticas da Cena Contemporânea

Aprovada: 27 / 10 /2017.



Eden Silva Peretta – UFOP
Orientador / Presidente da banca



Lígia Losada Tourinho – UFRJ
1º Membro Examinador



Neide das Graças de Souza Bortolini – UFOP
2º Membro Examinador

*Dedico este trabalho aos atores e atrizes que participaram desta pesquisa somando
força, vitalidade e corpo a cada encontro percorrido.*

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Éden Silva Peretta, pela força e paciência na orientação que tornou possível a conclusão desta pesquisa, meus sinceros agradecimentos.

À todos os professores e amigos do Departamento de Artes da UFOP, que foram tão importantes na minha vida acadêmica e no desenvolvimento dos saberes sensíveis e artísticos que integram esta pesquisa.

À Professora Doutora Neide das Graças Souza Bortolini, a quem tenho grande estima e consideração pela multiplicidade de aprendizado a cada encontro.

À minha mãe - Mariusa Aparecida Leme de Godoy Portela - e ao meu pai - Argemiro Pimentel Portela Filho -, pelo incentivo e força diárias. Aos meus irmãos - Fernando Augusto de Godoy Portela e Ivo Luciano de Godoy Portela (*in memoriam*).

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, pelo financiamento à pesquisa.

Aos meus companheiros de grande pesquisa empírica em profundos aprendizados laboratoriais da Repertório Artes Cênicas e Cia. e Antônio Apolinário, pelos incentivos, pelo apoio constante e pela convivência durante este período de muitas intensidades.

A André Rios, pela companhia, pelas leituras aos textos ainda frescos e inacabados, pelas traduções e incentivos diários.

Aos amigos de Ouro Preto - Samir Antunes, Juliana Alves de Melo e Benedito Camilo (Didito) - pela alegria e leveza do reencontro e pelas acolhidas em suas casas.

À Vanderli Santos e Alberto Gaus, pela amizade e sinceridade que mantém fixos meus pés no chão e o meu olhar no horizonte.

À FAFI – Escola técnica de Teatro, Dança e Música de Vitória – ES, pela disponibilidade do espaço e pela gentileza de me permitir compartilhar alguns saberes e experiências teatrais.

À todos os meus alunos e alunas, que de diversas formas contribuem com a força e a alegria no limiar entre a vida e as artes.

Aos atores e atrizes que ao longo desta travessia tornaram-se mais que parceiros de pesquisa, somaram afetos e multiplicaram as redes de amizades e parcerias, meus sinceros agradecimentos a: Aressa Alves, Diogo Novais, Amanda Borba, Abraão Caldas, Brenda Romanzini, Bruno Piazzarollo, Cynthia Gontijo, Cynthia Pagoto, Daniellen Brandão, Flávia Malta, Heloise Desirée, Lailla Tacla, Louis Maria, Luan Tofano, Lilian Casotti, Nicolas Ferron, Piter Rodrigues, Mariana Rodrigues, Rogério Oliveira, Stéfanny Caroline, Thalia Ávila, Wellington Fernandes, Mari Toniolo e Lara Carpanedo.

RESUMO

Esta dissertação é fruto do diálogo entre a literatura e a dramaturgia corporal, colocadas em prática em oficinas com atores convidados. Nesta dissertação a dramaturgia do corpo, que na contemporaneidade compõe as vertentes de criação em processo, foi alimentada poeticamente pela obra ensaística *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, de Italo Calvino. Para o autor os valores relacionados à *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência* seriam fundamentais para a literatura. Em diálogo com os referidos temas procuramos de forma empírica experienciar, entre gestos, movimentos e corporalidades, impulsos provenientes deste discurso literário, procurando traçar um limiar entre a arte da palavra e o treinamento do ator. A investigação reflexiva compreende os aspectos da dramaturgia e do corpo ao longo da história tendo como base teórica principalmente os autores Peter Szondi, Hans-Thiers Lehmann e Ana Márcia Silva, refletindo também as multiplicidades do pensamento sobre o corpo, seus movimentos sociais e culturais. No prisma referente ao treinamento do ator, é tecido o diálogo com Renato Ferracini, além dos recortes específicos nas obras de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Richard Schechner sustentando, também, a prática dos laboratórios.

Palavras chave: dramaturgia, corpo, literatura, Italo Calvino.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a dialogue between body dramaturgy and literature put into practice at workshops with invited actors. In this dissertation the dramaturgy of the body, which in contemporary times composes the aspects of creation in process, was poetically nourished by the essay work *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, by Italo Calvino. For the author the values related to *lightness, speed, accuracy, visibility, multiplicity and consistency* would be fundamental for the literature. In dialogue with these themes, we try empirically to experience, among gestures, movements and corporalities, the impulses from this literary discourse, intending to draw a threshold between the art of the word and the training of the actor. The Reflective research comprises the aspects of dramaturgy and the body, in the context of its historicity, mainly based on the authors Peter Szondi, Hans-Thiers Lehmann and Ana Márcia Silva, also reflecting the multiplicities of the thoughts about the body, its social and cultural movements. In the prism regarding the training of the actor, there is the dialogue with Renato Ferracini, besides the specific cuts in the works of Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and Richard Schechner supporting the practice of the laboratories.

Keywords: dramaturgy, body, literature, Italo Calvino

SUMÁRIO

Apresentação: Os caminhos percorridos entre a literatura e o teatro.....	10
PARTE I – DRAMATURGIAS	
1.1 – Dramaturgia entre olhares: desdobramentos contemporâneos.....	15
1.2 – Dramaturgia do corpo e os processos contemporâneos de criação.....	24
PARTE II – CORPOREIDADES	
2.1 – A cultura do corpo e a recuperação do gesto.....	31
2.1.1 – Corpo feminino em cena.....	36
2.2 – A recuperação do corpo-alma nas artes.....	43
PARTE III - TREINAMENTOS	
3.1 – Os passos da análise: reflexões sobre o sujeito-corpo-objeto.....	53
3.2 – Visões gerais sobre a pré-expressividade.....	55
3.3 – Corpo, um processo libertário.....	62
PARTE IV – AS POÉTICAS	
4.1 – Introdução: tecendo as qualidades de Italo Calvino.....	68
4.2 – As lições de Italo Calvino na dramaturgia do ator.....	71
4.3 – Processo limiares do teatro e da literatura: relatos reflexivos na poética dos encontros.....	80
4.3.1 - Encontros com a Leveza.....	80
4.3.2 – Encontros com a Rapidez.....	91
4.3.3 – Encontros com a Exatidão.....	102
4.3.4 – Encontros com a Visibilidade.....	114
4.3.5 – Encontros com a Multiplicidade.....	125
4.3.6 – Encontros com a Consistência.....	137
5 - Considerações finais: a multiplicidade de encontros com o teatro e a literatura.....	142
Referências Bibliográficas	147
Anexos	150

APRESENTAÇÃO

Os caminhos entre a literatura e o teatro

Dentre as inúmeras possibilidades de criação teatral contemporânea, a presente pesquisa debruça-se sobre os aspectos ligados à preparação corporal e ao treinamento do ator com a finalidade de experienciar uma dramaturgia corporal que tenha como alicerce poético a literatura. Trata-se de uma pesquisa teórico-prática sobre as diversas formas de manifestação do corpo e suas intensidades no trabalho do ator.

No decorrer de alguns anos de pesquisa, enquanto atriz e estudante de arte cênicas vivenciei o entrelaçamento do teatro com a literatura. Desta experimentação alquímica¹ senti no corpo as manifestações dos signos literários e suas implicações no processo criativo do ator. Movida por essa vivência, decorrida entre os anos de 2004 a 2012, surge o desejo de investigar a partir da obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, de Italo Calvino, uma possibilidade de interlocução com o trabalho corporal do ator na construção de uma dramaturgia do corpo.

Esta obra literária ensaística floreada de estímulos poéticos tangencia diversas áreas artísticas a partir de exemplos trazidos da literatura universal. Pela sua capacidade de ampliar horizontes de imagens, sensações e emoções que enlaçam o corpo e o pensamento, esta obra foi escolhida para nutrir minha caminhada nas artes da cena, com o objetivo de orientar de forma sensível uma reflexão acerca da preparação do ator.

Na obra escolhida, Italo Calvino traz à luz valores que para ele seriam fundamentais na literatura para o nosso milênio. Leveza. Rapidez. Exatidão. Multiplicidade. Visibilidade. Consistência. Na leitura de cada proposta fui identificando elementos que dialogavam com o trabalho do ator e suas vertentes contemporâneas. E durante sete meses, juntamente com um grupo de atores convidados, experimentamos cada um desses valores, procurando desvendar o que cada tema poderia agregar às nossas manifestações artísticas.

Este núcleo de pesquisa foi formado por atores, profissionais e amadores, todos com experiência na área artística, porém, a maioria possuía uma segunda

¹ Referência ao teatro alquímico de Antonin Artaud.

formação profissional, dentre as áreas relacionadas estavam: a psicologia, o jornalismo, a educação, a dança, as artes plásticas e a engenharia. Fato este que pode agregar uma gama de leituras possíveis referentes aos temas apresentados por Calvino, e, também, às respectivas transposições para o trabalho do ator. Certamente todos os conhecimentos foram gentilmente agregados e somaram ganhos à pesquisa.

Inicialmente os encontros eram de duas horas e aconteciam uma vez na semana no período noturno entre os meses de agosto a dezembro de 2015. Na FAFI - Escola Técnica de Teatro, Dança e Música de Vitória (ES), onde demos os primeiros passos da pesquisa, as condições de trabalho eram bastante propícias. Uma sala ampla e arejada, com piso de linóleo e som, nos oferecia a estrutura e a atmosfera necessárias para as investigações do corpo e para o trabalho coletivo.

No cronograma estavam previstos sistematicamente quatro encontros para o mergulho em cada uma das propostas, assim, nossos encontros aconteceriam durante um período de quatro meses que completariam o ciclo prático da pesquisa.

Algumas questões permearam o trabalho e serviram também de norte para nutrir a caminhada. Com base nos temas de Calvino refletimos, na prática, quais seriam as transposições que poderiam ser correlacionadas ao teatro contemporâneo, ou ainda, quais seriam as possíveis identificações e apropriações dos temas no trabalho do ator na contemporaneidade.

Sabemos que na obra ensaística de Calvino o autor trata de qualidades e valores que para ele seriam caros à literatura contemporânea. Porém para nós atores as questões latentes eram: quais seriam as possíveis transcrições² da Leveza, da Rapidez, da Exatidão, da Visibilidade, da Multiplicidade e da Consistência no corpo do ator? E quais seriam os valores essenciais para os atores no nosso milênio? E assim, com essas e outras inquietações, nos lançamos no desconhecido da experimentação e da criação cênica.

Aos poucos fomos dando conta da profundidade à qual a obra de Calvino nos convidava a cada encontro, a cada imersão. Olhamos para ela com medo de encararmos a medusa, com medo de nos petrificarmos perante a profundidade abissal

² Transcrição: termo alcunhado por Haroldo de Campos, e este declara que toda tradução é também uma re-criação. Desta forma, apropriamo-nos do termo para pensar a possibilidade de tradução entre as obras literárias e a arte teatral também como uma recriação poética.

revelada a cada releitura, perante o mesmo medo que nos aniquila diante da criação, perante o vazio da liberdade criativa da sala de ensaio. Olhamos a nós mesmos e, como Woyzeck, vimos que “o ser humano é um abismo, dá vertigem quando a gente olha para dentro dele” (BUCHNER, 1836/37).

Forças opostas duelavam angústias sobrevividas do conflito entre o tempo da pesquisa artística e o tempo da pesquisa acadêmica. Assim, extrapolamos todos os prazos. Ao invés de quatro meses de experimentações práticas, percorremos quase um ano. Percebemos que a obra era infindável, que nossa possibilidade de experimentação a partir dela era por assim ser, também infinita.

Porém, nosso tempo ínfimo nos mostrava os limites paradoxais da criação artística no "nosso milênio". Uma vez que o fazer teatral está relacionado ao trabalho coletivo e ao tempo dilatado de maturação do processo criativo, contraditoriamente ele está submetido ao tempo imediato da produção acadêmica e ao pragmatismo como sinônimo de otimização e praticidade na execução das tarefas. Estas consequências da modernidade são características cada vez mais presentes na atualidade da maioria dos processos criativos.

No decorrer da pesquisa tivemos alguns percalços, perdemos o nosso espaço físico onde os encontros práticos aconteciam. Como foi dito anteriormente, eles se iniciaram na FAFI – Escola de Teatro, Dança e Música de Vitória – ES, entretanto com o corte de verba na cultura de todo o município (aliás, de todo país), o quadro de funcionários foi reduzido e a escola encerrou suas atividades por mais de um semestre. Conseqüentemente os nossos encontros foram transferidos para a sede do grupo Repertório Artes Cênicas e Cia. com alterações nos horários e nos dias.

Em decorrência dessas mudanças e também de outros pormenores pessoais muitos atores se desligaram do processo e outros tantos se agregaram. Houve a partir de então uma rotatividade da maioria dos atores envolvidos na pesquisa.

Ainda na FAFI começamos com um núcleo de 15 atores que vivenciaram o universo da Leveza, da Rapidez e da Exatidão. No decorrer das descobertas e na entrega de cada ator a metodologia foi sendo remodelada, mostrando-se tão viva e sujeita a mutações quanto os envolvidos no processo. E assim, com o andamento um

pouco mais solto do que o estabelecido teoricamente no cronograma, fomos incorporando uma fluidez que mediava o tempo de experimentação em cada tema.

Em diálogo com a obra de Italo Calvino, alguns autores teatrais foram dando sustentação à pesquisa, tanto na teoria quanto na prática, destacando-se aqui os estudos de Hans-Thiers Lehmann sobre o teatro pós-dramático; o pesquisador Jerzy Grotowski com suas iluminações sobre o treinamento do ator, endossadas pelo contemporâneo ator e pesquisador Renato Ferracini; e a pesquisa de Neide Souza Bortolini teceu a referência aos estudos literários de Calvino.

Como sabemos da importância do corpo no trabalho do ator e principalmente na preparação do mesmo, durante a pesquisa foi tecido um capítulo que aborda aspectos do corpo na cultura e na sociedade. Com base nos estudos de Ana Márcia Silva, José Gil e Eugenia Casini Ropa, entre outros. Este capítulo busca esclarecer alguns direcionamentos do estudo do corpo na arte contemporânea, tramando os fios que conduzirão às novas dramaturgias e aos novos olhares direcionados às potencialidades do corpo.

Não pude deixar de notar também que no que tange às relações entre o corpo e a sociedade, há inúmeras diferenciações de tratamento ao corpo da mulher e ao corpo do homem, de modo que a reflexão sobre arte, gênero e sociedade não pode ficar alheia ao processo. Essas questões não são o eixo central da pesquisa, mas estiveram explícitas e latentes nas ações, nos corpos dos atores e atrizes, bem como nos debates finais de cada encontro. Sendo assim foi dedicado um subcapítulo ao tema como forma de manifestação reflexiva ao empoderamento feminino tão latente e atual.

Outros múltiplos autores foram também permeando sutilmente nossos encontros, muito em decorrência das referências dos atores envolvidos nas vivências práticas e todo esse amparo teórico, direto e indireto, sustentou de maneira substancial os rumos da pesquisa que tem como fundamento os ensaios de Calvino.

Deste modo, a pesquisa pretendeu despertar as intensidades corporais dos atores tornando-os mais sensíveis à expressividade proveniente da demanda corporal, criando para si uma linguagem corporal repleta de significantes por meio de ações, movimentos e imagens.

PARTE I
DRAMATURGIAS

1.1 – DRAMATURGIA ENTRE OLHARES: Desdobramentos contemporâneos

A dramaturgia foi durante um longo período definida como sendo um gênero literário estruturalmente composto por diálogos entre personagens de uma história, que tem como finalidade a interpretação por atores. Segundo Pavis, a dramaturgia clássica é “um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente” (PAVIS, 2011, p. 113). Ela esteve associada à escritura de um texto dramático e o seu processo de composição foi, durante um tempo, um trabalho solitário e independente das manifestações da sala de ensaio.

A dramaturgia como era concebida até a virada do século XIX foi aos poucos modificada, decorrente de vários aspectos sociais, tecnológicos, políticos e filosóficos que influenciaram diretamente os novos paradigmas para o sujeito na modernidade. Desta maneira, a poética artística também sofreu modificações tanto de ordem estrutural quanto de caráter temático decorrentes dessas transformações.

Em relação à natureza temática consideramos que, correlacionados, o sujeito e a arte vivem em simbiose constante, de modo que o que tange a vida afeta diretamente a arte e vice versa.

Desta forma, observamos que durante os anos de 1900 com o desempenho tecnológico e a revolução industrial, pairaram novos horizontes científicos e filosóficos que foram também absorvidos pelas artes. Novos paradigmas romperam com a ideia do teatro como ilusionismo, imitação fiel da realidade e com as relações intersubjetivas, provocando assim novas tendências cênicas e dramáticas. “Enquanto forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3), o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substituiu os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes” (SZONDI, 2001, p. 91).

Já o que cerca as questões estruturais, a “crise no drama” como é identificada por Peter Szondi, seria uma profanação da pureza estilística do drama tradicional conhecido até então, possibilitando assim novos contornos para o teatro moderno e contemporâneo.

Na dramaturgia os estilos líricos e épicos borraram as fronteiras do drama; no naturalismo os monólogos aparecem com mais frequência evidenciando os

aspectos das relações pessoais na modernidade, “(...) quando desaparece a relação intersubjetiva, o diálogo se despedaça em monólogos, quando o passado predomina, ele se torna a sede monológica da reminiscência” (SZONDI, 2001, p. 105).

Neste período tudo está em crise: o diálogo, as relações interpessoais, a existência humana; esses aspectos acabam contaminando o discurso dramático, bem como a temática e o conflito das personagens. O foco é agora a tensão subjetiva trazida pelas memórias, lembranças, silêncios. Os diálogos acontecem apartados das ações, em alguns casos há certa rejeição ao diálogo e a tensão na cena se dá na tensão interna e subjetiva das personagens. Segundo o autor,

no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente. A isso se refere Kassner quando escreve a respeito das primeiras obras líricas de Hofmannsthal: ‘É possível, por assim dizer, passar o dedo por entre a palavra e a ação, desprendendo uma da outra.’ Independente da ação, a linguagem lírica pode encobrir no fato os abismos que expressam com frequência a crise do drama (SZONDI, 2001, p. 98/99).

Se por um lado temos o drama lírico, com todas as suas características que contribuíram com a crise do diálogo, sendo elas a inserção na cena do naturalismo, do realismo e a instituição da conversação em detrimento do diálogo; mais adiante temos a narrativa como forma épica, desintegrando ainda mais o ideal do drama puro, cujo destaque vai para autores que propunham o teatro como forma política de ação social.

Destaco aqui, Erwin Piscator e Bertold Brecht como os representantes fundamentais dessa vanguarda teatral que teve início no século XIX. Ambos se moveram nos desdobramentos da interação entre teatro e política, entre palco e plateia; para eles já não havia sentido a sustentação da ilusão cênica reproduzida até então no naturalismo e no realismo.

Os tempos eram outros e exigiam um posicionamento político diante dos fatos apresentados no contexto histórico da época. Principalmente após a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial, o diretor Erwin Piscator declara que “não se pode ver o homem senão em sua atitude frente à sociedade e aos problemas de sua época, isto é, como um ser político” (Piscator *apud* Szondi, 2001, p. 130).

Outro fator importante para a desconstrução do drama é o surgimento do cinema no início do século, fato este que também contribuiu com a epicização do teatro. De início o cinema foi utilizado como instrumentalização técnica para a projeção de

peças teatrais, posteriormente, passa integrar a estrutura dramática como dispositivo narrativo das cenas. Piscator utilizou o recurso cinematográfico projetando cenas de um filme na encenação de *Opa! Nós vivemos* (1927), na qual “a justaposição entre o fato no palco e o fato na tela também tem um efeito epicizante (já que relativizador)” (SZONDI, 2001, p. 132).

Neste contexto o épico ganha as raízes do drama e o modifica de forma significativa: a “objetividade épica penetra todas as camadas de uma peça teatral, sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação” (SZONDI, 2001, p. 135).

O dramaturgo Bertold Brecht incorporou intensamente os recursos épicos em suas obras, para ele os efeitos da narrativa causam o distanciamento necessário à intencionalidade política pretendida. Mais do que um recurso estético o *estranhamento* gerado pelo *distanciamento* brechtiano pretende uma “desalienação ideológica”³, portanto abre-se um espaço perceptivo crítico no espectador.

A relação entre palco e plateia é modificada também pela quebra da quarta parede, quando o ator, distanciado do seu papel, direciona o discurso para o público presente. A comunicação entre obra e espectador ganha novos contornos, amplia-se para todo o teatro, o discurso dramático não é só parte dos diálogos entre as personagens, “não é mais o palco que funciona como ‘espaço de fala’, mas o teatro em geral” (LEHMANN, 2011, p. 48).

Brecht utiliza o coro, as canções, gritos vindos da plateia e outros recursos para atingir determinado efeito, segundo Rosenfeld (2008, p. 111):

Tanto no teatro de Brecht como nos de Wild e Claudel, o palco começa a narrar para, através da narração (mediante personagens-narradores, cartazes, projeções cinematográficas, radiolocutores, cenas simultâneas e outros recursos), ampliar o mundo além do diálogo interindividual à semelhança do que ocorre no romance (no qual o narrador apresenta, além das personagens, o ambiente e o amplo mundo em que se desenrola o enredo) ou no cinema, no qual a câmera se encarrega de narrar através da imagem móvel o que o conflito puramente interindividual não é capaz de revelar.

Além da ausência do próprio diálogo há ausência de relações intersubjetivas, diálogos sem nexos (Teatro do Absurdo), criação de dimensões míticas e virtuais (Artaud), desagregação do diálogo (Heiner Müller) e discursos polifônicos, caracterizando os dispositivos épicos (LEHMANN, 2011).

³ PAVIS. 2011, p. 106.

Todas essas modificações na estrutura do drama desaguaram na encenação e não obstante esbarraram no trabalho corporal do ator, pois o discurso dramático transbordou as vias do texto teatral e passou a se sustentar também em outros elementos da encenação.

O ator passa a ser um propositor efetivo na criação do espetáculo, a cena passa a ser configurada a partir das propostas subjetivas dos atores que ganham outra visibilidade tanto no processo criativo quanto na relação com o espectador. Lehmann, a exemplo de Wirth, elucida que:

ele [Wirth] compreende a linha Brecht-Artaud-teatro do absurdo-Foreman-Wilson como o ‘surgimento de um idioma quase internacional no drama do presente’, como ‘discurso dramático’ no qual se chega a uma redefinição do ator, que é usado pelo diretor da encenação como uma ‘tecla na máquina de comunicação do teatro’ (LEHMANN, 2011, p. 49).

Esse idioma internacional no qual os autores discorrem refere-se à expressividade corporal como meio de compor uma linguagem do corpo cujos aspectos seriam universais no desempenho da comunicação. Essa comunicação seria então orientada pelos gestos, pelos movimentos, dinâmicas e ritmos que por sua vez seriam sustentados pelos afetos e intensidades provenientes do estímulo corporal do ator.

Assim o diálogo entre os atores em si e com o público se dá por meio de um discurso corporal, a fala ganha outro lugar na encenação e, mais a diante, no teatro pós-dramático, “predominariam a meditação, a gestualidade, o ritmo, o tom” (LEHMANN, 2011, p. 31).

O discurso é tecido no limiar entre ações corporais dos atores e a percepção do espectador, neste espaço vazio e paradoxalmente repleto de possibilidades e afetos. Neste espaço limiar tanto ao ator quanto ao espectador é concedida autonomia para interagir e interpretar os acontecimentos da cena.

Para o ator esse espaço de autonomia aparece desde o processo criativo e para o espectador ele reflete a liberdade de perceber e aglutinar os significantes de cada cena, construindo para si a sua própria experiência estética.

Esses aspectos aderem às novas tendências do teatro pós-moderno que assim como o “teatro energético” de Lyotard, “estaria para além da representação – o que por certo não significa desprovido de representação, mas não dominado pela sua lógica” (LEHMANN, 2011, p. 58).

Por sua vez o conceito de *teatro energético* de Lyotard é bastante pertinente no teatro contemporâneo. Para ele “(...) não seria o teatro do significado, mas das ‘forças, intensidades, afetos em sua presença’” (LEHMANN, 2011, p. 58), onde há o retorno aos primórdios do teatro como ritual e às raízes dionisíacas, conferindo novos paradigmas sobretudo para a preparação corporal/vocal do ator.

A preparação do ator para tal articula-se de acordo com a linguagem proposta para a encenação, por isso o processo criativo e a experiência atorial subjetiva são substanciais para a composição do espetáculo. Os atores

não aparecem mais como meros portadores de uma intenção exterior a eles – seja ela proveniente do texto ou do diretor da encenação. Antes, os atores desenvolvem em uma delimitação previamente dada uma lógica corporal própria: impulsos latentes, dinâmica energética do corpo e do sistema motor. Por isso é problemático vê-los como agentes de um discurso do diretor teatral que permanece exterior a eles (LEHMANN, 2011, p. 49).

Sendo assim, novos procedimentos da preparação corporal e vocal dos atores são investigados tendo em vista a latente necessidade de trabalho nas potencialidades dos mesmos.

O contágio pelas outras áreas artísticas também se faz presente e muitos processos são articulados tendo como ponto de partida uma tela, um poema ou até mesmo uma experiência subjetiva.

Deste modo, o texto teatral já não é o principal ponto de onde partem as improvisações para construção de um espetáculo apesar de ainda serem de estrita incumbência dos dramaturgos, pois eles são os responsáveis pela elaboração e compilamento das regras no arranjo dos signos componentes da montagem.

Lehmann observa que algumas montagens feitas principalmente entre as décadas de 60 e 90 do século XX apresentam características de natureza performática e linguagens artísticas híbridas, essas características extrapolam a estrutura dramática ao mesmo tempo em que anunciam uma vanguarda que está para além dos efeitos épicos.

Para tratar desse novo fenômeno estético das artes da cena, o ensaísta elege o conceito de “pós-dramático”, utilizado anteriormente por outros autores como Richard Schechner, para encadear uma série de elementos que integrariam esse modo outro de manifestação cênica após a crise do drama no início do século passado.

Esses *traços estilísticos do teatro pós-dramático*, como são destacados pelo autor, não são tratados como regras ou receitas e sim peculiaridades emergentes da cena contemporânea.

Dentre as pluralidades que se destacam no teatro pós-dramático enfatizaremos aqui a desterritorialização das linguagens artísticas provocando assim uma miscigenação entre a dança, a música, o cinema e a performance; e a não hierarquização nos processos criativos. A opção dos grupos pelos processos coletivos de criação pende tanto à descentralização ao texto teatral quanto à poética das criações coletivas e colaborativas, dando importância aos processos, ao inacabado e ao devir em cena.

No que compete exclusivamente à literatura dramática clássica, segundo J. Scherer (*apud* PAVIS, 2011, p. 113), é o fato de ser constituída por duas estruturas: interna, direcionada à especificidade da escrita da peça, e a estrutura externa, ligada à representação do texto. A função do dramaturgo abrangia a escolha estética e ideológica da peça, assim como a influência na interpretação dos atores (PAVIS, 2011).

Portanto, a encenação dramática esteve por um longo tempo submetida à hierarquia do texto escrito e à narrativa linear aristotélica. Segundo Lehmann (2011, p.26) “nos séculos XVIII e XIX a figura humana [personagem] continuava a ser definida essencialmente por seu discurso. O texto, por sua vez, permanecia centrado em sua função como texto para a interpretação de papéis”.

Nas encenações contemporâneas começa-se a ganhar autonomia ao texto dramático e a dramaturgia opera-se através dos signos teatrais expostos na cena. Os elementos da teatralidade operam-se no mesmo nível do texto teatral tramando uma tessitura visual e ampliando assim o conceito de dramaturgia.

A dramaturgia se inscreve perante os diversos elementos da teatralidade: no figurino, no cenário, na luz, na estética, na sonorização, na corporeidade e na dinâmica desses elementos em cena. Essa dramaturgia pode ser sonora, visual e, sobretudo, cinestésica.

Segundo Lehmann, a dramaturgia visual em geral acompanha a sonora no texto pós-dramático. Ela não precisa ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois se comporta, na verdade, como uma espécie de cenografia expandida, que se desenvolve numa lógica própria de sequências e correspondências espaciais, sem subordinar-se ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa como um poema cênico. Até a frieza formalista de certas imagens dessa dramaturgia pode funcionar, segundo Lehmann, como provocação, e é compensada pela corporeidade intensiva do

ator, que se torna absoluta quando a substância física dos corpos e seu potencial gestual são o centro de gravidade da cena (FERNANDES, 2013, p. 56).

Podemos identificar a dramaturgia sonora como a gama de estímulos musicais, ruídos e vozes que assim como as imagens e os elementos visuais da cena ampliam a percepção do espectador e intensificam a vivência teatral, gerando possibilidades narrativas e acontecimentos que se apresentam no mesmo nível do texto e do discurso falado mesmo não estando subordinados a ele.

Deste mesmo modo a autora Silvia Fernandes também dialoga com o discurso da corporeidade e da fisicalidade no teatro pós-dramático. A corporeidade na cena contemporânea seria a escrita poética do ator através das ações, dos fluxos de movimentos e da presença do corpo em cena.

O corpo passa a ser tratado como referência no trabalho do ator bem como a sua qualidade de presença e densidade em cena. Sua proximidade e o contato com o espectador são gerativos de uma dramaturgia corporal. Assim “o corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação” (LEHMANN, 2011, p. 157).

O corpo no teatro contemporâneo se insere como a manifestação de afetos, diferentemente da representação do corpo no teatro dramático onde ele era o gerador de significados advindos do texto.

Por isso, nas vanguardas das pesquisas de linguagens corporais ampliam-se os procedimentos de montagens das peças e os artistas tem como ponto de partida para suas expressões e experimentação o seu próprio corpo. A abordagem é feita a partir de temas que lhe afetam de forma política e suas referências muitas vezes são autobiográficas (PAVIS, 2011).

O ator torna-se o coautor das obras e a dramaturgia passa a ser entendida como sendo um enredo construído no instante do acontecimento artístico que se desenvolve no encontro com o público. “A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na plateia um *texto em comum*, mesmo que não haja um discurso falado” (LEHMANN, 2011, p. 18).

O conceito de dramaturgia ganha novos horizontes, deixa de ser unicamente um produto, um texto escrito e é levado a ocupar outros espaços, valorizando o aqui e o agora, confluindo para a ideia de que o teatro é um “*tempo de*

vida em comum que atores e espectadores passam juntos (...)” (LEHMANN, 2011, p. 18), numa simbiose de trocas de intensidades entre atores e espectadores.

Neste ponto Eugênio Barba apresenta sua concepção sobre a poética da criação do ator e a relação com o público, sendo a dramaturgia do ator uma dramaturgia do corpo, fisicalizada no instante da encenação, movendo afetos e traçando narrativas no espaço entre o ator e o espectador. Segundo o próprio autor essa comunicação se dá de forma mais ou menos intensa dependendo da distância entre eles, “o visível e o cinestésico são indissociáveis: aquilo que o espectador vê produz nele uma reação física, a qual, sem que ele saiba, influencia sua interpretação sobre o que vê” (BARBA, 2010, p. 57).

Nessa dança entres olhares e visibilidades, podemos considerar que a manifestação teatral vai além da concretude do discurso verbal e da narrativa linear, ela aflora o campo da imaginação entre os gestos e as composições artísticas que extrapolam o cotidiano. A dramaturgia assume forma e movimento através da utilização dos recursos de coro, repetições, tempo dilatado, qualidades variadas de movimentos, interrupções e quebras de fluxos, etc.

Assim como a presença, o contato ou a distância entre a obra e o espectador pode interferir direta ou indiretamente no acontecimento teatral. Muitas peças contemporâneas trazem essa abordagem da interferência e do estímulo externo como elemento substancial do acontecimento, pois “estamos diante de uma poética teatral que problematiza o ‘estado do espectador’ como comportamento social inocente” (FERNANDES, 2013. p. 58).

Os espectadores vivenciam a repercussão dos seus atos nas performances, as interferências agem direta ou indiretamente nas performances artísticas, pois a sua presença já não é mais ignorada, não há mais a intenção de suscitar uma ilusão cênica como no teatro dramático.

Da mesma forma em que a arte cênica passa a ocupar outros espaços além da sala de espetáculo. A aproximação com o espectador é mediada pelos mesmos, pois as ações ocorrem em espaços alternativos, ruas e outros espaços públicos. E a proximidade com o corpo do ator provoca inúmeras reações colocando o ator também em “risco”, aberto ao encontro e às transformações dos seus roteiros previamente articulados.

O corpo, no teatro pós-dramático, é considerado obra de arte que se decodifica nesta dupla distância do que vemos e do que nos olha (DIDI-HUBERMAN,

2010), ou seja, tramando dramaturgias que afetam o espectador e ao mesmo tempo é afetada por ele. Assim como a obra pode tangenciar as relações cinestésicas entre ator e espectador, o teatro contemporâneo pretende envolver o espectador de maneira ativa, movendo sensações e experiências como em um ritual.

1.2 – A DRAMATURGIA DO CORPO E OS PROCESSOS CONTEMPORÂNEOS DE CRIAÇÃO

No que diz respeito especificamente à representação, o teatro é concebido no Ocidente através da imitação de algo verossímil, pressupondo uma ação corporal conhecida como “*mimeses*”. Nesse caso os atores são os responsáveis por “dar vida” ao texto, isto é, apresentá-lo ao público sob a forma de ações físicas organizadas.

O termo *drama*, segundo o Pavis (2011, p. 109), está ligado à ação e ao surgimento da linguagem dramática utilizada no teatro tal como foi apresentada até o final do século XIX. Porém, de lá pra cá, a poética do ator esbarra em outros territórios até pouco tempo impermeáveis, como a dança, a performance, as artes visuais, etc. “De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade autossuficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua ‘presença’ aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora” (LEHMANN, 2011, p. 157).

Desde então o fazer teatral foi tomado por outros motivos para compor a sua existência, sobretudo em decorrência do contexto social e político da época. Ao mesmo tempo em que o mundo passava por duas grandes guerras, avanços tecnológicos guiavam o desenvolvimento da globalização do conhecimento. A ciência evoluiu, a sociedade e a economia se modificaram, o modo operante do homem e da mulher foi orientado por outros padrões que coexistiam com a perspectiva da revolução industrial vivida nesta época.

Há o surgimento do cinema, o novo foco da cultura de massa, e junto dele um novo olhar sobre a ficção, “não havia como brigar com a perfeita reconstrução do real que chegava às telas. O teatro precisaria se reinventar para competir lado a lado com o mundo novo que se desenhava” (TOURINHO, 2009, p. 51).

Nesse contexto, o teatro realista perdeu seu espaço para as novas mídias cinematográficas, mas por outro lado incorpora elementos dessa nova arte. O termo “montagem” usado atualmente no teatro contemporâneo é emprestado do cinema e foi utilizado por Piscator e Brecht para “designar uma forma dramatúrgica onde as sucessões de textos e cenas são montadas como sequências sucessivas autônomas” (TOURINHO, 2009, p. 53).

Dentro deste contexto de criação cênica, no Brasil dos anos 80, ocorre também um movimento de formação de grupos de teatro, despertados pela curiosidade

em pesquisar as novas tendências teatrais que vinham surgindo, como os *happenings*, as ações performáticas, as investigações de outras linguagens artísticas, rompendo as fronteiras entre a dança, a encenação, a pintura, a música, a poesia, a literatura, etc.

O processo criativo torna-se, portanto, um campo híbrido e fértil para a imaginação criadora dos artistas. A ampliação das possibilidades investigativas de ação corporal, sonora e a manipulação de objetos representativos transbordam outras formas de manifestação da teatralidade.

Tanto os atores passam a ser autores ou coautores das obras, quanto o público pode ver abrir-se para ele a possibilidade do jogo no instante da representação, permitindo desse modo a interferência externa, alterando assim a trajetória do acontecimento teatral.

Esses agrupamentos de artistas foram guiados pela experimentação dessas novas propostas de criações cênicas. O texto teatral já não era mais o único ponto de partida para a cena, os processos criativos ganhavam extensão coletiva e outras formas de registro do espetáculo foram criadas, como por exemplo, roteiros de ações físicas ou apenas sugestões de uma composição imagética.

Lehmann reflete sobre a nova função que o texto teatral ganha a partir da pós-modernidade, pois ele continua sendo o responsável pelas possibilidades de rearranjar os signos que compõem as artes cênicas, porém sendo “considerado apenas como elemento, camada e ‘material’ da configuração cênica, e não como regente dessa configuração” (LEHMANN, 2011, p. 19).

Para a autora Ligia Tourinho (2009, p. 14), a dramaturgia “passa a tratar de estruturas também e não apenas de diálogos, liberta-se do texto dramático dito por atores e passa a ser a estruturação de elementos diversos e híbridos que constituem a encenação, sai do papel e sustenta-se no corpo e no espaço”. Gestos, movimentos, ruídos, a investigação acerca do tempo e do espaço, serviriam como um caminho norteador para a dramaturgia contemporânea.

O ator desempenha o papel de criador do espetáculo, através da manipulação desses elementos, ele surge como tema e figura essencial na concepção do espetáculo. Nas funções internas da criação artística, o ruído do trabalho do ator interfere nas outras funções bem como o seu trabalho se abre cada vez mais para as interferências externas.

Os grupos passam a desenvolver suas próprias metodologias de pesquisa e construção do espetáculo, as dramaturgias são concebidas em processo e muitas vezes assinadas pelo dramaturgo que integra o processo ou pelo coletivo.

Outras terminologias como dramaturgia do corpo, dramaturgia do movimento, dramaturgia do espaço, dramaturgia da luz, dramaturgia do figurino, etc. são criadas para abarcar a demanda da diversidade de metodologias nascida durante cada processo de criação, seja ele do teatro, da dança ou da performance.

Assim, a dramaturgia “deixa de ser um conceito singular e ganha uma dimensão plural. Também deixa de ser uma referência somente à arte teatral e passa a ser um campo de discussão de todas as artes performáticas” (TOURINHO, 2009, p. 72).

A superação do discurso falado na arte dramática coloca o teatro para além do drama (*ação*) e da linearidade. O conceito de *teatro pós-dramático* indica essa dicotomia, mas mantém em si elementos fundamentais que caracterizam a arte dramática.

Muitos diretores e encenadores, desde a década de 60, apostaram na criação a partir de impulsos provenientes do corpo em ação. Mesmo se apoiando em textos dramáticos como a matriz de uma montagem, eles investiram em partituras de ações corporais como o meio de estabelecer signos que desvendassem certa narrativa dramática paralela ao texto escrito, concedendo foco à criação por meio de movimentos, gestos e improvisações. Stanislavski é reconhecido como o primeiro diretor a desenvolver um estudo prático com seus atores nesta vertente, conhecido como *Método das Ações Físicas*⁴.

Outros diretores e encenadores também investiram nas ações físicas como meio de reinventar o teatro e dar maior ênfase ao trabalho do ator e às suas criações, além de redirecionar o teatro para além dos maneirismos e da gesticulação artificial. Esse processo de reinvenção do teatro, ou seja, de reteatralização, suscitou uma tendência ao movimento e às partituras corporais como um dos traços inovadores da encenação contemporânea, pois a ação física “era o que unia o ator ao espetáculo em uma harmonia global” (Laban *apud* Tourinho, 2009, p. 53).

Na dança do século XX, Rudolf Laban foi um dos responsáveis pela criação corporal como linguagem, desenvolvendo um sistema de pesquisa e análise do

⁴Método pedagógico desenvolvido por Constantin Stanislavski cujo foco era direcionado para a preparação de atores, especificamente voltado para as ações físicas como partituras corporais de movimento.

movimento. Neste momento da história, o corpo e os sentidos ganham espaço para a manifestação. A interpretação e a expressão corporal dos bailarinos são tão fundamentais quanto a técnica, tornando-os intérpretes e não apenas reprodutores de movimentos codificados. Para Tourinho (2009, p. 60):

Muitos aspectos do que se tem sido discutido sobre as dramaturgias do corpo, sobre os paradigmas estruturantes de espetáculos e performances tomando como base a corporeidade dos intérpretes, tiveram como principal subsídio os estudos de Laban. Ao elevar o corpo em movimento à categoria de linguagem, as pesquisas Labanianas viabilizaram a estruturação de um discurso “da e sobre” a corporeidade, vislumbrando novas perspectivas para a dramaturgia contemporânea.

Desta forma, os percursos dos atores e dos bailarinos se entrecruzam colocando de lado os limites entre a dança e o teatro. De modo que movimentos como o Teatro Físico e a Dança Teatro são introduzidos no currículo das artes contemporâneas. Intensifica-se a corporeidade no teatro e a dramaturgia escorre pelo campo da dança.

As dramaturgias guiadas pelo corpo têm referência no campo da invisibilidade, na relação tecida durante o espetáculo, no espaço vazio entre o ator-bailarino e o espectador. Portanto, a dramaturgia corporal dá-se a partir da produção de significados que o ator-bailarino possa dar com seu corpo em ação.

Se o corpo do ator é o elemento essencial na composição das dramaturgias e do espetáculo em geral, faz-se necessária uma preparação corporal que trabalhe a abertura desses canais de criação, um trabalho acerca da consciência corporal e o aprimoramento das intensidades perceptivas. Contudo, em cada trabalho há de se analisar as especificidades da linguagem pretendida, procurando averiguar quais seriam os métodos mais eficientes para cada processo criativo.

É, portanto, natural que as dramaturgias sejam concebidas em meio às experimentações nas salas de ensaio. Stela Fischer relata em sua pesquisa sobre processos de criação de grupos teatrais, que nos anos 90, no Brasil, foi observado o surgimento de alguns grupos teatrais que trabalham com metodologias diversas de construção de um espetáculo, entre tantos aspectos, eles tinham como estímulo para a criação, os espaços alternativos e as obras literárias, fossem elas, contos, poesia ou romance. Assim, outras metodologias de construção de uma peça são criadas tendo como base a ideia de “colaboração” de todos os envolvidos na montagem (Fisher *apud* CERASOLI, 2013).

Alguns grupos ao longo de suas experimentações chegaram ao desenvolvimento de metodologias de processos colaborativos bem concretos como é o caso do “grupo *Teatro da Vertigem* (em que a criação do ‘ator-criador’ é mediada pelo dramaturgo, que assina o texto; e pelo diretor, que assina a encenação), *Lume Teatro* (no qual a criação se dá a partir do ‘ator-autor’, que, quando não divide, assina a autoria do texto e da direção)” (CERASOLI, 2013)⁵.

Nesse aspecto, não é apenas o hibridismo de linguagens artísticas que está em jogo na poética do teatro contemporâneo, é também o rompimento e a dissolução dos limites dos territórios estruturais de uma montagem. Os aspectos relacionados aos dramaturgos, encenadores, diretores, etc., estão cada vez mais permeáveis pelo trabalho do ator. O ator passa a ser também co-autor da obra.

A primeira noção exposta, a de “ator-criador”, estaria associada mais diretamente ao “processo colaborativo”, visto que as assinaturas de direção e dramaturgia existem como palavras finais no processo. No que diz respeito a noção de “ator-encenador”, poderíamos dizer que ela está claramente ligada ao discurso do “processo coletivo”, visto que assinaturas individuais inexistem. A noção de “ator-autor”, por sua vez, parece uma noção intermediária, que poderia adequar-se aos dois processos, assim, evidenciando um campo de limites menos rígidos, apesar de ser uma nomenclatura de uso bastante presente (*apud* CERASOLI, 2013).

Para a bailarina e pesquisadora Graziela Rodrigues (2010), o bailarino deve associar as emoções em seu movimento para atingir equilíbrio e fruição na criação. Em seu método, bailarino-pesquisador-intérprete (BPI), ela defende a originalidade do artista cujo foco está na identidade corporal.

O trabalho em grupo permite o aprimoramento de uma pesquisa em linguagens colaborativas e como todo processo de criação são observados encontros regulares e longos períodos de trabalho, uma verdadeira imersão no tema proposto. O trabalho em processos coletivos pode apresentar diferentes metodologias e elas variam de acordo com as especificidades de cada coletivo.

Atualmente a dramaturgia desterritorializadas do texto tem em sua essência características polifônicas e, como pesquisa, a linguagem do corpo em

⁵CERASOLI, Umberto. *O Ator-Criador-Compositor-Pesquisador*,pág. 02, disponível em: <http://www.portalabrace.org> acessado em 02/01/2013, às 16:00h.

movimento apoia-se em diversas experimentações e performances. Cada coletivo artístico vai produzir um treinamento corporal compatível com as expectativas da sua obra podendo traçar forças, intensidades, ritmos, etc., gerando inúmeras possibilidades de estruturas dramáticas.

PARTE II
CORPOREIDADES

2.1 – A CULTURA DO CORPO E A RECUPERAÇÃO DO GESTO

Existem várias aberturas para se abordar as questões referentes aos estudos do corpo. Em longa escala, o corpo humano foi sendo composto sob a perspectiva de diversos olhares, foi idolatrado e enclausurado pelas religiões, foi materializado e desmembrado pelas ciências, construído e domesticado pelas mídias de massa, moldado pela estética e remodelado pelas cirurgias plásticas. Objeto de torturas e prazeres vivenciado a cada instante. Virado e revirado, composto e decomposto pela filosofia, tornado carne viva nas artes. O corpo - objeto e o corpo - sujeito, são polaridades presentes nas investigações de vários pesquisadores sob diversas vertentes científicas.

A imagem corporal passa por inúmeras transformações frutos dos efeitos culturais, sociais, científicos e filosóficos de cada época. O olhar para o corpo humano se modifica na medida em que a rede da estrutura social se reorganiza. O que vemos atualmente nos estudos das artes corporais, foco desta pesquisa, nos leva para uma reformulação acerca do conceito da dualidade entre corpo e alma, uma vez que “a distinção e a oposição estabelecidas entre o corpo e a alma são tributárias de uma história que em larga medida se identifica com nossa tradição científica, filosófica e moral” (CARDIM, 2009, p. 19).

Na Idade Média, do século V ao século XV no Ocidente, o desejo emanado pelas pulsões corporais foi duramente reprimido pela moral religiosa, “a renúncia ao próprio corpo foi base de sustentação do discurso da salvação da mesma” (CASSIMIRO & GALDINO, 2012, p. 5).

A salvação para o reino dos céus e o perdão divino, presentes no discurso religioso da época, eram privilégios de uma alma enaltecida, sobretudo, através dos flagelos e da abdicação dos desejos carnis.

Não eram raras as práticas religiosas denominadas “asceses”, os jejuns, a castidade e as renúncias materiais, pois acreditava-se que quanto mais distantes das demandas corporais mais próximas as pessoas ficariam de Deus.

Sob a perspectivada ciência, o olhar, antes temeroso e norteado pela Igreja, é redirecionado para as descobertas dos estudos da anatomia humana, cujo corpo

humano passa a ser definido pelo filósofo René Descartes (1596 - 1650) como uma máquina de complexas engrenagens.

A visão mecanicista deste pensador enfatiza ainda mais a dicotomia entre o espírito e a matéria, “a divisão permitiu aos cientistas tratar a matéria como morta, completamente separada de si próprios, e ver o mundo material como uma multiplicidade de objetos diferentes, reunidos numa máquina imensa” (CAPRA, 1993, p. 25), pensamento este que tornou possível os avanços científicos da medicina e por outro lado determinou a relação distanciada entre o corpo e a mente.

Em sua obra *As paixões da alma*, Descartes trata da relação entre a matéria e o espírito e aponta a glândula pineal localizada no cérebro como sendo o local de interrelação da alma com o corpo, tese esta contestada posteriormente por outros filósofos. Opondo o que prevalece do seu pensamento em discursos outros, para Descartes, o corpo não é considerado matéria morta, pois ele não desconsidera as potências da carne em suas análises. Para ele o corpo é também “um objeto de estudo psicofisiológico no nível das paixões da alma” (CARDIM, 2009, p. 31).

Tanto a alma quanto o corpo são substâncias que têm atributos diferentes e que podem ser concebidos um sem o outro: o atributo da alma é o pensamento, o atributo do corpo é a extensão. Descartes confere a eles completa autonomia e independência, ou melhor, pensamento e extensão são exteriores um ao outro (CARDIM, 2009, p. 32).

René Descartes não exclui de suas observações o corpo e suas intensidades, porém mantém presente a dualidade e o predomínio de uma visão mecanicista que dissocia os afetos entre o corpo e a mente.

Em sua teoria o filósofo associa o mundo a uma imensa máquina cujas funções se interligam como engrenagens e é “sob essas circunstâncias que o corpo-máquina é manipulado e dominado” (CARDIM, 2009, p. 31).

Esta perspectiva cartesiana de conceber a matéria como uma grande máquina impulsionou avanços e retrocessos na civilização ocidental. Marcou e estruturou a sociedade radicalmente, principalmente auxiliou os progressos científicos e tecnológicos dos séculos seguintes, mas nos deixou a herança da dicotomia entre o corpo e a mente.

Com a sociedade ocidental construída sob os pilares filosóficos cartesianos valoriza-se mais o pensamento e a razão em detrimento da sensibilidade e da corporeidade.

De maneira geral, as manifestações corporais são desvalorizadas causando problemas na ordem do desejo, da interação e da ética, resultando no afastamento do contato com a coletividade, e, conseqüentemente, levando à intolerância das diferenças. Além de ter gerado conseqüências na integração com a natureza, culminando nas crises ecológicas presentes hodiernamente (CAPRA, 1993).

Em nosso contexto social há muitas definições, conceitos e práticas que evidenciam a busca pelo corpo perfeito. Porém, tanto na medicina quanto nas imagens de propagandas recheadas de *photoshop*, vemos a tirania de dominação e modulação sobre o corpo.

Hábitos culturalmente estabelecidos e enraizados através dos meios de comunicação de massa fortalecem um conhecimento superficial sobre as potencialidades do corpo humano e as suas relações.

As dimensões corporais são facilmente manipuladas graças aos avanços tecnológicos da ciência e da estética corporal. Ao mesmo tempo em que há uma constante fortemente estabelecida do individualismo na contemporaneidade, por outro lado há uma padronização dos conceitos de beleza e de cuidado com o corpo. Isto, segundo a autora Ana Márcia Silva, seria o reflexo da globalização vigente em nossos dias. Segundo a autora,

tal padrão de beleza, que era sobretudo ocidental, tende a se universalizar a partir dos meios de comunicação de massa, levando ao rompimento das tradições culturais em sociedade que, a princípio, apresentavam outras características étnicas (SILVA, 2001, p. 03).

O padrão de beleza europeu é objeto de consumo em diversos lugares do mundo. A cor dos cabelos, dos olhos, as dimensões corporais são cópias do padrão de beleza da mulher europeia. Aliás, a mulher em específico é o principal alvo da tirania estética e dos modismos apresentados pelo mercado.

Em *outdoors*, revistas, propagandas, etc., o corpo da mulher é sempre associado ao produto objeto de desejo oferecido ao público, neste sentido a mulher passa a ser associada também ao objeto de consumo.

Não obstante, a imagem feminina associada ao produto não é a de uma mulher real e sim de um reflexo da imagem idealizada do corpo feminino bem como levado a objetivação da mesma. Assim, a busca pela perfeição estética bombardeada pelas mídias gera uma profunda insatisfação com a auto imagem.

A insatisfação leva a intervenções drásticas sobre o corpo, como as cirurgias plásticas, as mais variadas dietas, as diferentes ginásticas cada vez mais especializadas em modelar milimetricamente o corpo humano, além da ingestão de medicamentos e produtos químicos com esta finalidade (SILVA, 2001, p. 03).

Alguns procedimentos ao redor deste modelo de busca pela perfeição podem tornar-se abusivos comprometendo a saúde de determinadas pessoas. Pois o reflexo do contexto social opressor pode desencadear distúrbios biológicos e psíquicos como a anorexia e a bulimia.

Há vários significados por trás da questão da magreza, em se tratando de mulheres; dentre esses significados podem-se destacar aqueles que dizem respeito à reconstrução simbólica do papel limitado à mulher no mundo, onde a magreza é uma promessa de superação da feminilidade doméstica e um caminho para afirmar no mundo público, dada a admiração que ela provoca, inclusive como resultado da vontade, autonomia e rigor necessários à chegada nessa expectativa de corpo. A vergonha do próprio apetite é emblemática no controle simbólico e real que exerce sobre a mulher numa cultura ainda dominada pelo patriarcado (SILVA, 2001, p. 59).

O corpo humano foi aos poucos sendo reduzido a uma tentativa de construção de um ideal de imagem corporal que se assemelha a uma mercadoria, associado a um objeto de consumo e descartável, deixando de lado outras potencialidades substanciais para a existência, revelando uma dormência dos sentidos e uma profunda apatia fruto da perda do prazer nas relações interpessoais.

Assim, as questões corporais passam a integrar o cenário artístico. Na década de 20 há um movimento profuso nas pesquisas dos movimentos corporais, os olhares mais atentos estavam voltados à corporeidade, à integração corpo e alma, à superação do mecanicismo e do vazio existencial, frutos também da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918) e da crescente Revolução Industrial.

Esse aprisionamento do sujeito à imagem de um corpo ideal repercute na poética artística uma vez que nem o corpo tampouco as artes têm a estrita relação com o ideal, ou seja, estão em constantes transformações. Desta forma, a arte corporal se coloca como mediadora dessas questões, demandando outras perspectivas de olhar sobre o corpo e suas potencialidades.

Na Alemanha um movimento de jovens busca reavivar o contato do corpo com a natureza e a sensibilização através da cultura e da arte. Negando a herança “dos modos de vida estereotipados e sufocantes das cidades criadas por seus pais, então

percebidos como sinais de decadência civil e moral” (ROPA, 2014, p. 41), esse movimento jovem questiona a vigente “política da industrialização que transforma o homem em máquina” e tem o intuito de criar uma nova “mentalidade, dos usos e gestos relacionados à higiene, ao emprego do tempo livre, à educação e à expressão cotidiana e artística” (Idem).

As práticas direcionadas aos homens tinham como foco a exaltação da virilidade e da força, exercícios que reforçavam os padrões estéticos masculinos como os exercícios esportivos e o militarismo. Já as práticas ligadas a suavidade, a rítmica e a expressividade corporal mais livre estavam relacionadas às figuras femininas.

Às mulheres, o centro convergente de grande experimentalismo corporal está ligado ao sistema pedagógico de educação rítmica. Isso decorre, sobretudo, da preocupação de manter satisfatório o lugar da mulher no ciclo familiar e do bem estar social de uma sociedade estruturalmente patriarcal.

Neste contexto, a busca pela integração entre o corpo e a alma reflete a criação de uma série de metodologias e sistemas de pesquisa do corpo e do movimento. Diversos bailarinos, coreógrafos, diretores e atores enfatizam os processos de criação como meio de investigação sobre si mesmos. Fase esta de inúmeras experimentações e parcerias que buscavam averiguar profundamente aspectos psíquicos e corporais do ser humano como uma forma de recuperar a consistência do gesto autêntico e expressivo.

2.1.1 – O CORPO FEMININO EM CENA

No andamento desta pesquisa achei pertinente a distinção entre ter um corpo e viver o corpo, principalmente no que tange a criação nas artes cênicas vinculada ao sentido da experiência teatral como composição dos afetos. Neste âmbito, vivências corporais são percebidas, refletidas e representadas diferentemente de pessoa para pessoas, isso decorrente da educação ou instrução social, política e filosófica adquirida em variados contextos e classes sociais.

Uma distinção, porém, foi se destacando no decorrer dos aprofundamentos teóricos e práticos: a relação corporal diferenciada entre o homem e a mulher. Tomando o corpo como mote principal, não podemos deixar de lado as formas particulares com que os homens e as mulheres vivenciam os seus corpos.

A discussão entre o gênero feminino e masculino tem ganhado ampla discussão na contemporaneidade e as distinções que definem os valores e comportamentos entre o homem e a mulher tem algumas raízes fincadas na moral religiosa, nas incontestáveis vertentes científicas e no domínio patriarcal da sociedade.

Vários discursos foram gerados a fim de manterem as mulheres sob o domínio do homem, inclusive a produção incessante também dos discursos científicos que comprovam a inferioridade feminina, nos quais os parâmetros comparativos de referência são predominantemente masculinos. Como exemplo o cérebro da mulher foi considerado pela ciência um cérebro infantil, menor do que o cérebro dos homens, por isso a ideia da incapacidade de autonomia e a necessidade de ser governada e educada por eles.

A Idade Média foi referência no alto grau de autoridade da Igreja Católica sobre a população cristã. Matava-se, torturava-se e extorquia-se em nome de Deus. É exatamente neste período histórico onde se observa um forte domínio moral e físico sobre os corpos. O período entre os séculos XVI e XVII foi o auge da tortura e feminicídio conhecido como o fenômeno da caça às bruxas que

tem entre os seus determinantes o medo da mulher, medo este que evidencia com clareza a articulação poder/saber/sexualidade e que reage através da exacerbação do aspecto punitivo. As bruxas são majoritariamente mulheres que lidam com as funções reprodutivas e da sexualidade (parteiras), e que,

em função disto, detêm considerável dose de influência em suas aldeias. A eliminação das bruxas/parteiras e do saber específico que detinham (técnicas abortivas, de anticoncepção e outras) vai à par com o processo de regulamentação da medicina, que se inicia em 1509 com as leis europeias que proíbem o exercício da medicina para aqueles que não tivessem diploma universitário, e cujo alvo preferencial e evidentemente eram as mulheres, proibidas de cursar as universidades (ALMEIDA *apud* Colling, 2014, p. 69).

Depois da Igreja, a influência da medicina e da ciência no Renascimento, foi também uma potente reguladora social. “Na hora de estudar a anatomia e a fisiologia femininas, os homens revestidos de uma capa científicista, reafirmaram a tradição baseada em Aristóteles e na medicina de Hipócrates” (COLLING, 2014, p. 78) comprovando a inferioridade e a incapacidade da mulher.

Podemos considerar, analisando o andamento histórico, que as leis foram criadas pelos homens, pois somente eles, durante muito tempo tinham acesso ao letramento e aos estudos, às mulheres não cabia a vida pública, eram instruídas ao recato e à submissão. Deste modo restavam poucas brechas disponíveis ao livre expressar feminino, seus direitos civis e jurídicos eram administrados pelos pais ou irmãos e passados posteriormente, após o casamento arranjado por interesses dos próprios familiares, para seus respectivos maridos.

Por volta de 1900, outras tantas mulheres foram vítimas dessa “caça às bruxas” moderna, pois bastava um desacordo familiar, uma desobediência ao marido, uma gravidez indesejada, um ferimento à moral e aos bons costumes da família para a garota ser encaminhada aos hospícios, principalmente porque a moral da mulher estava diretamente relacionada com a moral da família em uma época na qual “preservar, proteger a virgindade da jovem solteira é uma obsessão familiar e social” (PERROT, 2000, p. 45). E os tratamentos variavam entre torturas físicas e psíquicas de acordo com o nível de agressividade das pacientes.

O exemplo tirado da Revista Brasileira de História, a autora Maria Clementina Pereira Cunha (1989, p. 123), retrata algumas das condições pelas quais muitas mulheres eram internadas nos hospícios da época, através do acesso e análise dos prontuários médicos. Traremos aqui o caso de Eunice, uma mulher de classe média, bem educada e escolarizada, destacando-se no meio acadêmico pela sua “vivacidade intelectual” (CUNHA, 1989, p. 125). Profissionalizando-se como professora e administrando sua vida econômica de maneira autônoma, a professora fora internada no Hospício do Juquery, em São Paulo. Em seu prontuário clínico o analista registrou:

estranhos comportamentos: escrever livros escolares, fundar escolas noturnas para alfabetizar adultos, comprar ‘livros e livros para ler...’ Pior que isso, começava a revelar-se ‘completamente independente’, não admitindo a intervenção de pais ou irmãos em suas escolhas pessoais. (...) tal ‘hiperexcitação intelectual’ é expressamente relacionada com o fato de que, aos 30 anos, Eunice permanecia solteira, tendo rompido anteriormente 2 ou 3 ‘noivados’ apesar dos conselhos paternos (CUNHA, 1989, p. 125).

A autora ainda relata o infeliz, porém, não menos cotidiano desfecho da situação de Eunice que “após cinco meses de internamento, práticas terapêuticas e disciplina asilar, Eunice finalmente cedeu, aceitando voltar à casa paterna para viver o papel socialmente destinado a uma mulher com o seu perfil” (CUNHA, 1989, p. 125).

Contudo, a relação estabelecida entre a loucura e a castidade pode ser remediada, segundo especialistas da época, em detrimento da maternidade e do casamento. Caminho este incentivado pela Igreja para a santificação da mulher, que teria os vapores do útero acalmados pela gravidez, seu comportamento docilizado pelos afazeres do lar e pelos cuidados subalternos ao marido.

Foi durante a Primeira Guerra (1914-1918), movidas pela crise econômica que abatia principalmente a França e a Alemanha, pela escassez de mão de obra e pelos baixos salários dos seus maridos, que as mulheres saíram de suas casas e foram ocupar seus lugares nas fábricas e na indústria têxtil (ISMÉRIO, 1995).

Mesmo lidando com os contínuos assédios dos patrões, com os baixos salários e as longas jornadas de trabalho, a ida da mulher para a esfera pública foi fator de profundas mudanças sociais (VENANCIO, 2001). Além da concedida liberdade e dos direitos femininos, o trabalho nestas indústrias é marcado pelo princípio da luta feminista e pelo sufrágio, assim as mulheres somaram suas histórias e forças militando um movimento político que ganha abrangência mundial até os dias atuais.

O machismo hodierno é velado e sobrevive camuflado nos discursos moralistas de retorno ao ideal de família e fortemente acirrado nos discursos religiosos. Como exemplo, podemos notar como é “comum a menina ser repreendida por ter tido um comportamento arrojado, enquanto o menino é recompensado por isso” (NADER, 2001, p. 110).

O impacto do machismo sobre os homens repercute também em seus corpos de modo que impede o contato com o sensível, com seus medos e receios. Suas fragilidades são mascaradas por um profundo silêncio e desconforto nos embates da vida afetiva.

Esta visão acerca dos valores sociais que homens e mulheres ocupam na contemporaneidade é inteiramente nova. A *desconstrução*, tão significativa e presente nos processos e nas preparações dos atores, está diretamente relacionada à forma como os mesmos se colocam diante da criação, bem como interfere na expressividade corporal, porque não somos seres isolados do mundo.

Saber lidar com esta nova sociedade repleta de diferenças étnica, social e cultural pode ser o caminho para perceber cada vez mais a fundo o ser humano com ética e respeito, principalmente em momentos em que os valores conservadores se erguem com a mesma força, estabelecendo uma forte oposição à liberdade e à variedade de gêneros e de corpos da contemporaneidade.

Reiterando o ponto de vista e os argumentos da autora Schimitt-Pantel (2003), o foco para tal transformação social e cultural, para o esclarecimento e amadurecimento do sujeito, pode estar na educação e no ativismo das manifestações sociais e culturais.

Na história do teatro ocidental podemos notar um abismo bibliográfico de escritos e registros metodológicos acerca da preparação de atores que tem como perspectiva o olhar feminino. Viola Spolin é uma das poucas escritoras a sistematizar uma metodologia teatral publicada em larga escala, principalmente comparada a autores como Stanislavski, Grotowski, Brecht e outros.

Da mesma forma, a sustentação dos estereótipos e a manipulação do caráter das personagens femininas foram muitas vezes feitas sob a ótica do olhar dos dramaturgos. Nem mesmo contemporâneos de Brecht, nos seus teatros políticos, trouxeram o legado feminista para a cena da época, cuja luta já despontava com o movimento da “Revolução Teatral pós-1968” (WANDOR *apud* Miranda, 2008)⁶, que segundo a autora, já direcionava os “assuntos relacionados à mulher e à orientação sexual para a agenda do teatro alternativo”⁷. De modo que,

autoras como Wandor, Sue-Ellen Case, Peggy Phelan e Lynda Hart entre outras traçaram o fenômeno do aparecimento de grupos de teatro feminista como um entrecruzamento entre teatro experimental e movimento feminista em países como EUA e Inglaterra nos anos 1960 e 1970. (MIRANDA, 2008, p. 02).

⁶ Artigo publicado no site: <https://pt.scribd.com/document/321627283/Maria-Brigida-de-Miranda>. Título: Teatro feminista: da pesquisa para a sala de aula. MIRANDA, Maria Brígida de. Acessado em 20/11/2017 às 10 horas.

⁷ Idem.

Traçando um paralelo com a literatura, já que esta serpenteia os liames da pesquisa, convocamos para o nosso diálogo a escritora Virginia Woolf (1882 – 1941). Em seu livro de ensaios intitulado: *Um teto todo seu* (1929), a autora vê-se instigada, pelo sugerido tema *As mulheres e a ficção*, a pensar em diversos desdobramentos discursivos que este tema poderia dar-se. *As mulheres e a ficção* poderia, segundo a autora, “significar mulher como ela é; ou poderia significar a mulher e a ficção que ela escreve; ou poderia significar a mulher e a ficção escrita sobre ela; (...)” (WOOLF, 2004, p. 07).

Virginia nota que o tema *Mulher* era quase que uma obsessão para os homens, tanto na ciência quanto na ficção. Na biblioteca de Oxbridge, “para onde quer que se olhasse, os homens pensavam nas mulheres, e pensavam de formas diferentes” (WOOLF, 2004, p. 37), cientificamente as mulheres eram vistas como seres inferiores, dotadas de baixa capacidade cognitiva, desprovidas de caráter e racionalidade; por outro lado, na ficção, elas eram enaltecidas e apresentavam personalidades marcantes,

(...), podemos até ir mais longe e dizer que as mulheres brilham como fachos luminosos em todas as obras de todos os poetas desde o início dos tempos – Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady MacBeth, Fedra, Créssida, Rosalinda, Desdêmona e a duquesa de Malfi, entre os dramaturgos; entre os prosadores, Millamant, Clarissa, Bechy Sharp, Ana Karerina, Emma Bovary, *Madame* de Guermentes – os nomes afluem à mente em bandos, nem lembram mulheres ‘carentes de personalidade e caráter’. De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poder-se-ia imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. Na realidade, como assinala o Professor Trevelyan, ela era trancafiada, surrada e atirada pelo quarto. (WOOLF, 2004, p. 50).

Capitus, Cassandras, Medeias, Joanas, Mrs Rolands, Noras e tantas outras personagens teatrais de personalidade e força transformadora de si e do mundo, mulheres estas, tão engrandecidas na ficção só poderiam ser na vida real mantidas como um espelho inverso para os homens. Na trama de seu discurso, por entre autores e mais autores, Virginia se deparou com uma variedade de argumentos literários e científicos acerca da mulher, desde a sua estrutura física e anatômica quanto a cognitiva, todas comparadas e relativizadas ao sexo masculino como mediador.

Contudo, a maioria das personagens femininas foi criada por escritores e estão marcadas, de certa forma, pelos extremismos de personalidade, que evidenciam

um caráter pouco confiável; pelos maneirismos femininos, que padronizam a mulher, disseminando esta representação durante séculos na cena teatral.

Se por um lado temos a representação da mulher nos palcos como um modelo normatizador de corpo, de atitude e caráter; fora dos palcos temos um modelo de treinamento de atores e atrizes que predetermina um padrão masculino de expressividade. Até mesmo a neutralidade que se busca em diversas linguagens teatrais, como o teatro de máscara, por exemplo, pode-se dizer que o ideal deste corpo neutro pende para uma masculinidade (ROMANO, 2013). “Grozz (1994) argumenta que a ‘universalidade do corpo’, subtendida nessa ideia de neutralidade, de fato, oculta a supremacia do corpo masculino enquanto norma de referência para as formas de representação” (ROMANO, 2013, p. 104).

Essa cultura de comparação entre os gêneros e de instituir um modo operante masculino como referência está de inúmeras maneiras incorporada também nas práticas de treinamento dos atores, formuladas pela perspectiva do olhar masculino, no qual “algumas das mais reconhecidas abordagens de treinamento de atores reutilizam a tradição militarista presente nas práticas físicas, com vistas à geração de um corpo expressivo” (MIRANDA, *apud* Romano, 2013, p. 105), e “priorizando a construção de um corpo contaminado pelas formulações sobre prontidão, combate e resistência” (ROMANO, 2013, p. 104).

Algumas das práticas de treinamento, bem como algumas metodologias de ensaio, que valorizam mais a racionalidade, foram incorporadas aos nossos modos de existência por meio do discurso cientificista e conduzem a uma docilização⁸ do corpo (ROMANO, 2013). Deste modo, um corpo dócil pode ser identificado como um corpo estéril para a criação uma vez que a supremacia da racionalidade automatiza os movimentos e os sentidos, bloqueando os canais para o sensível e para o criativo. Para Lucia Romano

a docilidade do corpo opera em nome da melhora da capacidade expressiva, numa fisicalidade construída que determinará mudanças na compreensão do ator sobre seu próprio corpo, na comunicação entre as corporeidades de um elenco e deste com os espectadores. Da mesma forma, empreende mutações nas inter-relações dos criadores, no uso do espaço e na forma como o ator considera a arte da atuação (2013, p. 106).

⁸ Referência ao conceito de “corpos-dóceis” gerenciado por Foucault.

As questões de gênero permeiam nosso tempo e esbarram em territórios múltiplos de pesquisa e nas demandas de manifestação de re-existência política das minorias. Nas artes elas encontram os meios de empoderamento, de voz e corpo, de questionamentos e desconstruções de padrões de obediência e docilização do sujeito. Onde mais essas manifestações poderiam ser mais potentes do que nas artes e nas academias? Talvez por isso, podemos observar uma crescente censura às artes, às potencialidades do corpo, e da mesma forma, um sucateamento das instituições públicas de pesquisa e educação nos tempos de crise.

Portanto, é possível pensar a poética de treinamento do ator sob a perspectiva das discussões sobre gênero e feminismo? A desconstrução dos mecanicismos a qual esta presente pesquisa se propõe na prática, não tem, portanto, uma busca à neutralidade corporal, nem mesmo a uma busca pela neutralidade de gênero aplicada na preparação corporal dos atores, pois, acredito que “qualquer procedimento que busque levar em conta as diferenças de sexo precisará duvidar do corpo neutro e considerar a multiplicidade de corpos” (ROMANO, 2013, p. 110).

Nesta perspectiva procurei valorizar, dentro do processo de preparação corporal dos atores, a ativação das potencialidades de cada um, conduzindo as práticas para o lugar do autoconhecimento do corpo como um todo, sendo ele, físico, mental, mas também emocional e espiritual, trazendo à tona procedimentos que valorizassem o sensível e a comunhão dos atores com os espaços e a natureza.

Assim, como afirma a autora Lucia Romano, “ao lado da hipervalorização de um modelo corporal masculino, a desatenção para os aspectos de gênero negligencia a ideia do treinamento enquanto oportunidade para a constituição do sujeito, em sua integridade e especificidade” (2013, p. 104).

2.2 – A RECUPERAÇÃO DO CORPO-ALMA NAS ARTES

Com a *Dança Serpentina*, apresentada em 1892, a dançarina norte americana Loïer Fuller inaugura uma perspectiva inovadora no campo da dança moderna, ampliando noções perceptivas e estados corporais por meio de experiências sensoriais provocadas pelo fluxo contínuo de movimentos.

A bailarina utilizava recursos de luzes coloridas refletidas em si, a fusão das cores em contato com o seu figurino e com os seus movimentos contínuos, provocava uma sucessão de imagens pulsantes que despertava os sentidos do espectador.

Segundo Annie Suquet (2011, p. 512), é a partir das pesquisas de Loïer Fuller que “vem à tona a ideia de corpo dançante como corpo vibrátil” e que “a percepção do corpo, mais precisamente do corpo em movimento, achar-se-á por isso fundamentalmente modificada”. A autora destaca a importância das pesquisas de Fuller no âmbito da dança do século XIX e reflete a apresentação de sua *Dança Serpentina* da seguinte maneira:

O espetáculo teve uma recepção tão vasta, e teve também um poder tão vasto para suscitar a metáfora, que a dança da pioneira assume jeito de sintoma. Loïer Fuller toca e enfeixa efetivamente certos desafios dos mais vivos e perturbadores da experiência sensorial da virada do século XIX (SUQUET, 2011, p. 509).

Essas questões sensoriais estavam ligadas à ideia cinestésica de despertar o espectador de uma letargia sensorial proveniente do mecanicismo da época, criando um espaço de experiência repleto de signos e imagens através do movimento no espaço. A bailarina agrega em suas pesquisas os efeitos da iluminação, das cores e de como esses elementos podem interferir nos aspectos perceptivos do indivíduo, provocando efeitos de ilusão óptica onde a forma da bailarina se transmuta em efeitos rodopiantes e sucessivas imagens hipnóticas, “uma fantasmagoria luminosa” (SUQUET, 2011. p. 510).

Loïer Fuller se encanta com o poder deste novo elemento recém descoberto no mundo das artes, investigando profundamente os efeitos plásticos e o poder cinestésico provocado pela luz e pelas cores.

Para a historiadora Casini Ropa (2014, p.50) a *Dança Serpentina* ou a ‘dança da luz’, “ainda que em nível de sugestão estética, impôs a ideia de movimentos como criador – animador do espaço e fonte de beleza e animação”.

Momento profuso na história da dança e nas pesquisas corporais que foi fortemente representado também pela bailarina norte americana Isadora Duncan. Isadora inclinou-se às pesquisas sobre o corpo de forma autêntica, desafiando os padrões de corpo e movimento há muito fixado nas raízes do balé clássico criando, a partir da escuta do seu próprio corpo, outros caminhos corporais que a levariam ao encontro da sua vontade de movimento e do seu modo de se expressar.

A partir da cisão feita entre os cânones acadêmicos ela desenvolve uma metodologia de trabalho baseada nos elementos da natureza e na expressão corporal particular de cada indivíduo, buscando as naturalidades do movimento dançado e também uma liberdade corporal que acessava conteúdos emotivos do intérprete, extrapolando a esterilidade da técnica clássica (SUQUET, 2011).

Tal liberdade era notada inclusive na sua imagem, que remetia às estátuas gregas com seus véus e túnicas que deixavam transparecer a nudez e a carnalidade de um corpo real e disponível para o movimento (ROPA, 2014). A sua metodologia era fortemente embasada e consistente. Convencida de que todo movimento tinha uma origem fisiológica e emocional, suas pesquisas percorreram rastros de uma escuta corporal intensa crendo que no impulso interior estava a chave de todo movimento (SUQUET, 2011).

A influência de suas teorias acerca da origem e da escuta corporal refletiu em diversos pensamentos sobre a expressividade do corpo nos anos seguintes e guiou toda uma geração empenhada em ampliar os conceitos da expressividade na dança e nas pesquisas acerca das potencialidades do corpo.

Na virada para o século XIX, a “rítmica”, desenvolvida por Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) propõe um mergulho nas dinâmicas de movimento que contribuiria para o desenvolvimento integral do corpo humano.

Seu método tido como instrumento pedagógico para a educação musical tem como foco o corpo em sua totalidade, visto que a aprendizagem musical tem maior eficácia associada ao envolvimento integral com o ritmo corporal do aluno. Esta percepção vem colaborar com a ideia de que da exploração das questões corporais aflora a percepção como fator proveniente de um registro muscular.

Dalcroze afirma que “o movimento corporal é uma experiência muscular, e essa experiência é apreciada por um sexto sentido – o ‘sentido muscular’” (DALCROZE apud SUQUET, 2011. p, 515), posteriormente nomeado como propriocepção. Ele elabora um sistema completo de ensino aprendizagem por meio da

aplicação de exercícios rítmicos que suscitam todo tipo de registros emocionais e estéticos, chamado “euritmia”.

A sua técnica indica que o aprendizado e a experiência passam pelos registros da tonicidade muscular, portanto, pelo sistema cardiovascular e pela respiração, levando a percepção humana a um estado corporal.

É neste terreno de investigações acerca da mobilidade, da recuperação do gesto e da reintegração entre corpo e alma que se constituem práticas e teorias aplicadas de forma pedagógica ou exploradas esteticamente nos palcos pelos bailarinos e atores da época no limiar dos séculos XIX e XX.

O pensamento sobre atividades expressivas caminhou por dois aspectos: um voltado para os artistas e outro direcionando suas práticas pedagógicas para a formação de indivíduos que compõem a classe dos trabalhadores e jovens proletários.

No início do século XX, ao mesmo tempo em que o mundo passava por uma grande guerra, avanços tecnológicos guiavam o desenvolvimento da globalização do conhecimento, assim foi possível a inserção da cultura europeia em diversos países, inclusive no Brasil⁹.

Entretanto, se por um lado a guerra estancou momentaneamente a produção artística, sobretudo na Alemanha, decorrente dos exílios de artistas e teóricos, por outro lado ajudou a disseminar seus pensamentos pelo mundo.

Em sua trajetória pela dança, o húngaro Rudolf Laban (1878 – 1958) protagonizou na Alemanha um estudo minucioso do movimento. Foi um dos fundadores da manifestação corporal como uma linguagem, desenvolvendo um sistema de pesquisa e análise do movimento.

A expressividade em nível teatral incorporada na dança ganha cada vez mais ênfase. A interpretação e a expressão corporal dos bailarinos são tão fundamentais quanto a técnica, tornando-os intérpretes e não apenas reprodutores eximes de movimentos codificados. De modo que a exploração das possibilidades de gestos e movimentos corporais indica a investigação dos caminhos da interpretação na dança.

⁹Cabe ressaltar que os profissionais da arte gráfica da editora do Globo eram, na sua maioria, de origem alemã e estavam diretamente ligados ao que acontecia na Alemanha em termos de novas tendências. As experiências naturistas, da ginástica rítmica e da vilegiatura marítima praticada na Alemanha desde o final do século XIX também eram praticadas pelas comunidades teuto-brasileiras do Rio Grande do Sul, especialmente a mais moderna: Porto Alegre. Clubes esportivos e escalas teuto-brasileiras ofereciam uma paleta variada de atividades e ginásticas, cuja orientação do corpo atlético era válida para crianças de ambos os sexos. (SCHOSSLER e CORREA, 2011, p. 55)

Rudolf Laban reconhece que o corpo do ator e do bailarino deve estar conectado com o “saber sentir” (LAUNAY *apud* SUQUET, 2011, p. 525). Seu método visa reavivar os sentidos através de improvisações. Rompendo com os hábitos de movimentação cotidiana, as improvisações conduzem o corpo para um estado de atenção intensificada e propícia para a criação artística.

Annie Suquet (2011, p. 526) afirma que “levada a suas consequências últimas, a improvisação abre portas para uma perturbação proprioceptiva, uma embriaguez cinestésica onde se perdem as referências, reavivando disposições motrizes adormecidas”. A partir da improvisação o fluxo de movimento e a consciência se unificam aproximando as manifestações do corpo e da alma. Sua técnica tinha uma mistura de “teorias evolucionistas e esoterismo” (SUQUET, 2011, p. 526).

Laban acreditava que o acesso ao fluxo constante de movimentos por meio das improvisações ativasse uma válvula inconsciente da mente que nos traria à tona memórias ancestrais; sobre este conceito a autora Annie Suquet (2011, p. 527) aponta “que desenterrando gestos ou ritmos, o bailarino encontraria necessariamente estados de consciência perdidos. Estados de matéria, estados de corpo, estados de consciência formariam apenas um só e o mesmo tecido”.

Assim como outros pesquisadores do movimento, Laban acreditava que o movimento interno do corpo regido pelas sensações e emoções reflete no impulso exterior do movimento, por isso “não há modificação na tonicidade do corpo sem mudanças do estado emocional e vice-versa” (SUQUET, 2011, p. 529). Há uma troca constante entre os espaços internos e externos, inclusive na relação dinâmica de equilíbrio com a gravidade.

Tanto o deslocamento do corpo no espaço quanto o esforço são elementos definitivos para possibilitar e qualificar o movimento ativando a consciência corporal. Esses princípios desenvolvidos por Laban encontram reverberações nos pensamentos contemporâneos do filósofo José Gil (2001, p. 26/27), quando afirma que

A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se nele. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos subtis que atravessam os órgãos. Assim, o sistema-corpo em equilíbrio <<contém>> espírito.

O equilíbrio está vinculado à capacidade de concentração no corpo, em cada gesto, em cada movimento. Porém o equilíbrio não é uma constante estável e sim “é o conjunto de movimentos que cria o equilíbrio” (GIL, 2001, p. 26). Sobretudo, a troca alquímica entre o ‘dentro e fora’, entre os espaços internos e externos onde o movimento se torna dança.

Para o coreógrafo Merce Cunningham (1919 – 2009)¹⁰, até mesmo os movimentos guiados por um fluxo cinestésico que partem da improvisação são frutos de uma consciência condicionada pelo automatismo e pelos clichês corporais. Para romper com o automatismo, Cunningham toma a aleatoriedade como parceira em suas teorias e práticas sobre a dança.

Sua metodologia consiste na desconstrução de movimentos condicionados, ele propõe uma desarticulação aleatória dos membros do corpo utilizando-se de jogos de azar e lançamento de dados a fim de “perturbar os circuitos perceptivos” (SUQUET, 2011, p. 532).

Ele busca no vazio e no silêncio os motores para o movimento. Este estado corporal do bailarino é intitulado por ele como o ponto zero, de onde podem dar vazão às possibilidades do acaso e uma “abertura, portanto, a outros movimentos possíveis ainda não explorados. (...) A técnica Cunningham oferece o máximo de autonomia às partes do corpo” (GIL, 2001, p. 34/35).

A proposta de um silêncio como método para o estudo do movimento reflete também na capacidade soberana da arte da dança independente da música. Cunningham em sua parceria com o compositor John Cage constroem um sistema de aleatoriedade e vazios entre corpo, movimento e música (GIL, 2001, pág. 47/48).

O dançarino Steve Paxton (1939)¹¹, integrante por três anos da companhia de Merce Cunningham, apropria-se de alguns conceitos desenvolvidos pelo coreógrafo, como a noção de gravidade como fonte motora do movimento, e reelabora uma nova forma de dança aliadas aos preceitos de peso, gravidade e reciprocidade entre os bailarinos.

¹⁰ Merce Cunningham bailarino norte americano criador da postmodern dance.

¹¹ Steve Paxton é dançarino e durante um tempo ele foi aluno integrante da pesquisa de Merce Cunningham. Em sua pesquisa pessoal ele criou da técnica de Contato Improvisação em meados dos anos 70 nos EUA. Esta linguagem conhecida e difundida pelo mundo todo baseia-se no contato físico entre dois ou mais corpos em movimento, onde o centro gravitacional é compartilhado na dinâmica entre os partners.

Se para Cunningham os bailarinos traziam um centro de gravidade praticamente dominado, corpos esguios e “auto-suficientes”, para Paxton o centro gravitacional era partilhável no contato entre dois corpos.

Opondo-se a muitos padrões da sua vivência na companhia aonde havia sido bailarino, Paxton propõe a dança Contato Improvisação, a qual nasce no contexto histórico e político dos anos 60, arraigada de uma filosofia de retorno ao coletivo, ao contato com a pele, à harmonia com estímulos sensitivos e perceptivos.

A queda é uma constante bem como os movimentos ininterruptos vivenciada em sua dança. Além de sua formação clássica e na dança moderna, em sua pesquisa estão abarcadas técnicas de Yoga, Aikido e Tai Chi Chuan, para o bailarino, “uma vez que você tem isso, uma vez que as pessoas entendem como rolar e cair, abre-se um espaço muito grande para alto nível energético, interações altamente dramáticas” (NEDER, 2010, p. 04).

O Contato Improvisação extrapola os modelos estabelecidos na dança. Ambos os sexos podem assumir o mesmo papel, extingue-se a hierarquia do que é permitido para homens ou mulheres, imersos na troca de contato e movimentos improvisados não há uma hierarquia de gestos nem de partes do corpo, estando sempre disponíveis ao fluxo e ao tato.

Há sim, uma disponibilidade de entrega, contato corporal e fluxos de movimentos que variam dinamicamente numa “partilha gravitacional”. Não se tem uma coreografia montada ou pré-estabelecida, a dança acontece no instante presente e as apresentações são experiências coletivas de encontros chamados *Jam Sessions*.

Nelas, a interação entre os bailarinos se dá na medida em que acontece uma escuta corporal sensível. Em uma entrevista Steve Paxton relata a sua visão sobre o que seria para ele uma dança total:

Steve Paxton: Bem, eu vou tentar descrever qual seria minha dança ideal. É aquela em que os parceiros se aproximam para se tocarem e passam os primeiros 20 minutos praticamente sem mover-se. Apenas tocando-se levemente. Durante 20, 25 minutos...

Fernando Neder: Digamos meia-hora, para arredondar. [Risos]

SP: Então começam a mover-se muito, muito devagar. E seguem o mais intimamente possível através desse ponto de contato. A essa altura já podem estar tocando-se em qualquer parte. Mas extremamente lento.

FN: Como o Butô?

SP: Mais lento. [Gargalhadas]

FN: Como a Lua ao redor da Terra...

SP: Quando acham as “micro-danças” um do outro e quando começam a ficar treinados nessa velocidade que é mínima, como centelhas de movimento ao

redor do corpo, então podem começar a dançar com esse tamanho de movimento, que é mínimo (NEDER, 2010, p. 4).

O CI surge como uma filosofia de vida, dar peso e receber peso, dar leveza e receber leveza, estar em contato e sentir o tato, o ritmo em comum dos parceiros que guiam reciprocamente cada etapa de transformação do movimento.

A música também influencia o pulso harmônico do fluir coreográfico, ela tem sua importância no jogo entre pesos e contra-pesos. Doa-se cores e nuances variados a cada experiência dançada. O contato com a pele estimula os sentidos possibilitando a associação entre afeto e mobilidade. Para Anzieu (2010, p. 39)

a civilização ocidental contemporânea é marcada pelo massacre dos equilíbrios naturais, a desterritorização do meio ambiente, a ignorância das leis da vida. Não é igualmente por acaso que o teatro de vanguarda dos anos sessenta se fez um teatro de gesto e não mais de texto, que o sucesso dos métodos de grupos dos EUA a partir desta mesma época, e na Europa em seguida, deve-se não mais às mudanças verbais inspiradas no procedimento psicanalítico das associações livres, mas aos contatos corporais e às comunicações pré-verbais então instauradas.

Neste contexto de trocas pungentes entre o corpo e a mente, o movimento e a emoção, florescem possibilidades de interação nas artes do corpo, promovendo um transbordamento entre os limites territoriais da dança e do teatro.

Desde Mary Wigmann (1886 – 1973), Martha Graham (1894 – 1991) e outros estudiosos do movimento que temperaram as técnicas corporais com a dramaticidade teatral, o hibridismo assume seu posto de vanguarda nas artes e ganha contornos mais expressivos nos corpos tanto dos atores quanto dos bailarinos.

A mistura entre a dança e o teatro dá-se à medida que uma nova poética de criação artística é germinada. Dessa relação nascem certas características como: a dramaticidade, a presença de uma narrativa e diálogos na dança. Porém essas relações entre a dança e o teatro não são fixas, elas são recriadas e reinventadas a cada instante no fazer artístico.

O movimento corporal modifica e preenche o espaço tecendo a dramaturgia a partir das densidades, levezas, intenções, pausas, suspensões, dilatação do tempo, deste modo o ator/bailarino estabelece um lugar comum entre ele e o público.

A autonomia concedida ao ator e ao bailarino é estimulada pelas metodologias aplicadas nas criações artísticas e o corpo é o ressonador desses efeitos. O corpo é “o laboratório de todas as experiências” (SILVA, 2001, p. I), ele torna-se foco de pesquisas técnicas e afetivas.

Para a pesquisadora e dançarina, Pina Bausch¹² (1940 – 2009), é o desejo que transborda o gesto, “qualquer coisa que passa entre a fala e o silêncio é o murmúrio do corpo que compõe seu sentido irradiante” (GIL, 2001, p. 218).

Em sua metodologia de criação Pina transcende a técnica. Sua obra caminha no hibridismo de linguagens sendo difícil nomear suas peças como dança, teatro ou performance. Elas são o respiro das pulsões humanas, “é como se o método Bausch fizesse vir à superfície camadas de emoção e sentimentos que nenhum outro tipo de movimento (...) consegue alcançar” (GIL, 2001, p. 216).

Paradoxalmente cada peça pode ser interpretada pelo público sob vários ângulos, nunca quer dizer estritamente uma única coisa. Suscitam formas, cores, texturas e densidades capazes de criar infinitas metáforas.

O processo de criação direcionado pela bailarina e coreógrafa Pina Bausch ativa a memória no campo da afetividade por isso suas danças são repletas de transbordamentos e intensidades.

Durante o processo a coreógrafa elabora perguntas para seus bailarinos, como disparos para uma primeira etapa do trabalho. Cada bailarino pode responder essa pergunta da melhor maneira, com o corpo ou com palavras e são dessas respostas de nascem cada espetáculo. São pontos de partida para a criação e que também ativam nos bailarinos o que há de mais profundo em suas camadas musculares.

Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afectos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço. Forma-se uma atmosfera não-verbal que rodeia toda linguagem. Quando Pina Bausch propõe ternura como palavra chave, desperta nos seus bailarinos essa camada atmosférica não verbal (GIL, 2001, p. 218).

¹² Pina Bausch (1940-2009) foi dançarina e coreógrafa alemã pesquisadora intensa das manifestações corporais trazendo para sua obra o diálogo com as linguagens da dança, do teatro e da performance.

Esse processo desperta o que há de mais sensível e humano de cada pessoa, um abismo. Trazem à tona questões pertinentes ao ser humano, às suas relações e conseqüentemente mostram quais são as perspectivas sociais da contemporaneidade.

Suas obras, portanto, são engajadas. Entre a dança, o teatro e a performance, elas são apresentadas também em espaços alternativos e públicos. O corpo dos bailarinos é visto por uma paradoxal beleza estética, algumas vezes o que se destaca são gestos e repetições que tornam-se brilhantemente grotescos, gerando um corpo político e com uma linha de tensão permanente entre os bailarinos e o público.

Ao longo da história podemos observar o movimento de aproximação e distanciamento entre o corpo e a alma, questões acerca da origem do movimento nos conduz aos desejos, afetos e intensidades, que por sua vez não deixam de ter relação com o espaço externo. É este dentro-fora, esta instabilidade que des-equilibra e faz surgir novas danças e novas formas de interação com o mundo.

PARTE III
TREINAMENTOS

3.1 – OS PASSOS DA ANÁLISE: Reflexões sobre o sujeito-corpo-objeto.

Quando me proponho a refletir acerca da dramaturgia corporal, do treinamento e da preparação corporal dos atores, desafio-me a vasculhar nos amontoados inertes da mente o que compõe a minha formação enquanto atriz.

Remexendo a poeira já incrustada de alguns dogmas e pensamentos que se articulam entre os meus, já não consigo distinguir a legitimidade e a autoria de cada um, perco-me em conceitos e mergulho no caos da memória. Mas como nos alegra a alma lembrar que “gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar” (SARAMAGO, 1998, p. 26)! Vamos, então, deixar que as palavras e as coisas façam seus sentidos nos afetos que movem cada passo desta caminhada pela arte e pela vida. E me perdoem os grandes estudiosos da cena se lhes roubo arestas de pensamentos, elas agora se somam à perspectiva desta caminhada.

Percebo, pois, que neste lugar de afetos e decisões que tomamos ao percorrer a carreira artística não há uma distinção ou qualquer demarcação precisa entre a vida e a arte, há o que compõe o corpo: sua história, suas escolhas e trajetórias. Neste sentido o teatro acontece como um sintoma, desenvolve-se como um *contágio* e atinge-nos como a *peste*¹³. Esse sintoma pode ter origem na ancestralidade quando um impulso interno nos guiava nas vias do ritual, em uma ligação direta com os deuses no limiar entre o sagrado e o profano.

Sendo então o teatro um acontecimento tão próprio do ser humano, tão orgânico e visceral a ponto de arrebatá-lo o corpo e a alma com uma força quase sobrenatural e de emergência, pois é assim que o sinto, qual seria a necessidade do treinamento? Qual seria o sentido de preparar um ator ou uma atriz para algo que faz parte de sua natureza? Será que nos distanciamos da nossa origem ritual de encenação e se assim for, igualmente nos distanciamos de nós mesmos? Enfim, treinar o quê para atingir qual objetivo?

Neste lugar de inúmeras indagações Antonin Artaud (1896 – 1948) nos revela uma pista ao declarar que o ator é o *atleta afetivo*¹⁴. O atleta é um profissional do

¹³ Conceitos apropriados da obra *Teatro e seu duplo* (2006), de Antonin Artaud.

¹⁴ Termo conferido por Antonin Artaud em seu livro *O teatro e seu duplo*, no qual traça o paralelo da arte do ator como “atleta físico” e ao mesmo tempo o considera “como um atleta do coração”, pág. 151.

desporto que treina para atingir a mais alta performance dentro da sua especificidade esportiva e para cada modalidade treina-se até atingir a destreza pretendida, certo?

Desta forma, a habilidade do ator seria encenar, encenar por sua vez reúne inúmeras ações, entre elas o preparo físico e, principalmente, o trabalho sobre suas emoções e intensidades.

Seria então o caso de articular um pensamento acerca do treinamento das emoções e das intensidades corporais? Porém, apesar dos sentimentos e das emoções compõem substancialmente nosso ser, definir de forma extremamente relevante nossas decisões, delinear nossos traços de personalidade e de interação, no dia a dia nem sempre estamos à vontade para expor nossos sentimentos ou estados emocionais de forma legítima. Algumas vezes demonstramos uma emoção contraditória ao que sentimos, incorporamos clichês e reproduzimos doxas corporais¹⁵ de modo a limitar nossas relações e interações com o outro e com o meio.

Para o ator, a comunicação e a relação com o outro é fundamental, tanto com o seu parceiro de jogo quanto com o público visto que são componentes essenciais do acontecimento teatral. Nesta relação simbiótica, a verdade - ou *fé cênica*¹⁶ como foi pontuada por Constantin Stanislavski (1863 – 1938) -, estabelece o fio de conexão entre os presentes, afinando percepções que envolvem todos no aqui e agora. Neste caso, os lugares comuns, ou clichês, ludibriam a intenção verdadeira da cena e o ritual perde seu sentido de transformação. É neste território movente que surge o direcionamento prático na construção de uma preparação corporal potente e cheia de vida.

Essas indagações surgem na presente pesquisa como rastros que auxiliam e estimulam as ações e reflexões acerca do tema. Pensar uma dramaturgia do corpo nos conduz a relações profundas consigo mesmo, movem camadas de afetos que à priori são mais sentidas do que compreendidas, são mais percebidas do que dominadas e apontam muitas vezes para o lugar da abstração e da subjetividade.

¹⁵ Segundo Ferracini as “doxas seriam as opiniões já formadas, uma plataforma preconcebida de intenções e afetos de mundo. Pensemos que as doxas podem ser refeitas a todo tempo; as ‘opiniões’ seriam reconstruídas, em uma reorganização constante delas mesmas”, p. 40.

¹⁶ A *fé cênica* é um conceito desenvolvido nos estudos de Stanislavski onde o ator deve transmitir o máximo de verdade acerca daquilo que está determinado em suas ações, nas palavras do autor, “a verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas” (STANISLAVSKI, 2013, p. 169).

3.2 – VISÕES GERAIS SOBRE A PRÉ-EXPRESSIVIDADE

O treinamento e a preparação corporal de atores e bailarinos sempre estiveram de alguma forma ligados com uma intensa pesquisa e observação de si mesmos e dos sentidos como matéria prima a ser trabalhada na pré-expressividade.

Sobre o viés do trabalho do ator e da dramaturgia do corpo, abordaremos aqui alguns traçados que iluminam as questões da corporeidade e da preparação corporal do ator na mediação da cena contemporânea.

A pré-expressividade foi descrita por Eugênio Barba (1936) como algo que antecede a expressão, antecede a cena. Segundo o autor, quando um ator se apresenta para a plateia esta identifica a qualidade de suas expressões como se sentissem tocadas por elas, porém, para o ator adquirir as qualidades e as intensidades na medida para a composição de suas ações seria necessário um treinamento pré-expressivo.

Nesses treinos os atores articulam conhecimentos e práticas que compõem o seu corpo em nível energético e cinestésico ampliando seu estado de *presença* no palco. Nas palavras do autor, “o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o modo que o ator pode tornar-se uma presença que atua imediatamente na atenção do espectador, é o nível pré-expressivo” (BARBA, 1995, p. 188).

Na pré-expressividade o ator utiliza princípios para alcançar um corpo em estado de vida pulsante e atingir uma presença cênica vibrante, assim o ator articula meios de trabalhar alguns elementos da técnica e organicidade do corpo e da voz independente de outros elementos externos quer seja o texto, personagem ou composição de cena.

É, portanto, no nível pré-expressivo “que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença e a manipulação de suas energias” (FERRACINI, 2003, p. 100).

Dentro do conceito de pré-expressividade, Eugenio Barba agrega outros princípios como o *corpo dilatado* e o *corpo extracotidiano*, que seriam os pontos primordiais no trabalho interpretativo no palco.

Para fora dos palcos em meio à trivialidade cotidiana nossos corpos buscam evoluir suas ações de maneira econômica, sem muitos investimentos de esforço e energia por isso a maioria de nossas ações é conferida por gestos provenientes dos membros periféricos e alguns códigos corporais permanecem no registro do senso comum facilitando a interlocução diária entre as pessoas.

Para o ator em estado de trabalho, tanto em ensaios, nas preparações e também durante as performances, a situação se inverte, os níveis energéticos e de esforço devem atingir um estado ampliado aferindo maior consciência de si e desconstruindo doxas corporais.

A preparação do ator de modo geral visa superar esses lugares comuns carregados de clichês que sobrecarregam de cansaço e peso desnecessários à atuação. Os sentidos tornam-se dormentes e o corpo se dociliza pelos hábitos e pelos mecanismos cotidianos que, proferidos rotineiramente através dos dispositivos sociais, protocolarizam os gestos e sustentam os doxas corporais e mentais.

Esses lugares rotineiramente reafirmam um campo estéril na criação onde mecanicamente caímos na armadilha dos vícios sociais de comportamento. Para ir além, o trabalho do ator aponta uma *práxis* direcionada à conscientização corporal com vistas à desconstrução desses clichês e hábitos mecanizados, prevendo um renascimento do ator através do autoconhecimento e da transformação de si a todo instante. A dilatação corporal e o corpo extracotidiano sobre o qual Barba se refere em suas práticas buscam ocupar um lugar de recriação dos gestos, garantindo, entre tantas coisas, a presença cênica.

Circundando as performances teatrais do Oriente e do Ocidente, Eugênio Barba desenvolve uma vertente de pesquisa intitulada Antropologia Teatral juntamente com o núcleo de estudos de atores do Odin Theater. O grupo, fundado em 1964, em Oslo, na Noruega, e transferido para a Dinamarca em 1966, onde atua hodiernamente na criação de espetáculos e na concessão de cursos e oficinas pelo mundo a fora tornando-se referência nos estudos sobre o trabalho do ator.

Seus 33 membros são provenientes de diversos países e dessas bagagens culturais somam-se saberes que agregam as mais variadas pesquisas de maneira renovadora.

A Antropologia Teatral visa, entre tantos aspectos, o trabalho do ator à luz da consciência do corpo como um todo - influenciado e influenciador biológico, histórico, político e cultural, deste modo, é “o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (BARBA, 1995, p. 08).

As técnicas articulam-se para além dos preceitos habituais, extrapolam a dinâmica do cotidiano e ampliam as intensidades corporais e relacionais, canalizando as potências criativas dos atores em campo fértil e inovador. Barba ressalta que todo hábito gera uma técnica, ou seja, tudo que fazemos no dia a dia é referenciado por um modo operante que se dá repetidas vezes tornando-se uma técnica cotidiana.

O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana (BARBA, 1995, p. 227).

Na técnica extracotidiana o ator busca um movimento interno, uma nova relação estrutural do seu corpo com as suas emoções. Todo movimento parte do impulso interno que ganha proporções expressivas. Segundo o autor esses impulsos internos partem da coluna vertebral e alteram o equilíbrio levando o ator à criação de uma estrutura corporal diferenciada. Assim a lógica das ações é deslocada do habitual e novas possibilidades de movimentação e de ações podem surgir.

Deste modo, cria-se o corpo *extracotidiano*, no qual o ator sente a ampliação perceptiva de si, sente o estado de dilatação e expansão que ilumina a presença dele no espaço, como o próprio nome diz, cria-se um corpo que vai além das possibilidades cotidianas.

Dentro dos procedimentos investigados por Eugênio Barba, a expansão criada no interior do corpo pode ser estimulada através de exercícios de oposição, em que os membros do corpo trabalham direções opostas uns aos outros. Essa técnica gera

um estado de tensão corporal por meio de uma *dança das oposições* e a expansão das ações cria uma atmosfera de amplitude e presentificação do corpo no espaço.

As intenções ampliadas no espaço desconstruem os automatismos cotidianos do corpo ao mesmo tempo em que expandem a atenção do ator construindo para si um corpo mais atento, poroso, dilatado e em estado de presença, um corpo integrado.

No estado de presença cênica o ator estaria iluminado, suas ações e movimentos estariam ampliados aos olhos do espectador, pois a integração entre o corpo e a alma confere concentração e inteireza de si no instante da atuação, ou seja, um corpo presente.

Outros nomes se destacam por terem em suas experiências corporais uma visão de re-união entre corpo e alma como a fonte pré-expressiva do ator. Surgidos em áreas diversas de pesquisa do corpo e suas potencialidades, eles desenvolvem práticas e teorias que vão influenciar pesquisas posteriores nas artes. Entre tantos, destaca-se aqui o teórico francês e pesquisador do movimento e harmonia corporal François Delsarte (1811 – 1871).

Delsarte investigou a fundo a origem da expressividade do corpo e dos gestos, sistematizou e experimentou seu método conhecido como “sistema de estética aplicada” voltado para a arte da oratória e posteriormente para o teatro e para o ensino da expressividade. Sua pesquisa, bastante solitária e empírica buscava desconstruir padrões sociais de movimento arraigados na gestualidade do corpo europeu do século XIX, “um corpo ordinário que estava se constituindo através de um padrão, o padrão industrial, altamente econômico e igualmente inexpressivo” (MADUREIRA, 2002, p. 06), dividido e desarticulado à maneira mecanicista da época.

A expressividade apontada por ele pretendia a recuperação da integridade corpo e alma, o gesto era trabalhado no nível da pré-expressividade. Suas matrizes originais estão articuladas em exercícios com a respiração, relaxamento, tensões musculares, espacialidade e ritmo, pontos que se tornaram referências importantes no prumo das artes e na dança alemã posteriormente (ROPA, 2014, p. 48).

Além desses, outros elementos compunham o seu sistema como “postura e equilíbrio harmônico; (...); exercícios para a desenvoltura das articulações e da coluna

vertebral; atitudes de pernas; caminhadas; movimentos espiralados de sucessão; atitudes expressivas” (MADUREIRA, 2002, p.30).

Na composição de seu sistema, Delsarte se apropriou da observação do comportamento humano em variadas fases da vida. Diversos espaços e situações lhe davam pistas para um mergulho cada vez mais profundo na alma humana. O desenvolvimento de sua metodologia era guiado pelo estudo minucioso da fisicalidade gestual e fora desenvolvido basicamente no empirismo.

Delsarte não deixou publicações a respeito de seus métodos, salvo algumas palestras realizadas em escolas de artes e teatro. Era durante esses encontros que o professor abria seus estudos e apresentava seus conceitos bases do método da Estética Aplicada. Nele desdobra-se o raciocínio a partir de relações triangulares:

Sempre obsessivo em encontrar relações triangulares em todas as coisas, Delsarte esclarece que a filosofia da arte possui três ordens: a Metafísica, relacionada a vida, origem da Semiótica; a Física ou Anímica, relacionada ao espírito, origem da Ontologia e Fisiológica e Física, relacionada a alma, origem da estética. Também possuía obsessão pela forma, localizada em sua clássica dualidade: forma e conteúdo; substância e essência; sujeito e objeto; pensamento e ação; e finalmente corpo e alma (MADUREIRA, 2002, p. 17).

Mesmo com poucos registros teóricos, sua pesquisa teve forte influência e continuidade nos caminhos de alguns de seus discípulos e estudiosos como Steele MacKaye que destinou seus estudos da Estética Aplicada para a formação de atores e cantores. Também sua aluna, Geneviève Stebbins se apropriou dos estudos de Delsarte e desenvolveu seu próprio método de formação e educação corporal destinado às mulheres americanas durante os anos 70 no século XIX. Posteriormente sua técnica imersa em conceitos delsartianos fora vivenciada e incorporada por Loïer Fuller (1862 – 1928), por Isadora Duncan (1877 – 1927) e Ruth Saint Denis (1879 – 1968), três importantes nomes da dança moderna (MADUREIRA, 2002).

A expressividade associada ao movimento devolvia para a dança e para o teatro a alma e a vivacidade, opondo-se às tradições do balé clássico e do teatro representativo vistos até então.

Delsarte também influenciou a prática teatral, que estava às vésperas de uma reorganização, de uma re-fundação, onde o homem e seu corpo passariam a ser tomados como instrumento linguístico por excelência, escapando da tradição dramaturgicamente clássica da representação (MADUREIRA, 2002, p. 32).

O objetivo principal da Estética Aplicada, como foi desenvolvida e experimentada pelo seu criador é “uma filosofia sobre as artes do corpo” (MADUREIRA, 2002, p. 36) que apesar de pouco mencionada nos dias atuais reverbera intensamente na expressividade da dança e do teatro do século XX.

O sistema delbartiano não se restringe a um conjunto organizado de informações técnicas e exercícios corporais mecanizados, pelo contrário, a contribuição deste pesquisador do corpo e da alma humana tem como mérito “dilatando a expressão do corpo, seus desejos, vontades, a caminho da criação poética” (MADUREIRA, 2002, p. 36) características estas tão próprias das artes modernas.

A observação do comportamento humano, seus gestos, suas expressões, ação e reação, impulsos internos e a consciência de si permearam e alimentaram os estudos de Delsarte.

Não obstante, certas inquietações também se apresentam nas obras de Constantin Stanislavski (1863 – 1938), nas quais a consciência e o trabalho de observação sobre si e sobre o outro são constantes em sua trajetória teatral.

Conhecido por ser o pioneiro em conceber uma metodologia específica para o treinamento do ator. Sua pesquisa apoia-se em praticamente dois grandes eixos: a preparação do ator, relacionada às investigações do estado criativo do corpo e da mente, envolvia temas como o relaxamento e respiração, a concentração e a espontaneidade; e o outro eixo voltado mais para a construção da personagem, abrangia questões como a memória afetiva e as ações físicas.

O ator e diretor russo se destaca na trajetória teatral pelas propostas inovadoras em organizar o método voltado para o cuidado do ator, instigado em desvendar os princípios criativos em que o conhecer-te a ti mesmo seria fundamental para a poética atorial. Desvendar a origem dos estados emocionais na composição de ações e na construção das personagens desembocou na descoberta do corpo enquanto memória.

Para além do autoconhecimento, em seu método, Stanislavski agrega conhecimentos de culturas diversas, propõe práticas que vão da técnica da dança clássica, passando pela ginástica acrobática até a apropriação de técnicas de meditação com foco no relaxamento e na respiração. Sua expectativa em ver surgir no ator um momento de pura afetação e criação também conduzia suas práticas pré-expressivas, identificando e eliminando os clichês.

Para ele esses lugares comuns de reprodução mecânica de gestos e movimentos eram adquiridos e passados de geração a geração, de atores a atores. Esta imitação, segundo ele, impedia a verdade nas ações e distanciava os atores da *fé cênica*.

Em um dos encontros com o núcleo de atores no qual desenvolveu sua pesquisa no Teatro de Arte de Moscou Stanislavski declarou que “de todos os fatos o pior é que os *clichês* preencherão todos os pontos vazios do papel que não estiver solidamente impregnado o *sentimento vivo*. Mais ainda, os clichês muitas vezes se antepõem ao sentimento e lhe barram a passagem (...)” (STANISLAVSKI, 2013, p. 247).

Tornar o corpo do ator expressivo e criativo é o alvo pretendido não somente por Stanislavski, em suas investidas na preparação do ator ele seguiu elaborando, testando, abandonando e recriando ações que favorecessem essas expectativas. Suas experiências, longe de serem receitas de uma metodologia fechada, são motivadoras de questões que se atualizam a cada época gerando leituras e entendimentos dinâmicos.

Ele buscou na organicidade, na vida e na ética colocar o ator em um patamar de autonomia criativa em relação ao diretor, embora seus trabalhos estejam sempre vinculados a um texto dramático.

3.3 – CORPO, UM PROCESSO LIBERTÁRIO.

Quando um espetáculo nos transforma, quando um espetáculo nos toca, nos sensibiliza, certamente isso se dá por diversos motivos. Para Grotowski, o teatro pode acontecer a partir do essencial, ou seja, um ator e um espectador. Por isso ele acredita que o principal catalisador dessa transformação poderia ser o ator, com o domínio de seu estado corporal e consciência de si.

Para Stanislavski, a observação e a consciência corporal deveriam ser os primeiros passos na preparação dos atores, a partir do silêncio e da percepção de si mesmos os atores seriam capazes de sentirem suas emoções verdadeiras e transmiti-las ao espectador.

Foi como espectador durante as apresentações, que o diretor russo Constantin Stanislavski, começou sentir-se incomodado com a encenação de alguns atores e os trejeitos superficiais expostos em cena. Stanislavski percebia o quanto o modelo de atuação era passado, repetido e imitado de ator a ator e o quanto isso os impedia vivenciar de fato a personagem, bem como os sentimentos que moviam as ações da mesma.

Para o ator em cena, o apego a esses gestos e entonações melódicas já conhecidas não passam de subterfúgios do real sentido da encenação, muitas vezes caem na superficialidade, na imitação e na declamação do texto decorado. Assim, Stanislavski dedicou a sua vida a investigar os verdadeiros meios que conduziam os atores a viver intensamente seus papéis e sentimentos, sem reproduzir clichês corporais e vocais, entendendo o trabalho do ator como um trabalho sobre si mesmo.

No trabalho sobre si mesmo, o ator deveria conhecer plenamente sua estrutura física e psíquica a fim de ter domínio da expressão de suas emoções. “Assim o ator volta-se para seu instrumento criador corporal e físico. Sua mente, sua vontade e seus sentimentos combinam-se, para mobilizar todos os seus *elementos* interiores” (STANISLAVSKI, 2013, p. 311).

Esses “*elementos* interiores” como foram pontuados pelo diretor russo conduzem o trabalho atorial para o autoconhecimento, para o exercício de contato e

manipulação das emoções e dos impulsos internos, como apontaria também Antonin Artaud quando se refere aos atores como atletas afetivos. Os atores precisam de uma total doação de si, acreditar em um mergulho profundo descobrindo e também desconstruindo alguns lugares comuns que impedem o acesso às verdadeiras experiências no rito teatral.

No Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski a desconstrução da técnica cotidiana é fundamental para possibilitar uma criação artística realmente vigorosa e repleta de vida. Para ele

o ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de ‘transe’ e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu íntimo, explodindo numa espécie de ‘transiluminação’ (GROTOWSKI, 1971, p. 02).

Grotowski cria esse termo quase metafísico da *transiluminação* referindo-se ao estado corporal em que o ator se encontra em seu mais alto grau de atividade, um ponto de aglutinação das potências perceptivas e criativas no qual o ator deve estar no instante do acontecimento teatral.

Contudo para adentrar nesse nível da presença cênica Grotowski trabalhava a pré-expressividade dos seus atores por longos períodos. Aglutinando conhecimentos variados ele procurou ver o “teatro como veículo para permitir uma busca espiritual” (BROOK, 2011, p.42). As investigações de Delsarte, o método criado por Stanislavski até as técnicas do teatro oriental são conhecimentos adquiridos e agregados à sua bagagem de anos de pesquisa, no entanto, Grotowski ressalta que a intenção não é educar o ator e sim desfazer os mecanicismos dos gestos, desfazendo os bloqueios psíquicos que interferem no impulso primeiro do organismo. A preparação do ator consiste em desconstruir os clichês corporais e religar o impulso interno e a reação externa, integrando o corpo físico, mental, emocional e espiritual.

O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 1971, p. 03).

Neste caso o treinamento seria direcionado para a desconstrução de padrões de gestos e movimentos e a intensificação do corpo, ou seja, uma reinvenção e reestruturação do ator no nível espetacular e, conseqüentemente, pessoal, pois o ator move-se a partir da subjetividade e dos seus afetos construídos também cotidianamente.

Para além do esvaziamento ou da neutralidade corporal dos atores, uma vez que o corpo se compõe das estruturas físicas, sociais e memórias, seria, portanto, necessário um treinamento que tirasse o corpo dos lugares já estabelecidos, das ações e movimentações viciadas e acomodadas,

Se o ator já não está vazio, mas lotado de doxas corpóreas; se entra na sala de treino, de ensaio ou de apresentação com essas doxas que ‘docilizam’ seu corpo e diminuem sua potência enquanto força de ação. Se ele necessita eliminar essas fontes de distúrbio e resistência, então uma pedagogia do ator deveria estar embasada na eliminação e negação dessas doxas para que possa ampliar sua potência de ação (FERRACINI, 2013, p. 77).

Mesmo que sejam criados novos padrões, esses padrões por sua vez serão desconstruídos e assim por diante. E nesta construção e desconstrução contínua o corpo do ator ganha camadas e mais camadas, bordas e mais bordas, não de proteção, mas de irradiação, presença e atualização de forças.

Na prática, durante os ensaios com Grotowski os atores eram instruídos a deixarem todos os seus pertences, objetos do cotidiano, sapatos e o que mais fosse de uso diário para fora da sala de ensaio, adentrando somente com o essencial e de pés descalços, “isso era o suficiente para deixar os atores em um novo estado de espírito, particularmente atento e concentrado” (BROOK, 2011, p.39). Criava-se, assim, pequenos rituais de preparação que aos poucos direcionavam o ator para um estado outro de atenção.

O encenador polonês enxergava o ator com um “santo”, ou seja, “uma pessoa que, através de sua arte, transcende seus limites e realiza um ato de auto sacrifício” (GROTOWSKI, 1971, p. 29). Ao ponto que o corpo se tornaria um catalisador de micro percepções, poroso, afetando e sendo afetado pelo espaço e pelas relações que compõem esse espaço. O ator tem que ser “capaz de criar um ato espiritual” (GROTOWSKI, 1971, p. 18) e é para esse ponto que caminha a preparação segundo Grotowski.

Ele refere-se ao corpo *santificado*, porém desvinculado de aspectos religiosos, ao contrário, ele assume o véu da profanação: “se o ator estabelece para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano” (GROTOWSKI, 1971, p. 19) e dessa forma ele convida também o espectador a esse processo de “autopenetração”.

Esse processo de “autopenetração” está diretamente associado ao mergulho intenso em si desvendando e reconhecendo aspectos corporais e psíquicos que são obscuros inclusive para o próprio ator, ele “se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo” (GROTOWSKI, 1971, p. 20). Por isso, muitas vezes o trabalho do ator torna-se uma mistura de gozo e dor, pois trazer à tona manifestações que estão grafadas no mais profundo do seu ser pode não ser uma coisa fácil nem das mais prazerosas, porém torna-se substancialmente mais potente o ator que se lança no desconhecido de si, por mais assustador e abissal que seja a proposta.

A diretora norte-americana Anne Bogart considera este limiar entre o prazer e a dor como um lugar de desconforto intrínseco e necessário na criação artística, o ator tem que ser capaz de reinventar os detalhes mais cotidianos, como o andar e o falar (2011). Para ela, “a arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta” (BOGART, 2011, p. 51). A escolha de trilhar as artes é uma escolha cruel, o autoconhecimento e o desvendar incessante de si é uma atitude determinante cruel, da mesma forma, é sensível e afetuoso.

Por esses motivos, podemos concluir que a preparação corporal do ator pode ser vivida como um processo libertário, “o corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir” (GROTOWSKI, 1971, p. 21).

Desta forma, corpo no teatro contemporâneo, torna-se produtor de sentido e de movimento que compõe a dramaturgia do espetáculo, “de modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro da *corporeidade autossuficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua ‘presença aurática’ e em suas tensões internas transmitidas para fora” (LEHMANN, 2011, p. 157).

O corpo vivenciado e articulado nesta perspectiva da experiência e magnitude amplia seu campo energético atingindo o espectador de modo contagiante e

arrebatador, e perfaz o convite ao mergulho em cada um si no acontecimento teatral. De modo que o espectador

compreende, consciente ou inconscientemente, que se trata de um convite para que ele faça o mesmo, e isto termina por despertar oposição ou indignação, porque nossos esforços diários têm a finalidade de esconder a verdade sobre nós, não apenas do mundo, mas de nós mesmos. Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo. Temos medo de virarmos estátuas de sal, de olharmos para trás, como a mulher de Lot (GROTOWSKI, 1971, p. 22).

Um corpo vivenciado em profundidade traz à tona gestos, movimentos, sons que se tornam linguagem carregada de simbolismo. “O homem num elevado estado espiritual usa símbolos articulados ritmicamente, começa a dançar, a cantar. O *gesto significativo*, não o gesto comum, é para nós a unidade elementar de expressão.” (GROTOWSKI, 1971, p. 04).

Neste sentido o convite a *autopenetração* estende-se por todos os presentes no acontecimento teatral, transformando o encontro em um potente ritual de transformações e transmutações intensas. O espectador cria uma visão dentro-fora de si onde a obra de arte é vista, experienciada, digerida, interpretada, reinterpretada e devolvida pra o espetáculo, ou seja, o espectador também afeta e é afetado pelos infinitos estímulos daqueles instantes de atuação.

A poética do ator se alinha a poética do sacerdote e do xamã que conduzem o público ao transe, perturba o repouso dos sentidos, acessa o inconsciente liberando tensões aglutinadas por todo o corpo, além de trazer de volta a coletividade reunida sob aspectos do sagrado e profano (ARTAUD, 2006). Isso faz tanto o ator quanto o espectador vivenciarem processos de autonomias, emancipações e libertações, sejam elas no campo psíquico, físico, emocional ou espiritual.

PARTE IV
AS POÉTICAS

4.1 – INTRODUÇÃO: Tecendo as qualidades de Italo Calvino

No contexto da literatura universal Italo Calvino imprime sua trajetória dentre os autores mais importantes do século XX. Ele nasceu em Cuba em 1923 na cidade de Santiago de Las Vegas, mas sua família de origem italiana retorna para a terra natal logo após seu nascimento. Na juventude, até meados da década de 1950, Calvino esteve ligado a movimentos políticos em que fez contato com grandes intelectuais de esquerda que influenciaram de alguma forma a sua escrita.

Em sua bibliografia escrita e publicada entre os anos de 1945 a 1985 podemos destacar dois momentos peculiares, nas obras entre os anos de 1945 até o início de 1960 “há um olhar que se volta para a ação no mundo” (SOUZA-BORTOLINI, 2013, p. 21) enquanto que em uma segunda fase de suas obras “o olhar se desdobra em espelhos reflexivos de olhares” (SOUZA-BORTOLINI, 2013, p. 21).

Suas obras passeiam em estéticas variadas que vão dos romances e contos fantásticos até escritas ensaísticas políticas, assim “sua obra pode ser entendida nos liames do neorealismo, do fantástico, do pós-modernismo, (...)” (SOUZA-BORTOLINI, 2013, p. 23), abarcando toda uma gama de público de leitores que se expandem em diversas faixas etárias, dos adultos até jovens e crianças.

Dentre os títulos mais conhecidos estão *O Barão nas árvores* (1957), *O Cavaleiro inexistente* (1959), *O Visconde partido ao meio* (1952), *As Cidades Invisíveis* (1972), *As Cosmicômias* (1965), *Palomar* (1983) e *Seis Propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1988).

Apesar das obras serem de conhecimento universal e acolhidas pelas escolas de ensino fundamental e médio como grande referência literária, a minha aproximação deu-se primeiramente pela via afetiva juntamente no contato com as linguagens teatrais, musicais e as experimentações coletivas enquanto estudante de graduação.

Neste período pesquisávamos a transcrição¹⁷ de obras literárias para a linguagem do teatro de rua. A montagem de um clássico como *O Barão nas Árvores*

¹⁷ Segundo Cristina Monteiro “Transcrição é um neologismo cunhado por Haroldo de Campos para nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe

nos trouxe um emaranhado de cores, gestos, saltos, formas, imagens, sons e muitos acontecimentos que uniram o aprendizado, o conhecimento e muitas histórias.

A peça *O Barão nas Árvores* teve sua estreia no ano de 2006 pelo grupo Mambembe – música e teatro itinerante¹⁸ do qual participei enquanto estudante desempenhando a função de atriz durante os anos de 2004 a 2008.

Dessa experiência e contato com o universo imagético da literatura foi despertado o interesse em dialogar com as transcrições literárias e a linguagem corporal.¹⁹ Assim, fui esbarrando em outras superfícies da criação de Calvino até a escolha da obra ensaística a ser estudada.

O trabalho aqui proposto debruça-se sobre os aspectos ligados a preparação corporal e ao treinamento do ator a fim de experimentar uma dramaturgia corporal que tenha como espelho os ensaios literários de Italo Calvino, especificamente a obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*.

Nela estão concentrados cinco ensaios sobre temas ou qualidades literárias das quais o autor apontaria como essenciais para a literatura no próximo milênio. São elas: “Leveza”, “Rapidez”, “Exatidão”, “Visibilidade”, “Multiplicidade” e “Consistência”²⁰. Estas conferências a serem apresentadas na Universidade de Harvard no ano letivo de 1985 – 86. Italo Calvino, a convite da universidade, apresentaria este ciclo de seis conferências durante este período, porém devido ao falecimento do autor essas conferências nunca foram proferidas e sobre a Consistência os rascunhos do ensaio inacabado nunca foram publicados.

Nesta pesquisa procuramos refletir e experimentar uma possível prática a partir dos temas apresentados por Calvino, embora o autor tenha arguido acerca dos valores literários relacionados à arte da palavra, procuramos refletir os valores que

à fazer funcionar o próprio *processo de significação* original numa outra língua”. Artigo: Transcrição: A tradução em jogo, publicado no site: <http://www.filologia.org.br>; (Acesso em 15/08/2012).

¹⁸ O Mambembe – música e teatro itinerante, nasce em 2003 com a orientação da Professora Doutora Neide das Graças Souza Bortolini na Universidade de Ouro Preto – MG, com o objetivo de intercambiar os cursos de música e teatro do departamento de artes da universidade a fim de explorar o potencial teatral das obras literárias, *a priori*, dos autores João Guimarães Rosa, José Saramago e Italo Calvino.

¹⁹ Outros grupos também se alimentaram do potencial imagético teatral das obras de Calvino destacando se aqui o Grupo Galpão com a montagem de *Partido* (1999 – 2002), inspirada na obra *O Visconde partido ao meio* (1951).

²⁰ A “Consistência” seria sua sexta conferência, porém, em decorrência de sua morte dela só foram encontradas algumas referências literárias e rascunhos que não foram publicados.

seriam caros ao trabalho atorial contemporâneo, sem, contudo, ter a pretensão de esgotar ou enrijecer os caminhos da poética teatral, procurando também o diálogo do pensamento calviniano com outros autores.

4.2 - AS LIÇÕES DE ITALO CALVINO NA DRAMATURGIA DO ATOR

Sabemos que a preparação do ator perpassa várias camadas de aprendizado atrelado ao foco de cada pesquisa e equivalendo-se à linguagem teatral escolhida. Os olhares mais atentos a estas questões afirmam que o treinamento do ator vai muito além da sala de ensaio e do aprendizado de técnicas exclusivamente de encenação e representação.

O despertar do desejo pela arte e, sobretudo, do reconhecimento de que a arte pode estar agregada ao nosso cotidiano nos guia para além da metodologia de ensaios, de modo que a preparação do ator está intrínseca ao seu modo de agir e à sua visão de mundo, a isso somam-se as relações interpessoais, a imaginação e a memória.

No contato com a arte literária o leitor é convidado o leitor ao mergulho suave em si mesmo, no cerne do seu desejo. Indiretamente a leitura nos convida à contemplação do próprio corpo, no paradoxo do existir, do corpo mesmo parado que está em constante movimento, mesmo que seja nas entrelinhas do vazio contemplativo da palavra.

Vemos, portanto, na literatura uma ponte importante para tocar de forma sensível a memória e as sensações, engravidando o corpo e a alma de criatividade, potência e vida pulsante, aspectos estes que nutrem a criação atorial.

Deste modo, a pesquisa propõe uma entrega à reflexão teórica e prática acerca do casamento entre o teatro e a literatura, mais especificamente, dos temas propostos por Italo Calvino em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, para trabalhar o corpo do ator de maneira sensível e orgânica, nutridos pelas imagens literárias que o autor nos presenteia.²¹

²¹Os encontros ocorreram na FAFI – escola de teatro, dança e música de Vitória – ES, porém com o corte de verba na área da cultura de todo município (aliás, de todo país), o quadro de funcionários foi reduzido e a escola encerrou suas atividades por mais de um semestre. Consequentemente os nossos encontros foram transferidos para a sede do grupo Repertório Artes Cênicas e Cia., com alterações nos horários e nos dias. Em decorrência dessas mudanças e também de outros pormenores pessoais, houve um atraso no andamento da pesquisa e muitos atores se desligaram do processo. Entretanto houve com a rotatividade da maioria dos atores envolvidos na pesquisa, novos atores foram convidados a aderirem à pesquisa.

Em nossa *práxis* esses temas foram vivenciados por atores, guiados por uma ementa e cronograma previamente estabelecidos e ordenados por tempo determinado de quatro encontros para experienciar corporalmente os temas supracitados.

Especificamente no cronograma foram previstos 3 (três) encontros práticos e um encontro para o debate teórico em cada um dos seis temas. Das vivências práticas duas eram por mim mediadas e uma era pensada coletivamente a partir dos pontos de vista e reflexões sobre os aspectos vivenciados por cada ator integrante do processo. Contudo, a pesquisa prática traz em seu bojo a partícula de vida e de transformação que transborda e modifica qualquer meta preestabelecida, por isso, alguns ajustes no cronograma foram inevitáveis no andamento da pesquisa.

Os encontros do núcleo de pesquisa aconteceram regularmente uma vez por semana com duração de duas horas, na Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música – FAFI, na cidade de Vitória – ES onde na época atuava como Instrutora de Teatro na disciplina Linguagens do Corpo (2010 – 2015). O núcleo foi composto por 15 atores dentre eles, profissionais e amadores, que foram convidados e pré-selecionados de acordo com análise de currículo e carta de intenção; suas idades variavam entre 17 a 28 anos.

Durante o segundo semestre de 2015, especificamente nos meses de agosto a dezembro adentramos no universo calviniano, experimentando no corpo o que para nós se compunha enquanto Leveza, Rapidez e Exatidão. Procurando uma reflexão sobre o trabalho do ator, sobre as descobertas de si e sobre a criação de dramaturgias corporais. Foi no decorrer das descobertas e na entrega de cada um que os procedimentos foram se recriando, concebendo forma e sentido.

Cada encontro apontava um viés de continuidade diferente do previsto no cronograma para os próximos encontros. Assim, com o andamento um pouco mais solto do que o estabelecido teoricamente no projeto de pesquisa, fomos incorporando uma fluidez que mediava o tempo de experimentação em cada proposta.

Na Leveza, foram desenvolvidos exercícios que tinham como principal interesse a consciência corporal e saberes sensíveis para a mobilidade do corpo na contemporaneidade. Procurando desconstruir movimentos mecanizados pela rotina e

pelos hábitos culturais e sociais, bem como despertar os sentidos adormecidos pelos vícios cotidianos. Com o objetivo de revelar e reintegrar o corpo às suas percepções, sensações e emoções, permitindo que ele se abra para perceber os estímulos ao redor.

No diálogo com a obra, Calvino nos mostra como o peso do cotidiano adere-se rapidamente à escrita. Em sua tentativa de buscar nos acontecimentos cotidiano um ritmo de agilidade que pudesse elevar sua escrita, o autor se deparava com o peso sobrevivendo dos acontecimentos diários nos quais

o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa (CALVINO, 2015, p. 18).

O herói escapa da petrificação ao olhar para a Medusa através da imagem refletida no escudo. Entre tantas outras interpretações possíveis na imagem do mito de Perseu, percebemos a oportunidade de ter na arte um ponto de vista outro em relação à própria existência.

Pois, a vida em meio a dureza do cotidiano massivo nos traria pior sorte, pois deste modo olha-se para ela quase sempre sem senti-la. Conseguir enxergar na arte uma possibilidade de vida, ou ainda, poder enxergar a vida como obra de arte seria como um respiro na loucura dos nossos tempos.

No mito, Perseu é filho de uma mortal, Danae, com Zeus, o deus do Olimpo. Para livrar sua mãe de um casamento indesejável aceita o desafio de trazer ao rei a cabeça da Medusa. Esta Górgona transformava em pedra qualquer ser vivo que a encarasse. Perseu pediu ajuda a Hades, deus do subterrâneo, que lhe emprestou um capacete que tornava invisível quem o usasse; Hermes, o mensageiro divino, o presenteou com sandálias aladas e Atena, a deusa da sabedoria e da guerra, deu-lhe uma espada e um escudo.

Para chegar até a Medusa, sustentado pelo ar e guiado pelas sandálias aladas Perseu se atém ao que há de mais leve. Para se desviar do olhar inexorável da Medusa, Perseu a fita de forma indireta através do reflexo dela em seu escudo e, assim, decepa-lhe a cabeça sem olhar diretamente para sua face horrenda. Até mesmo depois de morta, do sangue da medusa nasce Pégaso, um cavalo alado.

Entre tantas outras simbologias implícitas no mito de Perseu que podemos incorporar no trabalho e no treinamento físico do ator, destacaria primeiramente aqui

este jogo dos opostos, peso versus leveza. O autor considera a *leveza* uma qualidade imprescindível em suas ficções e da mesma forma reconhece a importância do seu oposto, o peso. Para a autora Neide Souza-Bortolini (2013, p. 62)

Italo Calvino demonstra como escreveu suas obras de ficção na perspectiva da “leveza”. Assim, ao tratar desse atributo enquanto subtração do peso, ele considera a importância desse último na constituição da imagem literária. Ao propor uma qualidade literária, não dispensa a atribuição da qualidade contrária, como é próprio dos discursos dialéticos. O mesmo processo parece ocorrer, na música, com a definição de contrapontos, ou na observação dos jogos de contrários que caracterizam as imagens ou seus contrastes, seja nas artes visuais, no teatro, na dança, na medida em que composições podem ser criadas por oposição: rapidez e lentidão, subjetividade e objetividade, por exemplo.

Na colocação enfática sobre os opostos, sobre o peso e a leveza a autora nos traz alguns desdobramentos de como essa característica tão relevante para Calvino também se faz presente em outros seguimentos das artes. No teatro, especificamente segundo a tradição oriental de encenação, a relação dos opostos traça um relevo fundamental.

Para o ator-bailarino oriental “o princípio da oposição é a base sobre a qual eles constroem e desenvolvem todas as suas ações” (BARBA, 1995, p. 176). Tanto na movimentação e nos gestos quanto nas posturas e no posicionamento entre os atores em cena, o corpo cria linhas de oposições que têm como efeito uma maior resistência e uma ampliação do nível energético corporal do ator resultando em um estado de presença cênico favorável à encenação. Segundo Eugênio Barba, “o ator desenvolve resistência criando oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dá ao movimento uma maior intensidade energética e tônus muscular. (...)” (BARBA, 1995, p. 184).

Para o ator contemporâneo é necessário estabelecer caminhos possíveis para treinar tanto o seu corpo como o seu olhar perante as circunstâncias vividas, através de um posicionamento certo e leve como uma lâmina afiada que abre fissuras no cotidiano. Esses treinamentos visam atingir níveis de intensidades corporais, isto é, níveis de preparação física, de percepções, de sensações e de estados emocionais necessários à construção de uma dramaturgia corporal e estados de presença.

Deste modo, sensibilizar o corpo e os sentidos por meio de atividades que despertem a consciência de si e das potencialidades do corpo foi o nosso principal cultivo nas propostas sobre a *leveza*.

A *rapidez*, segunda lição apresentada no livro, nos trouxe uma sugestão de trabalho com a pré-expressividade. Foco da pesquisa do treinamento atorial de vários artistas pesquisadores, a pré expressividade é o trabalho das intensidades da expressão. Nas palavras de Eugenio Barba, a pré-expressividade é “o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 188). Deste modo, este treinamento se dá na conscientização e na dilatação de energias potenciais do ator procurando atingir o estado de presença cênica.

Na abertura de sua proposta sobre a *rapidez*, Calvino nos apresenta um relato da lenda de Carlos Magno, cuja narrativa discorre sobre a trajetória de um anel mágico. Nele, a rapidez com que os fatos são apresentados capta a atenção do leitor e, segundo o autor, é na própria fluidez da narrativa que contém o sentido da fábula.

O encantamento gerado pela história se dá tanto pela fluidez dos acontecimentos quanto pelo mistério que envolve a fascinação do rei Carlos Magno, que se apaixonou por todas as pessoas e lugares onde o anel mágico se encontra.

Em nossa práxis procuramos trabalhar com a rapidez seguindo algumas pistas apresentadas inicialmente pelas características do conto. A primeira, representada no conto pela imagem do anel mágico que se desloca em acontecimentos; e a segunda característica referente ao fluxo de movimento, estimulado pelo desejo de mover-se. A partir daí cada ator permaneceu durante 30 minutos ininterruptos em improvisação; a partir desse fluxo e refluxo de movimentos e memórias corporais cada ator originou uma dramaturgia corporal.

Deste fluxo corporal gerado pelo movimento, pela memória, pelos afetos e pelas intensidades, lapidamos uma partitura de ações físicas, que foi moldada com *exatidão*, terceira lição de Calvino.

O autor inicia a escrita desta terceira lição apresentando a linguagem como um dos elementos fundamentais na efetivação de uma obra. No caso da construção de uma dramaturgia corporal a linguagem das *ações físicas*, foi investigada a fundo, ampliando as cenas através dos detalhes das ações e movimentos.

A investigação dos movimentos se daria de forma mais precisa possível, a execução dos movimentos e a intensidade de cada gesto teriam que ser bem definidas,

porém, sempre permitindo ao próprio ator um espaço de transformação e atenção para o surgimento de novas propostas.

Esta noção de exatidão *à priori* nos traz uma ideia paradoxal de lapidação das ações, porém, sem delimitar o trabalho a ponto de esgotá-lo em suas possibilidades. A obra em si encontra vida no corpo do ator que precisa de espaço para o novo, precisa de espaço para respirar e se reinventar. Sendo viva, a cada instante ela nos conta algo sobre nós. A obra é sempre maior que o autor.

No infinito do *vago*, Calvino nos apresenta uma ideia de exatidão que redimensiona a noção do trabalho nos detalhes das ações. Para ele, a “palavra ‘vago’ traz consigo uma ideia de movimento e mutabilidade, que se associa em italiano tanto ao incerto e ao indefinido quanto à graça e ao agradável” (CALVINO, 2015, p. 75). Calvino exemplifica este conceito também por meio das palavras que se abrem em imagens sensoriais através das citações dos textos de Zibaldone nos quais “há um verdadeiro elenco de situações propícias a suscitar no espírito a sensação do ‘indefinido’”.

As palavras ‘longe’, ‘antigo’ e similares são muito poéticas e agradáveis porque despertam idéias vastas e indefinidas... [...] As palavras ‘noite’, ‘noturno’ etc., e as descrições da noite são muito poéticas porque a noite, confundindo os objetos, só permite ao espírito conceber uma imagem vaga, indistinta; incompleta, tanto dela quanto das coisas que ela contém. Da mesma forma ‘obscuridade’, ‘profundo’ etc.(CALVINO, 2015, p. 76)

Seguindo estas pistas, o conceito de *vago* nos orientou a perceber a riqueza deste instante da criação. Muitas vezes o momento de lapidar as ações, definir objetos e cenas, repetir inúmeras vezes o movimento, etc., pode se mostrar maçante e exaustivo, todavia, repleto de descobertas, avanços e múltiplas intensidade corporais.

A exatidão no trabalho do ator esteve em nossa pesquisa relacionada à entrega nas descobertas, na abertura do corpo que em carne viva se metamorfoseia, torna-se vago e profundo no rigor do processo criativo.

Para potencializar a criatividade e dar mais forma ao desenho do corpo no espaço lançamos mão às imagens visuais e também às imagens que brotam do inconsciente, sugeridas pela lição sobre a *visibilidade*. Partimos da ideia da visibilidade que acende na mente uma gama de imagens provenientes da palavra. Segundo Calvino, pode-se “distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para se

chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para se chegar à expressão verbal” (CALVINO, 2015, p. 101).

Na construção de uma dramaturgia corporal, direcionada para a *ação física* e para o movimento, certamente investigamos como a palavra chega ao corpo de forma imagética. Não exclusivamente a palavra, mas também foram utilizadas imagens, tecidos coloridos, luzes e toda uma variedade de objetos imbuídos de plasticidade que conduziram uma apuração do sentido visual. Tal qual afinar o ouvido para tocar um instrumento, esses elementos funcionam como filtro que limpava o olhar e a mente da chuva das imagens cotidianas e assim poder saborear apenas os respingos das imagens que *chovem na alta fantasia*²².

No caminho da *multiplicidade* experimentamos nossos corpos, múltiplos mapas, abrirem-se ao contágio dos estímulos emocionais. Apropriando-se do sistema rasaboxes²³, criado por Richard Schechner. Investigou-se os efeitos macros e micros das emoções que conduzem as ações corporais.

Na estética do rasaboxes treina-se a expressividade e a agilidade emocional e física do ator, caracterizada por um jogo onde os atores pesquisam as manifestações sensório-corporais e motoras tendo como ponto de partida o universo sensorial que cada palavra agrega em si.

A palavra Rasa refere-se aos sabores, aos temperos, e também aos aromas, “a Rasa é sensual, próxima, empírica. A Rasa é aromática. A Rasa preenche o espaço, unindo o externo e o interno. A Rasa é sabor, gosto, a sensação que se tem quando o alimento é percebido (...)” (SCHECHNER, 2012, p.133).

Assim, neste jogo das sensações e intensidades o corpo se contamina. A respiração intensa ou amena equaliza a intensidade da emoção. As emoções são indicadas por nove palavras grafadas com um giz no chão, cada palavra ocupa um quadrado (box) demarcado com fitas. As palavras escritas em sânscrito são múltiplas, pois elas não se atêm a um significado único e sim a uma gama de signos que se combinam dentro da mesma semântica.

²² Referência ao trecho do Purgatório, de Dante, citado no capítulo sobre a Visibilidade, “*chove dentro da alta fantasia*”, da obra de Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*.

²³ Metodologia de treinamento de atores desenvolvido pelo encenador Richard Schechner nos anos 60.

A *multiplicidade*, referida por Calvino pela complexidade que envolve o uno e o múltiplo, foi o que nos conduziu para uma apropriação da metodologia Rasaboxes. Contudo, sem manter fidelidade ao método, nos acercamos dele como um meio extremamente funcional de investigação da pluralidade de sentidos e ações que emergem das emoções. Das dinâmicas utilizadas no jogo das Rasas nasceram personagens, situações e pequenas cenas cujo foco foi a dramaturgia corporal.

No decorrer dos encontros percebemos que a *leveza*, a *rapidez*, a *exatidão*, a *visibilidade* e a *multiplicidade* se atravessam e se complementam em diversas circunstâncias, tanto no macro, na esfera de cada encontro, quanto no micro, na esfera de cada exercício; como se essas lições estivessem sempre presentes só faltando trazê-las à superfície da percepção.

Depois de descoberto o caminho dessas cinco lições cabia, então, à pesquisa desvendar os caminhos da *consistência*, a sexta lição proposta por Calvino no qual só existem algumas pistas que não foram publicadas em decorrência da morte do autor.

No livro publicado pela editora Companhia das Letras, 3ª edição, Esther Calvino relata a existência de uma menção à literatura de Herman Melville, mais especificamente a obra *Bartleby*, que comporia a lição sobre a *consistência*, porém, a escrita ainda inacabada impediu a publicação. Portanto caberia ao grupo desvendar os caminhos da consistência guiados pelas experiências anteriores.

Nas nossas experimentações em sala de ensaio, pesquisamos a *consistência* no nível da permanência e na aglutinação dos saberes anteriores grafados no corpo. Na prática procuramos trabalhar com diferenças de tempos e ritmos no movimento e principalmente pela lentidão. Caminhadas constantes e ininterruptas percebendo as transformações e a formação de imagens mentais e corporais. Procurou-se, a partir desta *meditação ativa*, silenciar os diálogos internos e preencher nosso corpo de presenças e permanências; procurando efetivar um estado do *aqui-agora*, revelando um corpo integrado e potente para a criação.

Neste trajeto, depois de uma retomada às cinco propostas, decidimos que poderíamos nos lançar à criação coletiva de um esquete em que a literatura viesse como

o alicerce inspirador. A escolha da obra *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, por ser considerada pelo autor como uma de suas obras mais consistentes, não veio ao acaso.

Todos os elementos estavam contidos nas propostas dos atores em cena. A composição do esquete se deu na escolha individual de um conto da obra e na experimentação corporal a partir das personagens criadas na multiplicidade das Rasas, também na utilização de objetos e nas propostas de figurinos. Além da composição estética estava presente a vitalidade corporal, um corpo experiente e ressonador, atento ao desenrolar da criação, evidenciando os aspectos das *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*.

4.3– PROCESSOS LIMIARES DO TEATRO E DA LITERATURA: Relatos reflexivos na poética dos encontros

4.3.1 - ENCONTROS COM A LEVEZA

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu deveria voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura dissolver-se como sonhos... (CALVINO, 2015, p. 21).

Podemos iniciar nosso caminho reflexivo em torno da escrita ensaística de Calvino propondo certa equivalência entre a arte da palavra e a escrita corporal, isso se dá certamente respeitando as especificidades de cada procedimento. Vejo, portanto, na Leveza proposta pelo autor uma relação fundamental também na composição corporal do ator, tanto como qualidade de movimento quanto como “uma nova visada sobre a realidade, uma mudança de ponto de observação, o uso de outra ótica ou de uma lógica diferente, que pode ser comparada àquela do sonho” (SOUZA-BORTOLINI, 2013, p. 63). Um outro corpo, uma outra visão de mundo.

Fatores potentes suscitados pela leveza do estado corporal no envolvimento com o jogo cênico. Porém, assim como evidencia o autor, essa qualidade só seria possível dentro das perspectivas de oposição da mesma. Refletindo a relação entre a leveza e o peso Calvino (2015, p. 17) relata:

Gostaria de propor o seguinte: no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem.

Embora a defesa pela leveza seja o objetivo de seu discurso, a oposição, peso, de alguma forma delineia também a nossa busca. Para nós a leveza, segundo a ótica calviniana, nos levou a considerar: 1) à consciência corporal evidenciando os contrapontos com o peso enquanto presença e corporificação do espaço; 2) a alegria e o

jogo como elementos potencializadores da vontade de criar. A alegria incluída no momento inicial do encontro, fazendo as vias do *cuidado de si*²⁴ por meio de um guia lúdico de jogos e brincadeiras, e; 3) a perceber a vida cotidiana como um espetáculo de sucessivos acontecimentos, dos simulacros da realidade transformada em arte. Despertar a percepção acerca da limiaridade entre a vida e a arte.

Em nossa práxis durante todos os meses que duraram os encontros pude perceber que além dos olhos cheios de expectativas, os atores e as atrizes traziam também os seus corpos muitas vezes sobrecarregados dos acontecimentos diários.

Em um primeiro momento a necessidade do cuidado sobre si, sobre o corpo, era fundamental. As práticas direcionadas à respiração, ao relaxamento, ao toque e ao contato coletivo ganharam os primeiros minutos de todos os nossos encontros.

Esses instantes de preparação do corpo pertenciam à reintegração do *corpo físico, mental, emocional e espiritual*²⁵. Essas dinâmicas iniciais tinham como foco o despertar da consciência desses quatro corpos como um corpo total e integrado, retirando preocupações e dispersões.

Foi através do *jogo das oposições* sugerido por Calvino, por meio da mitologia grega citada pelo autor, que o encontro com a leveza se deu. Como sugere o autor, a experiência da leveza se faz entre os contrapontos do peso e da leveza tendo como tendência trilhar o caminho desta última.

Referente ao mito grego de Perseu, a Medusa transforma em pedra todas as pessoas que a encara. Mesmo depois de decapitada pelo herói grego seu sangue da origem a Pégaso, um cavalo alado; “de uma patada, Pégaso faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as Musas irão beber” (CALVINO, 2015, p. 19). A dança dos opostos não se encerra por aqui, a delicadeza com que o herói manipula a cabeça horripilante da Medusa, mantém cultivada a sua arma mortal “utilizada apenas em casos extremos e só

²⁴ Conceito encontrado no discurso de Michel Foucault referente a um conjunto de elementos que compõe a existência do sujeito “segundo sua vontade e desejo, uma forma ou estilo de vida culminando em uma ‘estética da existência’. O cuidado de si não consiste em uma ética em que o sujeito se isola do mundo, mas sim retorna para si mesmo para depois agir”. (Bruno Abílio Galvão – artigo publicado na revista Intuito da PUCRS) – Acesso em 06/04/2017 - <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/17068>

²⁵ Esse conceito de corpo (de) composto ou ainda, percebido nas esferas do físico, mental, emocional e espiritual está presente na pesquisa do Solar da Mímica, no qual tenho tido contato durante alguns anos de pesquisa no *teatro ativo* criado por eles.

contra quem merece o castigo de ser transformado em estátua de si mesmo” (CALVINO, 2015, p. 19).

Como se o autor nos emprestasse as sandálias aladas de Perseu, essas imagens mitológicas depositadas sobre nosso imaginário movem os limites da criatividade e da corporalidade. E, assim, partimos para a investigação do peso presente em cada parte do corpo. Percebendo, primeiramente, como o equilíbrio se faz na dinâmica de sustentação entre os pés, cintura escapular, cintura pélvica e cabeça, partes mais pesadas do corpo.

Ao massagear a sola dos pés com uma bolinha sentimos pontos doloridos, contraídos, partes mais moles outras mais duras. Ao deixar de lado a bolinha depois de alguns minutos de massagem e voltar a pisar no chão visualizei o corpo dos atores um pouco desalinhados. O lado do pé massageado estava aparentemente mais relaxado e mais denso. No relato de Daniellen Brandão a atriz expõe sua experiência:

“ – Todo esse cotidiano despercebido que propicia contraturas invisíveis. A massagem destensiona o pé, que afunda e cola no chão, como se até as minúsculas partes do seu solado estivessem agora em contato com o solo. Percorre uma sensação de enraizamento. Meus pés não brigam mais com o chão, são parte dele, se comunicam em diálogo harmonioso. Movimentam-se suavemente.

É gritante a diferença de calor, tônus, disponibilidade, presença que meus pés estão das outras partes do corpo. As outras partes parecem serem feitas de chumbo. E os pés, plumas de algodão que deslizam pela superfície do carpete.”(BRANDÃO, 07/08/2015).

Dando prosseguimento ao exercício os atores foram orientados a deitarem. No chão os atores sentiram o peso dessas partes do corpo distribuído na superfície. Foram orientados a perceber os diversos apoios e espaços do corpo em relação ao chão.

Com o auxílio de uma bolinha que permaneceu durante alguns minutos em cada região, sendo elas: na região do sacro, entre as escápulas (direita e esquerda) e na cabeça, a ideia foi ao mesmo tempo criar consciência dessas partes específicas do corpo bem como dissolver nódulos de tensão.

Somente depois de desfeitas as tensões, que os atores relataram conseguir sentir o peso dos seus corpos, peso este acompanhado da sensação de relaxamento e entrega. Em relatos posteriores eles apontaram que o esvaziamento da mente, dos

acontecimentos cotidianos e preocupações foram simultaneamente se desfazendo, como segue o relato da atriz Cynthia Pagotto:

“– [...] – Eu cheguei muito tensa aqui e durante o exercício eu fui conseguindo relaxar. É muito gostoso você sentir o corpo, perceber cada trabalho e movimento, eu saio daqui muito mais leve.”²⁶

Podemos observar que na relação entre os opostos - peso *versus* leveza – há uma distinção entre o peso do cotidiano, que imobiliza o corpo e adormece os sentidos, e o peso do corpo enquanto sua substancialidade, que remete ao relaxamento e a predisposição ao trabalho. Para a atriz Daniellen Brandão

“– Respirar e deixar que o próprio peso cuide do desconforto é tarefa inicialmente difícil. Respirar diz de retirar o peso e permitir o relaxamento, que nesse caso é um trabalho que requer coragem... Desprender-se do tensionamento requer coragem. Ao ser retirada, a bolinha não deixa saudades; mas sim, deixa espaço. Abertura que alonga a coluna, alinha os ombros e possibilita ainda mais o contato com o chão.

As musculaturas que compõem essa região se afrouxam. O ponto exato do contato da bolinha é doloroso. E aos poucos a respiração e a massagem vão destensionando esse ponto também. Ao ser retirada a bolinha, as costas grudam no chão. As tensões dos nervos se vão, e posso sentir que ali existe vida consistente sem precisar se endurecer” (BRANDÃO, 07/08/2015).

Desta forma relacionamos à escrita de Calvino esta experiência, notamos a diferença entre a leveza de uma pluma e a leveza equiparada ao vôo de um pássaro, formas distintas de percebê-la. Nas palavras do autor: “(...). A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse: ‘Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume’ [É preciso ser leve como um pássaro, e não como uma pluma]” (CALVINO, 2015, p.30).

Esta passagem, com o seu potencial imagético alcança as vias memoráveis dos atores que trazem à tona entre uma ação e outra, como nos conta a atriz Daniellen Brandão:

“– [...] – uma parte que me lembrou Calvino [durante os exercício] e que eu gostei muito foi que devemos ter a exatidão do peso da leveza, a leveza também é um peso, ela não é flácida, ela não é uma pluma; como uma bailarina que tem uma força extrema para se sentir leve, tenho leveza mas tenho que ter direção”.

²⁶ Relato concedido ao final do encontro no dia 28/08/2015.

Interessante notar que tanto o autor como alguns atores já pareciam anunciar, dentro da perspectiva da leveza, o terceiro tema no qual Calvino desenvolveria o ensaio, a Exatidão.

Ao citar o poeta florentino Guido Cavalcanti, Calvino encontra nele uma tríade de características da leveza presente em seus versos: “1) é levíssima; 2) está em movimento; 3) é um vetor de informação” (CALVINO, 2015, p. 26) Fatores estes que foram absorvidos em uma antropofagia cultural e transmutados, à princípio, para a ação e composição corporal, ou seja para a construção da dramaturgia do corpo.

Assim, os atores foram orientados a investigar o peso de cada uma das partes do corpo, utilizando a diversidade de apoios possíveis para o deslocamento no espaço. De acordo com as orientações, do deslocamento espacial a atenção poderia fluir para a transferência de peso, dinâmica de equilíbrio precário e a sustentação de diferentes partes do corpo.

“– A bolinha percorreu pelo corpo, suspendendo, criando rupturas e convidando um novo corpo para estar ali presente. As tensões e endurecimentos dão lugar a uma nova qualidade de ‘tensão’. A tensão enriquecida, que contrai as musculaturas, nervos, pele para segurar um corpo que precisa responder, dar conta de infinitas tarefas e movimentações, é liberada, afrouxada. Surge aí uma nova qualidade de tensão. Tensão que se diz da existência de um tônus, presença ativa, força e vigor que percorrem o corpo. Movimento” (DANIELLEN BRANDÃO, 07/08/2015).

A partir daí algo interessante foi se criando. Na oportunidade de ‘jogar’ com os apoios, observamos a desconstrução da hierarquia de movimento condicionada pelo caminhar cotidiano. Os pés já não eram mais o guia para o deslocamento e todo o corpo entrou na dinâmica de locomoção.

Outras partes do corpo funcionaram como novo guia, no apoio com a cabeça, cotovelos, quadris, joelhos, etc. desta forma, também as tensões foram se dissipando na medida em que o corpo construía para si possibilidades outras de se compor no espaço.



Figura 1 – O peso e a leveza das partes do corpo.

No encontro seguinte demos continuidade nas dinâmicas para a consciência corporal. Procuramos através do lúdico movimento com uma bolinha de papel imobilizar as articulações, primeiramente dos tornozelos e na sequência dos joelhos, quadris, braços e cabeça.

O jogo se dava no desafio de mover-se com a ausência da articulação das partes do corpo em contato com o objeto. Em seguida, sem a bolinha entre as articulações, experimentava-se de maneiras mais efetiva os movimentos provenientes de cada região.

Cada procedimento convidava para um mergulho em si ao mesmo tempo em que o encontro com o outro acontecia de forma afetuosa e alegre. Esses momentos de convívio e descobertas de si e do outro foram importantes neste início de pesquisa. Foram trabalhadas formas de relacionamentos e interações entre os atores e as atrizes que estavam se conhecendo pela primeira vez.

No terceiro encontro foi proposto perceber o corpo como camadas, sendo essas camadas a estrutura óssea, a musculatura e a pele. O exercício em dupla permitia uma melhor atenção aos detalhes dos elementos em suas camadas específicas e cada camada era sentida por meio do tato.

A forma e a intensidade do contato foram definidas segundo o objetivo de cada etapa do exercício, ou seja, para alcançar cada uma dessas camadas corporais foram necessários tipos específicos de toque, eles foram indicados da seguinte forma: para despertar a atenção para a estrutura óssea o contato deveria ser feito de maneira percussiva em cada membro do corpo, como que estivéssemos tocando suavemente um

instrumento de percussão. Para a percepção da camada muscular o contato deveria ser com uma leve pressão em cada parte do corpo procurando evidenciar o sistema muscular; e finalmente para despertar dos sentidos da pele poderiam ser usados vários meios que ativassem a superfície corporal, como o contato suave das mãos, contato com cabelos, tecidos, movendo o ar e acionando temperaturas variadas próximos a pele do colega, etc.

Em seguida os atores e atrizes foram orientados a se moverem pela sala e interagirem entre si permitindo que os movimentos partissem ora dos ossos, ora da musculatura e ora da pele. Neste momento descobrimos possibilidades e qualidades de mover-se pelo espaço de forma específica ativando cada camada trabalhada. Nas palavras da atriz Daniellen

“– A proposta da experimentação foi produção de uma estratificação do corpo, construindo sensibilidade e vivência de cada estrato-camada: osso, carne, fluídos, pele. Isso se diz, também, de desconstruir um corpo compacto, homogêneo” (BRANDÃO, 21/08/2015).

No movimento conduzido de acordo com a percepção dos ossos verificamos um melhor direcionamento e precisão dos gestos, além de movimentos mais sincopados dando relevo também às articulações. Na concepção dos atores

“ – *Ossos*: para tal o toque precisa de profundidade, força, pressão, batidas. A proposta é conseguir fazer todo o esqueleto e para isso é preciso ‘rasgar a pele’ e mergulhar nas carnes. Esqueleto, peso – sustentação-articulação – forma pontiaguda”(DANIELLEN BRANDÃO, 21/08/2015).

Acionando a musculatura foram percebidos também certos tensionamentos, torções, movimentos de expansão, recolhimento e densidades variadas dos gestos. A suavidade e a delicadeza foram as qualidades mais presentes nas experimentações a partir da pele, os movimentos também ficaram mais acelerados e dinâmicos.

“ – *Carne*: toque de pegar, apertar, amassar. Os ossos agora ganham um contorno, macio, denso. São musculaturas, gordura, revestimento. Contorno ao corpo. Sustentação. Musculatura, carne sustenta o corpo. tônus – preenchimento – articulação – forma arredondada.

Pele: Toque acariciar toda a pele, soprar, alisar, desenhar. A proposta é fazer o contorno de toda ossatura, musculatura que a pele é a limitante. Acionar o sistema nervoso mais periférico. Contorno-limite-sensibilidade-troca-porosidade”. (DANIELLEN BRANDÃO, 21/08/2015).

Nestas dinâmicas das *camadas* foram incorporados outros elementos do corpo humano e eles entraram no jogo dançante dos fluídos e líquidos como: dançar com os órgãos internos, com a corrente sanguínea, com o suor, a lágrima e a saliva. E, de maneira geral, cada encontro era visto como uma camada na construção de uma linguagem coletiva de trabalho assim como na construção de afetos.

Cada camada corporal continha a leveza no despertar dos sentidos, como podemos observar no depoimento minucioso da atriz Daniellen:

“De repente era osso, como se toda a pele houvesse se desgrudado, caído, esfacelado. Cada parte do corpo cuidadosamente raspada, nada havia restado que não os ossos. Era osso fino, branco, calcificado. Sentia toda minha ossatura sustentada em meus pés. O calcanhar encontrava-se diretamente com o solo. Doía. E como em um encher de balão surge carne. Sinto que inflou nova camada sob os ossos dos pés. Ficou confortável encontrar o chão. Cresci. Tudo passa a ter sustentação, tônus. Cada pedacinho do corpo revestido por nova cobertura que dá volume. Sensação de preencher um espaço maior de mundo. Vento sopra... arrepio. Vai se tecendo pele por cima da carne, dos ossos. Fronteira de troca. Eis que surge uma linha, fina linha que dará contorno e sensibilidade. Um corpo plural. Eis que surge forma-corpo.” (BRANDÃO, 21/08/2015)



Figura 2 – Consciência dos corpos, Daniellem Brandão, Aressa Alvez e Nicolas Fèrron.

Em cada participante essa experiência suscitou percepções que os levaram a sentir afetos, a mover memórias ou a pensar na fisicalidade do corpo. Em depoimento a atriz Lilian Casotti relata:

“ – Como é verdadeiro isso de que o corpo está ligado às emoções e às sensações íntimas. Um movimento que a gente faz às vezes remete a memórias, sensação, recolhimento e expansão... Forças internas: melancolia, alegria... Eu estava toda espevitada no final, com um lado infantil aflorado.” (CASOTTI – 28.08.2015)

Outros atores também contribuíram com seus relatos, para a atriz Aressa Alves as sensações foram direcionadas numa organicidade física e perceptiva:

“ – O que eu senti mais foi a estrutura óssea... quando ele massageava a musculatura me dava uma suavidade e um esquecimento, ..., eu tinha que abrir os olhos para saber que tudo não tinha se dissipado. Eu sentia mais a musculatura durante os movimentos, só consegui sentir a musculatura quando ela era forçada.” (ALVES – 28.08.2015)

E sobre a potencialidade comunicativa entre os corpos a atriz Amanda Borba e o ator Rogério Oliver observaram:

“ – [...] achei muito interessante as formas como o corpo fala, às vezes em que eu senti o meu corpo falando foi no toque, quando senti meu corpo arrepiar, quando senti prazer, senti que o corpo do outro é um ímã.” (BORBA - 28.08.2015)

“ – [...] os corpos dialogam, são movimentos bem simples e de troca entre nós, como se fosse uma troca de energia a mais, sei lá, como se eles conversassem sem falar nada e sem nada preestabelecido, só ação e reação, uma composição, uma poesia.”(OLIVER - 28.08.2015)

Encontramos desta forma entre a leveza e o peso as sutilezas nas quais o corpo se torna potente. Em seu discurso, Calvino nos apresenta o paradoxo científico onde a concretude e o peso da matéria muitas vezes escondem uma estrutura minúscula de átomos. Assim, ele nos recorda que “cada ramo da ciência, em nossa época, parece querer nos demonstrar que o mundo repousa sobre entidades sutilíssimas” (CALVINO, 2015, p. 22). Assim ele nos lembra de como o poeta Lucrecio demonstra na sua arte escrita uma visão de mundo científica sustentada na leveza.

Lucrecio quer escrever o poema da matéria, mas nos adverte, desde logo, que a verdadeira realidade dessa matéria se compõe de corpúsculos invisíveis. É o poeta da concretude física, entendida em sua substância permanente e imutável, mas a primeira coisa que nos diz é que o vácuo é tão concreto quanto os corpos sólidos. A principal preocupação de Lucrecio, pode-se dizer, é evitar que o peso da matéria nos esmague (CALVINO, 2015, p. 22/23).

E para evitar que o peso da rotina nos esmague e nos transforme em pedras de nós mesmos a arte vem ao nosso encontro, aproximando sutilezas e forças vitais para garantir potência de vida.

No trabalho sobre o corpo, as memórias e os sentimentos nos assaltam sutilmente. Muito comum o desencadear dos estados emocionais durante as dinâmicas.

Observo que alguns atores penetram o limiar onde a palavra não preenche o sentido da ação e o vazio fala mais do que qualquer verbo.

Este estado *entre* não poderia ser melhor explicado do que pelas metáforas de trazem em si imagens que se instalam no nosso ser, como os mitos, “não devemos ser apressados com os mitos; é melhor deixar que eles se depositem na memória”(CALVINO, 2015, p. 18). E a melhor metáfora para descrever o acontecimento limiar entre os corpos nos foi concedido por Lucrecio na citação acerca da leveza:

Essa pulverização da realidade estende-se igualmente aos seus aspectos visíveis, e é aí que excede a qualidade poética de Lucrecio: os grãos de poeira que turbilhonam num raio de sol, na penumbra de um quarto (II, 114 – 124); as pequeninas conchas, todas iguais e todas diferentes, que a onda empurra docemente para a *bibula harena*, areia embebida (II, 374 – 376); as teias de aranha que nos envolvem sem que nos demos conta, enquanto passeamos (III, 381 – 390) (CALVINO, 2015, p. 23).

Penso que memória e imaginação estão intrinsecamente relacionadas ao lúdico e a criação. São elementos que não podemos jamais deixar de acessar, são mecanismos que podemos estimular no cotidiano, na lida diária, para uma retroalimentação da alma e do corpo.



Figura 3 – Os atores compondo ludicamente um espaço *entre* no diálogo dos corpos.

Partimos do princípio que a vida em si, o cotidiano e os rituais rotineiros são formas de adestramento do nosso corpo e não estão apartadas da prática artística, como já mencionado em capítulos anteriores.

Desta forma pude perceber que os atores chegavam aos encontros carregando o peso que cada um vive diariamente. Eram corpos cansados, contaminados do peso da rotina e dispersos.

Da mesma forma em que o peso e a inércia se aderem à escrita, não podemos deixar de compreender que os acontecimentos do dia a dia carregam em si um peso constante presente nas relações, nas obrigações e na estrutura das cidades. Ainda que silencioso esse peso depositado em nossos corpos pode falar muito alto e quando menos esperamos estamos colecionando tensões que podem sobrecarregar de cansaço o corpo deixando-o impotente.



Figura 4 – A alegria da criação das atrizes Daniellen Brandão e Lilian Casotti

Por essas questões a imersão na leveza como a vivenciamos, passou a ocupar os primeiros minutos de todos os encontros. E à maneira de Calvino o treinamento constante está em assumir um ponto de vista outro em relação ao pesadume que ameaça a vitalidade podendo construir espaços de respiro e aprendizagem para além da sala de ensaio.

4.3.2 - ENCONTROS COM A RAPIDEZ

A velocidade, dos cavalos, por exemplo, seja quando a vemos ou quando a experimentamos, transportados por eles, é agradabilíssima em si mesma, ou seja, pela vivacidade, a energia, a força, a vida que tal sensação nos proporciona. Ela suscita realmente uma quase ideia de infinito, sublima a alma, fortalece-a... (LEOPARDE apud Calvino, 2015, p. 57).

Fluxos de pensamento, refluxos de ações. Pausa. Respiração. Caminhada. Correr. Permanecer. Refazer. Desfazer. Construir e desconstruir. Observar. Sentir. Respirar. Esvaziar. Encher. Fazer. Refletir. Refazer. Parece que estas são ações que integram a poética do ator. Agir, refazer, repetir, repetir até ficar diferente. Fazer e refazer até uma ação nova surgir. Propor, propor e propor até o que estava escondido acontecer.

Pode ser de manhã ou de noite, ensaio ou apresentação, sempre a poética teatral é uma experiência ao redor do tempo. O tempo da criação é um tempo dilatado, suspenso. Passam-se vidas em uma manhã de ensaio, vivem-se memórias, projetam-se *insights* e avançam-se existências diante da efemeridade da arte teatral. Perde-se a noção de tempo cronológico. A arte teatral, tanto do ponto de vista da atuação quanto como espectadores, nos permite deslocar do tempo real e mergulharmos em um tempo virtual.

Este tempo virtual compõe a natureza do fazer artístico e da mesma forma percebo isto na experiência como leitora. Um conto por mais sintético que seja dilata o tempo e expande nossos sentidos. Com apenas uma frase podemos viajar léguas entre imagens que irão se fixar para sempre na memória. À exemplo da história de uma frase só, tirado da obra de Augusto Monteroso: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”(CALVINO, 2015, p. 66),Calvino nos apresenta o paradoxo do tempo, especificamente, da Rapidez, segunda qualidade literária a ser lembrada em nosso milênio.

A concisão é apenas um dos aspectos do tema que eu queria tratar, e me limitarei a dizer-lhes que imagino imensas cosmologias, sagas e epopeias encerradas nas dimensões de uma epigrama. Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-

se na máxima concentração da poesia e do pensamento (CALVINO, 2015, p. 66).

Aqui o autor retrata, como um visionário, o inchaço informativo dos nossos tempos, paradoxalmente, toda a tecnologia criada para nos poupar tempo e doravante permanecemos cada vez mais sem tê-lo. (Senti-me aqui instigada a compor uma história de uma só frase, mas minha bagagem é de outras paragens então o risco aqui trafega para outra arte, não a da escrita, mas a da cena). Imersa nesse paradoxo do tempo, seguimos os rumos que ampararam nosso laboratório corpo-literário nas vias da Rapidez segundo Italo Calvino.

Na abertura de sua segunda conferência o autor relata a narrativa de Carlos Magno, presente na obra de Barbey d' Aurevilly, na qual uma série de peripécias é gerada em torno de um objeto mágico que deslocado acidentalmente de mãos em mãos gera uma sequência de acontecimentos inesperados e envolventes que captam o leitor pelo ritmo acelerado no qual os avanços narrativos se dão.

Nesta curta história o encadeamento narrativo traz em si um ritmo interno que conduz e instiga a leitura, da mesma forma que expande imagetivamente o imaginário do leitor. Parece que o *jogo dos opostos* criados aqui por Italo Calvino traz consigo o paradoxo do tempo cronológico, dos acontecimentos; e o tempo psicológico, da experiência vivida, “o tema que aqui nos interessa não é a velocidade física, mas a relação entre a velocidade física e a mental”. (CALVINO, 2015, p. 56).

Em vista da relativização do tempo que por um lado se expande e por outro se contrai, e, que o ritmo torna-se uma forma lúdica de lidar com o tempo, ora expandindo as ações, ora avançando os rumos da narrativa, lembramos que este elemento é de valia fundamental nos feitos teatrais. Essa equidade com a poética teatral é ressaltada por Souza-Bortolini (2013, p. 67):

Desse modo, o autor não considera a rapidez em si, visto que o tempo da narrativa poderia ser também ‘retardador, ou cíclico, ou imóvel’. Esse é outro procedimento caro ao teatro, a espacialização do tempo, de modo a delongar um episódio da narrativa para acentuá-lo, ou demonstrar um ciclo quando a encenação trabalha com alguma repetição sistemática, ou ainda, imobilizar alguma circunstância, o que pode dar-se com um fragmento de uma obra, em suspensão, amplificando seus significantes.

Desta forma, o trabalho do ator e do poeta se aproxima em sua especificidade de composição, entre a labuta diária e a obra já acabada, no treino da manipulação e exatidão rítmica equivalente ao sentido proferido à obra, há “uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos” (CALVINO, 2015, p. 67), assim considero a poética do ator, um lapidar constante de si mesmo, no jogo do dentro-fora, na manipulação de energias criativas, na destreza de lidar, assim como o poeta, com “o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as ideias e sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e de toda contingência efêmera.” (CALVINO, 2015, p. 68/69).

Deste modo que Calvino retrata a arte do poeta e da mesma maneira coloco em equidade a arte do ator. Ambos têm no ritmo e no tempo um fator incomum a ser articulado, no caso do ator, o tempo se faz presente durante a criação desde a sala de ensaio, nas repetições das propostas que com o tempo sedimentam-se no corpo e ganham sentidos outros durante o processo criativo.

Por outro lado, nos ensaios é articulado o ritmo do espetáculo como um todo, visto que durante o acontecimento teatral os tempos da plateia e do ator precisam convergir para que o encontro aconteça.

Sobre as inúmeras reflexões a respeito do tempo, do ritmo e da rapidez fui articulando dinâmicas que procurassem tangenciar os paradoxos do tempo cronológico e do tempo reflexivo, fluidez e expansão.

Como o anel encantado no conto de Carlos Magno que vinha ao nosso encontro em um tempo que escorre na ampulheta dos acontecimentos. E como deixar esses acontecimentos em primeiro lugar transbordarem o corpo e chegarem à superfície da pele e da ação antes de serem refutados ou racionalizados? Será que conseguiríamos inverter a frequência dos atos e dar mais ouvido ao que o corpo quer falar?

Entre os ritmos, os fluxos e os refluxos, fui tentando corporificar a *rapidez*, pensando-a como velocidade e como fluxo contínuo de ações no espaço.

No sentido de libertar o corpo desimpedindo os canais de afeto, espalhei pela sala trechos de poemas de Clarice Lispector, Hilda Hilst, Manuel Bandeira e

excertos da obra *As Ondas*, de Virgínia Woolf²⁷. Assim que os atores e as atrizes entraram na sala pedi que cada um escrevesse um fluxo de pensamento que lhes acometiam ali naquele instante. Deixando a carta de lado, a próxima ação seria ler os fragmentos espalhados pela sala e em seguida deixar o corpo/voz se manifestar no espaço, deixando ao máximo a autocrítica de lado e abrindo cada vez mais espaço para a voz do corpo se inscrever naquele ambiente.



Figura 5 – Fragmentos literários em fluxos de movimentos

Afetados cinesteticamente pela literatura o corpo/voz de cada um compunha sua dramaturgia própria. Esse processo que chamamos de abertura dos fluxos teve a duração de setenta minutos de acessos a muitas histórias e memórias.

Segundo os relatos, a hierarquia da mente sobre o corpo foi perdendo o sentido e a voz do corpo foi quem tomou o protagonismo da “cena”. Inconscientemente escolhidos, os trechos foram dando forma e força para uma orgia polifônica de sons e movimentos que preencheram cada ponto da sala, fazendo com que os corpos ficassem cada vez mais abertos e porosos, receptivos, afetando o meio e sendo afetados. Sobre essa experiência a atriz Daniellen compartilhou:

“ – Eu senti uma... Quando eu li a frase, eu escolhi duas, uma após a outra, tentei assim, racionalmente você escolhe e fala: Vou trabalhar essa! E de repente você se vê fisgada na outra e de repente o negócio flui, acho que foi uma experimentação que foi fluindo, feita para jorrar. Senti que me passou (sic) vários mundos, vários seres” (BRANDÃO - 18.09.2015).

²⁷ Os fragmentos das obras literárias encontram-se nos Anexos.

Assim expandimos nosso tempo e nosso corpo, guiados pela imagem cedida por Calvino, como cavalos galopantes fazendo brotar líquidos de cada poro na medida em que as narinas se expandiam para facilitar a entrada de ar e vida nutrindo a simbiose dos fluidos vitais.

A experimentação a partir dos fluxos rebateu memórias, situações emergentes e houve ciclos de constantes coincidências, como se cada poema falasse ou tratasse com os atores de forma pessoal, como em um *eterno retorno* a si mesmos.

“ – Foi a primeira que eu li, bateu como um começo, que no fluxo eu ... A força foi tanta que eu nem verbalizei, eu guardei ele [o poema] para mim. Mas aí na atividade eu consegui liberar isso em movimentos” (STÉFANNY CAROLINE – 18.09.2015).

A cinestesia entre corpo e palavra ressoou como poesia corpórea desencadeando reflexos e impulsos de movimentos antes presos a racionalidade. No jogo do sentir, os poemas tiraram os atores de suas zonas de conforto e abriram outras portas para os afetos na criação. A dramaturgia corporal nascia no contato com os poemas e à medida que nascia, surgia também uma escrita performática.



Figura 6 – Fluxos e refluxos, movimento e escrita.

Em cartolinas espalhadas pela sala cada um pode preencher os espaços vazios da folha com frases, palavras, desenhos, rabiscos, ruídos verbais, tudo que transbordava do corpo:

“ – [...] atrasada, atraso, mas ela não tem tempo, fluido sem medida, preparar o corpo, embebedar o corpo. Para o azul corpo líquido, para o cinza corpo rígido, para o marrom corpo pastoso até fazer o último dançar com o vento” (ARESSA ALVES – 18.09.2015).

Nesta dança dos fluidos e das confluências, num estalo de pensamento que traz à superfície o que já está presente, lembrei de uma dinâmica que participei durante um processo criativo, cujo nome dado pela autora Clarissa Alcântara, fora *Corpobiográfico*. Essa dinâmica compõe seu campo de pesquisa, que teve início nos idos de 1988, na qual Clarissa propõe o diálogo entre filosofia, performance, literatura, ritual e clínica. Dentro das inúmeras ações em que ela sustenta a pesquisa intitulada “*Corpoalíngua: performance e esquizoanálise*”²⁸, encontra-se o *ato/processo corpobiográfico*.

Na dinâmica criada pela autora um ator é filmado durante 30 minutos ininterruptos, colocado em um espaço neutro, sem manter relação com qualquer objeto. Ele somente procura cultivar relação consigo mesmo, com seus sentidos, sentimentos e pensamentos, procurando *corporeá-los* ao máximo.

O desdobramento deste exercício se dá no segundo *ato/processo*, o *duplo de si* em que os atores, depois de alguns meses, assistem ao vídeo e experimentam sob as mesmas circunstâncias de espaço e tempo, simultaneamente, “corporear todas as afetações que advém disto”.

“Criei a dinâmica desses dois atos/processos (corpobiográfico e duplo si) como um dispositivo disparador para a investigação do que chamei *Corpoalíngua*: “alíngua”, expressão inventada por Lacan, que, ao juntá-la com o corpo, proponho-me a transfigurar e desmanchar seu sentido psicanalítico numa pragmática esquizoanalítica. Um corpo que se balbucia e produz outros modos de existência, dando extensão e intensividade à pesquisa de doutorado onde criei a expressão e o sentido de “corpoemaprocesso”. O corpobiográfico é também um corpoalíngua e também um corpoemaprocesso.” (ALCANTARA, Clarissa – entrevista por email feita em 2014)

Na perspectiva empírica desta pesquisa ao redor dos fluxos da *rapidez*, a liberdade de apropriação do *corpobiográfico* veio ao encontro das nossas experimentações acerca de um corpo que se propõe enquanto linguagem em movimento, corporificando desejos e pensamentos e compondo dramaturgias no tempo e no espaço. Da mesma forma tomamos a liberdade dessa apropriação dentro da perspectiva desta pesquisa onde surgiram algumas transformações da proposta inicial da Clarissa.

²⁸ Pesquisa de Pós doutorado de Clarisse Alcântara.

Em nossa prática experimentamos o corpo em constante devir pelo espaço, seguindo um fluxo de movimentos provenientes da afetação dos sentidos, memórias e sentimentos. Durante trinta minutos ininterruptos um ator experienciava as ações de movimento em fluxos, enquanto um parceiro era do mesmo modo afetado pela dinâmica compondo através da escrita performática uma carta que, assim como o movimento, nascia do fluxo e da afetação da dramaturgia criada no espaço *entre os dois*²⁹.

Nos encontros seguintes, a carta foi entregue e lida. Por mais trinta minutos cada ator inscrevia com seu corpo uma “carta resposta”, trazendo mais para si as intenções que estavam obscuras em seus movimentos e que foram trazidas à luz pelo ponto de vista do seu parceiro correspondente.

Desta resposta corporal conseguimos identificar uma linha de força que serviria de condução para as demais ações a serem desenvolvidas e na criação da dramaturgia pessoal de cada ator, surgindo então o *leitmotiv*³⁰ condutor do fluxo criativo de cada um.

A princípio diversos *leitmotives*, ou linhas de forças, são ativados no momento de experimentações. Os fluxos deste trabalho surgem com o máximo de espontaneidade e liberdade, são narrativas que ainda serão sedimentadas e maturadas posteriormente.

Nas vivências referentes ao *corpobiográfico* a sucessão de devires, sentimentos e pensamentos que acometem o corpo indicaram um caminho para o desenvolvimento de narrativas. Assim como as ações narradas no conto do rei Carlos Magno onde “há uma sucessão de acontecimentos que escapam todos à norma,

²⁹ Em nossa apropriação ao *ato/processo corpobiográfico* criado por Clarissa Alcântara o objetivo foi modificado em sua essência já que o foco aqui é a criação de um fluxo de movimentos e afetações para um fim, sendo esse fim a composição de uma dramaturgia corporal, na proposta da autora o *ato/processo corpobiográfico* não possui finalidade fora dele mesmo, ou nas palavras da autora: “(...) parte de um desdobramento alquímico que propõe um desmanche do “si” para a reinvenção de si, a partir dessa composição. Daí a provocação da pesquisa que cria conexões da arte do teatro desessência com a clínica esquizoanalítica e a produção de dimensões a-significantes da relação do corpo com o espírito, reinventando a dimensão do que seja entendido como ‘sagrado’”. A liberdade de apropriação veio em forma de generosidade cedido pela própria autora em trocas de e-mails: “No momento em que você foi realmente afetada por isto, ocorre, de imediato, uma apropriação afetiva que pede um roubo mesmo, então é necessário que você ouse com rigor, invente, e **faça-o seu**. É assim que o teatro desessência funciona! Não há autorias e, sim, invenção de existências na pura diferença. A desessência é a multiplicidade do ser da diferença. O teatro, agente inventa!”

³⁰ *Leitmotiv*, segundo Renato Cohen, “é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa” pág. 25

desencadeados um ao outro: (...)” (CALVINO, 2015, p. 48), serviram de inspiração para adotarmos determinadas formas de lidar com os fluxos de ações encadeadas uma a outra.

Durante o exercício há um turbilhão de devires que se aflora em intensidades de ritmos e fluxos. Assim como o fluxo é o movimento alternado da enchente ou vazante do mar para a praia, as intensidades corporais podem ser representadas pela mesma imagem. Estados corporais e psicológicos que transbordam em marés de impulsos do corpo para o espaço, conduzem o espectador no desvendar das histórias e segredos submersos.

A dramaturgia é criada não através de uma narrativa linear, por vezes, saltos de tempos arremetem o ator em uma encruzilhada da memória. Atravessados por sensações e lembranças os atores mergulham como um *buraco negro*, cruzando dimensões da atualização do tempo virtual de acontecimentos do passado no presente.

Sobre a atualização e a memória, Renato Ferracini nos mostra primeiramente que “memória é duração”, “memória é a vivência” de algo que realizamos no passado e por um determinado motivo se soma ao presente, porém não da mesma forma ou na mesma intensidade, a memória surge resignificada, ou seja, atualizada e contextualizada pelo presente, “por isso que toda atualização é uma criação: a vinda do passado ao presente recria o passado neste mesmo presente” (FERRACINI, 2013, p. 121).

Nesses instantes o tempo se relativiza, expandindo, contraindo e se repetindo em ecos de ações. Assim como traz Calvino, a história dentro das histórias das *Mil e uma noites*, ou seja, há a “dilatação do tempo pela proliferação de uma história em outra” (CALVINO, 2015, p. 53), onde várias vidas se passam, uma história surge de dentro da própria história. Na literatura esse efeito é conhecido como *mise en abyme*, termo utilizado para falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, ou seja, narrativas em abismo.

Neste caso os acessos aos fluxos de memória serão direcionados ao trabalho estético na construção pelos atores de suas dramaturgias corporais considerando esses aspectos autobiográficos, desvendado e tratando de temas que lhes

são caros. A ideia é adentrar um processo tendo como referência as experiências vividas, atualizadas e que surjam da demanda corporal.

Sempre permeada pelas questões estéticas, essas dramaturgias serão geradas de forma afetiva, assim como no discurso de Ferracini e da sua perspectiva do *treinamento* do ator como um *limiar* entre arte e vida³¹. Deste modo, estamos tratando “da capacidade do atuator em buscar uma atualização dessa memória corpórea, recriando um fluxo poético nesse movimento”, um fluxo que se expande e se mostra de forma consciente para os atores, ou seja, “a capacidade de criar e sempre recriar esse fluxo através da atualização de virtuais de forma consciente, mas não mecânica” (FERRACINI, 2013, p. 121).

Construir uma dramaturgia que nasce das estruturas empíricas de criação por meio de vivências, dinâmicas e experimentos em sala de ensaio está muito próximo ao que Renato Cohen nomeou de *work in progress*. Termo conhecido também pelos escritores e artistas plásticos que remete ao trabalho que está em desenvolvimento, ou seja, em progresso; remete também ao que está inacabado e por isso sempre em construção e renovação. Cohen apropria-se do termo para refletir as novas formas do fazer teatral contemporâneo, colocando como exemplos a arte da performance, os *happenings* e as ações teatrais performativas.

Pois é na aproximação do conceito de *work in progress* que as vivências segundo os temas calvinianos, foram adentrando o território da escrita corporal, especificamente a *Rapidez*. De modo que na sequência dos (re)fluxos suscitado pela leitura das cartas geradas pelo fluxo do *corpobiográfico*, os atores foram estimulados a criar um fluxo de movimentos-resposta seguidos de registros escritos.

Nesta terceira etapa foram inseridas músicas variadas e instrumentos de percussão que eram manipulados por mim de maneira intuitiva. Este elemento foi relevante para o processo criativo uma vez que o ritmo musical influencia nas dinâmicas do tempo no corpo, nas relações de afetividade com o gênero musical, com o artista ou com a carga dramática contida na melodia.

³¹ Sobre o conceito de *treinamento* em relação a *limiaridade* buscada por Ferracini o próprio autor coloca que “Treinar portanto, significa criar a possibilidade de vivenciar experiências intensivas, a ponto dessas experiências serem passíveis de recriação posterior, recriando seu fluxo vital que ela, em si, já contém. Assim, a questão não é executar um trabalho, mas vivenciá-lo, puxar esse trabalho em um limite intensivo” (FERRACINI, *Ensaio de atuação*. pág. 122).

Contudo, tanto a escrita quanto a manifestação dos fluxos de movimento eram expressos de forma caótica. Porém, aqui o elemento *caos* aparece em uma perspectiva intrínseca a este estado criativo de caráter processual. O *caos* é parte do processo, pois, ele “elegue o campo ‘irracional’ como campo de tráfego desses procedimentos que operam narrativas subliminares e outros níveis de captação da realidade” (COHEN, 2006, p. 23). Esses níveis de captação da realidade foram fundamentais para o desencadeamento de emergências interiores (sob forma de desejos, expectativas e subjetividade em cada ator) que indicariam um caminho dramático.

Na poética gestada pelo *caos* houve disparos de escritas que transbordaram o corpo, incharam o espaço e o tempo parecia sustentado pelo ar, um tempo líquido que escorria pela pele e poros dos atores. O tempo ali poderia ser representado por uma bolha de sabão, inerte e delicado. Em um dos escritos, o fluxo dos movimentos acelerados foi descrito como a eternidade e o paradoxo entre o cheio e o vazio:

“ – Fluxo. Eternidade. Anestesiamento. Um completo incompleto. Um vazio cheio, repleto, transbordando, em cascata, uma indefinição, uma confusão, um sei-lá-o quê. Jorra, escorre, afoga. Vitalidade morna, apatia viva. Um coração que pulsa e arde sem nenhuma pretensão, sem nenhuma aspiração, sem dizer a que veio. Mas diz. Algo ininteligível, mas diz” (ARESSA ALVES).

Esses foram momentos de profunda entrega e vivacidade. Os impulsos pareciam guiados por forças internas, sendo o corpo o regente de toda experiência. Por vezes, o irracional trazia lampejos da mais sublime lucidez. Eram corpos embriagados de pura tensão estética e criativa. Da mesma forma em que estavam imersos em si, os atores demonstravam-se conectados com os seus arredores. Segundo Cohen, este nível de embriaguez e criação no *caos* é tido como um “outro nível de mergulho no universo anímico e olhares renovadores da realidade” (COHEN, 2006, p. 24). Em outro relato escrito, os atores Rogério Oliver e Daniellen Brandão registram em afetos e cinestésias o que para eles foi esse mergulho nos fluxos, (re)fluxos e *caos*:

“ – Fugacidade. Nada permanece. Tudo se esvai. Futuro? Passado? Não. O “agora” é o que há. É a luz, a vibração, a vida escorrendo pelos dedos, mas fazendo-se sentir. Respirar. Arfar. Asfixiar. Mover. Se posso mover é porque estou vivo. E exalo vivacidade por cada poro” (Rogério Oliver).

“ – Força. Caravana aqui segue levando flores e poesia. 26 anos de viagem. 26 anos na estrada. Pés que partem. Flor nômade. Comemorar. Celebrar no fogo. Brindar a vida trágica – implicada até aqui vivida. Celebrar os giros das

saias. O vermelho que vibra do fogo esconde do batom e enfeita as rosas no cabelo. Todos gritam o nascimento e celebram mais um rito de passagem. As moléculas ciganas que me povoam celebram!” (DANIELLEN BRANDÃO).

Intensificado os processos corporais e feitos os registros em formas de anotações em fluxos, fomos investigando dentro da trajetória da *rapidez* qual poderia ser o elemento guia de cada um. Ou seja, quais seriam os *leitmotives* que traçariam uma luz na composição da dramaturgia pessoal de cada ator. Elemento integrante ao *work in progress*, “os *leitmotives* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo” (COHEN, 2006, p. 25).

E a partir desses traços os atores foram orientados a reunir o máximo de elementos possíveis que pudessem de alguma forma estimular a criação e a manifestação do corpo/voz no caminho para uma narrativa. Dentre os elementos foram sugeridos: figurinos e objetos que agregassem camadas neste processo.

De camada em camada, manipulando os objetos e sentindo a textura do tempo sedimentar cada ação no tempo e no espaço, os atores tramaram um esboço narrativo. Esse esboço narrativo foi aos poucos ganhando forma de roteiro de ação. Os objetos, assim como o anel mágico do conto de Carlos Magno, agiram nas partituras de movimento como um objeto mágico, tecendo dramaturgias e ganhando outros significados de acordo com a manipulação.

Aos poucos fomos aproximando da narrativa corporal que teve como ponto de partida a linguagem corporal e anímica, buscando dentro de cada um dos atores e atrizes um tema que lhes seriam caros no envolvimento com a linguagem corporal e da cena.

Neste ponto, ainda de muitas inquietações e poucas certezas, encontramos um no outro a firmeza no caminhar mesmo com a perspectiva de que tudo era um experimento e que, por isso, poderiam sair dos trilhos, pois, “o produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso” (COHEN, 2006, p. 18). E na medida em que íamos avançando nas etapas da criação, íamos aproximando do tema terceiro abordado por Calvino, a *exatidão*.

4.3.3 - ENCONTROS COM A EXATIDÃO

Cristal e chama, duas formas da beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de desprender a matéria circundante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, ideias, estilos e sentimentos... (CALVINO, 2015, p. 87).

Os encontros com Calvino para mim nunca se deram em um campo exato, ou seja, demarcado por conceitos que delimitam e indicam claramente o caminho a ser percorrido na pesquisa, ao contrário, sempre apontam paradoxos que desconstróem conceitos e ideias pré-estabelecidas, tanto na literatura e nas artes cênicas quanto na relação com o mundo, eis a força do encontro com a obra. Vejo a potência disto justamente na possibilidade de desconstruir e ressignificar lugares. Porém, entre o *ver*, o *desconstruir* e o *ressignificar* existem fissuras em que permito perder-me de mim mesma.

Perdendo-me de mim, entre uma borda e outra dos limites que compõem meu corpo, encontram-se abismos que podem ser explorados, visitados e revisitados e assim percebo meu corpo ampliando e ganhando novos contornos. Para isso, não existe uma regra ou uma maneira exclusiva de exercer este mergulho abissal, muito menos a duração em que cada uma das etapas devem acontecer. O que existe é o vivenciar e o permitir-se; percebendo as manifestações internas das experiências corporais e trazendo-as cada vez mais para a superfície da pele.

A pele que por sua vez é o maior órgão do nosso corpo por envolvê-lo em todas as suas dimensões e medidas, com suas dobras, texturas, porosidades, elasticidades, camadas e diferentes sensibilidades. Ela compõe o dentro-fora contínuo, sendo que de seus limites temos o infinito tanto no campo do micro quanto do macro em si mesma (ANZIEU, 1989).

A imagem que agora me acomete é a do personagem Palomar, na praia³² que anseia de maneira frustrada descrever uma única onda no mar, estritamente

³²Personagem protagonista de uma multiplicidade de acontecimentos. Palomar na praia compõe um dos contos de Italo Calvino. CALVINO. *Palomar*. Editora Companhia das letras, 1994.

onde ela começa e onde ela termina e, assim, da mesma forma seria impossível mensurar a extensão e os limites da pele em relação ao mundo.

Da superfície para o interno do corpo, a pele integra camadas de tecidos adiposos e correntes sanguíneas ligadas por fâscias que envolvem a musculatura e compõe os tendões que sustentam os órgãos que controlam os fluidos corporais e lubrificam as articulações que dão mobilidade a estrutura óssea nos permitindo o deslocamento juntamente com a sustentação da musculatura integrada às fâscias, esta por sua vez produz o colágeno que compõe a maioria dos órgãos e tecidos do corpo, inclusive, da pele.

Por outro lado, a pele é também o nosso maior contato com o mundo. A partir dela - dos poros e dos pelos - sentimos o ambiente, trocamos fluidos e equilibramos a temperatura. Para além desta troca orgânica, como nos lembra Didier Anzieu (2000, p. 17), a pele também exerce a atividade de “proteção de nossa individualidade”, além de ser o “primeiro lugar de troca com o outro”. Neste lugar a pele se faz extensão de si e conexão com o mundo.

Se o *eu* se compõe a partir do que vê, do que escuta, ingere e sente, então não há uma determinação precisa entre o eu e o mundo e sim uma construção simbiótica desta relação. O limite se constrói na relação, no espaço *entre*. Como nos lembra Anzieu, os limites são necessários inclusive para a construção desse *eu*. Segundo o psicanalista francês, a maioria dos clientes da psicanálise

Sofre de uma falta de limites: incertezas sobre as fronteiras entre o Eu psíquico e o Eu corporal, entre o Eu realidade e o Eu ideal, entre o que depende do Self e o que depende do outro, bruscas flutuações destas fronteiras, acompanhadas de quedas na depressão, indiferenciação das zonas erógenas, confusão de experiências agradáveis e dolorosas, não distinção pulsional que faz sentir a emergência de uma pulsão como violência e não como desejo (ANZIEU, 2000, p. 22).

Didier nos coloca a dimensão tátil como mediadora na construção do sujeito. O autor elabora uma imagem da pele como envelope cuja troca entre o corpo e o meio se dá simultaneamente. Contudo, a exatidão desses limites entre o eu e o outro se faz necessária ao mesmo tempo em que não há uma regra específica para alcançar tal feito. Não temos como definir uma ordem dos aspectos específicos que afetam as nossas atitudes, se isso ocorre de dentro para fora do corpo ou vice-versa, pois neste universo tátil e cutâneo existe também uma infinidade de paradoxos:

a pele é permeável e impermeável. Ela é superficial e profunda. É veraz e enganadora. É regeneradora, em vista de permanente ressecamento. É elástica, mas um pedaço de pele retirado do conjunto se retrai consideravelmente. Ela atrai investimentos libidinais tanto narcísicos como sexuais. É o lugar do bem estar e também da sedução. Ela nos oferece a mesma quantidade de dor e de prazer (ANZIEU, 2000, p. 33).

A pele toca ao mesmo tempo em que é tocada, assim podemos notar que os paradoxos estão em tudo que é vivo, tudo que é vivo é contraditório, por ser vivo e estar em constante transformação. Porém, antes de cairmos em abismos infundáveis de devires filosóficos vamos nos ater aos limites deste tema trazido por Calvino: a Exatidão.

Em seu discurso sobre o referido tema, Calvino nos traz justamente para estes lugares do limite e do infinito, do exato e do *vago*. Para ele, a Exatidão está na definição da linguagem. Diferenciada da linguagem casual, a escrita literária deve se ocupar de estabelecer o cuidado com o uso das palavras, já que se faz por meio delas. Ele cita a si mesmo referindo-se ao uso indiscriminado da fala cotidiana em relação à uma certa linguagem que para ele seria a mais adequada e precisa: “A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico” (CALVINO, 2015, p. 74).

Neste ponto o autor se desafia na tentativa em defender a tese contrária à Exatidão, visto que em seus paradoxos esses valores encontram completude em seus opostos. Para tanto, o autor lembra Giacomo Leopardi na sentença de que “a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for” (CALVINO, 2015, p. 75). Assim, Calvino faz o seu leito na perspectiva do indefinido ao relacionar a precisão também ao que é *vago*, todavia afirma que em italiano esta palavra tem vários outros sentidos: “ideia de movimento e mutabilidade, que se associa em italiano tanto ao que é incerto e ao indefinido quanto à graça e ao agradável” (CALVINO, 2015, p. 75).

Ele traz ao diálogo exemplos literários do que para ele se configura como *indefinido* e gracioso ao citar um trecho da obra *Zibaldone*, de Leopardi:

As palavras “longe”, “antigo” e similares são muito poéticas e agradáveis porque despertam ideias vastas e indefinidas... [...] As palavras “noite”, “noturno” etc. e as descrições da noite são muito poéticas porque a noite, confundindo os objetos, só permite ao espírito conceber uma imagem vaga, indistinta; incompleta, tanto dela quanto das coisas que ela contém. Da mesma forma “obscuridade”, “profundo” etc. (CALVINO, 2015, p. 76).

Há neste trecho o sombreado imagético remetido à palavra *noite* que concede à obra um ar de profundidade de modo que os limites entre as coisas não passam de borrões repletos de mistérios. Em todo caso, a exatidão se presentifica na escolha de cada palavra que remete em si uma abertura ao vasto, ao infinito. Por isso, “o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão” (CALVINO, 2015, p. 77), segundo Calvino (2015, p. 77), pois “sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros”. Deste modo, entre o *vago* e o preciso, buscamos na arte corporal um traçado poético nesta nova imersão.

Para Burnier, a poesia do ator é a ação física, é por meio destas ações que o ator compartilha sua arte. Neste ponto, consideramos a ação física a *linguagem* específica da atuação, nela pode estar também os *anticorpos* necessários para transmutar em arte estética toda a gama de gestos, movimentos e intenções que são multiplicadas indiscriminadamente no contexto diário.

Tal como vimos anteriormente, os gestos expressos hodiernamente são povoados de doxas e tem o seu lugar de expressividade no dia a dia. Porém nas artes da cena, o trabalho do ator seria tornar seus gestos e movimentos, em ações físicas representativas, ou seja, tornar suas ações corpóreas a própria linguagem da encenação, compartilhada com o espectador.

Na prática, partimos do trabalhado na *Rapidez*, onde através dos fluxos de movimento e de escrita desencadeados em fluxos emocionais, devires e caos intuitivos, que por sua vez, revelaram *leitmotives* que impulsionaram uma semântica de gestos e ações, bem como o uso de elementos da teatralidade, como objetos, figurinos e foi, então, decidido trabalhar os detalhes de cada proposta trazida pelos atores.

Permeados pelos desdobramentos deste processo, elegemos agora o olhar que opera enquanto organização, reflexão e (des)construção das ações que se apontaram anteriormente. Através da repetição e da manipulação dos elementos de teatralidade (objeto, figurinos, etc.), os atores foram orientados a descobrir partituras de movimentos que, de alguma forma, tramassem narrativas. Isso foi gerando uma partitura de ações físicas individuais que foram constantemente trabalhadas em cada encontro no sentido de perceber as minúcias entre uma ação e outra, um limiar entre um gesto e outro, buscando cada vez mais a fundo os possíveis detalhes destas ações.

A propósito do que Calvino relata sobre a sua escrita em processo está o fato de que a cada passo o autor procura delinear, cada vez mais, seu projeto de escrita a fim de apoderar-se cada vez mais do vasto vago infinito em suas criações, ou em suas palavras:

[...] procuro limitar o campo do que pretendo dizer, depois dividi-lo em campos ainda mais limitados, depois subdividir também estes, e assim por diante. Uma outra vertigem então se apodera de mim, a do detalhe do detalhe do detalhe, vejo-me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes me dispersava no infinitamente vasto (CALVINO, 2015, p. 85).

Neste lugar, a aproximação entre a experiência da escrita de Calvino e o processo criativo dos atores é incontestável, uma vez que a busca pelo rigor da linguagem corporal permeia os detalhes de cada ação. Deste modo, fomos experimentando durante o aquecimento coletivo algumas dinâmicas que orientavam os movimentos de maneira mais objetiva, refinando os gestos e as intenções, para tanto nos apropriamos das ações labanianas, da decupagem do movimento e suas variáveis qualidades.

Experimentamos as intenções que associam a estas qualidades de movimento referentes ao peso: leve, pesado, forte; traçamos direções, experimentando no espaço o deslocamento de maneira direta e indireta; produzimos sensações e sentimentos a partir do fluxo livre ou controlado dos movimentos; e na variação brincante com o tempo, experimentamos as ações ora mais aceleradas, ora bem lentas, e por vezes, suspendendo o tempo da ação ou repetindo-a diversas vezes.

Decorrentes deste treinamento foram surgindo novos rabiscos nos registros dos roteiros de ações e as dramaturgias corporais ganharam mais detalhe, mais vigor, texturas e porosidade; ganharam mais substância, mais desdobramentos, mais corpo! Um corpo arremetido para fora, uma criação de um duplo de si, como se a experiência vivenciada durante a rapidez fosse modelada forjando um conjunto de elementos sutis projetados para o campo do visível entre o ator e o espectador.

Como podemos acompanhar nos registros da atriz Daniellen Brandão. Inicialmente ela recebe corporalmente a carta:

Carta: Escrita por Heloise

“ – Teu tato é confiante, seguro, certo... curioso, até. De uma ludicidade encantadora (e encantada, convém dizer). Deslumbrante. Deslumbrada. Até teu _____ é firme. Há um ímpeto infantil na tua busca. Talvez por isso seja tão cheia de garras. Um sopro, uma brisa, um vento, um furacão de vida. O tato parece teu sentido primordial e derradeiro manifesto num afanar-se incisivo, incluso dos pés. Como se encontra quem nunca se perdeu? Pertencimento de si, Caminha, respira tateia, pulsa. Incrível como a vida transborda por seus poros. Corpo criança, corpo vibrátil. Um permitir-se tão genuíno que faz saltar aos olhos. Tenho muitas dúvidas, mas logo percebo que você tem muitas certezas. Tudo em você jorra crescendo, fortíssimo, vibrato, ornamento. E os sons brotam como melodia. _____-? Não sei, mas vem e é avassalador. Mesmo o pequeno é grande. Há nisso tudo um mesclar que sentimentos indecifráveis, que só compreende quem alcanças teu universo. Um caos organizado, um caos com fundamento”.

Depois de receber e responder a carta seguiu com sua pesquisa de movimento segundo o *leitmotive* “devir criança”:

“Poética: devir criança – abertura para o caos

- 1- Tateia a barra. Sobe. Relação com a altura. Pernas dobradas, mãos que seguram o corpo que se lança no abismo, no infinito. Cai. risos
- 2- Retorna para barra, sobe. Novamente se lança. Chega ao chão, pé esquerdo, pé direito.
- 3- Percebe a janela, relação com o fora. Espia, esconde. Sobe. Chama Psiu, psiu. Abaixa. Risadas. Sobe novamente. Chama. Desce risadas. Sobe chama. É vista. Fala oi com a mão esquerda. Mão direita segura a barra.
- 4- Segura na barra, corpo que se lança para frente até cair. Desprende. Deslocamento.
- 5- Encontra linha no chão. Risco que se torna corda. Corda bamba. Andar pela linha em desequilíbrio. Até cair.
- 6- Desequilíbrio que leva ao giro.
- 7- Giro com gargalhada crescente. Giro e gargalhada ao máximo até queda ao chão.
- 8- Respiração. Pausa.”

Na sequência, ainda que em estado embrionário, as partituras das ações físicas foram apresentadas para o restante da turma. Alguns apontamentos e interferências foram feitos no intuito de contribuir com o desenvolvimento da pesquisa individual de cada um. Feito os apontamentos acerca do que estava nítido ou obscuro em cada partitura, os atores retornavam para o *lapidar* das intenções de cada movimento.

O compartilhar a criação com o outro se configurou como um passo importante no desenvolvimento das dramaturgias, pois verificamos de fato que a ação física é conectar-se com o externo, sem perder, contudo o fio interno que alimenta a experiência, projeta-se um duplo de si na relação com o mundo, assim “a ação física se conecta com o fora, ela é um corpo integrado – e por isso relaciona todo seu universo

‘interno’ em fluxo – e projeta esse fluxo na relação com o mundo” (FERRACINI, 2013, p. 119).



Figura – Aressa Alves experimentando as partituras de movimento

Ferracini, nutrido por Grotowski, nos coloca algo extremamente relevante para a construção das ações físicas, o fato de serem projetadas para fora, em um espaço-tempo relacional, seja na relação com objetos, figurinos, com o espectador ou mesmo com o próprio espaço. Para nós este foi o modo de colocar em evidência, em relevo ao próprio corpo o que dele apontou com transbordamento, criando espaços de afetação provenientes dos elementos citados.

Desta maneira, mantemos viva a chama interna do movente das ações, de modo que cada ação por mais repetida que se faça, pareça sempre ser criada no instante presente, permitindo ainda a criação de espaço de afetação pelo externo, por sua vez, essas ações tornam a retroalimentar a chama interior.

No compartilhar de seu processo de escrita, Calvino nos mostra o quão equivalentes estão às poéticas de criação que circundam a literatura e o teatro no que tange principalmente a vivacidade e a organicidade da obra. Para ele manter viva a chama interior em sua escrita é reconhecer que “a obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 2015, p. 86). Para ele o exato não é estático e sim mutável, mesmo que se alcance uma forma cristalizada há de haver uma variável que expanda os significados da obra.

Neste lugar ele cita *As Cidades Invisíveis*, obra na qual a personagem Marco Polo visita e descreve com o máximo de detalhes para o Grão Kublai Khan as cidades por ele percorridas. Cada cidade possui em si uma aura específica, uma singularidade, uma variabilidade, como um organismo vivo. Calvino (2015, p. 88) concentra “em um único símbolo todas as reflexões, experiências e conjecturas; (...) uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas”.

No processo criativo do ator quando ele chega ao ponto em que as suas ações esgotam em si mesmas em imagens desgastadas pela execução de movimentos desprovidos de sentido e emoção, costuma-se dizer que o trabalho cristalizou. Isso quer dizer que tornou-se rígido, invariável e sem vida. Para que isso não aconteça há de haver a atenção e o cuidado durante esta etapa da criação, para que os movimentos não sejam direcionados de forma mecânica. Contudo, como seria possível manter a chama que alimenta as ações físicas acesa?

Da mesma forma Calvino (2015, p. 87) nos mostra que “o processo de formação dos seres vivos são ‘de um lado o *cristal* (imagem da invariância e de regularidade das estruturas específicas), e de outro a *chama* (imagem da constância de uma forma global exterior, apesar de incessante agitação interna).” Vale lembrar aqui que o gesto em si esvaziado de intenção não produz significado nem para o ator nem para a plateia, neste lugar a potência das relações se dissolve e se perde. A chama interna se apaga e a desconcentração dos atores é notável neste instante.

Supondo que nesta situação, o cristal seja a partitura de ações físicas e a chama a substância que a mantém viva, podemos considerar que este cristal possa ser translúcido o bastante para em si refletir tanto a luz quanto o calor, em uma troca abundante com o meio. Permitindo, desta forma, afetar e ser afetado por tal.

Na prática procuramos constantemente interferências que somassem vida às partituras, seja na relação com imagens, fotos, retorno a escrita ou na inserção de músicas. Em uma das apresentações individuais foi pedido para o ator repetir ciclicamente suas ações, na primeira repetição a interferência da música criou outros sentidos para determinados gestos. Em outro momento a interferência viria de outros atores que, de forma generosa, se infiltraria na cena no sentido de (des)construir a rigidez das ações e ampliar o significado das ações.

Em relatos posteriores os atores consideraram rico este momento. Segundo eles, algumas intervenções de outros atores colaboraram com a exatidão do que estava sendo proposta naquele instante de descobertas dos detalhes e dos sentidos das ações:

“ – Eu estava fazendo um movimento com o leque, mas ainda não sabia o porquê. Quando o movimento da Aressa coincidiu com o meu, aí sim ganhou todo sentido. Isso passou a fazer parte de mim” (CINTHIA PAGANOTTO).

Procurar esses lugares de troca e de trânsito entre as ações se mostrou o suporte para a atuação. Outros detalhes emergiram nas dramaturgias, como podemos notar os registros da Daniellen:

- 1- Correr pela sala – saltar as pessoas no chão
- 2- Esconder embaixo da cadeira. Sinal de silêncio.
- 3- Alguém a descobre – abaixa – faz sinal de silêncio – risadas
- 4- Coloca pano em cima, passa para a outra ponta da cadeira – relação de olhares, risadas, brincadeiras.
- 5- Levanto sob o tecido. Passeia pela sala – invisibilidade
- 6- Abaixa vira bicho – garras.
- 7- Levanta e sai voando com o tecido.
- 8- Coloca no varal
- 9- Dá um beijo no rosto e recebe um presente. Fita no cabelo. Dança. Balança a cabeça, continua balançando.
- 10- Gira, gira, gira... até cair no chão.
- 11- Abre os olhos, encontra uma joaninha.

Exploramos também outros espaços, decidimos sair do ambiente formatado da sala de ensaio e fomos para a rua. Mais uma vez uma troca valiosa incorporava nossa pesquisa.



Figura 7 – Atores interagindo as ações físicas em espaço alternativo - Praça Largo da Igreja do Carmo.

Para nós, neste ponto, faz-se ainda mais evidente o que Ferracini diz sobre o treino para despertar a porosidade do ator, pois “é a capacidade de afetar-se, de ser porosa, que faz com que a matriz³³ inicie seu processo de fluxo de diferenciação ativa e passiva coexistente, e não a sua ação ativa consciente no espaço” (FERRACINI, 2013, p. 117). Este treinamento está na troca com o mundo, dentro e fora da sala de ensaio.

Seja o que for que o corpo se relaciona ele o faz na diluição de seus limites. Corpo, pele e espaço, se tornam um campo alquímico de percepções e sinestésias que eclodem de forma lúdica nas criações, que por sua vez, conferem outros limites que serão testados no seu máximo rigor para assim manterem a chama do acontecimento sempre acesa.

Se a ação física é, portanto, a projeção de si para um espaço relacional, então, o que está submerso no corpo do ator deve ascender os limites da pele. Assim a *exatidão* proposta por Calvino (2015, p. 92), no detalhe do detalhe, se faz surpreendente quando cita Hofmannsthal: “ ‘A profundidade está escondida. Onde? Na superfície’ ” e arremata com Wittgenstein: “ ‘O que está oculto não nos interessa’ ”. Aqui a dinâmica e a profundidade do processo só se farão evidentes, tanto quanto poéticos e artísticos, quando transbordados os limites da pele, do *eu-pele*.



Figura 8 – Em sala de ensaio as atrizes Heloise Desirèe e Aressa Alves com suas ações físicas.

Esgarçando ao máximo as possibilidades de ação, movimento, ritmo, sentido e exatidão, os atores, por fim chegaram ao primeiro esboço narrativo de suas dramaturgias corporais. Dentre os enredos apareceram histórias autobiográficas,

³³ Na pesquisa do grupo LUME, no qual integra Ferracini, as ações físicas são denominadas *matrizes*.

exatamente o que estava emergente em seus corpos. Percebi também que embora os temas tenham surgido de lugares tão peculiares, tão subjetivos, não deixavam de compor com o material humano de todos os presentes, pois se tratavam de fatos que de alguma forma tocavam o coletivo.

Temas como o conflito entre a vida e a morte, escolhas relacionadas à profissão, a alegria de percorrer grandes distâncias em viagens dentro de si e fora do país, longas caminhadas a procura de si mesmos, foram alguns dos temas desenvolvidos na exploração da exatidão, a partir das cartas.

Quando o que foi tocado, seja pela escrita, pelos elementos de teatralidade ou pelo outro, queima a chama interna do corpo, a ponto de sentir borbulhar a imagem corporal para a superfície da pele, o ator vai dando forma aos seus segredos, suas emoções e fantasias. Pretende-se, no entanto, tocar a fissura das paixões humanas, em seu sentido tanto mais amplo quanto rigoroso. Contudo, me parece fundamental notar que “o ator não deve usar seu organismo para ilustrar ‘um movimento da alma’; deve realizar este movimento com o seu organismo” (GROTOWSKI, 1971, p. 74).

No teatro de Antonin Artaud uma das suas mais preciosas teses, segundo Cassiano Quilici, seria a ideia de rigor agregada ao conceito de crueldade: “rigor, aplicação e decisão implacável, determinação irreversível, absoluta” (Artaud apud QUILICI, 2002, p. 01). Da mesma forma, Calvino traz a crueldade de Paul Valéry, “poeta do rigor impassível da mente, dá provas da máxima exatidão colocando seu personagem diante da dor e fazendo-o combater o sofrimento físico por meio de exercícios de abstração geométrica” (CALVINO, 2015, p. 82).

Este trecho citado no ensaio sobre a exatidão, para mim, abarca amplamente a crueldade experimentada também nos corpos dos atores, em cada lampejo de encontro entre memória, experiência e ação. Por ser esta a citação que fala por si mesma entre o vago e o exato, ou se for possível, as duas qualidades agindo, ao mesmo tempo, considero, deste modo, pertinente que a finalização deste ensaio seja a apreciação dos escritos de Paul Valéry, que por si só dizem mais por meio das imagens e sensações do que por caracteres e conceitos:

Que sinto? – disse – nada de grave. Sinto... num décimo de segundo uma presença... Espera aí... Há instantes em que meu corpo se ilumina... É muito estranho. De repente, vejo em mim... Distingo a profundidade de certas camadas da minha carne; identifico as zonas dolorosas, os círculos, os pólos,

os nódulos de dor. Estão vendo essas figuras vivas? Essa geometria do meu sofrimento? Há relâmpagos que parecem de fato ideias. Permitem compreender, - daqui, até ali... e no entanto me deixam *incerto*. Incerto não é bem a palavra... Quando a *coisa* está pra vir, sinto em mim algo de confuso e difuso. Criam-se no meu ser certos locais... sombrios, há certas extensões que se delineiam. Então extraio da memória alguma indagação, um problema qualquer... e nele me aprofundo. Conto grãos de areia... tantos quanto consigo... – Mas a dor que aumenta exige toda a minha atenção. Concentro-me! – Fico só à espera do gemido... e, logo que ouço – o objeto, o terrível objeto, torna-se menor cada vez mais, acaba por desaparecer de minha visão interior... (VALÉRY apud Calvino, 2015, p. 83).

4.3.4 - ENCONTROS COM A VISIBILIDADE

(...); as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (CALVINO, 2015, p. 116).

De todas as lições tratadas por Italo Calvino a que reconheço em um diálogo mais estreito com a arte teatral, em sua singularidade, é o ensaio sobre a *Visibilidade*. Neste ensaio o autor descreve o seu processo criativo como um processo imagético, onde os caracteres que banham as páginas em branco de seus livros, primeiramente, povoam sua imaginação tecendo personagens, cenas e situações fantasiosas.

A criação de uma história, um conto, um romance, por vezes, se dá através de um processo imaginativo que tem origem inicialmente na mente do autor. Para ele existem dois tipos de “processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 2015, p. 101).

Acredita-se, segundo Calvino (2015), que o caminho percorrido pelo leitor identifica-se mais com o primeiro processo enquanto que o segundo passo assemelha-se mais com o método de Calvino na maioria de suas escrituras. Porém, de onde surgem as imagens que banham a escrita literária?

Para responder a esta questão, Calvino (2015) nos convida aos fragmentos da *Divina Comédia*, de Dante, no qual é narrada a experiência imaginativa da personagem em meio ao caos perceptivo de suas visões no “círculo dos coléricos”. Contemplando as imagens que se formam no interior do espírito, Dante diz que “chove na alta fantasia”. Neste ponto Calvino chega a constatação de que “a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar do qual chove”. Certas imagens que se fixam no nosso espírito são enviadas dos céus, “ou seja, que é Deus quem as envia” (2015, p. 99).

Neste caso, ambos os autores acordam que a imaginação age sobre nós como um arrebatamento, nos toma o espírito dos nossos corpos. Dante nos mostra isto em seus versos: “Ó imaginação, tens o poder de te impores às nossas faculdades e a nossa vontade, extasiando-nos num mundo interior e nos arrebatando ao mundo externo” (ALIGHIERI *apud* Calvino, 2015, p. 99).

Nos versos seguintes, Dante fala da *alta fantasia* que arrebatava o personagem, estando no círculo do “Purgatório” ele é banhado por “cenas que são verdadeiras citações ou representações de exemplos de pecados e virtudes” (CALVINO, 2015, p. 99) e mais, certas visões “se apresentam a ele (ao personagem Dante) quase como projeções cinematográficas ou recepções televisivas” (CALVINO, 2015, p. 101) com imagens que lançam-no em situações que se assemelham a *mise-em-scène* teatral (CALVINO, 2015).

Da mesma forma, os atores quando em estreito processo de imersão são banhados pela chuva de fantasias e traduzem em movimentos e cenas suas ações imaginárias, tornando-as, assim, vivas no espaço/tempo da sua arte. O trabalho do ator se traduz na concretização, ainda que efêmera, da sua fantasia. A imaginação materializada e presentificada em cenas, em situações e movimentos.

Assim, os procedimentos propostos neste laboratório da *Visibilidade* se desenvolveram em dois sentidos: um que partiu da materialidade para a abstração e teve como disparo a contemplação de quadros, mandalas, imagens geométrica e focos de luz; e outro que se desenvolveu da abstração subjetiva para a composição de cenas e quadros performáticos.

Neste ponto da pesquisa uma mudança significativa alterou o andamento da mesma. Com a mudança no quadro de atores, um intervalo de 2 meses entre as festas de final de ano e a mudança de local dos encontros, foi quase inevitável o ar de recomeço, de novidade, foi como se um novo ciclo tivesse iniciando.

Porém, como na maioria das vezes, o planejamento continuava sendo modificado no decorrer do processo, os encontros ainda eram vida em transformação. As propostas foram concebidas quase como um fio de intuição que deslizava na semântica dos temas e dos exemplos calvinianos. E a exemplo do discurso acerca da visibilidade, as vivências foram surgindo na mente como imagens que brotam do

inconsciente, mapas de exercícios foram desvendados como uma tradução dos textos dramáticos gerando vida na mente do ator. Imagens, dinâmicas, situações, tudo poderia fazer parte do nosso experimento corporal.

Para o nosso primeiro encontro depois de um intervalo e diversas novidades que acometiam a pesquisa, uma boa recepção com velas, incensos, tecidos coloridos e almofadas espalhadas pela sala traziam uma sugestão imagética de mandala.



Figura 9 – Espaço da Má Companhia, preparado para receber os atores.

A proposta era incorporar este espaço, e por meio da meditação ver surgir e sumir da mente algumas imagens, na sequência os atores foram conduzidos por uma narrativa oral, entre bosques e labirintos, entre pessoas e objetos, entre a ficção e o sonho, inspirado no recorte sobre santo Inácio de Loyola, no qual Italo Calvino traz à luz a trajetória das meditações em seus *Exercícios espirituais*.

Logo de início, em sua metodologia, santo Inácio de Loyola descreve um lugar e a situação em que o fiel se encontra em contemplação diante da salvação e dos seus pecados para, em seguida, os fieis interpretá-las tal como nas cenas sugeridas durante a meditação.

(...). O que (a meu ver) caracteriza o procedimento de Loyola, mesmo em relação às formas de devoção de sua época, é a passagem da palavra à imaginação visiva, como via de acesso ao conhecimento dos significados profundos. Aqui também tanto o ponto de partida quanto o de chegada estão previamente determinados; entre os dois abre-se um campo de possibilidades infinitas de aplicações da fantasia individual, na figuração de personagens, lugares, cenas em movimento (CALVINO, 2015, p. 104).

Durante a condução oral em nosso laboratório, em contraponto à imparcialidade de Loyola descrita por Calvino, houve a descrição de detalhes em alguns momentos e a ausência deles em outros, assim, acredito haver cedido autonomia à imaginação dos atores. Em seguida, durante a encenação das meditações pude contemplar as cenas vividas e os objetos imaginários que foram encontrados, bem como os detalhes de gestos e os tempos de cada ação.



Figura 10 – Registro da experiência de Brenda Romanzini, Louis Maria, Rogério Óliver e Stéfanny.

Dar forma visiva às imagens por meios de exercícios espirituais não me parece ser mérito somente dos santos, pois “inspirados pela filosofia oriental, muitos artistas teatrais trabalham com pedras, plantas, chão e atmosfera em busca de uma forma de experiência ‘mais espiritual’” (LEHMANN, 2011, p. 360).

Profanos espiritualizados como Jerzy Grotowski também acreditava na força desses métodos em seus treinamentos e concebia seu teatro como sagrado, assim Lehmann nos mostra “que na última fase de seu trabalho, desenvolvida em Pontedera, no interior da Itália, Grotowski praticava com seus poucos adeptos selecionados um intenso controle ‘espiritual’ do corpo, cultivando um ‘teatro’ cujos métodos tinham algo de exercícios religiosos” (LEHMANN, 2011, p. 360).

Em diálogo com outros autores Calvino nos lembra a força contida na visibilidade, visto o grande fascínio da Igreja, um dos principais poderes moderadores da sociedade, em investir nas artes visuais como meio de doutrinar seus fieis, segundo ele “o catolicismo da Contrarreforma tinha na comunicação visiva um veículo fundamental, por meio das sugestões emotivas da arte sacra, com o qual o fiel devia ascender aos significados segundo o ensinamento oral da Igreja” (CALVINO, 2015, p. 103).

Para além da arte sacra, a Igreja apostou também na arte teatral como um meio de catequização. Suponho que outros mentores do catolicismo tenham se apropriado do método de Santo Inácio de Loyola para doutrinar e recrutar fieis. Ouvia-se a narrativa dos fatos vividos por Cristo durante as missas, em seguida interpretavam-nos nos autos, talvez, haja aqui uma hipótese a ser seguida em sua eficácia!

Se para a literatura a questão desliza entre “a prioridade da imagem visual ou da expressão verbal (que é um pouco assim como o problema do ovo e da galinha)” (CALVINO, 2015, p. 104) e segundo Calvino, ela “se inclina decididamente para a imagem visual” (CALVINO, 2015, p. 104); na arte da cena qual seria o enigma acercada visibilidade senão a sua condição efêmera.

Considerando refutável a afirmação de que as artes plásticas conservam em si a permanência e a imutabilidade enquanto objetos de arte estáticos, e por isso, levando em consideração os olhares do espectador, a temporalidade, o contexto em que cada contemplação é operada, podem afirmar que o objeto de arte não é absolutamente estático. Dele é emitida uma infinidade de sinais e acepções, tanto quanto o interlocutor puder captar. Segundo o estudioso Jorge Coli, dessa forma, a obra de arte assume o lugar de sujeito, pois dela projetam-se infinitos sinais que acercam a nossa percepção com leituras infindáveis (Coli, 2013)³⁴.

Ou ainda segundo Didi-Huberman, ela é que nos olha, a obra de arte “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”(DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29).

³⁴ Citação indireta da fala do professor Jorge Coli no seminário do Café Filosófico – CPFL Cultura com o tema: A espiritualidade da arte, visto em 21/04/2017, publicado em 30 de junho de 2013 no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=5E1hzxyMKo>



Figura 11 – Atores dando forma e substância para o corpo

Desta forma vale afirmar que no intervalo entre o ator e o espectador é onde se lapida a imagem da obra de arte. É este espaço mágico “que se impõe a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149).

Do mesmo modo, o corpo no teatro pós-dramático assume para si uma organização tanto efêmera quanto conceitual. O corpo torna-se sujeito e objeto, ao mesmo tempo, e assume uma materialidade ainda que efêmera, ainda que em devir. O corpo passa a ser considerado objeto de arte.

Para Ferracini a presença do corpo na arte contemporânea é visto como um “corpo-em-arte-performativa (em arte, em obra de arte) é, assim um ‘corpo vibrátil’ que transborda, dilui, faz vacilar (em planos de força) o corpo performativo ou o corpo material em sua própria materialidade” (FERRACINI, 2013, p. 34).

Destarte, considerando o corpo como obra de arte, a imagem enquanto comunicação e atração de forças, e o gesto enquanto manifestação de sentidos, procuramos em nossa prática trabalhar também acerca das “invisibilidades”.

Atualmente muito tem se falado sobre a visibilidade das minorias sociais, sobre como o “ser diferente” é um tabu e como o esforço para nos manter dentro dos padrões estéticos nos torna cada vez mais fracos e invisíveis socialmente. Portanto, quem se arriscaria destacar-se do *coro*³⁵ e assumir para si o papel do *corifeu*?³⁶

³⁵ Refiro aqui ao coro e ao papel do coro das tragédias gregas.

³⁶ O corifeu é a personagem que se destaca do coro e assume-se protagonista da cena.

Lehmann nos lembra uma passagem onde os antigos associavam a *hybris* ao teatro. Ela “faz o ser humano sair do coletivo para a *visibilidade*. Ela significa estar exposto ao perigo. O local que simboliza esse risco é o palco” (LEHMANN, 2011, p. 331). Quem se colocaria à disposição da *hybris* teatral atraindo para si os olhares exaltados?

A proposta seria, portanto, dar visibilidade às nossas invisibilidades, às diferenças quase escondidas. Colocar os corpos, enquanto materialidade e também enquanto subjetividades.

Um roteiro mínimo de ações a serem desenvolvidas neste espaço foi criado. A ideia era simples, chegar à praça e ligar-se a um elemento por meio de um elástico. Cada ator seria o próprio autor de sua performance, vivenciando o instante e colocando-se à disposição dos acontecimentos que estariam por vir.

Cada ator escolheu um lugar específico, e a simbiose corpo-objeto foi ficando evidente. Corpo-árvore, corpo-banco, corpo-anúncio, corpo-balanço. Aos poucos as imagens ganhavam forma e contorno emblemáticos.



Figura 12 – Invisibilidades - Em performance a atriz Aressa Alves na praça Hubaldo Ramalhete – Vitória/ES.

A materialidade corporal neste caso não se abre especificamente sobre uma forma estática e não reduz de maneira restrita o corpo ao objeto, a materialidade na qual estamos tratando aqui refere-se ao “corpo em estado de presentificação potente como intensificação poética a abrir fissuras nas forças estratificadas e gerar nessa ação fluxos libertos e abertos de forças”(FERRACINI, 2013, p. 34).



Figura 13 – Invisibilidades - a atriz Brenda Romanzini em performance na praça Hubaldo Ramalhete – Vitória/ES.

A presença dos corpos irradiava nos olhares exaltados dos transeuntes que pareciam perturbados com a não compreensão, com o não domínio racional do que visualizavam. Uma, duas ou três pausas seriam necessárias para que cada um criasse para si algum sentido para tais atos, como nos aponta Lehmann:

Uma vez que o corpo pós-dramático se caracteriza por sua presença, e não por algo como a sua capacidade de significar, torna-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico. Por isso, sua presença é sempre *pausa de sentido* (LEHMANN, 2011, p. 337).

Já a quase naturalidade com que os atores executavam as ações da performance destoavam da lógica das ações cotidianas, elas pareciam violar certa normalidade imposta pelos objetos e pela cidade.

O ar de transgressão estava na imagem do corpo humano que não se limitou à guia de tijolos brancos que demarcava a fronteira destinada à natureza; estava na ação da atriz que se amarrou na placa destinada a informações sobre como manter seu corpo saudável; estava na atriz que amarrada ao balanço não podia brincar e estava no ator que deitado no banco não podia se mover.



Figura 14 – Invisibilidades - A bailarina Louis Maria performando no parquinho da praça Hubaldo Ramallete – Vitória/ES.



Figura 15 – Invisibilidades - O ator Bruno Piazzarollo performando no banco da praça Hubaldo Ramallete – Vitória/ES.

Se o “ar de transgressão” gerou desconforto em algumas pessoas que passavam por ali, a aproximação quase que imediata das crianças gerou desconforto em todos nós. A presença deles acionou um estado de alerta pela imprevisibilidade inerente das crianças. E deste modo, depois de observar e interagir quase de imediato com os atores, as crianças pegaram alguns elásticos e de forma lúdica começaram a imitar as ações. Momento *milmaravilhoso!*



Figura 16 – Invisibilidades - Intervenção das crianças na performance da atriz Aressa Alves.

Em análise sob a ótica pós-dramática de Hans-Thiers Lehmann, o corpo revela visibilidade enquanto obra de arte a ser contemplada, emanando uma força de *atração* de sensações, olhares e sentidos, tal como presenciamos neste laboratório.

O corpo-matéria-imagem tem a sua potência relacionada a visibilidade, ele percebe e reage ao objeto antes mesmo de visualizá-lo, como se a percepção da presença do objeto precedesse a visão. Pois é neste ponto em que Ferracini considera o corpo-em-arte um corpo *subjéttil*:

O corpo, portanto, é um subjéttil (nem sujeito, nem objeto, mas sujeito e objeto) atravessado por forças potentes e invisíveis, sejam elas de ordem molar (social, cultural, histórica, econômica), sejam elas de ordem física (o tempo enquanto força de memória, espaço enquanto força de volume ou o tecido espaço-tempo enquanto força de texturização que produz o peso, a fluidez, as dinâmicas. Também é atravessado por forças singulares/coletivas que detonam processos de subjetivação, ou, ainda, forças vitais que produzem vontades (não de ‘euzinhos’, mas de potência – Nietzsche) e desejos (não de faltas, mas de produção – Deleuze) (FERRACINI, 2013, p. 36).

Assim, o corpo-obra, ou corpo-objeto, ou ainda, corpo-subjéttil acaba adquirindo ênfase em si mesmo, em sua presença. O espaço todo é resignificado e transforma-se em objeto de arte quando a performance acontece.

Alguns transeuntes que estavam por ali se esforçavam para tentar compreender o que se passava naquele instante, de longe pude observar o estímulo visual como um gatilho no universo sensível da imaginação. Cada olhar, cada intervenção, cada comentário floresce em nós um jardim regado pela *alta fantasia*. Nesta intervenção, assim como Calvino (2015, p. 107) reconhece em sua escritura, “em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições” onde o espectador tragado pelo espaço-obra é incorporado ao mesmo tornando-se parte da composição.

Retornando à sala de ensaio, o planejamento previa uma vivência que partiria das definições visuais delimitadas por focos de luz. Inspirada no trecho do ensaio em que Calvino (2015, p. 116) detalha de forma visível os caracteres das palavras entornadas nas páginas em branco, ou, em seu próprio discurso:

(...); as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.

Com a imaginação presenteada pelas imagens deste trecho, a sugestão era percorrer detalhes do corpo com o foco de luz. Começamos em duplas iluminando partes específicas da pele, dobras, espessuras, tons, detalhes de cada um. Pêlo, suores, cicatrizes, pulsações, partes internas e partes externas. Em cada parte do corpo em que a luz refletia, o corpo reagia.

Projeção das partes de um todo nas sombras, desenhos, formas e deformações. Uma parte do corpo, um detalhe que não agrada ou um detalhe que não conhecia, tudo isso compunha o ser de cada um. Humano, nu descoberto, com marcas, cicatrizes, histórias grafadas na pele.

Por outro lado, a escuridão da sala banhava de segredos as outras margens. Um universo dentro e fora. Um universo micro dos detalhes de luz em oposição ao infinito imposto pela escuridão ao redor. No jogo do desvendar da escuridão, a luz brincava de esconde-esconde.

No segundo comando a luz estimulava os movimentos. Luzes certeiras, passeantes, dançantes, circulares, ondulares, calmas e agitadas, estremecia e bailava um corpo. Reflexos de corpo na luz. Sensualidade à flor da pele.

O deslocamento da luz pelo espaço também apresentou várias etapas. O perceber do deslocamento da luz, a transferência e deslocamento do corpo até o foco, entrar na área iluminada e sentir o calor.

No exercício havia autonomia de quem estava sendo iluminado, pois as pessoas escolhiam formas diferentes de entrar no foco de luz. Estabelecia-se, então, um

jogo entre os parceiros. Em cada movimento uma sensação diferente implodia. O corpo coberto em sombras trazia desenhos e imagens ora delicadas, ora grotescas.

Na medida em que o jogo acontecia, descobríamos formas diferentes de transferir a lanterna de uma pessoa para a outra dentro da dinâmica da proposta. Outros elementos foram adentrando ao jogo: tecidos, objetos pessoais, que nas sombras com a deformação, suscitavam imagens inumanas.

O silêncio permaneceu por muito tempo. Por fim uma trilha sonora preencheu mais uma camada da imaginação. Os sons davam a impressão de um lugar selvagem e desconhecido, assim como a corporeidade assumida neste contexto. E de sombra em sombra os corpos se multiplicavam.

4.3.5 – ENCONTROS COM A MULTIPLICIDADE

..., quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginação? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 2015, p. 140).

Ao revisitar das propostas sugeridas por Calvino notei o quanto todos os temas propostos estavam entremeados uns aos outros, o quanto formam em si uma rede dialógica e o quão complexo seria definir os limites específicos em cada lição. No decorrer da pesquisa, as propostas calvinianas pareciam agregar-se umas às outras criando pontes de interlocução e expandindo territórios de si mesmas.

Na maioria das vezes, os encontros seguiam um ritual próprio iniciando-se com uma conversa, uma música, um alongamento, exercícios direcionados à consciência corporal, consciência espacial e consciência da relação com o outro. Assim, passávamos por jogos que, de forma lúdica, ativasse o corpo energeticamente, acionando, a partir da atividade corporal, a alegria. Iniciando as práticas de cada encontro, a *leveza* estabelecia-se como uma etapa de aquecimento corporal.

Em seguida liberávamos os fluxos de movimentos na perspectiva de acionar um movimento autêntico e liberar forças estagnadas do cotidiano. Uma dança, uma música e as interações serviam como guia para, na *rapidez*, esgotar os mecanicismos e clichês do movimento, além de liberar sentimento e sensações, adormecidos.

A *exatidão* complementava a *visibilidade* nas dinâmicas de criação em grupo. Os atores davam forma às expressões e a troca entre eles se concretizava na apresentação dos exercícios coletivos.

Certamente, esse roteiro não era a regra ou uma metodologia a ser seguida ou imposta, é somente um exemplo de como todos os temas poderiam se fundir, se atravessar em um único encontro. Muitas vezes, o que deveria ser um mero jogo de

aquecimento, expandia-se e tomava todo o encontro, como foi o caso da utilização das lanternas nos encontros com a *visibilidade*.

Enfim, nossos múltiplos e ao mesmo tempo singulares encontros sempre foram guiados pela multiplicidade de atravessamentos, ora compondo uma amarração perfeita ora conduzindo todos ao máximo desconhecido para desbravar campos outros de conhecimento e criação.

Italo Calvino nos apresenta a literatura, mais especificamente, o romance contemporâneo como multiplicidade. O autor nos traz a ideia do romance enquanto enciclopédia, não no sentido de incubar ou definir hermeticamente o conhecimento, mas no sentido imaginário de agregar em si a diversidade do mundo. Em suas palavras ele apresenta “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 2015, p. 127).

Ora, não precisaria medir esforços para traçar paralelos existentes entre o romance e o teatro contemporâneo. Da forma como foi abordado no trecho acima, tanto o romance quanto o teatro traçam redes de conexões, “sistemas de sistemas, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por ele” (CALVINO, 2015, p. 123). Tanto por meio de fatos vividos quanto pelas várias linguagens que convergem e retroalimentam as artes, elas são identificadas atualmente sob o prisma da rica diversidade, do emaranhado de fatos, da diversidade subjetiva e corporal.

A multiplicidade apresentada por Calvino na relação com o teatro contemporâneo, Souza-Bortolini (2013, p. 85) retrata que “o teatro, em sua confluência de signos, também é considerado um sistema de sistemas, principalmente se for entendido como signo de signo, de forma que é isso uma das definições da própria teatralidade”. Também nele está contida uma variedade de linguagens, códigos, múltiplas interpretações, simultaneidade e sincronicidades pertinentes à obra cênica atual.

Cada detalhe de objetos, figurinos, cenário e iluminação exposto em cena podem conter inúmeros desdobramentos; e o teatro contemporâneo pós-dramático, especificamente, não se conduz a uma linearidade, ou ainda, por um discurso único, ele se multiplica nos detalhes de cada encenação (os que chegam enquanto espectadores e

também os que nos escapam), na diversidade de códigos e no hibridismo de linguagens (dança, teatro, música, vídeo, artes plásticas, etc.).

Vale pontuar que esses aspectos são muito enfáticos no teatro atual, porém se apresentam como elementos intrínsecos a toda forma cênica, “processo, heterogeneidade e pluralismo valem igualmente para todo teatro – o dos clássicos, o dos modernos e o dos pós-modernos” (LEHMANN, 2011, p. 31).

Calvino (2015, p. 123/124) ao citar o escritor Carlo Emilio Gadda recorda que em seus escritos há uma “simultaneidade dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento”, ou seja, cada detalhe acaba expandindo de tal forma em suas narrativas que acabam por abarcar toda a obra; “cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações, (...), multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas”.

Assim, também se constituem os processos contemporâneos de criação, onde a dialética entre o vazio e a multiplicidade da sala de ensaio estabelece conexões infinitas, apontando para múltiplas direções. Cada detalhe define uma nova escolha por caminhos potentes a serem seguidos.

Neste trabalho regido pelo gatilho da *multiplicidade* procurei trabalhar dois momentos com nitidez: expressão e composição. A diversidade de procedimentos adotados na pesquisa retoma o discurso de Tourinho acerca dos *protocolos de criação* que nascem durante os processos criativos e que são concebidos de acordo com a especificidade de cada trabalho.

Em suma, procurei na improvisação e no jogo cênico uma via para as inúmeras possibilidades de interação onde o ator pudesse experimentar os mais variados estímulos e arranjos de cena. Bebemos nos jogos do Cath de Impro³⁷, degustamos o jogo afetivo de Richard Schechner³⁸ e nos apropriamos das ações labanianas³⁹ imersas nas redes do rasaboxe.

³⁷ O Cath de Impro foi criado em 1999 pela companhia Inédith Théâtre. Baseado na luta livre, o Cath de Impro trata-se de um jogo teatral onde duas duplas duelam por meio de cenas improvisadas no cenário de um ringue. Na metodologia aplicada ao ator são trabalhadas técnicas de improvisação a partir de jogos e regras específicas criados pelos autores.

³⁸ Encenador norte americano contemporâneo que desenvolveu o sistema Rasaboxes de treinamento para atores. Inspirado na variedade de temperos e sabores, o rasaboxes, aciona de forma cinestésica os

Sob a luz do pensamento de Ferracini nos permitimos, também, esta liberdade criativa de interagir metodologias variadas, entremeadas de textualidade, imagens, fluxos corporais, figurinos, etc.

O território da arte cênica, ou mais especificamente do teatro, abarcando a dança e a *performance art*, passam a ser, nas considerações contemporâneas, uma multiplicidade de procedimentos cujos processos de criação não são lineares, mas rizomáticos, pautados por uma completa independência dos elementos constitutivos da cena, cada qual com sua dramaturgia própria, e cuja influências e inspirações costumam ser completamente multidisciplinares (FERRACINI, 2013. p. 65).

Ou presente ainda nos ecos do conselho de Clarice Alcântara: “[...] – ouse com rigor”, “[...] – a arte a gente inventa!”, sendo assim, a multiplicidade se fez presente nas formas de interação, na diversidade de encontros com o outro, com os objetos, com imagens trazida para sala de ensaio, com o espaço, com o tempo da experimentação e com o encontro com a multiplicidade em nós mesmos, nos duplos de cada um.

Da apropriação do treinamento do Cath de Impro, experimentamos o Jogo dos olhares, onde diferentes maneiras de olhar para o parceiro abrem caminhos para múltiplas interações e improvisações. Neste jogo há três formas diferentes de olhares: de perto, de longe e evitando o contato visual, neste último há uma dinâmica onde um ator olha e o outro desvia o olhar. Em duplas, os atores experimentaram essas três formas de interação a partir do olhar, percebendo as inúmeras intenções, relações e intensidades que surgem deste estímulo.

Em um segundo momento o jogo do olhar ganha o seguinte desdobramento: os atores, ainda em duplas, inventam nomes uns para os outros e passam a falar os nomes em diferentes entonações, acompanhando o jogo estabelecido anteriormente com os três modos de contato visual.

Na sequência, um comando é dado para cada dupla dar continuidade as relações estabelecidas durante este jogo e, assim, revelam-se cenas inusitadas, com esboço de lugares, personagens e relações as mais diversas, tudo sugerido nas sutilezas do olhar.

sentidos e as emoções. O autor desenvolveu este sistema tendo como referência artaudiana o ator como *atleta afetivo*.

³⁹ Referente ao sistema criado por Rudolf Laban.

Percebemos, assim, que as relações não se constroem somente a partir do diálogo entre as personagens, mas, também, podem ter seu princípio nas mais sutis ações e intenções do contato visual.

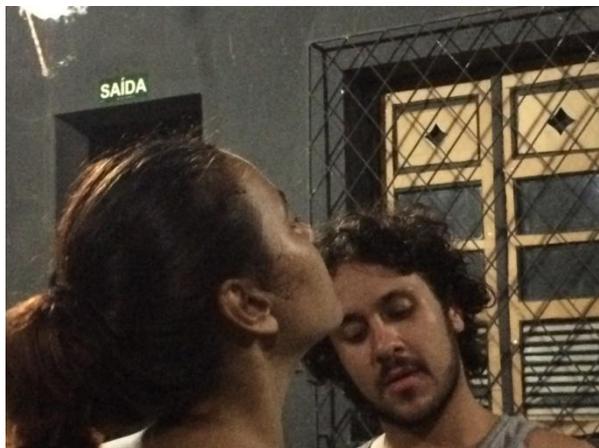


Figura 17 – No jogo dos olhares, em foco a atriz Daniellen Brandão e Wellington Fernandes

Baseado na luta livre o Cath de Impro se configura em jogos de encenação que através de alguns motores como: ações, estados de ânimo, situações, tipos ou personas, relações, etc., são criadas cenas no instante da apresentação e sem uma dramaturgia previamente preparada⁴⁰.

Em outro momento, experimentamos a multiplicidade presentificada no treinamento psicofísico do Rasaboxe. Criado por Richard Schechner o treinamento possui a referência artaudiana, do ator como atleta afetivo⁴¹.

Schechner desenvolveu este treinamento com base na estética rásica do Teatro Indiano Clássico. Em seu sistema o ator vivencia sentimentos como se estivesse em um jogo de tabuleiro.

⁴⁰O meu encontro com a técnica de improvisação se deu entre os anos de 2004 a 2006 em Ouro Preto – MG, quando na época integrara um grupo de teatro chamado ImPrópria Cia. Teatral e tinha como pesquisa o teatro de improvisação e o teatro esporte, na época conhecido através da peça Carteador. O contato mais estreito com a metodologia do Cath de Impro se deu em oficinas com o grupo ImproMadri da Espanha em 2005. A ideia era também conduzir a improvisação para um estado alterado de consciência, nem que para isso, os atores fossem estimulados no contato com a técnica, a diversão e bebidas alcoólicas.

⁴¹ O meu contato com a metodologia rasaboxe se deu em um curso com discípulas de Schechner, a atriz Márcia Moraes no ano de 2012.

Neste jogo, o chão é demarcado com uma fita a forma de um grande quadrado, gradeado e subdividido em nove partes, cada parte contendo as dimensões retangulares de 6m x 3m. Dentro de cada retângulo uma palavra em sânscrito é escrita. São elas: Raudra, Karuna, Hasya, Vira, Adbhuta, Sringara, Bayanaka e Bibhasta.

Aqui é interessante notar que tais palavras parecem não possuir uma definição única, elas se expandem semanticamente em significados. Por exemplo, *Bibhasta* pode significar medo, vergonha, mas, também, pode significar aversão, vomitar, cuspir, enfim, tudo que transita dentro desta semântica. *Raudra* pode ser raiva, fúria, rugido; *Karuna* trafega entre a tristeza, o choro, o pesar, a compaixão; *Hasya* se multiplica entre a diversão, alegria, humor, riso; *Vira* traz consigo imagens de firmeza, energia, vigor, equilíbrio; *Adbhuta* pode ser tanto surpresa quanto admiração; *Bhayanaka* trafega entre o medo e a vergonha e por fim *Sringara*, que tece sua rede entre o amor e o desejo (SCHECHNER, 2012).



Figura 18 – Atores construindo as rasaboxes

No centro do “tabuleiro” rásico totalizando 9 (nove) retângulos, encontra-se a Rasa *Shanta*. Esta caixa na metodologia de Schechner permanece “vazia”. Ela traz em si o significado da felicidade, da plenitude, da consistência. Segundo o autor esta caixa raramente é ocupada, “no exercício, uma pessoa somente pode entrar nessa caixa – o espaço *shanta* – quando tiver atingido a ‘clareza’” (SCHECHNER, 2012, p.

150), ou talvez atingido o *corpo sem órgãos*⁴², sabendo que “o corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades” (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 42).

Segundo Schechner (2012, p. 150), o ator pode ser capaz de experimentar e sentir *Shanta* durante a performance mas não transmitir ou expressar as emoções de *shanta*. Entretanto, como o jogo não assume o lugar de tribunal de julgamentos cabe aos próprios atores perceberem seus corpos e sentirem se ocupam ou não esta caixa, “cada pessoa terá seus próprios critérios para definir a clareza plena, total.”

Em suas anotações Schechner (2012, p. 147) orienta que o jogador “defina” de maneira aproximada cada Rasa. Esta “definição” pode ser feita também por meio de desenhos, imagens, onomatopéias, tudo o que de alguma forma sirva de referência ao ator durante o jogo. Assim, cada caixa vai sendo configurada como um platô multidimensional servindo de estímulos aos atores que adentram nelas. Uma vez dentro da caixa o ator deve acessar os sentimentos para em seguida manifestar as emoções.



Figura 19 – Atores experimentando as rasaboxes

O primeiro comando é a representação das rasas por meio de posições estáticas, em seguida através de sons e movimentos. Durante a posição estática o ator sente na musculatura, entre tensões e relaxamentos, o sentimento que aos poucos povoa seu corpo. Com o auxílio da respiração, mais intensa ou mais amena, o ator constrói o nível de intensidade de cada sentimento para poder expressá-lo com a emoção mais precisa. Schechner traça a seguinte diferenciação entre emoção e sentimento: “Não é

⁴² O *corpo sem órgãos* é um conceito criado por Antonin Artaud e desenvolvido por Deleuze e Guattari. O corpo sem órgãos, em resumidas palavras, seria a desorganização do corpo para a constituição de um corpo total, de resistência e intensidades.

fácil diferenciar as ‘emoções’ dos ‘sentimentos’. Basicamente, as emoções são comunicadas por meio de *abhinaya*⁴³; os sentimentos são experimentados” (SCHECHNER, 2012, p. 138).

A multiplicidade implícita no jogo das Rasas afeta, também, o corpo do ator pela cinestesia envolvente em cada caixa. Uma chuva de estímulos sensórios povoa a estética das Rasas. O autor da estética rásica descreve que uma das fontes para a elaboração do jogo provém da pesquisa na variedade de sabores e aromas que provocam estímulos corporais, como em um banquete. No jogo do rasaboxes cada caixa possui um tempero:

A Rasa é sensual, próxima, empírica. A Rasa é aromática. A rasa preenche o espaço, unindo o externo ao interno. A Rasa é sabor, gosto, a sensação que se tem quando o alimento é percebido, colocado ao nosso alcance, tocado, levado para dentro da boca, mastigado, saboreado e engolido (SCHECHNER, 2012, p. 133).

Considero o jogo todo em si uma confluência de multiplicidades, de sensações, sentimentos e emoções, também de teatralidade, preparação corporal e composição. Uma vez adentrado no jogo, respiramos cada elemento contido em cada plano. A ideia principal é experimentar essa multiplicidade sem julgamento, experimentar o prazer pelo jogo e pelas afetações de cada Rasa. “A performance rásica valoriza mais o imediato que aquilo que está distante, o ato de saborear, em vez do ato de julgar” (SCHECHNER, 2012, p. 136).

Em nossa prática, percebemos que o tempo para vivenciar o rasaboxe é um tempo dilatado. A construção das caixas já é parte do processo de imersão em cada Rasa e tem duração de quase uma hora. Entrar e experimentar cada uma, era um mergulho mais que esperado e ao final, deixava uma sensação de encerramento precoce.

A ideia central do rasaboxes como um jogo nos permitiu a leveza do empirismo sem concessões. Os auto-julgamentos foram se dissolvendo aos poucos dando lugar aos prazeres rásicos. Neste, como em qualquer outro jogo, há regras, porém o rasaboxe não é um jogo onde alguns podem ganhar e outros perderem, é um jogo de multiplicidade de afetações. “O jogar cria sua própria realidade múltipla, com fronteiras

⁴³ Segundo o autor “Os *sthayi bhavas* são as emoções internas ‘permanentes’ ou ‘duradouras’, que são acessadas e evocadas pela boa encenação teatral, denominada *abhinaya*.” (SCHECHNER, 2012, pág. 136).

porosas e escorregadias. Jogar é cheio de construções criativas do mundo, (...)” (SCHECHNER, 2012, p. 95).



Figura 20 – Atores experimentando o jogo das rasaboxes

Durante o aquecimento em um dos nossos encontros resolvi espalhar nas caixas as oito ações básicas de esforço desenvolvidas por Rudolf Laban. A ideia era propor um primeiro momento de estímulos de ações, a consciência do corpo dentro da ideia de jogo, experimentando, assim, várias qualidades de movimento e preparando o corpo para o trabalho.

Escrevi o nome de cada ação dentro das respectivas caixas: Pressionar, Torcer, Pontuar, Chicotear, Flutuar, Deslizar, Socar e Espanar/Sacudir, e, deixei a caixa central vazia, como sugerido na rasaboxes. Abaixo das ações registrei as características básicas que compõe cada ação labaniana, tais como: peso (forte, leve, pesado), tempo (rápido, lento), espaço (direto, indireto) e fluência (livre, contínua)⁴⁴.

Vale notar que esta experimentação iniciou-se de forma bem técnica, com experimentações de movimentos de forma quase mecânica tanto no que tange partes específicas do corpo, quanto na imersão do corpo todo. Interessante notar também as diferentes densidades de esforços focados em detalhes de cada membro corporal, isto proporcionava ao movimento densidades e intencionalidades diversas.

Da ação de *torcer*, por exemplo, conforme a variação de densidade que o ator proferia podia-se notar uma abertura ao trasbordamento de emoções tal como

⁴⁴ Torcer – flexível, firme, sustentada; Pressionar – direta, firme, sustentada; Chicotear – flexível, firme, súbita; Socar – direta, firme, súbita; Flutuar – flexível, leve, sustentada; Deslizar – direta, leve, sustentada; Pontuar – direta, leve, súbita; Espanar/Sacudir – flexível, leve, súbita.

observado no jogo do rasaboxe. Interações e relações foram estabelecidas entre os atores durante essa prática das ações, bem como, podemos descobrir possibilidades de criação de personagens e situações.



Figura 21 – Na foto a atriz Brenda Romanzini experimentando as ações labanianas.



Figura 22 – Atores experimentando as ações labanianas em caixas

Imersos na rede da multiplicidade, em encontros posteriores, os atores foram orientados a trazerem para o jogo o maior número de objetos, figurinos, essências, aromas e alimentos para serem distribuídos nas Rasas, para serem manipulados e saboreados no decorrer do jogo, estabelecendo ainda mais a relação interna e externa em todos os sentimentos. Vimos a potência de envolver todos os sentidos no jogo, pois, os estímulos rásicos não são apenas visuais, mas também sonoros, táteis, olfativos e gustativos.

A manipulação dos objetos, por exemplo, foi feita de inúmeras formas e intensidades variadas. A interação entre os atores, tanto eles em caixas separadas ou ambos na mesma caixa, potencializavam, um ao outro, os “efeitos” rásicos em seus corpos. Tudo que foi desenvolvido dentro das rasas sugeria uma dramaturgia. Aos poucos, uma multiplicidade de dramaturgias se anunciava sem a hierarquia do corpo sobre os objetos cênicos ou vice e versa. Neste aspecto, Ferracini nos lembra que

Os papéis do texto, do espaço, do encenador, do ator, do figurino, da música, entre outros, são, todos, diferenças em multiplicidade de fundamental importância, potências não hierárquicas entre si e que até podem ou não existirem como elementos cênicos, dependendo das opções dramatúrgicas (FERRACINI, 2013, p. 68).

A trama múltipla do rasaboxe foi sendo tecida pelas teatralidades imersas nas Rasas. Em outro momento, cada ator trouxe um fragmento de texto teatral ou literário, para ser trabalhado sob o viés da performance rásica e a partir dele construir personagens e cenas.

Na polifonia das vozes e das inúmeras vozes que transpassam cada um, alguns atores desenvolveram narrativas distanciadas enquanto recurso épico-dramático e passaram a ocupar o retângulo central como motor desta proposta narrativa.

Elementos da teatralidade foram trazidos para o jogo, tecendo dimensões de multiplicidade. Ao passo que borrar as fronteiras foi necessário para mais um passo à profanação que já havia se estabelecido. Misturamos os temperos rásicos, pois como foi dito por algum dos atores:

“ – [...] nenhum dos sentimentos é cem por cento puro, parecem mais com aquarelas, de cores que combinam entre si e não”⁴⁵.

As personagens-atores foram se tornando cada vez mais complexas de acordo com as conexões. Uma crescente rede de interações que teciam dramaturgias no espaço repleto de teatralidade.

Por fim, certas camadas de complexidade, trazidas pela multiplicidade de conexões e interação dos atores entre si, entre os elementos da teatralidade e dos universos multiformes das Rasas, nos guiaram ao desejo de organizar o material deste laboratório em dramaturgias para criação de uma esquete coletiva.

⁴⁵ Nesta fala registrada em áudio não foi possível identificar o locutor.

As cenas foram inspiradas em alguns contos do livro *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, que de alguma forma tornaram ainda mais consistentes os encontros e marcaram a finalização de forma lúdica e imagética do ciclo prático da pesquisa.

A obra *As cidades invisíveis* trata-se de um livro de contos onde cada capítulo refere-se a uma cidade diferente, esta obra foi considerada pelo próprio autor, escrita em sua maturidade literária, a sua obra mais consistente. Parece-me, que ali, o autor nos oferece, poética e literariamente, os seus preciosos temas convertidos em cidades que ocupam de forma marcante o imaginário de quem as encontram.

À cada ator foi sugerida a escolha de um conto a ser trabalhado, o ator Bruno Piazzarolo trouxe a cidade de Eufêmia -“ a cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios” (CALVINO, 2012, p. 27), a atriz Aressa Alves fez a escolha por Tamara - a cidade que se mostra como um rastro simbólico de tudo que ela se compõe: “Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem nas paredes. Os olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas” (CALVINO, 2012, p.14)

Coincidentemente, as atrizes Chynthia Gontijo e Brenda Romanzini, trouxeram diferentes composições cênicas da mesma cidade: Zobeide. Nela os homens e as mulheres sonham com uma mulher de cabelos longos que corre nua por uma cidade desconhecida.

Nas experimentações práticas de composição de cenas inspiradas nas cidades, cada ator trouxe a sua proposta, com imagens, figurinos, objetos e elementos como açúcar, água e pedras para compor suas dramaturgias. Cada composição sofreu interferência de outros atores e juntos estruturamos um roteiro de ações em que coubessem todos os desejos de dramaturgias corporais. A esquete foi apresentada na finalização das oficinas, com consistência e marcando o encerramento do ciclo prático desta pesquisa.

4.3.6 – ENCONTROS COM A CONSISTÊNCIA



Figura 23 – Bruno Piazarollo e Brenda Romanzini

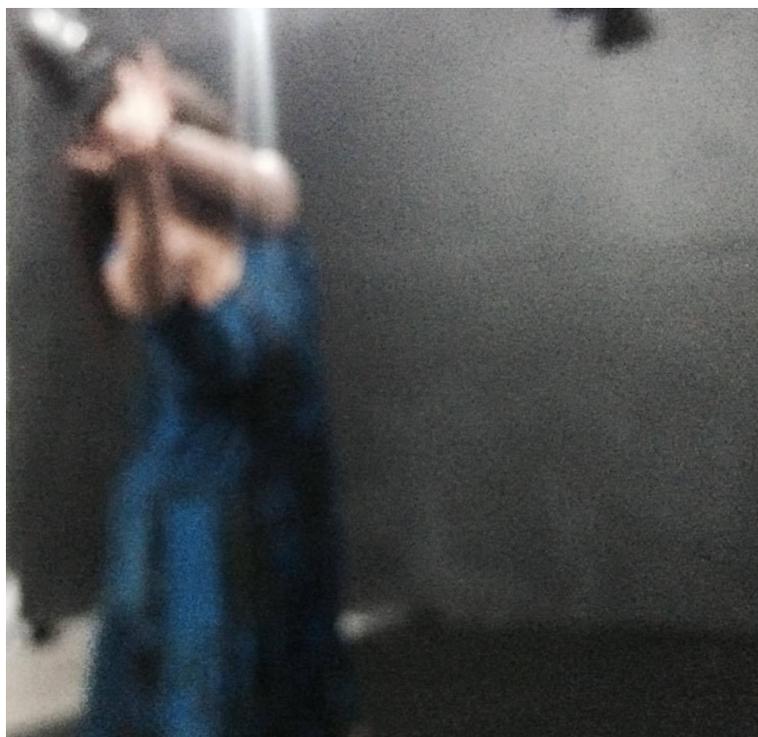


Figura 24 – A atriz Aressa Alves



Figura 25 - Os atores Brenda Romanzini, Aressa Alves e Bruno Piazarollo



Figura 26 - Os atores Bruno Piazarollo, Brenda Romanzini e Aressa Alves

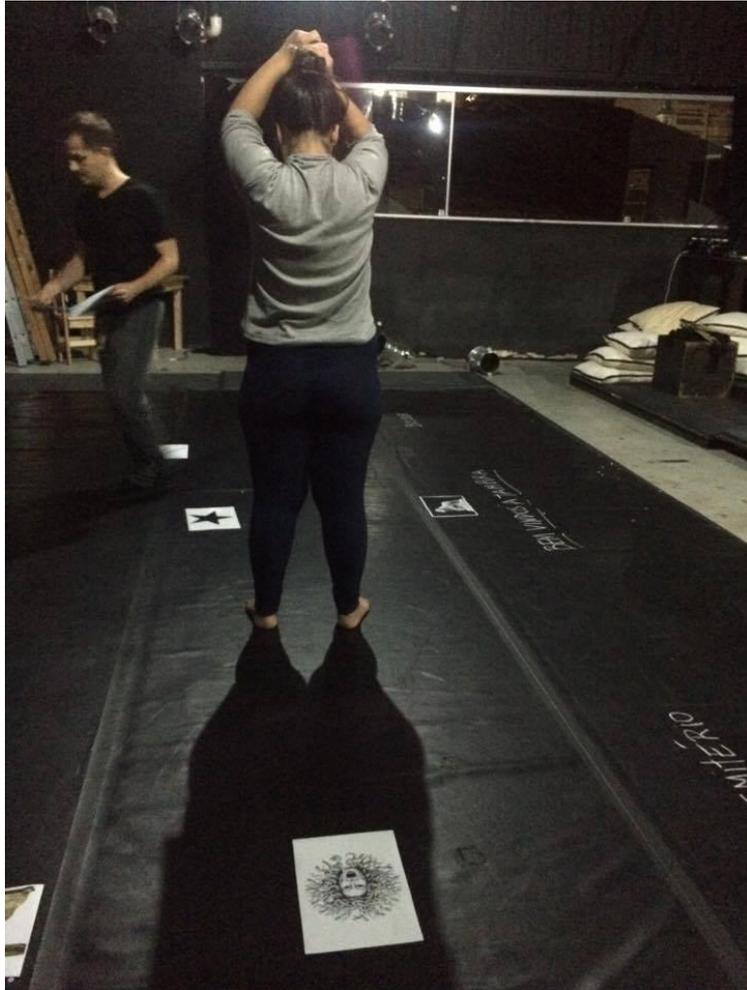


Figura 27 - A atriz Brenda Romanzini



Figura 28 - A atriz Cynthia Gontijo



Figura 29 - os atores Cynthia Gontijo, Rogério Óliver e Brenda Romanzini



Figura 30 - As atrizes Cynthia Gontijo e Aressa Alves



Figura 31 - As atrizes Cynthia Gontijo, Brenda Romanzini e Aressa Alves



Figura 32 - As atrizes Brenda Romanzini, Aressa Alves e Cynthia Gontijo

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MULTIPLICIDADE DE ENCONTROS

Com o olhar atento sobre a pesquisa, fui procurando percebê-la de forma ampla, visualizando caminhos e diversidades por onde a escrita percorre, por onde cada capítulo se desenvolveu, aonde cada leitura conduziu olhares e teceu conexões, assim, lanço em vão, tentativas de alinhar e arrematar conclusões. Principalmente pela pesquisa ter percorrido territórios tão movediços como as dramaturgias, a corporalidade no teatro contemporâneo e as investigações práticas.

No decorrer da pesquisa pude perceber um território imensurável que a dramaturgia passa ocupar na contemporaneidade. As múltiplas dramaturgias que semeiam e integram as artes teatrais, a dança, a arte da performance; abarcando, em sua multiplicidade de narrativas e de significantes, possibilidades cada vez mais ousadas na criação de novas linguagens das artes da cena.

As criações em processo, os agrupamentos e as diversas maneiras de conceber e desenvolver a arte são imensuráveis, tanto quanto o lugar que o corpo tem ocupado nas novas experimentações estéticas e filosóficas. As descobertas de si, dos espaços e a intervenção do outro nas camadas criativas da poética teatral podem ser consideradas infindáveis.

Em constante movimento os encontros com as artes nos transformam à medida que entramos em contato com o sensível delas, com a linguagem que é captada de forma afetiva pelo corpo.

Considero, desta forma, os reflexos da obra literária no corpo e no imaginário do ator uma fonte de inúmeras possibilidades de afetos que perpassam a memória, a respiração, a pele, o movimento, enfim, tomam o corpo do ator em diversos níveis de interatividade. São palavras, formas, imagens literárias que transitam no corpo entre o interno e o externo, entre a ficção do autor e a ficção do ator, estimulam a criatividade e a imaginação.

Por outro lado, acredito que a abertura do corpo enquanto força de criação, estando ele ligado ou não a arte da palavra, guiando a preparação do ator para a

sensibilização se dá na dimensão do tempo expandido, dilatado, suspenso; na incorporação de uma visão de mundo que olha a vida como obra de arte.

A preparação limiar do ator foi um ponto forte na pesquisa em meio a tantas descobertas, digo isso também enquanto atriz. Percebemos qual o momento em que despertamos para o mundo ou ainda estamos repetindo e conduzindo mecanicamente as ações corporais? As cidades, as pessoas, quais as redes que tecemos e muitas vezes nos envolvemos, e, assim, sem perceber, os sentidos dormentes conduzem decisões alheias ao nosso intento?

Nesta jornada de profundas descobertas sinto que as ideias aqui grafadas, dentro do contexto das crescentes pesquisas artísticas e corporais contemporâneas, são inteiramente mutáveis e tornam-se quase obsoletas à medida que são lançadas à luz do conhecimento. Todavia, considero esta impressão, fonte de eterna busca e experimentações, na qual a consistência das formas e das ideias estejam igualmente em constante devir e renovação.

Neste caminho, como nos paradoxos calvinianos, a consistência encontraria pouso também no vazio e, ao mesmo tempo, poderíamos pensar a consistência como o encontro e a confluência de todos os temas apresentados pelo autor, incluindo respectivamente as qualidades opostas aos mesmos, em um território de turbulências e reinvenções de si, da arte e do mundo.

A contemporaneidade vista como um período de transbordamentos, de amplitude, de desconstrução de antigos paradigmas, de ressignificação de lugares, da simultaneidade de acontecimentos e, também, dos esvaziamentos de conteúdos apreendidos, dos vazios subjetivos e da fragilidade nas relações, do poder da imagem exercido pelos meios da cultura de massa que sobrecarrega o sentido da visão.

Para o filósofo Giorgio Agamben, é realmente contemporâneo o sujeito que está dentro e ao mesmo tempo fora de seu tempo. Para ele a contemporaneidade está inundada de luminosidade, de certezas, de informações, da velocidade das informações, de imagens que bombardeiam os sentidos. Por isso só é verdadeiramente contemporâneo o sujeito que consegue perceber o feixe da escuridão em meio à abundante luminosidade que provém do seu tempo, ou ainda, “quem não se deixa cegar

pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 63/64).

Imersos na visibilidade, olhamos para o nosso tempo e abrimos uma fresta de escuridão em nós mesmos. Questionamos nossa presença em espaços de convívio coletivo na ânsia de poder mover sentimentos e interações com corpos diversos. Neste cotidiano repleto de luminosidade desenfreada, encontramos nas crianças uma forma de re-significar as relações, sejam elas corpo-sujeito ou corpo-objeto. Vimos, sobretudo nas crianças, a coragem, a despreensão de permitir que o jogo estabelecido entre elas se modificasse sem nunca perder o vigor do estado presente.

Nesta multiplicidade de afetos fomos compondo nossos encontros, descortinando sentimentos e emoções que podem ser acessadas nas intensidades do ar que respiramos. No jogo das rasasboxes construímos portais de investigações de gestos, movimentos e ações que se multiplicavam a cada nova intensidade. Gerando camadas sucessivas de ações físicas que foram descobertas no caminho da exatidão. A cada repetição uma nova cena era criada, decomposta e modificada. A repetição tornou-se, em nossas experimentações a poética do ator em suas descobertas e nas criações das dramaturgias do corpo.

Com a rapidez, mesmo que estático, o corpo responde ao devir. Devir criança, devir animal, devir objeto, um corpo ganhando amplitude. Um tempo se dilatando na espiral do eterno retorno a si na dinâmica dos fluxos de movimento. Esses encontros na rapidez foram imensamente profundos. Ao contrário do corriqueiro e da correria superficial do cotidiano, encontramos fora do senso comum acerca da rapidez, a presença e o diálogo consigo mesmo, quase que um fenômeno metafísico foi gerado durante as dinâmicas com os poemas, com a improvisação em fluxo e nas leituras das respectivas cartas geradas pelo fluxo.

No limiar entre a leveza e o peso construímos nossas bases investigativas da corporeidade consciente, que, no conhecimento de si, tornaram os sentidos, as emoções e os sentimentos, substâncias corporais de jogo e alegria criativa no encontro da alma com o corpo. Pude perceber que a preparação do ator pode permear outros campos que estão além dos treinamentos físicos. Que o contato com o corpo faz nascer um artista, tanto em sua sensibilidade quanto em sua ética.

Ao longo do processo de imersão nas práticas, pude notar e questionar, também, o lugar do preparador corporal no trabalho atorial. Evidentemente que cada profissional atua em uma perspectiva única, e, assim como cada processo criativo elege para si um protocolo específico de articulação das linguagens, da mesma forma, cada preparador constrói à sua maneira, os modos de se colocar e articular seus procedimentos de atuação em meio aos atores.

Durante os encontros a observação sim se fez presente, porém, como nos atores, permiti despertar em mim os sentidos que enxergam além da visão. Com o trabalho sempre voltado para a intuição, o contato corporal direto com os atores e atrizes se fez constante durante as oficinas. O corpo a corpo, o afetar-se e ser afetados, permearam as diretrizes do processo como forma de provocação ativa direta no corpo dos atores. Alguns direcionamentos de toque ou contato em partes do corpo, bem como a permanência no mesmo espaço da sala de ensaio surtiam efeitos em ambos os corpos.

Desta forma pude experimentar no corpo e, conseqüentemente, na articulação do pensamento para a escrita, a leveza, a rapidez, a exatidão, a multiplicidade, a visibilidade e a consistência oferecidas por Italo Calvino.

Antes de mais nada, percebo a preparação do ator como ritual de passagem e de avivamento do corpo como um todo, a necessidade de ser e estar no mundo, a alegria do encontro consigo mesmo e com o outro. A preparação do ator aglutina forças vitais dissipadas no cotidiano, mas aglutinadas por meio do movimento, da contemplação, da dança, da expressão e da criação. As forças se aglutinam à medida que as tensões se dissolvem, me parece.

Não pude deixar de notar que a diferença de corpos e gêneros são pontos de extrema força para futuras investigações. Em uma cultura onde o biopoder atua efetivamente nos corpos e comportamentos, a distinção da relação corporal entre os atores e atrizes se mostraram instigantes e reveladoras para todos os envolvidos no processo.

Considero, pois, que estes escritos são pequenos passos de uma travessia na vida artística. Ainda procuro espaços de respiro e criação entre a produção artística e a criação acadêmica, dançar com a caneta e com o pensamento também suscitam a porção de vida, da mesma forma integram-se na liminaridade vida e arte.

Por fim, o grande encontro com a escrita de Calvino, com a leitura e as releituras da obra *Seis propostas para o próximo milênio, lições americanas* abriam tantas possibilidades, instigaram nossa gana de experimentações a ponto de extrapolar prazos, horários e protocolos, deixando ainda o rastro de um imenso universo poético a ser investigado.

A permuta de atores e o intervalo de tempo que marcaram o processo influenciaram e mudaram os rumos da pesquisa, penso que um rigor ao cronograma poderia ter ajudado a trilhar de forma mais sistemática e pragmática nosso percurso, mas estas são questões que fogem as expectativas de uma pesquisa que considero um *work in progress*.

Certamente essas considerações jamais se encerrariam em si mesmas. Sem ambição de conclusões e delimitações, sem a pretensão de métodos, sistemas ou receitas, o que divido e proponho aqui é ampliar ainda mais o diálogo sobre o corpo e a aproximação com a literatura, permitindo dúvidas, desvios e avanços sem medos dos erros e das mudanças que sempre estarão por vir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo?* Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Ed. Argos. Chapecó – SC, 2009.

ANZIEU, Didier. *O eu – pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ANTONIN, Artaud. *O Teatro e seus Duplo*. Editora Martins Fontes, São Paulo – SP, 2006.

BARBA, Eugênio e **SAVARESE**, Nicolas. *A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia teatral*. Ed. Unicamp. Campinas – SP, 1995.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa. Origens de um diretor*. Editora Perspectiva. São Paulo-SP, 2010.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Editora Dulcina, Brasília – DF, 2011.

BOGARD, Anne. *A preparação do diretor*. Trad. Anna Viana. Ed. Martinsfontes. São Paulo – SP, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. Ed. Companhia das Letras. São Paulo – SP, 2015.

_____. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainard. Ed. Companhia das Letras. São Paulo – SP, 2012.

CASSIMIRO, Érica Silva. **GALDINO**, Francisco Sales. *As concepções de corpo construídas ao longo da história ocidental. Da Grécia antiga à contemporaneidade*. Orientador: SÁ, Geraldo Mateus. Universidade do Estado do Pará - Revista Eletrônica www.ufsj.edu.br/revistalable. Ed. Metávoia, São João del-Rei/MG, n.14, 2012.

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. Ed. Globo, São Paulo, 2009

CAPRA, Fritjof. *O TAO da Física. Um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. 9ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COLLING, Ana Maria. *Tempos diferentes, discursos iguais: a construção histórica do corpo feminino*. Dourados (MS): Ed. UFGD, 2014.

DELEUZE, Gilles & **GUATTARI**, Félix. *Mil Platôs*. Volume 1. Editora 34. São Paulo – SP, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. Ed. 34. São Paulo – SP, 2010.

FERNADES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. Ed. Cosacnaify. RJ, 2013.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. Editora Perspectiva, São Paulo – SP, 2013.

- GIL**, José. *O movimento total. O corpo e a dança*. Editora Relógio D'água. Lisboa. 2001.
- GROTOWSKI**, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro – RJ, 1971.
- LEHMANN**, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. 2ª Edição. São Paulo: Cosac Naif, 2011.
- MADUREIRA**, Rafael. *François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta*. Tese de Mestrado, UNICAMP, São Paulo, 2002.
- MIRANDA**, Evaristo Eduardo de. *Corpo território do sagrado*. 2ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2000
- NADER**. Beatriz. *Mulher: do destino biológico ao destino social*. Editora Ufes, Vitória-ES, 2000.
- NEDER**, Fernando. *Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder*, Revista eletrônica Percevejo On Line. Rio de Janeiro, 2010.
- NOLASCO**, Sócrates. *O Mito da Masculinidade. O masculino: um dilema contemporâneo?* Editora Rocco. Rio de Janeiro, 1995.
- PAVIS**, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PERROT**, Michelle. *O Corpo. Em Minha história das mulheres*. Editora Contexto, São Paulo – SP, 2000.
- ROMANO**, Lúcia. *A preparação corporal tem gênero?* (101-112). TAVARES, Joana Ribeiro da Silva, Org.; KEISERMAN, Nara. *O corpo cênico entre a dança e o teatro*. Ed. Annablume, Rio de Janeiro, Unirio, Capes, 2013.
- ROPA**, Eugenia Casini. *A dança e o agit-prop*. Editora Perspectiva, São Paulo. 2014.
- SCHECHNER**, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Editora Mauad. Rio de Janeiro – RJ, 2012.
- SCHMITT – PANTEL**, Pauline. *A criação da mulher: um artil para a história das mulheres*. In. MATOS, Maria Izilda S. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: editora Unesp, 2003.
- SCHOSSLER**, Joana Carolina; **CORREA**, Silvio Marcus de Souza. *Dos cuidados com o corpo feminino em reclames na Revista do Globo da década de 1930*. Estudos feministas. Florianópolis. V. 19. 2011.
- SILVA**, Ana Márcia. *Corpo, ciência e mercado. Reflexões acerca da gestação de um novo arquétipo da felicidade*. Editora Autores Associados: Florianópolis: Editora da UFSC. Florianópolis, 2001.
- SOUZA-BORTOLINI**. *Imagens no vazio: estudos da trilogia Os Nossos Antepassados, de Italo Calvino*. Tese de doutorado realizada na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG/MG, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2013.

SUQUET, Annie. “*O corpo dançante: um laboratório da percepção*” (509 – 540). **COURTINE**, Jean-Jacques. *História do Corpo. As mutações do olhar: século XX*. Volume 3. 4ª Edição. Petrópolis- RJ: Vozes, 2011.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Editora Cosacnaify, Rio de Janeiro – RJ, 2001.

TOURINHO, Lígia Lousada. *Dramaturgias do Corpo: Protocolos de criação das artes da cena*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas-SP: 2009.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2004.

CERASOLI, Umberto. *O Ator-Criador-Compositor-Pesquisador*. SEPECA/ECA/USP. Portal Abrace. São Paulo, (pp. 1-3) / Disponível em: <http://www.portalabrace.org> acessado em 02/01/2013, às 16:00h.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Loucura, Gênero Feminino: As mulheres do Juquery na São Paulo o Início do Século XX*. A MULHER NO ESPAÇO PÚBLICO. **BRESCIANI**, Maria Stella Martins (org.). *Revista Brasileira de História*. ANPUH. Ed. Marco Zero. São Paulo, 1989

QUILICI, Cassiano S. *Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos*. Artigo publicado na *Revista Sala Preta – USP*, Volume 2, São Paulo, SP, 2002 – acessado em 14/07/17 às 15:00h.

ANEXOS

1 - PROGRAMA DA OFICINA

Programa e cronograma da pesquisa prática – Oficina de dramaturgia corporal

Processo de experimentação e pesquisa corporal com foco no desenvolvimento de uma metodologia para a preparação corporal de atores tendo como base a obra literária *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, de Italo Calvino em diálogo com outros autores.

Cronograma

1 – Leveza – Consciência Corporal e História do Corpo.

Dias: 7,14, 21 e 28/08

Encontro teórico: 21/08

Proposta de exercício coletivo: 28/08

Referências teóricas: Italo Calvino, Eugenia Casini Ropa, Ana Márcia Silva, José Rafael Madureira.

2 – Rapidez – Antropologia Teatral e Corpo Pré Expressivo

Dias: 4, 11, 18 e 25/09

Encontro teórico: 18/09

Proposta de exercício coletivo: 25/09

Referências teóricas: Italo Calvino, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Renato Ferracini.

3 – Exatidão – Ações físicas, Qualidades de movimento e presença cênica.

Dias: 2, 9, 16 e 23/10

Encontro teórico: 16/10

Proposta de exercício coletivo: 23/10

Referências teóricas: Italo Calvino, Constantin Stanislavski, Rudolf Laban.

4 – Visibilidade – Corpo político, teatralidade e performance.

Dias: 30/10, 6, 13 e 20/11

Encontro teórico: 13/11

Proposta de exercício coletivo: 20/11

Referências teóricas: Italo Calvino, Hans-ThiersLehmann, Silvia Fernandes, Neide das Graças Souza Bortolini, George Agambem

5 – Multiplicidade – Performance e política, dramaturgias.

Dias: 27/11, 4, 11 e 18/12

Encontro teórico: 11/12

Proposta de exercício coletivo: 18/11

Referências teóricas: Italo Calvino, Richard Schechner

6 – Consistência – Referências de Italo Calvino: Bartleby, de Herman Melville.

2 - FRAGMENTOS DAS OBRAS LITERÁRIAS UTILIZADAS NOS EXERCÍCIO DA RAPIDEZ

AS ONDAS

Virgínia Woolf

-...conto cada degrau enquanto subo, conto cada degrau como uma coisa definitivamente ultrapassada. Assim também, a cada noite, arranco do calendário o dia que acaba de findar... – (Susan).

- Danço sobre essas paredes listradas, essas paredes impessoais, com suas orlas amarelas, como uma flama dança sobre bules de chá. - (Jinny).

- (...) Por isso odeio espelhos que me revelam meu verdadeiro rosto. Sozinho, muitas vezes mergulho no nada. Preciso firmar meu pé fortemente, se não, caio do limite do mundo para dentro do nada. Preciso bater minha mão contra uma porta rija, para me chamar de regresso a meu corpo. - (Rhoda).

- (...) Quando nos deixam, as pessoas tornam-se misteriosas. – (Rhoda).

- (...) Ao contrário de Jinny, não quero ser admirado, não quero que as pessoas ergam os olhos admirativamente quando eu entrar. Quero dar, quero receber, quero solidão onde possa desdobrar em paz tudo que possuo. – (Susan).

- (...) Há um obstáculo no fluxo do meu ser; um rio profundo pressiona um empecilho; empurra; puxa; um nó resiste no centro de mim... estou aberta estou incandescente. Agora, o rio se derrama, vasta maré fertilizante rompendo eclusas, insinuando-as à força por entre as grutas, inundando livremente a terra. A quem darei o que flui através de mim, de meu corpo cálido, meu corpo poroso? Juntarei minhas flores e as darei – Oh! A quem? – (Rhoda).

- ... (não somos seres isolados, somos um). - (Bernard).

- (...) Mas agora, depois de passar entre as bicicletas e o aroma das tílias e os vultos evanescentes na rua distraída, recuperamos nosso território. (Neville).

- Você leu Byron. Sublinhou trechos que combinam com sua personalidade. Encontrou marcas em todas as frases que parecem exprimir uma natureza irônica mas apaixonada, a impetuosidade de uma mariposa que não cansa de bater contra a vidraça rija. Quando você passou o lápis aqui, pensou: ‘Também eu tiro dessa maneira minha capa. Também estalo os dedos na cara do destino. (Neville).

- Possuo mais eus do que Neville pensa. Não somos simples como nossos amigos gostariam que fôssemos para irmos ao encontro de suas necessidades. (Bernard).

- (...) O mundo inteiro está germinando. (...) Apalpo a relva, procurando os cogumelos de copas brancas; quebro seu caule e apanho a orquídea roxa que cresce ao lado, e coloco água para ferver no bule para meu pai... – (Susan).
- Olhamos como relâmpagos, mas não nos abrandamos nem damos demonstrações de reconhecimentos. Nossos corpos se comunicam. Este é o meu chamado. Este é o meu mundo. (Jinny).
- (...) A andorinha molha sua asa em águas escuras. Mas aqui a porta se abre e pessoas entram, vêm em minha direção. Agarram-me com frágeis sorrisos que mascaram sua crueldade, sua indiferença. A andorinha molha suas asas; solitária, a lua percorre mares azuis. (Rhoda)
- (...) Todavia, minha imaginação são os corpos. Não posso imaginar nada fora do círculo que meu corpo abrange. Meu corpo vai diante de mim como uma lanterna em um relvado escuro, extraindo das trevas uma coisa após outra, para um círculo de luz. Deixo-os deslumbrados; faço com que acreditem – é tudo. (Jinny).
- Pois não há nada para agarrar-me. Sou feito e refeito continuamente. Pessoas diferentes tiram diferentes palavras de mim. (Bernard).
- (...) Mas essas águas rumorejantes sobre as quais construímos loucas plataformas, são mais estáveis que os gritos selvagens, fracos e inconsequentes que emitimos quando, tentando falar, nos erguemos; quando raciocinamos e pronunciamos coisas falsas como ‘eu sou isto, sou aquilo!’ A linguagem é falsa. – (Neville).
- (...) Não ande mais. Todo resto é tentativa de fingimento. Aqui é o fim. – (Rhoda).
- (...) Indago, e não sei, apenas preciso de silêncio, e de estar sozinho, e de sair, e de guardar uma hora para refletir sobre o que aconteceu ao meu mundo, sobre o que a morte fez a esse mundo. – (Bernard).
- (...) Pergunto se nunca mais verei você, nem fixarei meu olhos sobre sua solidez, que forma assumirá nossa comunicação? Você atravessou o campo cada vez mais longe tornando mais e mais tênue o fio que nos liga. Mas em algum lugar você existe. Algo de seu permanece – (Bernard)
- (...) Farei coisas costumeiras, sob os clarões dos relâmpagos. – (Rhoda).
- (...) Gritos vagos me despertam nas horas vagas da noite. – (Susan).
- (...) Já se reuniram. Dentro de um instante, quando eu tiver com eles, será formada outra disposição, outro desenho. O que agora se esbanja em cenas profusas será controlado, fixado. Reluto em sofrer tal compulsão. A cinquenta jardas de distância, já sinto mudar-se a ordem do meu ser. A atração de ímã desse grupo age sobre mim. – (Bernard).

- Não há repetições para mim. Todos os dias são perigosos. Suaves na superfície, por baixo somos todos ossos como serpentes coleantes. – (Neville).

- Sei que amores fremem em fogo; ciúme dispara seus lampejos verdes aqui e ali; como o amor atravessa intrincadamente o amor, o amor faz os nós; o amor desmancha-os brutalmente outra vez. Tenho sido atado; tenho sido dilacerado. – (Neville).

ODE DESCONTÍNUA E REMOTA PARA FLAUTA E OBOÉ. DE ARIANA PARA DIONÍSIO

Hilda Hilst

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
Voz e vento apenas
Das coisas do lá fora

E sozinha supor
Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.
E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência.

II

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus.

III

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.

A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta

Por que recusas amor e permanência?

VI

Três luas, Dionísio, não te vejo.
Três luas percorro a Casa, a minha,
E entre o pátio e a figueira
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo à minha estrela
Essa que é inteira prata, dez mil sóis
Sirius pressaga

Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.

VIII

Se Clódia desprezou Catulo
E teve Rufus, Quintius, Gelius
Inacius e Ravidus

Tu podes muito bem, Dionísio,
Ter mais cinco mulheres
E desprezar Ariana
Que é centelha e âncora

E refrescar tuas noites
Com teus amores breves.
Ariana e Catulo, luxuriantes

Pretendem eternidade, e a coisa breve
A alma dos poetas não inflama.
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta

Que seja sempre terra o que é celeste
E que terrestre não seja o que é só terra.

IX

“Conta-se que havia na China uma mulher
belíssima que enlouquecia de amor todos
os homens. Mas certa vez caiu nas
profundezas de um lago e assustou os peixes.”

Tenho meditado e sofrido
Irmanada com esse corpo
E seu aquático jazigo

Pensando

Que se a mim não deram
Esplêndida beleza
Deram-me a garganta
Esplandecida: a palavra de ouro
A canção imantada
O sumarento gozo de cantar
Iluminada, unguida.

E te assustas do meu canto.
Tendo-me a mim
Preexistida e exata

Apenas tu, Dionísio, é que recusas
Ariana suspensa nas tuas águas.

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa

E com a dádiva nas mãos tu poderias
Compor incendiado a tua canção
E fazer de mim mesma, melodia.

Se todos os teus dias fossem meus
Eu te daria, Dionísio, a cada noite
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu.

ARTE DE AMAR

Manuel Bandeira

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.

A alma é que estraga o amor.

Só em Deus ela pode encontrar satisfação.

Não noutra alma.

Só em Deus - ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.

Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma em um dom. E se sente que é um dom porque se está se experimentando, em fonte direta, a dádiva de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente.

Tudo ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação matemática das coisas e da lembrança de pessoas. Passa-se a sentir que tudo que existe respira e exala um finíssimo esplendor de energia. A verdade do mundo, porém, é impalpável.

Não é nem de longe o que mal imagino deve ser o estado de graça dos santos. Este estado jamais conheci e nem sequer consigo adivinhá-lo. É apenas a graça de uma pessoa comum que a torna de súbito real porque é comum e humana e reconhecível.

As descobertas nesse sentido são indizíveis e incomunicáveis. E impensáveis. É por isso que na graça eu me mantive sentada, quieta, silenciosa. E como em uma anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo.

Depois lentamente saí. Não como se estivesse estado em transe - não há nenhum transe - sai-se devagar, com um suspiro de quem teve tudo como o tudo que é. Também já é um suspiro de saudade. pois tendo experimentado ganhar um corpo e uma alma, quer-se mais e mais. Inútil querer: só vem quando quer e espontaneamente.

Essa felicidade eu quis tornar eterna por intermédio da objetivação da palavra. fui logo depois procurar no dicionário a palavra beatitude que detesto como palavra e vi que quer dizer gozo da alma. Fala em felicidade tranquila - eu chamaria porém de transporte ou de levitação.

Também não gosto da continuação no dicionário que dia: "de quem se absorve em contemplação mística". Não é verdade: eu não estava de modo algum em meditação,

não houve em mim nenhuma religiosidade. Tinha acabado de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimando-se no cinzeiro.

[...]

E eis que depois de uma tarde de "quem sou eu" e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero - eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.

AGUA VIVA

Clarice Lispector

O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua.
Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo.
O que te escrevo continua e estou enfeitiçada.

"Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada".

"A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio".

"O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela".

"Criar a si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra viva".

"Não gosto é quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda. Os fatos são o limão na ostra? Será que a ostra dorme?".

2 - ROTEIRO DE AÇÕES PARA A CONSISTÊNCIA

Um exercício de dramaturgia corporal para *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino

Cidades: Zobeide - pág. 45, Eufêmia – pág. 38, Tamara – pág. 17.

Imagem 1

Atrizes entram em cena sussurrando os contos.

Bruno e Rogério, Bruno escreve com giz no chão: Bem vindo, Bosque e Cemitério.

Rogério distribui imagens pela sala de acordo com as palavras.

Bruno pega o livro da mão de uma das atrizes e em voz alta começa a ler Tamara

Atrizes aos poucos aumentam o volume e propõem diferentes ritmos, repetições... polifonias.

Imagem 2

Cynthia pega o livro de Bruno e lê Eufemia

Bruno pega o livro de Aressa e lê Zobeide

Aressa pega o livro de Rogério e lê Tamara

Rogério pega o livro de Brenda e lê Zobeide

Brenda pega o livro de Cynthia e lê Eufemia

Imagem 3

Cynthia pega o livro de Brenda e lê Tamara

Todos se movimentam como se tivessem em Tamara, a cidade dos símbolos. Para cada imagem um movimento ou um gesto que representem de forma literária cada símbolo. Voz em sussuros.

Imagem 4

Aressa pega o objeto de cena e começa a narrar a cidade (texto autoral). Aos poucos vai introduzindo em sua narrativa a história de Zobeide.

Bruno e Rogério caminham pelo espaço procurando algo com lanternas. (não precisam ficar em cena todo o tempo)

Brenda entra com sua partitura de açúcar e tijolos.

Cynthia corre pelo espaço tentando se esconder, espalha aos poucos o açúcar do chão. (não precisa ficar em cena todo o tempo)

Brenda escreve no açúcar e lambe os dedos.

Bruno e Rogério modificam a história, mostram outros pontos de vista sobre Zobeide. E mudam os símbolos da cidade

Imagem 5

Aressa varre o açúcar, volta no seu texto autoral

Os atores aos poucos repetem os mesmo gestos, porém para os símbolos trocados.

Imagem 6

Aressa escreve uma frase no chão com um giz. Os atores aos poucos vão saindo de cena.

Aressa coloca uma música e sai de cena.

As cidades ficam invisíveis.